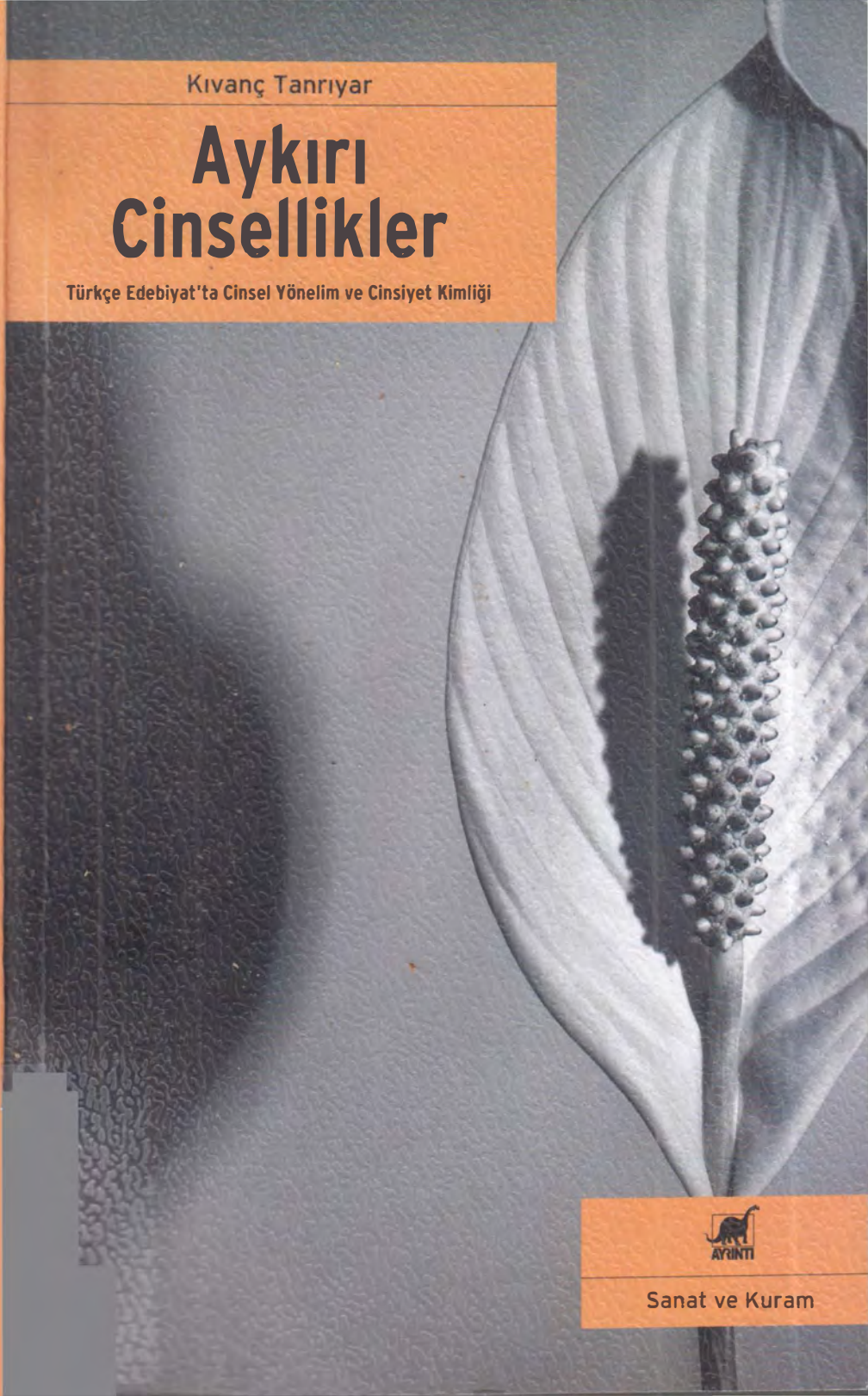
61

Sanat ve Kuram

Kıvanç Tanrıyar

Aykırı Cinsellikler

Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği



AYKIRI CİNSELLİKLER • Kıvanç Tanrıyar

AYRINTI

Sanat ve Kuram

KIVANÇ TANRIYAR: 1979 İstanbul' doğumludur. Avusturya Lisesi mezunu. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde, yüksek lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde tamamladı. 2006 yılından beri çevirmen olarak çalışıyor. Takriben 30 çevirisi yayınlanmıştır. Sel Yayıncılık'ın LGBT Kitaplığı serisi için Sherry Wolf, Codelia Fine, Hugh Stevens gibi isimlerin eserlerini çevirdi. David Harvey'in *Sermayenin Mekânları* (Sel Yayıncılık, 2012) kitabının çevirmenlerinden biridir. Mariam Fraser'in "Queer'i Sınıflamak: Rekabet Halindeki Politikalar" (*Queer Tahayyül*, Der. Sibel Yardımcı / Özlem Güçlü, Sel Yayınları, 2013). Bunların yanı sıra, öne çıkan çevirileri: Karl Marx, *Etnoloji Defterleri* (Hil Yayınları, 2013); Paul Cartledge'in *Pratikte Antik Yunan Düşünce Tarihi* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013). Ayrıca 2008-2009 yılları arasında *KAOS-GL* için haber çevirileri yaptı.

KIVANÇ TANRIYAR

Aykırı Cinsellikler

Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği

Kıvanç Tanrıyar

Ayrıntı: *1247*
Sanat ve Kuram Dizisi: 61

Aykırı Cinsellikler
Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği
Kıvanç Tanrıyar

Yayıma Hazırlayan
Cansu Kılınçarslan

© *Kıvanç Tanrıyar, 2018*

Bu Çevirinin Türkçe Yayım Hakları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Hermes Images/AGF/UIG via Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Esin Yetiş

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85– 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *2018*
Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-337-6
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Aykırı Cinsellikler

Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve Cinsiyet Kimliği

Kıvanç Tanrıyar

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

İçindekiler

Önsöz ve Teşekkür 9
Önsöz 13
Metodoloji Üzerine 19

Hüseyin Rahmi Gürpınar: Dolaptaki İskelet 23
Hüseyin Rahmi Biyografilerinde Dolaptaki İskelet 30
Melankolinin Örttüğü İlişkisellik 33
Mütecerrid Travmadan Melodrama 39
Tekinsizliğin Çevrelediği Aşk 47
Dolaptaki Çete 58

Nahid Sırrı Örik: Unutulmaya Terk Edilmiş Apaçık Sırlar 76
Biyografik Fragmanlar 80
Heteronormatif Eşiğe Yenik Düşen Figürler 88
"Irk" ile Cinsel Fark Kesişiminde Asimilasyon 96
Trans Performativitenin Berisinde Androgynos Estetiği 100
Trans Performatif Zelil Suretler 112

Reşat Nuri Güntekin: Semptomu Silinemeyen Bir
Hastalığın Topografyası 128
Tuhaf Bir Biyografi 129
Ölüm Dürtüsünü Ören Kahkaha 134
Ayak Direyen Çocuk-oluş 140
Socius ile Sahneleme Arasındaki Gerilimde Çocuk-Oluş 147
Erkeklik İffeti Sembolü Olarak Hz. Yusuf 157
Aşk-Hastalık Denklemi 163
"Boyunduruk" Evlilik ve Damgalanmış Babalık 187

Toplumsal Örgütlenme Biçimi Olarak Kadınlararası
Homososyal Arzu ve Başkaldıran Lezbiyenlik ... 194
İyimser Fantezi ... 196
Ulus Fantezisi ... 202
Takas Ortasında Firar ... 207
Çözülen Rejim ve Arzu Gediği ... 211
Katı Heteroseksüel Sözleşme İçinde Arzu Gediği ... 216
Lezbiyenlik ve Cinsel Coğrafya ... 222
Toplumsal Sözleşmeyi Aşan Kadınlararası Homososyal Arzu ... 227
Xenotopia'dan Distopyaya: Bina Edilmiş "Heteroseksüel" Arzu ... 234
Namus Gölgesinde Homososyal Arzu ... 242
Ölüm Dürtüsü ile İç İçe Geçen Homososyal Arzu ... 246

Tanzimattan Erken Dönem Cumhuriyete Trans Erkeklik Temsilleri ... 256
Hakikat Rejimine Direnen Bedenselleşme ... 258
Taciz, Utanç, Kimliklenme ... 261
Savaş Makinesi ve Heteroseksüel Matris Gölgesinde Erilleşme ... 265
Heteroseksüel Matris ve Onarma Fantezisi ... 272
Nesneleştirmenin Berisinde Özne Trans Erkek ... 277
Genel Ahlakın Kırmızı Çizgisine Direnme Biçimi Olarak
Transgender ... *284*

Çok Katmanlı Trans Kadınlık Deneyimleri: Ayna Evresi,
Cinsel Coğrafya, Queer Aile ... 292
İmgesel/ Simgesel Karşıtlığında *Transgender* Suret ... 293
Trans Kadınlık Deneyimi ve Cinsel Coğrafya ... 297
Abdülhamid Dönemi Hakikat Rejimine Direnen Vaha: *Queer* Aile 313

— Sonsöz ... 329
— Kaynakça ... 341
— Birincil Kaynaklar ... 341
Diğer Kaynaklar ... 343
— Dizin ... 347

Önsöz ve Teşekkür

Erken dönem Türkçe Edebiyat'ta heteroseksüel rejime direnç gösterdiği üzere arzu üzerine yazma fikri, birkaç yıl önce Türkçe Edebiyat'ta LGBTİ+ üzerine bir araştırma yapma kararını verdiğimde birdenbire, ortaya çıktı. Araştırma için yola çıkarken ilk etapta figürleri, yazarları, karakterleri LGBTİ+ olarak türleştirme hatasına düşmüştüm. Bu tip bir türleştirme pratiğinin meşru olabilmesi için ele aldığım dönemin LGBTİ+ diye adlandırılabilecek bir politikleşmeyi sağlamış olduğunu da ispatlayabilmem gerekiyordu. Hâlbuki araştırmanın ilerleyen safhaları, arzu ve beden eksenli bir okumanın bu tip bir türleştirmeyi aşmanın bir zorunluluk olduğunu gösterdi. Guy Hocquenghem'in ünlü sözünün de akla getirdiği üzere: "homoseksüel arzu ifadesi anlamsızdır. Arzu

homoseksüellik ve heteroseksüellik alt-başlıklarına ayrılmaz."[1] Bu kitap, "heteroseksüel arzu" gibi bir alt başlığın olduğunu varsayan bir anlayışla yazılmadığı için genel olarak "olma" ve "sahip olma" eksenindeki bütün enerjilere normatiften sapma ölçüsünde mümkün olduğunca yer verdi, bu işleyişleri heteroseksüelliğin de yer aldığı bir arzu skalasındaki çeşit gibi ele almadı. Bu bakımdan kitap, "normal" cinselliği dışarıda bırakan bir bütün olarak arzuya ve bedene dair olmaya çalıştı, denilebilir.

Bu konuya ilgi duymaya başlamam, bir bakıma, çok da tesadüf eseri denemez, çünkü çıkış noktam Memduh Şevket Esendal üzerine çalışırken toplumsal cinsiyet üzerine yazmaktı ve toplumsal cinsiyet üzerine düşünüş kadın-erkek molar toplanışından çok, bu toplanışa direnmeyi beraberinde getirdiğinden geleceğim nokta bir zorunluluktu. Bu kitap, benim için uzun olduğu kadar, öğretici bir sürecin ürünüdür. Yayımlanma aşamasına gelene kadar birçok insan kitaba katkıda bulundu. Herkesten önce 2013 yılında aramızdan ayrılan, LGBTİ+ hareketin emektar transaktivistlerinden Ali Arıkan'a teşekkürlerimi yetiştirebilmiş olmayı çok isterdim. Kitabın birinci versiyonunun hazırlanma aşamasının sonlarına doğru, o sırada ek bölümler olarak tasarlanmış yazıları okuyup yapıcı eleştiriler getirdiği için beni çok mutlu etmişti. Özellikle daha sonra "Tanzimat'tan Erken Dönem Cumhuriyete Trans Erkeklik Temsilleri" adını alarak başlı başına bir bölüm haline getirilecek taslağa getirdiği, güzel duygular içeren yorumlar benim için çok önemliydi. Bölümün son hali kadar, cinsiyet kimliği cebelleşmemde geldiğim ve gelemediğim noktaları göstermek ister miydim, yoksa her şey kendi zamanında mı güzel, bilmiyorum.

Bunun dışında, bu fikri ilk ortaya attığım andan itibaren beni destekleyen ve süreci uzun süre takip eden Mustafa Aslantunalı'ya teşekkür etmek isterim, bazı fikirleri gerçekten ilham verdi. Süha Oğuzertem, sonradan epey değişecek olsa da Nahid Sırrı Örik üzerine yazdığım bölümün ilk versiyonunu okudu ve faydalandığım eleştiriler getirdi. Değerli arkadaşım Turgay Bayındır, onca yoğunluğunun arasında, başlangıçta dört bölüm olarak tasarlanmış kitabın ilk versiyonunun titiz bir okumasını yaptı. Kitap zaman içerisinde o kadar çok değişti ki kendisine beyhude bir son okuma yaptırdığım için teşekkürden çok özür borçluyum. Uzun zamandır

1. Guy Hocquenghem, *Homosexual Desire*, İng. Çev. Daniella Dangoor, Durham: London: Duke Univerity Press, 1993, s. 49-50.

Türkçe Edebiyat'ta LGBTİ+ üzerine çalışan Serdar Soydan'a da teşekkür etmek isterim. Kitabın son aşamalarına doğru çok güzel, verimli bir iletişimimiz oldu. Bu uzun bir zamana yayılmış bir proje olduğundan annemle babamın desteği ve yakın arkadaşlarımın ilgisi benim için çok önemliydi. Ailemin kitabın kritik noktalarında kitaba yoğunlaşmak için izole olabilmemde verdikleri desteğin manevi boyutu büyüktür. Fikir teatileri için Kuzgun Ayhan'a, Okay'a, Rosida'ya, Amor Mundi'ye, sabırlı ve önyargısız okuması için redaktörüm Cansu Kılıçarslan'a ve metni redaktör titizliğiyle okumuş olan Evrim Bayındır'a teşekkür ederim.

Önsöz

Erken dönem Türkçe Edebiyat cinsellik ve cinsiyet ekseninde incelendiğinde, kitabın sınırlarının, takriben Tanzimat'tan Cumhuriyet rejiminin olgunlaştığı çok partili döneme kadar çizildiği söylenebilir. Gerçi bu çalışma, sınırlarını bu kadar net bir biçimde çizmedi. Bu çalışmanın tarih çalışmasından ziyade edebiyat eleştirisi olması amaçlanıyor. Umarım amacına ulaşır. Bu yüzden, incelenen eserler böyle bir dönemselleştirme yöntemini aşıyor. Eser analizleri zaman zaman çok partili döneme kadar uzayabiliyor (Nahid Sırrı'nın 1950'lere varmış birçok eserinin yer alması), zaman zaman da takriben 18. yüzyıla doğru (mesela Reşad Ekrem Koçu anlatısında) geri gidebiliyor. Yine de kitap belli bir olgunluğa ulaştıktan sonra –Tanzimat'tan Abdülhamid rejimine, Abdülhamid rejiminden Mütareke dönemine, Mütareke döneminden de Erken

dönem Cumhuriyet'e kadar muhtelif periyotların ve epizotların kendine has bir hakikat rejimi örüntüsü çizdiği düşünülürse– dönemsel tasnifi vurgulamak önemli.

Bu zaman dilimini kapsayan çalışmada birbirine bağlı iki önemli kavram ortaya çıkıyor: hakikat ile sır. *Aykırı Cinsellikler*'de bu iki kavram arasındaki oyunun izini sürmeye çalışıyorum. Burada, *hakikat* çok spesifik biçimde, ünlü *queer* kuramcı Eve Kosofsky Sedgwick'in kavramsallaştırdığı "bilgi" kategorisinin harcını hazırlayan bir kavram olarak kullanılıyor. Sedgwick'in paranoyadan aymazlığa upuzun bir karşıtlıklar çizelgesine anlamını veren şey olarak kavramsallaştırdığı "bilgi" bir noktada aymazlığın karşıtı gibi görünürken aslen aymazlığın bizatihi beslendiği şey olabiliyor: "Aymazlık, bir bilginin aymazlığı –hiç şüphesiz belli bir hakikat rejimi içerisinde ya doğru ya da yanlış bulunacak bilgi– olduğu ölçüde, bu aymazlıklar asıl karanlığın parçaları olmak şöyle dursun, belirli bilgiler tarafından üretilir, onlara tekabül eder ve belirli hakikat rejimlerinin birer parçası olarak dolaşıma girerler."[1]

Bu durumda sırların aydınlanmasıyla ulaşılacak bir hakikat değil, aymazlığıyla sırları üreten, mevcut bir hakikat rejimi ya da hakikat rejimleri var. Edebiyatı konu alan bir çalışmanın hakikat rejiminden bahsetmesi ilk etapta tuhaf görünebilir. Ancak edebiyattan, özel olarak da edebiyatı nasıl tükettiğimizden ve tüketerek ürettiğimizden bahsedeceksek, hakikat rejimleri okumaya dair tartışmanın başlangıç noktası olmalı. Bu çalışmanın, başından sonuna kadar tam da belirli bir hakikat rejimiyle etkileşimden doğan iki okuma biçimiyle cebelleşmesi gerekti: görmezden gelen okuma ile teşhirci okuma. Görmezden gelen okuma, kendi görmezden gelişini yineleye yineleye mevcut başka bilgilerin, başka hakikatlerin dile gelmesini engeller. Bunu bir yokluğun karanlığından değil, başka bilgileri inkâr eden belirli bir bilginin, heteroseksüelleştirmeci arzu güzergâhının bilgisinin, ürettiği aymazlığın sonucu olduğundan yapar. Elinizdeki çalışmanın takriben bir yüzyıl öncesine baktığı düşünülürse, bu yüzyıllık zaman diliminde dönemin edebiyatına bakışta üretilen bilginin, birbirini tamamladığı üzere ya üreme rejiminin ürünü cinsel bilginin ya da arzu ekseni dışına çıkma iddiası bulunan bilginin, bu kadar mo-

1. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: Los Angeles, Londra: University of California Press, 2008, s. 8.

nolitik oluşunu açıklayan da yine görmezden gelen okumadır. Teşhirci okuma ise ilk bakışta okura bir perdeyi açıyor yanılsamasıyla, görmezden gelen okumanın karşıtı olduğu hissini verse de, ikisinin kardeş okuma biçimleri olduğunu söylemek gerekir. Teşhirci okuma, teşhir etmek zorunda kaldığı ana kadar görmezden gelen okumadır, denebilir. Anlayamadığı uyarana maruz kalan ve o noktada artık görmezden gelme özgürlüğü elinden alınan teşhirci, merak güdüsünden değil, fobik bir dürtüyle mübalağa ederek nesnesini geri kalandan tecrit etmeye, hakikat ile sır arasındaki oyunda anomaliler olmadığı hâlde onu kategorilerden müteşekkil bir dünyanın anomalisi olarak sunmaya çalışır. Teşhirci okuma, hakikat ile sır arasındaki oyunun doğurduğu tuhaflıkları sömürür ve tuhafın hakikat rejimi tarafından örtüldüğü ölçüde yayıldığını saklama işlevi görür: "X ve yalnızca X böyledir, herkes normaldir" kalıpyargısıyla, görmezden gelen okumayı destekler. Bu denklem içerisinde, aslında her okur, cinsel yönelimi ya da cinsiyet kimliği ne olursa olsun, kendini nasıl kimliklendirirse kimliklendirsin bir anlığına görmezden gelen okur, teşhirci okurdur. Bu gözlüklerden tam olarak kurtulmak için metinle bir süre cebelleşmek, onun sesini açmasına izin vermek gerekir. Buradan şimdiye kadar edebiyat alanında bu dönemi kapsayan, cinsel rejime karşı farklı cinsel hakikatleri aktaran edebiyatçıların sesinin duyurulmaya çalışılmadığı anlamı çıkmamalı. Erken dönem Türkçe Edebiyat'ta arzu konusunda bir süredir çeşitli çalışmalar yapılıyor.[2] Damlalar biriktikçe, görmezden gelen okumaya ve teşhirci okumaya karşı hakikat rejimlerinin dayattığı okuma biçimleri dönüşmeye başlayacaktır.

---

2. Örneğin; Fatih Özgüven, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Edebiyatımızda 'Eşcinsel Dikkatler': Elden Ele Dorian'lar, Hassas Delikanlılar, Pars Kızlar"; *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, (yay. haz.) Cüneyt Çakırlar, Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 2012. Ayrıca a.g.y., "İki Köpek-Bir Düşünce", *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel bir Bakış*, yay. haz. Nazan Aksoy-Bülent Aksoy, (İstanbul: İletişim Yayınları), 1997. Oğuz Güven, "Sait Faik'in Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi ve Kadın Temsilleri", Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2010. Ayrıca Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna, Kayıp Şark*'ı da dönemin külliyatını kavramsal düzeyde aşkıncı cinsiyet ekseninde işlemesi açısından başlangıç niteliğinde bir çalışmadır. (*Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.) Bunun dışında, Serdar Soydan da bir süredir Türkçe Edebiyat'ta LGBTİ+ üzerine sunumlar yapıyor ve okuma atölyeleri düzenliyor. Soydan'ın bu kitapta da bir bölüm ayrılan Nahid Sırrı Örik üzerine önemli bir çalışması var. Bkz. nahidsirriorik.wordpress.com [30.01.2017]

Bu durumda Sedgwick'in işaret ettiği epistemolojide bilgi kavramıyla açıklananın gerisindeki hakikat, egemenlik kuran, sınır koyan, kalıba sokmaya çalışan ise sır nedir, nasıl hareket eder? Sırrın kendi içinde, kendi adını koyan bir şey değil de hakikate göre konumlanmış, hakikatin kendini sabitlemek üzere konumlandırarak ve biteviye baştan konumlandırarak yarattığı bir şey olduğu düşünülürse; sır, bilgi ile aymazlık arasında yer kaplayan epistemolojik mekândaki akışkanlıktır. Hakikatin kendini mutlak sunduğu yola göre, sır her zaman utanç kavramıyla iç içe geçirilerek sürekli hakikatin hemen dışına, berisindeki sınırları bulanık alana itilir, hakikat ile arasındaki oyunda ötelenme yoluyla "bir şey görünürken başka bir şey olmaya" mahkûm edilir. Açılmaz çünkü bir noktada açıldığı an, açık bir sır olarak yayılmaya devam eder.[3] Bu durumda, çalışmanın izleyeceği yol bir sırrı bir hakikat rejiminden çıkarıp başka bir yere adapte etmeye çalışmaktansa sırlar ağının akışkanlığını, hareketini korumak suretiyle onu öteleyen ve kırılganlaştıran bir hakikat rejimini sorgulamaya açmak olacaktır. Elinizdeki kitap, bu bağlamda açmak gerekirse esas veçhesinde kadın ile erkekten müteşekkil karşıt ikilik sistemine dayalı "doğa" ya da "biyoloji" söylemi olarak kendini dayatan hakikati, edebi metinlerin de izin verdiği ölçüde, kavramın verdiği yükün yanılsamasından kurtarıp sorgulanmaya açık "hakikat" olarak ele alıyor. Böylece, sırrın sürekli değişen bir bağlam içerisinde anlamının da değiştiğini göstermeye çalışıyor. İncelenen külliyatta görülen toplumsal cinsiyet matrisini tersyüz etme itkisi, metinlerde belirli başka sırların ihtiva edildiği noktalarda dahi trans performativitenin yaygın olduğu düşünülürse –transperformativite zaten edebi eserlerin yansıttığı toplumda yaygın, yaygınlığı da edebiyat tanıklığında gösteriliyor– böyle bir okuma için sağlam zemin hazırlıyor.

Bu durumda "hakikat" ile sır ekseninde birden çok okuma vardır. Bu gerçeğe dayanarak, elinizdeki kitapta zaman zaman kesin bir dile yaklaşsam da eser analizlerimin son sözü söylemediğini; her edebi eserin birden çok yoruma gebe olduğunu, farklı açılardan değerlendirilebileceğini unutmadığımı belirtmek isterim. Tabii bu durum yine de cinin şişeden çıktığı gerçeğini değiştirmiyor. Bu çalışma, sırlar yerine heteroseksüelleştirmeci arzu güzergâhının örtüsünü açmayı amaçlıyor. Ben de mahut dönemin edebiyatının bir daha aynı kalıbın içine meşru biçimde sokulabi-

3. Sedgwick, *Epistemology of the Closet,* s. 67-90.

leceğine inanmıyorum. Zaten sallantıda olan bir toplumsal cinsiyet matrisini dayatarak heteroseksüel matris çerçevesinde ısrar etmek, karakterleri çarpıtmaya ve ön planda duran ilişkisellikleri göz ardı etmeye varan bir gafletle eserlere kendi sesi olmayan bir sesi, "doğa"sı gereği birbirine karşıt konumlanmış ve birbirini bütünleyen "kadın" ile "erkek"ten müteşekkil bir evreni dayatmak demek.

Bu durum, elbette mevcut tek hakikat rejiminden ziyade, çeşitli hakikat rejimlerinin gerisindeki arkaik yapıdır. Hakikat rejimleri, arzu akışı üzerinde kurdukları tüm baskıya rağmen değişen hatta hızla değişen, farklı katmanlarda birbirleriyle çelişebilen bir mevcudiyet sergiler. Hakikat rejimleri tarih dışı değil, tarihseldir. Bu durum araştırma sürecinde düşülebilecek bazı tuzaklara işaret ediyor: geçmişin dili, arzusu, arzusunun bilgisi ve hakikat rejimleri ile bugününkiler arasındaki açıyı göz ardı etme ya da anakronizme düşme tehlikesi. Aslında zorluk, ele alınan eserlerin, Foucault terminolojisine başvurursak; 19. yüzyıldan itibaren norm dışı kabul edilen her şeyin bir sapkınlıklar dizgesi içerisinde sınıflandırıldığı *cinsellik tertibatı*na geçmemiş bir toplumun ürünü olmasıdır. Hakikat rejiminin cinselliğe dayanan ilişkileri neredeyse sadece *evlilik bağı tertibatı* üzerinden anlamlandırdığı, cinsel baskısını ve bilgisini merkezde evlilik kurumu üzerinden kuran, psikiyatrinin cinselliğe dair geliştirdiği normatif ve baskıcı sistemine henüz kısmen yabancı, ama diğer yandan bilim söyleminden nasibini almaya başlamış ve tam da bundan dolayı, yani modern düzene geçildiğinden, homofobinin semptomlarından biri olan "hastalık" fikrinin de yaygın olduğu bir toplum... Kitabın "Toplumsal Örgütlenme Biçimi Olarak Kadınlararası Homososyal Arzu ve Başkaldıran Lezbiyenlik" bölümünde açık seçik görüleceği üzere dönemin hakikat rejimi haz ekonomisinin çiğ bir görev ahlakına bağlandığı üreme rejimine indirgenebilir. Biz ise hem evlilik bağı üzerinden kendini anlamlandıran arkaik yapının hâlâ çok yoğun biçimde yaşandığı, yaşatıldığı, hem *cinsellik tertibatı*nın ithali sürecinin olgunluğa ulaştığı, heteroseksüelleştirmeci arzu güzergâhında bir haz ekonomisinin belirgin olduğu hem de kimliklerin *cinsellik tertibatı*nı aşarak politik arenada direnç hattını oluşturduğu bir dönemde yaşıyoruz. Bu yüzden, okur bir yandan kendine çok yakın –evliliğe zorlama, evliliğe direnme, yönelimin keşfiyle haneden gelen şiddet hikâyeleri gibi– bir yandan da kamusal alanı güçlü biçimde şekillendiren aile kurumu ve ulus-dev-

let yapısı yüzünden kendine has açık sır ören üstü örtük kodlarına yabancı olduğu uzak bir dünyaya bakıyor.[4]

Dün ile bugün arasındaki açıya böyle bir vurgu yapmak iki zamansallığın birbiriyle uzlaşmaz, apayrı, birbirinden kopmuş olduğu sonucunu getirmiyor. Kitapta, iki dünyanın iç içe geçtiği noktaları keşfetmek için Sedgwick'in edebiyat eleştirisine kazandırdığı "homososyal arzu" kavramına başvuruldu. Hatta homososyal arzu kavramı, tüm çalışmayı ördü denebilir. Homososyal kavramı, bir neolojizm olarak, ilk olarak 1970'lerde sosyoloji alanında arzudan arındığı varsayılan arkadaşlık, rekabet, düşmanlık, himaye gibi erkekler arası ilişkileri eşcinselliğe karşıt olarak konumlandıracak ve sterilize edilmiş bir kamusal alan tasavvur edecek şekilde ortaya atıldı. Kavram kısa süre içerisinde erkek erkeğe ilişkiler kadar kadınlar arası ilişkiler için de kullanılmaya başlandı. Sedgwick, böyle bir karşıtlığın mümkün olmadığını, arzuya içkin olmayan bir ilişkisellikten bahsedilemeyeceğini, o yüzden homososyalliğin bir arzu-fobi spektrumu içerisinde vuku bulduğunu öne sürer.[5] Bu bağlamda, homososyal arzu kavramı gri alanların, daha doğrusu ilk bakışta gri gibi görünen alanların çok önemli olduğunu vurgulayarak, bunları çıkış noktası almaya çalışır. Nahid Sırrı'nın öncü *Dansöz*'ü (1936/1940) Hüseyin Rahmi'nin bir o kadar öncü *Ben Deli miyim?*'i (1925) yaratmış olmasına, dönemin külliyatında beliren her türlü başkaldırıya rağmen, ele alınan dönemde dil ve anlatı genelde heteroseksüel matris tarafından kuşatılmıştır, yani her şeye rağmen henüz bir noktaya kadar dolaplıdır. (Bunun meşum bir istisnası, dönemde erkek diliyle lezbiyen aşkın açık seçik bir dille aktarılmasıdır). Dün ile bugün arasındaki sınır çizgisini çizen dilin ürettiği dolaplılık olduğundan, "homososyal arzu" bu kadar kritik bir önem taşıyor. Arzu akışını anlama ve anlamlandırmada kritik rol oynayan kavramsallaştırma, sevgili kelimesinin telaffuz edilemediği bir dünyada muhtelif kadın formlarıyla üstü örtülmüş yakın arkadaşlıklar, direngen bekârlık, erkeklik iffeti, "kadın düşmanlığı", "eski hastalık" tipi izlekleri anlaşılır kılması açısından oldukça önemlidir.

---

4. Mesela "Ben geyim" değil, "Ben ölene kadar bekârım" ya da "Her şey illa da aşk mı demek? Bir kadın ile bir erkek kardeş kardeş yaşayamaz mı?" "Ben lezbiyenim." değil de "Seninle ciddi düşünüyorum, öyleyse sana bir koca bulalım, kız kıza gezelim." formuna bürünüyor.

5. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985, s. 1-15.

Metodoloji Üzerine

Elinizdeki kitap, öncelikli olarak arzunun genelde kapalı aktığı bir zaman ve mekânda heteronormativiteye direnç gösteren cinselliği kaydetmiş olan erken dönem edebiyatına en ince ayrıntısına kadar nüfuz etmeyi ve metinleri okura olabildiğince açmayı amaçlıyor. Bu yüzden, çalışmada esas olarak birincil kaynaklar ve anlatı odağa alındı. İncelenen metinlere ilişkin bir dönemselleştirme yapmak gerekirse; Tanzimat, Abdülhamid dönemi, Mütareke dönemi ve çok partili dönem öncesi Cumhuriyet rejimi muhtelif durak noktaları ya da süreçleri olarak beliriyor. Bu dönemlerin her birinin kendi içinde ve kendine has cinsellik örüntüleri ve birbirinden ayrıştığı üzere hakikat rejimleri var. Tanzimat, fantazmatik özdeşim ve toplumsal cinsiyet matrisi yoluyla iyimser fantezinin inşasına (mesela Ahmet Mithat'ın *Dürdâne Hanım*'ı), Abdülhamid dönemi bedenin "namus" kavramı altında esaret altına girmesine (mesela Şahabeddin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak*'ı), hizmet ediyor. Mütareke dönemini belirleyen, savaş etkisiyle tüm cinsellik ve cinsiyet kimliği kodlarının ve heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin büyük ölçüde sökülmesidir (mesela Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomorre*'si). Erken Dönem Cumhuriyet'te ise bu kodlar, bireyi ulus fantezisi ve Dişi Simgesel ekseninde vatandaşlaştırarak, onarılmaya çalışır (özelinde İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Batak* romanı, genelinde ise Memduh Şevket Esendal külliyatı). Bedenin (merkezi üreme rejiminin çizdiği güzergâh tarafından çoğu zaman kadın olarak da tahayyül edilen bedeninin) bu durak noktaları üzerinden kapanma-açılma biçiminde bir sinüs eğrisi çizdiğinden bahsedilebilir. Heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde arzu güzergâhı çizilirken, siyasi yapıların sıkılaşması ve gevşemesine bağlı olarak beden ve beden tahayyülü değişir, dönüşür.

Tanzimat dönemi hakikat rejiimi, devletle özdeşleştirildiği ölçüde bedenin, bir aşk büyüsü içerisinde bir araya getirilmesi, yani "namus"u "kadın"ın "erkekleştirilmesi" gibi bir fanteziyle erkeğin kurtarılmasına, aynı "erkekleşmiş kadın" fantezisinin heteroseksüel matrisin kurduğu aşk büyüsüyle el ele ilerlediği ölçüde hezimet duygusunun uyuşturulmasına ve savaş makinesi içerisinde çoktan girmiş bir erkeğin talileştirilmesi yoluyla cebren kadınlaştırılmasına dayanır (Tanzimat, mesela Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'si). Abdülhamid rejimi kodlarına göre de beden devletle özdeşleştirilip onarmaya çalışılır, ama bu sefer açık açık "namus"u

kurtarılması gereken bir şey olarak tahayyül eder. Devlet "namus"unu paranoya pahasına kurtarırken, takas edilmiş kadınların hane içindeki mevcudiyet kurallarını sıkılaştırarak sımsıkı kapalı aile yapıları inşa ederek bedeni hapseder (yine *Çıkmaz Sokak*). Bunun dışında, arzu akışını yeraltının en dibine iter, bedeni ağır bir gözetim ve denetim mekanizması altında hapseder, kendi rejimine aykırı gelen bedenlere cebren kaba şiddet uygulayarak ulus-bedeni tamir etmeye çalışır. Yine de Abdülhamid'in re'aya'sı olan toplum *queer* bir masalsılıkla rejimin üst-benlik biçiminde kurduğu toplumsal mühendisliği aşmaya devam eder (II. Abdülhamid dönemi, mesela Halide Edip Adıvar, *Sinekli Bakkal*). Mütareke döneminde ise devlet beden üzerindeki tüm kontrolünü yitirir, kendi benliğini kaybetme noktasında erilliği yok olmaya yüz tutmuş eril bir arzu nesnesi hâline gelir, kadın takasında aidiyeti altına aldığı tüm kadınları yitirir (keza *Sodom ve Gomorre*). Erken Dönem Cumhuriyet'te ise Öteki'sini çeşitli nimotekniklerle karşı-belleği kurmak üzere Dişi Simgesel merkezine koyarak tıp bilgisi tarafından şekillendirilen bir yargı mekanizması üzerinden erkeğin vatandaşlaşma kurallarını belirler, haz ekonomisini salt görev ahlakına bağlayan bir üreme rejimi üretir, aşk büyüsü yoluyla rejimin üstünü örter, bedeni bireylere böler ve aykırı bedenleri ayıklar, ıslah etmeye çalışır (seksoloji üzerinden sistematik biçimde toplumsal mühendisliği kuran Memduh Şevket Esendal, özelinde hikâyesi *Sofu Adamın Kızı*). Ele alınan metinlerde bu minvalde tahayyül edilmiş bir hakikat rejiminden azar azar kopan aykırı bedenlerin nasıl bir mekânsallaşma izlediği, ne tür kaçış çizgileri çekmeye çalıştığı, arzu güzergâhından geçen hakikat rejimlerine karşı kendi varlıklarını korumak için ne tür stratejiler izledikleri keşfedilmeye çalışacaktır.

Birincil kaynakların yanı sıra, özellikle de kitabın "yazar portreleri" olarak tasarlanan ilk üç bölümünü geliştirmek için biyografik materyallerden faydalanıldı.[6] Genelde edebiyat metni analizlerinin önemli bir parçası olan biyografiler tam da mahut yazarların hayatlarını hedef alma tehlikesi taşıdığından çalışmanın

6. Yazarlar, bu çalışmada olumsal olarak seçilmiştir, yazar seçimlerinde özel bir yol izlenmedi. Tanzimat'tan Erken Dönem Cumhuriyet'e zamansallaşmada başka bir yol da izlenebilirdi, başka portreler de eklenebilirdi. Portrelerde şu tip izleklerden yararlanılabilir: 1) belirli bir hakikat rejimine direnen açık kimlikli, ama rejim tarafından dolaba hapsedilmiş yazar (Hüseyin Rahmi), 2) genelinde Türkçe Edebiyat'tan, özelinde ulus-devlet edebiyatı tarihinden, silinen, görmezden gelinen yazar (Nahid Sırrı), 3) kendini dolabın epistemolojik mekânına ister istemez hapseden yazar (Reşad Nuri).

yumuşak karnı oldu denebilir. Fakat bu çalışmada, biyografilere "özel hayat" denilen şeye toplumsal bir kurgudan daha fazla bir anlam verilmediğinden, bu başvuru "özel hayat"ları aktarma mantığıyla gerçekleşmedi. Araştırma sürecinde biyografi kullanımının iki amacı var. Birincisi biyografik fragmanları bir meta-biyografi sorunu, yani hakikatlerin, söylemlerin, bilgilerin, bilgi ile aymazlık arasındaki epistemolojik mekânın bir çarpışma alanı olarak ele almak. İkincisi, biyografik materyallerin izin verdiği ölçüde, mahut yazarın anlatısını daha iyi analiz etmek için onun duygulanım kaynaklarına inebilmek.

Yöntemden bahsetmek gerekirse, çalışma genel hatlarıyla arzu üzerine olduğundan, queer kuram, psikanaliz, feminist psikanaliz, şizoanaliz, yer-analizi ve cinsel coğrafyadan faydalanıyor. Tüm bu alanlara ulaşabilmiş olmak, metinleri incelerken bedeni, dönemin edebiyatında inkâr edilmeye o kadar yakın duran bedeni, morfolojisinden mekânsallaşma biçimlerine, arzu güzergâhlarından kaçış çizgilerinin bedenselleşmesine kadar tanımada yardımcı oldu. Mekânsallaşma, bedenin mahut dönemin literatüründe neden inkâr eşiğinde durduğuna ipucu teşkil ediyor. Mezkûr zamansal sınırlar içerisinde hangi metin ele alınırsa alınsın çoğunlukla arzunun mezarlıklara itildiğini, mezarlıkların başlıca getto mekânı teşkil ettiğini, mücbirce görünmezleştirilmiş dolap mekânların sınırlarının ise kamusal alandan oldukça keskin biçimde ayrıldığını gösteriyor. Kısacası, mekânsallaşmanın verdiği ipucuyla genelde arzunun oldukça karanlık aktığı bir dünyaya bakıyoruz. Bir yere kadar. Oysa, mezkûr dönemde dolap mekânın tersine queer mekân ve toplumsal örgütlenme hakikat rejimlerinin baskılarına karşı niceliksel açıdan çok nadir de olsa –klasik anlamda politikleşmemiş olsa da– belirgin biçimde zuhur edebiliyor.

Son olarak, bu kitap tecrit edilmiş geyleri, evlilikle uzlaşmak zorunda kalmış lezbiyenleri, sürgüne gönderilen trans erkekleri, *transgender* kimliği yüzünden *de facto* açık olduğu için kapalı ve dolaplı gey arkadaşları tarafından dışlanan *genderqueen*leri görünür biçimde yaratmış, ulus-devlete evrilme sürecinde ve ulus-devletin altın çağında kan bağına dayalı ailenin hem çok kuvvetli hem duvarları dışa bu kadar kapalı olduğu bir zamansallaşmayı el alıyor. *Aykırı Cinsellikler*, bu bağlamda, en genel hattıyla sadece sahip olma ya da temellük arzusuna değil, olma –olarak eşik aşma– arzusuna da dair...

Hüseyin Rahmi Gürpınar: Dolaptaki İskelet

Eve Kosofsky Sedgwick'nin, *Epistemology of the Closet* adlı eserinde dolabın[1] edebiyattaki izdüşümünün analizini yapmaya girişmeden önce okura İngilizcedeki anlamlarının bir dökümünü sunarken aktardığı "dolaptaki iskelet" kavramı, toplumun kapalı, içe dönük yapısı olan ailenin hanede tuttuğu utanç verici sır anlamına gelir.[2] Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın anlatısının temel izleklerin-

1. "Dolap" kavramını anlayabilmek için önce "dolaptan çıkma"nın tam olarak ne olduğunu bilmekte fayda var: "Dolaptan çıkmak" kendi cinsel kimliğini üçüncü kişilere ve yavaş yavaş kamuya açıklama sürecini imliyor. Bu bağlamda, "dolap" kişinin cinselliğini gizlediği, dışarı ile arasına bir duvar ördüğü, daha doğrusu kamusalın dayattığı zorunluluklarla örülmek zorunda kalan, son derece öznel alan.

2. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: Los Angeles: Londra: University of California Press, 2008.

den biri de, hane içinde kilitlenmiş sır olmayan sırla mühürlenmiş "dolaptaki iskelet"i çoğunlukla üstü örtük, yer yer de bariz bir dille kurtarmaktır. Bu, yazarın kendi hayatından yola çıkar, herhangi birinin, birilerinin "dolaptaki iskelet"inin yol açtığı travmayı aktaran anlatıya dönüşür. Anlatı, yer yer homososyal arzu üzerinden otobiyografik izlere rastlansa da bunu aşmıştır. Daha ziyade çeşit çeşit sırların, dolaba kilitlenmiş iskeletlerin heteroseksüel matrisin içinde sıkışıp kalmışlığına, dipten derinden gelen bir isyan söz konusudur. Uğursuzlukla, tekinsizle çevrili, bir sırla mühürlenmiş dolap, heteroseksüel ilişkiler ağı ile bu ağın sürekli tek gerçeklik, tek cinsel hakikat olarak yeniden üretildiği *gramer* tarafından kuşatıldığından, anlatının ilk adımı bu kuşatılmışlığa isyan olur. Hüseyin Rahmi, anlatısının belkemiği olan bu tutumunu gündelik hayatında da açık açık, Pelin Özgür'ün *K Dergisi*'ndeki yazısında aktardığı üzere "Bu yaşta aşkın filmi dahi çekilmiyor" diyerek ifade etmiştir.[3] Söz konusu aşk, kendini norm, daha da açık konuşmak gerekirse doğa, olarak dayatma özgürlüğüne sahip olduğu için sırların sessizliğini kendi çığırtkan sesiyle örten totaliter romantizmdir. Yazar, anlatısında, özelinde edebi metinde, genelinde sanat ve popüler kültürde, heteroseksüel ilişkilerin salt gerçeklik olarak meşrulaştırılmasına, *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (1932)[4] romanının başında yer alan, roman tefrika edilmeden önce gazetede kendi görüşlerini manifesto formunda aktardığı metninde, başkaldırır:

> "Sırf aşk, kıskançlık, hıyanet, cinayet mekiki altında dokunan romanlar bu yeknesaklık içinde sanat ve tenevvü arayanlara sıkıntı vermeye başladı.
> Cazbant, fokstrot, şampanyayla sinirleri kamçılanmış çiftler bu vahşi musikinin sıtmalı figürlerine ayak uydurarak avuç avuca, göğüs göğse sallanırlarken taşkın bir cüretin ağzından kulağa bir alev akıttığı 'Seviyorum..' fısıltısı, artık bu o kadar bayatladı ki maceradan bar ile cazbant tarh edilirse belki Âdem babamız da Havva anamıza derdini böyle yanmıştır. [...] Artık sevişmeler tatil diye haykırmak istemiyorum. Bunun ne yazıda ne fiilde önüne geçilemeyeceğini biliyorum. [...] Muhitimizde romanı saplanıp kaldığı bu balçıktan kurtaramaz mıyız? Hikâyede aşk olsun fakat bütün bina bu temel taşı üzerine yükletilmesin." (s. vi-vii)

3. Pelin Özgür, "Sofrası Hayatının Aynasıydı", *K Dergisi*, Sayı: 216, s. 8-11.

4. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ölüler Yaşıyorlar mı?*, 1. baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2012.

Romanın, bu noktadan sonra, iddia ettiği hedefi, okurun gözünü totaliter romantizmin kuşattığı "bu" dünyadan öte dünyaya geçememiş "beri" dünyanın varlıkları, hayaletler, cinler ve perilere çevirmek olacaktır. Hüseyin Rahmi külliyatının temel izleklerinden olan "beri" dünyanın yazar için ne anlama geldiği tekinsizlik teması altında incelenirken yavaş yavaş açığa çıkacaktır.

Judith Butler'ın vurguladığı üzere, ensest tabusunun bir ilginç noktası yasaklandığı ölçüde üretilirken tabunun kökenindeki kaymaları da üretmesidir: Arzulanan karşı cins özdeşleşilen figür hâline gelir, tabu yasağı aynı zamanda eşcinsel kimlikleri üretir ve onları eş zamanlı bastırmaya çalışır.[5] Gürpınar'ın homososyal arzuyu merkez aldığı romanları dışında heteroseksüel matrisin kuşattığı anlatılarında, bu kayma metin düzleminde gerçekleşir. Yazar, heteroseksüel matris içerisine yerleştirilebilecek bir anlatı oluşturduğunda, matris mutlu sonlar, özendirici rol modeller barındırmaz. Hüseyin Rahmi'de heteroseksüel matris âdeta kendi kendini karalayan bir mekanizmadır. Berna Moran da Hüseyin Rahmi'nin romanlarında heteroseksüel ilişkilere karşı takındığı mesafeye değinir: "Gürpınar'ın yapıtlarında kadın-erkek ilişkisi çok işlenen bir konudur, ama bu ilişki, hiçbir zaman, birbirini seven iki gencin sonunda evlenip mutluluğa erişmesiyle sonuçlanmaz. Bu tür roman yazmaz."[6] Gürpınar, merkezinde homososyal arzunun bulunmadığı metinlerinde bile heteroseksüel ilişkileri genelde bir ensest iması (özellikle yaşlı erkek-genç kadın ile yaşlı kadın-genç erkek ikilileri) içerisinde örüp ensest tabusu çerçevesinde imkânsızlaştırırken, homososyal arzu ifadesinin kâh bastırılıp kâh bir nebze açılmasına izin verir. Bu izin, heteronormativitenin kendini zorla dayatırken kendi yasaklarının delinmesi karşısındaki aczine dayanarak tabu kökenindeki kaymaları bizzat meşrulaştırmışçasına, geçici bir rahatlama yaratmış gibidir.

Özellikle *Namuslu Kokotlar*'da (1929)[7] heteroseksüel çiftler yasağı/namusu çiğnediği için ağır biçimde cezalandırılırken, homoerotik ifadeler tabudaki kaymalarla sayfaların aralarına serpiş-

---

5. Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 2. baskı, Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 147-148.

6. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 103.

7. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Namuslu Kokotlar*, 3. baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.

tirilmeye başlanır. Anlatıcı, heteroseksüelleştirilmiş arzu tufanı içerisinde yan karakterlerden birini arzu nesnesi olarak tasvir etmekle başlar; "Sert çizgili yüzü biraz alımsız, ama iri yarı vücudu kemikli, güçlü kuvvetli, boğa gibi bir delikanlı..." (s. 40) Anlatı, arzu dürtü olarak baş gösterdiği anda, yan karakterin aslında, okur optik odak noktası alınarak yan karakterin kadınların arzu nesnesi olması üzerinden erkeklerin de arzu nesnesi olabileceği bir güzergâh çizer: "Taksi şoförü çok yakışıklı bir delikanlı. Kasketinin altından insana bir bakışı var, kadın, erkek, gören vurulur vallahi." (s. 75) Bu açılış hemen bir sonraki sayfada anlatının rahatlamasını sağlar. Homososyal arzu anlatıcı için çıplak biçimde oradadır: "Allah övmüş de yaratmış. Gerçekten göz alacak kadar güzel bir delikanlı." (s. 76). Metin kısa bir süre sonra heteroseksüel matrise oturtulmuş arzu yapısının içerisinden başını çıkararak daha da duyumsallaşır, tenselleşir: "Kuvvetli bir göğüs, enli omuzlar, kaslı kollar, nasırlı eller, yapma kokulardan uzak, doğal bir erkeğin gövdesini hissettiren sertçe bir koku..." (s. 98)

Ancak Hüseyin Rahmi, anlatının doğrudan bir arzu nesnesine yöneldiği zaman onu totaliter romantizm içerisinde boğulmaya bıraksa da, ensest tabusunu saf metin olarak kaydırdığında bu ürkek tavrı göstermeyecektir. Tabu, İlk Günah merkezinde arkaik metne, *Kutsal Kitap*'a yönelir ve kimlikleri kaydırma yoluyla heteronormativitenin gücünü en çok ve en derinden aldığı öğesine cesurca isyan eder. *Namuslu Kokotlar*'da Perran Mazlum ile sevgilisi birlikte Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşunun bir röprodüksiyonunu seyrederken, özneyle arasında ihtilaf olması gereken ilk Baba arzu nesnesi olarak ele alınır. Arzu nesnesi olması gereken ilk Anne ise "şehvet anıtı" diye anılmasına rağmen, geleneksel cinsel çekicilik imgesi salt anatomi meselesine indirgenir ve ilk kadın bedeni parçalarına ayırmak suretiyle anlamsızlaştırılmış bir figüre dönüştürülür:

> "Şimdi ikisi, Âdem'in yaratılışının bir dahi kafasından çıkan bu resmine dikkatle bakıyorlardı. Uyluğuna ameliyat yapılmış olan Âdem Baba'mız genç, güzel, gürbüz, dolgun ve yakışıklı vücutlu bir delikanlı, bir ağaç kütüğüne dayanmış ve başı sol omzuna sıkışmış bir durumda, masum bir uyku ile serpilmiş yatıyor... Hiçbir heykeltıraş, oranları bu derece çekici bir erkek vücudu yontmayı başaramamıştır.
> Havva Ana'mız da etli, canlı, iri yarı bir kadın; yuvarlak kalçaları üzerinde eğilerek, avuç avuca yapıştırdığı iki elini Tanrı'ya yalvarır durumda

uzatarak yarı eğilmiş... Cenab-ı Halik hayata uyandırır bir işaretle, sağ elini insanoğluna uzatmış, öğüt verir yollu bir şeyler söylüyor gibi... Havva da, birer yana savrulmuş iki örgü saç, yuvarlak omuzlar, göğüs, memeler, karın göbek, butlar, erkek bakışlarına dikilen, yumuk yumuk ilk şehvet anıtı..." (s. 257)

Bu başkaldırı, süreğen bir başkaldırı değildir. Arzu açığa çıktığı gibi bir utanç da sürekli ona eşlik eder. Utanç arzuyu ketler ve arzu ketlenmesinin beraberinde ağır vicdan azabını getirir. Utanç, yine totaliter romantizmi saçmaya indirgediği *Deli Filozof*'ta (1931)[8] ana karakterin, genç bir garsona soru sorduğu ilk an düşündüklerinde kendini gösterir: "Filozof hiç de gulamperest olmadığı halde, sevincinden hemen oğlanın boynuna sarılıp iki pembe yanağından öpecekti." (s. 138) Deli filozof, bu durumda yazarın ta kendisi, "gulamperest" (oğlancı) suçlamasını ense kökünde hissediyordur. Romanda daha kimse onu "gulamperestlikle" suçlamamıştır ama o her an suçlanabileceğini bilir, çünkü bu suçlamanın getirileceği ortam her zaman mevcuttur. O ise daha kimse onu suçlamadan (çünkü daha önce farklı mizansenlerde bu ve buna benzer suçlamalar her zaman getirilmiştir) kendi kendini suçlamış ve savunmaya çalışmıştır.

Gulamperestlikle suçlanma, *Deli Filozof*'a içkin, bir cümleyle geçiştirilecek bir korku değildir, Hüseyin Rahmi anlatısına sinmiştir. Bu korku, *Namuslu Kokotlar*'daki gibi anlatının "namus" kavramı altında heteroseksüel ilişkileri acımasızca yargılamasının tersine, bu kadar yakınında hissettiği bir korkuyla yargılanmaya hazır olduğu, otosansür işlevi gören bir sınır çizer. "Namus", kendini açmaya hazır arzu ifadesini çevreler ve ketler. Hüseyin Rahmi anlatısının esas izleklerinden "tekinsizliğin ortasında iki arkadaş"a giriş olarak da okunabilecek *Efsuncu Baba*'da (1924)[9], iki Ermeni genç Binbirdirek Sarnıcı'nda "[d]ünyadan ziyade âhret hızına dahil, yarı karanlık bu geniş çukurun içinde" (s. 4) Efsuncu Baba'yla namus sınırında bir karşılaşma deneyimler:

"Efsuncu Baba Enveri: 'İplik bükmek bahane... Siz burada başka iş için oturuyorsunuz..' Kirkor: Yok efendim biz lamuslu çocuklarız. Fikrinize kötü şeyler getirmeyiniz. Bunda gizli bir işimiz yoktur...
Enveri: Meleklerin kuyruk sokumları olmaz imiş...

8. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Deli Filozof*, 4. baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 1999.
9. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Efsuncu Baba*, İstanbul: Everest Yayınları, 2009.

Kirkor: Bu işten hiç malumatımız yoktur... Şimdiyecek yoklamamışım. Tecrübesine varmamışım.
Enveri Agop'un gerisine elini saldırarak: 'Müsaade edersen bakayım..'
Ermeni genci iki adım geriye sekerek: 'Çek elini ondan be adam, fikri bozuk bir insansın nesin? Dibime bakıp da melek olduğumu ağnayacaksın? Hiç insanın lamus deliğine dokanılır?'" (s. 41-42)

Arzu totaliter romantizm içerisinde dipten derinden yol alırken, *Muhabbet Tılsımı*'nda (1921)[10] totaliter romantizme yüklenen ensest tabusu olduğu gibi homoerotik arzuya kaydırılır, yaşlı erkek-genç kadın ikilisi yaşlı erkek-oğlana taşınır. Yazar, yaşlı erkek figürüne yüklemiş olduğu gulamperest şeklinde suçlanma korkusunu, gerilimini alır, bir sinir harbi içerisinde yüzleşme ortamı olarak kendi kendini yaralayacağı hassas bir alan yaratır. Ali Bekir, bu alan içerisinde arzu nesnesi olarak tasvir edilir:

"Ali Bekir, o sıtmalı, şiş karınlı, hırtlamba köylü çocuğu gelişti, serpildi, renklendi. Kendini bildikten sonra kaşlarının yayı Allah'ın hünerli fırçasıyla kararddı. Kestane rengi gözlerinin bebeklerinde birer çekici ışık parladı. Yanaklarında körpe şeftali kızartısı belirdi. Taze kiraz turfandalığıyla ateşlenen dudaklarının üzerinde doğacak bıyıklarının belirtisi gölgeler gözüktü. Hayatının baharının bütün büyüleyici güzellikleri, bütün estetik zenginliği bakışlarında, konuşmasında, hareketlerinde görülmeye başladı. Ali Bekir'in böyle güneşte açılan renkli bir çiçek gibi kokusuyla, tazeliğiyle aşk mevsimi başlangıcına ermesi, konak için ve konağın içini dolduran bir alay kocasız genç kızlar da bu delikanlı için, karşılarında iki tehlike meydana getiriyordu." (s. 165)

Anlatının hem öznesi (aşkın peşine düşmüş fail) hem nesnesi (anlatının merkezine aldığı arzu nesnesi temsili) konumundakigenç ve güzel oğlanı nevrotik alanın, namus korkusuyla ketlenen arzunun sınırına getirir. Ali Bekir, arzulanan olarak, arzulayan dervişe karşı kendi namus sınırını çizerken, daha doğrusu yazar arzulanan ile iğrençleştirdiği arzulayan arasında bu sınırı çizerken, arzu ketlendikçe arzu ifadesinin başvurduğu şiddet artar.

"Ali Bekir, İlyas Ağa'dan dinlediğine göre tılsımın hediyesinin üç öpücük olması lazım geleceğini ve bu belirli sayının da, muskanın tesliminden sonra ödeneceğini düşünür. Bunun için gayet iri, pek tüylü ve salyalı bir

10. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Muhabbet Tılsımı*, 6. baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.

fino gibi kendisini yalamaya atılan dervişin bu sınırsız saldırılarından bir şey anlayamaz. Var gücüyle kendini savunur; böylece epey didişirler...

Bana Derviş Okyanus derler. Güzel oğlanları öperler. Söyle yavrum, sana ne derler? [...]

Ya imanım Ali, sana mum gibi yanarım ezelden beri... Adın büyük, seni takdis farz oldu. Ya Ali Bekir, yanağını dudağıma getir...

Ali Bekir yumruklarını dervişin göğsüne dayayarak koç gibi gerilir. Tos vurmaya hazırlandığını anlatmak istercesine başını çarpıtır. Bir kesin kararla kendini savunacağını anlatır bir kesinlikle:

- Derviş Baba, bu tılsımın üç öpücük adağı olduğunu söylediler bana... Ver tılsımı, al üç öpücüğünü... Bir tane ne eksik, ne fazla... [...]

Birdenbire Ali Bekir'e dönerek:

- Tılsımı tılsımlamak için senin kirli donun lazım...

Kirli dondan pek temiz olmayan bu teklife Ali Bekir şaşırır kalır. Fakat Derviş Okyanus sözünde bir çeşit manyetizma ile:

- Haydi, şuraya, tekkenin helâlarından birine git. İç donunu çıkar. Bana getir. Tılsım başka türlü tutmaz. [...]

Aşk sultanı donu alınca hemen hırsla yüzüne gözüne sürdükten sonra, koynuna sokar." (s. 185-186)

Yazarın burada arzuyla iki katmanlı bir ilişkisi vardır, arzulanana doğru arzulayanın herkes olduğu temaşa; yani "yazar arzulamaz, zaten güzel olan herkes için güzeldir" diye meşrulaştırma. Bir de oyunu nesne seçimine ket vuran Kristevacı *iğrenç* (*abject*)[11] üzerinden kurma, arzulayanın iğrenç olduğu kahkahayı getiren iğrençleştirme. Kristeva iğrencin (*abject*) kahkahayla ilişkisini şöyle tarif eder:

> "İğrence varlık kazandıran kişi, özdeşleşmek, arzulamak, ait olmak ya da reddetmek yerine (kendisini) yerleştiren, (kendisini) *ayıran*, (kendisini) konumlandıran ve dolayısıyla da *gezip dolaşan* bir *dışlanmıştır*. Bir anlamda sitüasyonisttir [durumcu] ama gülmeyi bilir; çünkü gülme tiksintiyi konumlandırmanın ve konumundan etmenin bir biçimidir. Zorunlu olarak ikil [*dichotomique*] ve biraz manici olan bu kişi böler, dışlar ve doğruyu söylemek gerekirse tiksintilerini tanımaktan yana olmasa bile, onları hiç de yadsımaz. Ayrıca genellikle, kendisini tiksintiye dahil eder, ayrımlarını gerçekleştiren neşteri böylece kendine de vurur."[12]

---

11. *abject*'in Türkçede birkaç karşılığı var, 'iğrenç' bunlardan yalnızca biri. Bu noktada Nilgün Tutal'ın formülüne sadık kaldım.

12. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik üzerine Deneme*, 2. baskı, Çev. Nilgün Tutal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 20.

İğrençleşme burada, Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*'nde açıkladığı mekanizmaya benzer şekilde işleyen kahkahayı doğurur. Fakat iğrencin işleyebilmesi için hareketini dışa doğru değil, içe doğru yapar. Freudcu saldırgan kahkaha hamlesinde birinci adımda bir kişi cinsel nesnesi tarafından reddedilir, ikinci adımda bu saldırganlık doğurur ve üçüncü adımda üçüncü kişi veya kişiler çağrılır, saldırganlık şaka formunda paylaşılarak şiddeti artırılır.[13] İğrençleştiren şakayı üreten kişi, reddeden Ali Bekir gibi dursa da, üçüncü kişileri kahkahaya çağıran Ali Bekir değil, bizzat anlatıcıdır. Sınırları bulanmış olan kendisine dışlanan bir iğrenç olarak gülünmesi için çağırır. Kahkaha, Ali Bekir'in kahkahasından ibaretmiş gibi görünüp anlatıyı sınır içerisinde tutarken arzunun "namus"un sınır ötesini ima etmesi yoluyla –dokunma ve koklama– uyguladığı basıncın yarattığı, bizzat, sürekli sınıra dönerken, şiddeti giderek artan, sinirleri boşanma yoluyla rahatlayacak gibi ama bir türlü rahatlayamayan nevrotik kahkahadır.

> "Ali Bekir, Okyanus'un pençesinden kurtulur. Harabeler arasından kaçar. İki üç sokak açıldıktan sonra uzun bir 'Ohhh!' çeker. Hâlâ dervişin salyalı ağzını gözlerinin önünde, yağlı meşine benzeyen kokusunu burnunda hissederek tiksinir. Şöyle kendini bir yoklar. Ne kâr ne zarar hissettiğini düşünür. *Irzına, namusuna bir kırat eksiklik getirmediğine* dünyalar kadar sevinir. Yanağı yerine kirli donunu öptürmüş olduğuna ve dervişin bu pek midesizce davranışına *gülmekten kırılır*. Öbür defa da donundan daha kirli bir şeyini öptürmekle Okyanus'un saygıdeğer dudaklarını memnun edebileceğini düşünür. *Gülmekten sinirleri boşanır*. Ve hatta gelecek defa iç çamaşırını daha kirli bir halde bulundurmakla tılsıma daha fazla layık olacağını düşünerek *tepine tepine güler...*" (s. 187, vurgu bana aittir.)

Hüseyin Rahmi Biyografilerinde Dolaptaki İskelet

İlerleyen sayfalardaki roman analizlerinin merkezini oluşturan tekinsizliğe fırlatılmış iki arkadaş izleğinin kaynağını nereden aldığını görebilmek için, zamanında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hayatı üzerine yazılıp çizilenlere kısaca göz atmanın faydası olacaktır.[14] Bu kesitte, Hüseyin Rahmi'nin biyografisini birebir aktar-

13. Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları, 1993.

14. Hüseyin Rahmi Gürpınar biyografileri ve biyografik materyaller: Refik Ahmed Sevengil, *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Hayatı, Hatıraları, Eserleri, Münakaşaları, Mektupları*, İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944; *Hayat*, 4. 4. 1958. Önder Göçgün, *Hüseyin*

maktan ziyade bu kaynağın ve külliyatına yansıyan "dolaptaki iskelet"in izini sürmekle ilgileniyor ve yazarın hayatı hakkında yazmış olanların tıpkı yazarın etrafında bir aileymişçesine ördükleri dolabı sergilemeye çalışıyorum.

Bu aile, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı tüm toplumun sevdiği bir sanatçı olarak yere göğe koyamazken, genel ahlakla çelişen bekârlığını da tekinsiz bir sorunsal hâline getirir. Biyografilerde onun bekârlığından özel olarak bahsedilmesi, açıklama yapılması, belki de okurdan af dilenmesi gereken bir durummuş gibi sürekli göze sokulur. Yer yer de yazarın kendine yeterliği kadınsılaştırılır. "Hüseyin Rahmi'nin ilk gençliğinde sıhhatinin biraz bozuk gitmesi evlenmesine mani olmuş, sonraları galiba üstad bekârlığa alışmış ve yaşayış şeklini değiştirmek istememiştir."[15]

> "Şimdiye kadar hiç evlenmemiştir. Bir gün sebebini sorduğum zaman önce sıkıldı. Çocukluğunda aralarında büyüdüğü eski İstanbul hanımlarından öğrenilmiş bir mahcubiyet edası ile kızardı, sonra galiba suali cevapsız bırakmış olmamak için gülümsedi:
>
> Yattığım odada başka nefes istemem, sinirlenirim; bunun içindir ki misafirlikte de kalmam. Dedi; sonra biraz daha açıldı:
>
> - Efendim, muharrirlerden kim evlendiyse artık yazamaz olmuştur. Ernest Rönan da bekârmış, kendisine sebebini sormuşlar, insan iki kısımdır, bir kısmı dimağ ile bir kısmı bedenle çalışır, ben birinci kısımdanım diye cevap vermiş... Dedi, uzun uzun güldü.
>
> Pek genç iken *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde muharrir olarak çalıştığı sıralarda bir aralık gazetenin sahibi ve o zamanın büyük otoritesi Ahmet Mithat, kızını Hüseyin Rahmi'ye vermek istemiş, genç muharririni alıp Beykoz'daki çiftliğine de götürmüş, aile arasına almağa kalkmıştı. Ahmet Mithat'ın pek iyi yetiştirilmekte olan afif, değerli ve faziletli bir kızı vardı; fakat Hüseyin Rahmi esasta evlenmek niyetinde olmadığı için Ahmet Mithat'ın teklifini nezaket ve itizar ile savuşturdu."[16]

Rahmi Gürpınar, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990. İlhami Yardımcı, "Hüseyin Rahmi'nin Hususiyetleri-Hemşiresinin Kızı Safder Hanım Anlatıyor", *Çınaraltı Dergisi*, 18 Mart 1944. Abdullah Tanrıkulu, *H. Rahmi Gürpınar*, İstanbul: Toker Yayınları, 1974. Mustafa Farsakoğlu et al., *Kuyruklu Yıldız Altında bir Ev: Dört Devrin Yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mirası'nın ve Evinin Akıllara Durgunluk Veren Serüveni*, İstanbul: Adalar Vakfı Yayınları, 2000;"Mısır Seyahati", *Akşam* gazetesi, 4 Haziran 1934. Bu tür biyografilerden farklı bir bakış sunması açısından önemli çalışmalardan biri de; Özge Karlık, "From the 'author' to the 'reader': visiting literary house-museums in Istanbul", Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, 2009; "Adanın En Uzak Ucunda", *KaosGL*, Sayı: 120, s. 26-30.

15. Sevengil, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, s. 12-13.

16. A.g.e., s. 12-13.

Bekârlığa dair "sırrın" arada ipucu verirmişçesine başını uzatıverip geri çekmesi, bir yandan da asla dile getirilmeyişi onun etrafına örülen mitolojiyle at başı gider "münzevi, geçmişi sır bir heteroseksüel" de denir ama "kadın gibidir, o zaten evlenemez" de... Bu ikili sarmal Hüseyin Rahmi üzerine türlü biyografik materyalde başa baş belirir:

> "En büyük merakı yün ve tentene örmekti. Çok defa yazı yazdığı masanın başından kalkıp, dinlenmek için tentene ördüğü görülürdü. Yüne gelince; yaprak örgü, fıstık örgü, kâtip çimdiği ve daha akla gelen bütün örgü tarzlarının –romanda olduğu gibi– hakiki üstadı idi. Nakış bilirdi, yastık başı işlerdi. Hüseyin Rahmi, evdeki kapıları entarisinin eteği ile tutarak açardı. Belki de hayatında hiç evlenmemesinin sebebi bu idi. Mamafih bekârlığından hiç de şikâyet etmezdi. Hamarat bir ev kadını kadar mutfak ve ev işinden anlardı."[17]

Üç aşağı beş yukarı aynı benzer bilgiler etrafındaki bu kadar tekrardan sonra Hüseyin Rahmi ile 69 yaşında yapılan röportajda yine aynı soru sorulur. Yalnızlıkla ilgili açık bir genel ahlak dersine maruz kalınca kendini net biçimde savunur:

> "-Mısır kadınlarını nasıl buldunuz?
> -Fevkalade güzel.. Orada Türkçe okuyan birçok karilere rast geldim. Bunlar içinde fevkalade güzel hanımlar vardı. Hepsi de dehşetli zengin.
> -Genç olsaydınız üstadım. Bir macera, bir evlenme tasavvuru.. Bahusus şimdi çok yalnızsınız değil mi?
> -Evlenmek mi? Bekâr geldim, bekâr gideceğim."[18]

Bekârlık çevresinde inşa edilmiş dolabın merkezindeki "sır", Hüseyin Rahmi'nin de bazı romanlarının temel izleklerinden biri olacak iki erkeğin "arkadaşlığı" kavramını ortaya atar. Refik Ahmet Sevengil biyografisinde, diğer biyografilerin bir iki cümleyle geçiştirmeye çalıştığının aksine, Hüseyin Rahmi ile Hulusi Bey'in ilişkilerini arkadaşlık olarak nitelendirse de en ince ayrıntısına kadar ele alınır. Hem "arkadaşlık"la perdelenmiş "sır" hem "sırrın" dolambaçlı yollardan ifadesi bir noktadan sonra ortaya tuhaf bir manzara çıkarır: İki "arkadaş" senelerce aynı evde yaşar, her işlerini birlikte görür ve ikisi de evlenmemiştir.

---

17. A.g.e., s. 18.
18. "Mısır Seyahati", *Akşam* gazetesi, 4 Haziran 1934.

"Birincisi Hüseyin Rahmi, ötekisi de yarım asırdan fazla bir zaman birlikte yaşadığı, birlikte çalışıp birlikte düşündüğü arkadaşı mütekait miralay Hulusi beymiş. [...]
Elli yıl arkadaşlık ettiği kendisi gibi bekâr mütekait miralay Hulusi Bey'in Hüseyin Rahmi'ye ve Hüseyin Rahmi'nin ona gösterdiği dostluk ve sadakat yirminci asrın ahbaplıkları arasında eşine tesadüf edilmesi mümkün olmayan bir vefa ve feragat şaheseri sayılmalıdır. Bu bahsi ayrıca yazacağım.
Hüseyin Rahmi, Hulusi'yi çocukluğundan beri tanırmış; Hüseyin Rahmi Aksaray'da otururmuş, Hulusi Yüksekkaldırım'da... Hulusi'nin ailesi Aksaray'a taşındıktan sonra iki arkadaş arasındaki ahbaplık ilerlemiş. Sonraları bir evde oturmağa başlamışlar. [...]
Hüseyin Rahmi'nin hayatının büyük bir kısmında büyük romancıya büyük bir vefa ve samimiyetle arkadaşlık etmiş olan Miralay Hulusi, bu uzun beraberlik yüzünden Hüseyin Rahmi ile birlikte edebiyat tarihimize girmiş bir adamdır.
Miralay Hulusi, benim pek sevdiğim, saydığım ve beğendiğim bir adamdı; iyi kalbi, doğru düşünceleri, tatlı sözleri ve sevimli hali, onu tanıyanların hepsinde kendisine karşı hemen büyük bir gönül bağlılığı doğmasına sebep olurdu. Onu benim gibi herkes sever, sayar ve beğenirdi; fakat o benden ve herkesten önce Hüseyin Rahmi'nin Hulusi Beyi'dir. Yarım asırdan fazla süren bir arkadaşlıkla birbirine bağlanan bu en temiz, en iyi iki insan bir evde otururlar, bir evde yaşarlar, bir evde yiyip içerler ve romancı, yazıhanesinin başına geçip eserlerini yazarken arkadaşı bir köşesindeki kanepenin üstünde kitap okurdu.
İkisi de hiç evlenmemişlerdir. Gençliklerinde birlikte gezip tozmuşlar; olgunluk ve yaşlılık çağlarını beraber geçirdiler. Hüseyin Rahmi'nin bütün eserlerinin ilk kari Miralay Hulusi'dir."[19]

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın külliyatındaki "dolaptaki iskelet" elbette yazarın bireysel hayatını çoktan aşmıştır, ama ele alınacak romanlarındaki tekinsizlik, huzursuzluk kaynağını hep yazarın "dolaptaki iskelet"inin verdiği duygulanımdan alır.

Melankolinin Örttüğü İlişkisellik

Hüseyin Rahmi Gürpınar anlatısında iki türlü arzu görmek mümkündür. Birincisi, daha önce de bahsedildiği üzere, metinde tabu kayması yaratan ve heteroseksüel matris içerisinde şekillendirilmiş cinsel güzergâha başkaldıran arzu. İkincisi ise iki erkek arasındaki derin bağlara dayalı arkadaşlık temelli, yer yer yüceltil-

19. Sevengil, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, s. 8, 14, 155.

miş yer yer de kendine çok kısıtlama getirmeyen homososyal arzu. Arkadaşlık yüceltilmiş formda ifade edildiğinde özü gereği Gürpınar'da Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası*'nda melankolik heteroseksüellik teması altında işaret ettiği gibi perdelenecektir:

> "Melankolik heteroseksüel erkek örneğinde, adam başka bir erkeği hiç sevmemiştir, erkek*tir* ve gerekirse bunu kanıtlayacak ampirik olgulara başvurulabilir. [...] Babaya duyulan aşk peniste muhafaza edilir, nüfuz edilemez bir inkârla güvenceye alınır ve bu daimi inkâr, artık penisi merkez alan arzunun yapısı ve görevi haline gelir. Gerçekten de nesne-kadın heteroseksüel erkeğin asla eşcinsel arzu hissetmemiş olduğunun imi olduğu gibi, bu arzunun kaybının yasını da tutmamış olduğunun imi olmalıdır. İm-kadın kesintisiz bir heteroseksüelliği kutsal ilan eden bir tarih uğruna, heteroseksüellik öncesi tarihi başarılı bir şekilde yerinden etmeli ve gizlemelidir."[20]

Hüseyin Rahmi Gürpınar'da im-kadınlar, iki erkek arasındaki ilk bakışta homososyal arzudan bağımsız görünen arkadaşlığı ya yüceltme ya da arkadaşlığın esnasında üst katmanda yer yer sansürvari kesintiler yaratma yoluyla heteroseksüel matris içine alırmış gibi yapma işlevi görür. Heteroseksüel matris içerisine alma hareketi melankoliyi yaratırken, melankoli im-kadın merkezli romanların örüntülerinde iyice açılır, salt karakterlerin büründüğü bir kişilik özelliğinin ötesine geçer ve tematik olarak ilişkilere içeriğini veren tüm mekâna sızar. Gürpınar'ın *İffet*'i (1896/1927)[21] Bachelard'ın melankoli ve su arasındaki ilişkiyi incelediği *Su ve Düşler*'in çizdiği çerçeveye paralel biçimde "melankoli etkisinde olanlarınki gömülmelerle, mezarlarla, korkunçluklarla, kaçışlarla, çukurlarla, her türlü hüzün verici şeyle doludur."[22] Bachelard'ın suyun ağırlığının hüzne anlamını verirken "[d]urgun sular önünde hep aynı melankoliyi buluyorum; nemli bir ormanda bir su birikintisinin rengine bürünmüş çok özel bir melankoli; baskısız, düşünceli, yavaş, sakin bir melankoli"[23] dediği üzere romanın da ağır bir yağmurla açılması melankoliye içkindir:

---

20. Judith Butler, Cinsiyet Belası, s. 141.
21. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet*, 8. baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 1998.
22. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, Çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 10.
23. A.g.e., s. 14.

"1300 yılı eylülü ortalarına doğru bir Perşembe günüydü. Saat yedi buçuk sıralarında bardaklardan boşanır gibi sağanaklarla başlayan bir yağmur, tufana benzeyen selleri, kıyamet gürültülerini andıran korkunç şimşek gümbürtüleriyle damları, sokakları su içinde bırakıp her yanı sardıktan iki saat sonra dinmeye yüz tutmuştu. Yağmurun dinmesinden sonra gökteki bulutlar merkezlerine doğru kar gibi beyaz iri yığınlara ayrılarak yoğunluklarını yavaş yavaş yitirip bin türlü azametli biçimlerle boşluğa doğru uçuştuklarından, göğün lacivertliği oradan buradan gülümsemeye başlamıştı." (s. 29)

Mekân durgun sular gibi hareketsizliğe doğru çekilirken giderek ıssızlaşır:

"Dolambaçlı sokaklardan girip çıkarak bir süre yürüdük. Evler seyrekleşmeye, bu mahalleleri kaplayan dokunaklı durgunluk artmaya başladı. Artık ne çocuk görülüyordu, ne kadın, ne erkek ne de bir hayvan!... Şehrimizin sokaklarını dolduran köpeklerden bile iz yoktu. İnsanların yiyecek ekmek bulamadıkları bu sokaklardan onlar da çekilmişlerdi. Kimi sokaklarda ev bile görülemiyor; harçsız kuru taşla örtülmüş harap, alçak bostan duvarları her iki yandan uzaklara dek sürüp gidiyordu." (s. 39)

Issızlaşmak, durgunluğun içine çekilmek giderek ölüme yaklaşmaktır. Bachelard'ın düşçüden bahsederken dedikleri büyük ölçüde Hüseyin Rahmi anlatısı için de geçerlidir:

"Ağacı tuttukları sürece yaşar gölgeler: Ondan ayrılırken ölürler; ölürken daha karanlık bir ölçüm içine gömülüyormuşçasına suyun içine gömülürken ayrılır ondan.
Bu şekilde her gün kendisinden bir parçayı verircesine bir gölge vermek Ölümle anlaşmaya çalışmak değil midir? O zaman ölüm uzun ve acı dolu bir öyküdür, yalnızca bir son saatin dramı değil, 'bir tür melankolik çürüyüp gitmedir.' Düşçü de, derenin karşısında, varlıkların adım adım yokoluşunu düşünür."[24]

Bu yüzden melankolik mekân sadece *İffet*'te değil, erkekler arası duygudaşlığı anlatan diğer romanlarında da başlıca mekânlardan biri olan, melankolinin mesken tuttuğu ama yeri geldiğinde melankoliyi aşan çok katmanlı anlamı olan mezarlıkta bulunur:

"Dirilerin ölülere karıştığı bu mahallelerdeki mezarlıkların sayısı mahallelerinkinden az olmamalı. Her adımda, her köşe başında dünyadakilere

24. A.g.e., s. 66.

ahireti seyrettirmek için açılmış sanılan mezarlık pencerelerinin tozlu parmaklıkları ve çevreye ahret kokusu yayan koyu renkli defne dalları arasında uzun boylu, koca kavuklu mezar taşlarının durmadan göze çarpması insana hayatın sonunun ölüm olduğunu hatırlatıyordu.
Ölümün kara renkli, boylu boslu birer tanığı gibi gönüllere dek gölge salan serviler, ölüm korkusu gibi her yana dalbudak salıveren çitlembik ağaçları sanki mezardaki korkunçluğu yeraltından göklere saçıyorlardı. Bakışlarım, sıraya dizilmiş asker gibi bir panorama gösteren mezar taşlarını her an selamlamaktan yoruldu." (s. 36-37)

Melankolik mekânla çevrelenmiş melankolik karakterler dünya güzeli –ama cinselliği anımsatacak her türlü öğeden arındırılmış ulvi bir güzelliğe sahip– ve akıllı, görgülü İffet, ona platonik aşkla bağlı anlatıcı ve İffet'in nişanlısı arasında bir aşk üçgeninden (yüceltilmiş bir aşk) müteşekkildir. Anlatıcı daha görmeden "İffet! Hayalimde hep o" dediği kadının sırf özelliklerini işitir işitmez, ona vurulmuştur:

"Şakir Efendi, sağlığında kızının eğitim ve öğretimine pek çok önem vermiş; bir Frenk okulunda okutup yazdırmış. Muhteşem; yaldızlı konaklara başka bir parıltı katacak kadar güzel olan İffet'in o eşsiz güzelliğinin bir sıkıntı kulübesi içinde külhana dikilmiş gülfidanı gibi solup kavrulmasını görmek kadar insanı üzecek bir hal düşünülebilir mi? Kızın Latif adında bir de genç nişanlısı var, ama o da yoksul, elli kuruş aylıkla resmi dairelerden birine devam ediyor. [...]
İffet'in hayali gene o anda yamalı, yırtık ve talihi gibi kapkara bir yas elbisesi içinde, yarı çıplak bir yoksulluk heykeli gibi karşıma geldi. Bu mutsuz kız, gençlik çağının eşsiz güzelliğinin en parlak bir devrinde, diriler mezarlığı olan bu mahallelerden birine gömülmüştü." (s. 35-37)

Anlatıcı, üçgen içerisinde düşkünlüğün ortasında solgun bir aydınlık, içine düştüğü karanlık yüzünden gam kedere boğulmuş İffet'i semavi veçheleriyle tasvir ederken, yeni tanıştığı nişanlısının dünyevi veçhelerini ön plana çıkarır. Latif, melankolik mekânın kasvetinin içinde sıcak bir akım yayan şirinlikle betimlenir.

"Latif pek hoşuma gitti. İffet gibi bir kızın seçiminde yanılmayacağını önceden düşünmüştüm. Berber makası dokundurtmakta üşendiği bol kumral saçları, beyaz yüzü, yumruca alnı, gür bir zekânın varlığını gösteren çam yeşiline yakın parlak ela gözleriyle pek sevimli görünmekte; buna eklenen senli benli şen görünüşü, şakacılığı, tutumundaki içtenliği, kimi safça halleri kendisiyle görüşenleri büsbütün büyülemekteydi. İffet

sanki üzüntü bulutlarıyla örtülü bir gezegen; bu da onun –talih güneşinin ayrılış karanlıklarına bıraktığı geceleri aydınlatmak için– yörüngesinde dönen parlak ay gibi bir uydusuydu." (s. 70)

İffet'e platonik aşkla bağlı anlatıcı kısa sürede Latif'le yakın arkadaş olur, aralarındaki duygudaşlık melankolik mekânın soğuk durgunluğuna sıcaklık katar:

"Kızın uzun bir sıkıntı içinde geçen o can yakıcı hayatındaki acılığı hafifletmek için zavallı Latif, cehennemde cennet zevklerinden örnekler göstermeye uğraşır; şen yaratılışının birkaç kat üstünde şen görünmeye çalışırdı. Kendisiyle arkadaşlığım ilerledikçe sevgim de o oranda arttı. *Her halini bilir, her sırrını öğrenir oldum.* [...]
O gün Latif'ten ayrıldık. Doktorla birlikte İffet'in evine olan ziyaretimiz on dört, on beş kez tekrarlandı. Latif'le aramızda *kardeşlikten ileri bir sevgi* kökleşti." (s. 70-71, 76, vurgu bana aittir.)

İffet, cinsel veçhesi olmayan soğuk güzelliğiyle bu üçgende cismani özelliklerini giderek yitirir, soyutlaşır, anlatıcı ile nişanlısı arasındaki ilişkiyi sımsıkı tutan bir harç, ilişkinin anlamı hâline gelir:

"Karşımıza doğan bu nur İffet'ti. Sanki Kudret eli, dünyaya getirdiği ne kadar güzellik varsa bunlardan en seçkin özetleri toplayarak güzellikte olanca yaratıcılığının üstünlüğünü bu yüze sığdırmış; kendi erişilmez gücüne karşı olağanüstü bir varlık göstermek için bu vücudu yaratmış, ya da insanoğluna bir melek modeli göstermek istemişti.
Ben varlıkları kavuran bu afeti, bu güzellik perisini görünce şöyle sandım: *Şairlerin tasarlayabileceği yücelik gövdeleşmiş ya da güzelliğin çekici gücü insan biçimine girmiş.*" (s. 41, vurgu bana aittir.)

Bu pasajla, onun metinde etten kemikten bir kadın yerine, bir im-kadın, "iffet" kavramının ta kendisi olduğunu hissederiz. Roman, heteroseksüel *gramer*de dişil olanın iffetin tasviri olduğunu belirterek *gramer*i tersyüz eder, üç kişiden müteşekkil "İffet adlı kadınla kurulan üç kişilik arkadaşlık" öbeği bu soyutlamayla birlikte anlatıcı ve Latif'ten müteşekkil iki kişilik "iffetli aşk" sıfat tamlamasına dönüşmüştür. İffetli bir arkadaşlıktan bahsedebilmenin yolu iffet kavramından İffet adında bir kadın yaratmaktır. İffet kavramının cisimleştirilmesinin, bu arkadaşlığı heteroseksüel matris içerisinde olumlamak dışında bir görevi daha vardır: Tıpkı

"namus" gibi yasağa içkin bir sınır çizmek. Kaldı ki anlatı, sefaletin ortasında parıl parıl parlayan İffet sonunda düştüğünde ve kendi hakkındaki düşüncelerini ifade ettiğinde, bizzat bu sınırı dile getirecektir. "*İffet*, *ismet*, *namus* gibi kadınlığın en seçkin güzel huyları, değerleri bana veda ediyordu." (s. 144, vurgu bana aittir.) İffet, bu çerçeve içerisinde "namus"un eşanlamlısı olarak işlev görür.

Roman, İffet'i öldürdüğünde arkadaşlığı tutan harç çözülecek ve artık iki kişilik ilişki anlatıya göre İffet'siz kaldığı ölçüde iffetini kaybedecek ya da üçgenin ikili olarak açığa çıkması iffetsiz durum olacaktır. İffet ya da bu durumda "namus," varlığını bu koşullarda hâlâ baskı yaratan sınır çizgisi olarak hissettirir. Roman, im-kadınla bastırdığı ilişkinin cinsel veçhesini kadının yok edilmesiyle yavaş yavaş açığa çıkarır. Bu, romanın kodlayışına göre iffetsiz bir aşka elini uzatmaktır, ama anlatıcı elini uzattığı an merhum İffet'in iffet kavramı olarak ağırlığının yarattığı pişmanlık ve vicdan azabı yasağın çizdiği sınırın ötesine geçmesini engeller:

> "Kendi kendime, "İffet, bu cinayetimi bağışla. Bir zavallının [Latif'in] gönlünden senin aşkını çalar gibi bu kâğıtları aşırıyorum" deyip Latif'in krem renginde, açık mavi çubuklu, kirli fanila gömleğinin ön düğmelerini çözdüm. Elimi koynuna soktum. Gerçekten sol memesinin üzerinde bez gibi bir şeye sarılı kalınca bir kâğıt pakete elim dokundu. Hemen çekip çıkardım. [...]
> Ben paketi elime alınca zavallı şaşkın şaşkın bir süre yüzüme baktıktan sonra dedi ki:
> Ben İffet'i görmüyorum. Beni aldattın! O ateşi getir, gene kalbimin üstüne koy! [...]
> Kendisiyle boğuşaydım belki yenerdim. Fakat bu işe zaten *tiksinerek atılmıştım. Bütün damarlarım bir pişmanlık duygusuyla vurmaya başladı. Vicdanımın* bana bir çeşit cinayet biçiminde gösterdiği bu davranışta *daha ileri varmayıp* paketi bıraktım. [...]
> Önce kendisiyle barışmak, biraz güvenini kazanmak gereğini duydum. Kısa bir susuştan sonra dedim ki:
> - Ah Latif, bilsen seni ne kadar seviyorum! [...]
> Böyle dostluk göstermeme karşılık yüzünü ekşitip dedi ki:
> Ben seni hiç sevmiyorum. Buraya geldiğini de istemiyorum." (s. 105-106, vurgu bana aittir.)

Bu durumda, ilişkiyi onarmanın geriye bir tek yolu kalır, anlatıcının İffet'leşmesi. Anlatıcı, İffet'e duyduğu bütün hayranlıkla kadını olduğu gibi masseder, o olur. Bu şekilde, üç kişilik hetero-

seksüel *gramer*i bertaraf etmeyi başarırken iki kişilik ilişkiyi ilginç bir biçimde namus sınırının içine alır, böylece arkadaşlık tamir olur:

> "Yüzümden öptü. Üzgün üzgün gözlerimin içine bakarak dedi ki:
> -Niçin öyle titriyorsun?... Seni de pek üzgün, pek çarpıntılı görüyorum. Erkeksin ama; halin nezâketin tıpkı bir kadına benziyor... *İffet'in ruhu senin içine girmişde ağzından o sözleri söylüyor*; gözlerinden bana bakıyor sanıyorum. Benim düşünüp de söyleyemediğim sözleri, gönlümün en derin gizliliklerini açarak sen nasıl söylüyorsun?..*İffet'le benim aramda bir duygu tercümanı oluyorsun..*." (s. 108, vurgu bana aittir.)

Mütecerrid Travmadan Melodrama

Mezarından Kalkan Şehit'e (1926)[25] gelindiğinde, Hüseyin Rahmi homososyal arzuyu dile getirme, daha doğrusu belli belirsiz izler bırakarak arzunun ağzını dikme konusunda çok daha karmaşık bir yol izleyecektir. *Mezarından Kalkan Şehit*, her şeyden önce bir travma romanıdır. Kitlesel facialarn yarattığı toplumsal travmanın kişinin, biraz da yazarın otobiyografik nitelikler kazandıracağı üzere, heteronormativiteye uyumsuzluktan ötürü gerçekliğini tecritte bulan toplumdan püskürtülüşünün travmasıyla iç içe geçmesini öyküler. Nefes alabilmenin tek yolu olarak toplumdan gönüllü tecrit, deliliği ve gizemi doğururken, asıl mesele asla açılmaz ve her örtme edimi onu ecinniler dünyasına havale eder. Bu yer değiştirme dizgesi her seferinde arzuyu öteleyen bir *Doppelgänger* serisi yaratırken, im-kadın kendini arzunun yokluğu gibi sunan şeyi meşrulaştırır.

Arzusuzlaştıran roman, arzusuzlaştırma edimini başlangıçta kendini inkâr yöntemine dayanarak kurar. İstenmeyen bir şey isteniyormuş gibi sunulur, sonra istenilen şeyden vazgeçildiğine dair bir yargı üretmeden, istenilen şeyin neden istenmediğine dair gerekçeler sıralanır. Romanın anlatıcısı ve ana karakteri Şevki, başlangıçta evlenmeye karar verdiğini söylediği bölümde birden aslında evlenmesinin o kadar da kolay olmadığını sezdirmeye başlayacaktır: "Yaratılışımdan, huyumdan söz etmek gerekirse, şu kadar çıtlatayım ki tuhaflıklara tapan bir gencim. Anlayış ve görüşlerimden çoğu başka insanlarınkine uymaz." (s. 24)

Evlenme isteği içerisindeki genç erkeklerle pek bağdaştırılmayacak tepkilere sahiptir, kadın çıplaklığından iğrenir:

25. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mezarından Kalkan Şehit*, 6. baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 1995.

"Bu konuşmalardan, tartışmalardan,.çekişmelerden iğrenircesine bir yorgunluğa düştüm. İstanbul'un sinemalarından, cazbandlarından; sokakları, barları dolduran kolları, bacakları açık karılardan bıktım. Hanımların, madamların, matmazellerin bu açık organları, paşasından, beyinden, hamalına dek bütün erkeklerin gözlerini doyurdu. Artık kabak tadı verdi. İnsaf ediniz efendim... Kimi kez aylar, yıllar geçer de insan, çardağından sallanan bir asmakabağı göremez... Lakin sokağa çıkıp da kadın baldırı temaşasından gözlerinizi koruyabilir misiniz? Bunların sıskası, dolgunu, tombulu, şişkosu, doğrusu, çarpığı var. İkisine imrenseniz sekizinden iğrenirsiniz. [...] Bu temmuz sıcağında her enseden bin bir çiçek, löben, valedöruva kokusu almaya uğraşmak saflıktır. Kimileri, affedersiniz, marta kalmış lahana turşusu keskinliği yayar. Ya hoşlanmadan, ya iğrenmeden, bulantıya tutulmamak elden gelmez. [...] İsteyerek ve istemeyerek işlenilen bu günahlar çevresinden uzaklara; insanı kıt, kadınları henüz uyluklarına dek vücutlarını açmak uygarlığına ermemiş bu dünyanın yarı vahşi bir tarafına kaçmak istedim." (s. 25-27)

Şevki, kalabalıklar yüzünden, açıkça söylediği üzere biraz da kadın bedeni tiksintisi olarak tezahür eden heteroseksüel rejimle girdiği içsel çatışma yüzünden İstanbul'u terk edip Kartal taraflarında yaşayan bir arkadaşına misafir olduğunda, arkadaşı onda bir farklılık görür. Bu farklılık, onu kentten bu ıssız kırsal mekâna kaçıran, topluma uyum sağlamasında sıkıntı yaratan şeydir. Roman arzunun üstünü örtme tercihi yüzünden bunun adını koymaz, ama varlığını belirtmekten de geri durmaz. Ortada bir huzursuzluk vardır; kendini inkâr mekanizmasının zorunlu sonucu olarak ne istediğini bilememe diye ifade edilen bu huzursuzluk kaçışla birebir alakalıdır:

"- Ancak bu düzen biçimde, yüzeydedir. Bu kılığın altına gizlediğin gövden bozuk. Yüzünü gören bir doktor, nabzını tutmadan senin *bir gizli hastalığa yakalanmış olduğunu anlar*. Nen var? Söyle kardeşim.
–Sağlık bakımından düşkünüm. Bedenim de ruhum da günden güne bozuluyor. Ama nem var, ben de bilmiyorum. Galiba pek çok gencin uğradığı adsız hastalığa ben de tutuldum. *Şiddetle bir şey istiyorum, ama ne istediğimi anlayamıyorum.*" (s. 28, vurgu bana aittir.)

Muhtelif *Doppelgänger* etrafında dönen yer değiştirme dizgesinde, ilk olarak tecrit mekânı kendi simetrik *Doppelgänger* mekânını yaratır, arkadaşının evinin yakınlarında içinde cinlerin yaşadığına inanılan bir köşk vardır. *Dirilen İskelet*'te (1921)[26] daha açık görü-

26. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Dirilen İskelet*, 5. baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2010.

leceği üzere beri dünya izleğinin Hüseyin Rahmi Gürpınar'da altında arzunun yattığı sembolik bir anlamı olduğu düşünüldüğünde, Şevki, toplumdan kaçmıştır ama kaçtığı noktada onda huzursuzluk yaratan şey, bastırılmış arzu, kendini varlığı hem yadsınan hem de sürekli mevzu bahis edilen cinli bir mekâna aktarır. Şevki, Cinli Köşk'te Şahika adında bir kadına daha görmeden tutulur. Roman kadının özelliklerini vermeye başladığında ona denebilecek son şey 'insan kızı' olduğudur. Şahika Hanım "beri dünya"ya aittir:

> "Evlat, öyle sanıyorum ki, bu köyden değilsin. Bu vakit buralarda dolaşma, çarpılırsın. Bu kızın sesi çok delikanlıları tutuşturup kül etti. Türküsünü duyan, yüzünü gören hemen ona âşık olur. Ve bundan kurtulamaz. Çünkü bu kız görünüşte insan; ama gerçekte peridir... Gençliğine yazık..." (s. 52)

Bu klasik betimlemelerin altı kazındığında Şevki'nin kendi kendine yarattığı imkânsız bir kadın, yine bir im-kadın doğuracaktır. Kendi hayalinde o kadar yüceltilmiş bir kadındır ki kadınlıkla alakası kalmamıştır. Şahika yüceltile yüceltile Sina Dağı'na benzetilir:

> "Cinli Köşk, göklere baş çekmiş ağaçların yeşilliklerine gömülü periler hisarı, içindeki melek, eskiden Çin imparatoriçelerine denildiği gibi, Güneşin Kızı... Kimi kez, yaldızlı saltanat arabalarında sokağa çıkmak gereğini duysa bile yüzü mücevherli yelpazelerle örtülüdür. Çünkü insanüstü yaratılıştadır. Kendine bakan gözleri yakar... Hemen hemen bunun da onu andırır yönleri var. Şahika'ya: 'Pencereye, bahçeye çık; seni göreyim' denemez. Ondan görüşme isteğinde bulunulamaz. *Bu Tur-u Sina'nın bin bir sözüne ben nasıl erişmiş olacağım?*" (s. 59, vurgu bana aittir.)

Bu güzellik tasvirleri, dikkatlice okunduğunda kafa karıştırsa da, "şahika" kelimesinin Osmanlıcada "dağ tepesi" anlamına geldiği düşünülünce Şahika Hanım'ın neden Sina Dağı'na benzetildiği açıklığa kavuşur.[27] Yazar, birkaç sayfa tasvirini yapmış olduğu Şahika Hanım'a esasen dağ tepesini sembolize eden bir im-kadın, bir kavram olarak methiyeler düzüyordur. Böylece, Şevki'nin evlenip Cinli Köşk'te inzivaya çekileceği Şahika Hanım'ın romanda-

27. Mustafa Nihat Özön, *Küçük Osmanlıca Türkçe Sözlük*, 3. baskı, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1983, s. 942.

ki sembolik rolü ortaya çıkar. Roman boyunca yer yer makul zevce sıfatıyla bir karakter olarak ele alınsa da, çıkış noktası hep bu sembolik roldür. Şevki, "Ben, bu Şahika ile, dünyada kendimi yalnız sözde var sandığım ülkü cennetine yükselmiş buldum." der demez Şahika'nın *Doppelgänger*'i Nüzhet'i de devreye sokar:

> "Bir kaynım var: Nüzhet.. *Yüzde kız kardeşini andırır* ve o yalnızlık içinde ahlakça *büsbütün onun eğitimini almış*; fakat gövdece gürbüz, on altı yaşında, çok zeki bir çocuk... Bizimle birlikte bulunur, yoldaşlık eder. Biz o koca berhane içinde bilinçleri yerinde üç kişiyiz." (s. 70, vurgu bana aittir.)

Şevki, kendini dış dünyadan tecrit ettiği Cinli Köşk'te hem Şahika ile birlikte üç kişi olarak, hem heteroseksüel gramer ters yüz edildiğinde bir dağ tepesinde sadece Nüzhet'le birlikte yaşar. Romanın, aynı evde yaşadıkları hâlde Nüzhet, Şahika ve Şevki'ye üçlü olarak son bölüm hariç hiç yer vermemesi, onları üçlü bir konuşma içerisinde tasvir etmemesi, böyle bir okumaya imkân sunar. Nüzhet'in varoluş koşulu, Şahika'nın romanda arzu nesnesi olarak kurgulanmamasına, böylece bu tip bir yer değiştirmeye gidilmesine bağlıdır. Şahika ile makul evli çift diyalogları sürdürülür. Nüzhet ise özellikle yaş sınırından ötürü perdelense de homososyal arzunun varlığını hissettirdiği macera yoldaşıdır, gecenin bir karanlığında mezarlıkların ortasında birlikte taban tepilen arkadaştır. Romanda Şahika ile Şevki bir kez olsun romantik bir mizansen içerisinde verilmez. Oysa Nüzhet ile Şevki hanedeki ölülerle ilgili çok sorunlu bir anda birlikte kahvaltı etmekten –Şahikasız bir kahvaltıdan– bahsedebilir:

> Yavrum Nüzhet, sen dadılarının bu bunakça sözlerine ne dersin? Zavallı Büyükannenin hastalığına tıp bir ad koymuş. Ya bu ihtiyar kalfaların beyinsizliklerine ne diyelim? Sen, Şehidin bu gece ziyaretleriyle ilgili ne biliyorsun? Ne duyuyorsun, söyle bakalım?
> Çocuk içli bir gülümsemeyle cevap verdi:
> - Sizin saçma dediğiniz bu sözleri ben kalfalardan dinleye dinleye bıktım. Yine bu akşam pek tuhaf şeyler işittim...
> Tuhaf muhaf, mademki Şehidin ziyaret sırlarıyla ilgilidir; söyle de dinleyelim...
> - Büyükannem, kalfalara Şehidin gömleklerini, mendillerini ütülemelerini, çamaşırlarını hazırlamalarını emretti. Tatlılar, börekler, çörekler yapıldı. Şölen var; bu akşam Cuma gecesiymiş... Şevket ağabeyim gelecekmiş...

- Oğlum, bu yiyecekler hangi dolapta duruyorsa aşır da yarın sabah getir. Havuz başında, kameriyenin altında seninle bir güzel kahvaltı edelim. Şevket Bey, Büyük Hanımın torunuysa biz de yabancısı değiliz... Sen de bir yavrususun... Ben de damadıyım. Hadi bakalım, iyi geceler..." (s. 83)

Bu noktada, yer değiştirme sisteminde yeni bir öte dünyaya havale edilmeyle karşılaşırız. Nüzhet, Şevki tarafından arzulanamaz çünkü Nüzhet on altı yaşındadır, kaynıdır, ama yukarıdaki pasajda alıntılandığı üzere Nüzhet'in şehit düşmüş bir kardeşi vardır. Roman, bu aşamada artık patlama noktasına varır ve şehit kardeşi arzuyla tasvir eder:

"Şehit Şevket, baş açık, göğüs bağır biraz derbeder, salondaki agrandisman fotografisinin bütün ince ayrıntıları, insanı şaşkınlıktan donduran benzerliğiyle karşımızda duruyor. O saf alın üzerinde kabaran alabros saçlar, kıvrımları tatlı kaşlar, o hülyalı baygın gözler, o yakışıklı ağız, burun..." (s. 86)

Arzu nesnesinin bir olmayana havale edildiği noktada arzu kendine açılacak bir gedik bulmuştur. Nüzhet ile Şevki, şehidin gizeminin peşinde bir mezarlığa sürüklenip bütün gece orada şehidi aradıktan sonra gün ağarırken bir köylüye rast gelir. Bu karşılaşma, mezarlığın ıssızlık, huzur, gizem gibi daha melankolik anlamlarının yanı sıra, daha sonra *Dirilen İskelet*'te ayrıntılı ele alınacağı üzere kaos ve kızılca kıyameti çağrıştıran, alttan alta maceralarla dolu eğlenceli mekân gibi bir yan anlam kazandığını gösterir. Adam, o saatte mezarda olmanın genel ahlakı tehdit ettiği fikrine dayanarak mezarda yakaladığı ikiliye hesap sorar:

"- Ben Soğanlıklıyım. Mezarlığa saygısızlık edenlere, saldıranlara paylarını vermek her köylünün ödevidir. Birkaç akşamdır kümese sansarlar dadandı. Kapan kurdum. Tavuklar gürültü edince hemen uyanıp bahçeye koşuyordum. Bir iki kere mezarlığın korusunu kızıl alevler içinde gördüm... Burada evliyaullahtan yatanlar var. Ara sıra kimi gecelerde nur iner... Nur beyazdır... Böyle kızılını hiç görmemiştim... Merak ettim. Koştum... Siz bizim köylü değilsiniz. Nereden geldiniz? Ne çeşit adamlarsınız? Mezar mı soyuyorsunuz? Koruyu mu tutuşturuyorsunuz? Ne yapıyorsunuz? Bana anlatınız?
İmdi bu adama inanılmaz gerçeği mi söyleyelim? Yoksa inanılır bir yalan mı uyduralım?" (s. 123)

Nüzhet, olayları kendi açısından aktarmaya çalışınca köylü ikisinin üzerine saldırır ve köylünün korkunç hükmünün ne olduğu ortaya çıkar. Hüseyin Rahmi, aynı zamanda "gullüm"ün[28] farklı bir yazılışı olan "küllüm"[29] üzerinden kelime oyunu yaparken, mezarların aynı zamanda gullümcülerin mesken tuttukları mekânlar olduğu sırrını fısıldar. Adamın gece gece mezarda iki erkek görme rahatsızlığı sebebini ele verir:

> "-Delikanlı, bana iyi dikkat et... Bak ben kaç yaşındayım... Böyle küllümleri yutar mıyım?
> -Affedersiniz baba biz küllümcü değiliz. Küllüm nasıl yutturulur bunu da bilmeyiz...
> -Siz küllümcü değilsiniz de, ya nesiniz? Deminden beri söylediğiniz abuk sabuk lafları köylü aklıyla önce doğruya almak istedim. Ama şimdi anlıyorum ki, bunların içinde dişe dokunacak bir doğrusu yok... Siz küllümcü değilsiniz ha?! Ondan daha berbat bir şeysiniz." (s. 127)

Mezarlıkta yaşananların köylüde bir suç işlendiği fikrini uyandırmasıyla ve bütün gece bir hayaletin peşinde hiçbir sonuç alınamadan taban tepmenin bir açıklaması olmadığı için roman hayal âleminde gibi geçmiş geceyi mahkemeye taşır. Şevki, mahkemeye çıkmadan önce Nüzhet ile duygudaşlığının üstünü örtmek zorunda kalmasını hatırlatırcasına şunları söyler: "Ben de yalan uyduramam. Gerekince gerçeği değiştirmek zorunda kalış... Ne acı zorunluluk... Ne kadar masumuz... Ama doğruyu söylersek ne kadar ne kadar yalancı bir suçlu, daha tuhafı tehlikeli bir deli durumunda kalacağız." (s. 151) Kendi kendine kalıp mahkeme sürecini tahayyül ederken, karanlık düşünceleri yine o sözcükte "küllüm"de kilitlenecektir:

> "Belki kumandan, 'Bu sözlerin baştanbaşa saçma... Benim gibi görmüş geçirmiş bir zabıta memuruna küllüm mü atıyorsun?' taşkınlığıyla yüzüme bağırarak mezarlık gecesi *köylünün bize savurduğu bu sözü* belki o da kullanacaktı. Biz bu ölçüsüz yalanın çok ağır sorumluluğundan ancak akıllarımız büsbütün zıvanadan çıkmış birer deli olmak özrüyle kurtulabilecektik." (s. 152, vurgu bana aittir.)

---

28. Heteronormativiteye direnen cinsel kimlikleri bir araya getiren, heteronormativitenin dayattığı sınırları tersyüz eden eğlence.

29. Hulki Aktunç, *Büyük Argo Sözlüğü*, 3. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 127, 195.

Üst katmanda bir şehidin kaybolmasına dair bir hikâye gibi görünen şey, alttan alta iki erkek tarafından utançla deneyimlenen ve onlar için utanç verici olduğu ölçüde yayılan bir dedikodu doğurur. Şevki, içinden "Çünkü köylüye anlattığım doğruyu şimdi yalana çevirerek büyük bir ciddilikle kumandana gerçek adına satmaya uğraşıyordum. İşte işin tuhaflığı buradaydı" derken çıkan dedikodudan duyduğu derin rahatsızlığı belirtir:

> "Bu olaydaki büyük suçumu söylemekten çekinmeyeceğim: Ben köylüdeki saflığın suyuna giderek gerçeği ona bozarak değil, olduğu gibi dosdoğru anlatmalıydım. Bu yanlış, bu tedbirsizce davranışım işin büyük serüven şeklinde bütün çevrece dalgalanmasına yol açtı. Ortaya bu kadar dedikodu çıktı..." (s. 158-159)

Şevki, mahkemenin sonuçlanmasıyla meselenin kapanmadığını bilir, "tuhaflık" aileyi, im-kadın Şahika ile Nüzhet ve Şevki'yi ya da sadece Nüzhet ve Şevki'yi damgalayacak biçimde, takip edecektir:

> "Mesele burada kapandı mı? Yoksa yakında yine bir taraftan patlak verecek mi? Ailenin tepesinde dolaşan bilinmez bir tuhaflığın, gizli bir kuvvetin kendi başına bütün gösterişlerine karşı saygıyla baş eğmek zorundaydık. Bakalım daha ne hallere uğrayacaktık?" (s. 159)

Tüm romanı takip eden ve uğursuzluk getiren, "küllüm" düğümünde sezinlendiği üzere alttan alta arzunun üstünü örten tuhaflık çok kritik bir noktada bir spiritizma kitabından tesadüfen seçilmiş hissi veren bir pasajda yeniden belirir. Alıntı yapılan kitapta birinin nişanlısının öldüğünden, ardından onun evlenmeme kararı aldığından bahseden bir pasaj, romanı, romanla ilgisi ilk bakışta kestirilemeyen bekârlık temasıyla beklenmedik bir anda keser. Camille Flammarion'un ruhlar üzerine yazdığı bir kitabından alıntıda Grenoble C. Jacques adında biri şunları söyler: "Evlenmedim. Şimdi bir yaşlı bekârım. Hayalet uykularımı ziyaretten geri kalmıyor." (s. 168)[30] Romanın başından beri, yazarın kendini inkâr

30. "Romanı teknik açıdan kusurlu" Hüseyin Rahmi Gürpınar ile ilgili çok tanıdık bir iddiadır. Burada da metin, başka bir metinle birdenbire kesilerek sebep sonuç dizgesinde bir bozukluk yaratılmış gibi görünüyor. Oysa Hüseyin Rahmi, roman tekniği söz konusu olduğunda metinlerini uç sınırlara götüren bir deneysellikten beslenmiştir. Metinleri çok seslidir, okur bir roman içerisinde gazete kupürlerine, mektuplara, kitap alıntılarına rastlayabilir, bu metinler ana metni keser. Daha

yöntemiyle kâh varlığını reddederek kâh metinde diline biteviye pelesenk ede ede yokluğunun cisimleştirildiği öte dünyanın, cinli olduğu varsayılan bir hanenin, bu hanede bir hayaletin gezmesinin bir ihtiyarın bekâr kalmasıyla bağlantısını kurulmak başlangıçta mümkün görünmeyebilir. Oysa yazarın biyografilerinin hatırlatacağı üzere onun kendi tecridine dair kişisel duygulanımı, romanın anlatıcısının kentten (ilk bakışta gönüllü gibi görünse de) tecridiyle, bu erkeğin topluma "tuhaf" kaçtığı için kendini toplumdan soyutlamasıyla iç içe geçmiştir.

Mezarından Kalkan Şehit'te ilk bakışta yaşlanan bekâr erkek izleğine rastlamak zordur, ama yazarın gönüllü tecridinin ana karakterin gönüllü tecridiyle iç içe geçtiği noktada yazar otobiyografik öğeleri romana yükler. Tekrarlamak gerekirse, *Mezarından Kalkan Şehit* heteronormativiteye direnmenin (bu durumda bekârlıktan ödün vermemek) verili koşullarda zorunlu olarak tecride yol açtığı travmanın hikâyesidir. Bir kişinin yazarın hayatından yansıyan hayat hikâyesi gibi görünür, ama özne ile ulus arasındaki ilişkiselliğe dairdir. Tecrit edilmiş birey, ünlü *queer* kuramcı Lauren Berlant'tan ödünç almak gerekirse "ulusal mensubiyetten sürgün edilmiş" öznedir: "Ulussuz özne kendi ölümlülüğünü ve kırılganlığını deneyimler, çünkü fiziksel mekân ve o mekânı kendi mirasının bir parçası olarak imleyen tarihsel zaman üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir."[31]

Bu noktada, yazar tarihsel zaman üzerindeki kontrolünü kaybetmişliğin, toplumsal olayların gerçekleştiği zaman ve mekânın onun aidiyetinde olmadığı, olamadığı hissiyatının verdiği sürgün hissini kendi travmasını aşarak kitlesel travmanın anlatıcısına dönüşerek tamir etmeye çalışır. *Mezarından Kalkan Şehit*'te Birinci Dünya Savaşı'nda on binlerce kişinin telef olduğu Sarıkamış felaketiyle büyük travma öznenin travmatik deneyiminden çıkar ve melodram olarak aktarılan bir anlatı olur. Berlant'ın deyişiyle "melodram bu bakımdan travmanın mükemmel aracıdır, söylenmemişle dile getirilemez olanın buluşmasıdır, seyircinin duygula-

önemlisi, bir sonraki kesitte de görüleceği üzere, bazı romanlarında heteroseksüel matris gözlüğü çıkarıldığında bu tip bir okumaya göre ani ve öncesiyle ilintisiz görünen bir sonuç bölümü, serim ve düğüm bölümleriyle süreklilik gösterir. Bu nedenle Hüseyin Rahmi romanlarının teknik açıdan kusurlu olduğu savının yeniden gözden geçirilmesi gerekiyor.

31. Lauren Berlant, *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago: Londra: The University of Chicago Press,1991, s. 24.

nımsal zekâsıyla bağlantı kurmak için kendine mukayyet olma düzenini göz ardı eden müziktir. Melodram tarihsel olarak siyasi rejimlerin çökmesi (sınıfın, hükümetin, ailenin) ile ilintilendirilir. Bu çözülmeler, toplumsal örgütlenme için kamuya kurumlardan yavaş yavaş çekilmiş enerjiler salar. Melodramatik duygunun şeffaflığı, vesayet ve baskıcı tarihleri yaralamış ama aynı zamanda hayatı akabinde organize etmiş kurumlar açısından –yasa, mülk, din, aile– artık anlaşılamaz bir şimdiki zamanın muammasına doğrudan yanıt verir."[32] Yazar da kendisi gibi tarihsel zamandan ve fiziksel mekândan sürülmüş anlatıcının ağzından Sarıkamış felaketini anlatırken yaşanan hezimeti, yani ordu kurumunun çöküşü merkezinde toplumun çözülüşünü anlatır. İstanbul'dan Heybeliada'ya inzivaya çekilmiş yazar, İstanbul'dan Kartal'a inzivaya çekilmiş anlatıcı aracılığıyla her adımında her an küllümcülükle ya da gulamperestlikle suçlanma endişesini, arzusunun üstünü örtmek zorunda kalma baskısını alır, iktidarı ve rejimi sorgulayarak Sarıkamış'ta ölen on binlerce kişiye yaktığı bir ağıda dönüştürür.

Tekinsizliğin Çevrelediği Aşk

İffet ile *Mezarından Kalkan Şehit*'te mekânın kritik bir işlevi olduğunu görmüştük, *Dirilen İskelet* (1921)[33]ile *Ben Deli miyim?* (1925)[34] kitaplarında mekân daha da ön plana çıkar. Bachelard'ın psikanalize alternatif olarak geliştirdiği, ruhu mekân içine oturtmayı hedefleyen ve "içsel yaşamımızla ilgili yerlerin sistemli bir psikolojik incelemesi"[35] olan yer-analizi merkezinde kaleme aldığı *Mekânın Poetikası*, bu romanlarda hem karakterlerin haletiruhiyesini hem romanın karakterlere kalıbını veren mekânsallığını anlamak açısından önemlidir. *Dirilen İskelet*'te mekân ilk bakışta "beri" dünyaya aktarılmış gibi görünür. Aslında yazarın varlığını bir yandan reddettiği "beri" dünyaya kalıbını veren şey, tekinsiz, ama Gürpınar'ın yaşadığı zamanlarda gündüz saklanmak zorunda olan sevgililerin geceleri toplandığı bir aşk, özgürlük ve gullüm mekânı olarak da kullanılan mezarlıktır. Mekân ana karakterleri

32. Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham: Londra: Duke University Press, 2011, s. 157.

33. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Dirilen İskelet*, 5. baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2010.

34. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ben Deli miyim?*, İstanbul: Everest Yayınları, 2011, s. 38.

35. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.

şekillendirirken, daha önce *Efsuncu Baba*'dan *Mezarından Kalkan Şehit*'e kadar gördüğümüz üzere "tekinsizliğin ortasına fırlatılmış iki arkadaş" ya da mezarlığın aynı zamanda bir aşk mekânı işlevi gördüğü hatırlanırsa, bir okumaya göre "tekinsizliğin ortasına fırlatılmış iki âşık" anlatının ana izleklerinden biri hâline gelir.

Mekân, iç-dış karşıtlığı üzerinden tabu anlamı kazandığından her zaman izleyicisi olan bir mekândır. İzleyici Bachelard'ın Tardieu'den ödünç aldığı üzere "Ama içeride hiç sınır yok!"[36] şaşkınlığına önünde sonunda kapılacaktır. Romanın ana karakterleri, aralarından su sızmayan iki arkadaşı Tayfur ile Ferhat düşmanca çizilen çizgiler üstünde huzursuzluk içerisinde kaçarken belki de şu soruyu soracaktır: "Öyleyse nereye kaçmalı, nereye sığınmalı? Hangi dışarıya kaçabiliriz? Hangi barınağa sığınabiliriz?" Oysa, mekân "korkunç bir dışarılık-içeridelik"ten başka bir şey değildir."[37] İç ve dış diye ayrılmış mekân ilk bakışta karşıtlık, yani düşmanlık içeriyormuş gibi görünür, içerir de... Bachelard da *Mekânın Poetikası*'nda iç ve dış diyalektiğini düşmanlık üzerinden ele alır ve bu düşmanlığı sorgulamaya başlar.

Dirilen İskelet'te bu düşmanlık cinsel coğrafyanın en temel ayrımlarından hetero/homo çizgisi üzerinden ikiye ayrılır ve mekân heteronormativitenin çizdiği sınırlarda derin düşmanlıklar sergiler. Hetero/homo, iç ve dış karşıtlığını imlese de statik iki mekân sunmaz. Sınırların akışkan olduğu tek mekânda heteronormativitenin kattığı anlamla ben-olmayanın, ötekiliğin çizgileri sürekli baştan çizilir. Bu çizgiyi ilk önce uğursuzluk yayan konu komşu, elâlem dedikodusu çizer. Tayfur ile Ferhat "barınağa sığınmak üzere" mezarlığa doğru yol almaya başlarken dedikodu sınır çizmeye başlar. Fakat bu, romanda hasımlığın başlangıcı değildir, karakterler bir süredir meraklı ve tacizci hasımları tarafından gizli gizli takip edilmektedir, düşman hattı kaçış eyleminin başından beri çizilir. Hikâyede çayhanede oturan iki delikanlı arasında geçen diyalog şöyle yer alır:

"- Bisikletle geçeni gördün mü?
- Evet...
Kim olduğunu tanıdın mı?
- Hayır...

36. A.g.e., s. 258.
37. A.g.e., s. 262.

- Doktor Ferhat Bey...
- Bu kadar acele nereye gidiyor? Bir hastası mı var?
- Onun nereye gittiği pek mühim bir sır... Kaç haftadır uğraşıyorum. Ne olduğunu anlayamıyorum...
- Anlayamadığın bir sırrın mühim olduğunu nasıl keşfediyorsun?
- Keşfe lüzum yok. İş meydanda...
Meydanda olan bir şey nasıl sır sayılabilir? [...]
- Haftada birkaç gece Tayfur'la Ferhat bisikletlerle uzun bir gezinti yaparlarmış daima, el ayak çekildikten sonra...[...]
- Dinliyorum... Hem de büyük bir merakla.
- Nihat Bey, bunların nereye gittiklerini merak etmiş. Bir gece, o da kendi bisikletine atlamış, hiç sezdirmeden arkalarından gitmiş.
[...]
- Acayip şey... Garip şey...
Asırlık serviler rüzgârdan hazin nevhalar koparıyor, surun yıkık burçlarından baykuşlar gülüyor, nereden geldikleri belirsiz daha başka ıslık, inleme, hişt pişt gibi esrar dolu sesler duyuluyormuş. Nihat Bey mürekkep koyuluğuyla taşları örten zifiri karanlığa bakmış, mezarlığın muhtelif perdelerdeki sözcülüğünü dinlemiş, garip bir tevahhuşla titremiş. Fakat büyük bir metanet göstermeye uğraşarak gecenin bu korkunç esrarını delmek için bisikletinin karpitli fenerini yakmış. 'Projektör' gibi önüne tutmuş, servilerin kımıldayan gölgelerine karışarak bazı hayalâtın cilvelendiğini ve insanla canavar arasında zebaniye benzer şekillerin dans ettiklerini görmüş... Pek fena korkmuş..." (s. 2-4, vurgu bana aittir.)

Peki, sınırların sürekli oynadığı mekânda iç nerede, dış neredir? Ortada muamma bir mezarlık vardır, mezarlık genel geçer düşünceye göre dışarıdır. Ferhat ile Tayfur'a göre ise; "Dışarısı mı çağırıyor? Dışarısı, hafızanın gölgesinde kaybolmuş eski bir içsellik değil mi?" (s. 274). Kaldı ki Ferhat ile Tayfur'un mezarlıktan topladıkları kemikleri bir araya getirip dirilen iskeleti evin tam ortasına yerleştirecekleri düşünülürse, bu durum evi mezarlığın uzantısı bir mezar hâline getirir. Bachelard'ın deyişiyle, bu durumda "dışarısı ile içerisinin karşıtlığı da bu karşıtlığın geometrik kesinliğine göre değerlendirilemez artık."[38] Hüseyin Rahmi'de ev kesintisiz mezarlıktır, Tayfur ile Ferhat için homo/hetero ayrımının çizdiği sınırlar hariç her yer içselleşmiştir ya da mezar iç mekândır.

Romanın meraklı komşuları, "sırrı" aydınlatmak için mezara kaçan iki erkeğin peşlerine takılırken heteronormativitenin iç-dış sınırını, "sırrı" örterken düşmanlığı neredeyse nekrofili suçlama-

38. A.g.e., s. 275.

sına vardıracak biçimde çizer. Sınırdan ibaret hetero mekân cebren yaratılır. Oraya, konu komşu için dış olana, saldırganlık çizgisini çeken merak dürtüsüyle gidiyorlardır. İfade ettiklerine göre Tayfur ve Ferhat'la hiçbir münasebetleri yoktur, çünkü onlar kendileri gibi değildir, saldırganlık çizgisi savunma hattına dönüşür:

> "Sadi: Ben Tayfur'la selamlaşırım amma böyle içten hususiyet halini bilmem.
> Nihat: Pek ziyade garaip meraklısı bir çocuktur. 'Espiritizm', ölülerle münasebette bulunmak, telsiz, telgraf, telefon merakı, seyyaratla muharebe iddiası, fenni, gayrifenni her türlü delilik bu çocukta vardır... Komşumdur. Birçok mecnunane hallerine vakıfım, fakat öyle sıkı fıkı, samimi görüşülecek bir mahlûk değildir.
> Sadi: Bu delikanlı hakkındaki merakımı gittikçe artırıyorsunuz. Onun bu gece mezarlık ziyaretleri de bu bin bir türlü deliliklerinden biri olacak... Fakat nasıl etmiş de bu Doktor Ferhat'ı da kendine uydurmuş. Ben onu pek ciddi bir genç olmak üzere tanırım...
> Nihat: Komşumun aleyhine dedikodu yapmasını sevmem. Lakin doktorun bu aile ile münasebeti hakkında pek nahoş rivayetler duyuyorum. Ağızdan kulağa öyle kötü sözler fısıldanıyor ki aslı var mı, yok mu bilemem. Günahı söyleyenlerin üzerinde kalsın." (s. 13)

Roman, bu noktada sürpriz hamle yapar ve hetero/homo sınır çizgisini bir parça bulandırmaya başlar. Tayfur ile Ferhat'ın evinin, mezarlığın bir uzantısı olarak iç mekânın, kapılarını gizem avcısı komşulara açar. Dostane bir karşılaşma değil, mecburi bir karşı karşıya geliştir. Sır avcıları, Tayfur ve Ferhat'la yüz yüze geldiğinde, roman sır olmayan sırrı açmaz, deneyimi dirilen iskeletle ilgili yaptıkları çalışmalara aktarır:

> "Tayfur istifhamlı bir duruşla söze karışarak:
> - Merak buyurduğunuz nokta nedir?
> - Eğer bu hususun sizce mahremiyeti muktezi ise cesaretimi affederseniz...
> - İnayet buyurunuz, anlayayım...
> - Gece yarıları bu kadar külfet ve zahmetlere girerek sur harici mezarlarında kemik karıştırmaktan maksad-ı âliniz?
> Tayfur doktorun yüzüne baktı. Bu sualin cevabını dosdoğru vermekte bir mahzur olup olmadığını birer ince tebessümle birbirinden sordular. Nihayet hane sahibi:
> - *Efendim, bu meseleye hariçten bakılırsa pek merak verici bir şekilde görünüyor. Halbuki bu, haddi zatında ne büyük bir sırdır ne de o kadar meraka değer bir şey...*

- Eğer ifşasında bir beis yoksa hakikatin izahıyla bizi... Nasıl söyleyeyim, bir büyük meraktan değil, âdeta azim bir elemden kurtarmış olacaksınız...
Tayfur küçük bir tebessümle:
- Efendim, ben evimde ve hariçte her ne yapsam bu mahalleliye merak olur ve her hareketim takbih edilir... *Bazı kimselerin âleme uymayan birtakım merakları hatta delilikleri olabilir.* Bunları ayıplamak pek ayıp şeydir." (s. 65-66, vurgu bana aittir.)

Mekân yeniden mezara taşındığında, komşular ötekileştirme edimlerinde kendilerini birer homo olmayan olarak tanımlayarak gözetleyecekleri eğlenceye katılmalarının imkânsızlığını göstermek ister. Fakat bu da bizatihi bakışın, gözetleme arzusunun iştirak olduğu düşünülürse kimin hangi sınıra ait olduğunun belli olmadığı, sonradan konulmuş hetero sınırların zorla korunmaya çalışıldıkça hetero ile homo arasındaki sınırın belirsizleştiği, heteroları ya da hetero kalmaya çalışanları oyun içine alan bir nevi gullüm sayılabilir. Bu yüzden, başta belirtildiği üzere aslında içeride sınır yoktur. İki arkadaşın peşine takılan işsiz güçsüz takımından biri mezarda korkudan ötekilerin kaçmasını engellemeye çalışırken, "Arkadaşlık böyle olur. Anca beraber kanca beraber..." diyince, sözü bir kahkahayla kesilir: "Uzaktan bir kahkaha kuşu acı istihzasını gecenin esrarı içine saçarak güldü. [G]üldü, güldü, sanki, '*Delikanlılar korkmayınız.* Burada ben varım. *Çarpılırsanız yine böyle gülerim..*' demek istiyordu." (s. 34, vurgu bana aittir.) Üzerine türlü türlü dedikodu yapılmış, cin tuttuğu, cinnet geçirdiği varsayılan ikilinin "sırrına ermek" için –sırrın tekinsizlik kadar aşka dair anlamının da bilincinde– onların peşine düşülmüş, mezarlıklara, kuytulara, yol alınmıştır. Şimdi ise korkudan ("sırra iştirak etme, sırrın içine alınma korkusu") "ölümüne arkadaşlıktan" (arzu, daha spesifik konuşmak gerekirse arzu içermediği varsayılan en yakın ilişki biçiminden) dem vuruluyordur.

Tayfur ve Ferhat, mezarlıkta mezarları açıp, romanın merkezi olacak dirilen iskeleti oluşturmak için kemik ararken, doktorun mezardan bir köprücük kemiği çıkardığı –böylece birden çok anlama gelecek üzere "günah işlediği"– an cezalandırıcı ya da tehditkâr bir anlam taşıyan, arzuyu korkuyla kesen kahkaha duyulur:

"Bu esnada siyah, kesif bir bulut küçük kameri tamamıyla yuttu. Mezarlık, yüreğe bilinmez nasıl şeamet dolduran bir karanlığa boğuldu... Dok-

torla Tayfur'un bulunduğu mevkie nazaran otuz beş kırk metre kadar aşağıdan ufak bir şimşek çaktı. Bir iki saniye mezar taşları gündüz gibi aydınlandı. İki arkadaşın yüzlerinde ve kemik yığının üzerinde ani bir ışık oynadı. Söndü. Yine her şey karardı. Aynı zamanda bir hışırtı da oldu. Gecenin hudutsuz karanlığı içinde dalgalanıp uzanan baykuşun kahkahası da bu şeamete dem tuttu." (s. 41)

Roman kahkahanın konu komşuyla, elâlemle, üçüncü gözlerle dalga geçmek ya da üçüncü gözlerin yükünü hissettirmek için stratejik olarak yerleştirdiğini kör gözün parmağına sokar. Tekinsizlik "beri"yi çerçevelediği kadar "beri dünya"ya açık seçik biçimde inanmayan yazar eliyle son derece gerçek bir dünyayı da yansıtır. Tekinsiz iç mekân, bu durumda, tekinsizliğini dışarıdan sınır koyan gözetlenmenin huzursuzluğundan alıyordur:

"Fenerleri söndürdüler. Beklediler. Hiçbir şey parlamadı.
Doktor: Acayip şey... Bu şimşek sanki bizimle eğleniyor...
Tayfur: Ne o doktor, sesin titriyor. Oh, mesela korkuyor musun?
'Korkmuyorum, kızıyorum...'
'Niçin?'
'Etraftan bizimle eğlenenler olmasın diye..'
'Kim eğlenecek? Bu vakit buralarda kim bulunur?'
'Kim bilir? Elin işsiz güçsüz haytaları çok...'
Hemen o anda gevrek, ahenktar, billuri bir şelale şıkırtısıyla medid bir kahkaha duyuldu.
İki refik karanlıkta bir müddet birbirinin gözbebeklerini arayarak bakıştıktan sonra:
Doktor: O ne?
Tayfur: Kahkaha kuşu...
'Kahkaha kuşu gülmek için bu kadar münasip bir saniyeyi intihap bilmez...'" (s. 43, vurgu bana aittir.)

Başka kişilerin mezarlarının değil de, özellikle uhrevi aile maksuresinin ardına dizilmiş dirilen iskeletlerin kahkahası ise, "beri" âlemde, elâlemin, konu komşunun gölgesinden, fısıltısından büyüyüp, belirsizleşerek, gücünü genel ahlakın temsilcisi uhrevi aileden alarak insanüstü nitelik kazanır ve iki arkadaşı, arzulayan iki arkadaşı ezer:

"Tayfur küçük projektörünü bütün o esrarın cilvelendiği noktaya çevirdi. Elektrik ışığının aydınlattığı manzaranın dehşeti karşısında ikisinin de gözleri büyüdü. Ağızları açıldı. Boğazları kurudu. Sinirleri boşandı.

Alevler, sesler çıkan *uhrevi aile maksuresinin* arkasından bembeyaz kefenlere bürünmüş, yalnız yüzleri meydanda, bir sıraya üç iskelet, öbür dünyadan bakan siyah çukur gözleri, düşmüş burunları, etsiz, dudaksız, sade kuru dişlerden çevrilmiş ağızlarıyla gülüyorlardı...
Tayfur arkadaşının bileğinden tutup tıkana tıkana sıkarak:
- Hayalet mi bu? Ne görüyorum? Kefenler içinde dimdik üç ölü... Kılıflarının kara deliklerinden müstehzi, tehditkâr bize bakıyorlar...
Ferhat aynı şiddetle refikinin elini sıkarak onun korkusuna iştirakini anlattıktan sonra:
- Senin gördüklerini aynen ben de görüyorum. Hayalet değil, hakikat değil, ne olduğunu anlayamadığımız ve hiçbir zaman anlayamayacağımız dünya ile ahret arasında bir garabet... Bu olsa olsa yalnız bir suretle izah olunabilir...
Tayfur, artan raşeleriyle hâlâ doktorun bileğini sıkarak:
- Nasıl?
Doktor:
- İkimiz de *cinnetin eşiğinde* dimağî bir teşevvüşe uğramış olabiliriz. Şu gördüğümüz canlı ölüler, akılları tam kimselere gözükmezler sanırım..." (s. 48, vurgu bana aittir.)

Mezarlık, tekinsizlikte kendini bulur, yasak sınırı, sınırı aşmak hem cinneti hem ölümü, cinnet ise kirli olanı ve aşkı çağrıştırır. *Dirilen İskelet*'in dedikoducu ahalisi iki "arkadaş"ın tekinsizliğe yolculuğunu sır olmayan sırrı, zorla sır hâline getirip bir hane içerisine hapseder. Sanki kendisi sır hâline getirmemiş gibi merak etmesinin, merak güdüsünün saldırgan sınırı çizmesinin, kendi şişirmece sırrıyla burun buruna gelme noktasına geldiğinde de saldırı hattında kendini savunmada bulmasının komikliğini, komik olduğu ölçüde sırla ilişkilendirilen kişilerin yaşadığı azabı ele alır. Romanın "arkadaş" kavramını olabileceği en geniş anlamıyla kullandığı, kahkahalı pasajda başvurulan "refik" kelimesinde kendini açar. "Refik" homososyal arzuyla gizli flört içerisindeki kavramlar olan "arkadaş", "dost" anlamına geldiği kadar "eş", "erkek eş" anlamına da gelir.[39] Doktor Ferhat ilerleyen sayfalarda: "Hâlbuki aşk vereme, cinnete, intihara en ziyade kapı açan bir tehlikedir. Mahrumiyete uğradıkça şiddeti artar... Şüphe yok ki bu, cinnet envainden biridir. Âşıkla deli lafızları müteradif gibidir." diyecektir. (s 185)Bu sözlerine bakılırsa aşk bir cinnet çeşididir ve âşık delinin eşanlamlısıdır. Tayfur ile Ferhat, bu ile öte dünyanın, iç ile dış

39. Mustafa Nihat Özön, *Küçük Osmanlıca Sözlük*, 3. baskı, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1983, s. 865.

karşıtlığının getirdiği gerilimin ortasında, "beri" dünyada kalakalmışlıklarında cinnet geçiriyorsa belki de âşıktır ve ikisi de deliyse, bu *-uhrevi ailenin maksuresinin içinden uyguladığı görünmez şiddete rağmen-* âşık oldukları anlamına gelir. Ferhat'ın cinnet tespitinin üzerine Tayfur, "Eğer delirmenin eşiğinde isem ben bu kapıdan içeri girip tam çıldırmak isterim," dediğinde (s. 49), metin en yoğun erotik anlamını kazanır. Konu komşu lakırtısından, genel ahlakın eşanlamlısı namusun her yeri kaplamasından artık sabrı taşmıştır. Bir yandan ölüm dürtüsünün doruğunda "beri" dünyanın eşiğinden bir adım daha atıp bu dünyayı tamamen terk etmeyi arzulama noktasına gelir, bir yandan libidinal eşik işlevi gören tabulaşmış namusun ötesine geçmek, tekinsizi aşmak, delilikle eşanlamlı aşkını yaşamak ister. Fakat bu pasajda ölüm dürtüsüyle arzu ve aşkı iç içe geçiren anlatı, eşiği aşma deneyimini tasvir ederken bile, Tayfur "maksuresinin içindeki uhrevi aile" baskısını aşamayacaktır. Mutlak dış, ama içselleştirilmiş bir dış anlamına sahip eşiği aşmayı arzulamak, aşkını en hakiki hâliyle deneyimlemek kadar, öte dünyaya geçmek, ölmek, anlamını da kazanır. Tayfur, sanki arzusu ölüm korkusunu tetiklercesine, pasajın sonuna kadar nefsini, kendini, canını, ruhunu garabet karşısında korumak, son ana kadar hem eşiği arzuyla geçmek hem korkudan geçmemek ister:

> "Sırıtkan, anut, çukur gözlerinin sebatkâr tehdidiyle hâlâ dimdik bakıyorlardı. Kurşunlar adalesiz, kalpsiz, damarsız kuru kemik vücutlarının bir tarafından girip öbür yanından çıktı mı, yoksa nakabil-i nüfuz kalın zırhlara çarpar gibi üzerlerinden akıp yerlere mi düştü, bu belli değildi... Yalnız bu gayrıfanilere kurşun tesir etmediği ve etmeyeceği anlaşıldı. Nefsinin müdafaası yolunda son şiddet, son çare, son silahını kullanıp da tehlike karşısında aczini anlayan bir zavallının ümitsizliği ve artık gel öldür, ne yapacaksan yap teslimiyetiyle Tayfur titrerken üç kemik vücudun maverai bir ahenkle birleşen ve baykuşları ürpertecek en acı kahkahaları koptu.
> Bedbaht delikanlı, Ferhat'ın kolları arasına düştü. Kendini kaybetti." (s. 49)

Erotizm yüklü son cümle; "Kendini kaybetti" ile bir bölüm sonlanır. Bir sonraki bölüm; "Ertesi günü Kırk Sekbanlar Mahallesi'ne garip, müheyyiç, halkın dedikodusuna müsait zeminde bir haber yayıldı" cümlesiyle açılarak iki bölüm arasında simet-

ri yaratılır, iki dünya arasında sıkışmış "beri" dünya bu dünyay aktarılır. Tayfur ile Ferhat'ın halka dedikodu malzemesi olmas Tayfur'un Ferhat'ın kolları arasına düşmesini anlatan erotizmi sonucu olarak yer alır.

> "Türlü tefsirlerle ağızdan ağıza dolaşıyor, her işiten bir:
> 'Hiyyy aman Yarabbi...' ile küçükdilini yutarcasına nefesini içeri çekiyo
> söz her dudak arasında ballanarak dal budak salıvere salıvere mahallede
> mahalleye, semtten semte yayılıyordu.
> Tayfur Bey'le Doktor Ferhat büyü yapmak için gece mezarlıklardan öl
> kemiği toplarken çarpılmışlar..." (s. 49)

Bu son cümle, gerçek anlamıyla alındığında, sadece erotizmi üstünün sistematik olarak örtüldüğü, yok da sayılmadığı anlatını üst katmanının bir parçasıdır. Esasen metaforlar yoluyla kend gölgesinden büyüyen, anonim ve çok anlamlı dedikodunun ifade sidir ve öbeklerin yan anlamları yerleştirildiğinde çok anlamlılığı nın izin verdiği üzere olay bir anlamda erotizmi şu şekilde içerir Tayfur Bey'le Doktor Ferhat büyü yapmak için gece mezarlıklardaı ölü kemiği toplarken (günah işlerken) çarpılmışlar (cinnet geçir mişler), yani Ferhat'ın cinnet eşiği açıklamasına dönülürse aşl kapısından geçmişler.

Anlatı, Tayfur ile Ferhat'ın ölüm kapısından geçer gibi aşk ka pısından geçtiği pasajın hemen ardından gelen iki bölümde dene yimin çok anlamlılığının üstünü birden örter. Tayfur ve Ferhat il onları izlemiş olan komşularını barıştırarak, konağının içinde bi kulübeye yerleştirilmiş iskelet üzerine tefekküre dalarken gösteri Anlatı, aşk kapısı kapandıktan sonra, Tayfur ile Ferhat arasındak ilişkiyi perdelemeye başlar. Bu arkadaşlık, karakterleri ayrıntısıyl verildiği için bu kez im-kadın denemeyecek kadınlar tarafındaı kesintiye uğratılır ve ikilinin ilişkisi heteroseksüel matris içerisin de eritilir. Romana göre Tayfur, Nâsıra isminde, gerçeklikle pel bağlantısı kalmamış, gerçek dünyada yaşamayan, kendini ber dünyada var eden bir kadına âşık olur. Daha sonra da romana antagonist denilebilecek, Tayfur'la ilişkisi sırasında türlü entrika çeviren Bânû'yu yerleştirir. Bânû karakterinin işlevi, Nâsıra'nır tersine, anlatıyı Tayfur ile Ferhat'ın, cinsel içerikten arındırılmış homososyal ilişkiden ziyade, iki refikin ilişkisi anlamına geler arkadaşlığını kestiği noktadan su yüzüne çıkarmaktır. Romanı bu kriz noktasında birdenbire olabilecek en absürd biçimde keser

kefiyelere sarılmış hayalet keçiler, keçinin argoda pasif gey anlamına geldiği düşünülürse,[40] mezarın bir kez daha bir gullüm mekânı olarak anlamlandığını okura sezdirir. Anlatının üst katmanında keçi tahkikatı, Tayfur'un "beri" dünyaya ait keçileri kovalamak üzere Bânû'yu kurtardığı maceradır. Ancak Gürpınar'da "beri"nin arzuya, arzunun bastırılmasına dair bir izlek olduğu düşünülürse, bir yandan mezarlık o kadar gullüm bir mekândır ki refikler sanki bir süredir zaten keçi peşinde bol bol tahkikata çıkıyordur. "Tahkikat" mezar içerisindeki kendi mekânsallığı üzerinden biri "beri" dünyada öteki arzu âleminde çift katmanlı bir anlam kazanır.

Keçi tahkikatı ilişkinin olağan bir parçası olsa da, Bânû'nun varlığı ilişkiyi örseler. Ferhat, Bânû'ya âşık olan Tayfur'a, içine düştüğü hali göstermeye çalışır, keçi tahkikatından dönen refikinde beliren ilgisizlik, ona arka plana atılmış, unutulmuş bir hukuku boşu boşuna hatırlatır. Konuşmada şöyle bir geçen "çarpılmış" sözünün ikisinin arasında mezarlık deneyimlerinden kalma özel bir anlamı oluşu, konuşmayı daha da acılaştırır:

> "-Tayfur, kendi kendine keçiler hakkında tahkikata gidip döndüğün zamandan beri sende bir garabet peydah oldu. *Kadim ve samimi arkadaşlığımız* namına bunu senden sormaya kendimde bir salahiyet görüyorum. Sen de yine o nam ile bana cevap vermeye acaba vicdanında bir mecburiyet duyacak mısın?
> Tayfur gönlünden kabarıp taşan yeni hissini döküp biraz hafiflemek istemekle beraber bilinmez nasıl gayrişuuri bir endişe ile bu sırrını herkesten saklıyordu. Fakat doktor, *hayatının en ince elyafına kadar karışmış pek samimi bir dostu* olduğu için böyle bir sırrın ondan ebedîyen gizli tutulmasına imkân olmadığını anlayarak:
> - Evet, kardeşim ben Gece Safa'nın evine doğru dürüst bir insan olarak girdim. Oradan *çarpılmış* çıktım.
> Bu itiraf karşısında Doktor Ferhat mütehayyir bir sükûtla dostunun yüzüne bakakaldı.
> Tayfur devam etti:
> - Didon Paşa'nın kerimesi Bânû Hanım'da müstakbel bir zevce gördüm...
> Doktor Ferhat mütezayit bir hayretle:
> - Bugüne kadar senin ağzından izdivaç lakırdısı işitmemiş olduğum için sözünü çok tuhaf buluyorum..." (s. 144, vurgu bana aittir.)

Ferhat, Tayfur'u son bir çabayla kendine çekmek için beyhude uğraşır. Roman, bu pasajda ikisinin birbiriyle ilişkisini tanımlayan

40. Aktunç, *Büyük Argo Sözlüğü*, s. 172.

kavramın "refik" olduğu hatırlanırsa, Ferhat'ı yakın arkadaştan çok vefakâr bir âşık, bir zevç olarak sergiler:

> [...] Görüyorum ki sözlerin bozuk. Gözlerin bozuk, asabın bozuk... Nabzın bozuk... Fikrin bozuk... niçin saklayayım, hastasın. Haydi, kalk hamama gidelim. Sana evvela bir duş sonra tekmil vücuduna 'firiksiyon' yapayım. Aksülamel geldikten sonra bir otomobile atlayalım... Şişli, Kâğıthane, Cendere, Maslak, Büyükdere... Güzel şehrimizin müferrih mevkilerini bir dolaşalım. Bu konağın kasvetli ufkundan çık, biraz hava al [...]
> Bânû'nun üftadesi bu hayırhahane teklifi reddedemedi. Bir duş, firiksiyon, masajdan sonra giyindi. Bir otomobile atladılar. Bu yeni icat araba rüzgârları yırtıp koşarken yüzüne serin serin hava çarptıkça aşk hastası memnun oluyor, dimağını saran sevda kasvetinden etrafı seyrederek biraz avunuyordu. Yalnız odalara kapanıp karasevda ummanının dibine çöken zavallı müntehirlerin hep böyle *Doktor Ferhat gibi birer vefakârları olaydı* çoğu ölümün pençesine kendi nefsini teslim felaketinden kurtulurdu." (s. 176-177, vurgu bana aittir.)

Anlatı, olay örgüsünü bu açıklıkla verdikten sonra, birden mezarlıktan çıkarılıp Tayfur'un hanesine yerleştirilmiş dirilen iskelete geri döner. Sedgwick'in "dolaptaki iskelet" kavramına geri dönülürse, kısmen Hüseyin Rahmi külliyatının arzuyu boğduğu, yazarın değil, görüşlerini genel ahlakın şekillendirdiği üçüncü kişilerin dayattığı dolabın içerisindeki iskeletle yolları kesişen, haneye kapatılmış iskelet yoluyla şunları söyler: "Hakikati size bundan ziyade izah edemem. Çünkü hissiyatınız kapalıdır. Bundan ötesini anlayamazsınız." (s. 245) Roman, heteroseksüel matris gözlüğüyle yapılan bir okumada Nâsıra ya da Bânû'nun ana karakter olarak ele alınması gerektiği beklentisiyle okunduğunda, denilene göre, "roman tekniği açısından kusurlu" bir sonla biter.[41] Yer değiştirme tekniklerine rağmen merkezin asla Tayfur ile Ferhat'tan kaymadığını göstererek, iki deli, âşık ve refik, Tayfur ve Ferhat ile mezarlığın ev ve iç mekân olarak sürekli hale gelişinde merkeze oturmuş dirilen iskeletin suçlu bulunup bulunamayacağı sorusuyla biter: "Cinayet mahkemesi iki delinin şahadetiyle bir iskeletin mücrimiyetine hükmedebilir mi? İşte hâkimlerin ebediyen tereddüt edeceği adlî bir mesele..." (s. 275)

---

41. Bkz. dipnot 30.

Ben Deli miyim?' (1925), *Dirilen İskelet*'in temiz aile çocukları Tayfur ile Ferhat'ını alıp, yerine onun *Doppelgänger*lerini, tekinsizlikle çevrilmiş değil bizzat tekinsiz, uğursuz, menfur ve deli Şadan ile bir o kadar tekinsiz, zelil Kalender Nuri'yi geçirecektir. Roman "adab-ı umumiyeye muhalif neşriyat" sıfatıyla mahkemeye düştüğünde, Hüseyin Rahmi Gürpınar savunmasında, baştan romanın bir kadın yüzünden iki arkadaşın birbirine düşme hikâyesi olmadığını vurgular:

> "Mahaza *Ben Deli miyim?* hikâyesinin şimdiye kadar intişar eden kısmında henüz hiçbir kadınla erkek arasında ne bir buse, ne bir derâguş, hiçbir gûne aşk savleti tasvir etmedim. [...] Ben bu, sinn ve tecrübe ve mümareseden sonra Nuri beyin Huriye hanıma âşık olduğunu yazacak değilim. *Derin mevzular içinde dolaşacağım*. [...] Hikâyenin son sahifelerini bekleyiniz ve hükümlerinizi sanatın asri telakkiyatına tatbiken veriniz. [...] Ne gizli dertler var göreceksiniz." (s. xvii-xix, vurgu bana aittir.)

Gerçekten de romanı heteroseksüel matris içerisinde bir rekabet savaşına indirgemek romanın çoğunu kaçırmak anlamına gelecektir. *Ben Deli miyim?* dolap mekânlarla, getto mekânlarla örülü, her karakterin en derin arzularına inmiş, mahut heteroseksüelleştirilme yapısının dışında kalan her çeşit arzunun yer bulduğu, kimin elinin kimin cebinde belli olmadığı, okurun dehlizlerinde kolayca kaybolacağı bir mekânsallaşma ve sahne sunar. Kısacası Hüseyin Rahmi'de alışageldiğimiz küllümcülükle ve gulamperestlikle damgalanma korkusunun belirlediği arzu güzergâhındaki bastırılmışlık *Ben Deli miyim?* romanında patlar ve bir küllüm/gullüm şöleni yaratır. Burada inkâr edilmiş "beri" dünyanın bütün cinleri yeryüzüne inmiştir.

René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'te[42] ele aldığı bir arzu nesnesine, kadına doğru simetrik konumlanmış iki rakip erkeğe dayanan arzu yapısı *Ben Deli miyim?* ile hangi açıdan ele alınırsa alınsın ilişkileri anlaşılmaz kılar. Bu yüzden, onun yerine 1970'lerde erkekler arası cinsellik içermeyen ilişkileri imlemek için bulunmuş olan "homososyal" terimini yerinden alıp arzu eksenine oturtan Sedgwick'in erkekler arası homososyal arzu mer-

42. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

kezli kuramına yaslanılacaktır.[43] Girard, Dostoyevski'nin *Ebedi Koca*'sını analiz ederken, homososyal arzunun yerine rekabet itkisini getirdiği arzu güzergâhını izler: "Aslında nesneyi kişinin gözünde son derece arzu edilir kılan bu gerçek ya da varsayılan arzudur. Dolayım, dolayımlayıcının arzusuyla tıpatıp aynı olan ikinci bir arzu uyandırır. Denilebilir ki her zaman *yarışan* iki arzu söz konusudur. Dolayımlayıcı aynı zamanda bir engel rolü oynamadan ya da oynar görünmeden örnek rolünü oynayamaz olmuştur."[44]

Girard, kuramsal olarak nesneye (kadın) yöneldiği ölçüde dolayımlayıcıya (erkek) yönelen dürtüyü rekabet dürtüsüne indirgeyerek bir kez daha etkisizleştirir: Nesneye yönelen dürtü aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtüdür; içsel dolayımda bu dürtü bizzat dolayımlayıcı tarafından engellenir, çünkü o da aynı nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir.[45]

Sonunda sadece Dostoyevski analizini aşacak ve bütün edebi metinlere uygulanacak biçimde eşcinsellik üzerinden değil, heteroseksüelleştirme içine alınabilecek arzunun (ki arzu şekle sokulamaz) daha ilginç dolayımlar sağlayacağını vadederek heteroseksüelliği mistifiye eder: "Ancak, gizil ya da değil, eşcinsellik arzunun yapısını anlaşılır kılmaz. Pavel Pavloviç'le 'normal' denilen erkek arasına bir mesafe koyar; üçgen arzuyu, heteroseksüeller için zorunlu olarak anlaşılmaz kalacak bir eşcinselliğe indirgemekle hiçbir şeyi daha iyi anlamış olmayız. Bu açıklamayı tersine çevirdiğimizde çok daha ilginç sonuçlar alabiliriz."[46]

Heteroseksüelliğin mistifikasyonu, heteroseksüelleştirici okumayı beraberinde getirir. Girard üçgeninin romanda ilişkileri anlaşılmaz kılmasını sağlayan da budur. Oysa Hüseyin Rahmi, Şadan ile Nuri Kalender arasındaki ilişkinin en derin mahiyetine inmeden önce Şadan'ın, romanın ileriki sayfalarında, içinde heteroseksüelleşmeye direndiği evliliğinin tuhaflıklarına zemin sağlayacak biçimde, çocukluğuna kadar inen bir arzu topoğrafyasını çıkarmayı uygun gördüğünde, heteroseksüelleştiren güzergâhın neden işlemediğinin köklerini buluruz:

---

43. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985, s. 1-2.

44. Girard, *Romantik Yalan*, s. 28.

45. A.g.e., s. 30.

46. A.g.e., 55.

"Cinsiyetimin ilk uyanıklığı yıllarında hep cansız şeylere ilan-ı aşk etmek merakına tutulmuştum. [...] Uzun konçlu kadın potinleri, narin iskarpinlerle öyle sevda maceralarım vardır ki... Birkaç defa cürm-i meşhut halinde yakalanır gibi oldum. Fakat kimse bir şey anlayamadı. Maşukalarımın ketumiyetleri sayesinde tekdirden kurtuldum.
Bu faziletlerinden dolayı bu cansızlara karşı hâlâ bir meclubiyetim vardır. Hissi dalalet içindeydim. Aradığımı tabiat bana yanlış cihetlerde göstererek benimle eğleniyordu. Sonunda anam yerinde bir kadın beni kendine çekerek doğru yola sevk etti.
İtiraf edeyim ki, asıl zevki ilk yanlış deraguşlarım kadar tatlı bulmadım. Çünkü dalalete münhemikti." (s. 21-22, italik vurgu bana aittir.)

Şadan, kendi bedenine yoğunlaştığı tek kişilik arzu güzergâhında aynayı keşfeder, tek kişilik arzu güzergâhı mastürbasyon edimine indirgenecek bir şey değildir. Ayna, romanda fantezi dünyasının kapılarını cinnetin sınırındaki arzuya açar. Şadan, aynada çıplak erkeğe bakar, erkeğin çıplaklığından haz alır ve buhranlar içerisinde arzusundan utanır:

"Benden tamamıyla hariç fakat yine aynen benim kendim olan bu garip şekle gözlerimi dikerim. Ben bir iken nasıl ikileşiyorum? *Kendimde onu, onda kendimi ararım.* Aklım karışır. Ayna bulanır... [...] Terbiyesizce işaretlerle birbirimizi tahkire başlarız. Ben ona dilimi uzatırım. O bana mahrem aletini çıkarır. Dövüşen iki horoz gibi yine dik dik bakışırız. Yine ayna dumanlanır... Ben ve o, karşı karşıya yavaş yavaş erirken başka bir âleme intikal eder gibi olur, baygınlıktan sıyrılarak kendimi bulmaya çalışırım. Bu sefer asıl ile hayali, yani ikiyi birleşmiş görürüm. Hariçteki şekil, aynadakiyle kaynar, bir olur. İşte o zaman sıkılır, kendimi parçalamak isterim. *Görürüm ki cinnetin hududundayım.* Aynadakiler, yani kendime karışıp ayrılan o hayal ile biraz daha dalaşsam aklımı kaybedeceğim ve bir daha bulamayacağım.
O vakit çarpıntılar ve baygınlıklar içinde aynadan kaçarım. Benim bu cebanetimi görünce yine o arkamdan peydah olur. Onun takibinden kurtulup da kendimi yalnız bulunca bir de bakarım ki, dilim ve gizli uzvum... Hâlâ ikisi de dışarıda..." (s. 24-25, vurgu bana aittir.)

Yazar, Şadan'ın bilinçaltını bir psikanalist titizliğiyle kurarken onu ilerleyen pasajlarda müstakbel kaynıyla tefekkür âleminde gösterir ve Hüseyin Rahmi Gürpınar külliyatının belirgin izleklerinden biri olan kadın çıplaklığına duyulan nefrete geri döner:

"Acı renkli, acayip şekilli Çin, Japon kumaşlarıyla örtülü duvarların üzerinde bazıları ters asılmış tablolar... Tavandan baş aşağı sarkan çıplak

kadın heykelleri... Bir sehpada masluben sallanan bir 'Venüs'...
Sermet, her yana göz gezdire gezdire:
-İştigal odası değil, garaib müzesi...
- Garip... Garaib, güzel kelimeler... Lakin biz bunları alışkın olmadığımız şeyler görmediğimiz zaman sarf ederiz. [...]
- Belki... Lakin bu güzel Venüs'ü niçin sehpaya sallandırdınız?
Bu aşk ilahesi birçok ilahların metresiydi. Heykeltıraşlar, ressamlar asırlardan beri bu esatir fahişesini mermerlerde, muşambalarda tasvirden bıkıp yorulmamışlardır. Venüs'ün banyodan çıktığını, 'Mars' ile öpüştüğünü, çırılçıplak çayırlıklara serilip uyuduğunu... Rafael'in bu aşk perisini temsil ettiği muşambalar Vatikan Sarayı'na, papaların, kardinallerin yatak odalarına kadar girmiştir. Dünyada ona âşık olmayan yoktur. İşte bu kadar imtiyazlı bir alüftedir. Niçin onu burada salben idam ettim? Aşka karşı olan kin ve husumetimi onun yeryüzünde mümessilesi olan bu kaltaktan çıkarmak istedim. Bütün sanatkârlar kadın hilkatinin, kadın ruhunun şekle akseden ne kadar zehirli, iğfalkâr cazibesi varsa bu vücutta toplamaya çalıştılar... Her yerde ona verilen mevki-i ihtiramı ben böyle bir intikam sehpasına çevirdim." (s. 212-213)

Roman, Şadan'ın en yakın arkadaşı Nuri Kalender'i ilk defa sahneye çıkardığında, başlangıçta ikisinin arasında homososyal arzu belirtisi yokmuş izlenimi doğabilir, Şadan Nuri Kalender'i şapşal ve çirkin olarak tasvir eder. İlginç bir arkadaşlıktır, Şadan seçkin bir ailenin oğludur, Nuri Kalender bir günü diğerine uymayan, hayatın sınırında bir berduş.

"Adına Kalender Nuri derler, bizim semtli bir delikanlı vardır. Dostluğumuz yolundadır. Ut çalar, biraz tambur zımbırdatır. Yeni yeni kemana da başladı. Birini başarmadan öteki işe girişir. Kahveye çıkar, tuhaf tuhaf söylenir. Bazen bir meddah gibi kendini dinletir. Saz benizli, biraz da şaşımsıdır. Hiddetlendiği zaman kekemeleşir." (s. 38)
"Mizaçlarımızın birçok noktalardaki tevafukundan kanlarımız âdeta bir akraba gibi birbirimize kaynamıştı. Kavga ettiğimiz saatler de olmaz değildi. Ama çabuk barışırdık." (s. 39)

Fakat genel geçer estetiğin çoktan aşıldığı anlatı ikisi arasındaki arzuyu beklenmedik bir yerde, ikilinin ilişkisi için başka yoruma yer vermeyecek biçimde diğer eserlerindeki homososyal arzu ifadesiyle karşılaştırıldığında çok daha sert bir yerden devreye sokar:

"Ama biz Kalender Nuri ile gide gide ikimiz bir can gibi olduk. Aramızda hemen hiçbir çekinme, hiç ayıp kalmadı. Bir zaman 'antropometre'yi,

yani vücudumuzun tekmil aksamını ölçmeyi merak ettik... Bir odada çırılçıplak soyunur, birbirimizin en gizli uzuvlarına şerit tutarak mesaha rakamlarını kaydederdik. Bazı beden kısımlarımızın cesameten tefevvukundan birbirimize övünürdük." (s. 39)

Ben Deli miyim? i *Ben Deli miyim?* yapan belki de seçkin bir aileden geldiği hâlde ekürisi kadar dağıtmış olan Şadan'la Nuri Kalender'in ilişkisine şeklini şemailini veren dolap mekânlardır. Bachelard *Mekânın Poetikası*'nda dolap mekânı şu şekilde tasvir eder: "Dolabın iç mekânı, bir *içsellik mekânı*, her önüne gelene açılmayan bir mekândır. [...] Ne var ki gerçek dolap, gündelik bir mobilya değildir. Her gün açılmaz. Yüreğini açmayan bir ruh gibidir, anahtar kapının üstünde değildir."[47] Sedgwick ise zorla dolaba itilme süreçlerinden bahseder, ki Hüseyin Rahmi de dolabı zaten buradan kurar. Sedgwick'in altını çizdiği üzere normalleştirici, hakların eşitliğini savunan akım, mekânı marjinalleştirmeye iter. "[H]em bir kültür hakkındaki gizli, belki de kendisi için tehlikeli hakikatleri temsil eden hem de o kültürün azıcık hoşgörüsüne dayanan küçük, müphem kimliklenmiş bir grup tarafından yapılmış kırılgan, özel biçimde temsili sözleşme"den bahsederken, dolabın nasıl inşa edilegeldiğini dile getirir.[48] İçsel mekân içinde her türlü çeşitliliği barındırır, tek şartla: Dışarıdan görünmez ve bilinmez olması gerekir.

"Madam Fedrona kırk beşlik bir Rus karısı, âdeta iriyarı bir dişi Kazak'tır. Beyoğlu'nda mühim bir 'randevu' mahalli işletir. Karı her şeyden evvel derin bir 'psikolog'tur. Sanatını 'teknikman' idare eder. [...]
Ücretini verir, bir nazeninle yatar. İşte fuhuş buna derler.
Hayır... Bu fuhşun en kaba, en iptidai, en amiyane, en umumi, en aleni ve herkesçe malum şeklidir. *Bir de aristokratik, gizli bir fuhuş vardır. Bu, öteki fuhşun umumi caddesinden kıvrılarak hasta hislerin dolaştıkları karanlık, gizli, eğri büğrü yollara çıkar.* Asıl maraz işte budur. Medeni memleketlerde bu hastalık salgın bir hale gelmiştir.
[...]
Madam Fedrona'nın ticarethanesinde fuhşun alelade suretiyle kulamparalık, sevicilik (...)lik, (...)lik, (...)lik şubeleri vardır. Zevkiniz her neyse icra-yı habaset edersiniz. *Bu sır dört duvar arasında mektum kalır.*
[...]
Hissi dalalet malullerinin hangi zavallılıklarını söyleyeyim? Kulampara kadınlar, sevici erkekler, müteaddi hünsalar vardır. Hangi cinse mensup

47. Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 110-111.
48. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, s. 56-57.

oldukları bilinemeyerek tenasül arafında kalmış bu zavallıların tamamıyla taazzuv ve tekemmül edememiş aletleri birkaç haftada işletilir, mensubiyet-i neviyeleri tayin olur.
[...]
Ve sonra hayatın adiliğinden bıkmış olanları suni cennetlerinde yaşatacak esrarların, kokainlerin, eterlerin ve daha isimleri avam diline düşmemiş yeni yenilerin cümbüşlenme yeri burasıdır." (s. 42-45, vurgu bana aittir.)

Dolap mekân olarak Madam Fedorna'nın randevuevi baş karakterlere kalıbını verir ve evlilik komplosunu örgütleyen çeteleşmeye evlilik prosedürlerinin tam tersi istikamette giden bir arka plan sunar. Girardcı okumaya göre romanın merkezinde gibi duran kadın, Revan Hanım ile evlilik mevzunun Nuri Kalender ile Şadan arasındaki ilişkinin boyutuna arzu ekseninde bir yandan nasıl ayna tuttuğunu görmek ilginçtir. Nuri Kalender, Şadan'ın parasıyla bu işin sonuna kadar gidemeyeceğini, kendine bir düzen oturtmak için evlenmesi gerektiğine inanır ve kendine zevce olarak Revan Hanım'ı beğenir. Romanın ilerleyen pasajlarında rekabetten daha tuhaf, karanlık, derin bir şeye dönüşecek ilişkinin arzu dehlizlerinde çıkış noktasını kaybettiği, aşkın nefrete bulandığı, düşmanlığın ihtirasla iç içe geçtiği, homofobinin arzudan çaldığı ama çaldığı ölçüde arzuyu daimi kıldığı, bu istikrarsızlıkta çirkefliğin, gaddarlığın, şantajın diz boyu olduğu akışın kaynağını başlangıçta başka bir yerde buluruz. Nuri Kalender, Şadan'a, daha Şadan Revan Hanım'ın kim olduğunu bilmeden, içine düştüğü hayatın sonunu göremediği için evlenmeye karar verdiğini açıkladığında Şadan aralarındaki hukuka bastıra bastıra vurgu yapar. Henüz sahneye çıkmamış Revan Hanım şimdilik sahnede fazlalıktır.

"Daimi zevzeklik ve neşesine rağmen Nuri'ye bir aralık tuhaf bir durgunluk arız oldu. Irzına bir tecavüz vuku bulsa benden mümkün değil saklayamayan arkadaşımda bir ketumiyet hisseder gibi oldum.
Bir gün ağzını aramak için "Nuri, sende bir tuhaflık var" dedim. O, derin derin beni süzerek bir ah çektikten sonra:
- Bende tuhaflık bir değil, pek çoktur, bilirsin.
- Benden bir şey saklamaya uğraşıyorsun sanıyorum.
[...]
- Böyle dirhem dirhem açılma, hep birden dökül, iş anlaşılsın...
- Vallah Şadan, doğrusunu söyleyeyim mi sana? Bekârlık canıma yetti.
- Ulan Nuri, sen bekâr durur musun?

- İşte duruyoruz ya...
- Bu karı bolluğunda.
[...]
- *Evlen.*
- İşte mesele orda... Evlenmeme birkaç mani var.
- Nedir onlar?
[...]
- Bunu geç. Diğerlerini söyle...
- Diğerleri saymakla bitmez. Fakat en büyük derdimi açmak isterim.
- Eh, haydi canım...
Of... Kafamı tütsülemedikten sonra açılamayacağım.
Ulan önümde donunu çözmeye utanmazsın da dert açmaya mı sıkılıyorsun?" (s. 40-42, vurgu bana aittir.)

Evlilik meselesi daha ortada fol yumurta yokken mutlu bir sona uzanan yoldan ziyade suçu ve komployu çağrıştırmaya başlar. O sıralarda evli olan Revan Hanım'ı kocasından boşamak için iftira mektupları düzmeye karar verilir. Bu işte onun 16-17 yaşlarındaki erkek kardeşinin yardımına başvurulur, Şadan da çeteye aktif olarak katılır. Fakat roman bu güzergâhta heteroseksüelleşmez. Nuri Kalender, Revan Hanım'ın dünya güzeli olduğunu düşünmesine rağmen kadının erkek kardeşi Sermet'i görür görmez onu arzulamaya başlar. Tutku anlatıda uzun süre Revan Hanım'dan Sermet'e kaydırılır ve Girard üçgeni çöker:

"O 'Cevap vermiyorsun. Bana gücendin değil mi?' feveranıyla hemen boynuma atıldı. İki yumuşak kolun sinirlerime baş döndürücü bir haz veren çemberi içinde kaldım. Ben de onu beş katı bir tazyikle sardım. Nefeslerimiz yüzlerimizi yakarak bir anda yekvücut olacak bir hararetle kaynaştık. Fakat küçük bey birdenbire aguşumdan sıyrılmaya uğraşarak haykırdı: 'Bırak... Bırak... Sen Rıdvan değilsin. Aman Yarabbi, kimsin?'" (s. 100)
"Beyin ipekler, tüller, danteller içindeki yaldızlı döşeği bir köşeye taht gibi kurulmuştu. [...] Küçük beyin turfanda güzelliğini salyalarımı akıtmadan nasıl anlatayım? Ablasının henüz erkekleşmemiş modeli... Bu latif çocuğa enişte olmak emelini gütmesem niyeti değiştireceğim. Tavandan dökülen ışığın erimiş yakutu karışan altın gözlerini süze süze 'Haydi çıkar' dedi. Evvela bütün damarlarımın kanı kalbime toplandı ve sonra göğsümün tulumbası birdenbire patladı zannolunacak bir helecan bitkinliği ile sordum: 'Neyi?' 'Cennet tozunu...'" (s. 101-102)

Bu karşılaşmada mesele, dallanıp budaklanmak üzere olan arzunun kaynağında da ereğinde de aşk ya da sevgi aramayı aşar.

Heteroseksüel rejime tehdit teşkil eden figürlerin birbirini bulmasına, çeteleşmesine ve içine düştükleri mekâna, rejim tarafından püskürtülmüş ve inkâr edilmiş, ama ona direnen mekâna aktör sıfatıyla yavaş yavaş anlam vermeye başlamalarına dairdir. Çeteleşme anlamını dolap mekânda bulur. Bu, bir veçhesiyle iftira ve şantajı kullanan çirkef bir oluşum olduğu kadar onu çerçeveleyen rejim ve morfolojiye karşı beden konturlarını baştan ve tekrar tekrar çizen bir şeydir de. Madam Fedrona'nın kerhanesi Nuri Kalender ile Şadan'ın zaten müdavimi olduğu yerdir, Sermet'i de buraya alıştırırlar. Sermet karakterinin konturları her bedenselleşmesinde kentin dolap mekânları tarafından tekrar tekrar kalınca çizilir. Nuri Kalender ve Şadan'la benzer kafalarda, heteroseksüelleştirilmiş arzuya ve heteroseksüel rejimin beraberinde getirdiği düzenli hayata direnen Sermet romanın ilerleyen pasajlarında dolap mekân Madam Fedrona'nın kerhanesinin müdavimi olacaktır. Roman, ikilinin bunu Sermet'i kendi çeteleşmeleri için kullandıkları bir tuzak olduğunu belirtse de, kerhanenin roman içerisindeki anlamı bunu kat be kat aşar, Fedrona'nın işletmesinin kokusu tüm romana sızar:

> "Doğru Madam Fedrona'ya düştük. Bir gece evvel yine orada bulunduğumuz için bu sık devamımızın mükâfatı olarak kadın bizi çok güler yüzle karşıladı.
> Yanımızdaki Cici Bey'i takdim ettik. Fedrona şefkatli bir ana gibi kolunu çocuğun boynuna dolayarak '*Superbe enfant*' dedi.
> Bizden evvel yavrucağızın alnına bir buse kondurdu. Biz kediler gibi yutkunup yalanarak ellerimizin tersiyle ağızlarımızı sildik.
> Hangi numaradan başlayacağını istimcazen programı beyin eline verdik. Meşhur bir lokantanın yemek 'mönü'sünü ağzı sulanarak defaatle süzen bir obur gibi küçük bey numaraları okudu. Bazıları hakkında bizden izahat istedi. Anlattık.
> En zevklileri şunlardı:
> *Tire plonge*[49]*, massage, le jeux de cours derniere invention*[50]*, cache cache a deux*[51], çuval içinde bir çift, kokain cennetinde sevda zifafları, sefa havuzunda perilerle yıkanma ve ilaahirihi... Hepsini saydık döktük. Nihayet Revan Hanımın sevgili kardeşini bu alarus eğlence evinin dönme dolabına bindirdik. Birkaç devir yaptı. Bayramdaki çocuklar gibi çok keyiflendi. İnmek istemedi.

49. Beraber dalış.
50. Son icat oyunlar (esnasında)
51. İki kişilik saklambaç

Numaraların birinden indiriyor, ötekine bindiriyorduk. Havuzda ördek gibi öyle çırpınıyor, öyle seviniyordu ki ablasını da unuttu, eniştesini de, hatta Rıdvan'ı da... Nuri'yi bir tarafa çekerek yavaşçacık kulağına:
'Ulan Kalender, elin toy çocukcağızını buraya attık. Rezalet bataklığına daldırıp çıkarıyoruz. Bu bizim için cürüm, hatta bir cinayet teşkil eder. Üzerimize şüphe davet etmemek için yavrucağızın ağzını, burnunu silelim. Onu vaktiyle konağa iade edelim.'" (s. 117-118)

Çete, iftira mektuplarını yazar ve Revan Hanım ile zevcinin arasını açarken, bir ara Nuri Kalender Şadan'a Revan Hanım'ın fotoğrafını gösterir, gösterir göstermez Şadan Revan Hanım'a âşık olur ve ileride biseksüel kriz başlığı altında inceleyeceğimiz koyu kıskançlık krizlerinin birincisini yaşar:

"Ne oluyordum? Yoksa büsbütün çıldırıyor muydum? [...] Karşımda, zevceme tecavüz edilmiş gibi bütün damarlarımın içinde bir yıldırım dolaştı. Beynimde şimşekler çaktı. Nuri'yi boğmak istiyordum.
Zaten pek zayıf olan iradem, bu teheyyüç anında beni bütün bütün terk etti. Hemen rakibimin gırtlağına atıldım. Tırnaklarımın boğazına gömülen tazyiki altında mosmor kesilen Kalender boğuk boğuk bağırmaya başladı:
- Bırak boğuyorsun... Bırak nefesim kesiliyor.
- Boğul... Geber... Nefesin kesilsin... Canın çıksın..." (s. 133)

Birdenbire patlak veren, mantıkla tüm bağlarını koparmış bu kıskançlık hezeyanları birdenbire nasıl patlak vermiştir? Heteroseksüelleşme okuması için bir kapı açılmış gibidir. Anlatı, üst katmanında tüm sebep sonucu ortadan kaldıracak biçimde deliliğe sığınır. Fakat "derin mevzu"ya girdiğinde, Nuri Kalender'in yazdığı ihbar mektubunda gördüğümüz üzere aynı zamanda yoğun bastırma sonucu ortaya çıkmış deliliğin kaynaklarıyla ilgili ipucu verir. Bu noktada, Freud'un "Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality" (Kıskançlık, Paranoya ve Homoseksüellik üzerine Bazı Nevrotik Mekanizmalar) makalesi *Ben Deli miyim?*in kıskançlık örüntüsüne farklı bir boyut getirir. Freud, bazen insanların kıskançlığı iki yönlü hissettiğini, yani erkeğin sadece sevdiği kadın için acı çekip rakibi olarak gördüğü erkekten nefret etmediğini, rakibi olarak kodladığı bu erkeğe bilinçaltında âşık olduğu için onun yasını tuttuğunu, bunun öznenin kıskançlığını yoğunlaştırdığını iddia eder.[52] Bu durumda, Freud'un

52. Sigmund Freud, "Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality", *SE*, Sayı: 18, s. 223.

üçgeninin bir kenarına göre Revan Hanım kıskanılan nesnedir. Şadan, Revan Hanım'ı Nuri Kalender'den kıskanıyordur, çünkü üçgenin ikinci kenarı olarak kıskanılan nesne, romanın bu noktasından itibaren karanlık sular altına itildiği üzere, bizzat Nuri Kalender'dir. Revan Hanım'ın kıskanılma nedeni, Şadan'ın karakterinin en ince ayrıntısına kadar bildiği, zihnini okuduğu Nuri Kalender'in Revan Hanım'ı arzulamasıdır. Şadan, tam da bu örüntüye uygun olacak biçimde, Nuri Kalender'in evlilik planı gerçekleşme safhasına geldiği an, onu Revan Hanım'ın yatak odasında tasavvur edip sayıklamaya başlar. Sayıklamalarında kâh Mecnun'dan kâh ölmekten öldürmekten bahseder. Girardcı üçgeninin bir süreliğine kendini gerçekleştiriyormuş gibi göründüğü bir andır, ama Freudcu üçgene uyduğu üzere daha fazlasıdır:

> "Gece pokerden geç dönecek zevcin gömleğine girdikten sonra Nuri, zevcenin yatağına nasıl çıkıp uzanacaktı? Hanım biraz Mahmutpaşa'daki işportacıları andıran bu delikanlıyı odasında, hayır ta koynunda görünce bütün avazıyla haykırmayacak mıydı? Sonra komisere haber gidecek, Kalender Nuri ipekli gecelikleriyle merkeze götürülecek, isticvap, tahkikat, tetkikat bütün rezalet çorap söküğü gibi ta koncundan burnuna kadar birbiri arkasına çözülüp meydana çıkacak.
> [...]
> Mecnun daima taşkın dehası faaliyette bir ulviyettir.
> [...] Aman... Yine sinirlerim gerildi, beynim yanıyor. [...] Öldüreceğim, sonra öleceğim.
> Of sayıklıyor muyum? Bazı bazı uyanıkken bir kâbus geçiriyorum. Kulaklarımda hazır ve müstakbel iki fiil çınlıyor: Ölmek ve öldürmek." (s. 172-173)

Şadan, iyi aile evladı olmasının verdiği avantajla Revan Hanım'ın kalbini kazanmayı başarır ve Nuri Kalender'i ekarte ederek Revan Hanım'la evlenir. Girardcı arzu üçgeni bir anlığına gerçekleşmiş gibi görünür. Dolayımlayıcı ortadan kaldırılmış, özne arzu nesnesine kavuşmuş gibidir. Roman, okuru heteroseksüelleşmeye inandıracağı noktada Girard'ın heteroseksüel arzu yapısı anlamsızlaşır, heteroseksüelleştirici arzu yapısının mutlak kıldığı mutlu son gerçekleşmez, hatta mutlu son ihtimali çöker. Şadan'ın arzusu zifaf gecesinde Revan Hanım'dan bir tuhaflığa doğru kayar. Revan Hanım'la birlikte olmak yerine getirilmek istenmeyen bir zorunluluk hâline gelmiştir. Şadan'ın itiraf ettiği üzere, gözü karısından başkasını değil, karısını görmüyordur.

"Zifaf gecesi benim için tatlı bir işkence oldu. Hanım, ilk kocasının zamanında kullanılan eşyanın hepsini değiştirmiş. Oymalı bir ceviz karyola... Hiç el dokunmadan, yalnız tertemiz bir rüzgârın serdiği kar tabakası bekâretinde beyaz takımlar...
Şimdi bu temizlikten titreyen yatağı görünce benim idrar aletime bir gigişme yapıştı. [...] Artık gözlerim karımı ve hiçbir şeyi görmüyor... Yalnız odanın boş bir zamanını kolluyorum. [...]
Ben sedefî ipek geceliklerimi giydim. Ne olur ne olmaz idrar kesemi dolgun bulundurmamak için iki defa dışarı çıktım, geldim. Kadınlar, benim hareketlerimde bir tuhaflık ve gözlerimde söylenemez bir ihtiyacın sıkıntısını okumuş olmalılar ki zevcem bir aralık odayı terk etti. [...] Kadın derhal dışarı fırladı. İlk geceden fena bir pot kırdığımı anladım. Bu, velev birkaç dakika için olsun, karımın huzurundan sıkıldığımı ihsas gibi bir şey oldu. Acaba ne yapacağımı dışarıdan gözetliyorlar mıydı? Artık hiçbir ihtiyat ve mülahazaya dimağımda kudret yoktu. Oda kapısını örttüm. Yorganın ayakucundaki köşesini kaldırdım. Damlalığımdan kefareti budur diye bir, iki, üç damla akıttım. Beyaz çarşafın üzeri üç sarı leke ile kirlendi. Yorganı tekrar kapattım... Çekildim." (s. 223-224)

Romanda heteroseksüelleşme arzu ekseninde gerçekleşmez, çünkü Şadan'ın arzu kaydı onun bedenselleşmesidir ve bedenselleşme bedeninin her konturunun üstünden geçişinde, üstünden geçilmesine izin verişinde silinmeyecek iz bırakır. Bu zorunlu sonuçta, evlilikten sonra Şadan'ın benliği ikileşmiştir. Geçmişin yükünü taşıyan beden kendini bugünün normlarına adapte etmeye çalışır.

"Karımı çok seviyorum. O da benden fevkalade memnun... Ama bu izdivaç hayatı benim için yeni bir şey... Ona alışmak lazım... Zevceme aşırı bir aşk ve muhabbetim olmakla beraber, ne yalan söyleyeyim, bu hayatın bana pek müziç gelen cihetleri de var. Ben tezauf ettim. *Yani benliğim ikileşti.*" (s. 223)
"İnsanlığın pek çirkin adetleri, ihtiyaçları, delilikleri vardır. Bazı fiillerimizin kapalı cereyan etmesi için gizli yerler yapılmıştır. Herkesin en rahat anları yalnız bulundukları zamanlarıdır. Hareketlerimizin çirkinlikleriyle kimseyi iğrendirmeyeceğimizi bildiğimiz zamanlarda her istediğimizi yapabiliriz. [...]
İzdivaçtan sonra benliğim ikiye ayrıldı. Ben şimdi bir vücutta yaşar görünen iki Şadan'ım. Birinci Şadan zevcesi için mütezayit bir ateşle alevlenen koca... İkincisi bu ikilik hayatından sıkılan bir merdümgiriz... Bu iki zıt hal aynı insanda nasıl içtima eder? Bilemem. Lakin işte ben böyle oldum." (s. 223)

Romanda evliliğin ilginç bir noktası yazarın Revan Hanım'ı koyduğu yerdir. Bir yandan külliyatında yer yer görüleceği üzere profeminist olma çabası olan Hüsyein Rahmi Gürpınar'a göre, Revan Hanım (fiziksel olmasa da) açık açık şiddete maruz kalır. Birinci zevcinin kinaye ve soğuk hakaret dolu kıskançlığına metanetle göğüs gerer, önünde sonunda da mutlu son diye karşısına yine kıskançlık çıkar. İkinci zevcinin deli zırvalarına ve cinnetine katlanırken, yine de zevcine karşı şefkatli tutumunu yitirmez. Fakat bu Revan Hanım'ın bir yüzüdür. Revan Hanım'ın da hane içinde bir dominasyon alanı vardır. Evlilik ilişkisinde "normal" gitmeyen her şeyi her an denetleme hakkına sahiptir. Kısacası, "benliği ikileşen" Şadan, evliliği ile birlikte ani bir kesintiye uğrayan arzu güzergâhı ve bastırılmışlığın öteleyemediği geçmişin yüküyle karısına ve hane halkına tuhaf kaçacak davranışlar arz ettiği ölçüde Revan Hanım'ın inisiyatifiyle hane içinde kapanması ve sürekli gözetlenmesi, gözetim altında tutulması gereken bir varlık hâline gelir. Şadan'ın şefkat dediği şey, âdeta gardiyandan gelecek bir nevi soğuk bir anlayışla karşılamadır:

> "Doğrusunu söyleyeyim... Ben helâdan başka hiçbir yerde yalnız kalmıyordum ki... İnsan zevcesiyle ne dereceye kadar teklifsiz olabilir? Bu vücut birliği onun yanında hiçbir hareketten çekinmeyecek bir samimiyet mertebesine kadar varabilir mi?" (s. 223)
> "Ben yalnız odalarda cambazlıklar, türlü maskaralıklar yaptığım esnalarda karım geliyor, kapı aralığından gözetliyor, beni o gülünç hallerde yüzleyip mahcup etmiş olmamak için içeri girmeden geri dönüyordu." (s. 235)
> "Hasta zannıyla karım beni birkaç gün odada hiç yalnız bırakmadı. Ben, şuurla cinnetin arasında bir mahlûk olduğumu artık iyice anladım. Evet, iki hududun tamam arafındayım. Bir gün ya iki adım ileriye veya geriye yürüyerek ya akıllanacağım veya büsbütün çıldıracağım..." (s. 229)

Başından beri heteroseksüel bir rekabet üçgeninden ziyade homososyal arzu temelli bir çeteleşme olmaksızın anlaşılamayacak evlilik komplosunun uzantısı olarak her failin yeterince çirkefleştiği ve oyunu olabildiğince kirli sürdürdüğü noktada, oyundan dışlanmış Nuri Kalender'in Revan Hanım'a yazdığı isimsiz şantaj mektubu Şadan'ı Revan Hanım'a en çiğ biçimde ele verir. Bu mektup, homososyal arzuyu hâlâ tuhaf biçimde içinde barındırır, Nuri Kalender Şadan'ın bedeninin en derin sırlarına vakıftır:

"*Onun birdirbir oynar gibi masaların üzerinden atladığını, kanepelerin ortasında taklak kıldığını, aynalarda kendi aksiyle düello ettiğini, ayıp ama niçin söylemeyeyim, şeklini beğendiği bir şey olursa vücudunun en derin yerine soktuğunu görerek dehşetler içinde kalacaksın...*" (s. 237)

Arzu akışını anlaşılmaz kılan Girardcı üçgen burada bir kez daha çöker. Çünkü Revan Hanım'ın arzu nesnesinden ziyade bir üstbenlik kurucusu rolü oynadığı sahnede Nuri Kalender'in en acımasız kartı anal tatmin bir homososyal arzu ifadesiyse, Şadan'ın otoseksüel deneyimlerini harekete geçiren arzusu da açık seçik biçimde Nuri Kalender'e kaymıştır:

"Yarım saatçik kapısını içeriden kilitleyip odama kapansam karımın bütün bütün şüphesini davet edeceğim. Ondan gizlemeye uğraştığım bir derdim olduğunu anlatmış olacağım. Sofralarda, divanhanelerde hizmetçiler, diğer odalarda insanlar var. Deliliklerime serbest cereyan verebilecek tenha dört duvar arası bulmak mümkün değil... Ne yalan söyleyeyim, bekârlığımı *ve hatta Kalender Nuri'yi özlemeye başladım*. Onunla çifte pehlivanlar gibi el ele vererek ne taklaklar, parendeler atardık." (s. 228-229, vurgu bana aittir.)

Fakat evlilik yapılaşması, Nuri Kalender ile Şadan arasında ilk çıkar çatışmasının belirmesi, Sermet'in Nuri Kalender'in tarafını terk edip Şadan'ın tarafını tutmaya başlaması, Revan Hanım'ın Şadan'ın mutlak üst benliği hâline gelmesi... Tüm bu akış Nuri Kalender ile Şadan arasındaki arzuyu derinden değiştirir. Nuri Kalender, bir bakıma Revan Hanım yüzünden, bir bakıma ilerleyen pasajların göstereceği üzere hiç tamamlanmamış bir üçgen yüzünden delirir, iyice berduş hâline gelir, romanın getto mekânında çürür, sonunda giderek Kristeva'nın *abject*'i olarak ölümüne koşar. Şadan, Freudyen biseksüel krize girer, bir veçhesiyle içsel homofobiye gark eder, Nuri'nin katili olur, işlediği cinayet yüzünden topyekûn delirir ve kendini öldürür.

Roman bir kadına yönelen iki erkeğin rekabetinden çok kendini evlilik komplosu merkezinde gerçekleştiren çeteyi ve o çetenin dağılışını anlatır. Ancak böyle bir okuma romanın mekânsallaşmasını açıklığa kavuşturabilir. Bu bakış açısından yola çıkıldığında, içinde dolaşılan derin mevzular nasıl ele alınabilir? Aslına bakılırsa, Şadan ile Nuri arasındaki rekabet bir bakıma Revan Hanım'ın müstakbel olarak bir kişi tarafından ele geçirileceği, diğerinin de

diskalifiye edileceği tasavvurun ötesinde, iki erkeği aşan iki taban tabana zıt anlayışın rekabetidir. Bir anlayış, heteroseksüel rejime karşı çeteleşmeyi savunur, diğeri kendinden başka herkesle çatışırken heteroseksüel rejimle mutabakata varma hayali kurar. Şadan'ın kendi Freudyen paranoyası, Girardcı üçgene ve bu üçgenin iflasına dayanan hezeyan içerisinde yaşadığı biseksüel kriz, başlı başına bir anlayıştır. Nuri Kalender, ise mutlu sonu *poliamori*'de, Revan Hanım'ın iki kocası olmasında, ama bir bakıma daha da fazlasında, böylece çatışmanın uzlaşmayla sonuçlanmasında görür.

Anlayış çatışmasının üstü örtük biçimde müzakere edildiği yer her türlü kesif kokuya açık, dar, dolambaçlı sokaklardan ulaşılan, erkekler arası homososyal arzuyu bedenselleştiren bir getto mekândır:

> "Genişçe bir vapur kamarası gibi uzunluğuna nispeten dar bir yer... Dışarısı gündüz olduğu halde ortada sallanan isli bir petrol lambası tüterek yanıyor. Bu na-kafi, kirli ışığı boğan sigara dumanı bulutları arasında gözlerime buğulu bir gözlük takılmış gibi evvela bir şey seçmedim.
> Pejmürde kıyafetli her yaşta müşteriler manga manga oturmuşlar. Hepsinin yüzlerinde ispirtonun verdiği gayritabii, mübalağalı bir neşe. Bir hiçin etrafında kopan kahkahalar, parlayan hiddetler... Birer parça kaymış gözler, çarpılmış ağızlarla türlü türlü şakalar, kavgalar ediliyor.
> Gözlerimi bu sefil manzaraya, kulaklarımı o kaba sözlere, burnumu bu ahırımsı kokuya alıştırmaya uğraşarak bütün etrafıma dikkat ediyorum. Bizim içeriye girişimiz 'komik-i şehîr'lerin sahneye çıkışları kadar takdirkâr bir gürültüyle alkışlandı. Ellerle, bastonlarla her mangadan davet ediliyorduk. "Nur ol imanım... Nur baba... Nuri baba..." iltifatları üzerimize yağmur gibi dökülüyordu. İçeride hemen her tipten birer numune vardı. Saç sakal birbirine karışmış, sokaklarda "Ya dost," narasıyla dolaşan seyyah dervişleri andırır bir ayyaş yerinden fırladı. Nuri'yi belinden yakalayarak,
> - Hu imanım bana bir gerdan sun... Cemaline Kerbela ateşiyle teşnelendim.
> Kalender kirli muşambasının yakasını açarak:
> - Eyvallah pirim. İçimin ateşini söndür. Aşkını kandır.
> Herif Nuri'yi koklaya koklaya bir öpüş öptü." (s. 266-267)

Nuri'nin Şadan'la müzakereye oturmaya çalışırken ortaya attığı *poliamori* teklifi çift katmanlıdır ve okuru aynı zamanda Nuri Kalender ve Şadan arasındaki ilişkinin başlangıç noktasına götürür. Sedgwick'in *Between Men*'deki *The Country Wife* makalesinin

analizine geri döneriz, "[boynuzlamanın] merkezi konumu oyunun heteroseksüel sevgiyi esasında bir homososyal arzu stratejisi olarak vurguladığı anlamına gelir."[53] Nuri Kalender, Şadan'a ilk evlilik düşüncesini aktardığında, "Bugün sayende sürdüğüm lord hayatını ben her zaman yaşayamam... Evlenmek istiyorum." (s. 46) der. Yani aralarında bir bağ bulunduğunu ama bu bağın ölüme dek sürdürülemeyeceğini, Şadan'ın parasının bu bağı sürdürmeye yetmeyeceğini ve kendisini kurtarmak zorunda olduğunu belirtmiştir. Her atlatmacaya ve her tür çirkefliğe rağmen aralarında evlilik derecesinde bir bağ olduğunu kabul eder. Zaten, evlilik komplosunun en kızıştığı zamanlarda, bir kavga sırasında seninle aramızda seviye farkı yok anlamında "Sen ne isen ben de oyum." (s. 152) dese de, bu kesin yargı cümlesinin daha derin bir anlamı vardır ve zamanı geldiğinde kendini yineler:

> "- Re... Revan Hanım... ım... Se... senin... ka... karın. Ha senin karın ha ha benim karım... Teklif var mı a... arada? [...]
> - Ben sen demeğim... Sen ben demeksin... (s. 291)
> Biz bu hayatta seninle o kadar teklifsiz yaşadık ki. Bazı anlarda benliğimiz o kadar birbirine karıştı ki cemiyetin âdeta, namusa, kanuna taalluk eden sınırlarından pek öte tarafa geçtik. Biz etle kemik gibi birbirimize yapışıkken bir kadın yüzünden işte böyle olduk. [...]" (s. 264)

Bu durumda, Nuri Kalender'in önerdiği *poliamor* üçlü heteroseksüelleşmeye gebe bir üçgen değildir. Nuri Kalender ile Şadan arasında homososyal arzuyla örülmüş Sedgwickçi bir üçgendir. Girardcı üçgen bir başka noktada yine romana uyarlanamaz hale gelir. Nuri Kalender'in önerisi sadece haneyi kurmak üzere kotarılmış gelişigüzel bir teklif değil, uzun zamandan bu yana kendi içinde düşünülmüş taşınılmış felsefi bir boyut taşıyan bir anlayıştır. Babanın Adı'nı önemsizleştirdiği ölçüde heteroseksüel rejimin kurucu unsuru Simgesel Düzen için yıkıcı bir tehdittir:

> "- Nasıl olur bu rezalet?
> - Bunda hiç rezalet yok. Bu gayetle umumî, asri, tabii bir şey..." (s. 276)
> "Zira bir erkeğin birçok karısı olduğunu gördük. Terakki eski, batî âdetlerin zıddına dönmek olmuyor mu? Şimdi de bir kadının aşikâre birkaç zevci olduğunu göreceğiz. Bu sözümün hükmünü kadının mebusan meclislerine kabul edilmelerinden sonra anlayacaksın... Ama doğacak çocukların babaları birbirine karışırmış. Erkeklerin bu davada daima

53. Sedgwick, *Between Men*, s. 49.

kullanmak istedikleri bu silah artık çakaralmaz bir hale geldi. Tabiatın istediği zürriyettir. Babası Ahmet olmuş, Mehmet olmuş bunun ehemmiyeti yok..." (s. 281)

Şadan'ın biseksüel krizinin gerisindeki açmazı gören yine Nuri Kalender'dir. "Şamdanım, küçüklüğünden beri ahlaksızlıkta sen benimle yarışırdın. Evlendikten sonra ahlaklanmak istiyorsun, bu kabil mi? Ahlaklıların ahlaksız oldukları bir devirde senin gibi bir ahlaksız nasıl aklanır?" (s. 280) Sedgwick'in erken dönem Viktoryen edebiyatındaki homoseksüelden Gotik'teki erkekler arası homososyal arzunun paranoya boyutuna kayarken öne sürdüğü üzere; "Vurgulamak istediğim, tam tersine, homofobiye erkekler arası homososyal örgütlenme üzerindeki bir kontrol aracı olarak odaklanmak. Bu vurgu, muhtemelen daha kesin ve aydınlatıcı. Daha geniş konuşmak gerekirse, bu romanları "azınlık" bir cinsel yönelimle birkaç bireyin içsel psikolojisinden ziyade bir bütün olarak toplumsal ve cinsiyet inşasının keşifleri olarak okumamıza izin veriyor."[54] "[S]onra odak noktasını sanki zorunluluktan burada üçgenin heteroseksüel bağlarından "erotik rekabet" denilen erkekler arası bir homososyal bağa doğru değiştirir. Bu erkekler arası homososyal bağlarda icbarın, yasaklamanın ve patlayıcı şiddetin fantezi enerjileri yoğunlaşmıştır, bunların hepsi tamamıyla paranoya mantığıyla yapılandırılmıştır."[55]Freudcu üçgenin iflasının eşiğindeki biseksüel krizde Nuri Kalender'in Şadan'ın hem arzu hem nefret nesnesi olması Şadan'ı homofobikleştirir. Nuri, başlangıçta gününü kurtarmak için evlenmek istemiştir, Şadan ise yepyeni bir sayfa açıp dahil olduğu seçkinler sınıfına kendini kabul ettirerek "namus"unu kurtarmak için... Freud'un sunduğu ikameci üçgeni aşan biseksüel kriz burada başlar. Mesele sadece bir arzu nesnesinin simetrik olarak diğer arzu nesnesiyle ikame edilmesiyle ilgili değil, zevcenin bedeniyle öznenin bir olacak derecede özdeşleşmesidir. "Zevcenin namusu" uğruna bir savaşa girilir ama "zevcenin namus"u Şadan'ın "namus"uyla tam da Nuri Kalender'in kurduğu noktadan iç içe geçmiştir.

Nuri Kalender, oyunu en çirkef biçimde oynadığında herkesin sırrını ele verendir, çünkü herkesle şu ya da bu şekilde yatıp kalkmış olduğundan çetedeki herkesin yatak odası sırlarını bilir, bu

54. A.g.e., s. 115.
55. A.g.e., s. 162.

bilgileri kullanır. Şadan'la onun otoerotik sınırlarını bilecek kadar yatıp kalkmıştır. Sermet'i onun en kuytu yerlerini bilmekle tehdit edecek kadar iyi tanır. Revan Hanım'ın yanına bile yalancıktan yatmıştır. Nuri Kalender bir bakıma sahnenin çirkin hatta iğrenç ve müdavimi bol seks işçisidir ve tam da bu yüzden nesne olmadığı için bir arzu nesnesi de olmayan ama insanın kafasına mıh gibi çakılan bir *abject*'tir. Nuri Kalender, Şadan'ın *abject*'i, iğrencidir, ortadan kaldırılamaz, sürekli oradadır. Kristeva'dan alıntıyla; "İğrenme kuşkusuz sınırdır ama özellikle muğlaklıktır. Çünkü iğrenme, özneyi, onu tehdit eden şeyden ayırsa bile, bunu radikal bir şekilde yapmaz; tam tersine onun sürekli tehdit altında olduğunu itiraf eder."[56] Ve tam da Nuri Kalender'in Şadan için kurduğu "ben sensin, sen benim" formülüne dayanarak Şadan için tiksinti duyma nedeni, "bir ötekinin 'ben' olacak şeyin yerini ve konumunu işgal etmiş olmasıdır."[57] Bu yüzden Nuri, Şadan üzerinden Revan Hanım'ın bedenine tehdit olduğu ölçüde Şadan'ın bedenine tehdittir. Çünkü zaten Şadan'ın bedenini iğrenç sıfatıyla çoktan ele geçirmiştir. Duygulanım, kadın bedenine yansıdığı ölçüde köklerini homososyal arzudan alan içselleştirilmiş homofobidir. Şadan'ın Nuri Kalender'e karşı duygulanımı ne homososyal arzu ne bu noktada bununla iç içe geçmiş homofobi olmaksızın anlaşılabilir. Şadan, ahlakını, saygınlığını korumak adına buz gibi bir soğukkanlılık ve hıncın iç içe geçmesiyle Nuri Kalender'i bir kuyuda boğarak öldürür. Öldürmesiyle biseksüel kriz çözülmez, Nuri Kalender arzu, ihtiras ve nefretin birbirine dolandığı duygulanım bozukluğunda Şadan tarafından sürekli çağrılır, bu onun anısını canlı tutar ve Şadan'ın onun öldüğüne inanmamasına yol açar. Şadan, Nuri Kalender'i paranoyası içerisinde unutamaz ve bu yüzden de sonunda kendini öldürür.

Dolaptaki iskeletin dolabına sığamadığı anda melankolinin sardığı çözülen, dağılan mekânlar, suçlamanın, şüphenin, dehşetin gölgesinde kendini var etmeyen "beri" dünyaya aktarılmış mekânlar ve sonunda enerji patlamasıyla ortaya pat diye çıkıveren ama genel ahlakın çizdiği sınırlarda inkâr edilen, yine de karakterlere kalıbını verdiği ölçüde kendini vurgulu biçimde var eden, inkâra direnen dolap mekânlar, getto mekânlar... Hüseyin Rahmi'de mekânsallaşma

56. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik üzerine Deneme*, 2. baskı, Çev. Nilgün Tutal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 22.

57. A.g.e., s. 23.

kendini yer yer grotesk altında gizleyen gullümü hatırlatır, gullümden en uzağa fırlatılmış gibi göründüğünde bile ya da gullüm suç unsuru olduğunda dahi... Hüseyin Rahmi külliyatında mekânsallaşmaya ruhunu katan ise büyük ölçüde mekânla, bu durumda tekinsizlik ve uğursuzlukla çevrelenmiş iki erkektir. Düşmanlığı üzerine çeken erkekler, firari erkekler, kendilerine sürekli bir kaçış çizgisi çekmeye çalışan erkekler. Bu kaçış çizgileri çekilemez hale geldiğinde, karakterler heteroseksüel rejimle uzlaşma zemini arama noktasına geldiğinde, paranoya ve içselleştirilmiş homofobi patlak verecektir. Karakterin geçmişinin yükü, geçmişin heteroseksüelleştirilmiş bir bugüne sığdırılamayışı erkekler arası homososyal arzuyu dehşet ile örülmüş bir güzergâha sürükler.

Nahid Sırrı Örik:
Unutulmaya Terk Edilmiş Apaçık Sırlar

Nahid Sırrı'nın *Peri Kızıyle İhtiyar Kadının Masalı* (1930)[1], "erkek" ile "kadın"dan müteşekkil çift kutuplu cinsiyete dayanan matrisi alır, bir cinsiyeti neredeyse siler ya da derinlere iter, üstüne başka bir şey inşa eder ve kaydırmaca yoluyla yepyeni bir matris yaratır, denebilir. Bir uçta "doğal" kadınlık diğer uçta ihtiyarlık

1. Nahid Sırrı Örik, "Peri Kızıyle İhtiyar Kadının Masalı", *Eve Düşen Yıldırım,* İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 121. Bu masal, *Türk Yurdu* dergisinde 1930 yılında *Peri Kızı, İhtiyar Kadın ve Güzel Şehzade* başlığıylatefrika edilmiştir. Başlığı dışında masalda değişiklik yapılmamıştır. Bu bölümde kullanılan Nahid Sırrı'nın bütün tefrika edilmiş masallarına ve radyo piyeslerinin transkripsiyonuna Serdar Soydan sayesinde eriştim. Uzun zamandır yazar üzerine çalışan Soydan'ın muazzam arşivi, Nahid Sırrı okuması için önemli ve olmazsa olmaz bir kaynak. https://nahidsirriorik.wordpress.com, [07.02.2017]

sebebiyle "doğallığı" sorgulanmaya açık hale geldiğinden "kadınlığından sökülmüş bir kadınlık", bu yüzden de bir bakıma "kadın olmayan kadın" karşı karşıyadır. Masalın başkahramanı, bilindik bir aşk masalında asla ana figür olmaması gereken, doğurganlık gücünü çoktan kaybetmiş, yani "doğal" işlevlerini yerine getiremeyecek, çirkin, yaşlı bir kadındır:

> "Böyle masalların kahramanı daima bir genç kız olur. Öyle bir genç kız ki, yanakları güle, gözleri göklere, saçları altına ve dudakları yakuta benzer. Ve ay kadar, güneş kadar güzel olan bu genç kız, binbir dert görüp çile çektikten sonra, sevdiği genç ve güzel erkeğe kavuşur ve kırk gün kırk gece sürecek düğünler onları muratlarına erdirir ve dinleyenleri de kerevetine çıkarır. Hâlbuki benim masalımın asıl kahramanı, beli iki kat olmuş, gözlerinin feri sönmüş ve yüzünde buruşmadık bir yer kalmamış olan bir ihtiyar kadın, bir acuzedir. Ve masalım saadetle değil, kanla, ölüm ve matemle bitecektir. Onun için her hikâyenin sonunda neş'e ve bahtiyarlık bekleyip isteyenler, benim bu masalımı hiç okumasınlar." (s. 121)

Masal formundaki öykü, ana figürün toplumsal cinsiyet matrisini ikame eden bu karşıtlıkta bürünme [*passing*][2] çabasını görünme ile olma kavramları içerisinde çapraşık biçimde iç içe geçirir. Bu yumakta cinsiyet normuna uymayan, cinsiyet normuyla uyumlu olana geçer. Bu noktada kalabilmesi için normu sürekli yeniden üretmesi ve performansının varoluşuyla bir olacağı biçimde icra etmesi, göründüğü ile olduğu şeyin bir ve aynı olması gerekir. Bakire kız olmadığı, olamadığı an ya da bürünemeyişi bir nevi "dolaptan zorla çıkarmaya" dönüştüğünde utançla baş başa bırakılır.[3]

Hindistan'dan İç Anadolu'ya gelmiş yakışıklı mı yakışıklı şehzade, Zeliha adlı acuze kadının "genç bir bakireninki gibi çınlayan" sesini duyar duymaz, görmeden, ona âşık olur ve onunla evlenmek ister. Kadın, başta buna yanaşmasa da, kız kardeşi onu düğün er-

---

2. Aslında *passing* ağırlıklı olarak "ırk" ve/veya cinsiyet ve cinsel yönelim üzerinden bir kimlikten diğerine, egemen toplumsal yapılar tarafından kabul gören kimliğe geçme anlamına geliyor. Burada cinsiyet kimliği bağlamındaki kullanımı için ödünç alındı ve Nahid Sırrı'nın yeni matrisine uyarlanmaya çalışıldı. Bürünme, Türkçede oturmuş tek karşılık değil, başka çeviriler de önerildi. Mesela Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay *passing*'i "geçinme" olarak çevirdi.

3. Dolaptan zorla çıkarmak, kişinin cinsel kimliğinin kendi iradesi dışında ifşa edilmesi.

tesine kadar göstermeyecek bir oyun bulur ve yaşlı kadını genç bir kızmış gibi göstermeyi başarır:

> "Güya, Zeliha'nın küçüklüğünde, nefesiyle binbir hastayı iyi eden ve evliyalığından hiç şübhe bulunmayan bir pir, kızın yüzünü ta gelin olacağı günün gecesine kadar büyükannesinden başka kimsenin görmemesi lazım bulunduğundan pek kat'i bir lisanla söylemişmiş. Hatta kat'i tembihi bundan da ibaret değilmiş ve zavallı genç kız değneklere dayanarak, belini hep iki katederek yürümeğe mecbur bulunuyormuş." (s. 125-126)

Matris sınırlarının öjeni ve evlilik bağı tertibatı normları üzerinden çizildiği öyküde, çirkin, bakire olmayan ve doğurganlık potansiyeli taşımayan, duvaklara bürünerek saklanma yoluyla sanki bu normlara uyuyormuş gibi (beyaz duvaklar içerisinde) sunulurken, duvak açılınca yaşlı kadının hakiki kimliği ortaya çıkar. Açığa çıkarılmış, teşhir edilmiş, bir bakıma "dolaptan zorla çıkarılmış" olan derin bir utanç içerisinde bırakılacaktır:

> "Kocakarının teli duvağı ve ihtiyarlıktan olmuş kanburuyle bu vaziyeti o derecede garipti ki, yıllardan beri tebessümü bile unutmuş bir melal ve ıztırap timsali de onu bu halde görse gülmekten, kahkahalarla, bayılıncaya kadar kendini gülmekten alamazdı." (s. 128)

Kapanarak, örtünerek kendini saklayan yaşlı kadın ya da kadınlıktan sökülmüş zelil, cinsel ahlakın, öjeninin, genel ahlakın, normun dışında kalışın çirkinlikte tecessüm etmesiyle bedelini ağır bir utançla öder. Masal, bir sonraki evrede kendini, son bir kuvvet, matrisi çizen norma adapte etmeye, "doğal" görünmeye çabalayanın acısını ve gerilimini aktarır. Şehzade, ihtiyar kadının gerçek suretiyle karşılaşınca, onu öfkeyle sarayı çevreleyen ormana fırlatmış, zavallı kadıncağız da bir ağacın üstüne düşüvermiştir. Bu sırada, bu "komik" görüntüyle karşılaşan peri kızı, çok eğlendiği için, onu genç bir bakireye çevirme sözü verir. Normun dışına düşen inandırıcı biçimde norma geçiş yapacaktır. Yalnız peri kızı iyiliği karşılığında yaşlı kadından bir şey ister: "Bunu ancak bir şartla temin ederim. Her gece güzel delikanlının kollarında uykuya dalarken beni hatırlayacak ve saadetime dua edeceksin. Eğer uykuya dalmadan son, en son düşüncen bu olmazsa, o anda da yine ihtiyar olacaksın!" (s. 129)

Kısacası, ana figüre, matrisi çizen normla uyumluymuş gibi görünebilmesi için, zihninin en ücra köşesine kadar normu içselleştirmesi dayatılır. Söz konusu olan, bir nevi kabul görmek için olmadığını bürünerek içselleştire içselleştire oynamaktır. Ve Nahid Sırrı'ya göre böyle bir oyunun sonu ancak trajik olabilir. Öyküde bürünmeye çalışma ile bürünememenin getirdiği gerilim, figürün salt kendiyle baş başa kaldığı bir süreç olarak ayna metaforu yoluyla aktarılır. İhtiyar kız aynada kendi suretiyle baş başa kaldığında, olma, olamama, görünme, görünememe ve arzu iç içe geçer:

> "[O] gece Zeliha bilinmez hangi kudretin ihanet ve zulmüyle nefsine hâkim kalamadı. [...] Buna hiç dermanı yetmedi ve odanın dört tarafı birden ayna kesilip ona yeni şeklini gösterdiler! Zeliha eskisinden bile ihtiyar, eskisinden bile müstekreh bir kadın olmuştu. Ve döşeğinde yatan güneşler kadar güzel delikanlıyı eyvah ki hâlâ seviyordu![...] Ağladı, hıçkırıklarını boğarak ağladı. Sonra güç hal ile bir aynanın önüne gitti ve titreye titreye, yana yana, iğrene iğrene kendine baktı. Evet, bu müstekreh acuze için her şey bitmişti, her şey! Fersiz ve hiç kirpiği kalmamış gözlerinden iri yaşlar dökülerek aynanın önünden çekildi. [...] Cesim odanın dört duvarındaki endam aynaları, 'Haydisene, yoksa uyanmasını, seni görmesini mi bekliyorsun?' diye bağırıyorlar gibiydi." (s. 131-133)

Zeliha, kendini olduğu ya da daha açık konuşmak gerekirse olmadığı şey yüzünden kabul edilemez bulur: "Ölmek kararını veren Zeliha onu alnından bir kere öpmek için ihtiyar vücudunu zahmetle eğdi; lakin sonra, bu ipekten güzel tene dokunmağa dudakları cesaret etmedi. Bunu irtikab edilemez bir cür'et ve affı bulunmaz bir günah saydı." (s. 132) Kanla ve matemle biten bu masalda iç çatışmanın getirdiği son, aşka dair çoğu anlatıdan farklı olarak, debdebesiz, sade bir sessizlik içerisinde vuku bulur: "hiç feryat etmeden, hiç inlemeden, sevgilisinin mes'ut ruyalı uykusunu hiç rahatsız etmeden öldü." (s. 133)

Peri Kızıyle İhtiyar Kadın bir bakıma da temel izleklerinden biri olduğu üzere trans eşiği geçmek olarak okunabilir. Hatta Nahid Sırrı'da cinsiyet eşiğinin geçildiğini göstermek başlı başına dört koldan ilerleyen bir politikadır. Nahid Sırrı, bunu sırrı –açık bir sırrı– bilmenin getirdiği gücü elinde bulundurduğundan "hakarete izin veren camdan bir dolap" ve "asimetrik optik" kuran toplu-

mun[4] acımasızlığını üstüne alıp içselleştirerek ve hakaret eden okurla, hakaret etmesine izin vererek, kırılgan bir ilişki kurarak yapar. Romanlarında, masallarında, öykülerinde ve piyeslerinde, kadın ve erkek cinsiyeti karşıtlığı üzerine kurulmuş gibi görünen bir toplumsal gerçekliğe, üzerine sık sık transperformativiteyi yerleştirerek başkaldırır. Kâh homoerotizm yanılsamasını kâh kısmen bu yanılsamayla iç içe geçen trans performativiteyi sunan bir estetik, yazarla okur arasında apaçık bir kırılganlık ilişkisi yaratırken, bir yandan okuru tam da bu apaçıklığıyla aldatır. Bu tuzaklı örüntüye düşen okur, köprü kuran ipuçlarını göz ardı edebilir ya da gizli sandığı sırra iştirak etme dürtüsüyle zaten açık olanı çarpıtarak su yüzüne çıkarmaya dayanan teşhirci bir okuma pratiği benimseyebilir. Heteroseksüel matris ile toplumsal cinsiyet matrisi kesişimindeki şablonlara uyarak her başkaldırıyı kolayca gözden kaçıracak, kaçırmış gibi yapacak ya kırılganlığın kırılganlığını tanımama hoyratlığı içerisinde apaçık ama unutulmaya terk edilmiş doğruları kendisinin, belki de yalnızca kendisinin, diğerlerine sunmak üzere, keşfetmesini beklediği sırlar olarak ele alacaktır.[5] Bu bölümde, Nahid Sırrı'nın eserindeki ince ağlarla örülmüş özdeşleşme ilişkilerini incelerken, bir yanda apaçık olan "sırları" apaçık değerlendirmeye, diğer yanda okurla kurulmuş ilişkinin kinle, soğuk intikamla dans eden kırılganlığını göz ardı etmemeye çalışacaktır.

Biyografik Fragmanlar

Hüseyin Rahmi Gürpınar biyografileriyle karşılaştırıldığında kaynaklar çok daha az ve etrafa saçılmış gibi görünse de olanlar, Nahid Sırrı Örik'in biyografisini oluşturmak, yazarın eserlerinin temel izleklerini izlemek üzere onun duygulanımlarına inmesine yeterince olanak tanır. Bahriye Çeri, Nahid Sırrı üzerine kaleme aldığı *Bir Cihan Kaynanası*'nda yazarın kısa bir biyografisini sunarken büyük ölçüde yazarın *Eski Zaman Kadınları Arasında* (1958) adlı otobiyografik ve soykütüksel eserine dayanır.[6] Yazarın klasik

4. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: Los Angeles, Londra: University of California Press, 2008, s. 80.

5. Fethi Naci'nin *Kıskanmak* üzerine yazdığı eleştiride teşhirci okuma pratiğine denk düşen bir okumaya rastlamak mümkündür. Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü 5: "Kıskanmak"*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 50-51.

6. Bahriye Çeri, *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*, Ankara: Hece Yayınları,

özgeçmişini sunmaktan ziyade kısa giriş nitelikli ve fragmanlar şeklinde düzenlenmiş buradaki mini biyografi yer yer Bahriye Çeri ve Kayahan Özgül[7] biyografilerini irdelese de, Nahid Sırrı Örik'in yazma deneyiminde duygulanım ve duygu kaynaklarına bir nebze olsun inebilmek için esas olarak *Eski Zaman Kadınları Arasında*'yı temel alacaktır.

Yıldırım Türker *Radikal* gazetesindeki "Bir Cihan Kaynanası" yazısında Hüseyin Rahmi Gürpınar ile Nahid Sırrı Örik arasında bir karşıtlık ortaya koyar. Hüseyin Rahmi'nin korunaklı bir hayat sürdürdüğünü, Nahid Sırrı'nın ise ağır eziyetlere maruz kaldığını ifade eder.[8] Korunaklı hayatının içinde Hüseyin Rahmi'nin "gizemli dahi" kalıp yargısıyla biteviye sinsi bir tacize uğradığı gerçeği kenara bırakılırsa, Nahid Sırrı'nın payına düşen açık olmasından da öte trans performativiteyle flört eden görünürlüğü yüzünden uğradığı ömür boyu zorbalıktır. Kayahan Özgül, *Bir İnter-Mezzo'ya Prelüd*'ünde bu zorbalığı belgelerken bir yandan zorbalığın kaynağındaki ayrımcı dili arzuyu meşru ve meşru olmayan karşıtlığı üzerinden örgütleyegelmiş olan seksoloji diline başvurunca, belki de bilinçsizce, zorbalığı baştan üretir ve meşrulaştırır:

> "N. Sırrı'yı N. Sırrı yapan sebeplerden ikincisi *cinsel seçimidir* ki, belki de ailesinin olumsuz etkilerinin bir sonucu olarak değerlendirilmeliydi. Örik, yurda döndüğü sıralarda *"hermaphrodite" olarak adlandırılmaya daha yatkın bir noktadadır.* Mesela 'Aşk Kitabından Sahife' ve 'Bir Hindli Rakkase İçin' mensureleri *N. Sırrı'nın ilgisinin bir-iki ay içinde erkek-kadın arasında nasıl gidip geldiğini gösteriyor.* Beri taraftan, tam bu sıralarda kaleme aldığı "Kadın Hayatını Canlandırmak" başlıklı yazısını bir *kadın imzasının arkasına saklanarak yazması*, gelecekteki tercihinin yönünü belirler gibidir. N. Sırrı, bu yazısındaki Ayşe Nesrin imzasını bir daha kullanmaz; ama cinsel rol olarak hayatının sonuna kadar benimser. Bu 'sexual inversion' çokça gizli kalamaz ve çevresi tarafından da fark edilir. Daha Ankara'da bulunduğu sıralarda, bir gün Ertuğrul Şevket N. Sırrı'nın pantolonunu paçasından tutup yukarıya kadar yırtıverir ki, bu davranışın taşıdığı homoseksüel mana açıktır. İstanbul'a geldikten sonra, Örik'in cinsel tercihi periyodiklere kadar yansır. Mesela Yusuf Ziya, 'Çimdik' müstearıyle dergisi Akbaba'ya karaladığı şiirlerinden birinde,

---

2007 ve Nahid Sırrı Örik, *Eski Zaman Kadınları Arasında*, 2. baskı, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1995.

7. Kayahan Özgül'ün giriş yazısı; Özgül, "Bir İnter-Mezzo'ya Prelüd", Nahid Sırrı Örik, *Sanatkârlar*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

8. Yıldırım Türker, "Bir Cihan Kaynanası", *Radikal*, 06.12.2008.

Kırıtarak gelirken uzaktan Nahid Sırrı
Sanırım pantolonlu ceketli bir kız gelir!
beytiyle yazarı teşhir eder." (s. 11-12, vurgu bana aittir.)[9]

Bu pasajı biraz incelemekte fayda var. Ağırlıklı olarak Batı'daki 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı seksoloji terimlerinden faydalanan bu fragman, 1996 yılında yayımlanan *San'atkârlar*'da yer alır. Fragmanı incelediğimizde, ilk önce bu bilginin Nahid Sırrı'nın bedeni üzerinden biyografik materyalin yazıldığı zamanı da kapsayan mutlak bir cinsel bilgi gibi yansıtıldığını görürüz. Seksoloji söylemine uyarak günümüzde interseks teriminin pejoratif versiyonu olan "hermaphrodite" terimini cinsel yönelimle cinsiyet kimliğini de imleyecek biçimde kullanır. Günümüzde interseks kavramının pejoratifi olarak kullanılan terim fragmanda neredeyse mitsel bir içerik kazanmış, "hermaphrodite" hem nesne-seçimiyle ilgili cinsel yönelimi hem özdeşimle iç içe geçen cinsiyet kimliğini içine alan muğlak bir terim hâline gelmiştir. Nahid Sırrı için sarf edilen "'erkek-kadın' arasında gidip gelme", arzu örgütlenmesinde göstergelerin icra edilmesi olarak okunabilecek cinsiyete taşımadığı bir maneviyat yükleyerek iki karşıt özden müteşekkil tuttuğu cinsiyeti, bir uçtan diğerine gidip gelinen bir sırat köprüsüne çevirir. Bu tür okuma, isim seçiminde bürünmenin [*passing*] başlı başına bir performans olduğunu göz ardı eder. Zorunlu olarak bir cinsiyete ait olduğu varsayılanın kendini isim üzerinden başka bir cinsiyette var etmesinin erkekliğe yakışmayan, korkakça bir edim olduğunu ister istemez ima eder. Bir diğer deyişle, kişinin tayin edilmiş cinsiyetiyle sabit bir ilişkisi olması gerektiğini, tayin edilmiş cinsiyetin öz olduğunu ve bu "öz"ün ötesinde bir hakikat olmadığını, görünürlüğün kaybolduğu noktada bu "öz"ü aşma ediminin arkaya saklanma gibi bir anlamı olduğunu varsayar. Fakat "sexual inversion", "hermaphrodite", *cinsel seçim* gibi terimleri içeren terminolojinin getirdiği çerçeve Nahid Sırrı ile okur arasına zorbaca set çekse de, fragman bir açıdan doğru bir noktaya parmak basar: Kendi hayatında kamusal alanda icra ettiği ve külliyatında da görüleceği üzere Nahid Sırrı için cinsiyet kimliği, hem teoride hem icrada yoğunlaştığı ciddi bir meseledir.

9. Serdar Soydan, Nahid Sırrı Örik'le ilgili bahsi geçen mezkûr çalışmasında bu noktaya daha ılımlı yer veriyor.

Bahriye Çeri, kendi biyografisinde Nahid Sırrı'nın hayatına dair çok ilginç bağlar olabileceği ihtimal alanları açar ama metninde bu bağların varlığını tam olarak iddia etmez. Çeri, Nahid Sırrı'nın ablasını erken yaşta kaybettiğini belgelerken, ayrı gibi görünen iki olguyu yan yana getirerek okurun kafasında ilginç sorular uyandırır. Nahid Sırrı'nın bir *drag queen*'in[10] hayatını anlattığı *Dansöz* öyküsünde, tam da bu öyküde, kız kardeşinin ölümünden bahsettiğini alıntılar.[11] Nahid Sırrı, bu pasajda teessürünü göstermekten kaçınsa da, Çeri, Nahid Sırrı'nın okulu bitiremeyiş sebebini ablasının ölümüne bağlar:

> "Nahid Sırrı on yedi yaşında iken yirmi iki yaşında ve kırk yedi günlük gelin olan ablasını kaybeder. Galatasaray Lisesi'nde okuduğu yıllara gelen bu ölüm okulu bitiremeyiş sebebi olarak verilebilir. Dansöz hikâyesinde bundan izler karşımıza çıkmaktadır: 'Zavallı ablamın yirmi iki yaşında ve kırk yedi günlük gelinken ölüşü ile baba evinde tek evlat kalınca birden şımarmış, bir taraftan derslerimi ihmale, bir taraftan da geceleri bile sık sık dışarı çıkıp gezmeğe başlamıştım.'"[12]

Bahriye Çeri, yazarın bu vefatı *Dansöz*'de belgelediğinin altını çizdikten sonra, Nahid Sırrı'nın ablasının vefatıyla ilgili pasajdan birden, araya hiçbir şey koymadan, Nahid Sırrı'nın bir *crossdress*[13] deneyimini aktardığı pasaja atlayarak, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde, bir bağlantı üzerine düşündürür. Ablasının vefatının yazarın cinsiyet kimliği ekseninde benlik algısı üzerinde etkisi olup olmadığı ya da tuttuğu yasın yazarın ablasını tahayyülünde massetmesine yol açıp açmadığına dair sorularla okuru baş başa bırakır.[14] Bunlar bir bakıma retorik sorular ama amaç da zaten

---

10. *drag queen*: tayin edilmiş cinsiyetinden farklı olarak sahnede kadını icra eden kişi.

11. Nahid Sırrı Örik, "Dansöz", *San'atkârlar,* 1. baskıİstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

12. Çeri, *Bir Cihan Kaynanası*, s. 42.

13. Karşıt ikili cinsiyet sisteminde kişinin tayin edilmiş cinsiyetine göre "karşı cins"le eşleşen kıyafetleri istikrarlı biçimde giyme deneyimi.

14. Nahid Sırrı külliyatında Caligula'yı akla getiren kardeş ilişkileri (özellikle kız kardeş-erkek kardeş) az da olsa epistemolojik alanda yer tutar. Bu tip bir epistemolojik mekân sessizliği bozulduktan sonra seksoloji ve psikanaliz anlatısının nevroz semptomları olarak okuma yapmasına belki de izin verecektir. Ensest tabusunu hatırlatan izleğe *Kozmopolitler*'de ve yayınlanmamış piyesi *Bir Zamane Ailesi*'nde (*Büyük Doğu*, sayı 9-13, 1-29 Mayıs 1959, 5 tefrika) rastlanıyor. *Kozmopolitler*'in annesi Müzeyyen, işi birbirini tanımayan iki kardeşi birbirine ayarlamaya kadar götürecektir. Bu konu, "Transperformatif Zelil Suretler" başlığı altında inceleniyor.

fragmanlara bakarken bu anlamda bir iddiada bulunmaktan ziyade, hanesinin kadınlarından beslenen Nahid Sırrı'nın *Eski Zaman Kadınları Arasında*'sını ele almadan önce empati ve özdeşime dair sorularla baş başa kalmaktır.

Bahriye Çeri, yazarın ablasının vefatından hemen sonra şu pasajla yazarın trans performansını aktarır:

> "Babasının arkadaşı olan Sadrazam Hakkı Paşa zamanında Şehzade Faruk'la Almanya'ya gönderilirler. Çok iyi Fransızca, İngilizce bilen bu delikanlılar tiyatroları, sergileri, sohbet edilen kültür kahvelerini dolaşırlar. Oldukça sıkıntısız yaşayan, oralarda adeta macera arayan bu iki genç, zaman zaman yaptıkları şakalarla başlarını belaya da sokarlar. Hikâyeci Şahap Sıtkı'nın anlattığına göre Nahid Sırrı ile Şehzade Faruk Almanya'da peruk takıp kadın kıyafeti giyerek operaya gitmişler. Prusyalı subaylar bunları kız sanıp peşlerine takılmış, subaylardan kurtulamayan gençler Türk sefarathanesine sığınmak zorunda kalmışlar. Orada rezalet çıkmış, durumları Hakkı Paşa'ya bildirilmiş, onlar da Fransa'ya geçmişlerdir."[15]

Nahid Sırrı'nın trans performansı trans performativitesinden ayrılamaz. Nahid Sırrı için trans eşiği aşmak hem eylemde hem metinde bir derttir. Trans performativitesi kaynağını kendi geçmişinde bulur, kaynak kendi geçmişinden beslenir. *Eski Zaman Kadınları Arasında*'da tutkuyla; "daha acı ve doğru bir ifade ile ihtiyarlıktan dolayı perişan olmadan önce kaydetmek istiyorum" (s. 9) ve "Bu sahifeler sadece üç dört eski zaman kadınını anlatmak üzere yazılmaktadır" (s. 25) diyerek kaydını tuttuğu üzere, baba-annesinin kayınvalidesine kadar giden bir soykütüğü çizer. Bu yaparken aslında bundan fazlasını yapar, Deleuze ve Guattari'den ödünç almak gerekirse bir psikozu, belki de psikozun psikozunu örgütler: "[...] ya çünkü psikotiğin üretimi için üç neslin yığılımının gerekli olduğu kabul edildiği için, ya da çünkü psikozda, büyükbaba/anne vasıtasıyla daha doğrudan bir müdahale mekanizması keşfedildiği, ve Ödipus'un Ödipuslar'ı ikinci kuvveti de tesis edildiği için: nevroz, bu baba-annedir, ama büyükanne, bu psikozdur."[16] Nahid Sırrı, üç nesli değil, dört nesli yığan hanenin kökenine iner ve şecereyi kadın üzerinden çizer:

15. Çeri, *Bir Cihan Kaynanası*, s. 42-43.

16. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012, s. 74.

"İlave edeyim ki, annem hariç bu kadınlardan ancak ikisini, babamın büyükannesi Sabure ve annesi Hasibe Hanım'ları şahsen gördüm ve sonuncu tarafından büyütüldüm. Kendilerinden bahsedeceğim diğer hanımların ikisi, yani annemin annesi Ayşe Sıdıka ve Sabure Hanım'ın ortağı Naime Hanımlar ben doğmadan önce ölmüşler." (s. 9-10)

Nahid Sırrı, şeceresinden geldiği eski zaman kadınlarını duyumsar, onları anlatırken duyumsaldır, tenseldir, kâşif bir çocuk gibi merak eder:

"Ve acaba İstanbul'daki esirci evi –Sabure Hanım'ın kendisi gibi küçücük birkaç kız, yahut zevk ve aşk yatağını derhal süsleyebilecek yaş ve halde birkaç dilberle birlikte götürülmüş olacağı esirci evi– İstanbul'un hangi semtindeydi?" (s. 13)
"Kaçamamışlar ve bir göz açıp kapayacak zaman içinde her biri kendini bir yeniçerinin omzunda veya sırtında bulmuş. Böyle şeyler olağanmış ve ırz ehli kadınların sallasırt edilip günlerce, haftalarca yeniçeriler ve uygunsuz takımından çeşit çeşit herifler tarafından kapatıldıklarına ait hikâyeler dillerde gezermiş." (s. 16)

Kadın hayatları üzerine yazarken, aldatılan kadına üzülür, dikkatini kadınlar arası iktidar ilişkilere yoğunlaştırır ve bu iktidar ilişkilerinin dinamiklerini çok iyi bilir:

"İzmir'de büyükanneme sadakatsizliklerini bütün bütün artıran dedemin biraz da bu sadakatsizlikleri affettirmek üzere kendisine haremde artık baş yeri vermiş olduğunu da sanıyorum. [...] Annemin söylediği gibi Sabure Hanım ilk zamanlarında ve müteaddit cariyeye rağmen gelinini tahtaya çamaşıra kasten sokarak ellerinin derisini bu suretle öyle hatır hatır etmiş olsa bile, artık Hasibe Hanım o zamanların acısını taraf taraf çıkarmaktadır.
Parmaklarını kullanarak yemek yemekte ısrar ettiği için kaynanasını yemek odasından ve misafirlerin yanlarından çıkarıp sürmüş olması da işte intikamlarından biridir." (s. 66)

Zevcin aldatması karşısında hane içerisinde kadınlar arası dayanışma, kadınların hane içindeki mütehakkim konumları, aldatan erkeği cezalandırma gücü onu etkiler:

"Hemen söyliyeyim ki, Sabure Hanım o zamanın, hatta her zamanın kaynanaları gibi gelininin başına gelen felaketle istihza etmeye kalkmamış, en ufak bir memnunluk eseri göstermek şöyle dursun tamamıyla büyükannemin tarafını tutarak pek hiddetlenmiş." (s. 80)

"Haydi defol! Senin burada işin yok! Boyuna neden girip çıkıyorsun!" diyerek dışarı kovduktan sonra oğluna demediğini bırakmamış." (s. 81)[17]

Kadınlarla özdeşleşirken bu güçten olduğu kadar tüm kadınca duygulardan, özellikle negatif ve kök salan duygulardan etkilenir. Bunları içine alır ve kendisinden dört nesil önceye kadar giden, çoktan vefat etmiş kadınların âdeta zihnine girerek psikozun psikozunu örer:

"Hasibe Hanım'ın başına gelmiş felaketi Muş yolunda öğrendikten sonra, evde rakibesiyle karşılaştığı dakikaya kadar *hayalinde onu nasıl tasavvur etmiş olacağını şimdi düşünüyorum.* Eve bir an önce varıp güzelse bir an önce kahrolmak, mahvolmak, şayet güzel değilse biraz teselli bulmak için *çılgın bir arzu duyarken* aynı zamanda da başını alıp dönmeyi, uzak diyarlara kaçmayı *düşünmüş olduğunu tasavvur ediyorum.* Ve nihayet, karşı karşıya göz göze gelince, iki kadının birbirilerini tepeden tırnağa kadar nasıl, ne *heyecanlar ve kinler içinde* süzüp tetkik etmiş olacaklarını *tasavvur ediyorum, görür gibi oluyorum.*" (s. 83, vurgu bana aittir.)

Bu anlayışla babaannenin, babaannenin kayınvalidesinin hikâyesini yazdığı ölçüde kendi bilincinin, zihninin, bilinçaltının kaynaklarının öyküsünü de yazar. Hasibe Hanım'ı ve Sabure Hanım'ı okurken esasen Hasibe Hanım'ı, Sabure Hanım'ı massetmiş Nahid Sırrı Örik'i okuruz.

İlerleyen sayfalarda görüleceği üzere, Nahid Sırrı Örik'i en çok etkileyen kadınca duygu mahrumiyet kaynaklı kindir. Hasibe Hanım onu aldatmış olan zevcinin yaptıklarının acısını kötü çıkarır: "Hasibe Hanım bu toplu gidişten bahsederken: 'Hiç onu ben o hasta halinde, o soğuğu müthiş Erzurum'da yapayalnız, uşaklar eline bırakıp da İstanbul'a gider miydim? Fakat yüreğim yaralıydı, üstüme evlenişini unutamıyordum' diyecek, böyle bir çöküş karşısında mazinin artık silinip gitmesi, unutulması gerektiğini düşünmeyecektir." (s. 100). Nahid Sırrı külliyatında yeri geldiğinde kadının zihninin en derinlerine inerek kin üzerinden onunla özdeşleşecektir.

Nahid Sırrı kadınla özdeşim kurarken satır aralarına trans performatif sahneler sokuşturur. Anlatısında sürekli tasvir edilen trans

17. *Munise Kenan ve Kızları* adlı piyesinde aynı temaya dönüş vardır. Zevci tarafından aldatıldığı için boşanmak isteyen genç kadının acılarını anlamak isteyen ve onunla empati kuran, bir yandan da damadı kötüleyen teyzesiyle karşılaşırız. Mezkûr piyes, İstanbul Radyosu'nda 5 Nisan 1956 tarihinde seslendirilmiş. Soydan, Taha Toros Arşivi'nde yer alan Osmanlıca metni el yazısı kopyasından çevirmiştir.

performativitenin yaygınlığı, dayanağını kendi çocukluğundan alır, yazar psikozu bir de trans performativite üzerinden kurar:

> "Yeni damad bey beklendiği sırada Ayşe Sıdıka Hanım'ın gözü birden yan kapıya kaymış. Bir de ne görsün? Bekir Nizami Bey başına kendisinin bir hotozunu geçirmiş, arkasına bir kürkünü giyip boynuna da karısının kurdelelerinden bir büyük fiyango yapmış olduğu halde bu yan kapıyı aralamış, eliyle "Geleyim mi?" diye işaretler etmekte." (s. 150)

Trans performativitenin bel kemiğini oluşturan özdeşim yazarda, *Peri Kızıyle İhtiyar Kadın*'da (ya da *Peri Kızı, İhtiyar Kadın ve Güzel Şehzade)*görüldüğü üzere, genelde güzel ve arzulanan kadından ziyade ihtiyar ve zelil olana yönelir ya da güzergâh gururu büken trajedinin hatıradan ibaret bir güzelliğin acısına yön verecek biçimde çizilir. Aşağıdaki çocukluğundan kalma sahne onu bir ömür boyu etkilemiş ve anlatısına yön vermiştir:

> "Nitekim bir gün, [Ayşe Sıdıka Hanım] son günlerinden birinde, bir koltuğunda Hasibe ve bir koltuğunda Naime hanımlar olduğu halde ihtiyaç ve zaruret sebebiyle kalkmış bulunduğu yatağına tekrar dönerken gözü aynaya ilişip yüzünü görünce, eski güzelliğiyle o günkü halini hayalinde mukayese ederek: 'Tuh Allah belanı versin, teccal karı!' diye aynaya tükürmüş." (s. 151)

Soykütüksel otobiyografinin Hasibe Hanım'ın rakibesi Naime Hanım'ın yaşlılığında kahkaha vesilesine dönüşerek bitmesi tesadüf değildir. Arzu nesnesi genç kadınlardan ziyade yaşlanmaya yüz tutmuş, çirkin kadınların seçilmesi trans performativite açısından, *Peri Kızıyle İhtiyar Kadın*'da görüldüğü ve ilerleyen sayfalardaki örneklerde görüleceği üzere, bir yere oturur. Acz içerisindeki yaşlı kadın performativitesi aynı zamanda "doğal cinsiyete ait" kadının toplumsal cinsiyet matrisindeki kadınlığını sökerek zelil bir *drag queen* yaratır. Yaşlı kadına ait bir korse fetişiyle *drag*[18] ile "doğal" arasındaki sınırı bulandırır:

> "[B]azıları da artık gelişip serpilen, ufak bir delikanlı hâline gelmiş küçük dayımla fingirdeyen akrabası hanımlar bu yetmişlik kadının modası tamamen geçmiş, âdeta müzelik olmuş korselerini kahkahalarla tedkik ve tecrübe etmişler..." (s. 156)

18. Sahnede kişinin tayin edilmiş cinsiyetini sökerek "karşı cins"i icra etme deneyimi.

Metnin başlangıcında yazarın korku ve endişeyle perişan bir ihtiyar olmadan önce kaydetme isteği, arzu, korku ve özdeşleşme arzusu ekseninde bu *drag* deneyimiyle iç içe geçer ve yazarın kadınları massetmiş suretinde sonu başlangıca bağlayarak biter.

Heteronormatif Eşiğe Yenik Düşen Figürler

Nahid Sırrı, külliyatını trans eşiğe ve trans performativitenin her yerdeliğini göstermeye yoğunlaştırırken, okurun teşhirci okuma pratiğinin "hakarete izin veren camdan dolabı"na ve "asimetrik optik"e karşı kırılgan performativitesini utanç hissiyle karışık gururla sunar. Oysa yazar, heteronormatif eşik söz konusu oldu mu ciddi soru işaretleri uyandıracak şekilde, okurun görmezden gelen okumasıyla işbirliği yapar gibidir. Cinsel yönelimi bir mesele olarak tamamen ortadan kaldırmasa da, görmezden gelerek kendini yayan okuma pratiğinin erkekler arası homososyal arzuyu sessizliğinde boğmasına izin verir ya da figürlerinin geçmiş arzu kaydını bizzat boğar. Evlenmeye direnen, zorla evlendirilen, eşlerine duyarsız, hayatlarına giren kadınlara duyarsız, kısacası heteronormatif eşiğe belli cihetlerden dirense de yenik düşen figürlerin geçmiş arzu kaydı silinmiştir. Nahid Sırrı'nın *Muharrir* (1931)[19] oyunu ile aynı sene yayımlanmış *Bir Heykeltıraş* (1931)[20] öyküsünün kesişim noktası, görmezden gelen okuma ile teşhirci okuma pratiğinin dışına çıkmak isteyen okura çözümsüz de olsa birtakım ipuçları sunar gibidir. Yazar, *Bir Heykeltıraş* öyküsünde hayatında hiç heykel yapmamış, kendini Michelangelo'dan üstün tutan heykeltıraştır. Bu iki öykünün kesişmesi tesadüf değildir. *Muharrir*'de "zincirleri kırılması gerekenleri gün ışığına çıkarmayı" başaramamaktan korkar görünen roman yazarı, hayatında hiç heykel yapmamış heykeltıraş olarak bu kez tam aksi yolu izleyecektir. Tek tip erkek güzelliği formu altında sayısız bedeni silerek, erkekler arası homososyal arzuya ket vuracak, yerini trans performativiteye bırakacaktır.[21]

---

19. Nahid Sırrı Örik, "Muharrir", *Bütün Oyunları*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1997.

20. Nahid Sırrı Örik, "Bir Heykeltıraş", *San'atkârlar*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

21. Erkekler arası homososyal arzu Nahid Sırrı'da hemen hemen hiç belirmez. 1940'ta seslendirilen ve 1950 yılında tefrika edilen *Dertli Kaymakam ve Hamileri* metni bu teze bir antitez olarak sunulabilir. Ancak şapır şupur etek öpme performansları içeren metinden çıkacak bu tip bir okuma erkekler arası homososyal arzuyu kaba saba ve çıplak güç ilişkileri içerisinde epey sevimsiz ilişkisellikler

Muharrir'de yazar kendi karakterlerinin onunla konuştuğunu duyar: "Bize de hayat ver! Varlığımızı saran bu zincirleri kopar! Bizi de güneşe, ebediyete çıkar!" Nahid Sırrı'nın verdiği cevap pek de ümitli değildir: "Zavallılar, acaba sizin zincirlerinizi de kırabilecek miyim? Sizi de güneşe, hayata çıkarabilecek miyim?"[22] *Bir Heykeltıraş*'ta ise soruya sadistik hazla olumsuz cevap verir:

> "*Onların zincirlerini çözmedim.* Onlara hayat ihsan etmedim. Çünkü hesapsız taşlarla mermerlerde onların zincirlerle ezilmiş kollarını kımıldatmaya çalışarak: "*Bize hayat ihsan et! Bizi bu sonsuz zindandan kurtar!*" diye bağrışmalarını duymakta, Tanrının da bilmediği ve tatmadığı bir zevk ve bir gurur oluyor. Sonra ne ilahi bir muziplik, *bir zulüm zevki de var*! İsmim bu fani insanların varsın meçhulleri kalsın! Ben biliyorum ya, ben her taş ve mermerde hapsedilmişlerin ve zincirlere vurulmuşların varlık ve hürriyetlerini kendisinden diledikleri, dilendikleri ilahi san'atkar olduğumu biliyorum ya!" (s. 159, vurgu bana aittir.)

Nahid Sırrı, birçok öyküsünde evliliğe direnmeye çalışan ve sonunda yenik düşen figürlere yer verirken âdeta bir yaprak dökümü sunar. Ancak bu yaprak dökümü ironinin kendini belli belirsiz hissettirdiği oldukça soğuk bir dille sanki çok uzakta kalmış bir nesli ele alır. Kadına duyulan ilgisizlik, evliliğe karşı bir kalkan oluşturmayı başaramazken bu figürler ancak ruh ikizliğine dayanan arkadaşlık temasında eşiği geçersizleştirir ve bekâr kalır. Ancak bu figürler de yazarın altın çağına, çocukluğa dair anımsayışlara itilir, onun arzuyu silmesinin önüne geçemez.

Yazarın kadına ilgisiz figürleri, anlatıda ya zorla evlendirilir ya da evlenmeye mecbur hissettiğinden oportünistçe evlenmiştir ama yer yer bu hesap tutmayıverir ve boşanma gerçekleşir. Ana figürün sunduğu muammanın çok uzak geçmişte kalmış, öznesine göre renksiz heteroseksüel bir aşk macerasına bağlandığı, ironik bir başlığı olan *En Büyük Aşk*'ta (1928) kadına ilgisizlik ve zoraki

---

bağlamında sergilediğinden külliyatındaki homososyal arzu eksikliği argümanını pekiştirir.

22. Nahid Sırrı Örik, "Muharrir", *Bütün Oyunları*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1997, s. 81-82. Oğlak Yayınları, kitabı *Bütün Oyunları* başlığında toplasa da, bu bölümde daha önce yayımlanmamış ancak tefrika edilmiş ya da radyoda icra edilmiş dört piyes daha kullanıldı: *Munise Kenan ve Kızları*, *Bir Soluk Resim*, *Dertli Kaymakam ve Hamileri* ile *Bir Zamane Ailesi*. Bu metinlere Serdar Soydan'ın araştırmaları sonucunda ulaşabildim. Soydan, bunun dışında Nahid Sırrı'nın yayımlanmamış 25 tane oyunu daha olduğunu iletti. Bu eserler yayınlanmayı bekliyor.

evlilik daha ilk sayfada birbirinden ayrıştırılamayacak biçimde iç içe geçer. Burada Nahid Sırrı'nın kadına ilgisiz erkek figürlerinde libido kaydırmasına dayanan ve erkekler arası homososyal arzuyu görünmez kılma işlevini gören, meşum Freudyen "yüceltme" kavramına rastlarız.[23] Figürler işine gücüne o kadar âşıktır ki arzuya ayıracak vakitleri hiç yoktur:

> "Büyük hukuk âlimlerimizden merhum Süreyya Necib mahalle mektebinde sınıf arkadaşım, Mekteb-i Hukuk'ta mecelle muallimimdi. 'Nasıl olur?' demeyin. O biraz fazla aceleciydi. Sınıfları ikişer ikişer atlamış, sonra dört sene de Avrupa'da tahsil etmiş, yirmi beş yaşında Mekteb-i Hukuk'a muallim olmuştu.
> Bana gelince: 'Acele işe şeytan karışır!' düsturunu kendime rehber etmiş, onun bir senede iki sınıf geçmesine mukabil ben iki, hatta üç senede bir sınıf geçmiş, yirmi beş yaşımda güç bela Mekteb-i Hukuk'ta ona talebe olmuştum.
> Mamafih o yalnız ilim işlerinde aceleci değildi. Yirmi bir yaşında evlenmiş, dört sene içerisinde iki çocuk babası olmuştu.
> *Bu izdivaç herhalde ailesinin zoruyla olmuştu.* Çünki karısı yüzüne bakılamayacak kadar çirkindi. Süreyya Necib'in gerçi kadın ve aşk hakkında hiçbir fikri yoktu, fakat ne de olsa kendi ihtiyat ve arzusuyle bu kadar çirkin bir kadın bulup alamazdı. Bunun için Süreyya Necib'e acımak doğru olmazdı. Çünki o güzel bir kadına düşse de farkında olmayacaktı." (s. 51, vurgu bana aittir.)

Sonunda öykü, fettan bir kadının ana figürü baştan çıkarıp, ailesini dağıtmasıyla sonuçlansa da, anlatıcı ile ana figürü bir araya getiren oldukça tuhaf bir konuşmayla biter. Ana figür eski metresine kayıtsızdır, onu geçmişinden silmiştir:

> "Hayretle yüzüne bakarak:
> - Demek hâlâ seviyorsunuz? dedim.
> [...]
> - Nadide'den bahsetmiyor muyuz canım? Başka kimden olabilir?
> Zorla hatırlar gibi uzaklara bakarak:
> - Nadide mi? Hani şu sizde tanıdığım piyano çalan kadın... evet evet... güzel oynak bir kadındı.
> -!!!???
> - O kadın için evimi barkımı yıktım, mesleğimi, hayatımı değiştirdim. Fakat aşkın izi bile kalmadı... Hatta ona aşk da demek doğru olmaz... Geçici bir heves, adi bir ihtiras..." (s. 55)

23. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, 1. baskı, Çev. Haluk Barışçan, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 39.

Tayyareden Çıkan ve Biten Dava'nın (1933)[24] ana figürü de işine gücüne âşık, başarılı bir mühendistir ve uzun zaman evliliğe ayak diremiştir:

> "Fakat genç adam, işi icabı Eskişehir'de bulunuyor ve yapayalnız yaşıyordu. Mamafih evlenmeye de hiç niyeti yoktu. 'Fuat, artık seni evlendirelim. Vaktin geldi, geçiyor bile!' diyen akraba ve dostlarına; 'Herhalde on sene daha evlenmem, sonra düşünürüm' demiş, sonra bir gün, muayyen bir sonbahar gününün muayyen bir saatinde, hatta saatinde de değil, muayyen bir dakikasında evlenmeye karar verivermişti." (s. 263)

Öykü, bir öncekine benzer biçimde bize ana figürün evlilik öncesi arzu kaydı hakkında hiçbir şey söylemez, cinsel yönelim silinmiştir. Okurun tek gördüğü figürün evlenir evlenmez aile babası rolüne mükemmel biçimde bürünmesidir. Geriye sadece evliliğe uzun zaman direnç gösterilmiş olmasına dair bir soru kalır.

Benzer şekilde, *Bir Romancı Profili*'nde (1937)[25] kıt kanaat geçinen roman yazarı da;

> "Babasının ölümünden beri annesiyle yalnız yaşamış, evlenmeyi hiç düşünmemişti. İzdivaca, dünya harbine girişimizin ikinci yılı içerisinde bir gün ani bir surette karar verdi. Bu kararına hayret edenlere: 'Şakaklarımda gittikçe çoğalan aklara baksanıza! Yaş artık kırka yaklaşıyor. Hovardalığı bırakmak ve sakin bir yuva kurmak zamanı geldi' diyordu. Sırf dinlenmek ve bakılmak ihtiyacıyla evlendiğinden galiba kendisi de emindi." (s. 178)

Fakat hikâyenin sonunda boşanmak zorunda kalır. *Muharrir* de benzer yolu izler. Boşanmanın ardından kadın, zevcinin ilgisizliğinden şikâyetçi, yazarı terk etmek üzere bir mektup yazar ve terk etmeden evvel yazarın son eserini neden lime lime ettiğini açıklar: "[...] *Ancak, düşündüm taşındım, hafızanda başka türlü ebedi bir yer sahibi olabileceğime ihtimal vermedim. Lakin kitabı yırttığım için bundan sonra beni hiç unutmayacağına eminim...*"

Burada okur yine yüceltme kavramıyla, daha da önemlisi yüceltme kavramının işleyişinde bel kemiği rolü oynayan yaratıcı

---

24. Nahid Sırrı Örik, "Tayyareden Çıkan ve Biten Dava", *San'atkârlar,* İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996

25. Nahid Sırrı Örik, "Bir Romancı Profili", *San'atkârlar,* İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

üretimle karşı karşıyadır. Okur an gelir; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın neden evlenmediğini açıklamak zorunda kaldığında bu yönteme, yaratıcı üretimin evlilik hayatını kaldıramayacağı, yazarın romanlarıyla evlenmiş olduğu kalıp yargısına başvurduğunu hatırlar. "İsabet ki çocuğum falan olmamıştı. [...] bir san'atkârın aile hayatına vakfedecek vakti olmadığını tamamen takdir ettim ve bir daha evlenmedim" (s. 80) der ve bu şekilde bir kez daha erkekler arası homososyal arzuyu perdeleme işlevi gören libido kaydırmasıyla figürün arzu tarihinin üzerini örter.

Yazar, homososyal arzunun üstünü soğukkanlılıkla örterken, arzuyu da belli belirsizleştirerek çok uzak geçmişe, çocukluğa iter ve cinsel, bedensel anlamları olduğu gibi sildiği arkadaşlığı ruhani bir tutku meselesi olarak ortaya koyar. Arkadaşlık, insanın altın çağına, çocukluğuna ait bir şey olarak tanışıklık, akranlık sınırlarını aşar, her açıdan birbirine denk iki insanın ruh ikizliğine dayanan bir ilişki olarak belirir. *Kanlıca'nın bir Yalısında*'da (1932) en yakın çocukluk arkadaşını hatırlarken:

> "Büyük pembe yalının küçük beyiyle birbirimize birkaç gün sonra köprüden hareket eden şirket vapurunda rastgeldik. Tamamıyla tesadüf eseri olarak pek yakın yerlere düşmüştük. Tabii ikimizin de yanımızda lalaları vardı. Fakat bu sefer haremağası bana da, lalam Hurşid Ağa'ya da çok güzel muamele etti ve lakırdıya ilk başlayan o oldu. Anlaşılan hakkımızda tahkikatta bulunmuş, bizim tamamıyla şayan-ı emniyet ve muteber bir aile olduğumuzu öğrenmişti.
> İsmi Ahmed Reşid'di ve hem öksüz hem de yetimdi. *Benim gibi onu da* hiç mektebe yollamayıp evde okutmuşlardı. [...] Az zaman içinde ahbaplığımız çok arttı. Birbirimize sık sık gidip gelmeye başladık. *İkimiz de* aynı sene çocukları idik, ben Nisan'da dünyaya geldiğim halde o Eylül'de doğduğu için, benden dört buçuk ay kadar küçüktü. Bahaeddin Molla'nın iki haremi ve dört kızı beni pek sevmişlerdi. Annemle büyükannem de bu zayıf, narin ve derecesiz nazik çocuğa âdeta evlat muamelesi ediyorlar, hele hem öksüz, hem yetim olmasına karşı büyük bir rikkat duyuyorlardı. Haftada beş altı kere ya ben pembe yalıda birkaç saat geçirirdim yahut da Ahmed Reşid bize gelirdi." (s. 104-106, vurgu bana aittir.)

Benzerlik ilişkisi, sadece hayat çizgisi üzerinden kurulmaz. Nahid Sırrı, özellikle otobiyografik çocukluk öykülerindeki[26] figürlerin/yazarın başat karakter özelliğinin duygusallık ve en ufak

26. Nahid Sırrı Örik, "Bir Küçük Çocuk"; "Bir Gün Annemle Babam Konuştular", *San'atkârlar*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996,s. 25-50 ve 51-61.

imadan dahi incinme olmasını arkadaşlıkları pekiştiren bir ortak payda olarak kullanır ve figürle ilişkisini bu minvaldeki diğer öykülerle tezat olacak derecede duygusallaştırır:

> "Kendisi sekiz yaşında iken ölen annesinin ölümünü anlattığı zaman ise, ben de beraber ağlamıştım." (s. 106)
> "Reşid'le ayrılırken gözlerimiz dolu dolu oldu. Birbirimize sık sık gece yatısına gelmek üzere kat'i sözler verdik, yeminler ettik. Verdiğim sözde durmayı ilk aylar kemal-i ciddiyetle düşündüm de." (s. 113)

Nahid Sırrı, öykünün sonlarına doğru, en yakın arkadaşından bahsederken, evliliğe karşı duruş ve kadına ilgisizlik sarmalına geri dönecektir. Anlatıcı yıllar sonra, araya giren onca zamandan sonra, Ahmed Reşid'in ölümü üzerine, Kanlıca'ya arkadaşının yalısına gitmeye karar verdiğinde, *aklında o soru vardır*:

> "[...] eğer Ahmed Reşid'in halaları sağsa kendilerine "Başınız sağ olsun!" diyecektim. Vesile, Besime, Enise ve Münire Hanım'lar acaba sağ mıydılar? Artık ben bile kırk beşi geçtim. Bu hesapla onların en gencinin ferah ferah altmışı aşması icap ediyordu. Fakat herhalde Kanlıca'daki büyük pembe yalıda Ahmed Reşid tek başına oturmuyordu ya. *Yüzde doksan evlenmiş olması ihtimali vardı.*" (Vurgu bana aittir, s. 132)

Aklına takılan sorunun cevabını Ahmed Reşid'in halasından alırken, belki de onca figürün arasında bir tek çocukluk anılarında taptaze saklanmış Ahmed Reşid, Nahid Sırrı'nın heteronormativiteye direnme eşiğini geçer. Kaydırılmış bir libidoyla, sanki hiç olmamış, görünmez bir arzuyla, hafif de deliliğin gölgesinde yaratıcı düşünceye dalar:

> "Ahmed Reşid Bey bütün ısrarlara rağmen hiç evlenmemiş. Senelerden beri başında takke, sırtında hırka, odasında oturur, kendi kendine bazı eski kitaplar karıştırarak, daha ziyade düşünerek vakit geçirirmiş. Saçı sakalı senelerden beri beyazmış. Hiç misafiri, geleni gideni yokmuş." (s. 134-135)

Anlatıcı, ruh ikizliğine dayanan, duygu derinliği senelere direnen arkadaşlıkta arkadaşını sanki ezbere bildiğinden "Bu izahati hiç hayretsiz dinliyordum." der ve Ahmed Reşid'in hatırasına son defa bakar:

"Zavallı Ahmed Reşid Bey... kundakta rütbe alan, küçücük bir çocukken büyük insanlar gibi giydirilen ve o zamandan beri kendisinden bahsettikçe "dainiz" ve akranına hitap ederken "zat-ı aliniz" diye konuşmaya alıştırılan saz benizli, zayıf ve ürkek insan." (s. 136)

Denize Kaside (1931) öyküsünde yazar güzergâhı biraz değiştirir.[27] Arzu nesnesi olabilecek figürleri silmeye devam etse de aşkın biçimde homososyal arzuyu ele alır. Sadece bir sene önce tefrika edilen *Dertli Kaymakam ve Hamileri* adlı metin de aslında yazarın homososyal arzuya mesafesini olumlarken, metnin vahşi doğa izleğini sürdürme bakımından bu piyesle arasında bir süreklilik çizgisi çizilmesine izin verir.[28] Yüceltme tekniğiyle bilinçaltının arka sokaklarına itilmiş arzunun anlamı birden sarih biçimde su yüzüne çıkacaktır. Ancak figürü bedenleri içerisinden geçirerek değil, aşkın biçimde zuhur eder. Öykünün başkahramanı heteroseksüel matris içerisine inşa edilmiş hapishaneye, cinselliğin inşasını evlilik bağı tertibatı üzerinden anlamlandıran bir yapıya direnen gücü sembolize eden denizdir denebilir. Denizci de metinde kadını tamamen dışlamış bir erkekler arası homososyal arzunun faili olarak okunabilir. Makbule ile nişanlı olan Sadık, tam da bu okumanın izin vereceği üzere, bir denizci olarak özgür hayatına veda etmek zorunda kalacaktır, çok üzgündür. Makbule'yle konuşmaları sırasında aklından şunlar geçer:

"Fakat önlerinde serilmiş yatan bu göl sularının bin misli, yüz bin misli büyük ve dalgaları çılgın sular vardı ve onları görüp onlardan ayrılalı Sadık'ın siyah gözlerinden bu dalgınlık ve hüzün gölgesi silinmiyor, önlerine açılan müşterek hayatın cazibesi de bu gölgeyi silemiyordu." (s. 189)

---

27. Nahid Sırrı Örik, "Denize Kaside", *Eve Düşen Yıldırım*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998, s. 189.

28. *Kızlarağasından İstimdat* adıyla icra edilen *Dertli Kaymakam ve Hamileri* (tefrika: *Kahkaha*, 1950) olumsuz yan anlamlar kazansa da genelde Nahid Sırrı külliyatında pek rastlanmadığı üzere arka planında erkekler arası homososyal arzuyu bir biçimde ele alır (Bkz. dipnot 21). *Denize Kaside*'nin *aşkın* homoerotizmini imleyen vahşi doğa ve çılgın sular izleği bu metinde de küçük bir noktada belirir. Homoerotik arzuyu bu sefer hem cebelleşilen bir bela olarak gösterir hem de bu belaya katlanmayı tatlı ve arzulanası bir şey olarak ele alır: "Bahren de söz mü? Hem de bahrin, deryanın kaç türlüsü! Adriyatik'i ayrı, İyonyen tabir edileni ayrı, Akdeniz'i ayrı, Adalar Denizi ayrı; Marmara Denizi kezalik ayrı! Her birinin fırtınası da başka türlü bir felaket!"

Nahid Sırrı, onca figürün tarihini, arzu kaydını *Bir Heykeltıraş*'ta haber verdiği üzere sildikten sonra artık açık açık deniz mecazı yoluyla arzudan dolaylı ve duyumsal biçimde bahsetmeye başlamıştır:

> "İki evde de nikâh ve düğün hazırlıkları hummalı bir faaliyet hayatı yaşatırken, onu derin bir hüzün gittikçe daha fazla kaplıyordu. [...] Fakat Sadık denizlerden gelmişti ve denizin hasretine dayanamayacağını hissediyor, onun *bin bir sesini, bin bir rengini, nüvazişlerini, isyanlarını ve işvelerini özlüyordu.*" (s. 190, vurgu bana aittir.)

Tam bu noktada, yakın bir arkadaş Sadık'ı evlenmekten kurtarmak üzere *deus ex machina* gibi devreye girer; "Sadık'ın bu arkadaşı da askerliğini bahriyeli olarak yapmış ve dün tezkere alarak annesinin elini öpmeğe gelmişti." (s. 192) Bu arkadaş, ana figüre "baş döndüren serbestlik" sunan, "bir şehrin dar sokakları içinde yaşamağı artık imkânsız bir şey gibi gösteren" denizin çağrısını hatırlatarak ikazlarda bulunur. Deniz metaforuna dayanan okumayla denizciyi heteronormatif eşiğe karşı uyarır:

> "- Gemicilerin sevgilisi, anası, kardeşi, her şeyi denizdir. Biz denizle evlendik! [...] Makbule Hanım gençtir, güzeldir, babasının malı da var. İyi bir kısmeti çıkar. Daha evlenme filan yokken ayrıl. Birbirinizi daha çabuk ve kolay unutursunuz!
> - Çocuk musun? Evde terzi gelinliklerini dikiyor!
> - Dikkat et; o gelinlik entarisinin ipekleri seni en büyük gemileri tutan zincirlerden daha sıkı saracak." (s. 194)

Arkadaşın tavsiyelerinin ana figür üzerinde etkili olmasının üzerine, gelin gerçeklerle, damadın denizin sunduğu özgürlük dünyasına ya da erkekler arası homososyal arzunun ördüğü dünyaya dönmekten başka yolu olmadığı gerçeğiyle, yüz yüze bırakılır. Söz konusu arzu, kimsenin, akraba ve akranın, eşin dostun anlayamayacağı bir gerçekliktir ve gelin, sanki kendisinde bir kusur varmışçasına sıkıştırılır. Denize, denizin dayattığı gerçekliğe, isyanını şu sözlerle dışa vurur: "Anlayamazsın teyze. Sadık'ın sevgilisi bir kadın olsaydı, kendimi ona karşı müdafaa edebilirdim. Aşkımı, saadetimi kaptırmazdım. Fakat bu bir kadın değil ki, teyze!" (s. 195) Öykü, *Peri Kızıyle İhtiyar Kadının Masalı*'nın trajik sonunun tam tersini benimseyen, deniz, gelin ve denizcinin uzlaştığı, gelinin de denizci olduğu Nahid Sırrı tarzına pek uymayan bir orta yol

izler. Ana figür hem bir bakıma heteronormativiteye yenilir ve evlenir, hem de denizden yani arzularından vazgeçmek zorunda kalmaz.

"Irk" ile Cinsel Fark Kesişiminde Asimilasyon

Nahid Sırrı *Gece Olmadan!* (1949/1951) eserini kaleme aldığında *Denize Kaside*'de ve *Dertli Kaymakam ve Hamileri*'nde ucunu biraz açar gibi olduğu yolu tamamen kapatır. Erkekler arası homososyal arzuyu görünmez kıldığı bir bekâr erkekler yığınını "ırk", cinsel fark ve cinsellik kesişimine fon olarak kullanır. Judith Butler, *Bodies That Matter*'da Nella Larsen'ın melezliği neredeyse beyazlık gibi görünen Afrikalı Amerikalı Clare'in kendini eşine beyaz olarak tanıttığı bürünme [*passing*] sürecini anlatan *Passing* adlı romanını analiz ederken, ilk bakışta birbirinden analitik olarak ayrıymış gibi duran cinsel fark ve cinsellik ile "ırk"ın iç içe geçtiği noktalara değinir.[29] Nahid Sırrı'nın *Gece Olmadan!*[30] romanı Butler'ın bu bağlamda sorduğu şu sorulara denk düşen bir cevap olarak okunabilir:

> "Öte yandan, cinsel konumlar varsayımının, başka bir deyişle, insanları 'eril' ya da 'dişil' olarak ayıran düzenlemenin, sadece eşcinsellik konusundaki tabusuyla heteroseksüelleştiren sembolik aracılığıyla değil, aynı zamanda kısmen ırkların karışması konusundaki tabuyla işleyen ırksal yasakların karmaşık bir dizisi aracılığıyla yer almasını düşünmek ne anlama gelebilir? [...]
> Dahası, eşcinselliğin ve ırkların karışmasının, aynı zamanda ırksal olarak saf bir çoğalmanın düzenleyicisi olan normatif bir heteroseksüelliğin kurucu dışı olarak ve bu dışta yakınlaşması üzerine nasıl düşünebiliriz?"[31]

Gece Olmadan!'da süreç cinsel farkın asimilasyonuna dayanan ırksal saf bir çoğalmaya değil, tam tersi yol izleyen heteroseksüel düzenleme yoluyla ırksal asimilasyona işaret eder. Öyle de olsa, Nahid Sırrı'nın milyoner Yahudi Jozef Tudela'nın kadim karısını terk edip muteber bir aileden gelen, güzel, görece genç Semiha ile evlenip Müslümanlığa geçerek erk edinmeye çalışması başlı başına

29. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Londra: Routledge, 1993, s. 167'den aktaran Butler, *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014.

30. Nahid Sırrı Örik, *Gece Olmadan!*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2012.

31. Butler, *Bela Bedenler*, s. 237-238.

bir bürünme [*passing*] öyküsüdür. Hem de romanın arka planında Tudela'nın izlediği istikamete paralel biçimde görünürde heteronormativiteyle barışık, heteroseksüel düzenlemeye potansiyel olarak dahil edilecek figürlerden müteşekkil salt erkeklerden ibaret bir nesli de benzer bir bürünme dinamikleri içerisinde tasvir eder gibidir. Bu bekâr erkekler toplumunun mensuplarının heteroseksüelleşen bir kimliğe geçiş ereğinin "ırk" ile cinsel farkın, dinamikleri arasındaki farklara rağmen, iç içe işleyişlerini arka planda dipten derinden hissettirir. Bu sorunsallaştırma bağlamında yazarın romana heteroseksüel düzenlemenin "ırk" meselesiyle iç içe geçişine acı ve ironik bir yaklaşımla uzaktan bakarak başlaması ve eserin ana meselesinin cinsiyet, cinsellik ve ırkı iç içe geçirmek olduğunu muştulaması açısından tesadüf değildir.

> "İki sene kadar evvel gördüğü bir filmi hatırladım. Vaka İngiltere'nin denizleraşırı bir müstemlekesinde, iki asır evvel geçiyor. Henüz müstemlekede beyaz ırktan hiç kimse yok. Hıncahınç dolu bir vapur, hapishane mahkûmlarını gelip bırakmış. Sonra da başka bir vapurla mahkûm kadınlar ve kızlar getiriliyor: Müstemlekede bu erkek ve kadın mahkûmlardan yeni bir nesil üreyecek. Erkek mahpuslar deniz kenarında intizarda. Kadınların, kızların gençleri var, yaşlıları var, güzelleri çirkinleri var. Tabii erkek mahpuslar da çeşit çeşit, boy boy! *Karşılıklı bir tetkik ve muayene, tereddüt ve intihap sahneleri vardı ki enfesti!*" (s. 22, vurgu bana aittir.)

Nahid Sırrı, esere üstün körü bakıldığında cinsiyetlendirme ekseninde bürünmeyi [*passing*] anlatırken, erkekler arası homososyal arzuyu silmiş gibidir. Romanı merkezine alan, bir metresi olan, evinde sorun yaşadığında başka kadınlara da kolayca ulaşan tipik bir heteroseksüel aile babası olan Jozef Tudela, zevcesi Rebeka ile aşığı Semiha'dan müteşekkil odak, mükemmel bir heteroseksüel arzu üçgenidir. Yazarın romanda üstüne basa basa kadınsızlığını vurguladığı Ankara'nın ortasında, bu erkekler güruhuyla kontrast oluşturur. Ankara'nın erkekleri denizciler kadar kadınsızdır. Nahid Sırrı'nın Ankara'sı neredeyse yukarıda anlatılan, kadın mahkûmların henüz gelmediği müstemlekede eninde sonunda çiftleştirilmesi gereken erkek mahpuslar yığını gibidir:

> "Adnan o tarihte Ankara'ya varınca şehrin kadınsızlığı ve bundan dolayı bekârların ne kadar sıkıntı çekip bir müddet geçince ne yüzüne tükürülmez şeyleri dünya güzeli saymaya başladıkları hakkında öyle hikâyeler duymuştu ki." (s. 44)

"Bu münasebet kendisine artık öyle bir bezginlik veriyordu ki, eskiden tanıyıp burada karşılaştığı yahut da yeni tanıştığı gençlerin kadınsızlıktan ettikleri şikâyetleri dinlerken onlara âdeta gıpta edeceği geliyordu." (s. 52) "Bu kadınsız Ankara'da şimdiki halde bundan iyisini bulmak kabil değil. [...] Çünkü, dediğimiz gibi, o tarihlerde Ankara hakikaten kadınsızdı." (s. 62)

Roman, Jozef Tudela'nın bürünme [*passing*] sürecinin arka planında Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Türk toplumunun antisemitizmini okurun yeterince fikir edinebileceği biçimde anlatır. Avrupa antisemitizmini tarihselleştiren Hannah Arendt'in çizdiği bazı çizgilerin 1920'ler Türkiye'sinde de benzer şekilde işleyişinin izlerine rastlarız. Tudela'nın bürünme [*passing*] çabası "modern antisemitizmin doğuşu ve yükselişinin Yahudi asimilasyonu, dini değerlerin sekülerleşmesi ve sönmesine dair olmasının" bir sonucu gibidir.[32] Nahid Sırrı da, "yeni kanunlar şimdi pek çok imkânlar arz ediyor, bir Yahudi erkekle bir Müslüman kadını arasındaki eski uçurumları ortadan kaldırmış bulunuyorlardı" derken evlilik kurumunun bu yasal işleyişinin bizzat asimilasyoncu antisemitizmle alakasını şöyle bir ima eder. (s. 134) Diğer yandan Arendt'in "Yahudi hayaletini keşfeden siyasal antisemitizm değil, toplumsal ayrımcılık olmuştur"[33] iddiası, romanın arka planında yinelenerek doğrulanırken, Jozef Tudela'nın romanda sadece kendi inandığı romantizminin gerisindeki seçimlerine yön veren endişeleri bu ayrımcılık üzerinden görürüz. "[P]ek münasip olan 'Tudela apartmanı' isminin Türklerin hırs ve hasetlerini tahrik etmesi ihtimalinden korkarak kocasının [apartmanı] 'İstiklali Milli apartmanı' olarak değiştirmesi" (s. 109) buna örnek teşkil eder.

Jozef Tudela'nın toplum içerisinde ezilen ve ayrımcılığa uğrayan bir kişi olarak kaygıları Semiha'yla tanışmasının öncesine dayanır. Servetine rağmen toplumsal itibarı olmayan, toplumdaki ayrımcılık yüzünden apartmanına kendi ismini veremeyen Tudela, onu baskılayan ayrımcılıktan bürünerek [*passing*] kurtulmanın yollarını zaten düşünüyordur:

"Jozef Tudela Yahudi mahallesinden de şikâyet eder olmuştu. İçinde doğduğu, büyüdüğü, evlendiği, çoluk çocuk sahibi olduğu, kendilerinden

32. Hannah Arendt, *Totalitarizmin Kaynakları: Antisemitizm, Seçme Eserler: 3*, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, s. 29.

33. A.g.e., s. 120.

evvel aynı şeyi annelerinin, babalarının da yaparak, sonra güngörmez yollarından tabut içinde geçip ebedi yolculuğa çıktıkları bu mahalleye türlü kusur buluyor, bilhassa bir türlü gürbüzleşmeyen, saz rengi çehresi bir türlü kanlanmayan torununun sıhhati namına Yenişehir'e taşınmak fikrini arada bir ileri sürüyor ve her sefer, ancak Madam Rebeka'nın şiddetli muhalefeti karşısında bundan vazgeçiyordu." (s. 98)

Tüm bu kaygılar, toplumsal itibarını tamir etme arzusu, Semiha'ya birdenbire duyduğu büyük aşkın arka planını oluşturur. 11 yıllık Ermeni metresini sırf Semiha'yla evlenme yolunun açılması için terk etmesini, zevcesinden boşanmayı düşünmeyi büyük bir fedakârlık sayarken, bürünme yolundaki çabalarının meyvelerini almaya da başlar:

"İlk haftalarda Yahudi mahallesinin dökün tüleriyle bir takım tüccar kâtiplerine çay içirip pasta yedirdikleri halde şimdi Semiha Hanım'ın sayesinde ve onun delaletiyle gelenlerin gittikçe değiştiğini ve hariciyecilerden, Balkanlı diplomatlardan sonra İngiltere ve Amerika Sefaretleri'nin kâtiplerinin bile gelmeye başladıklarını görüyorlardı." (s. 127-128)

Akılcı planına duyduğu şevkle karışık Semiha'ya duyduğu aşk Tudela'yı mağrur kılar, oysa bu duygulanım patlamalarının gerisinde kendini ele veren oldukça soğukkanlı bir hesap vardır:

"-Size metresim olmayı teklif edeceğime, mevcudiyetinden nasıl haberdar olduğunuzu bilemediğim, anlayamadığım bir zavallı kadının yerine geçmeyi teklif edeceğime nasıl ihtimal verdiniz? Böyle bir şeyi benden nasıl bekliyorsunuz?
-Peki, şu halde teklifiniz nedir?
Jozef Tudela toy bir delikanlı gibi tepeden tırnağa kadar titreyerek: Teklifim, bana varmanızdır. Karım olmanızı rica ediyorum. [...] Bendeniz sizi Madam Rebeka'yı boşadıktan sonra almayı teklif ediyorum. [...] Size kendimi koca sıfatıyla Jozef Tudela olarak teklif edecek de değilim. Sizin bana varmak inayetinde bulunmanıza karşı bütün öteki fedakârlıkların benden gelmesini kabul ediyorum. Dinimi ve milliyetimi terk ederek anneniz hanımefendiden sizi Müslüman sıfatıyla isteyeceğim. O zaman beni kabul eder misiniz? Bana lütfen bunu söyleyin!" (s. 146-148)

Semiha da kendini büyük fedakârlık gibi pazarlayan bu duygu yükselişlerinin gerisindeki mantığı rahatça görür:

"Heyecanından titriyordu. Aman, bu ne toy âşık, ne hassas, ne santimantal ve ne romantik bir kart Yahudi'ydi! Semiha demin rikkat ve hatta

sevgiye açılan kalbini göğsünde şimdi buz gibi hissetti ve bir lahzadan kısa bir zamana uzun ve derin muhakemeler sığdırdı. Bir kere, şerefine Müslüman olmasını o derece büyük bir fedakârlık saymıyordu. Hasan mı olacak, Hüseyin veya İbrahim mi olacak her ne olacaksa, bu sayede işlerini artık daha iyi yürütecek, kendi kocası sıfatıyla da pek mühim ailelerle sıhriyeti ve münasebetleri bulunan bir ailenin damadı vaziyetine girecekti." (s. 146-148)

Gece Olmadan! "ırk" ve cinsiyet ekseninde heteroseksüel düzenlemenin failler arasındaki ilişkilerde nasıl bir rol oynadığını soğukkanlı dille tasvir ederken, arka planında heteronormativiteye yenik düşen figürlerinden müteşekkil neslin de bürünme [*passing*] yoluna girme çabalarına ışık tutar gibidir. Nahid Sırrı, anlatımında *Denize Kaside*'nin denizcileriyle *Gece Olmadan!*'ın Ankaralı bekârları arasındaki paralelliği silerken heteroseksüel matrisin işlerliğini devam ettiren, asimilasyona dayalı "ırksal" bir bürünme ile *Heteronormativiteye Yenik Düşen Figürler* kesitinde de yer yer görülen, cinsel fark asimilasyonuna dayanan bürünme arasında paralellik olduğuna dair okuma yapma olanağı sunar.

Trans Performativitenin Berisinde Androgynos Estetiği

Nahid Sırrı, karakterleri ve figürleri için "Sizi de gün ışığına çıkarabilecek miyim?" diye sorsa da, onları arzu izleri ortadan kaldırılmış bir çocukluğa iter ya da siler. Diğer yandan, trans performativite doğrultusunda kırılgan ve kendi kendini yaralayan duruşunu daha baştan aynı zamanda oldukça sağlam koyarak teşhirci okumaya direnir, görmezden gelen okumaya set çeker. Arzu izlerinin çocukluğa itildiği düşünülürse, anlatıcı ile yazar arasında bir mesafe olmadığı öykülerinde, özellikle bazı otobiyografik öykülerinde çocukluğunu nasıl hatırladığını, tasarladığını ve okura sunduğunu görmek tam da yazarın trans performativitesini anlamak açısından önemlidir. *Bir Gün Annemle Babam Konuştular* (1932) ile *Bir Küçük Çocuk*'ta (1937) çocukluğundan bahsederken, aslında yine *Muharrir*'de sorduğu ve *Bir Heykeltıraş*'ta cevapladığı soruya cevap veriyordur. Çocuk, zaman içerisinde hafızada yok olmaya yüz tutmuş onca bedenle arasına set çekip kendini tecrit ettiği evrenine baştan ve sil baştan dünyalar yaratmak üzere trans performativitesini kurmak için bebekler alır. Kendini toplum tarafından tam da "gürültülü oyunlar oynayabildikleri için" ödüllen-

dirilen erkek akranlarından ayırarak, bebekleriyle tecrit eder ve "bu benim" der. "Çünkü tek başıma bebekle oynarım ve başka çocuklarla beraber oynanan gürültülü oyunlar hakkında hiçbir fikrim yoktur" ya da "çünkü, bu yüksek duvarlı ve ihmal edilmiş bahçe ortasındaki çocuksuz konakta küçük kızlar gibi bebeklerle, her gün değişen ve her gün çoğalan bebeklerle oynuyorum."

Fethi Naci'de gördüğümüz üzere, kendi yorumunu "Kendi cinsel nesnesini kendi yapar, kendi tapar." "Dizginlenemeyen bir cinsel eğilimin belirginleşmesi"ne indirgeyen teşhirci okumanın muhafazakârlığıyla bağını koparmayan, idrakin kapılarını kapamış merakının saldırganlığına kulak tıkayıp okuyucuyu kırılganlığının içine alır.[34] Bu noktada, hoyrat okuma, göz ardı edemeyişinde, her "kadınsı erkek" kalıp yargısını kafasında kurduğu ve bunu yazarın kendi cinsel yönelimiyle ilişkilendirdiği an teşhirci okumaya sıçramaya başlar ve yetersiz kalır. Nahid Sırrı'nın çocukluğuna geri döndüğü otobiyografik öyküleri, "kırılgan optik"in, cinsel yönelimi aşan başlangıç noktasını oluşturur. Daha sonra bir kısmı eserlerinde androjen figürlere evrilecek olan bebekler, yazar tarafından nesne-seçimi anlamında arzulanmaktan ziyade başlı başına bir politika olan trans performativitesinde odak noktasını oluşturur.

Nahid Sırrı'nın tek meselesi androjen bebekler yaratmak değildir. Çok katı konturlarla çizilmiş toplumsal cinsiyet matrisinin dayattığı sınırlara tabi olduğu sanılan toplum tarafından da bu sınırların sık sık aşıldığını göstermektir. *Bir Küçük Çocuk*'da;

> "Ömer Bey teyzeme de anneme de abla diyen küçük sarı bıyıklı ve onlar gibi sarı saçlı mavi gözlü bir delikanlı. [...] O beni severdi ve babamla başka misafir erkeklerin tene batan yüzlerinden yanaklarımı uzatmaya razı olmadığım için başına kaç kere beyaz örtü örterek 'Bak, kadın oldum. Bırak da seni öpeyim!' demiş, yüzümü öyle başörtülü iken öpmüştü." (s. 39)

Kıskanmak'ın (1946)[35] ana karakterlerinden Halit, Avrupa'dayken bir baloya kadın performansıyla nasıl gittiğini anlattığında;

> "[E]trafını saran küçük hanımlar bir kere daha böyle kadın kıyafetine girmesi için hep birden ısrar etmişler, kendisini kandıramayınca annesini de yardımlarına çağırarak yaşlı kadına türlü şaklabanlıklar etmiş, diller dökmüşlerdi. [...] Bir müddet nazlandıktan sonra Halit muvafakat

34. Naci, *Eleştiri Günlüğü*, s. 51.

35. Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*, 5. baskı, İstanbul. Oğlak Yayınları, 2009.

etmiş ve küçük hanımların en uzun boylusu bir maşlaha bürünüp elbisesini kendisine âriyet vermişti. Başına işlemeli bir tül başörtü bulmuşlar, konudan komşudan tedarik edilen iğreti saçlarla adeta bir peruka yapmışlardı. Ve gülkurusu rengindeki bu elbise, beyaz bir maşlah ve başındaki iğreti saçlarla delikanlı o kadar kıza ve müstesna bir kıza benzemişti ki..." (s. 55-56)

Nahid Sırrı'nın öykülerinde trans performativitenin toplumda yaygınlığı, hatta trans eşiğin aslında her yerde aşılması, hane içi bir mesele hâline gelir ve kadın ile erkek arasındaki cinselliği de belirler, natrans[36] heteroseksüel aşkı *transgender* aşka çevirir. Toplumsal cinsiyeti erkek olan bireyin mütehakkim kadın karakterin elinde bir cinsiyet rolünden diğerine kolayca geçiverdiği, Zonguldak'ta geçen evlilik dışı bir aşk hikâyesini anlatan *Kırmızı ve Siyah*'ta (1928)[37];

"Madam Harden Cemil'i seviyor muydu? Hiç şüphesiz ki bu kalpler arasında bir aşk değildi. Fakat bu da muhakkaktı ki, kadın onu asabıyle, sinirlerinden seviyordu. Erkeğin daha en küçük bir çizgi bulunmayan tenini, bir kadın sinesi kadar beyaz ve kılsız geniş göğsünü, aşkın çılgınlıklarına her an amade bulunan zinde ve kudretli vücudunu seviyordu. Ve belki bu kadar *genç ve kuvvetli erkeğin balmumu kadar zayıf iradeli oluşunu, onun kollarında muti' bir kadına benzeyişini ve istediği anda bu aşka hatime vermek kendi elinde olmasını seviyordu.*" (s. 37, vurgu bana aittir.)

İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı (1939) öyküsünde[38], yine trans eşiğin aşılmasının haneye sızdığını, haneyi düzenlediği varsayılan toplumsal cinsiyet matrisinin işlevini sık sık yitirdiğini gösteren bir cinsel taciz sahnesinde toplumsal cinsiyet matrisine göre kadın olan âdeta erkeğin, erkek olan da kadının cinsiyet rolüne bürünür:

"[Celal:] Burada böyle şeyler söylemeyiniz! Susunuz! Hasta çocuğum yukarıda uyurken... Beş dakika sonra karım bu kapıdan içeri girecekken bu sözleri duyamam!
[Sacide:] Çocuğundan ve karından bana ne? Her şeyi çiğneyecek kadar seni seviyorum.

36. Trans olmayan.

37. Nahid Sırrı Örik, "Kırmızı ve Siyah", *Kırmızı ve Siyah*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

38. Nahid Sırrı Örik, "İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı", *Kırmızı ve Siyah*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

[...] Sacide kendini rahat, gayesine erişmiş, şikârını yakalamış hissetti. Bu sözler, bu zavallı red şikârın son çırpınışı idi.
[...]
[Celal:] Sizden nefret ediyorum. Kendimden de, kendimden de! Bu zaaf anı için kendimden de nefret ediyorum. Rica ederim yaklaşmayınız. Macide artık nerede ise gelir. Onun yanında asabıma hâkim olmayacağımdan korkmaya başladım. Gidin rica ederim." (s. 159-163)[39]

Teşhirci okuma, öykü ve roman sayfalarını tarar, "yakut dudaklı," "sinesi bembeyaz ve tüysüz" erkek figürlerini yakaladığı an, bu keşfini yazarın cinsel yönelimine indirgeyerek epey eksik kalacaktır. Bu okuma, birincisi Nahid Sırrı'nın politikasının her cihetten trans eşiği aşmak olan bir estet olduğu gerçeğini göz ardı eder. Heteroseksüel matris içerisindeki olay örgüsünde sık sık başkaldırırmış gibi duran erkek figürler okuyucuya, her renkten, her çeşitten güzellik sunmaz. Bu erkekler hemen her zaman "yakut dudaklı" ve "sinesi tüysüz bembeyaz"dır, kâh sarışın kâh beyaz tenli koyu renk saçlı yakışıklılıkları tek prototipin altında oyuncak bebek gibi estetize edilmiştir. Diğer bir deyişle, Nahid Sırrı'nın kafasında cinsel objeden öte, daha doğrusu toplumsal cinsiyet matrisi ile heteroseksüel matris kesişiminde algılanacak, üzerine tefekküre dalınacak mutlak estetik bir cinsel obje olarak, idealize edilmiş, neredeyse heykelsi özelliklere sahip erkekler vardır. İkincisi ve daha önemlisi, Nahid Sırrı'da bu figürler olumlanmaz hatta lanetlenir. Bu erkekler, kadınsı güzelliklerinde, Platon'un *Symposium*'unda[40] bahsettiği, kadınla erkeğin henüz iki ayrı cinsiyet olarak ayrışmadığı, iki cinsi barındıran tek insan *androgynos* kavramını birebir karşılar: "Çünkü o zamanlar hem erkek hem de dişi cinsiyetten pay alan, adı kadar görünüşü de iki cinsiyetten oluşan

39. Nahid Sırrı'nın 1954'te *Türkiye Haftası*'nda tefrika edilen piyesi *Bir Soluk Resim*, Örik'in transperformatif eşiğe dayanan külliyatında gerçek bir kopuşu temsil eder. Külliyatında trans eşiği haneden sokağa, özelden kamusala her alanda işleyişe sokarken, *Bir Soluk Resim*'de, *İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı*'da fantazmatik özdeşimi kırmasının aksine, zevcine en azından cinsel açıdan sadık bir kadın ile onunla evlenmek isteyen erkek aşığı arasındaki ilişki dinamikleriyle cinsiyet rollerini heteroseksüel matris içinde oldukça istisnai biçimde kurar. *Bir Soluk Resim*'de zevcine sadık kalmak isteyen kadın kendi yaklaşımını küçükken vefat eden çocuğunun üzüntüsünü zevciyle paylaşmak istemesi şeklinde açıklar. Yazarın bu tutumunu kendisi çocukken babasından ayrılan annesine duyduğu rikkatin bir yansıması olarak yorumladım. *İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı*'da ise kadının erkek, erkeğin ise kadın cinsiyet kimliğine büründüğü bir trans eşik anlatır.

40. Platon, *Symposium*, Çev. Eyüp Çoraklı, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.

bir androgynos vardı; şimdi ise utanılası adından başka bir şey yok. (189E)"

Androgynos, Nahid Sırrı'da da, tam da Platon'un ortaya attığı sebeplerden utanılası olmasa da, hakir görülen bir figürdür: "Dolayısıyla o zamanlar androgynos diye adlandırılan ortak türün kesiği olan bütün erkekler kadın düşkünüdür ve zina yapan erkeklerin çoğu bu soydan türemiştir. (191DE)" *Androgynos* figürler, bu açılardan, toplumsal cinsiyet matrisini zorlar. Çünkü ne erkek ne kadın, hem erkek hem kadındırlar, androjendirler. Heteroseksüel matrisi zorlarlar çünkü teşhirci okuma bu temsilleri sürekli yazarın arzu nesnesi olarak eşleştirdiğinden havada kalmış bir homoerotizm varlığını sürdürür. Diğer yandan, toplumsal cinsiyet matrisini hiç de zorlamazlar, çünkü avam güzellik algısı *androgynos*'u tehdit olarak görmek şöyle dursun, yüceleştirir. Heteroseksüel matrisi zorlamazlar çünkü, yazarın cinsel yöneliminin alakasız kaçacağı üzere, Nahid Sırrı'nın bütün androjenleri kendini kadınlar üzerinden var eder. *Androgynos*, toplumsal cinsiyet matrisi ile heteroseksüel matris kesişiminde bir antinomi estetiği sunar.

İlerleyen sayfalarda daha çok üzerinde durulacağı üzere, Nahid Sırrı'nın en tanınmış *androgynos*'u *Kıskanmak*'ın kahramanlarından Nüzhet'tir:

> "Nüzhet bembeyaz ve bir mermer kadar temiz göğsünü bütün çıplak gösteren beyaz pijaması ile cinsi belli olmayan bir heykel gibi, bir resim gibi güzeldi." (s. 98)
> "Bu omuzları geniş ve bel yeri ince gövdede, eski Yunan heykellerinin mutlak tenasübü vardı." (s. 109)

Yıldız Olmak Kolay mı (1944)[41] eserinin assolisti Seniha Hikmet'in "altın saçlı, narin endamlı ve dar omuzlu sevgilisi" Cemil Mahmut bir başka androjendir;

> "[...] Seniha Hikmet'in içine biraz da analık hisleri karışarak sevdiği bir gençti. Bir erkekten ziyade genç kıza benzeyen ve henüz yirmiye varmamış ve liseyi bitirmemiş bir gençti. İçlerinde güneşin gurup saatindeki renkler bulunan uzun ve gür sarı saçlarıyla gözlerinin menekşe rengini seyretmesini sever ve tek kılın kirletmediği bembeyaz göğsünü bazen hoyratlaşan ellerle okşamaktan hazzederdi. Onu daha ziyade pek geç ve yorgun yatacağı gecelerde, olsa olsa sabaha karşı beş dakikacık rahatsız edilmenin kendisine kifayet edeceği gecelerde evine kabul ederdi.

41. Nahid Sırrı Örik, *Yıldız Olmak Kolay mı?* İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

Nitekim bu gece de öyle olmuştu ve Cemil Mahmut vazifesini tamamıyla yerine getirmiş ve artık yatağa dönmesini gerekli kılacak bir sebep kalmamış bir insan edasıyla karyoladan kalktıktan sonra tuvalet masasının önüne geçmiş, bu masanın üzerinde bulduğu inci gerdanlığı boynuna geçirmiş, kendisini böyle, boynunda bir inci gerdanlık bulunduğu halde tedkike koyulmuştu. [...]
"Ha söyle yakışmıyor mu? Senden fazla bana yakışmıyor mu?"
Bu küstahlığın mukabelesi bazen bir tokat da olabilirdi. Fakat şu anda kabarık saçları, berrak menekşe renginde gözleri ve üzerine eğilen başı ve hâlâ inci gerdanlık taşıyan bembeyaz göğsüyle o kadar güzeldi ki, Seniha Hikmet kendisini tokatlamadı, azarlamadı." (s. 91-93)

Gece Olmadan!'da Nahid Sırrı aynı androjen kalıbını anlatısına birebir dökerken, androjen figürü üzerinden evlilik hayatına sızmış trans performativitenin her yerde olduğunu bir kez daha gösterir:

"Çok temiz kalpli, nazik ve hoş bir delikanlıydı. Bir çocuk kadar hoppa, en şuh bir kadın kadar da güzelliğiyle müftehirdi. Bembeyaz göğsüne benim kolyemi geçirir, mevzun kollarına bileziklerimi takar, "Bana daha yakıştı!" der durur, tasdik etmezsem hiddetlenirdi." (s. 134)

Nahid Sırrı külliyatında sergilenen kırılgan optiğin salt gizil bir arzunun kendini ele vermesine indirgenemeyeceğini görmüştük. Bu *Kozmopolitler* (1940)[42] için bile geçerlidir:

"Şimdi Prens Cevat Bey geniş göğsünün hafif nemli çıplak etinde, sivrice tırnakları parıl parıl parlayan ellerinden birini dolaştırarak, kendi kendini okşuyordu. Pijamanın böyle sadece tene giyilişi muhteşem konakta hüküm süren leziz hararet sayesinde, kışın çoktan gelmiş olduğunun fark bile edilmediğini anlatıyor, aynı zamanda, mavi ipek pijamanın açık bıraktığı bu geniş, bembeyaz ve kalkık göğüs muzaffer ve adeta küstah bir sağlamlığı, sıhhati haber veriyordu." (s. 11)

Son derece duyumlara yönelen pasajda yazar, "yönelimini bastıramamaktan" ziyade okuyucuyu aldatan, duyumsallığın iğrençlikte boğulduğu bir estetik alan kurar: "Prens'in dalkavuklarından misafir Kemal Bey, bu bembeyaz ve kabarık göğüs karşısında kendi zayıf, dar ve gırtlağına kadar kıllı göğsünü [...] düşündü." (s. 11) Beyaz sine tarafından aldatılmış misafiri, teşhirci okuyucuyu, çirkinlikle kontrast içerisinde boğarken, onunla dalga geçer.

---

42. Nahid Sırrı Örik, *Kozmopolitler*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2012.

Okuyucuyla kurulan "asimetrik" ilişki, görmezden gelen okumayı aldata aldata teşhirci okumaya iterken, ilişkiyi bir ucunda toplumun cinsiyet örgütlenmesinin sürekli sorgulandığı, diğer ucunda heteroseksüel matrisi olumlarmış gibi durduğu an trans eşiği aşan antinomi estetiğinin yaratıldığı geniş bir alana dönüştürür. Bir yandan başkaldıran diğer yandan avam algısını olumlayan *androgynos* temsillerini, yine Platon'un *Symposium*'da öne sürdüğü çerçeveye sadık kalarak, heteroseksüel matrisin içine oturduğu ölçüde *androgynos*'u da yaratan *Aphrodite Pandemos* üzerinden okumak mümkündür. Platon, *Pandemos* için şöyle der: "Onun için Aphrodite *Pandemos*'un Aşk'ı gerçekten halka yöneliktir ve rastgele çabalar durur. Bayağı insanların da tutulduğu budur. Böyleleri başlangıçta oğlanlardan daha az tutulmazlar kadınlara. Sonra ruhlarından ziyade bedenlerine tutulurlar onların.(181 BE)"

Pandemos kendini Simgesel Düzen'e koşullayan arzu güzergâhı olarak okunsa da, Nahid Sırrı'nın *Pandemos*'u toplumsal cinsiyet matrisini zorlayan, ama heteroseksüel matrisle çatışmayan bir *androgynos* estetiğidir. *Pandemos* anlamını heteronormativitenin inşa ettiği üreme arayışından alan, öjeni erekselliğinde, verili olanın üzerine düşünülmeden alındığı, herkesin peşinde olduğu güzelliktir. *Kıskanmak*'ın ana karakterlerinden Nüzhet, yazarın övdüğü ölçüde hor gördüğü, *Pandemos* aşkının faili olduğundan toplum içerisinde güç elde etmiştir, ama onu sarhoş eden bu gücü elde ettiği ölçüde de kendisini çevreleyen avam tarafından şımarık bir sevgi nesnesine dönüştürüldüğünden, sömürülür. Avamın *Pandemos* aşkı Nüzhet'in aşkı kadar acımasızdır, sümük gibi yapışır, biteviye yalakalık yapar ve kendi öjeni erekselliğini yeniden ve yeniden üreterek Nüzhet'i, kendisi farkında olmadan, bir bakıma kendi isteğinin dışında, bu erekselliğin dışına çıkarır. Nüzhet *Pandemos*'tur ve *Pandemos*'un Öteki'sidir:

> "O kadar haylaz ve tembeldi ki, bütün iltimaslara rağmen ve yirmisini sürdürdüğü halde hâlâ orta mektepten bir şahadetname alamamıştı. Doğru dürüst gazete okumaktan, üç cümle tutacak meramını düzgün bir imla ve zararsız bir ifade ile kâğıda geçirmekten acizdi. [...] *Kendisini muhit de çok şımartmıştı. İstanbul'a her gidişine ait türlü aşk muvaffakiyetleri göklere çıkarılıyor, yeni bir kostümü, yeni bir kundurası, gömlek veya kravatı hakkında mübahaseler oluyor, hele mağrur ve hâkim bakışlar ile etrafını süzerek çarşıda yahut dalgakırana giden deniz yolunda hemen daima bir iki dalkavukla beraber yürüyüşü adeta bir hadise şeklini alıyordu.*

Bununla beraber, Nuriye Hanımefendi'nin orta mektebi bitirebilmesi için hiçbir hatır ve iltimasın bir tesir edemediği bu şımarık ve terbiyesiz oğlu, kadın cemiyetlerindeki itibarını babasından ve hele annesinden avuç avuç para almasına borçlu değildi. Çünkü güzel hem de çok güzeldi." (s. 21, vurgu bana aittir.)

Tüm *androgynos*'lar gibi âdeta bir taş bebek gibi tasvir edilen *androgynos* Nüzhet'in "uzun, pek gümrah ve simsiyah saçları," "kızıl ve biraz kalın dudaklar"ı "iri ve simsiyah gözler"i vardır, "uzun saçlı ve küstah bakışlı oğlan"dır. Nahid Sırrı, Nüzhet'le bebekleriyle oynadığı gibi oynayıp bir kıyafeti giydirir, ötekini çıkarır, böylece güzelliğini iyice vurgular:

"[S]ade çok şık ve yarı meşin bir seyahat pardösüsü ile uzun çoraplı golf pantolonunun daha uzun gibi gösterdiği endamına ve yüzüne, çarpık giydiği kasketle biraz gölgelenmiş yüzünün güzelliği..." (s. 41)
"Omuzları geniş, beli ince ve kalçaları dar vücudunu, mükemmel bir terzinin elinden çıkan smokini bir eldiven gibi..." (s. 49)
"Beyaz göğsünü yarı açık gösteren düz beyaz ipekten bir pijama giymişti. Çıplak ayaklarında kızıl renkte terlikler vardı." (s. 98)

Pandemos güzergâhının Nüzhet'e biçtiği rolün zorunlu sonucu olarak, "gençliği ve güzelliği ile her iradeyi yeneceğinden o kadar emin"dir. "Halbuki, yirmi yaşındaki bu çocuk aynı zamanda da kırkını aşmış kurtlar derecesinde kurnaz ve pişkin" görünmektedir. Sadece dış güzellik üzerinden piyasa fiyatı yükseldikçe daha çok *Pandemos* aşkı yapar ve aşk yaptıkça kurtlaşır. Tam da bu kurtluk, Örik'in onu bir yandan da *Pandemos*'un dışına çıkıp trans performativite içerisinde tasvir etmesini sağlar, kurtluk yeri geldiğinde dişi bir kurtluktur. Feleğin çemberinden geçmiş Nüzhet bazen fiyatını oldukça yüksek tutan bir kadın seks işçisidir:

"Ayakta, gümrah saçları karışmış, pijamasının tekmil göğsü açık duruyordu. Bembeyaz göğsünün, boynunun ve çenesinin beyazlıkları üzerinde biraz çıkık ağzının kan sürülmüş kadar kızıl dudakları gülüyor, bu gülüş parlak, beyaz ve kusursuz, sade biraz irice dişleri gösteriyordu. İstediği ücreti koparmak için bütün güzelliğini seren ve işvesini kullanan bir fahişe gibi o bembeyaz, geniş ve en hafif tüyle kirlenmemiş göğsünü gerip perişan saçlı başını salladı, iri gözlerini yarı yarıya kaparken süzdü." (s. 108)

Pandemos yolunda kendinden sürekli "karşı cins" üzerinden bir performans göstermesi beklenen Nüzhet, sevgilisi Mükerrem'e toplumsal cinsiyet matrisini ters yüz ederek kadın cinsiyetine kaydırıp çok yüksek fiyatı olan bir seks işçisi sıfatıyla kendini satmaya çalıştığında, trans eşiği tüm sıradanlığıyla heteroseksüel matrisin ortasından geçer:

> "Misli eski Acem minyatürlerindeki genç şehzadelerde görülen ince uzun kaşlarını ve çok uzun kirpiklerini sevgilisinin yanağına sürüyor, "Değmez miyim? Her fedakârlığa değmez miyim?" diye mırıldanıyordu." "Fakat Allah beni her suçtan münezzeh, pek çok kadından da güzel yaratmışsa, kendileri genç ve güzel görünmek için ne yapacaklarını bilemeyen kadınlara karşı bu gurur hakkı neden vermesin?" (s. 108, 109)

Avam, *Pandemos*'ta şehveti ararken kendini heteronormativite eşiğini geçmeye koşullar. Simgesel Düzen'e adapte olmaya çalışırken, bu arayış içerisinde tam da bu ereksellik ekseninde ve bu ereksel-liği merkezine aldığından Platon'un dediği gibi rastgele çabalar durur ve yolunu kaybeder. Nüzhet de hem bu güzergâhın içinde hem bu güzergâhı tehdit ederek trans eşiğe dayanıp toplumsal cinsiyet matrisini zorlarken, heteroseksüel matrisi sürekli pekiştirir gibi görünür. Fakat diğer yandan yüzlerce kez içinden geçtiği güzergâh onu duyarsızlığa hapseder. *Pandemos* gücünü Simgesel Düzen'den alan anlamını Nüzhet'te kaybeder. Heteronormativitenin dayattığı ve "doğalmış" gibi gösterdiği karşıt ikilik sistemi içerisindeki aidiyet duygusu, kısacası aşkın onca tezahürü içerisindeki tek kipi, Nüzhet'te yoktur. Nüzhet'in arzu güzergâhı heteroseksüel matristen sapmamasına rağmen *poliamori* ereksellliği ekseninde Simgesel Düzen'e tehdit teşkil eder. Hoyratça harcanan kadınlar tek erkeğe ait sayılmaz, arkadaş grubu arasında üleştirilmeleri adet olmuştur:

> "Kollarındaki kadın tamamıyla kirlenip alçalmaz, hatta arkadaşlarla güle eğlene değiştirilen bir meta şekline girmezse, ömrü birkaç dakikadan fazla sürmeyen ihtiras nöbetlerinden sonra o kadın sıkıcı bir mahlûk, mutlaka atlatılması icap eden bir bela haline dönerdi. Onu eğlendiren kadınlar arkadaşları ile beraber oturan, içen ve kendileri ile en ağır şakalar edilmesinde hiçbir mahzur bulunmayan mahlûklardı." (s. 103)
>
> "[Nüzhet] Kendi kendine diyordu ki: 'Acaba bizim sevgiliyi Zübeyr ile Hasan'a mı hediye etsem! Zavallıların onu evinden alıp Kapuz'a getire götüre âşık olmadıkları da ne malum! Kapuz'a gelişinde beni bir kere

bulmasın da Zübeyir'le Hasan'a kısmet olsun. Hem onların kollarına düştükten sonra küçük hanımın ne kıskançlıklar yapmaya cesareti olur ne de kendisini bıraktığım anda münasebetsizliklere kalkabilir!'" (s. 124)

Bu noktada, Nahid Sırrı'nın Nüzhet karakterine yazdığı son, belki de *androgynos* antinomisine göre *Pandemos*'u sürekli aşma arayışında *Pandemos*'ta kaybolmaya mahkûm olduğundan âdeta zorunludur. İşret sofralarında kafası dumanlıyken, Mükerrem'in zevci Halit tarafından iki el ateşle pat diye herhangi biri, belki de bir karasinek, gibi öldürülüvermiştir.

"Ve Halit 'zaten bence' sözüne kadar revolveri sıkarak cebinde mütakallis duran elini revolverle beraber birden çıkarmış, revolverle beraber yükselterek birdenbire ve iki el ateş edivermişti. Oğlan, yüzü kanlar içinde 'aman!' diye bağırarak yere düştü.
Sofa o anda doldu ve her taraf, her şey, tavana kadar allak bullak, altüst oldu. Ancak yüz kişinin yapabileceği bir gürültü içinde 'öldü! öldü!' diye bağrışıldığını başmühendis bir rüya içinde gibi duyuyordu." (s. 150-151)

Tersine Giden Yol'un (1948)[43] Cezmi'si de yazarın *androgynos* koleksiyonu içerisinde önemli bir rol teşkil eder. Fatih Özgüven, Nahid Sırrı'nın bu eseri üzerine tam da estetik ekseninde uzun zamandır çalışmaktadır.[44] Nahid Sırrı'nın androjeni nasıl inşa ettiğini ve ilerleyen sayfalarda ele alınacak zillet estetiğine yaklaştırdığını görmek açısından roman hakkında bir şeyler söylemek faydalı olacaktır. Cezmi'nin içinden geçtiği *Pandemos* güzergâhı Nüzhet'inkiyle tezat teşkil eder. Nüzhet başından sonuna kadar avamın ve okuyucunun hafızasında taze ve güzel kalır, aşk hayatı halk tarafından başarılı addedilir. Nahid Sırrı, Cezmi'nin *androgynos* kariyerini ise acımasızca ve azar azar çöküşe doğru yönlendirir, onu kadınların elinde oyuncak ede ede zelilleştirir. Özgüven, "'Eşcinsel Dikkatler': Elden Ele Dorian'lar, Hassas Delikanlılar, Pars Kızlar" makalesinde *androgynos*'u jönprömiye olarak yorumladığı bu kontrasta işaret eder:

---

43. Nahid Sırrı Örik, *Tersine Giden Yol*, İstanbul: Arma Yayınları, 1995.

44. Nabokov'un *Lolita*'sıyla bir karşılaştırma için bkz. Fatih Özgüven, "İki Köpek-Bir Düşünce," *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel bir Bakış*, (yay. haz.) Nazan Aksoy-Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997; "'Eşcinsel Dikkatler': Elden Ele Dorian'lar, Hassas Delikanlılar, Pars Kızlar", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, (yay. haz.) Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

"*Tersine Giden Yol* özetle "süslü ve yakışıklı", "kusursuz taravetli", "bir peri padişahının oğlu gibi genç ve güzel", "yeşil gözlü", "sevimli" bir "sarışın Türk"ün giderek "gümrah ve bazı kısımları kızıla kaçan uzun, dalgalı saçlarının tepeden ve alından açılmaya başlaması"nın, "gözlerinin altı ve burunla dudaklar arasında belirmiş çizgilerinin daha da derinleşmesi"nin, "âdeta bir yaradan izler halini alması"nın, "büsbütün saçsız hale gelme"ye yüz tutmasının, "birdenbire çıkan bir dişin ağzın ortasında bir boşluk peydah edip çehrenin manzarasını birden en az on, on beş yıl "ihtiyarlatması"nın, özetle Cezmi'nin "dazlak ve dar gövdeli", en nihayet "geçkin bir jönprömiye!" oluşunun hikâyesidir."[45]

Diğer androjenler gibi heteroseksüel matris içerisinde konumlanan karakter, toplumsal cinsiyet matrisini kısmen zorlar. Daha önce yazarın trans performativitenin her yerdeliğini gösterdiği bazı örneklerde gördüğümüz üzere Cezmi, Nüzhet'in tersine kadınların elinde eğilip bükülen edilgen konumuyla bir bakıma trans eşiği aşan ya da karşısındaki kadınların bu eşiği geçmesine izin veren bir güzergâh çizer. Yine Fatih Özgüven'den alıntılamak gerekirse, "'kariyeri'nin sonuna yaklaşmış bir *beau garçon* –'Frankofil' Nahid Sırrı bu tabiri severdi herhalde–, kadınlar tarafından el üstünde tutulmaktan sıfırı tüketmeye doğru, 'tersine giden yolun sonlarına yakın bir yerde duran Cezmi'"[46] *Pandemos*'tan artık yavaş yavaş el etek çekmek zorunda kalırken, bir bakıma tam karşısında duran Nüzhet'e yaklaşır. Cezmi de toplumsal cinsiyet matrisini zorlayan, jönprömiye olduğu kadar kadın müşterilerinin elinde bir cinsiyetten diğerine geçmiş bir seks işçisidir denebilir ama Nüzhet'in tersine sermayesini korumayı başaramamış, emeğini çar çur sömürtmüş bir seks işçisidir:

"Süslü bebek... Fakat elden ele geçmiş, oynanmış bir bebek! Ampullerin tepesine inen ışığın altında o kadar mağruri olduğu kumral ve dalgalı saçlarının seyrekleştiği büsbütün fark ediyor, işret ve dans içinde uykusuz geçmiş bir gecenin kirli sabaha yaklaştığı, o derecede de geç saatte gözlerinin altı ve burunla dudaklar arasında belirmiş çizgiler daha derinleşiyor, adeta bir yaradan izler halini alıyordu." (s. 154-155)

Cezmi'nin kendine hiçbir yatırım yapamadığı hayatının çözülmesi, zamanında onu sömürmüş olan kadınlardan Şayan Hanım'ın aracılığıyla yazarın gözünden verilir. Bunu yaparken, Özgüven'in

45. Özgüven, *Eşcinsel Dikkatler,* s. 366.

46. Özgüven, *İki Köpek-Bir Düşünce*, s. 167.

de işaret ettiği üzere "Nahit Sırrı'nın, 'güzel', 'sarışın', 'kusursuz taravetli' erkek kahramanı Cezmi'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nu erken Cumhuriyet toplumuna bağlayan toplumsal çerçeve içinde ikbalden düşüşünü şaşılacak bir kararlılıkla kahramanın güzelliğinin yitişi, bedenini yıpranışı açısından anlatılan romanı"nda[47] Cezmi'nin bedeni tüm yapıların ve kurumların çöküşünü anımsatan bir melodram[48] içerisinde aktarılan büyük ölçekli bir çöküşle iç içe geçer:

> "Ve bakışı daha derin ve ciddi, adeta bir mal takdir ediyor ve değerini tesbit ediyor gibi, erkeği tepeden tırnağa süzerek ilave etti:
> - *Belki, hakikaten vaktiyle pek güzel bir delikanlı imişsiniz?*
> Cezmi bu sözleri dudaklarında mütehayyir ve acı bir tebessümle dinlemişti. [...] Bunun üzerine Şayan Hanım bahse müdahale etti ve arkadaşına dönerek:
> - Sen kendisini münasebetimizin başladığı tarihlerde görmeliydin, dedi. Yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında idi, yani o vakit de toy çocuk değildi: Orta mektep kapılarında sevdalı seçen Naciye Hanım kendisini yine belki biraz geçkin bulabilirdi. Fakat fevkalade idi! Yüzde henüz tek çizgi yok, güderi gibi bir deri ve dendiği gibi adeta taraklar kıran, biraz kızılımsı kumral, parıl parıl saçlar. O saçların taranmaları, düzeltip nizama konulmaları da pek uzun ve mühim bir meşguliyet teşkil ederdi!
> [...]
> Kadınların ikisi birden dudakları ve burun deliklerinin yanlarında uzayan çizgilere, çenenin altından başlayıp alçak yakanın kenarından kaybolan derinin güderi gibi inmediğine, adeta gevşemeye ve sarkmağa başlamış bulunduğuna hükmettiler. Önden bir dişin takma olduğunu da elbette fark etmişlerdi. Ve belki vücudu elbisesinden çamaşırlarından soyarak bunların gizledikleri inhitatları, bozulmuş çizgi ve nisbetleri de birer tesbit, tetkik ettiler. [...] Hüküm mutlaktı ve iki kadının adeta bir ölüden bahsettiklerine, karşılarında bulunan insanla adeta hiçbir nisbeti olmıyan bir şey üzerine konuştuklarına yemin edebilirdi. Cezmi'nin içine derin, acı bir hüzün çökmüştü." (s. 215-216.)

Cezmi, baştan beri tek sermayesi olan güzelliğini yavaş yavaş kaybettiğinin bilincinde de olsa, arzuyu kadınlarda arayan, lanetlenmiş tipik bir *androgynos* olarak, umarsızca imkânsızı, içinden

47. Özgüven, *Eşcinsel Dikkatler*, s. 365.

48. Bu melodram, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın melodramına ters istikamette işler. Hüseyin Rahmi'de melodram bireysel travmanın ötesine geçerek travmayı melodrama aktarırken, burada melodram büyük travmaya *androgynos* bedeninde güzellemedir, bedenin çöküşü ile kurumların çöküşü birbirine paraleldir.

çıkıp gitmekte olan *Pandemos*'a geri dönüşü arzulamaya devam edecektir. "Cezmi'nin beklediği ve muhtaç olduğu kadın kendisini delikanlılığın şaşası içinde gibi görecek ve yüzüne doya doya, hayran ola ola bakacak bir kadındı." (s. 219) Cezmi, artık bu ümitler içerisinde kendini avutmaya çalışan zelildir: "Hâlbuki şimdi Cezmi saçı bir hayli dökülmüş, ağzında bir dişi iğreti ve yüzünde çizgiler gittikçe artmış bir adam, kırkına yaklaşmış ve bu yaklaşması fazlasıyla belli bir adam"dır (s. 219). Zelilin tam anlamına oturacak şekilde, herkesin, romanda yer eden ya da bahsi şöyle bir geçen herkesin, ötelemeye, kendi sınırından dışarı atmaya çalıştığı bir varlık hâline gelmiştir:

> "[B]u taşlar üzerinde herkesin ayıplayacağını, Seza Hanım'ın, Şayan Hanım'ın, Mahmure Hanım'ın Hamdune Perihan Hanım'ın, Feride Hanım'ın, Haluk Bey'in, Refik Cemaleddin Bey'in, Cemil Saffet Bey'in, Rezan Hanım'ın, Hayrullah Bey'in, iyi kalbli Madam Velastari ile kızının ve daha pek çok insanın, kadın ve erkek pek çok insanın kendisini görüp ayıplayacaklarını kimisinin acıyıp kimisinin hazzedeceğini hesap etmeden, elbiselerinin berbad olacağını hiç düşünmeden, bu sıcak havada mermerlerin buzunu vücuduna sindire sindire uyumayı tahayyül etti. Bir serseri olmadığına, bunu kabul etmediğine yandı." (s. 261-262)

Trans Performatif Zelil Suretler

Nahid Sırrı'da trans performativite, yeri geldiğinde kâh *androgynos* –*Pandemos*'un nesnesi gibi göründüğünde dahi toplumsal cinsiyeti zorladığı ölçüde– kâh zillet estetiği yoluyla yazarın özdeşimi üzerinden *Pandemos* estetiğiyle karşı karşıya gelir. *Peri Kızıyle İhtiyar Kadının Masalı*'ndan *Eski Zaman Kadınları Arasında*'ya kadar izleri sürülebilen bu trans performativite, zillette kendini çirkinliğin estetiği olarak açar, sureti tasvir edilen kadının arzu nesnesi veçhesini zilletle işlevsiz hâle getirerek toplumsal cinsiyet matrisini zorlar. *Pandemos*'u karşısına alan trans performativite, kadın suretinde zelile, acuzeye, çirkine yönelerek karakterlerin "doğal cinsiyetini" söker, söktüğü ölçüde de yazar kadınlığı, bir kenara itilmiş kadınlığı üstlenir. Bir yandan da yine *Eski Zaman Kadınları Arasında*'da gördüğümüz üzere Nahid Sırrı'nın en etkilendiği kadınca duyguyu, kini, karakterlerdeki birinci dereceden akrabalık ilişkilerinde, özellikle evlat ilişkilerinde inşa ederek "anaçlık" mitolojisini okuyucuyu istikrah ettirecek raddede sorgulamaya açtığında, matriste "kadınlığı" yine bir biçimde tersyüz eder.

Pandemos estetiği *androgynos* merkezinde bir antinomi estetiğiyse, zillet estetiği de bir başka antinomiyi ve antinominin getirdiği çatışkıyı yaratır. Zillet estetiğinin temsilcileri –Nahid Sırrı'da çirkinlik suretini zelil "kadın olmayan kadın"da bulduğu üzere– çirkin olduğu ölçüde hem sökme hem üstlenme edimi olarak trans eşiği aşmanın temsilcileridir. Zillet "doğal" olarak "kadın" cinsiyeti ile imlenilen kadının kadınlığını sökerken, yazarın konturları kaybolmuş erkek bedeninin ayna metaforlarıyla suretleri yüklendiği trans performativiteyi açığa çıkarır.

Nahid Sırrı, verili cinsiyeti kadın olanın kadınlığını sökerken zelili çokça kin duygulanımı üzerine inşa eder. *Kozmopolitler*'in Prenses Müzeyyen'i oğlunun babasına, *Sultan Hamid Düşerken*'in (1946) İzzet Hanımefendisi kızına ve zevcine, *Gece Olmadan!*'ın Rebeka'sı zevcine, *Kıskanmak*'ın Seniha'sı ağabeyine kin tutar. Bu kin, nadiren güçsüzlükle eşleşerek silik biçimde sönerken, fail bazen intikam alma raddesine gelir, son anda vazgeçer ya da failin intikamı trajediyi doğurur. Bu kesit, "doğal" kadınlığı tersyüz eden üstlenişleri sergiledikten sonra, *Dansöz*'de kadınlığı "doğal"la eşleşmeyen ve erkek olarak ele alınan bir başka karakterin "doğal olmayan"dan mükemmel kadına ulaşma yolculuğunda matrisi tersyüz eden bir trans performativite içinden yazarın aynadaki suretine 'son bakışta aşk'la bakmasını sağlar. Son olarak *Çarşamba'dır Çarşamba* (1928) masalında anlatıcı-yazarı bir kadın çoğulluğu ortasında erkek bedeninin konturlarını utanç örüntüsünün altında şiddetle silerek zillet performansını kemale erdirir.[49]

Prenses Müzeyyen, *Kozmopolitler*'de üç neslin yığıldığı, neslin kadın şeceresi üzerinden çizildiği Hayreddin Paşa hanesinde, gizemli biçimde birdenbire belirir. Geçmişi meçhul Prenses Müzeyyen'in elinde bulundurduğu erkin örtmediği çirkinliği daha romanın başlarında iyice vurgulanır: "Prenses hem iğreti dişlerinin damak kısımlarını göstermemeye hem de dudaklarının iki tarafındaki çizgileri derinleştirmemeye dikkat ede ede güldü." (s. 37) Prenses'in elde etmiş olduğu tüm güç ve debdebe onu zelil olmaktan uzak tutarmış gibi görünse de, Nahid Sırrı kadınla, *Peri Kızıy-*

49. Nahid Sırrı Örik, *Sultan Hamid Düşerken*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1999; *Çarşambadır Çarşamba*, *Resimli Ay*, sayı 9, Kasım 1928. Bu masal bir tefrika metindir. Nahid Sırrı anlatısında çok önemli bir yer teşkil eden bu metni benimle paylaştığı için Serdar Soydan'a teşekkür ederim. Bu paragrafta adı geçen diğer eserlere ait bilgiler daha önceki dipnotlarda verilmiştir.

le İhtiyar Kadının Masalı'nda kullandığı ayna metaforuna bir kez daha başvurarak, zillet üzerinden âdeta özdeşim kurar ve kendine bakar:

> "Prenses ayağa kalkmıştı; uzun dantel eteği yürüyüşüne yine muti, arkasından endam aynasının önüne kadar geldi. *Prenses bu aynada kendine bakıyordu.* Boynunda kalçalarına kadar inen gerdanlığı bir apartman kadar muhteşem, sokağa atılsa yirmi bin lira edeceği muhakkak gerdanlığın taneleri şişmanlıktan kısalmış boyun tarafında toplanan etler arasına saklanmış, gizlenmiş gibiydiler. *Prenses aynada acı bir gururla kendine baktı.* Saçları çok seyrekleştiği için geçen yıldan beri başında taşıdığı kızılımtırak kestane renginde perukasını salladı, üstteki iğreti dişlerinin damağını göstermemeye tenezzül etmeden, rahat rahat ve bir hıçkırık gibi acı acı gülerek söylendi." (s. 107, vurgu bana aittir.)

Prenses'in gizemi romanın sonlarına doğru ortaya çıktığında, yazar "annelik içgüdüsü" söylemine de ciddi şekilde hasar verir. Toplumsal cinsiyet matrisinin belkemiği olan bu veçhe sorgulanmaya açıldığı noktada, okuyucu Prenses Müzeyyen'le kadın kelimesini istikrah duymadan eşleştiremez hâle gelir. Prenses, prenses olmadan önce Hayreddin Paşa hanesinin ikinci neslini temsil eden Enise'nin eski zevciyle birlikte yaşamıştır. Ondan Cevat adında bir oğlu olmuş, adamın onu terk etmesi üzerine geçmişte çok büyük sıkıntılar yaşamıştır. Şimdi de içinde biriktirdiği kini, Enise'yi kandırarak Cevat'ı Enise'nin kendi sevgilisinden olma kızıyla, yani iki kardeşi evlendirerek almayı planlar. Kendi evladını da içine alan bu raddede bir kötücüllük, prenses tarafından pratiğe geçirilmemiş olsa da, cinsiyet algısında "annelik" rolüyle ağır ve kesif çatışır:

> "Evet, Suzan'ı Cevat'ın koynuna vermek Ali Muhsin Bey'den müthiş bir intikam almaktı. Şu anda almış bulunduğum intikam bunun yanında hiç kalırdı. Fakat ben ne kadar günahkâr olursam olayım Allah'tan, onun hışmından korkan bir kadınım. Bu intikamın lezzetini düşünürken başım dönüyordu. Fakat şimdiye kadar bu lezzetin hülyasıyla yaşadım, ancak bu lezzeti hakikaten tatmaya, bu intikamı hakikaten almaya da bir an kati olarak karar vermiş değildim. Çocukları yalnız bıraktırmayışım da bundandı. Doğru söylüyorsun, elinde ateşle oynayan bir çocuk gibiyim!" (s. 106)

Nahid Sırrı, *Sultan Hamid Düşerken*'in İzzet Hanımefendi'sini de kendi evladına sanki onu hiç doğurmamışçasına kin tutarken tasvir ettiğinde "analık" mitolojisini bir başka açıdan sorgulamaya

açar. İzzet, kızı Nimet'ten nefret eder. Çünkü Nimet onun şans eseri elde ettiği erki, "genç kadını dünyaya getiriverince hanımefendiliğe yükselmesiyle son ortağının sekiz sene önce ölümü üzerine de tek hanımefendi olmuş bulunan İzzet Hanım"ın (s. 21) erkini, bir daha elde edemeyeceği biçimde elinden alır:

> "İzzet Hanımefendi zevcelik payesine erişmesinin dördüncü yılında birinci ortağının, onuncu yılında da ikinci ortağının ölümleriyle paşanın tek haremi olmak payesini kazanmıştı. Ne çare ki, az sonra da karşısına başka bir neviden, fakat daha şımarık ve haklarından daha emin bir ortak, daha kuvvetli ve adeta gaddar bir ortak çıkacaktı: Nimet!
> Bu yeni ortağıyla da arasında yine Mehmet Şahabettin Paşa'nın sebep olduğu bir kıskançlık ve İzzet Hanımefendi'nin yıllarca hikmetine akıl erdirememiş olduğu bir kin vardı." (s. 111.)

İzzet, Nahid Sırrı her ne kadar yer yer İzzet Hanımefendi diye bahsetse de okuyucunun gözünde hanımefendiye pek benzemeyen bu kadın, erki elinde tutmayı başaramaz. Çünkü güçsüzdür ve tüm güçsüzlüğünü zilletinden alır, Paşa'ya göre "zekâ itibarıyla basitliğini bildiği, sır saklamaktan da aciz saydığı karısı"dır. (s. 21) Zelildir;

> "Dairenin azatlı halayıkları gibi yaşlı insanlarınca da yaşı elliye çıkarılmakla beraber kırk biri güç kabul ederek[...] kendisini şimdi paşanın on sekiz sene evvel ölmüş ilk ve ihtiyar karısından çok hazin bir vaziyette buluyordu." (s. 27)
> "Şahabeddin Paşa'nın kızı olmayınca şunun bunun parmaklarıyla gözlerinin kapanacağı hakkındaki sözü gözyaşlarını bir kere daha akıtmasını, başına bir kere daha çatkı bağlamasını mucip olurdu. İzzet Hanım'ın zaten iri olan çenesi çift gerdanlı başı bu çatkı ile büsbütün irileşiyor, karısını kemali ciddiyetle geçkin bulan Mehmet Şahabeddin Paşa bu halinde ondan büsbütün soğuyordu." (s. 103)

Nahid Sırrı, bir kez daha vurgulu biçimde kadını, kendi evladından nefret eden ama bu nefretiyle hiçbir şey yapamayan, zilletinin tüm gücünü emdiği zelil kadını, kadınlığından sökülmüş kadını alır ve aynada üstlenir:

> "Fakat birden ışığı yakarak *aynaya bakmak ihtiyacını duymuş* ve *ayna kendisine o vakte kadar hiç görmediği bir yüz göstermişti.*
> Bu yüzün bütün haraplığı Mehmet Şahabettin Paşa'nın mirasçısı olmamaktan ileri gelmiş bir kederin mi mahsulü idi? Bu mirası bekler ve bu

mirası kazandıktan sonra Hilmi Efendi'ye karısını boşattırarak veyahut onu görmekten kendisini katiyyen menederek gireceği uzun ve mesut bir evlilik hayatının hülyalarıyla yaşarken genç ve güzel miydi? Gözlerinin altlarıyla yanlarındaki bu buruşuklar, dudaklarının iki tarafında bu çizgiler ve çenesinin altında bu sarkıklar yok muydu? Gözleri böyle fersiz ve bu derece kirpiksiz miydi? Alnının iki yanında saçları bu derece ağarmış ve boya altından kökler bu kadar beyazla dolu muydu?" (s. 165)

Gece Olmadan!'ın heteronormatif eşik üzerinden değerlendirildiği kesitten bahsederken Jozef Tudela'nın zevcesi olarak şöyle bir değindiğimiz Rebeka, burada ele alınan tüm karakterler gibi, hem romanın merkezindeki kadındır hem de kadına atfedilen arzu nesnesi kimliğinin yerle bir olduğu, bir acuze, bir zelildir. Güçlü bir karaktere sahip olmasına rağmen zelildir. Anne kimliği ön plandadır ama çocuklar da dahil olmak üzere, tüm hane halkı onu dışladığı, onun karşısında yer aldığı için onun anneliği annelik erkinden sökülmüş bir anneliktir: "Fakat [Rebeka'nın kızı] sonra kendisine dikkatlice bakınca onu her zamandan daha harap, hiçbir zaman görmediği bir derecede ihtiyarlamış ve sakil buldu. Bu buluştan dolayı da içi merhametle dolacak yerde bu merhameti daha ziyade babasına karşı duydu." (s. 111). Roman boyunca Rebeka'nın yaşına göre o kadar da fena bir adam olmayan Jozef Tudela'yla karşılaştırıldığında ne kadar yaşlı olduğu, olduğundan daha da yaşlı göründüğü vurgulanır. "[A]damın, kendinden on beş yirmi yaş bile büyük olduğu bazılarınca iddia edilen- karısı Rebeka" (s. 41), zevcine kinle "Hanımefendiye teşekkür et, Mösyö Jozef. Bak, seni oğlum sanmışlar; şu halde çocuklarının da kardeşi oluyorsun." der. (s. 93)

Rebeka'nın kendini zillet estetiğinde açan çirkinliği ile birlikte zevcine duyduğu kin kadınlığını cinsiyetinden söker. Zevci tarafından büsbütün terk edileceğini, hanesinin çökeceğini anlaması, soğuk kinden beslenen duygu dünyasını örmesine ve zevcinin soğukkanlı katili olmasına yol açar:

"Pek geçkin ve sakil Madam Rebeka kendisinden birkaç yaş da genç olan kocasına karşı bu anda duyduğu hicabı, endişeyi ve hatta kine pek benzeyen duyguyu otuz küsur yıllık bir evlilik hayatında bu kudretle hiç duymamıştı." (s. 74).

Nahid Sırrı'nın zillet estetiği bu noktada da, çok çeşitli trans eşik aşma hamlelerinin biri gibi okunabilir. Yazarın biyografik fragmanlarında görüldüğü üzere aşkta hüsrana uğramış kadınların bilinçaltının en karanlık sokaklarına inebildiği hatırlanırsa, Rebeka'nın ruhu sanki kendi ruhuymuşçasına içine girer ve aynaya tüküre tüküre 'teccal karı'ya bakar.[50] Madam Rebeka zelilin en dibine inmiştir. Zelilin en dibi insanları yas ifadesiyle aldatabilir, ama Madam Rebeka Jozef Tudela'nın değil, zilletin en derinlerinde kendi yasını tutuyordur:

> "Madam Rebeka Tudela'nın dulluğunun artık bu dördüncü günüydü. Bu müddet esnasında yaşlı kadın geceleri erkenden odasına kapanmış ve sabahları gözleri kan çanağı halinde dışarı çıkmıştı: geceleri hep ağlamakla geçiriyor, demekti. Fakat gündüzleri yanında kızları, bazen damatlarıyla üvey hemşiresi bulunduğu halde başsağlığına gelmiş kimseleri kabul ederken gözlerinden tek damla yaş inmiyordu." (s. 179). "Fakat bu kadın hiç ağlamıyordu. Gözleri kıpkırmızı olmasına rağmen geceleri de odasından bir hıçkırık sesi gelmiyordu. Sade ihtiyarlamıştı. Altmış beşinde değil de, sekseninde, doksanında gibi bir şey olmuştu. *Kendisini mezarlar, hayır cehennemler kusmuş gibi bir manzarası vardı.* Fakat yetmişinde, sekseninde, doksanında gibi görünmesine rağmen gençlerden sağlam, hayır, demirlerden sağlamdı." (s. 180, vurgu bana aittir.)

Zillet estetiğinin bir diğer temsilcisi ise *Kıskanmak*'ın ana karakteri, *Pandemos* estetiğinin başat temsilcisi Nüzhet'in estetik düzlemdeki zıddı, Seniha'dır. Zillet estetiği Seniha'da kendini bir cihetten güzellik olarak da açabilir. Bütün kitap boyunca çirkinliğinden bahsedilen Seniha'nın "iri ve siyah denecek kadar koyu lacivert gözleri" vardır. Nüzhet bile onun gözlerine, muhtemelen samimi biçimde iltifat etmeden duramaz. Seniha ayrıca, verili koşullarda nasıl en iyi görüneceğini çok iyi bilir: "Çok sade elbiselerinin içinde daima zarif görünen geçkin kız ise giyinme hususunda hakikaten ince ve şaşmaz bir zevke sahipti." (s. 45) Diğer yandan, heteroseksist bakış açısına göre "çirkin kız kurusu" prototipini meşrulaştırırken yanakları, ne kadın ne erkek oluşu hatırlatacak biçimde, "zayıf, esmer ve şakaklarına doğru siyah ve sertçe tüylerle kirli"dir, onu esasen "çirkin" yapan da budur: Toplumsal

50. Ayşe Sıdıka Hanım'ın aynadaki suretine bakışı bu bölümde, "Biyografik Fragmanlar" başlığında konu edilmişti.

cinsiyet matrisinin çizmiş olduğu sınırları bulandırmak. *Pandemos*'la karşı karşıya gelen zillet estetiğinin sınırları burada heteronormativiteye karşı trans performativite üzerinden çizilir.

Kıskanmak'ta anne, oğlu ile kızını karşı karşıya getirerek, ilk kıskançlık tohumunu attığında mesele alelade bir çirkinlik-güzellik karşıtlığı gibi görünür:

> "[İ]çinde yıllardan beri gizlediği teessürü anneleri Mediha Hanım artık açığa vurmuş, birden coşan bir muhabbet ve gururla oğlunu kucaklayıp öperken, 'Ah benim güzel evladım! Ne olurdu, zavallı Seniha da sana benzeseydi!' deyivermişti." (s. 56)

Anne bu ayrımı yaparken, onun işaret ettiği salt gözü doyuran bir güzellik değildir, bu çekilen çizgide güzellik öjeniyle bağlantılı ve işlevseldir. Halit, güzelliği başta olmak üzere birçok sebepten kendine eş bulacağı ve ileride aile babası olacağı ümidini vadeden heteroseksüel ağabeydir. Seniha ise küçük yaşta çirkinliği, hatları ne erkek ne kadın oluşta çizilmiş çirkinliği ortaya çıkmış, bir aile kuramayacağı şimdiden belli zelildir. Toplumun heteroseksüel rejimin öngördüğü üzere takas edilecek kadınlar grubundan ayrılacağı şimdiden belli, üreme döngüsünden dışlanmış, yani ister istemez heteronormativiteyle sorunlu, bu yüzden de ömür boyu heteroseksüel ağabeyinin gölgesinde kalmaya mahkûm kız kurusudur. Avamın *Pandemos* güzelliği –bu durumda anne Mediha Hanım'ın da– üreme ve soyu devam ettirme fikri ile iç içe geçmiş güzelliktir. Seniha'nın karşısında konumlanmış *Pandemos* öjeniden ayrı düşünülemez.

Mediha Hanım'ın ektiği kıskançlık duygusu, elâlemin, yani bir bakıma toplumun, işe karışmasıyla katlanmaya devam eder. Tıpkı Nahid Sırrı'nın kendini bebeklerle oynamak üzerinden diğerlerinden ayırmayı öğrenmesi gibi, bir daha unutulmamak üzere, daha çocukluktan öğrenilmiştir. Kıskançlık sınırı, hep *Pandemos* güzelliğinin çizgisini izleyeceklerle *Pandemos* ahlakının dışına atılmışlar arasında –*Pandemos*'ta güzellik, sanki yolunu kaybetmeyecekmişçesine, öjeniye dayanan bir ahlak meselesidir de– çizilmiş gergin bir sınırdır.

> "Kıskanmak... Seniha'nın yüreğinde ilk beliren, kendisini ilk duyuran ve hemen her gün daha fazla gelişip büyüyen bu his olmuştu. Halit'le aralarında sekiz yaş fark vardı ve onu kıskanmadığı bir zamanı hiç bilmi-

yordu. Hayatının en eski, en bulanık ve silik hatıraları arasında bile bu kıskançlık her şeye hükmeden bir yer tutuyordu. Hayal meyal hatırladığı zamanlarda da herkes kendisinin kara kuru, Halit'in ise beyaz, sarı saçlı ve mavi gözlü olduklarına bakarak, 'Bu kız, o oğlan olmalıydı!' demişler, hep ağabeyini okşamışlardı. Bu okşayanlar, bu sözleri söyleyenler kimlerdi? Hemen hiçbirini hatırlamadığı halde söyledikleri o sözleri ve o okşamaları hiç unutmuyordu. Çirkinlerin sevilmemeye ve güzeller için daima feda edilmeye mahkûm bulunduklarını Seniha pek küçük yaşından itibaren bilmişti, anlamıştı." (s. 54)

Roman, bu iki birbirine karşıt estetik anlayışının kesişiminde güzellik algısının heteroseksüel rejimden ayrı düşünülemeyeceğini bir kez daha gösterir. Görünürde Seniha, daha genç kızlık çağında, çirkin olduğu için kaderi çocukluktan çizilmiştir, "evde kalma"ya mahkûmdur. Fakat görüntüsüyle çelişecek biçimde başından sonuna kadar kendi kaderini kendi tayin eder. Seniha gelmeyecek zevce için üzülmez. Çirkinliği yüzünden ya da değil, zevci istemeyen odur:

"Ve işte bütün hayatında babasından kalacak çok küçük bir aylıkla sürünecek, yahut da kardeşinin evinde bir sığıntı şeklinde kalacaktı. Ya üçüncü ihtimal, bir kocaya varmak ihtimali? Buna Seniha hiç bel bağlayamamış, bu ihtimal üzerine istikbalini kurmaya çalışan genç kızların en hayalperest oldukları yaşlarda da cesaret edememişti." (s. 58)
"Seniha siyah gözlerinin simsiyah bir bakışı ile baktıktan sonra ince ve renksiz dudaklarını büzmüş, 'Belki pek iyi bir adamdır. Fakat ben kocaya varmak istemiyorum!' demişti." (s. 61)
"Belki de dediğiniz gibi bu zat öteki ile mukayese edilemez. Fakat ben kocaya varmayacağım... Ne buna, ne de daha iyisine, hiç kimseye varmayacağım." (s. 62)

Roman, bu noktada teşhirci okuyucunun kafasının içini gıdıklayacak o soruyu sormaya başlar:

"Yarasının sızısını arada bir kalbinde belki duyduğu bir hatırası bile acaba yok muydu?" (s. 76)
"Zavallı geçkin kızın her türlü zevk ve maceradan nasipsiz hayatında yine acemice günahkâr bir iki anı olmuştu. Ve bu iki zavallı an kendisini, bir erkeğin, değil birkaç ay, hatta birkaç gün nikâhlı karısı olduktan sonra artık bütün hayatlarınca isterlerse kocasız oturmaya ve isterlerse kocaya varmaya hak kazanan en aşifte ve açık kadınların haklarından mahrum bırakıyordu. [...] Fakat Seniha kocaya vardıktan sonra bin bir hicap içinde mazisini anlatmaya ve belki de affedilmeyip kovulmaya mahkûmdu.

Vakıa çok usta doktorların pek kurnaz erkekleri bile kandıracak muvaffakiyetlerini duymamış değildi. Fakat, hem de bu yaşında muayenehane muayenehane dolaşarak çare bulmaya, bunu aramaya ölse tenezzül etmezdi." (s. 184)

"Kız kurusu"nun arzu kaydını keşfetme dürtüsüne sahip teşhirci okuyucu için zelilleştirilmiş, sefilleştirilmiş, önemsizleştirilmiş, bir paragrafta geçiştirilen arzu güzergâhı, unutulmaya terk edilmiş apaçık sırlar, anlatının periferisinde bile değildir. Anlatının merkezi, bambaşka bir tutkuya kayar. Heteroseksüel ağabeye duyulan soğuk kinle örülmüş kıskançlık, soğukkanlı ve uzun soluklu bir komployla Halit'i, aldatılmış koca sıfatıyla, katil ederek Seniha'nın sığıntı konumundan kurtulmasını sağlarken, onun arzu güzergâhı, genel geçer heteroseksizmin bir "kız kurusu"ndan bekleyeceğinin tam tersi istikamette bir bakıma erkeksizleşmenin getirdiği özgürlüğe yönelir.

Nahid Sırrı, Ankara Gardenbar'da çalışan bir *drag queen*'in öyküsünü anlattığı *Dansöz*'de onu zilletin en dibine götürür, hem ona hayranlık duyar hem de bu gelgitler içerisinde Kristevagil anlamda onu kendisinin gerçek zelili [*abject*'i] yapar.[51] Yani iddia ettiğinde bile şu ya da bu şekilde uzağına alabildiği, sınır koyabildiği bir nesne konumunda tutamaz. *Drag queen*, yazarın içine almadan, özdeşleşmeden duramadığı, ama dışına atmak istediğinde atamadığıdır. Kristeva'nın tanımladığı üzere zelildir: "İğrenç [zelil y.n.] karşımda duran, adlandırdığım veya tahayyül ettiğim bir nesne [ob-jet] değildir. Sistematik arzu arayışında "küçük öteki nesnesi" bir türlü yakalanmadığından, karşımda duran bir oyun nesnesi [ob-jeu] de değildir. [...] Tam tersine, iğrenç olan, düşmüş nesne ise radikal olarak bir dışlanmıştır, beni anlamın çöktüğü yere doğru sürükler."[52]

Özne, tüm öykü boyunca, gel gitler içerisinde kendiyle arasında sınır çizemediği kâh ben dediği kâh iğrendiği Kristevagil nesneleşememiş ön-nesnenin, zelilin kendi sınırlarını işgal etmesine izin verir. Öykü zelil dışında bir şey anlatmaz:

---

51. Kristeva alıntılarında Nilgün Tutal'ın çevirisinden faydalandım, Tutal *abject*'i "iğrenç" olarak çeviriyor, fakat Türkçe'de *abject*'in yerleşik çevirilerinden biri de "zelil". Ben de bu bölümde, diğer bölümlerin aksine, Nahid Sırrı'nın da anlatısında kullanmayı çok sevdiği bir kelime olduğundan bu karşılığı benimsedim.

52. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, 2. baskı, Çev. Nilgün Tutal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 14.

"İğrenme kuşkusuz sınırdır ama özellikle muğlaklıktır. Çünkü iğrenme, özneyi, onu tehdit eden şeyden ayırsa bile, bunu radikal bir şekilde yapmaz; tam tersine onun sürekli tehdit altında olduğunu itiraf eder. Ama aynı zamanda iğrenme, bizzat bir yargı, duygu, mahkûm etme, sevgi gösterisi, göstergeler ve itkiler karışımı olduğu için de muğlaktır. İğrenme, nesne-öncesi [pre-objectal] ilişkinin arkaizminden, bir bedenin varolabilmek için kendisini ötekinden ayırdığı çok eski şiddetten, anlamlandıran şeyin sınırını yitirdiği ve yalnızca belirlenemez duygunun edimde bulunduğu geceyi alıkoyar."[53]

Bahriye Çeri'nin kitabının biyografik kesitinde Nahid Sırrı'nın *drag* deneyimiyle iç içe olduğunu gösterdiği üzere, böyle bir ilişki, zelilin dışsallaştırılamaması, özne/nesne ikiliğini kurulamaması pek de zeminsiz değildir. *Drag queen*, öyküde yazarı aşan bir karakter (figür değil karakter) olarak verilse de, yazarla iç içe geçmiştir. Yazarın özne-nesne sınırında kendinden püskürtmeye çalıştıkça içine aldığı *abject*'tir [zelil]. Bu sınır çizememe hali anlatıda gelgitler doğurur. Yazar için karakter, bazen gerçek bir zelil; "İşte fevkalade ağır tuvaletlerle bilhassa İspanyol raksları yapan bu dansçı hakikatte bir erkek, hem yüzü çiçekle harap olmuş, başı tamamen saçsız ve yaşı kırkı geçkin bir erkekti" (s. 199). Bazen de çirkinliği içerisinde o kadar müthiş bir icracıdır ki, performansı gösteriyi aşar gündelik hayata sızar:

"Sırtında çok güzel dikilmiş bir lacivert elbise vardı ve elektrik ışığı altında, az evvel söylediğim gibi tamamıyla saçsız başı parıl parıl parlıyordu. Ve devam eden hararetli bir musahabeye can ve gönülden iştirak etmişti. Etrafındaki kadınlar gibi o da dirseklerini masaya dayamış, başını onlar gibi oynatarak, omuzlarını onlar gibi sık sık kaldırarak ve musahabeye aynı derecede kendini vererek konuşuyordu." (s. 199-200)

Öykü, yazarın dışsallaştıramadığı zelili saran havayı alay, istihza, ironi üzerinden örer. Alay öyküde yayıla yayıla varlığını dansçının son anlarına kadar hissettirir. Kendini hissettirdiği ölçüde dansla ilişkisi dışında hayata bakışı, iç sesi öyküde aktarılmamış dansçıyı değil, yazarı yaralar. Yayıla yayıla çoğalan ve kişi için nefes almayı zorlaştıran imaları öykü boyunca aslında *drag queen*'in değil, yazarın ense kökünde hissederiz:

---

53. A.g.e., s. 22.

"Ve şimdi kim olduğunu hatırlayamadığım arkadaşım, bir iki dakika geçince arka taraftan birini işaret ederek istihfafkar bir sesle demişti ki:
- Bu herif kadın kıyafetiyle dans ediyor ve harikulade oynuyor!" (s. 199)

Nahid Sırrı, bir yandan imaların altında karakter sanki kendisiymiş gibi ezip karakterin "doğal" kadın olmayışını sürekli bir çirkinlik çizgisiyle vurgularken diğer yandan mükemmel performansla karışık tuhaf estetiğinin verdiği, "doğal"ı söken yersiz yurtsuzlaşmanın "itici" çekimine karşı koyamaz:

"Sonra birdenbire, bir kasırganın önüne atılıp fırlatılmış gibi meydana çıktı ve rüzgârlar elinde binbir alev kadar canlı ve hareketli oynamaya başladı.
Parlak ve simsiyah ipekten ve vücudunu sımsıkı saran bir elbise giymiş, başına siyah ve büyük bir şapka geçirmişti. Ensesinden zengin bir topuz vücuda getiren perukası da elbise ve şapkası kadar siyahtı. Lakin sağ kulağının üzeriyle göğsüne iri al güller takmıştı ve saçları tamamen dökülmüş bulunan o harap erkekle şimdi hiçbir münasebeti kalmamış, hakikaten güzel denilebilecek genç bir kadın olmuştu. *Ancak bu sevilmesi imkânsız, üşüten ve sanki iten bir güzellikti.*" (s. 200, vurgu bana aittir.)

Yazarın, bir yandan, kafası yine karışıktır, bir dediği diğeriyle çelişir. "Doğal" ile arasına sınır çekilmiş, kel bir başı, çopur cildi unutturmayan performans aynı zamanda "doğal"dan ayrışmayacak kadar "doğal" ile iç içe geçmiştir. Bunlar tam anlamıyla, arzu nesnesi kadının danslarıdır:

"Halbuki İspanyol rakslarını bu derecede kudretle oynayan sanatkara ömrümde bir iki kere ancak tesadüf ettim. Ve nasıl da tıpkı kadın gibi oynuyordu! Bu rakslarında erkek ihtiraslarından, erkek duygu ve isteklerinden bakiye kalmış hiçbir şey yoktu. Bunlar yalanlarıyla, işvesiyle, gururuyla, aciz ve zebunluğu ile kadınlığın, kadının raksları idi." (s. 201)

Yazarın karakteri ister istemez içine alırken yaşadığı gelgitler, onu hayatının alakasız anlarında saplantıyla düşünmesinde zirveye çıkar. *Drag queen*, Ankara'dan taşınmıştır, ama nereye? Yazar, *drag queen*'i uzunca bir süredir görmüyor olmasına rağmen onunla ilgili düşünmeyi bir türlü bırakamaz. Bir açıdan, iddiasına göre, sanki kendisinin çok uzağında gözlemlediği tuhaf bir nesnedir, yazar sadece garip nesneleri kolayca keşfeden, nesnel bir gözlemcidir. Fakat üçüncü gözleri, kem gözleri tahattur ettikçe yazarla

dansçı arasında mesafe kalmaz, dansçı bir nesne değil, zelilin ta kendisidir. Yazar, onun hakkında tefekkür etmeyi uzattıkça sanki kendi tasalarını, kaygılarını dansçıya yüklemeye başlar, sanki onun acılarını değil, kendi çektiği acıları düşünüyor gibidir, dansçının tahayyül edilmiş yarası yazarın yarasıdır. Kendini açmaktan çekinen, açıldığı an kırılacak olan dansçı kadar, belki dansçıdan da fazla Nahid Sırrı'nın kendisidir:

> "*Fakat garip tipleri hiç unutmayan hafızam,* en çok İspanyol dansözleri kıyafetinde raks eden bu saçsız başlı ve çiçek bozuğu adamı da unutmuyordu. Onun türlü diyardan geçerek, gittikçe daha ihtiyar olup sokakta daha iğrenç hale girerek, hatta ihtiyarlığı sahnede de gizlenmediği için her müzikhol ve bardan daha tez ayrılmaya mahkûm hayatını senelerce düşündüğüm anlar, dakikalar oldu. Ve her düşünüşte, cinsiyle hiçbir nisbeti olmayan elbise ve ziynetlerle dolu bavulları ve zincirini hep elinde tutarak gezeceği kim bilir kaçıncı köpeğiyle beraber, bir yere tamamen ihtiyar ve sefil sığınacağı, bir yerin merhamet edip kendisini alacağı zamana kadarki yıllarının gittikçe *engin hüznünü, acılığını, feciliğini tadar gibioldum.* Ömrünün en son seneleri de hayalimde şöyle canlanıyordu: Artık beli bükülen ve yüzü tamamen buruşan zavallı bir ihtiyardır. *Ne kimsesi, ne bir arayıp soranı, ne de en naçiz bir aşk hatırası olmayan bir ihtiyar.* Ve kim bilir hangi memleketin, kaldırımına düşüp kaldığı hangi şehrin bir darülacezesinde, tekmil ömürleri amelelik ve işçilikle geçmiş basit ve ibtidai insanlar arasında ölümü beklemektedir. Bu adamlara sahne hayatına dair *en küçük bir şeyi söylemekten çekinerek ve onların her hareketinden yaralanarak,* cinsine ait olmayan ziynetlerin son bakiyelerini, zavallı bir küçük bavulun en mahrem köşesinde sakladığı son bakiyelerini gizli seyretmekte ve eskiden ahengiyle raks ettiği son havaları kendi kendine, etrafına duyurmaktan çekinerek mırıldanmaktadır..." (s. 202-203, vurgu bana aittir.)

Yazarın kendine yansıtarak zelilin en derinine indiği gelecek tasavvurlarının aksine dansçı, sanatı sayesinde iyi bir birikim yapabilmiştir ve yurtdışında yaşamaktadır. Nahid Sırrı, onunla yollarını yeniden birleştirmek için onun yaşadığı yere tatile geldiğini kurgular. *Drag queen*, artık ihtiyarladığı için sahneye çıkamamaktadır. Daha doğrusu müzikhol sahipleri ona inatla, yaşlı, aciz ve "komik" kadın, nam-ı diğer transperformatif zelil rolleri yapması için ısrar ediyor, sanatçı da inatla reddediyordur. Ama sanatını bırakmaz ve evinde performanslarını hizmetçisine sergileyerek profesyonelce icra etmeye devam eder. Bu tutku giderek dansçının

sonunu getirecek bir hâl alır. Öykü, Nahid Sırrı'nın zelille iç içe geçmişliğinde, anlatıcısını dansçının ölümünü sinsice izleyeceği bir yere konumlandırır:

> "Gramafon sesi sağdan, yan taraftan geliyordu. Fakat ben henüz oraya doğru iki adım ilerlememiştim ki, birdenbire bir cisim düştü. Bir insan cismiydi. Yaptığı gürültü bana o kanaati verdi. [...] Raksın kusursuz olması, adımların lazım gelen çeviklik ve çabukluktan mahrum olmaması için yer mükemmel parke yapılmıştı. Ve kendisi bu eşyasız, sathı parke, büyük ve mustatil salonun tam orta yerinde yere boylu boyuna uzanmış ve düşer düşmez ölmüş, yahut ölüp oraya düşmüştü. Önünde hareketsiz durdum. [...] Oyunun en ateşli yerinde birden durmuş, birden sendelemiş, birden düşmüş olacaktı." (s. 213-214)

Nahid Sırrı, tam da ölüm anında öykünün başından beri cebelleştiği cinsiyeti aşma ediminin gölgesinde kendi ölümüne bakar gibi bakar. *Androgynos* estetiğinin tam tersi yönde bir çabayla ceset üzerinden çirkinlikte kendini açan zilletin estetiğini yaratırken, baktığının kendi sureti olduğu hissiyatıyla, yine de kendiyle yüzleşmekten kaçarak, sahneden çekilir:

> "Kalın birer sürme halesiyle çevrilmiş gözlerinin biri kapalı, diğeri ise yarı açıktı. Ve bu gözün bebeği sabit, nafiz, ısrarlı bir bakışla bakıyor, insanın ciğerine kadar âdeta nüfuz ediyordu. Ağız tamamen açılmıştı, mosmor diş etlerinin ortasında da ancak üç diş vardı. Fakat bu dişleri dökülmüş, biraz da sağa çarpılmış ağzın dudakları kıpkızıldı ve fevkalade kuru yüzün bağladığı ölüm rengini kalın bir pudra tabakasıyla elmacık kemiklerinin üzerinde sert ve koyu bir allık saklamaya çalışıyordu. Omuz başları fırlamış, kollar değnek gibi incelmiş, göğsün kemikleri teker teker meydana çıkmıştı. Kolun biri koltukaltını görmeye imkân veren bir vaziyetle kıvrılıp uzamış bulunuyordu. Bu koltuğun oyuk gibi içeri giren altı sarı, eğri büğrü, zayıf ve uzun kıllarla kirlenmişti. Ve plak artık son yerine varmış boğuk boğuk sesler çıkarıyordu. Oyunun en ateşli yerinde birden durmuş, birden sendelemiş, birden düşmüş olacaktı.
>
> Bu acayip ölünün manzarasından ziyade gittikçe boğuk bir hırıltı çıkaran ve kendi görülmeyen gramofonun gürültüsü asabıma dokundu. Onu durdurmak üzere paravana doğru bir adım ilerledim. *Sonra da birden vazgeçtim*, yerde yatan ölüye bir kere daha bakarak *hırsız gibi, tıpkı bir hırsızın sessiz ve korkak adımlarıyla* dışarı çıktım." (s. 214-215, vurgu bana aittir.)

Bölümün başında Nahid Sırrı, "kadın" ile "erkek"ten mürekkep ikili karşıtlığa dayanan toplumsal matrisi söker, yerine fantazmatik özdeşimi kıran apayrı bir matris getirir demiştik. *Çarşambadır Çarşamba* masalı Nahid Sırrı'nın iç çatışma üreten, otobiyografik zillet estetiğinin zirvesini teşkil eder. Heteroseksüel matrisi kurmak için birbirini bütünlemek üzere karşı karşıya konuşlandırılan "erkek" ile "kadın"ı fantazmatik özdeşimi kurmak üzere yerli yerine yerleştiren dilin yerine kadın-oluşu içinde barındıran erkeğin "kadın olmayan kadın" gösterenlerini üzerine alıp zelil üzerinden utanç içerisinde kimliklenmesini anlatır.

Masalda birbiriyle biteviye karşılaştırılan iki erkeğe, Ali ile Abdi'ye rastlarız. Bu iki erkeğin en önemli özelliği, dostça geçinmeleri, rakip olmamalarıdır. Masalda, *Kıskanmak*'ın kız kurusu Seniha ile heteroseksüel ağabeyi Halit arasındaki kutuplaşmaya benzer bir kutuplaşma biçiminde zuhur etmezler. Elma ile armutturlar: "Yani ticaretlerinde birbirlerine rakip olmaları ihtimali bulunmadığı için, burun buruna icra-yı ticaret ettikleri halde gayet hoş geçinirler." Birbirleriyle alıp veremedikleri hiçbir şey olmadığı, birbirleriyle komşu olmak dışında hiçbir alakaları olmadığı hâlde, *Kıskanmak*'taki üçüncü kişiler ile annenin Halit ile Seniha'yı birbiriyle sürekli karşı karşıya getirmesine benzer biçimde karşılaştırılıp dururlar. Bu epistemolojik mekân kendisini üst katmanda normativite, alt metin olarak da heteronormativite ekseninde sebep sonuç ilişkileri kurarak var eder. Ali ile Abdi aynı başlıklar altında karşı karşıya konumlandırılır çünkü ikisi de komşu zanaatkârlardır. Biri zenne pabucu yapar, diğeri ahşap oyar. İkisi de çirkindir, üstüne üstlük ikisi de kamburdur. Kambur, bu masalda Nahid Sırrı külliyatında sistematik biçimde yer aldığı üzere heteronormativiteye uyum sağlama ile sağlayamama ekseninde kritik bir metafor işlevi görür. Ayrıca, Abdi'nin dört haremi vardır, kadınların ortasında tek başına kalakalmıştır ve çocuğu yoktur. Ali'nin ise tek zevcesi ve bol bol çocuğu vardır. Bu tip bir ikilik ilk bakışta gündelik hayatta sürekli karşılaştırılan heteroseksüel erkek ile gey erkek arasındaki sınırları akla getirmese de, Abdi'yi üremeye dayanan hakikat rejimleri içerisinde Ali ile tezat içerecek biçimde konumlandırır ve anomali olarak var eder.

Kambur metaforu tam da bu noktada devreye girer. Kambur, masalda kişinin heteronormativiteyle uyum sağlayabildiğinde kurtulabildiği, uyum sağlayamazsa da *Peri Kızı, İhtiyar Kadın ve Güzel*

Şehzade'de de görüldüğü üzere utancın zelile yapışıp kaldığı bir güzergâh çizer. *Peri Kızı*'nda heteronormativiteyle uyum sağlayabildiği müddetçe zelil kadın bir süreliğine, peri tarafından dolaptan zorla çıkarılana kadar kendini genç kadın gibi gösterir. Ali hamama girer, Çarşamba günü "Çarşambadır Çarşamba" diye haykıran perilerle ve cinlerle oynaşıp onlara nidalarında katılarak kamburundan kurtulur. Zelil ve ihtiyar kadın ne zaman peri kızının heteronormativiteyi dayatan şartlarını yerine getiremez hâle gelir, ayna karşısında kendi zilletiyle karşı karşıya kalarak oyunu kaybeder. Benzer bir matris kurulan *Çarşambadır Çarşamba*'da ise Abdi hamama girer, tipik bir tutunamayan formunda Perşembe günü periler "Çarşambadır Çarşamba" dedikçe günlerden Perşembe olduğunu beyhude hatırlatmaya çalışır. İhtiyar kız nasıl periye kendini kanıtlayamamışsa, Abdi de benzer şekilde her iki metinde de heteronormatif olanı sembolize eden mahut peri kızı ve diğer perilere ayak uyduramaz. Uyum sağlayamadığından o da oyunu kaybeder. Kamburundan kurtulamadığı gibi bedenine bir kambur daha yapışır. Bu çıkıntı, Nahid Sırrı külliyatında fantazmatik özdeşimi kıran, sürekli trans eşik çizen ereksellik güzergâhının altını oyar. Trans eşik, aynada zelil ve yaşlı kadına bakma, erkek bedenini geriye itip inkâr ederek kadın-oluşa doğru bedenselleşme güzergâhlarından geçerken, "kadın olmayan kadın"ın utancı *Çarşambadır Çarşamba*'da konturlarını kaybetmiş erkek bedeninin bu istikamette sınırları ortadan kalkmasıyla kendini sökülmüş toplumsal cinsiyet matrisi ortasında buluvermesini imler. Ali toplumsal cinsiyet matrisine mükemmel biçimde bürünürken, Abdi tam göğüs kısmında bir çift memeyi hatırlatacak bir kamburla kalakalır. Ona dört zevcine nasıl maskara olacağını tahayyül ede ede utanç içerisinde kalmak dışında gidecek yol kalmaz.

Nahid Sırrı'nın külliyatında odak hem estetik nesne olarak yüceltilmiş hem de düşkün ve dekadan trans performativitedir. Nahid Sırrı için trans performativite yazarın utançla kimliklenmesi ile birlikte kendini bir estetik meselesi olarak açan politikadır. Yazarın bedeninden, tekil beden inşasından başlar, her yere her şeye sıçrar. Bedenselliği bir anomali utancı içerisinde yaşatılan yazar, diğer yandan cinsiyet eşiği geçişinin aleladeliğini gösterir. Yüzü güzelce, hoş her erkeğin kendi güzelliğinden etkilenip kapalı kapılar altında içinden geçebileceği bir yoldur. Fakat Nahid Sırrı'da trans eşik sadece beden değil, surettir de... *Dansöz*'de güzel kadına,

mükemmel olana, "doğal"a ulaşmaya çalışan bedenken, transperformatif suret kendini kâh soğuk kin, kâh yokoluş ve çöküşü imleyen zillet üzerinden anlamlandırır.

Sureti, matris içerisinde "hem kadın hem kadın olmayan" göstereni içerisinde kendini vurgulu biçimde ya kin ya utanç üzerinden anlamlandıran anlatıda ilk bakışta çok dikkati celbetmese de, sürekli kendini yayan bu kin bir öcü, yazarın öcünü alttan altta hissettirir. Yazarın külliyatında özellikle Seniha'nın, heteroseksüel olduğu için sürekli kollanmış ağabey Halit'in katil olmasına vesile olarak aldığı öçtekine benzer bir öç daha vardır. Okuyucu olarak, tıpkı Seniha'da görmediğimiz gibi Nahid Sırrı'nın arzu kaydı hakkında da pek bir şeye rastlamayız, tüm bu apaçıklığa rağmen homososyal arzu Nahid Sırrı'da ya vahşi doğaya aşkın biçimde aktarılarak boğulmuştur ya da sevimsizleştirilmiştir. Nahid Sırrı'nın külliyatı, dikkatle bakıldığında, kırılgan optiğin apaçıklığının aldattığı üzere, cinsel yönelim söz konusu olduğunda bir "kız kurusu"nun arzu kaydı gibidir. Yazar, *Denize Kaside*'de ve *Dertli Kaymakam ile Hamileri*'nde okuyucuya varlığını sezdirdiği nüvazişleri, göl sularının bin misli denizleri, fırtınaları külliyatında gömmüştür. Homoerotik erkek figürler birbiriyle ilintili gösterilmez, erkekler bir arada gösterilir gibi olduğu an arzusu silinmiş bir çocukluğa itilir ya da homososyalliğin mevcudiyetini olabilecek en olumsuz güç ilişkilerinin vasatlığında özenilemeyecek bir şey gibi ele alınır. *Androgynos* estetiğinin nesnesi figürler ise kâğıttan bebekler, barbieler kadar stilizedir. Dikkatli bir okuma yapıldığında görüleceği üzere bu androjen figürler aslında homoerotizmden ziyade yazarın trans performativitesine hizmet eder. Nahid Sırrı'nın sırları kırılgan optik içerisinde apaçıktır, ama büyük ölçüde unutulmaya terk edilmiştir. Biyografik fragmanlarda da rastladığımız üzere, dönemin eril edebiyat çevresi ile Nahid Sırrı arasında *Kıskanmak*'taki ağabey Halit ile kız kardeş Seniha'nın arasındaki kıskançlığa dayanan dışlama, hor görme ilişkisine benzer bir iz sürmek mümkündür. Nahid Sırrı'nın bu hor görülmeye karşı gelebileceği tek yol edebiyat çevrelerini heteronormatif figürlerini külliyatından sildiği gibi yok saymak ve unutuşa terk etmek olmuştur.

Reşat Nuri Güntekin: Semptomu Silinemeyen Bir Hastalığın Topografyası

Reşat Nuri Güntekin üzerine yazarken Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*'nde aktardığı meşhur anekdota değinmeden geçmek olmaz. Freud espri tekniklerinden bahsederken iki arkadaşın karşılaşmasını anlatır. İçlerinden biri yeni evlenmiştir. Uzunca bir süre yurtdışında "neşeli"[1] bir hayat sürdürdükten sonra yurda dönüp kısa süre sonra da evlenmiştir. Arkadaş, adamın

1. Başvurduğum Freud metni James Strachey çevirisi. Strachey "neşeli"yi açık ve net biçimde çift anlamıyla "gay" olarak çevirmiş. Ben orijinal metne sadık kalmak için Freud'da, Almancasındageçen "heiter" (neşeli) kelimesine dayandım. Karşılaştırma için bkz. Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Çev. James Strachey, Londra: Vintage, 2000; "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", Leipzig-Viyana: Franz Deuticke, 1905, https://archive.org/details/Freud_1905_Der_Witz_k, [01.02.2016].

elinde bir *Ehering* [nikâh yüzüğü] görünce, "Ne? Evlendin mi?" diye sorar. Karşı taraf "*Trauring*, ama gerçek." der. "Yüzük" ve "üzücü" kelimelerini iç içe geçiren bu kelime Güntekin anlatısının merkezinde lanetli bir sır gibi konumlanır denilse abartılı olmaz. Çünkü Güntekin anlatısını ele geçirmiş intihar eşiğindeki melankoliyi *Trauring* olmadan anlamak ne yazık ki imkânsızdır.

Tuhaf Bir Biyografi

Bu biyografide, Reşat Nuri Güntekin'in külliyatında *Trauring*'i inşa eden duygulanım kaynaklarına ulaşabilmek için madalyonun tersinden bakılacaktır. Güntekin'in zevcesi Hadiye Güntekin'in dilinden Reşat Nuri'yi anlatan bir röportaj ve yazarın nişanlılık evresinden, yani 1927'den 1940 yılına kadar Hadiye Güntekin'e yazdığı mektuplar temel alınacaktır.[2] Gerektiği noktada, analiz etmeden önce, yazarın başlıca bazı temel eserlerine şöyle bir değinilecektir. Bu seçim, *Trauring*'i heteroseksüel matris büyüsü içine oturtmayı değil, evlilik kurumunun altında tezahür eden ve namusun şekil verdiği aidiyet temelli mikro iktidar ilişkilerine bakarak yazarın külliyatını ören duygulanımını anlamak amacıyla yapıldı. Reşat Nuri külliyatındaki en önemli izleklerden birinin distopik evlilik olduğu ve evlilik kurumunun bu dönemde distopya olarak ele alınmasının Türkçe Edebiyat için ne kadar önemli olduğu düşünülürse, bu yoldan gitmek zaruridir. Öncesinde bu güç ilişkilerinin dinamiğini anlamak için Reşat Nuri'nin kariyerine kısaca değinmekte fayda var:

> "26 Kasım 1889'da İstanbul'da doğmuş, ilköğrenimini ve lise eğitimini İstanbul'da tamamlar. 1912'de İstanbul Darülfünunu edebiyat şubesinden (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden) mezun olmasının ardından Bursa Lisesi'nde, İstanbul'da Vefa, İstanbul Erkek, Çamlıca, Kabataş, Galatasaray ve Erenköy liselerinde edebiyat öğretmeni ve müdür olarak çalışır. 1927 yılında Milli Eğitim Bakanlığı müfettişliğine getirilir. 1939'da Çanakkale milletvekili seçilir fakat 1943'te tekrar Milli Eğitim'e dönüp birkaç yıl sonra da başmüfettiş olur. Bu görevdeyken UNESCO'nun Türkiye temsilcisi ve talebe müfettişi sıfatıyla Paris'e gider. 1954 yılında emekli olur. İstanbul Şehir Tiyatroları Edebi Heyet üyesi seçilir. Hastala-

2. Sermet Sami Uysal, "Eşlerine Göre Ediblerimiz: Hadiye Güntekin Bize Reşat Nuri'yi Anlatıyor", *Cumhuriyet*, 30.05.1954'ten aktaranHilmi Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, İstanbul: Yeni Matbaa, 1957; Fatih Kanter (yay. haz.), *Reşat Nuri Güntekin:Hadiye'ye Mektuplar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2012.

nır, hastalığının son aylarında gönderildiği Londra'da 7 Aralık 1956'da ölür."[3]

Pasajdan görüldüğü ve Hadiye Güntekin'e mektuplarında tezahür ettiği üzere Reşat Nuri, müfettişlik görevine getirildiği 1927'den itibaren çok sık seyahat eden, bunun sonucunda da (zevcesinin hep İstanbul'da yaşadığı düşünülürse) büyük ölçüde tek kişilik bir hayat yaşayan, kendi kendine yeten, ayrıca kendisine hanesi dışında bir özgürlük alanı yaratan biridir. 1927 yılında, 38 yaşındayken Erenköy Kız Lisesi'nden henüz mezun olan öğrencisi Hadiye ile nişanlanır, 1928 yılında da evlenirler. Buraya kadar son derece sıradan görünen bu özgeçmişe yazarın birkaç eseriyle karşılaştırmalı bakıldığında, evlilik kurumunun çerçevesini çizdiği geçmişin aslında kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet olduğunu görürüz. Hadiye Güntekin'e yazdığı 1933 tarihli bir mektubunda romanla gerçek hayatını iç içe geçiren bakış açısını dile getiren bizzat Reşat Nuri'dir: "Hayatımızın bazı unutulmuş safhaları uzun uzun gözümden geçiyor. İçinde iken bize alelade bir hayat vakası gibi görünen ve hakikatte de öyle olan şeyler şimdi birer eski roman çerçevesi içine girmeye, roman havası içinde yaşamaya başlıyor."[4]

Reşat Nuri daha 1922 yılında yayımlanan *Gizli El*'de başkarakterin gözlerden uzak, makul ve sıkıcı evliliğinden bahseder.[5] Evliliğinin arifesinde, 1926 yılında yayımlanan *Akşam Güneşi*'nde ise inziva uçlara çekilecek, evlilik hem zevcenin her türlü cinsel cazibeden arınmış, iyi kalpli bir hemşire gibi tasvir edildiği bir sanatoryuma hem sıkıcı kasaba hayatına benzetilecektir.[6] Daha zevce adayı seçilmeden önce sıkıcı olduğuna karar verilmiş bir evliliktir söz konusu olan... Külliyatında distopik evliliğin sıkıcılığı erkek tarafına yüklense de, kendi evliliğinde can sıkıntısı çeken taraf mektuplarda göründüğü üzere Reşat Nuri'den ziyade Hadiye Güntekin olacaktır. Çok sonraları Hadiye Hanım kendisiyle yapılan röportajda evliliği hakkında konuştuğunda, Reşat Nuri'nin bilinçli olarak inşa ettiği inziva alanından bahseder. Hem Reşat Nuri'nin

3. Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989'dan özetlenmiştir.

4. Kanter, *Reşat Nuri Güntekin: Hadiye'ye Mektuplar*, s. 107.

5. Reşat Nuri Güntekin, *Gizli El*, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1978.

6. Reşat Nuri Güntekin, *Akşam Güneşi*, 17. baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.

yaşam alanı konusundaki tercihleri hem Hadiye Hanım'ın tasviri *Gizli El* ile *Akşam Güneşi*'nin evrenine paralellik gösterir:

> "- Fakat en meşgul insanın bile yine bir boş zamanı olur. Ve bunun da bir kısmını röportaj için ayırabilir. Ama zannedersem eşiniz aşırı derecede inzivayı seviyor. Büyükadanın o hücra semtindeki köşkünüz ve halen oturduğunuz Levend'in o tenha yerinde villanız bunun iki büyük delili.
> - Evet, Reşat cidden sessiz yerleri çok sever. Ve mümkün olduğu kadar etrafındakilerin gözünden kendini korumağa çalışır."[7]

Mektuplar, üç evreye ayrılabilir: Görece flörtöz bir dille yazılmış nişanlılık dönemi mektupları, evlilikle flörtöz dilin birden bıçak gibi kesildiği, seven zevç kalıpları korunmasına rağmen sadece hane içi iş bölümünü belirleyen ve evden uzakta geçen iş hayatını raporlamaya dayanan evlilik mektupları, Reşat Nuri'nin 1935'ten, yedi senelik evlilikten sonra, Hadiye Hanım'a yavaş yavaş mesafeli iş arkadaşlıkları dışında yakın arkadaşlarından bahsetmeye başladığı mektuplar.[8] Nişanlılık evresi mektuplarının ilkinde, birdenbire beliren bir hüzne, melankolik bir tefekküre rastlarız. Nişanlıya yazılan ilk mektubun başlarında beliren, sonra aynı pasajda Reşat Nuri'nin hem aştığını iddia ettiği hem yeniden geri döndüğü bir hüzündür. Bir bakıma Nahid Sırrı'nın *Denize Kaside*'sindeki denizcinin hüznünü akla getirir. Hüznün kaynağı mektupta eli kulağında *Trauring* basıncıyla belirsiz kalır:

> "Bu seyahat bende ne garip hisler, hatıralar uyandırıyor. Geçen sene de yine böyle bir yaz günü Ankara'ya çağırmışlardı. Mektebin önünden geçtiğim dakikayı hatırlıyorum. Talebe bahçeye dağılmıştı. Birisi dışarıda en uçta mendil sallıyordu. Ne ümitsiz bir ıstırap ile oradan ayrılmıştım. Sonra deniz kenarları, dağlar, türlü çeşit manzaralar geçmiş, gece olmuştu. Bu sene aynı yerlerden çok mesut ve muzaffer bir insan geçecek... Bir sene evvel kompartımanın bir köşesine başını dayamış, dışarıdaki kadar siyah bir elem ve ümitsizlikle düşünen zavallıya uzaktan bakıp acıyacak. *Mamafih zannediyorum ki bu manzaralarda geçen seneden kalma bir hüzün bakiyesinin sirayetine karşı kendimi büsbütün müdafaa edemeyeceğim. Yani bu seyahatim de öyle pek neşeli geçmeyecek...*"[9]

---

7. Uysal, *Eşlerine Göre Ediblerimiz*, s. 7.
8. Dördüncü bir evre olarak milletvekilliği döneminde yazdığı mektuplardan söz edilebilir. Ancak bu dönem biyografide kullanılmayacaktır.
9. Kanter, *Reşat Nuri Güntekin: Hadiye'ye Mektuplar*, s. 13-14, vurgu bana aittir.

Evlilikle birlikte flörtöz dil birdenbire kesilir. Reşat Nuri, 1938'de yazılacak olan *Eski Hastalık*'taki Yusuf ile Züleyha'nın ilişkisine benzer bir denge kurmuş gibidir: "Hakikatte onların uzun sükût fasılalarından sonra birbirlerine söyledikleri şeyler, hep evlenme ve yerleşme hazırlıklarına ait projeler ve münakaşalardır."[10] Hadiye Güntekin de Reşat Nuri Güntekin'in evlilik yüzünden maruz kaldığı can sıkıntısından ziyade, yazarın kurumun ona verdiği güce dayanarak kadının üstüne inşa ettiği yoğun yalnızlıktan bahsederken *Trauring*'e sanki şöyle bir dokunur ya da dokunmaz:

"- Eşinizin en beğendiğiniz tarafı?
- O kadar beğendiğim tarafları var ki... Bir defa karakterine hayranım. Sonra zeki ve iyi bir insan.
- Beğenmediğiniz tarafı var mı?
Var, eğlenmekten hoşlanmayışı. Eğlenmek diye bir şey bilmez. Yahut kendi anladığı manada eğlenir."[11]

Hadiye Güntekin'in yalnızlığa hapsolmaktan kaynaklanan can sıkıntısını Reşat Nuri'nin mektuplarında zevcesine yaptığı serzenişlerde dolaylı yoldan görürüz. Mektupların bariz tanıklığına göre, Hadiye Güntekin'in sık sık canı sıkılır ve Reşat Nuri ise bu duruma "Canının sıkılmasına gelince, sen hiç olmazsa evimizdesin annenle berabersin" gibi cevaplar verir.[12] Reşat Nuri'nin Hadiye Güntekin'e reva gördüğü sosyallik sınırını belirtmesi açısından önemli bir cümledir. Evlilik kurumunun bekasının sağlanması açısından zorunlu olan namusun korunması için anlatıda erkek hesabına inşa edilmiş gibi görünen hapishane, mektupların tanıklığında tam da bu devamlılık adına, bir o kadar Hadiye Güntekin üzerine inziva hayatı biçiminde inşa edilmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in anlatısında isyan ettiği, gerçek hayatta sımsıkı sınırlar inşa ederek koruduğu distopya yine yazarın patriyarkal düzenin sunduğu ve kendisinin de içine kolayca, sorgusuz sualsiz giriverdiği eril kimlikleri, vaaz veren, görmezden gelen baba ve ağabey rolünü birebir benimsemesiyle sürdürülür:

"Yalnızlıktan bunalıyorum, diyorsun. Bunu anlıyorum Hadiye. Fakat ne yapalım çiçeğim. Yine senin saadetin için bu şimdilik zaruri. Canın sı-

10. Reşat Nuri Güntekin, *Eski Hastalık*, 6. baskı, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1982, s. 126.

11. Uysal, *Eşlerine Göre Ediblerimiz*, s. 10.

12. Kanter, *Reşat Nuri Güntekin: Hadiye'ye Mektuplar*, s. 103.

kıldığı zaman ileriki günleri düşün. [...] Çok sıkıldığını yazıyorsun. Belki sıcaklar da seni müteessir ediyor. Fakat buranın heyecanı içinde gündüzleri başını koyacak bir serin köşe bulmak imkânından mahrum, hafif, çerden çöpten adamı düşün."[13]

Reşat Nuri Güntekin, 1935'te ilk defa Hadiye Güntekin'e iş arkadaşları dışında çok yakın bir arkadaşından bahseder. Şu ya da bu şekilde yakın homososyal bağlara dayanan, arkadaşlık içerisinde sohbet yoluyla ikisinin de tuhaf bir biçimde bekârlık kültürünü evlilik kurumuyla melezleyen ilginç sohbetleri birinci elden Hadiye Güntekin'e aktarılır:

"Refik Bey'le karşılıklı yataklara uzanıyoruz, uyuyuncaya kadar lakırdı atıyoruz. Sık sık senin sözünün geçtiğini elbette tahmin edersin. Refik Bey, 'Allah anlaşılan beni senin mahrem-i esrarın [sırdaş] örtmek [olmak?] üzere yaratmış' diyor. Dün gece de: 'Reşat seni o kadar mesut hissediyorum ki âdeta evlenmenin iyi bir şey olduğuna inanacağım ve evleneceğim geliyor' [dedi]. Bir hayli gülüştük."[14]

Bunlar, erkek erkeğe homososyal arzunun büyük ölçüde bekârlık kültürü anlamına geldiği, Güntekin'in koşullarından ötürü evlilik kurumuyla bir biçimde iç içe geçmiş, ama evlilik kurumunu alttan alta eleştirme itkisi gösteren sohbetlerdir. Refik Bey, verili koşullar altında bir evliliğin bu kadar uzun sürmesine hayret eder. Belki tam da bu yüzden, yani evlilik kurumu ile erkekler arası homososyal arzuya dayanan bir bekârlık kültürü arasındaki karşıtlıktan ötürü, evlilik kurumu kendi devamlılığını heteroseksüel matrisin şekillendirdiği mülkiyet ilişkisi biçiminde dayatır. Benzer şekilde Reşat Nuri Güntekin'in külliyatını şekillendiren distopik evlilik izleğinin kaynağı paralel kaygı, evlilik kurumunun şemsiyesi altında kendini görünür kılar:

"Refik Hoca gitti. O şimdi hemen her merasim işini hallediyor. Nahitleri falan görmüş. Çay partisinde bir hayli viski içerek sarhoş olmuş. Gece zil zurna odaya döndü. Bir hayli takıldım, gülüştük. Mahrem-i esrarımla burada kafa kafaya vererek gizli gizli saatlerce konuşuyoruz. *Mevzu tabii senin dokuzuncu, onuncu, on birinci senelerde olduğun zamanın aktüalitesi.* Allah o adamı senden uzak olduğum zaman seni konuşmaya

13. A.g.e., s. 131, 149.
14. A.g.e., s. 131.

vesile olsun diye yaratmış. Fakat bilmem neden sen bunu bir türlü kabul etmiyorsun. Bana bir sitemin var."[15]

Bu anlatılanlar ışığında Reşat Nuri Güntekin ile Hadiye Güntekin'i eklemlendikleri hakikat rejimine tam anlamıyla adapte olmuş, "modern" sorunları olan sıradan bir aile olarak okumaktan ziyade, söz konusu olanın Leyla Erbil'in *Tuhaf bir Erkek*'te anlattığı denklem olduğunu kavramak sırlarla dolu Güntekin anlatısının içine girmenin tek yoludur:

"Evlendim evleneli
Ne bir arkadaşıyla tanışmışım
Ne bir hısmıyla bu bünyamin'in
Yalnızlıktan ve ilgisizlikten
bitap
yoksun bir genç kadın"[16]

Ölüm Dürtüsünü Ören Kahkaha

Reşat Nuri Güntekin'in eserlerinde kahkahadan bahsetmeyen hemen hemen tek sayfa yoktur denilse, abartılı olmaz. Bu, dönemin edebiyatında Reşat Nuri'ye özgü bir durumdur. Hüseyin Rahmi Gürpınar da tiplemelerini bol bol güldürür ama onda kahkaha okuyucuya temas eder, bulaşır. Reşat Nuri'de ise kahkaha anlatının içinde kapalı devre oluşturur, kahkahaları serpiştirirken okuyucuyu güldürecek bir ekonomi yaratmayı hedeflemez. Anlatı, halk için üretilen groteskin tersine, Bahtinci terminolojiye başvurmak gerekirse, özel bir "oda" niteliği taşıyan, tecrit eden, bir bakıma bireysel bir karnaval olan ve korkutma işlevi gören, neşenin yerini soğuk bir ironinin ve sarkazmın aldığı romantik grotesk[17] ile toplumun bireyi cezalandırma ilkesine dayanan Bergsoncu kahkaha üzerine inşa edilmiştir.[18] Bu kahkaha, Nahid Sırrı'nın kırılgan apaçıklığıyla tezat teşkil edecek biçimde, dolabın içinde ve çevre-

15. A.g.e., s. 143.

16. Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Erkek*, 4. baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 45.

17. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Çev. Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984, s. 37-42.

18. Bergson, Henri-Louis, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Çev. Cloudesley Brereton ve Fred Rothwell, Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2005.

sinde, arzunun izini kaybettirmeye çalışır. Ancak belli belirsiz bir iz de bırakmadan duramaz. Dolaptan çıkmakla çıkmamak arasında savrulurken romantik grotesk bir iz bırakır. Kendini sessiz bıraktığı ölçüde var eden romantik grotesk izin peşinden gidersek Sedgwick'e göre; "'[D]olaplı olmak' bizatihi bir sessizliğin söz edimi tarafından kendi içinde harekete geçirilen bir performanstır, belirli bir sessizlik değil, onu çevreleyen ve ayırt edici biçimde onu destekleyen söylemle ilişkili olarak yer yer kendine özgülüğü artıran bir sessizliktir."[19]

Reşat Nuri, tam da bu yüzden bu hesaplaşmadan doğan bir sessizlik söz edimini ve sessizlik içerisinde dönüşüme uğramış arzuyla flört eden kaygının ve dolaplı olmanın sonucunda yer yer içselleşmek zorunda kalmış homofobiden doğan paranoyanın ta kendisini inşa eder. Sedgwick'in de *Billy Budd* analizinde izleyen/izlenen ya da okuyucu/yazar ilişkisindeki paranoyaya işaret ettiği üzere; "bizatihi çağrı eyleminde zemininin oyulduğu bilişsel otoritenin varsayılan paylaşımlarından birinin temelinde okuyucuya ulaşırken, okuyucu, böylece, çelişkili olma raddesinde etkili olan bir çağırma eylemi tarafından romanın 'dünyası' ile ilişkili bir özne olarak icat edilir."[20] Reşat Nuri ise okuyucu ile yazar arasındaki ilişkiyi kurarken görmezden gelen okuyucuyu, görmezden gelebilmesi için her türlü tuzağı kurduğu okuyucuyu, düşman okuyucuya dönüştürür. Böylece mekânının epistemolojisini birbirine sıkı sıkıya bağlayan, Janus'un iki yüzü gibi işlev gören üç örüntüyü içine çeker: Homofobi tarafından çerçevesi çizilmiş aşağılayan kahkaha, Erkeklik'in dışına itilmiş çocuk-oluş ve dönüp dönüp aşkla iç içe giren hastalık.[21]

Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Reşat Nuri'de kahkaha heteronormativite, heteroseksizm ve homofobi tarafından örül-

---

19. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 2008, s. 3.

20. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, s. 99.

21. Bâki Asiltürk, hastalığın Reşat Nuri Güntekin külliyatına sinen bir örüntü olduğunu görmüş ve Reşat Nuri'de hastalık teması üzerine kapsamlı bir araştırma yapmıştır. Aşkla iç içe giren hastalık örüntüsünü incelerken Reşat Nuri'nin "hastalıklı aşk"la toplumsal imkânsızlığı iç içe geçirdiğini sezinleyen analizler sunar. Ancak okumasında hastalığı hastalık olarak bıraktığından imkânsızlığın kaynağı ulaşılmaz kalır. Bu bakımdan, Asiltürk'ün okumasına heteroseksüel matrisi inşa eden görmezden gelen bir okuma olarak bakmak haksızlık olur. Bâki Asiltürk, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009.

müş ve tüm anlatıya sinen bir basıncın boyun eğdirmeye çalışan ile direnen arasında bölüştürüldüğü cezalandırmayla ilişkisi hiç kopmayan bir dominasyon problemidir. Homofobiyi çift kutuplu cinsiyet sisteminde bariz biçimde üstü örtülen eril homofobi ile kadına yüklenmiş homofobi arasında üleştirir. Ayak direyen kurban olarak beliren kişi bu sınıflandırma ortasında yapayalnız konumlanmak zorunda kaldığı ölçüde ve homofobinin ihalesi genelde büyük ölçüde kadının sırtına yüklendiğinden, bu cinsiyet çatallaşmasında Reşat Nuri'nin homofobiye gösterdiği tepki ya da içselleştirilmiş homofobisi mizojeniye kayma eğilimi gösterir. Reşat Nuri'nin homofobik kahkahasının öznesi yer yer belirgin biçimde kadındır. Ayak direyen kurban anlatıcının kafasında kadının attığı itici "billur gibi tiz, yırtıcı bir kahkaha" yankı yapar, hafızaya yerleşir. Kadına özne işlevi atfeden kahkaha, "erkek adam olmama" suçlaması merkezinde dışarıdan destek alarak yayılır. Daha doğrusu kadının çekim merkezi olduğu bir destek çeker, yayıldıkça homofobik şiddetini artırır: "genç kadının gülmesi bir çığlık şekline geliyor, daha fenası, etrafındakilere de sirayet etmeye başlıyordu." Kadın bazen de homofobinin, buradaki formuyla heteroseksizmin boyun eğdirmeye çalıştığı ayak direyen özneye "muzaffer bir kahkaha" atacağını, yani kendi failliğinde heteronormativitenin galip geleceğini, hiçbir kadının yapamadığını yapacağını ümit eder. Âşık olması imkânsız olan, kadınlarla ilgilenmeyen kişi kendisine sırılsıklam âşık olmak zorundadır. Ya da kadın başarısızlığa uğradığı ölçüde geriler, homofobi tarafından başı ezilen karakter belli bir erkeklik rolü içerisinde davranmaya zorlandığında ve kadın ondan bu rolü oynamasını beklediğinde karakter bu role direndiğinden, "kesik sinir kahkahaları atmak" ya da "asabi kahkahalarla gülmek" kadının ister istemez yapmak zorunda kaldığı şeydir. Ayak direyen nevroz, Reşat Nuri'de kadının öznesi olduğu homofobiye nevrozunu bulaştırır.

Reşat Nuri Güntekin anlatısı, kahkaha söz konusu olduğunda, kadına yüklediği homofobi-mizojeni fay hattında ölüm dürtüsünün bariz hissedildiği gerilimli bir danstır. Bu çift kutuplu cinsiyetin böldüğü kahkahalar ortasında okuyucuya ayak direyen güç, birden kabak gibi çocuk olarak ortada kalabilir ve "acı acı gülmek"ten bıkarak "saf bir kahkaha koparır," kafa tutarcasına "küstah küstah güler." Fakat bazen de çocukluğunu koruyamaz ve cinsiyet üzerine kurulmuş dominasyon ilişkisi içerisinde edindiği deneyimle, te-

kerrür eden sahnelerin bıkkınlığıyla "kahkahaları pişkinleşir" Homofobi, bu çocuk üzerinde bazen öyle bir basınç oluşturur ki kahkahanın fırlaması zorunludur. "Kahkaha zapt edilemez" ama romantik grotesk kahkahanın kaynağı her zaman korkudur. Reşat Nuri, ayak direyen çocuğa baktığında kahkahanın kaynağının derin bir korku olduğunu söyler, okuyucu çocuğun suçüstü yakalanmışçasına "korkmadan kaynaklanan makaraları" koyverdiğini görür. Suçüstü yakalanmış çocuk; "Fakat son derece korkmuş ve utanmış olmama rağmen, kendimi tutamadım, gülmeğe başladım" der. Başka bir zaman, çığlık çığlığa bir kahkahadan sinmiş, kendini yok etme raddesinde görünmezleştirmeye çalışan çocuğu, kendini rahatlatamayan bir kahkaha içerisinde kıvrandırır; "Ömrümde başıma gelmemiş bir kahkaha krizi içinde bunalıyor, tıkanıyor, ellerimle yorganları burarak kıvranıyordum."

Reşat Nuri Güntekin'in nevrotik kahkahası kendine dönüşlü olduğunu, okuyucuya bulaşmadığını söylemiştim. Zaten Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın realist grotesk kahkahasının tersine, okuyucu kahkaha hattında Güntekin'in her zaman düşmanıdır. Okuyucu, bir iz yakaladığı an (teşhirci okumanın öznesi olarak) homofobik alayı ile "hafif gülmeler, gizli konuşmalar"ı virüs gibi yayacak potansiyel düşmandır. Bu fısıltının sonucunda gelecek kuru gürültünün çocuk üzerindeki etkisi; "kahkaha ve alkış sesleri hâlâ kulaklarımdaydı" ve "patlayacak kahkahaları şimdiden işitiyordu, kahkahalar, yuhalar, kafasına kâğıtlar, boş sigara kutuları atmalar" şeklinde olur. Yazar da, anlatısı üzerinden kahkahasının neşeyle alakası olmadığını açık seçik dile getirmiştir: "hüzün ve elemin ifadesi gürültücü, alaycı bir kahkahaydı." *Çalıkuşu*'nda (1922)[22] Feride kendini tarif ederken kahkahanın kökeni zaman içerisinde *Trauring*'de somutlaşacak lanetli sırrı ima eder:

> "Ne zaman derin bir üzüntüye kapılsam gözlerim parlar, tavır ve hareketlerim neşelenir, içim içime sığmaz olur. Dünyayı hiçe sayıyormuşum gibi kahkahalarla gülerim, türlü gevezelik ve delilikler yaparım. Maamafih öyle sanıyorum ki, yakın kimsesi ve *başkalarına açılmaya kabiliyeti olmayan insanlar* için bu daha iyi bir şeydir." (s. 22, vurgu bana aittir.)

Bu kahkaha, arzudan, hayat veren her şeyden el etek çekmişliği içerisinde hiç tesadüfi olmadığı üzere ölüm dürtüsünün ifadesi

22. Reşat Nuri Güntekin, *Çalıkuşu*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2007.

olan kahkahadır.[23] Daha sonra *Bir Kadın Düşmanı*'nda (1927) görüleceği üzere, kahkahaya maruz kalanın son çaresi olan ölüm, beyhude bir ölümdür. Kişinin canı değersizdir. Bu noktada hakir görülen kişi kahkahayı birden ölüm dürtüsüne dönüşen "hastalıklı" aşkla birleştirebilir. 1930'da yayımlanan *Olağan İşler*'deki öykülerinden *Bir Ahret Masalı* ve *Tehdit*'in ölüm dürtüsünü yoğun biçimde hissettirdiğini bir kenara not edersek, aynı eserde yer alan, adıyla ironik biçimde ölüm dürtüsü tespitini doğrulayan *Ahret Dönüşü*'nde de bu "hastalık" ötekilerin sevenle dalga geçmesine yol açar.[24] O kadar baskıcı bir ortamdır ki ana figürün hastalığın kaynağını muğlak biçimde "aşk" diye bırakmaya bile izni yoktur, kendinde bu gücü bulamaz ve kahkahayı durdurmak için kadına yönelmek zorunda kalır. "Ne gülüyorsunuz çocuklar?" diye açılan öykü, şöyle devam eder:

> "Odada bir kahkaha koptu. Arkadaşlarımızdan biri:
> -Hadi canım... Sen kim, intihar kim... Efendim nerde, sen nerde? diye eğlendi.
> Abdullah Şevki, neşesi, nikbinliği ve kalenderliği ile meşhur bir adamdı. Demir gibi bir vücudu vardı. En olmayacak şeyler için kahkahayı attığı zaman camlar sarsılırdı.
> Arkadaşımız, sözünün alaya alınmasına kızdı. Hatta biraz da, mahzun olduğunu hissettim.
> Devam ediyordu:
> -Yüzlerdeki maskelere aldanmamalı... Kahkaha, mutlaka neşeye delalet etmez... Size temin ederim ki, ben, bir defa ölüyordum... Bir mucize, hayatımı kurtardı. Bakın, anlatayım: On altı, on yedi sene evvel bir gün kendimi öldürmeye karar verdim... Sebebini tahmin edersiniz... *Bir kadın meselesi... Tekrar güleceksiniz diye aşk deme ye cesaret edemiyorum.*" (s. 9, vurgu bana aittir.)

Öykü, ana figürü çevreleyen dinleyici tarafından temsil edilen düşman okuyucunun bir yöne odaklandığı bir "kadın meselesi"yle hafif hafif dalgasını geçerken, ölümcül, "hastalıklı" aşkı çevreleyen kahkaha, öykünün ana figürü Abdullah Şevki'yi giderek daha çok alay konusu hâline getirir:

---

23. Ölüm dürtüsü, sonraki bölümde Halide Edip Adıvar'ın *Handan*'ından bahsederken daha ayrıntılı ele alınacaktır.

24. Reşat Nuri Güntekin, *Ahret Dönüşü*, *Olağan İşler*, 6. baskı, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1982.

"Bu arkadaşlık, bir zaman sonra bir aşk, bir hastalık şekline girdi. Mamafih, bunu hiçbir zaman açığa vurmayacağımıza, ölünceye kadar bu acıya tahammül edeceğimize emindim. [...] *Gülmeyin çocuklar.*" (s. 10, vurgu bana aittir.)

"Kadın meselesi" birinci katmanda meleksi bir kız olarak tasvir edilen ve "hasta bir çocuğa" benzetilen kişiyle ilgili bir trajediymiş gibi görünse de, trajikomik öykünün öznesi "hasta çocuk" yer yer yazarı imler. Öyküyü heteroseksüel matrise oturtma zorunluluğu yazarın üzerinde baskı oluşturur. Nazenin Hanım figürünü yaratıp homofobi-mizojeni hattında ona yönelir yönelmez mizojenisini kusma noktasına gelir: "Bu Nazenin Hanım, elli yaşlarında rastıklı, düzgünlü bir maskaraydı." Düşman olarak tahayyül edilmiş okuyucu yüzünden açığa çıkmayan, çıkamayan ya da çıkmamış gibi görünen gizleri heteroseksüel matrise uydurmak zorunda kalış acı bir komediyi doğurur. Kendi trajedisi yüzünden (o insanın ağzını ince ince diken, "adını dile getiremeyen aşk" yüzünden) intihar etmeye karar veren Abdullah Şevki Bey tayin ettiği gece intihar etmeyip de ertesi gün, herkesi kendine âşık zanneden Nazenin Hanım yüzünden intihar ettiği dedikodularıyla karşılaşınca, bir bakıma kendi ördüğü heteroseksüel matrisin içine düşer. Nazenin Hanım'ın âşığı olarak anılmaktansa, ömür boyu dayanıp intihar etmemeye ve kahkahalara direnmeye karar verir. Bu yakıştırılmışlığa karşı koyuş Reşat Nuri Güntekin anlatısında kendini istikrarlı biçimde mizojeni olarak ifade eder.

Homofobiye maruz kalma korkusu ve heteronormativiteye ayak diremenin yarattığı kahkahanın kendini mizojeniye aktardığı, gülünç romantizm temasına *Bir Hazin Hakikat*'te (1927) de rastlarız.[25] Heteroseksüel matrisin zemin sağladığı dil, ana figürün diline tercüme edilemediği ölçüde, matris ana figürün üzerinde baskı yapar. Bu kez gülen, heteronormativiteye direnen kişiyken, aynı kişi kahkahasında, kafa tuttuğu düşman okuyucunun, kendi yasasını dayatan umumun ortaya attığı "tesadüf"ün içini boşaltandır. Öykü, ilk ergenlik dönemindeki Suzan'ın yürüyüş yaparken yolunu kaybetmesiyle başlar. Yazar, beyaz atlı prens masalıyla dalga geçerek heteroseksizme bir eleştiri getirmek isterken Suzan'ı olabilecek en acı komik biçimde tasvir ederek karikatürize eder.

25. Reşat Nuri Güntekin, "Bir Hazin Hakikat", *Sönmüş Yıldızlar*, 10. baskı, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.

Genç kadının bir köprüden geçerken başı döner, neredeyse bir karışlık dereye düşmek üzeredir. O sırada ondan birkaç yaş büyük arkadaşı Vedat, ortada kurtarmak diye bir şeyin olmadığının bilincinde (çünkü gül gül bir hal olmuştur), onu "kurtarmaya" gelir:

> "Benim feryatlarıma, gözyaşlarıma mukabil, siz, kahkahalarla gülerek:
> -Korkma Suzan... Şimdi geliyorum, dediniz.
> [...] Artık korkmuyor, emniyetle beni kurtarmanızı bekliyordum. Bileklerimi tuttuğunuz vakit kahkahalarla gülüyordunuz. Ben de hem ağlıyor, hem de utancımdan gülüyordum." (s. 20)

Bu gülünesi ve hafızada tutulmaya değmeyen anı, yıllar sonra Vedat Bey'e musallat olur. Kahkaha ana figürü bumerang gibi bulmuş, yine kendini dayatmıştır. Geçen yıllar içerisinde, onu ziyaret etmediği için serzeniş dolu bir mektup yazan ve zengin bir koca adayını reddetmek üzere olduğunu söyleyerek emrivaki yapan Suzan Hanım, bir zamanların bu kahramanlık olmayan 'kahramanlık' sahnesine dayanarak, ondan kendisinin evlilik teklifini kabul etmesini bekler. O anlatırken, Vedat sebebinin üstünü örtecek biçimde ayak diretir:

> "Gülümseyerek: 'Hiç Suzan Hanım... Ehemmiyeti yok... Yalnız bu gülünç hediyeler, gülünç fedakârlıklarla beni gülünç bir mevkide bırakmasaydınız!' dediniz. Yine anlamadım, izahat istedim. Fakat siz, araya söz karıştırdınız." (s. 21)

Vedat Bey'in Suzan Hanım'a verdiği cevap onun kendisi olmadan en iyi şekilde yoluna nasıl devam etmesi gerekiyorsa o şekilde devam etmesi gerektiği yönündedir. Parodiye benzeyen beyaz atlı prens hikâyesinin neden boş çıktığı, okuyucuya, belki tam da düşman olarak konumlandırıldığından, yetersiz biçimde ima edilir:

> "Ben zannediyorum ki, dünyada bunun kadar gülünç, bunun kadar manasız bir şey olsa olsa vaktiyle size hediye ettiğim o gülünç araba, iki karış suyun üstünde gösterdiğim o fedakârlık olabilir. [...] *Beni ne kadar yanlış anlamışsınız Suzan Hanım.*" (s. 23, vurgu bana aittir.)

Ayak Direyen Çocuk-oluş

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Reşat Nuri Güntekin'de "çocuk, bilhassa kimsesiz çocuk, evlat edinme büyük yer tutar"[26] saptama-

26. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Reşat Nuri ve Eserleri," *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2.

sını ödünç alıp bir adım ileri giderek "çocuk" bir figürü, bir benzetmeyi aşan karmaşık bir istikamettir diyerek, onun bu evlat edinmeye doğru kaçış çizgisi çizen, kaçış çizgisini çizerken kendini direten bir hareket oluşturduğunu iddia edebiliriz. Tüm külliyata saçılmış çocukların, çocuklukların nasıl bir hareket izlediğini takip ettiğimizde karşımıza çıkan, Deleuze ve Guattari'nin ortaya attığı kavramlarla; azınlıklaştıran hareketiyle minöriter ve bir yapı oluşturmayan, sabit değil çoğul olan moleküler çocuk-oluştur. Çocuklar, çocukluğa benzeyişler, çocukluklar çizgiyle asla birleşmeyen sabit noktadan, molar yapıdan kaçarken aynı zamanda ona ulaşmaya çalışır ama temas edemez ve kendini daima tekrar tekrar molar yapı üzerinden tarif eder. "Moleküler kaçışlar ve hareketler segmentlerini, cinsiyet, sınıf ve tarafların ikili dağılımlarını yeniden karıştırmak için molar organizasyonlara dönmeseler bir hiç olurlardı."[27] Çocukluk, Reşat Nuri'de kaba, görmezden gelen okumayla naif biçimde nostaljiye işaret etmek için kullanılır gibi görünse de, bu işlevini kat kat aşar. Çocuk-oluşta kendini bulan çocuk, bir nostalji aracı değildir. Tersine Güntekin ironisinde çocuk-oluş, tüm külliyatında derin bir utanç içinden geçe geçe şekillenir. "Saf bir çocuk" ya da "çocuk saffeti"nden bahsedildiği kadar, birdenbire karşıtını göstererek, çocukluğu kendini olduğundan daha iyi göstermeye çalışan bir istihzaya dönüştürür, nostaljiden tiksinir: "hayalleri bir çocuk kitabının boyalı resimleri gibi sahte ve iptidai kalıyordu."

Çocuk-oluş çoğu zaman sabit noktadan, iktidarın tek sesliliğinden püskürtülmüş olmaya dairdir. Reşat Nuri'nin çok sayıda "mahcup tavırlı, narin", "mahçup, korkak", "cılız, hastalıklı", "garip, anlaşılmaz", "hasta", "sakat" çocukları vardır. Çocuğun tüm bu sıfatları, bu gariban, kimsesiz çocukların utancını imler. Reşat Nuri'de çocuk-oluşa form kazandıranın utanç olduğu düşünülürse, çocuk-oluş tam da çocuklukta kalmak için ayak diremeye (evlenmeme), ama bu çocuk-oluşun içerisinde yetişkinler sofrasında ortada kalmaya dairdir. Kaçış çizgisini "suçlu bir çocuk gibi" çeker; "hızlı

baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 442. Bu makale dışında Birol Emil de Güntekin'de çocukların nasıl ele alındığını ayrıntısıyla işliyor, gerçi çocuk sadece metafor olarak değil, daha çok bir toplumsal aktör olarak ele alınıyor. Bkz. Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 48-58.

27. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 11. baskı, Çev. Brian Massumi, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 2005, s. 208-310.

koşmak için pabuçlarını eline alan sokak çocukları gibi" kaçar, kaçarken "çocukça bir korku"ya kapılır ve "hemen geriye dönüp çocuk gibi koşmaya" başlar.

Peki, Reşat Nuri'nin anlatısında çocuk-oluşun anlamı nedir? Neden bu kadar çok çocuk, çocukluk, çocuk gibi olmalar var? Bunun için önce çocuk-oluşun yazarın külliyatına göre net bir tarifini yapmak gerekir. Anlatı, Reşat Nuri'nin eğitimci kimliğiyle edindiği deneyimlerini yansıtsa da, mesele bunun ötesine geçer. Bir tarafta cinsiyet ve sınıf ekseninde dizilimler oluşturan molar yapı ve kendine benzemeyeni sürekli püskürtme hareketi çizen liturjisi kesin biçimde oturmuş, etiketi kaskatı, kemikleşmiş majöriter Erkeklik vardır. Diğer yanda ise onun dışında kalan, onunla temas etmeyecek, onu kendi hareketliliği boyunca tehdit eden, saçılmış, yaklaşmaya çalışan ya da kaçan, boyun eğen, bir ortasını bulmaya ya da kendini ispatlamaya çalışan, Erkeklik'in gölgesinde asla Erkeklik'le birleşmeyen minöriter çoğulluk vardır. Minöriter çoğulluk, Erkeklik'e göre kendini var eden çocuk-oluş'tur.

Çocuk-oluş, Erkeklik'in sabit çizgisiyle paralelmişçesine, "bekârlık" kadar "evliliğin" ve "ebeveynliğin" içinden geçtiğinde dahi, asla majöriterle temas etmez. Mahut molar yapı tarafından püskürtülür ki bu tek yönlü püskürtme hareketi yazarın külliyatı boyunca cebelleştiği homofobi ile bir ve aynı şeydir. Çeşit çeşit çocuklar ya da çocuksu figürler ve karakterler, yetişkin ama çocuk olana, majöriterin diliyle "erkek adam olmayan"a tercüme edilirken Reşat Nuri külliyatında "küçülmüş bir çocuk gibi"ye itilen "dev yapılı, çocuk tavırlı erkek"ler, "ruhu çocuk kalmış genç"ler, "sen yüz yaşına girsen çocuk kalacaksın" denilen figürler baş gösterir. Minöriter çocuk-oluş, majöriter Erkeklik tarafından damgalanmıştır. Öyle erkekler vardır ki ömür boyu çocuk yerine konur ve anlatıda bu kelli felli adamlara yaşadıkları utanç apaçık hissettirilir. *Gökyüzü* 'nden[28] şu alıntıyla;

> "Raşit çocuk dediğime bakıp da onu sahici çocuk zannetmemeli. Bu, ona ailece takılmış bir addır. Kendisi tam altmış yaşındadır.
> Bu *küçük bey* de tabii ben... Altmış yaşında bir adamın güz yaprakları gibi suyu çekilmiş, türlü damarlar, kırışıklıklar, pıhtılar, kızıltılarla bezenmiş yüzüne ne kadar yakışan bir ad..." (s. 5-6, vurgu bana aittir.)

28. Reşat Nuri Güntekin, *Gökyüzü*, 9. baskı, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1991.

Çocuklukla damgalanışın majöritere ikili sınıf ve cinsiyet dizi-liminde dairesel hareketini veren "kendini ispatla!" emri karşısında gidip gelen minöriterin "dejenere" ve "sefih" ile bağlantılı olduğu da sezdirilir. *Kavak Yelleri*'ndeki[29] Affan Bey için; "Kasabada *varını yoğunu eğlence hayatında yemiş* Affan Bey diye bir İstanbul çocuğu tanımıştım. Çocuk diyorsam altmışına yakın koskoca bir adam." (s. 362, vurgu bana aittir.) Reşat Nuri anlatısında öyle bekârlar, bekârlığı bir kaçış çizgisi olarak çeken adamlar vardır ki, ömür boyu yetişkinlerin ortasında molar yapıdan püskürtülerek çocuk kalırlar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'da da arzunun çok baskılandığında figürleri ve karakterleri aşıp metne yöneldiğini, arzunun aşma edimini kendini mutlak biçimde metin olarak ifade ettiğini görmüştük.[30] Minöriterin majöritere başkaldırısı, Reşat Nuri Güntekin külliyatında da paralel biçimde bazen kahramanı ya da figürü değil, bizzat çocuk-oluşu tasvir eder. Bu yolu izlerken çocuk-oluş herhangi çocuğun içine girdiği ya da "çocuk gibi" birine de dair olduğu gibi bunu aşar, metnin ta kendisi hâline gelir. "Çocukça" ayak direyen minöriterin yetersizliği karşısında metin kişilerin üstüne çıkarak trans eşik yaratır ve majöriterin kurallarını ve onun zemini olan toplumsal cinsiyet matrisini tersyüz eder, metin bizzat çocuk-oluşur. *Çalıkuşu*'nun, üst katmanda sevgili olarak konumlandırılmış, iki çocuğu Feride ile Kâmran'a baktığımızda, romanın ilk sayfalarında çocukluğunu askerlerle şakalaşmakla geçirmiş, vurdulu kırdılı oyunları seven, okuyucuya başlangıçta erkek çocuğu gibi sunulan bir kız ve kız çocuğu gibi tasvir edilen bir erkekle karşılaşırız. Toplumsal cinsiyet matrisinden bakmaya, görmezden gelmeye koşullanmış okuyucu Feride'nin ismi daha verilmeden genç bir askerle vurdulu kırdılı oyunlar oynayarak tasvir edildiğinden, bir an erkek olarak algılanmak suretiyle trans eşiği temsil eden bir çocukla karşılaşır:

> "Fatma'nın bahçesine, kırlarına bedel Hüseyin beni kışlaya, asker içine alıştırmıştı. Bu uzun bıyıklı kocaman adamın oyun icat etmekteki maharetini ben başka kimsede görmedim. Asıl güzeli bunların çoğu kazalı, heyecanlı şeyler olması idi. Mesela beni lastik top gibi havaya fırlatıp tutar, yahut kalpağının üstüne oturtup ayaklarımdan tutarak sıçrar, fırıl

29. Reşat Nuri Güntekin, *Kavak Yelleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2015.

30. Bkz. "Hüseyin Rahmi Gürpınar: Dolaptaki İskelet" bölümü.

fırıl çevirirdi. Saçlarım karışmış, gözlerim dönmüş tıkana tıkana haykırmaktan duyduğum zevki ondan sonra hiçbir şeyde bulmadım.
Bazen kaza da olmaz değildi. Fakat Hüseyin'le aramızda sıkı bir mukavele vardı. *Oyunda canım yanarsa ağlamaya başlamayacak, onu kimseye şikâyet etmeyecektim.* Bu benim doğruluğumdan ziyade; *onun bir daha benimle oynamamasından korktuğum için büyük bir adam gibi sır saklamaya alışmış olmamdır.*" (s. 14, vurgu bana aittir.)

Metinde Feride'nin müstakbel nişanlısı Kâmran da trans eşik içine alınır.

"Fakat o yirmi yaşına yaklaşan ve sivri uçlu incecik dudakları üstünde incecik bıyıkları çıkmaya başlayan koskocaman Kâmran'a ne oluyordu? Kız ayağı gibi küçücük ayaklarında beyaz podösüet iskarpinleri, ipek çorapları, yürürken ince bir dal gibi sallanıyor zannedilen narin vücudu, sadakor gömleğinin açık yakasından çıkan uzun beyaz boynu ile erkekten ziyade kıza benzeyen bu çocuğa son derece içerlerdim.
Yağmurlu bir gündü. Kâmran köşkün alt katında akrabadan birkaç kadınla tuvalet konuşuyordu. Kadınlar yaptıracakları kış elbiselerinin rengi hakkında ondan fikir alıyorlardı." (s. 34-35)

Anlatı, *Kızılcık Dalları*'nın (1932)[31] ana karakteri Gülsüm'ün sahnedeki çocuk-oluşa itilmesiyle –toplumsal cinsiyetin onun suretinde konturlarını kaybetmesinin, hem erkek hem kadın ne erkek ne kadın oluşun çizdiği çocuk-oluş– yine kafa tutar. Anlatı, yine çift kutuplu cinsiyet karşıtlığı ortasında kalakalmış ayak direyen çocuğa döner, onu kahkaha nesnesi hâline getirir. "Nükte, ağızdan ağıza yayılıyor, sofada bir kahkaha, bir kıyamettir gidiyordu" ve ayak direyen çocuğun başını eğer:

"Hele neyse biraz sonra perde kalktı. Gülsüm'ü İbiş kıyafetine sokmuşlardı. Arkasında lalanın tersine çevrilmiş eski bir yeleği, başında yine onun kulaklarına kadar geçmiş yağlı fesi vardı. Kaşlarını siyaha, burnunu kırmızıya boyamışlar, mor mürekkepten bir de bıyık çekmişlerdi. Kız biraz evvelki münakaşa esnasında ağlamış olduğu için, boyalar birbirine karışmıştı.
[...]
İlk perdedeki bıyıklardan kalma mürekkep lekeleri Gülsüm'ün yüzünden çıkmamıştı. Bunun üstüne düzgünler, allıklar sürmüşler, yanaklarına, çenesine, alnına, burnuna ladenden mercimek büyüklüğünde benler kondurmuşlardı. Artık olan olmuş Gülsüm, işi büsbütün rezalete dökmüştü." (s. 113-115.)

31. Reşat Nuri Güntekin, *Kızılcık Dalları*, 15. baskı, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1990.

Çocuk-oluşun çizdiği –yine Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*'de[32] sunduğu kavramsallaştırmaya dayanmak gerekirse– boyun eğme-baş kaldırma çizgisinin gerilimi *Gizli El*'de (1922) doruğa ulaşır.[33] Güntekin'in ilk romanı *Gizli El*'de "yetişkin ama çocuk" ya da ana karakterin kendini tanımladığı şekliyle "adam olmaz toy" Şeref ana karakterdir. Şeref'in artık majöriter Erkeklik için evlenmiş olma ispatının bile yeterli olmadığı noktada, tahammül sınırı zorlanmaya başlar. Usule uysun diye yapılmış, sakin, kendi hâlinde, gözlerden uzak bir evliliğin ve "zevç" rolünün sabit ve tek tipleştirici Erkeklik liturjisi yüzünden "toyluğu" perdeleyemediği, Erkeklik'in birine "erkek adam" demek için ispat istedikçe istediği, evli erkeklerin iş hayatlarında eşlerinden uzakta olduğunda mutlaka kadınlarla "kaçamak" yapmak zorunda olduğu, yapmazsa "erkek adam" sayılmadığı bir hayatta "toy" olarak tanımlanmaya isyan eder. Çünkü bu sıfat onu çift kutuplu cinsiyet sistemi ortasında kalakalmış çocuğa geri götürür. Erkeklik'in ekseninde bir biçimde mimlenmek söz konusudur. Fakat bunu majöriter Erkeklik'e doğrudan kafa tutmak yerine onun kurallarına kendini uydurumuş gibi göstererek gerçekleştirmeye çalışır, paranoya da bu noktada başlar. Kendini çevresindekilere "erkek adam" olarak ispatladığını düşündüğünde rahatlar, ama bunu kendine asla ispatlayamaz. Tam ispatlar gibi olduğu an, o ispatlayamama hali onu kovalar. Sonu gelmez Gotik paranoya, karakteri (tahayyülünde de yazarı) mizojeninin en uç noktasına götürür. Molar kip "ispat!" tecavüzde âdeta iki yönlü icbarı yaratır. "Toy" sonunda molar yapıya mükemmel biçimde giren erkek akranlarından da beter biçimde şiddetin faili, mütecaviz olmuştur. En ağır biçimde taciz eder, taciz ettiği an kendi kendinin mütecavizi olur ve Erkeklik'i en goral hâliyle kendi bedeninde tasvir eder:

> "Gece, artık kibar bir aile sosyetesine değil, tam manasıyla uslanmaz birkaç arkadaşla aşağılık barlara gidiyorum; hiç yapmadığım kadar içiyorum; en aşağılık kadınlarla dans ediyorum; müteahhitten çok daha bayağı taşkınlıklar yapıyorum; kuduz köpek gibi kadınları ısırıp cıyak cıyak haykırtıyordum. Ağzım onların aşağılık boyalarının yağı, etlerinin yağı ve teriyle doluyor. İç ceplerimden para çıkararak dağıtıyorum. O kadar ki, bu sefer arkadaşlarım usanıyorlar, beni bir arabaya atarak evime

32. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

33. Reşat Nuri Güntekin, *Gizli El*, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1978.

getiriyorlar... O kadar da toy olmadığımı kendi kendime ispat ettiğim için biraz sakinleşmiş olarak uyuyorum." (s. 156)

Molar kip "ispat!", Şeref için biteviye paranoya üreten hiç bitmeyecek bir süreç olduğundan, kendini ispatladığını düşündüğü an ne kadar hareket ederse etsin, ne kadar ilerlediğini düşünürse düşünsün, heteroseksüel rejimin içine dahil olduğu halde majöriterle temas edemeyişinde "kendini ispatlamadığı," "kendini hâlâ ispatlamamış olduğu" şüphesi, "kendini ispatlama mecburiyeti" onu gölge gibi kovalar, paranoya mizojeniyi doğurur. *Gizli El*'de Erkeklik kazanmıştır, ayak direyen minöriterin hareket etmeme inadını kırar. Şeref'e artık "erkek adam" denilebilir fakat "çirkin ördek yavrusu"nun trajedisiyle paralel biçimde "erkek adam" olduğunun farkında olmayan bir "erkek adam" dır:

"[Y]üksek bir fiyatla sattığım antika bir keman gibi birçok Olga'lara ve Nezihe'lere de alışacağım. [...] Fakat elbette yarın değilse öbür gün [Nezihe'ye] rastlayacağım ve bu defa artık toy olmadığımı, kemale ermiş bir insan olduğumu ispat edeceğim." (s. 156)

Reşat Nuri'de "çocuk-oluş"un minöriter blokları molar yapıya yaklaştıkça temassızlığın geriliminin arttığı bir çizgi çizer ve bu hareketle yaklaşmaya çalıştığında en uzağa düşer. Molar ile moleküler arasındaki bu kırılmış hatta, iki kamp oluşturan bir tasnife gider: Erkek adam olmayacak ile erkek adam olacaklar. *Nisan Güneşi*'nde (1928) öykünün ana figürü kız arkadaşının olmayışı, daha doğrusu diğer erkeklere benzemeyişi yüzünden, yalnızlık hissettiği an, gülünç kaçmışçasına, dışarıdan kahkahalar duyar.[34] Kendisine gülüyorlardır:

"Hastanenin bahçesinde kendi kendime dolaşıyordum. Yalnızlığın, kimsesizliğin melalini o an, ilk defa duymağa başlamıştım. Birdenbire kulağıma kahkaha sesleri geldi. Başımı çevirdim. Neşe ve alaycılıklarıyla meşhur üç arkadaşım kapının önünden bana gülüyorlardı." (s. 67)

Bu arkadaşlardan biri, Erkeklik'in sabit çizgisine uygun biçimde ana figürü tehdit eder. Bu, dostane bir teklif ya da bir akıl çelme değildir. Çünkü konuyu kapamaya çalışan ana figürün üstüne gider, kendini molar yapının temsilcisi olarak, alternatifsizmiş gibi, dayatır:

34. Reşat Nuri Güntekin, *Nisan Güneşi*, *Sönmüş Yıldızlar*.

"Bunlardan biri seslendi: Küçük... Bu ne ciddiyet? (Sınıfın en küçüğü olduğum için bana böyle derlerdi.)
Ben de şakaya boğdum: - Bir doktor yüzbaşısına öyle yaraşır, dedim.
- Bugün üniformasını giymiş bir doktor yüzbaşısına asıl ne yaraşır bilir misin küçük? Kırlarda sevgilisiyle gezinmek, ona çiçekler toplamak." (s. 67)

Gençler "[i]statiksel bulutsu, erkek-kadın aşklarının molar toplanışı"[35] merkezinde örgütlenirken, kaçış çizgisini çizen moleküle, bu durumda yalnızlığın onlarla birleşmeyecek çizgisine, Erkeklik'in kendi kendini tekerrür eden yapısını dayatır:

"Ziya, Rana'yı; Kerim Mediha'yı koluna almıştı. Biraz sonra bu iki çift, birbirinden ayrıldı. Ziya ile Rana kol kola ağaçlar arasında kayboldular. Mediha ile Kerim, taşların üzerinden atlayarak bir kayanın üstüne gidip oturdular. Ben biçare ise yalnız kaldım." (s. 68)

Bu sahnenin hemen ertesinde ana figür "hırçın bir sevda" arayışından bahseder ve molar-toplanışı anlatırken anlam bozukluğu yaratmış gibi görünen tuhaf bir cümle kurar:

"Gönlüm, hırçın bir sevda ihtiyacıyla yanıyordu. Hayatın gözümde hiç kıymeti kalmamıştı. Cemil gibi beni çiçekli yollarda bekleyen, Ziya gibi ağaçların karanlığında başını göğsüme dayayan, Kerim gibi ılık bir kayanın üstünde başımı dizlerine koyarak saçımı okşayan bir kadın olmadıktan sonra hayatın ne ehemmiyeti olabilirdi..." (s. 69)

Socius ile Sahneleme Arasındaki Gerilimde Çocuk-Oluş

Ergenlik erkekler blokuyla kesişemeyen yalnız ergen olma hâli, daha önce de tarif edildiği gibi kendine "dostça" bir hava veren, kadın-erkek molar toplanışlı tek tip Erkeklik'i pekiştiren, onun konturunu daha derin ve kalın çizen ortamda çözülmez. Yalnız ergen olmanın şiddeti, kendini hem *Harabelerin Çiçeği*'nde (1918)[36] hem yazarın *Bir Kadın Düşmanı*'nda[37] kimseye açamayacağı kadar çirkin bir yüzün sahibi olan tek kurbanın geri kalan erkek toplamı tarafından uğradığı homofobik linçte açar.

---

35. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012, s. 98.

36. Reşat Nuri Güntekin, *Harabelerin Çiçeği*, 9. baskı, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1987, s. 9. (Tefrika tarihi 1918, yayımlanış tarihi 1953.)

37. Reşat Nuri Güntekin, *Bir Kadın Düşmanı*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2016.

Kitabın başına yazarla yapılan röportaj eklenmiştir. Yazar burada *Harabelerin Çiçeği*'ni yazmaya, ne güzel çocuk dedirten ama yüz yüze geldiklerinde yüzü çok feci yanmış boyacı bir çocukla karşılaştıktan sonra karar verdiğinden bahseder. Ancak romanla ilgili tasarılarını bir arkadaşıyla tartıştıktan sonra aynı temaya sahip bir romanın zaten yazılmış olduğunu öğrendiğini ve romanı baştan bir uyarlama olarak yazmak zorunda kaldığını da ekler.[38] Yazar, romanın olay örgüsünü kendisinden önce yazılmış esere uydursa da, *Harabelerin Çiçeği*'ne ve romanın ana karakterine –*Bir Kadın Düşmanı*'yla ve onun ana karakteri Homongolos'la paralel biçimde– hiç şüphesiz eğitimci kimliğiyle süzdüğü deneyimlerle de birlikte kendine has, ciddi düşünsel yatırım yapmıştır.

Yazar, hem *Harabelerin Çiçeği*'nin ana karakteri Süleyman'ın hem de Homongolos'un bakılmayacak derecede çirkin diye tasvir ettiği yüzünü karakterlerin iç yüzüne bağlar, yüz insanın iç dünyasının aynasıdır. Homongolos'un bizzat kendisi için söylediği üzere; "Yüzü çirkin olanın ahlakı da çirkindir." Daha önce Nahid Sırrı Örik ile ilgili *Transperformatif Zelil Suretler* kesitinde gördüğümüz üzere, insan sureti metaforu, Simgesel Düzen'e direnen imgesele doğrudan göndermeleri yüzünden bedene çizilen sınırlardan bağımsız değildir ve toplumsal cinsiyet matrisi-heteroseksüel matris kesişimini zorlar.[39] Reşat Nuri'de de molar yapının püskürttüğü çirkin yüz bu bağlamdan bağımsız düşünülemez. Bu bakımdan, molar yapının içini dolduran aktörlerin çirkinliğe karşı verdikleri, fevri gibi görünen savaş aslında farklı suret ile temsil edilen bir yabancı moleküle karşıdır ve direnen molekülerleşmeyi püskürtme hareketi cinsel rejime kalıbını veren genel ahlakla ilgili bir sınır çizme sorunudur. Erkeklik'in temsilcileri, erkek olacak çocuklar, kendisinden olmayan ahlaksızı cezalandırarak molar yapıda kalır ve cinsel örgütlenmeye bağlanan "yüz" metaforuyla sembolize edildiği üzere homofobik olan tam da budur: Farklı olanı erkek saymama ve onu kendi arzudan arındırıldığı varsayılan erkekliğine tehdit sayarak kendinden ayrıştırma çabası. Bu, ken-

38. Reşat Nuri Güntekin, "Bu Roman Nasıl Doğdu," s. 7-8. Fethi Naci, *Harabelerin Çiçeği*'nin bir uyarlama olduğunu, bu yüzden romanları arasında sayılamayacağını iddia ediyor. Fethi Naci, "Reşat Nuri'nin Zabitleri," *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, (yay. haz.) Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s. 91.

39. Bkz. önceki bölümündeki "Trans Performatif Zelil Suretler" başlığı.

dini cinsel yönelimden soyutlamış havası veren homososyal arzu içerisinde "doğal" cezalandırma mekanizması olarak sunan şey, kelimenin tam anlamıyla homofobik paradoksal erotizmdir. Reşat Nuri, homofobik paradoksal erotizmin erkekler arası homososyal arzu yapısı içinde örtük kaldığı anlatısında çirkinliği kurbanların suretine yansıtır ve diğerlerinin kötülüklerini kurbanlara ironik biçimde yükler. *Harabelerin Çiçeği*'nde Süleyman'ın sureti:

> "Siyah bir boyun atkısıyla, her zaman yarı yarıya gizlediği çehresini biraz daha kapadı. Elbisesi, her vakitki gibi, baştan aşağı siyahtı. Bu adama, her gördüğüm vakit, merhamet ve korku ile karışık bir merak duyuyordum. Korkunç bir yanık, yüzünü harabetmiş, bu afetten, sade gözleriyle, alnı kurtulabilmişti. Taze bir yaraya benzeyen bu yanığın, bir kaza eseri olduğu belliydi. Narin ve biçimli bir vücudu, güzel sarı saçları vardı. Her gördüğüm yerde, aynı korkaklıkla etrafındakilerden kaçıyor, yüzünü, büyük bir ayıp gibi atkısıyla saklıyordu... Hakkı yok muydu? Kim bilir, ne hesapsız gözlerin korkulu bir merak ve nefretle yüzünde gezdiğini, bu kapanmayan yaraya kaç ahmağın güldüğünü görmüştü." (s. 9)

Homongolos, *Bir Kadın Düşmanı*'nda *Harabelerin Çiçeği*'yle aynı kaderi paylaşırken tam ters bir hayat stratejisi benimsemiştir. Savunmada kalmayıp herkese saldıran karakter, romanın üst katmanında aralarında platonik bir aşk varmış gibi görünen, romanda kadına yüklenen homofobiyi temsil eden Sâra'nın ağzından majöriteri tekerrür eden bir "espri" anlayışıyla tasvir edilir. Bu tip bir anlayış majöriteri pekiştiren, tam da bu yüzden "ırk" ve cinsel farkın iç içe geçtiği, bir "ırk"a dahil olamayışın problem olmasının cinsel farkı hatırlattığı, "ırk" kadar cinsiyet de söz konusu olduğunda "her şeyin yerli yerinde olması"nı dayatan bir anlayıştır:

> "Çehresine gelince, onu sana bilmem nasıl anlatmalı Nermin? Hani coğrafya kitaplarının başında beyaz, sarı, kara, kırmızı ırkların her birinden birer numune gösteren resimler vardır. O resimleri gözünün önüne getir. Afrika zencilerinin kısa kıvırcık saçlı sivrice başını al. Onun altına Avrupalının biraz çıkık alnını yapıştır. Sonra Çinlilerin, Japonların uçları havaya kalkmış kaşlarını, badem gibi çekik gözlerini tak, yine onun kırmızı rengiyle bu çehreyi baştanbaşa badana et... İşte sana Homongolos'un başı... Artık bu çehrenin karşısına geç... Bak bak için açılsın. Kudretin neler yaratmaya kadir olduğuna hayret et. Cenabı Hakkın bin bir isim ve vasfı içinde bilmem bir de "ya müstehzi" var mı? Herhalde kudret bu Homongolos'u yaratırken çok uğraşmış, harikulade bir karikatür bedia-sı vücuda getirmiş..." (s. 58)

Çocuk-oluş çizgisini çizen figürlerin, Erkeklik'ten püskürtülmek suretiyle, sırf sabit yapıya uymadıkları için çekmek zorunda kaldıkları, kendini homofobide açan eziyet, hane ile eğitim gibi iki kurum içerisinde kendini gösterir. Hanede, toplumsal cinsiyet rollerinin ve davranış kalıplarının yeni yeni yansımaya başladığı çağda, erkek çocuk, ailenin soyunu devam ettirmesi temelinde ona yüklenen hayalleri gerçekleştirmesi beklenirken "yüzünün birden yanmasıyla", yani sembolik olarak, biraz da belki pedofili imalarını içinde barındıracak biçimde yüzünün "ahlakını" yansıttığı üzere birden çökmesiyle, *Kızılcık Dalları*'nda denildiği üzere "emânetullah" ya da "evin çocuğu," bir başka deyişle sığıntı, hâline gelir. "Emânetullah" ya da "evin çocuğu" aslında *Kızılcık Dalları*'nda bahsedildiği üzere evlat edinilen çocuktur, ama anlamı biraz daha açıldığında hanenin soyağacı üzerinde hiçbir biçimde hak sahibi olmayacak, emanetmiş gibi, bir biçimde yetişkinlik dönemine kadar bakılması gereken yüktür. *Harabelerin Çiçeği*'nde Süleyman'ın başına gelen tam da budur. Ergenlik sınırı 11-12 yaşına kadar ana babası tarafından şımartılan Süleyman, "yüzü yanınca", anne babasının şu acı sözlerine maruz kalır:

> "Babam, biraz kederlenir gibi oldu:
> - Evet, cidden iftihar edecektik.. Ne yapalım, kader... Her neyse, çocuğumuz bir tane değil ya!... Behçet de iki sene sonra onun yaşına gelir.
> Paşa babam, yavaş yavaş yatağıma yaklaştı. Galiba uzun uzun yüzüme baktı. Sonra:
> - Amma da berbat olmuş ha... *Hani, büsbütün ölseydi, bence daha iyi idi...*"
> (s. 40, vurgu bana aittir.)

Aile, Süleyman'ın yanık yüzüne daha fazla tahammül edemediği için, bir "emânetullah" olarak, bakmaları gerekse de artık birinci dereceden sorumlu olmadıklarından, onu yatılı mektebe verir. Erkeklik dışına atılmış, kaynaşacak molekül bulamayan tek molekül hâlinde kalakalmış minöriter çocuk-oluşun tek ses, tek tip davranış üreten molar yapıyla karşı karşıya gelmek zorunda kalışı şiddeti doğuracaktır. Külliyatında molar Erkeklik'in moleküler çocuk-oluşla temas etmeme refleksinin doğurduğu şiddetin, diğer adıyla homofobinin kaydını uzun uzadıya aktarırken anlatıcı olarak eğitimcilik hayatından biriktirdiği deneyimleri damıtır.

Freud, analizantlarının dayak fantezilerinin sonuçlarını topladığı ve dayak fantezilerinin yaygınlığını gösterdiği "A Child is

Beaten" [Bir Çocuk Dövülüyor] makalesinde böyle bir şiddetin cinsel içeriğini gösterir. Dayağı birey fantezisine indirgedikten sonra, onu karşıt kutuplu cinsiyet sistemi içerisine oturtup dayak yiyenle dayağı seyreden arasında bölüştürür. Dayak yediği düşünülen kişiyle dayağı kurgulayan arasında, özellikle erkeklerde, özdeşleşme ilişkisi kurduğunda, dayak fantezisini eşcinsellikle bağlantılandırır.[40] Deleuze-Guattari ise dayak atanı her zaman baba ya da sahibi olduğu konum açısından babanın otoritesine sahip bir kişiyle eşleştirip dayak sahnesini kurgulayan ile dayak atılan kişileri kendi bireylikleri içerisinde hapseden Freud'un kuramına karşı çıkarak, fantezinin grup fantezisi olduğunu, arzulama-makinesinin toplumsal olduğunu gösterir.[41] Güntekin'de de, dayağın bireyin üstünde Freudyen mazoşist bir baskısı olsa da, grubun haz aldığı, herkesin grubun içinde bir rol içerisinde eridiği, grubun kendi sadistik dominasyon kodları olduğu bir sahnelemedir. Güntekin'de dayak grup olmadan anlaşılamaz.

Harabelerin Çiçeği Süleyman'dan cinsellikle iç içe geçen utanç duygusunun içine düşmüş bir "hasta çocuk" yaratmıştır. Süleyman, "erkek adam olacak" çocuklara dışarıdan bakarak tüm güçsüzlüğünde kaçış çizgisi çekmiş, gruba göre yalnız kalmış ama yalnızlığı grup olmadan anlaşılamayacak olan bir dışlanmıştır:

> "Talebeler beni görebilmek için yerlerinden kalkıyorlar, garip bir hayvan seyreder gibi, birbirlerini itip kakarak gülüşüyorlardı.
> [...] Başımı önüme açılmış bir kitaptan kaldırmaya cesaret edemiyordum. Ara sıra, hafif gülmeler, gizli konuşmalar işitiyordum. Göğsüm tıkanmış, gözlerim, düşmeye cesaret edemeyen yaşlarla yanarak, yüzümü ellerimin içinde saklamaya çalışıyordum." (s. 46)

Molar yapının içinde kalan "erkek adam olacak çocuklar" Süleyman'dan paradoksal homofobik erotizmin kalıbını verdiği üzere kâh kendilerini iten kâh kendilerine çeken bir iğrenç, bir zelil[42] yaratmıştır. Freud'un kendi modelinde gösterdiği ve Deleuze ile Guattari'nin modeli ayakları üstüne oturttuğu üzere hem cinsel içeriğinden bağımsız düşünülemeyeceği biçimde tartaklar-

---

40. Sigmund Freud, "A Child is Beaten", *Complete Works*, Çev. James Strachey, Ivan Smith: 2000, 2007, 2010. Özellikle, s. 3657, 3658, 3659.

41. Deleuze-Guattari, *Anti-Ödipus*, s. 85-88.

42. İğrenç ya da zelil olarak çevrilen Kristevagil *abject* kavramı için bkz. "Nahid Sırrı Örik: Unutulmaya Terk Edilmiş Apaçık Sırlar" bölümü, dipnot 51.

lar, hem de paradoksal biçimde genel ahlakın sınır çizgisini çekerek kendilerinden uzaklaştırırlar:

"Sağımdaki arkadaşım, kolumu çimdikleyerek:
-Öteye git!..
Dedi. Biraz öteye gittim. Bu defa solumdaki çocuk, ayağıma gizli bir tekme attı. Pis bir şeyi iter gibi.
-Çekil yanımdan!...
Dedi. O vakit, deliğinde, dikenler ve bıçak uçlarıyla tehdit edilen bir hayvan gibi büzüldüm. Fakat nafile, çimdiklerin ve tekmelerin arkası bir türlü kesilmiyordu." (s. 46)

İtilip kakılan çocuğun geçmiş kaydında Reşat Nuri'nin kahkahasının sadistik kaynağına rastlarız:

"Ağlar gibi bir sesle:
-Ne istiyorsunuz benden? Ben, ne yaptım size?
Dedim.
Hep birden gülüştüler.
[...] minimini bir çocuk olmak, kimseye fenalık etmemiş bulunmak. Sonra, hiç sebepsiz, etrafındakilerin husumetine uğramak, çok acı şeymiş. Bahusus, benim gibi, kalbi sevgi ve şefkat ile dolu bir çocuk için...." (s. 46-47)

Yanık yüz sembolünün cinsel bir içeriğinin olduğu fikri, hanesinde genel ahlakı koruma refleksi gösteren bir velinin şikâyetinde de kendini hissettirir. Veli, molar yapı ile molekülerin temassızlığında çocuğunu, "ileride erkek adam olması gereken" çocuğunu, molar yapının içinde korumak için, onun minöriterleşmemesi yönünde (homo/hetero sınır çizgisi üzerinden ayrılan mekânsallaşmada homo sınırına çekilmemesi yönünde) bir mücadele verir. Oğlu, Süleyman'la aynı sırada oturmasın diye elinden geleni yapar:

"Arkadaşlarımdan hiçbiri, benim yanımda oturmak istemiyordu. Hatta mubassırın, zorla yanıma oturttuğu uslu bir talebenin velisi, resmen müdüre şikâyette bulunmuştu. Nihayet, sınıfın en arkasında bana bir yer verdiler. Hatta karyolamı bile, yatakhanenin en kuytu bir köşesine koymuşlardı. Fazla hassasiyetim, bu ağır muamelelere bir türlü alışamıyordu. Arkadaşlarım, benden ayrı, benden çok fazla kuvvetli idiler. Nazarlarımla, beyhude yalvarıyordum." (s. 49)

Bir Kadın Düşmanı'nın Homongolos'u, Süleyman'dan biraz farklı biçimde, doğduğundan beri peşini bırakmayan yaftalanmaya ve dışlanmaya karşı şerbetlidir. Seyirliğe dönüştürülmeye karşı "Homongolos hiç oralı değildi." Mektep anılarına bakıldığında, o Süleyman'ın anti-simetriği olarak düşünülebilir: Güçlüdür, kendi kendine yeter, gücünü herkese kabul ettirmiştir. Ancak bu noktada Homongolos'un ruh ikizini yarattığında, Homongolos'la aynı yollardan geçen, majöritere karşı çocuk-oluşa itilen, ayrımcılığa uğrayan, *Harabelerin Çiçeği*'nin Süleyman'ı gibi hassas ve kolay incinen Necdet'i getirdiğinde roman apayrı bir boyut kazanır. Homongolos, Necdet'le himayeye ve kader ortaklığına dayanan, paradoksal homofobik erotizme tezat teşkil eden, derin homososyal bağlar kurmuştur. Roman, üst katmanında erkeklerin kalbini çelme konusunda iddialı diye tanıtılan Sâra'nın, kadınlardan kaçan, onlarla ilgilenmeyen Homongolos'u elde etme mücadelesi üzerine kuruluymuş gibi durur. Oysa, daha ziyade Güntekin'in külliyatında çok sık rastlanmasa da kendini hissettiren, baş gösterdiği an genelde takip edilmesi zorlaşan bir izlek, iki erkek arasındaki yoğun duygusal arkadaşlık, üzerinedir. Homongolos; "Bu sinemanın başlıca kahramanları iki kişiydi: Biri ben, biri de sen. Benim melun ve gülünç çehremle senin güzel yüzün [...] Nihayet film bitti." (s. 147) der ve Sâra'nın baş aktris olmadığını göstererek, hikâyenin Necdet ile Homongolos hakkında olduğunu tekrar tekrar vurgular: "Evvelce de söylediğim gibi bu sinemada belli başlı olarak sade ikimiz varız... Ötekiler hep sönük, titrek gölgeler..." (s. 176)

Bir Kadın Düşmanı, Homongolos ile Necdet'in arkadaşlığının kaydını düşerken ikisinin bir farklılık, bir azınlık olarak ayrı ayrı şiddete maruz kalışının ve sonra birlikte güç toplayışının tarihini yazar. Bu tarih, Homongolos'un yatılı mektebe verilişiyle başlar:

> "Kardeşinin seni mektebe bıraktığı günden beş sene evveldi. Yine mektebin ilk açıldığı gündü. Aynı bahçeye senden daha küçük ve senden daha kimsesiz bir çocuk bırakmışlardı. Ancak sekiz yaşında, bir hilkat garibesi denecek kadar çirkin, gülünç ve vahşi bir mahlûk. Onun gerçi bir babası, üvey de olsa bir anası, büyüklü küçüklü dört kardeşi vardı. Bu aileye oldukça mesut bir yuva denebilirdi. *Ancak o çirkin çocuk bu yuvadaki ahengi ve güzelliği fena halde bozuyordu.* Çirkinlik yalnız yüzünde olsa belki ona tahammül ederlerdi. Fakat tabiatı, ahlâkı da yüzü kadar çirkindi. "Yüzü çirkin olanın ahlâkı da çirkindir" sözü büyük bir hakikattir. [...] Onunla mütemadiyen eğlenmişler, ona hakaret hatta zulüm

etmişlerdi. Bunu yapanlar onun en yakınlarıydı, sevmek değilse bile hiç olmazsa acımaları lazım gelenlerdi. Birbirinden güzel bu dört çocuk arasına bu hilkat garibesi nasıl karışmıştı?" (s. 167, vurgu bana aittir.)

Roman, Homongolos'un maruz kaldığı paradoksal homofobik erotizmin kaydını tutarken, sadistik kodlarda cisimleşen grup hiyerarşisini de sergiler. Lider konumunda bir çocuk sadistçe bir komut verirken, diğerleri onu taklit ederek gürültü yapar, şiddeti yayar:

"Ayaklarından sürüyerek odunların arasından çıkarıyorlar, kulaklarını, saçlarını çekiyorlardı. O kadar hastaydı ki yapılan hakaretleri anlamıyor, yediği dayağın acısını duymuyordu.
Onda canını müdafaa eden bir hayvan sevki tabiisinden başka his kalmamıştı. Bir aralık arkadaşlarının elinden kurtuldu, tekrar odun yığınlarının arasına kaçtı. Çocuklar yuvasına saklanmış bir hayvan yavrusunu taciz eder gibi odunların arasından değnekler uzatıyorlar, toz toprakla dolmuş, korku ile ürpermiş kıvırcık saçlarına, tırmalanmış ellerine vuruyorlardı.
Nihayet bir tanesi daha başka bir zulüm icat etti.
Bir çamurlu kavun kabuğu uzatarak: "Hayvan! Çabuk bunu ye" diye bağırdı. Öteki çocuklar bir ağızdan "yiyeceksin hayvan" diye haykırışarak inat ediyorlar, artık odunların arasından değnek uzatmakla iktifa etmeyerek taş toprak atıyorlardı. Ağlaya ağlaya, titreye titreye kabuğu yedim." (s. 168-169, vurgu bana aittir.)

Homongolos'un aksine Necdet çok güzel bir çocuktur, ama bu durum onu mektepte onunla aynı kaderi paylaşmaktan kurtarmaz. Çünkü toplum içerisinde yalnız kalış, kendini sabit noktadan geriye çeken, moleküler bir harekettir ve kaçış çizgisiyle molar yapı karşı karşıya kaldığında şiddetin patlak vermesi kaçınılmazdır:

"Bu çocuk sendin Necdet. Mektebe gireli bir aya yakın bir zaman olduğu halde bir türlü alışamıyor, *kimse ile arkadaş olamıyor, "kabak çiçeği" vaziyetinden kendini kurtaramıyordun.* Nahif, hassas, mahçup, çekingen bir çocuktun. Bunlardan başka mahzun ve yalnızdın. Bu yaradılışta, bu vaziyette bir kimsenin insan cemiyetleri içinde hali haraptır... Bir sürü, içinden ayrılmak temayülünü gösterenlere karşı çok zalimdir." (s. 163, vurgu bana aittir.)

Homongolos'a daha önce yaptıkları gibi ona da pis bir şeyler yedirmeye çalışırlar, Homongolos tam o anda, benzer yoldan geçmiş kişi ve Necdet'in kurtarıcısı olarak, belirir:

"Seni hafif hafif yağan yağmur altında çamurlara yuvarlıyorlar, tekmelerle dövüyorlardı. Bir tanesi, elinde süprüntü tenekesinden çıkarılmış bir karpuz kabuğuyla geldi... Çocuklar onu zorla sana yedirmek istiyorlar:

- Hayvan değil misin? Yiyeceksin, diye bağrışıyorlardı. Sende artık ağlamaktan takat kalmamıştı. Onlar seni kollarından, karışmış saçlarından yakalıyorlar, kilitlenmiş çeneni zorla açarak pis avuçları içinde cıvık cıvık olan kabuk parçalarını ağzına sokuyorlar, yüzüne sürüyorlardı." (s. 164.)

Homongolos ile Necdet'in karşılaşması, yazarın da üstünü çok örtmediği, bariz bir dolaptan çıkma hikâyesidir. Homongolos ile Necdet'in tarihi bu dolaptan çıkışla başlar. Bu dolaptan çıkış, aynı zamanda paradoksal homofobik erotizmin etkisindeki linç eden grubun sado-mazoşist yapısının tersyüz olduğu andır. Kurban yeni kurbanı kurtarırken birden kavga ortamında diğer erkekleri domine eden olmuştur:

"Evvelce söyledim ya. Başkalarının ıztırab çektiğini görmek benim için bir nevi teselliydi. Mağluplara yardım etmek âdetim değildi. Fakat bu sefer mesleğimi değiştirdim. *Gizli kapımı göstermek tehlikesinden korkmayarak dışarı çıktım.* Sakin bir tebessümle emrettim:
-Bırakın çocuğu...
Derhal gürültü kesildi. Çocuklar seni bıraktılar. Karpuz kabuğunu getiren çocuğa:
-Al kabuğu bakayım yerden! dedim.
Hemen eğildi, aldı.
-Ye onun bir parçasını bakayım!
Bir an tereddüt etmeden kabuğu ağzına sokup çiğnemeye başladı.
-Nasıl tatlı mı?
-Tatlı...
-Hadi öyle ise hepiniz defolup gidin...
Çocuklar yine bir an içinde çil yavrusu gibi dağıldılar." (s. 163-165, vurgu bana aittir.)

Fakat Necdet ile Homongolos'un kader ortaklığına ve himayeye dayanan homososyal bağ kitapta arzunun ifade edilmesine izin vermez. Homongolos için arkadaşlık kavramına aktarılarak yüceltildiğinde bile, her türlü aşkın inkâr edildiği ağır bir duygulanıma dayanıyordur. Roman arzu baş gösterir gibi olduğu an, onun başını keser ve nefes alması imkânsız biçimde içe döndürür. Kabul

görmemiş, daha doğrusu ifade bile edilmemiş, ifade edilmemeye yazgılı, ağır bir platonik aşktır. Homongolos, buna rağmen teşekkür eder, çünkü eline geçip geçeceğin en iyisi budur, ötesi yoktur: "Evet, sevda denen şeyi tanımadan dünyadan geçecektim. Fakat sen bana hiç olmazsa dostluğu, arkadaşlığı tanıttın Necdet... Mahrum bir insan için bu da epeyce bir şeydir." (s. 175) Onu yalnızlıktan kurtaracak bir Necdet vardır:

> "Sana himaye vaat ettiğim bu dakika hayatımın en mühim bir dönüm noktasıydı. Dünyada ilk defa benim de bir sevdiğim insan oluyordu. Merhamet, muhabbet; arkadaşlık denen güzel şeylerin zevkini ilk defa duyuyordum. Ruh yalnızlığı denilen korkunç hastalıktan sen beni kurtarıyordun." (s. 166)

Homongolos, aşkını bizzat inkâr etmek zorundadır, çünkü kendisi sadece onu çerçeveleyen toplum tarafından değil, geriye kalan tek dayanağı Necdet tarafından inkâr edilmiştir. Bu inkâr arzuyu baskılar: "Dikkat ediyorum Ziya... Bir gün bir kadına tesadüfen olsun baktığını görmedim, diye şaşıyordun." (s. 178) Arzu, Necdet'in kendini heteroseksüel kimlikte konumlandırışmasıyla hiçe sayıldıkça, Homongolos'un içi acılaşır: "Sen bana sergüzeştlerinden bahsettikçe dudak büküyor, hatta böyle manasız şeylerle uğraştığın için seni biraz tekdir ediyordum." (s. 178) Açılma noktasına geliş bile acıdır. Bir yandan ondan kaçamazken arkasındaki hakikati göstermeyen, ama neyi inkâr ettiğini değil, sadece inkâr etmek geçişsiz bir fiilmişçesine salt inkâr etmişliği ima eden, arzuluğu kalmamış, açılmayacak bir sırra gömülmüş arzudur söz konusu olan:

> "Küçük yaşımdan beri insanlar arasında, bir çölde gibi yapayalnız yaşıyorum. Hatta seninle o kadar iyi bir arkadaş olduğumuz, kardeş gibi yıllarca bir arada yaşadığımız halde beni sen de bilmezsin." (s. 180)
> "Hayatımız daima beraber geçtiği, birbirimizi daima sevdiğimiz halde yabancıydık Necdet." (s. 183)

Tam bu noktada kendini açamayan, her açamayışında daha çok içe dönen Homongolos ters yön izleyerek açılacaktır, arzuyla olumsuzlama üzerinden dolayım kurar. Homongolos asla "şunu arzuluyorum" demez, diyemez ama en bunaldığı noktada çoktan vefat etmiş Necdet'e açılır. Bu anda Homongolos, Reşat Nuri külliyatının

mizojeniden en uzak pasajında Homongolos'un kalbini elde ettiğini sanan Sâra'yı arzulamadığını itiraf edecektir:

> "Belki hatta onun cinsini, kadınlığını bile düşünmüyorum. Onu bir erkek dost gibi, –mesela kaybedilmiş bir Necdet gibi– temiz bir arkadaş muhabbetiyle seviyorum. Erkekler arasından bazen kendimize bir kardeş, bir "birader" seçmek mümkün olsun da kadınlar arasında bir "hemşire" ayırmak niçin kabil olmasın?" (s. 194)

Homongolos'un muamma intiharı bu noktada Sâra'yla homofobiye karşı pes etmişliği iç içe geçirir. Homongolos, Necdet'e Sâra yüzünden intihar edeceğini yazar ve aslında gerçekten de Sâra yüzünden intihar eder. Daha önce Sâra'nın Homongolos'un çirkinliğini ifade edişinde görüldüğü üzere Sâra "her şeyi yerli yerinde" görmek isteyen ve tam da bu yüzden cinsel fark ile ırkın heteroseksüel düzenlemedeki kesişimini yansıtan bir bakış açısına sahiptir. Roman, Sâra nezdinde homofobi failliğini kadına yükleyen bir mizojeniyle Homongolos'u kadınlardan kaçmaya mahkûm gösterirken kadınlar ve Homongolos arasındaki ilişkiyi Erkeklik denilen molar yapı dışına püskürtülmüşlük üzerinden kurar. Kadınlara göre Homongolos Erkeklik dışı, bu yüzden de insanlık dışı, bir yaratıktır: "[Kadınlar] Cambazhanede acayip bir hayvanın hünerlerini seyretmeye hazırlanan seyirciler gibi ona bakıyorlardı." (s. 59) Sâra'nın kahkahasının ayrımcılık –cinsel fark ile ırk kesişiminde erkek olanlar ve olmayanlar ve "erkek adam" olmadığı halde sırf espri olsun diye zorla "erkek adamlaştırmaya" çalışılanlar– tecessümü onu maşuk yapmaktan ziyade, sınırları homofobi tarafından çizilen şımarıkça bir oyunun nesnesi yapar. Bu oyunun sonucunda intihar noktasına gelen Homongolos, ölmeden hemen önce, Sâra'nın kahkahası için "Fakat ben o kahkahayı kafamın içinde işiterek ölüyorum." (s. 205) der. Bahsettiği sadece Sâra'nın kahkahası değildir, hanede, yatılı okulda ve ömür boyu ona yöneltilmiş eril homofobinin yükünü de kadına aktararak Sâra'da cisimleşen kahkahaların şiddeti kafasının içinde yankılanmaktadır.

Erkeklik İffeti Sembolü Olarak Hz. Yusuf

Reşat Nuri Güntekin, Süleyman ile Homongolos'un çirkin, "ahlaksız" suretini alır, arındırır ve Hz. Yusuf'ta ikonlaştırır. Erkeklik'ten püskürtülmeye, dahil ol(a)mama sınırında şiddete

maruz kalma, kendini Hz. Yusuf'ta onarır. Reşat Nuri erkekleri döner döner kendi suretini Hz. Yusuf'ta bulur. Erkek iffetinin nadir temsillerinden Hz. Yusuf'un –çünkü genelde iffet kadına dair bir mesele olarak algılanır– Züleyha'ya dokunmayı reddetmesi Güntekin'in külliyatında sembolik bir anlam taşır ve hakikat üzerinden çizilen sınırda taşıdığı taşıyabileceği en olumlu ve en olumsuz, kutsal ya da sahte, gurur duyulması gereken ya da utanç verici, anlamıyla Erkeklik'le "çocuk-oluş"un temas etmediği boşluktaki dirence işaret eder. Ayak direyen, ama güçsüz çocuk, Hz. Yusuf'ta güç kazanır. Bu kez Erkeklik tarafından püskürtülmez, o bizzat Erkeklik'e kafa tutmuştur.

Bir Centilmen (1927)[43] öyküsünde, bu temsil, hakikatin sahte olanı açığa çıkarması anlamına geldiğinden, kazanabileceği en ağır anlamı kazanır. Öykünün girişinde figürlerden biri modern zamanların tuhaflığının çığırtkanlığını yapar: "Necip – Tarih değişti, tarih!... 1919 Mart'ı sabahında kurn-i kadimeye, Hazret-i Yusuf'un Züleyha'yı reddettiği seneye döndük." (s. 114) Bu ilana göre, Yusuf'un Züleyha'yı reddetmesi, modern, hatta avangarddır çünkü "erkek doğasını aşmış"tır. Bu miladın ilan edilmesine sebep, ana figür Ekrem Roçilt Bey'in genç ve güzel Behice Hanım'a gece kalması için kendi odasını vermesi ve ona bütün gece dokunmayacağına dair verdiği sözü kadının tüm yalvarmalarına rağmen tutmasıdır. Bu sözümona gerçekleşir gibi olmuş ama gerçekleşmemiş olayda, hiç şaşırtıcı olmayacaktır, birileri "hakikat" peşinde onları gizlice gözler:

> "Roçilt'in hali görülecek şeydi. Omuzlarına tırmaşan bu yarı çıplak... Anlatırken ağzım sulanıyor... Nefis, enfes kadın vücudunu silkti, attı ve Hazret-i Yusuf'tan beri hiçbir Âdemoğluna nasip olmamış bir kahramanlıkla: "Ben sözümün eriyim Behice Hanım," dedi." (s. 117)

Bu demir irade, ana figür dışında kimsenin bilmediği bir sır tarafından eğilip bükülür. Roçilt Bey, Erkeklik'e kafa tutan sözde bir irade göstermiştir, çünkü hayatının kalanında Erkeklik yapısının içinde kalabilmesi için başka çaresi yoktur:

> "[Roçilt] (Gülerek) Allah cezanı versin!... Peki, peki... Ama aramızda kalmak şartıyle. İki haftadır Mustafa Şevket'in metresinin evindeyim...

43. Reşat Nuri Güntekin, "Bir Centilmen", *Tanrı Misafiri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2011, s. 114.

Çamaşır değiştirmek lüzum geldi... Ev, ev değil ki... oymalı kadın fanilalarından başka bir şey bulamadım... O da tamamıyle kavuşmamak şartıyle... Çaresiz, giydik... Dün gece içim çatır çatır yanar, ama insaf et... Bu hal ile kadın yanında nasıl soyunulur canım?... "(s. 118)

Reşat Nuri'de Erkeklik'in dışında kalmak için gösterilen direnç, molar yapı dışında kalmanın onuru anlamına gelen Yusuf, bu bağlamda kafa tutmak değil, Erkeklik'ten püskürtülme tehdidine karşı kendini Yusuf gibi gösterme anlamına geldiğinden aşağılayıcı bir anlam kazanır. Roçilt Bey sahte Yusuf'tur, Erkeklik'in temsilcisi kalabilmek için bedeninde erkekliği bir dış kabuk olarak taşımak suretiyle içindeki içselleştiremediği minöriter çoğulluğu saklar.

Reşat Nuri Güntekin, mizojeni ile milliyetçiliği "yüceltme" tekniğiyle iç içe geçirdiği *Yeşil Gece*'de (1928) ise Yusuf'un groteskleştirilmiş, temsil ettiği kişiyi, aynı zamanda yer yer muhakkak yazarın kendisini aşağıladığı ve baltaladığı anlamını alır, onu tamir ederek bir kutsallık atfeder.[44] Roman, çocuk-oluşun molar toplanışlı çift kutuplu cinsiyet içerisinde tahayyül edilmiş bir kadın tarafından ezildiği değil, çocuk-oluşun molar yapıya kendini direte direte kadın-oluş molekülerleşmesine bıraktığı bir istikamet çizer. Deleuze ve Guattari, "Bir kadına dönüşen kız değildir; evrensel kızı yaratan kadın-oluştur"[45] derken molar entite olarak kadın ile hareketi çizen moleküler kadın-oluş arasında bir karşıtlık koyar ve erkeğin de moleküler hareketin içine çekilip kadın-oluştuğunu ya da kadın-oluşabildiğini söyler.[46] Reşat Nuri'de de –çok belirgin bir izlek olmasa da– erkek figürlerin yer yer, özellikle bu noktada, kendini Hz. Yusuf sembolünde var eden erkek iffetini sergilemede, yani ayak direyen çocuk-oluşta, birden kadın-oluşun içine girmesi nadir bir durum değildir. Hz. Yusuf imgesi, ayak direyen çocuğu onardığı ölçüde mizojeninin moların kaskatı sınırları içerisinde sıkışıp kalmışlığının yerini sınırları akışkan çizen kadın-oluşa bırakır. *Yeşil Gece,* roman boyunca okuyucunun ortamın basıncını yoğun biçimde hissettiği, kadının kamusal alanda yer almadığı, insan ilişkilerinin molar bir hiyerarşiye dayandığı

---

44. Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*, 8. baskı, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1981.

45. Deleuze, Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 227.

46. A.g.e., s. 232-310.

Sarıova kasabasında medrese geleneğini yıkmaya çalışan Şahin'i, sırf idealist bir öğretmen olarak değil, aynı zamanda Hz. Yusuf'un sureti olarak da anlatırken böyle bir istikamet çizer.

Roman, daha başlarında yüceltme tekniğini örerken, arzunun üstünü tam da bu tekniğe dayanarak örter. Şahin'le aralarında derin homososyal bağların kurulmuş olduğu ev arkadaşı Rasim'le ilişkisi aktarılırken, Şahin, *Bir Kadın Düşmanı*'nda Homongolos'un flörtlerinden bahseden Necdet'e içerlemesini çağrıştıracak biçimde, Rasim'e içerler. Ancak metin bu içerlemenin üstünü siyasi ülkü fikriyle örter. Boş işlerin eşanlamlısı arzu, üstü örtülmüş kıskançlık ülkeyi kurtarma idealleri ile yer değiştirirken görünmez kılınır:

> "Şahin Efendi, sevmenin ne olduğunu bilmezdi. Fakat onun nasıl bir ihtiyaç ile söylediğini hisseder, derdini anlıyormuş gibi görünerek dinlemeye çalışırdı.
> Bazen de kuşkulanır, genç arkadaşının bir kadın için duyduğu bu hafif meyil ve tahassürün asıl büyük aşka zararı dokunmasından, onu az çok kırmasından korkardı. Bahis pek uzayıp giderse Şahin Efendi, mahir bir manevra ile sözü değiştirir, zihninin ezeli sabit fikrine dönerdi." (s. 69-70)

"Sevmenin ne olduğunu bilmeme" bir tesadüf etmeme meselesi de değildir. Şahin Efendi söz konusu meşru bir zemin olduğunda da, bir başına durmayı başarmış birey olarak, hayatında kadın istemez. Evliliğin boyunduruk olduğuna inandığından, hayırlara vesile iyilikleri entrika olarak görür. Güntekin, bu aile babası olmaya direnen duruşun arka planını içselleştirilmiş homofobiyle çok sert ifade eder:

> "Hafız Eyüp'ün ikinci teşebbüsü Şahin Efendi'ye bir babalık etmek, onu bağ, bahçe sahibi bir mahalle imamının kızı ile evlendirmek istemesi olmuştu.
> - Nur-i didem, ilim ve fazl sahibi bir adam olduğun halde mektep köşelerinde sürünmene, Huda bilir yüreğim sızlıyor... Gel sana bir babalık edeyim. Kayınpederin olacak zat hem variyetli, hem de gayet namuslu ve mazlum bir adamdır. Çok memnun olursun, maişet gailesinden kurtulur, ileride bana hayır dua edersin...
> Şahin Efendi, bu seferki kurnazlığı daha çabuk anladı. Başına aile dağdağası çökmüş, çoluk çocuğa karışmış bir adamın ne kadar azimli olursa olsun tuzağa düşmüş kurtlar gibi eli, kolu bağlanacağını, bir daha kıpırdanma hali kalmayacağını Eyüp Hoca gayet iyi biliyordu.
> *- Ben aciz bir adamım... Tilki giremediği deliğe bir de kuyruğuna kabak bağlarmış... Biz kim, evlenmek kim?...* Bana cidden babalık ediyorsunuz.

Bu emir neticesinde beklediğiniz duayı ben, size şimdiden edeyim, diye ellerini açtı, Eyüp Hoca'nın ömrü afiyetine dua etti." (s. 98-99, vurgu bana aittir.)

Reşat Nuri Güntekin, evlenmemek bir yana, hayatı boyunca kadın hakkında en ufak bilgi sahibi olma arzusu duymayan Şahin'den bu en idealize edilmiş formunda meşum Freudyen "yüceltme" kavramını olabilecek en politik biçimde kullanarak, dini sembolü alıp millet ülküsüne aktararak model bir karakter yaratır. Freud "yüceltme" kavramını şu şekilde açıklar: "Burada amaç, içgüdülerin hedeflerini, dış dünya tarafından engellenmeyecekleri bir alana aktarmaktır. Buna içgüdülerin yüceltilmesi yardımcı olur. En büyük kazanç, ruhsal ve entelektüel çabadan kaynaklanan haz edinimlerini yeterince arttırmayı başarmakla sağlanır."[47] Güntekin için ise *Yeşil Gece*'de ruhsal ve entelektüel çaba milli bir ülküye dönüşür. Şahin, milli ülkü doğrultusunda kadınlara ilgi duymayı o kadar unutmuştur ki, çocuğunun ölmesine isyan eden bir anneye baktığında kadınlar hakkında ilk defa şunları düşünür:

"Memleket nüfusunun belki yarıdan fazlasını vücuda getiren bu meçhul ve mağdur âlemi niçin o vakte kadar hiç hatırına getirmediğini hayretle kendi kendine soruyordu. Şahin Efendi, dünyada bir tek kadın tanımış ve sevmişti: Kendi anası." (s. 115)

Kadına arzu duymama "yüceltme" kavramıyla arzunun tamamen yokluğu gibi gösterilmeye ve homoerotik veçhe silinmeye çalışılırken, boşaltılmış alan ülküyle ikame edilir.

Şahin, kısa süre sonra, kötü kaderli Hz. Yusuf'un aksine kendisine sürülecek lekeden kıl payı kurtulduğunda, arkasından çevrilen entrikaya düşmemesini de iffetli olmasına, yazarın tekrar tekrar altını çizdiği "kadın tanımamasına" borçlu olacaktır. Reşat Nuri külliyatında kadını baştan çıkarma gücü olan bir varlık olarak tasvir etmekten ziyade, baştan çıkmayana (Hz. Yusuf sembolünde) homofobik tehdit oluşturan bir şey olarak tasvir etme eğilimi vardır. Bu bağlamda, Reşat Nuri Güntekin mizojenisi kadını arzu nesnesi olarak odaklamak üzerinden güç hiyerarşisi kuran mizojeniden farklıdır. Burada mizojeni molar yapıyla temassızlık noktasında ortaya çıkar ve molar yapıdan bir kaçış çizgisi çizer,

47. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışçan, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 39.

moleküllerleşir. Çocuk-oluş, molar yapıya direndikçe, kadın ile erkekten müteşekkil molar toplanış ortasında yapayalnız kaldıkça, kendini kadın-oluşun kucağında bulur ki yazar da bu sonucun farkındadır. *Yeşil Gece*'de, Şahin kadınlarla burun buruna gelmek zorunda kalınca, utangaçlığı kısa sürede merak barındırmayan bir korkudan kaynaklanan, inatçı bir sınır çizmeye dönüşür. Kadın, yılmak bilmeden baştan çıkarmaya çalıştığında, ana karakterin iffeti cinsiyet ekseninde eğilip bükülür. Yazar, kadını cinsel tacizin bizzat faili konumunda gösterirken, Züleyha'nın Hz. Yusuf'u taciz sahnesinin tekerrürü olan sahne, Şahin'i giderek iffetinde kadın-oluşun içine çekerken, nadir rastlanan erkek iffetini kadın iffetine dönüştürmeye başlarken, Şahin'in ev arkadaşının girmesiyle ilginç biçimde kesilir. Şahin, sahnede bir bakıma neredeyse beyaz atlı prens işlevi gören Rasim tarafından kurtarılmış olur. Bu noktada, Şahin adım adım *Bir Hazin Hakikat*'te yazar tarafından alay konusu edilen, sürekli kurtarılma ihtiyacı duyan Suzan Hanım'a benzer. Tacize verilen tepkiler sert ve otoriter bir kalıbın altında moleküler kadın-oluş çoğulluğunu saklar:

"Kadın:
- Efendim, malum ya ben İstanbulluyum, dedi. Bir erkeğin bir kadınla arkadaş olmasını fena görmem. Burada hemen hemen yalnızım. Memlekette konuşulacak insan pek az. Sizin fikirlerinizi çok beğeniyorum. Hatta yalnız fikirlerinizi de değil... Şahin Efendi kulaklarına inanamıyor, *kocasıyla ilk defa yalnız kalan bir köy gelini gibi renkten renge giriyordu.* Kadın, devam etti:
- Mademki öyle arzu ediyorsunuz, peki... mektebe gelmem. Fakat size çok alıştım... Hariçte de birbirimizi görmemize bir şey diyemezler a... Mesela bir boş zamanınızda sizinle kasaba civarında bir gezinti yapamaz mıyız?
Şahin Efendi, *gözlerinin kararmasına, kalbinin şiddetle çarpmasına rağmen* sakin bir tavırla:
- Böyle bir şeyi akla getirmek bile doğru değil... *Size katiyen veda ediyorum*, dedi.
Kadın, bir şeyler söylemek, onun ellerini tutmak ister gibi bir hareket yaptı. Şahin Efendi, süratle geri çekildi. Bu esnada Rasim'in odaya girmesi başmuallimi müşkül bir mevkiden kurtardı.
Şahin Efendi, sert ve kati bir sesle:
- Arz ettiğim gibi efendim, bir daha mektebe kadar zahmet etmenize hacet yok... Çocuk iyi olduğu vakit evrakıyla beraber gönderirsiniz... Zaten mektebe kim gelse kabul ediyoruz. Genç kadın, ısrarın beyhude

olduğunu gördü, peçesini kapayarak odadan çıktı." (s. 152-153, vurgu bana aittir.)

Mizansen Şahin'in iffet merkezinde Hz. Yusuf'un sınanması üzerinden kurgulanırken, baştan çıkarandan ziyade sinir bozucu bir tacizci olarak tasvir edilen bir kadın daha Şahin'in izini bulur ve Şahin'in iffeti ya da direnme çizgisi onu bir kat daha kadın-oluşun içine alır. Şahin'in nefsini korumak için attığı çığlık, yardım talebi, iffetini bir kadının iffeti kadar kırılganlaştırır:

"Deli Necip, bazı geceler dertleşmek için mektebe gelirdi. Yine onu zannederek aşağı indi. Fakat sokakta, kapının eşiğinde oturmuş bir kadın buldu.
- Kimsiniz? Ne istiyorsunuz? [...]
Şahin Efendi, bu zavallıya acıdı:
- Hemşire hanım... birbirimize yardım etmek boynumuza borçtur. Ancak burası mekteptir. Senin buraya misafir olman caiz değil...
- Başka yer bilmem ki... [...] Halim yok efendi, ayaklarım tutmuyor... Ne olur, şurada bir köşede yatayım... Din kardeşi değil miyiz?
Acıdığını gösterirse, kadının ısrar etmesinden korkan Şahin Efendi, sert bir sesle:
- Olamaz, dedi, haydi, gideceğin yer nihayet iki, üç dakikalık... Kadın, cevap vermiyor vücudunu ağırlığıyla muallimin kollarına bırakıyordu. Bayılmıştı. [...] Kadının başı sıranın kenarından sarkmış, saçları açılmıştı. Kız çocuklar gibi ince ince örülmüş kumral saçlar [...] Şahin Efendi, baştan başa titredi, göğsünde ilk defa bir kadın vücudunun sıcaklığını, yumuşaklığını hissediyordu. Büyük bir günah işlemiş gibi korku ile silkindi, ayağa kalktı [...]. Kadın, boynunu bükerek yalvarıyordu.
Şahin Efendi hiddet ve asabiyetle:
- Çattık belaya, dedi. İkide bir pencereden sokağı dinliyor, kendi kendine:
- *Ey Sarıova'nın her sokakta biri, ikisi yatan keramet sahibi erenleri, evliyaları... göreyim sizi... Bana bu dakikada bir polis devriyesi, daha olmazsa bir bekçi gönderin, diye söyleniyordu.*" (154-156, vurgu bana aittir.)

Aşk-Hastalık Denklemi

Reşat Nuri Güntekin *Akşam Güneşi*'ni yazarken başlangıçta romana *Hastanın Romanı* adını vermeyi düşünmüş, ama sonra vazgeçmiştir.[48] Hemen *Trauring* dönemi öncesi yazılmış olan roman

48. İbrahim Zeki Burdurlu, *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*, İzmir: Karınca Matbaacılık, 1971, s. 28.

hakikaten de ilk bakışta bir kişinin hastalığına dair gibi görünür, ama bunu aşar. *Akşam Güneşi,* bizzat bir hastalığın *Bildungsroman*'ıdır: Nazmi'nin bedeninde büyür, gelişir, gerilemiş gibi durur, Jülide'nin bedenine bulaşır. Jülide, aralarındaki bağı kuran hastalığa gönderme yaparak Nazmi'ye sorar:

> "- Hele bir bahar gelsin, havalar açılsın... Bu hastalık tamamıyla geçecek.
> - Hakkınız var enişte... Ben, şimdi kendimi çok iyi hissediyorum... Fakat bir korkum var... Ya tekrar nüksederse?" (s. 298-299)

Roman, Nazmi Bey'in sırrıyla açılır. Geçmişten tanıdığı bir kadın karşısına çıkıverir ve pis bir şantaj havasıyla sırrı, Nazmi'nin herkesten sakladığı sırrı, hafifçe aralar. Sedgwick'in *Billy Budd* analizinde başvurduğu bilmek/aymazlık ile paranoya/biliş, hastalık/sağlık gibi karşıtlıklar, işleyişinde *Billy Budd* ile *Akşam Güneşi* arasında ciddi ayrımlar olsa da, burada da sır üzerinden koyu konturlar çizer. *Billy Budd*'da Claggart arzusunun erkeklere yönelmişliğinden çok arzularına sadece dehşet ve tiksintiyle baktığından (Sedgwick'in ifadesiyle fobi) ahlaksız olarak tasvir edilir.[49] *Akşam Güneşi*'nde ise "adı dahi dile getirilemeyen", her şeyi bir paranoya örüntüsü içerisinde aymazlık altına iterek üzerine konuşulmaz hâle gelir ve roman tam da içselleştirilemeyen aymazlığın, paranoyanın romanı olur. Sırrın işlenişi, romanda Segwick'in bahsettiği "denetlenmiş arzu yapılandırmasına bağlı, uç raddelere varan denetleyici tekniktir."[50] Sır, roman ilerledikçe sanki katman katman açılacak, ama bir yandan da sürekli yön değiştirerek kendini kapatacaktır. Çapkınlık ve sır bir araya geldiğinde okuyucunun çapkınlık ekseninde anlamadığı bir anlam kapalılığı baş gösterir. Temel ciheti "erkeklik ispatı" üzerinden kurulmuş Erkeklik'e göre kadınlarla geçirilmiş hızlı bir geçmişin olup olacağı son şey utanç vericidir. Ancak Nazmi bin bir zorlukla sildiği anlaşılan geçmişi yüzünden yerin dibine geçer, onunla ilgili tek söz duymaya tahammülü yoktur, geçmişinin hiç olmamış sayılmasını ister:

> "- Doktor Kemal Bey... Kocamın okul arkadaşı, Nazmi Bey. Asıl meşhur ismiyle Bosfor Prensi.
> Ayazma çiftliği sahibi yalvarır gibi:
> - Rica ederim madam, dedi.

49. Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, s. 96.
50. A.g.e., s. 101.

Fakat genç kadın, ona muziplik etmekten hoşlanır gibi gülerek devam ediyordu:
- Ah, bu yeni peygamberin Paris'te ne uslu bir ibadet ve itikâf müddeti geçirdiğini görmeliydiniz!
Genç kadın inanılmayacak şeyler söylüyor, o bir çocuk gibi utanmaya, yalvarmaya devam ederek:
- Rica ederim Madam, diyordu, zalim olmayınız... Ölüleri müsamaha ile anınız... Karşınızdaki adam, bahsettiğiniz serseriyi utanmadan hatırına getiremeyen bir basit çiftçidir." (s. 15)

Sırrın hem sürekli bir "rezalet"ten ve sefahatten el etek çekme hareketinin etrafında döndüğü hem bu git gel ile harcanmış koskoca bir hayatın merkezine oturduğu romanda, Nazmi sanki kardeşiymiş gibi ısındığı anlatıcıya tüm hayatını aktarmaya başlar. Hastalığı en ince elyafına kadar açmaya başladığında, anlatıcı Reşat Nuri romanlarının bazı kritik yerlerinde aktarılan "çöl gibi bir yabancı oluşu" Nazmi'de de farkeder:

"Bu adamla iki kardeş gibi anlaşıp sevişiyorduk. Ben, ona parça parça bütün hayatımı söylediğimi hatırlıyorum... Halbuki, ben, onun hayatı, hususiyeti hakkında hiçbir şey bilmiyorum... Ben ki, ilk önce sırf bir merakı gidermek, birbirini tutmayan bazı sözlerin hakikatini anlamak için onunla dost olmak istemiştim. *Nasıl oldu, ne yaptı da bana hiçbir şey söylemediğini fark edemedim?* Dünyaya sırf başkalarına acımak ve iyilik etmek için gelmiş gibi görünen bu adam, bana mütemadiyen yabancılardan bahsetti. Kendini unutturdu." (s. 20, vurgu bana aittir.)

Anlatıcının yaptığı gözlemi Nazmi kendi ağzından bir kez daha aktarırken, popülerlik gibi bir fark hariç ikinci bir Homongolos vakasıyla karşılaşırız: Nazmi de kalabalıkların içinde yalnızdır, aslında kimse onu tanımaz. Sırf bu yüzden Nazmi de, Homongolos'un Necdet'e açılmasına paralel biçimde, sonunda susamayacak bütün hakikati, ama üstü örtük ve çıplak görülmesi imkânsız hakikati, ikizi gibi gördüğü anlatıcıya aktaracaktır.

"Muhakkak olan şu ki çocukluğumu, gençliğimi çaresiz bir yalnızlık içinde geçirdim. Daima değişen insan kalabalıkları içinde –çölde kaybolmuş gibi– yalnız yaşadım. Öyle zannediyorum ki yalnız yaşadığım gibi yalnız öleceğim. En sevdiklerim bile beni anlamayacak. Fakat olmadı. Bu gece iflas etti. Sizi uyutmayacağım. Kemal Bey, bütün derdimi söyleyeceğim... Bu gece, evimdeki yalnızlıktan nasıl korktumsa içimdeki yalnızlıktan da öyle korkuyorum...

[...]
Siz de kimsesiz bir adamsınız Kemal Bey... Aileniz yok, çocuğunuz yok... Herkesle çabucak ahbap olduğunuz halde galiba dostunuz da yok... Öyle zannediyorum ki beni yalnız siz anlayacaksınız... Bu gece sabaha kadar konuşacağız, beni yalnız bırakmayınız... size her şeyi olduğu gibi, duyduğum gibi itiraf edeceğim." (s. 25)

Nazmi, anlatmaya en başından başladığında okul hayatı sırasında yaptığı çapkınlıklardan bahseder ve çapkınlıkları bir Erkeklik temsilcisi gibi "iftiharla" değil, doğrudan "rezalet"le ilişkilendirir. Rezalet, daha o zamanlardan korkulan ama geri durulamayan sefahatin eşanlamlısıdır. Tüm roman, sürekli geri dönülen, üstü çizilmeye, silinmeye çalışan ama tekrar tekrar baş gösteren, romanda "denetleyici tekniğiyle" ele alındığı biçimiyle sefahat arzusunun üzerine oturur. Roman, daha ana karakter rolündeki hastalık etiyle kemiğiyle ortaya çıkmadan Nazmi'nin sefahat arzusunu sürekli yenmeye çalıştığını ama bir türlü yenemediğini gösterir. Bu noktada öyle görünmez bir hayat mücadelesi vardır ki belki de hastalığın kaynağı budur. Teşhisi konulmuş hastalık evresinden önce, ilk gençlik yıllarında, bu arzuyu yenmek şerefini korumakla eşanlamlıdır. Heteroseksüel matris perdelemesi yüzünden, okuyucunun sebebini anlamayacağı üzere sefahat arzusunu doyurmaya yönelik her hareket Erkeklik denilen molar yapının merkez noktaları sayılacak aileye ve orduya hakarettir: "Ya ailemin şerefi, ya ondan daha ehemmiyetli olarak ordunun şerefi ne olacak? Ah, yere batası Paris... Nihayet benim ocağıma inciri dikiyorsun!" korkusu, Güntekin anlatısında her yere sirayet eden kahkahalarla kesilecektir: "Vecdi, kahkahalarla gülmeye başlamıştı: Canım, burada sefahat yapmak şart değil..." (s. 36) Bu ikilem, hastalıkla cebelleşmeden evvel hastalıkla cebelleşen itkiyi bir prototip olarak sunmuştur.

Oysa inkâr edilmeye çalışıldığı kadar kendine çeken sefahat arzusu, silme itkisine direnen, Kudüs gibi kutsal bir mekânda bile yok sayılamayan bir şeydir.

"Mübarek belde karşıdan göründüğü vakit arkadaşıma:
- Gel seninle burada bir Nasuh tövbesi edelim, dedim. Kudüs, mübarek peygamberler şehridir. Bizim gibi nice avareler burada hidayete ermişlerdir. Artık haşarılığa tövbe edelim, bundan sonra herkes gibi aklı başında efendiler, insanlar olalım!

Arkadaşım, Kudüs şarabını fazla kaçırdığı bir gece oturduğu evin damından sokağa düşüp ölmeseydi, belki sözünde duracaktı. Fakat ben, azmimdeki kuvvete rağmen, kendimi tutamadım." (s. 43)

Gençliğe dair bu parça parça, kendisiyle ilgili pek de bir şey sunmayan, üstü örtük biçimde saçılmış sefahat anıları romanın başında sıklaşırken birden hastalıkla ilintilendirilen Şükran Anne karakteriyle, sanki hastalık sefahatin zorunlu sonucuymuşça, kesilir. Şükran Anne, Nazmi'nin dahil olduğu hane içerisinde ailenin tüm yükünü üzerine almış, ne güzel ne çirkin, aldığı sorumluluk yüzünden kendini güzel olarak tanımlama fırsatı asla olamayacak bir genç kızdır ve biriyle eşleşme üzerinden kendisini şöyle tarif eder: "-İyilik... dedi, bu meziyet bende varsa bilmem ki çok şeye yarar mı Nazmi? Benim mesut edeceğim erkek ancak bir hasta olabilir Nazmi..." (s. 42) Bu fikirlere gülen Nazmi:

"Bu, ne acayip bir fikir Şükrancığım! Avrupa'da olsaydık papazlık senin için biçilmiş kaftan olacakmış... Şimdi "Sör" kıyafetiyle gözümün önüne geliverdin... Baban sana "Şükran anne" diyor. Ben de bari "Hemşire şükran" diyeyim." (s. 42)

Silinme çabasının aksine giderek şiddetlenen ve silinemeyen sefahat anıları ve hastabakıcı rolünü üstlenmiş Şükran Anne'nin olay örgüsüne dahil edildiği bir yerde, birdenbire bir arkadaşlık, ev arkadaşlığı boy gösterir. *Yeşil Gece*'nin Şahin'i ile Rasim'inin aksine, anlatı bir yandan Nazmi sadece kadınlarla aşk ilişkisine giriyor intibâsı uyandırdığından, homososyal arzuya dayanacak bir okumanın üstü sürekli örtülür. Bu yüzden arkadaşlık kayıtları bir gizem örtüsüyle perdelenmez, en ince ayrıntısına kadar aktarılır, hattâ heteroseksüel matrisin arkasına sığınılırken toplumsal cinsiyet matrisi zorlanır. Diğer yandan arkadaşlık kavramı aşkı şöyle bir anıştırır, Nazmi aşkla arkadaşlık arasında çeşitli nitelikler üzerinden paralellik kurmuştur, bu da arkadaşlık denildiği an aşkı akla getiren dilsel bir olanak oluşturur:

"Bereket versin, burada en çok sevdiğim bir Harbiye arkadaşımla buluşmuştum. İbrahim ismindeki bu arkadaşım temiz, civanmert bir süvari yüzbaşısıydı. Kardeş gibi sevişirdik. Harbiye'de iken beni çekip çeviren o idi. Manastır'da dört ay kaldım. İbrahim ile bir evde oturuyorduk. O da, benim gibi bekârdı. Orduda gayet iyi bir zabit olan arkadaşım evde işgüzar bir kadın, şefkatli bir ana gibiydi. Her işe eli yaraşırdı. Dümdüz, sade,

saf bir gençti. Fikirlerimiz, zevklerimiz arasında hiçbir iştirak noktası yoktu. Fakat aşk gibi arkadaşlık da fikir ve zevk birliğiyle pek az alakası olan bir şeydir..." (s. 46)

Arkadaşlık kesintiye uğramak zorunda kaldığında, Nazmi, heteroseksüel matris çerçevelemesiyle, bir anda bir kadının peşinde İstanbul'a gitmeye karar verir. İbrahim arkasından hırsla ağladığında Nazmi, *Vatan yahut Silistre*'den replikler atar:

"- Nazmi... Bu, ne? Ne oluyor?
- İstanbul'a gitmek lazım geldi.
- Çıldırdın mı? İn aşağı... Vallahi seni kurşuna dizerler... İn diyorum... Bırakmam... İkimiz de tekerleklerin altına yuvarlanırız.
Onu bileklerinden sımsıkı yakalıyorum, şapırdatarak yanaklarından öpüyorum.
- Merak etme... İn, tren yürüyor... Allahısmarladık... Yine görüşürüz...
Kocaman İbrahim, Makedonya'da kulaklarına kadar uzattığı bıyıklarıyla hırsından çocuk gibi ağlıyor:
- Bırakmam... Vallahi rayların üstüne yuvarlanır, ikimiz de gebeririz... Seni tard ederler, kurşuna dizerler...
Ben, çevik bir hareketle kendimi kurtarıp onu yere indiriyorum, kahkahalarla Namık Kemal'in meşhur 'Vatan' piyesindeki tiradı okuyorum: 'Gideceğim. Önüme babamın mezarı çıksa, yine çiğneyip gideceğim!...'" (s. 48)

Birden bağı kopuvermiş arkadaşlık romanda tesadüflerin zorlamasıyla, bu kez savaş ortamında, yeniden kurulacaktır. Nazmi, İbrahim'e daha önce evlenmek istediği Nazân adlı bir kadından bahsetmiştir. Savaş esnasında yaralanıp bilincini kaybettiğinde, İbrahim önceki gibi Nazmi'yi yine çekip çevirir. Nazmi uykusunda Nazân'ı sayıkladıkça, daha önce ondan bir kadın yüzünden ayrılmak zorunda kaldığında nasıl ağladıysa yine ağlar:

"Daha Edirne'de iken bana Nazân isminde bir kızdan bahsetmiştin... Bunu senin gelici geçici heveslerinden biri sanmıştım... Sen, bu Nazân'ı galiba çok seviyorsun yavrucuğum... Hastalığında mütemadiyen onun ismini tekrar ediyordun... Bir gece çok ağırlaşmıştın. Nöbetçi doktoru: 'Galiba sabaha çıkmayacak!' demişti. O gece bir aralık yatağında doğruldun. 'Haydi Nazân... Bu sefer ayrılmak yok... Bak, ne kadar mesut olacağız. Yaşasın hayat!' diye söylenmeye, çırpınmaya başladın. Beni çocuk gibi hüngür hüngür ağlattın..." (s. 73)

Arkadaşlıkla ilgili anlatılanlar yine tam da tüm roman boyunca hasta bakıcı rolünü üstlenecek olan Şükran Anne tarafından, İbrahim'in Nazmi'ye yazdığı mektubu okuması suretiyle, kesilir:

> "Tamamıyla iyi oluncaya kadar sana bakmak vazifesi bana düştü. Hem zaten (Hemşire Şükran) ismini veren sen değil miydin? Mamafih, ümit ediyorum ki bu yaz, sana yalnız hastabakıcılık ve ablalık etmeyeceğim; ayrıca bir annelik vazifesi de yapacağım." (s. 74)

Bu, herhangi bir hasta bakıcılık ya da ablalık olmayacaktır. Kaldı ki Nazmi'nin hastalığı herhangi bir hastalık değildir. Romanı ortasından böler ve Nazmi'nin bedenine bir daha çıkmamak üzere tam oturur. Nazmi, İstanbul'a dönüp de savaş yaraları yüzünden doktora göründüğünde, "hareketli" geçmişi yüzünden kendisine ağır bir teşhis konur. Sinir hastalığının zihni, kalbin ruhu çağrıştırdığı üzere, hem sinir hem kalp hastasıdır. Bu bakımdan hastalık neredeyse fizyolojik değil, onun benliğinin hastalığıdır. Daha önce sürdürdüğü hayatın tersi bir hayat sürdürmesi, bir önceki hayatını ve benliğini inkâr edercesine yeni bir hayata başlaması gerekiyordur. Zaten başa dönülürse, bu, sırrın ta kendisidir: Nazmi gibi bir çapkın neden inzivaya çekilmek zorunda kalmıştır? Sır, bu noktada kendini pek de açmadan, romanın başında Nazmi'nin Bayan Ziya'yı atlattığı gibi okuyucuyu atlatacaktır.

> "Küçük yaşınızdan beri mizacınızda pek fazla ıttırat bulunmaması, müfrit faaliyetlerinizi büyük dimağ ve adale yorgunlukları takip etmesi gibi haller bunun alâmetidir... Fakat makul bir derecede kalmak şartıyla bu asabiyet bilakis sizin için bir kuvvet ve faaliyet menbaı idi... Bu güzel sıhhatinizle oyuncak gibi oynamışsınız aslanım... *Sürmenaj neticesinde nevrasteniniz artmış*... Mamafih, bunun ehemmiyeti yok, bugünkü hastalığınızın asıl amili Makedonya'da bataklıkların rutubeti içinde aldığınız had ve umumi romatizmadır... Romatizmanın bu nevi çok kere kalbi bozar (andökardit) yapar... Romatizma geçer, *fakat kalp örselenmiş kalır*... Sizde böyle (andökardit) başlamış aslanım..." (s. 85-86, vurgu bana aittir.)

Hastalık, herhangi bir hastalık değildir. Doktor teşhisi koyarken, hastalığı bir hayat tarzı hastalığı olarak nitelendirmekte beis görmez. Eğer bu tarz değiştirilirse, "doğal" bir hayatı olan insanın payına düşen hayatı yaşamak mümkündür, der:

> "[...] Yalnız, yaranın intan ile karışması sizi fazla zayıf düşürmüş, avarız-ı asabiyeyi artırmış... [...] Eğer kendinize iyi bakarsanız, tarz-ı hayatınızı

değiştirirseniz hiçbir tehlike yok. Tabiî bir insana mukadder olan ömrü yaşar, ihtiyar olursunuz..." (s. 86)

Bir kalp, sinir, hayat tarzı sorunu olan hastalık, birincisi askerlikten emeklilik söz konusu olduğunda, Erkeklik denilen molar yapıdan püskürtülmeye maruz kalmakla ilgilidir, ikincisi hastalığın tedavisinin başlıca yolunun, hiçbir hastalık tedavisi için geçerli olmayacağı üzere, evliliğe bağlanmasıdır:

"-Ben askerim, doktor bey... Dediklerinizi nasıl yapabilirim?
-[...] Yaşayabilmeniz için askerliği bırakmanız lazım.
[...] Ağzımda bir zehir acılığı vardı. Yerimden kalkmak ister gibi bir hareket yaptım. Dizlerim tutmadı. Düşkün bir tavırla kendimi bıraktım. Uzun mücadelelerden sonra nihayet mahkemenin kararını dinlemiş, ölümü kabul etmiş bir mahkûm tevekkülüyle başımı önüme eğdim." (s. 87)
"-Sonra bir aile teşkil etmenizde de mahzur yoktur.... Hatta kuvveimaneviyenizi, tarz-ı hayatınızı düzeltmek itibarıyla çok iyi olur diyeceğim... Kendi halinde, sakin bir kızcağızla evlenirsiniz."(s. 89)

Nazmi "bütün dünyayı düşman gibi görüyor, kendimle acı acı eğleniyordum" derken, hastalığını "hasta çocuk zilleti," "zebunluğun, zilletin son derecesi" gibi en ağır sıfatlarla tanımlar ve hastalıktan kurtuluş için evlenmeyi, çiftliğe taşınmayı kabul eder. "Ben ancak bir hastayla evlenebilirim" diyen Şükran'a evlilik teklif etmesi sürpriz değildir. Nazmi, Şükran Anne ile çiftliklerine daha yerleşmeden, aslında eski günlerden beri cebelleştiği, sürekli içe bakışa dayanan bir "ruh polisliği" gerektiren, karşısında sürekli önlem aldığı "eski ihtirasların bir gün tekrar uyanması tehlikesi"ni aklına getirir. Bu tehlike bir an bile aklından çıkmazken, baldızı Jülide'nin hayatına girmesiyle ete kemiğe bürünecektir.

Jülide, deli dolu, bir gününün bir gününü tutmaması, sürekli otoriteye kafa tutması, eğlenceyi ve şakayı sevmesi gibi özellikleri yüzünden Nazmi'nin kötücül yönlerini taşıyan ruh ikizi olarak nitelendirebileceğinden, onun *Doppelgänger*'i olarak düşünülebilir. Nazmi, gençliğinde amcasının vesayetindeyken, ona kafa tutup onu yormuş, gece gündüz okurken kitaplarda yeni bir dünya aramıştır. Bugün de Jülide'nin Nazmi'nin vesayetinde onun amcasıyla yaşadıklarına paralel, aynı yollardan geçmesi, Jülide'yi neredeyse Nazmi ya da Nazmi'nin gençliği yapar. Nazmi; "Bu çocuğun bana

ne kadar çok benzeyen noktaları vardı.[...] Jülide, bir parça on sene evvelki ben" (s. 194-195) derken benliğin Nazmi ile Jülide arasında geçmiş ile bugün olarak bölünmesine işaret eder. Sefahatin Nazmi'nin geçmişinin eşanlamlısı olarak sorgulamanın merkezi hâline gelmesiyle, Nazmi, Jülide'nin nezdinde, geçmişi hatırlama, geçmişe direnme, direnememe, geçmişle yüzleşme, yüzleşememe gibi sancılı bir süreci sırf Jülide yüzünden yaşıyor gibi görünür. Bu açıdan, Jülide romanda yer yer Nazmi'nin bizzat geçmişi gibidir.

Nazmi, "bütün hüsnüniyetime rağmen sevemediğim, hatta nefret ettiğim bu çocuk" dediği Jülide'ye uzun süre ısınamaz, onu hiç sevmez ve sevebileceğine de inanmaz. Onu ıslah etmek için sürekli planlar yapar. Bu planlar, tıpkı gençliğinden bu yana sefahat üzerinden kurduğu ilişkide kendisi üzerinde denemeye çalıştığı ıslah planlarına benzer. Jülide, Nazmi'nin *Doppelgänger*'i ise inkâr ettiği kendisidir, geçmişiyse, barışamadığı ve bastırdığı ölçüde belli anlarda geri dönmekten duramadığı sefahat ve sefahati sorgulamak üzerinden yaşanmış gençliğidir. "-Seni çok seviyorum Şükran'cığım, dedim... Fakat bu çocuğu bütün hüsnü niyetime rağmen sevemiyorum... Fakat onun iyiliği için ne lazımsa yapacağım." (s. 152) der. Nazmi, geçmiş kendisine dair neyi hatırlatıyorsa, Jülide'de ondan nefret eder:

> "Jülide'yi sade sevmemekle iktifa etsem kolay olacaktı. Fakat ondan nefret de ediyordum. Ne yapsa, ne söylese bana fena geliyordu. Neşesine, hüznüne, usluluğuna, yaramazlığına, hâsılı, her şeyine kızıyordum." (s. 152)

Nazmi, belki de Jülide'ye kendi geçmişini ona gösteren benliğine ne yapıyorsa onu yapıyordur. Jülide'yi aşağılar, muhtemelen kendini de sürekli bu şekilde aşağılıyordur:

> "Kinimi, nefretimi gizlemeye karar vermiştim. Küçük bir çocukla uğraşmak ben yaşta bir insan için ayıptı. Fakat bir türlü bu kararımda duramıyor, Jülide'yi ara sıra azarlıyordum. Hatta bazen azardan daha acı istihzalardan bile kendimi alamıyordum." (s. 152)

Jülide ile yaşanan sorunun romanın başında Nazmi'nin bedeninde sorunsallaşan "sefahat" kavramı merkezinde yer alması onun Nazmi'nin geçmişini temsil ettiği iddiasını güçlendirir. Nazmi, Jülide'nin nezdinde sefahat arzusuna, kendi içinden geçmiş olduğu

arzuya, aslında üzerinde zafer kazanılmamış ve sürekli onu çağıran arzuya, karşı savaşıyordur. Adaya düşmek, zorla inzivaya çekilmek Jülide'de hayal kırıklığı uyandırmış olmalıdır. Yeni hayatın gerçeklerine elbette alışacaktır ama bunlar Nazmi'nin kendisi için de söyleyeceği şeylerdir:

> "-Ben, kendi hesabıma bu titizliklerin sebebini gayet iyi anlıyorum, rahmetli Neyyir Beyin ona Avrupa'da verdiği fena terbiyenin neticeleri. Jülide, fena bir muhitte büyüdü, sefahate benzeyen eğlenceler içinde gözünü açtı. Fazla olarak ana şefkatinden de mahrumdu. Bu çocuğun masum gözlerine hayat eğlence ile, çalgı ile, süs ve elektrikle dolu bir sefahat gecesi gibi görünürdü. Ömrünün daima gürültülü ve ışık içinde geçeceğini umarken günün birinde bu sessiz, sakin adaya düşünce hayal kırıklığına uğradı. Buralara bir türlü alışamıyor. Fakat sen korkma Şükrancığım Jülide ne de olsa bir çocuktur. Belki yavaş yavaş alışır." (s. 166)

Kaldı ki Nazmi çevresindekilere çok memnunmuş gibi davrandığı inzivayı dayatan yeni hayat koşullarına alışamamış olduğunu önce kendine sonra açık açık Jülide'ye yavaş yavaş itiraf edecektir. Jülide kemanla vals çalarken Nazmi geçmişi silme/silememe, inkâr etme/edememe gibi ikircikli bir süreci nasıl yaşadığını hatırlar:

> "Niçin saklamalı? Ben, buradaki sakin hayata alışıncaya kadar çok azap çekmiştim. Kendi kendimle mütemadi bir mücadele halindeydim. Diyebilirim ki hiçbir insan, hiçbir mihnete benim kadar güler yüzle tahammül etmedi. Geceleri arka bahçedeki servilerin karanlığı içinde dolaşırken, taşların kenarına oturup düşünürken bu sesi duyardım. O vakit, eski hayatım bütün ihtiraslarıyla içimde uyanırdı. Bazen saatlerce devam eden bu aşk, ümit, sarhoşluk rüyalarından uyanır, vücudum baştan başa soğuk titremeler, yüzüm gözyaşları içinde evime dönerdim." (s. 141)

Bir yandan mükemmel aile babası rolünü oynarken, bu role de herkesi inandırmışken, evlenmiş olmaktan son derece pişmandır. Evliliği üç günlük ömrünü beyhude sağlama alma çabası olarak görür. Kısa da olsa istediği ömrü sürmek yerine evlenmeyi tercih ettiği için kendini korkaklıkla suçlar. Bu düşüncelerin aklına gelmesindense Jülide sorumludur. Jülide ona sürekli kaçmaya çalıştığı geçmişini hatırlatır:

> "İrademe sahip olduğum saatlerde, evin, bahçenin uzak köşelerine kaçıyor, göğsümde bir deniz gibi yavaş yavaş kabaran heyecan dalgalarını

zorla boğup zapt ediyordum. Fakat bu gece kendi kendimle uğraşmaya tahammülüm yoktu. Uyku ile uyanıklık arasında bitap, bitkin bir haldeydim. Vücudum, artık irademin tasarrufundan çıkmıştı. Keman, birbirini takip eden çılgın valslar, oynak bar şarkılarıyla beni dalgalara kapılmış bir gemi enkazı gibi, oradan oraya sürüklüyordu. İstanbul'u Paris'i görüyordum. Tanıdığım kadınlar, kafile kafile önümden akıp gidiyorlardı. Ben burada, karanlıkta serilip yattığım yerde kıvranırken milyonla insan, çılgınca eğleniyor, benim istediğim hayatı yaşıyordu. Çocuk gibi ağlayarak yerimden kalktım: "Ben yanlış, çok yanlış hareket ettim, diyordum, bu korkaklığı yapmayacaktım. Üç ay mı, beş ay mı, geberip gidinceye kadar insan gibi yaşayacaktım." [...] On senelik bir gayretten sonra bu iflasla karşılaşmak feci idi ve bundan Jülide mesuldü." (s. 168)

Sırrın ikinci düğümü, birinci sırrın aşılıp bir kenara konmamış olduğu, hâlâ varlığını sürdürdüğü gerçeğidir. Birinci sır, inzivaya çekilme nedeninin hastalık olması ise ikinci sır, çekilmesi zor inzivanın da deva olmadığı, hastalığın sürdüğüdür. Nazmi, kimseye değil Jülide'ye açıldıktan, kökenine değinmeden sırrın ikinci düğümünü açtıktan sonra, kötü bir şey yaptığını düşünse de pişman olmayacaktır. Üstünden bir yük kalkmıştır:

"- Eniştene gelince, onun saadeti ebedidir kızım... Hiçbir şey bu saadeti ihlal etmeyecek... Gerçi hastalığı durmamıştır. Ancak birkaç senelik ömrü kalmıştır... Fakat ne zararı var? Burada günlerin, altı ay süren kutup günleri kadar hükmü vardır... Biraz sonra donuk ziyalar içinde gün başlar. Gönlüm rahattır. Çünkü bugünün hiçbir heyecan, hiçbir korku, hiçbir tehlike getirmeyeceğinden eminim.
Küçük bir çocuk karşısında bu kadar açılıp saçılmak niçin? Yaşlı başlı adam gururum, sefaletimi bu kadar açığa vurmama nasıl müsaade etti? Bilmiyorum." (s. 181)
"Evet, küçük bir çocuğa hayatımdan şikâyet etmek, ak saçlı bir adama yakışmayacak bir zaaftı. Fakat gariptir ki, bunun için hiçbir pişmanlık duymuyordum. Ağır ağır odama döndüm. Yatağıma uzandım ve senelerden beri ilk defa anlaşıldığını görmüş bir insanın sükûnetiyle uykuya daldım." (s. 185)

Böylece Jülide ve Nazmi arasında sır ve sırrı açmış olmanın verdiği sorumluluk üzerinden baba-kız ilişkisi kurulmuştur. Artık birlikte kurallara, düzene aykırı gelindiği ve bugüne isyan edilerek, bir anlamda, geçmişle ya da benlikle barışıldığı için Jülide değiştirilmesi, düzene sokulması, sıkıcılaştırılması gereken bir mahlûk değil Nazmi'nin sırdaş arkadaşı olmuştur. Sırdaşlık, Nazmi Jülide'nin

temsil ettiği geçmişi olduğu gibi kabul edip inziva ahlakının yürümediğini itiraf ederken, kendini baba-kız ilişkisinden arkadaşlığa aktarır. Arkadaşlar, artık inzivayı şekle getiren bugünden kaçıp, geçmiş kadar çok renk vadeden geleceğe, onu sembolize eden denize açılmalıdır.

> "- Zavallı çocuğum... İnsanın vücudu hastalanmakla, saçları ağarmakla ahlakı değişir sanıyor musun?
> [...]
> - Enişten yaşlı ve hasta olmasına rağmen hâlâ çılgın bir çocuktan başka bir şey değildir... Mesela şimdi ne yapmak istiyorum bilir misin?... Sandalın ortasında gördüğün direği takmak, sahilden uzaklaştıkça şiddetini artıran şu rüzgâra karşı yelken açmak, kocaman bir deniz kuşu gibi ıssız engine doğru uçup gitmek..." (s. 217)

Sırrın üçüncü düğümü Jülide'nin Nazmi'ye yazdığı mektupta açılır: *Eski Hastalık-Eski Şarkı* çizgisinde de görüleceği üzere hastalık aşktır, aşk hastalıklıdır. Nazmi'ye, eniştesine, çocukluktan beri duyduğu, "ne hain bir ruh hastalığı" ve "korkunç" dediği aşk yine kendini ruh ikizliğinde, *Doppelgänger* olarak karşı karşıya gelişte, dahası bir ve aynı oluşta açar. Jülide'nin Nazmi'ye duyduğu aşk, bir özneden bir nesneye yönelen aşk değil, bir yansımadır. Geçmişe duyulan, sürekli denetlenmesi, inkâr edilmesi gereken duygudur. Bu duygular Nazmi'de de kendi geçmişine karşı vardır. Jülide'nin, eniştesine yazdığı aşk mektubunda inzivaya karşı hissettikleri Nazmi'nin kendi inzivasına karşı hissettikleriyle birebir aynıdır: "Bu mecburiyet beni çok üzüyordu. Avrupa'da yaşamaya alıştıktan sonra bir çiftlik köşesine gömülmeye katlanamayacağımı zannediyordum." Nazmi "hasta ve mustarip enişte"dir de Jülide hasta ve mustarip değil midir?

Nazmi'nin daha önce "O vakit, eski hayatım bütün ihtiraslarıyla içimde uyanırdı. Bazen saatlerce devam eden bu aşk" ifadesi kendi geçmişine duyduğu aşkı cisimleştirmesinin Jülide'nin Nazmi'nin benliğinin yansıması ya da geçmişinin dışavurumu olduğu okumasını doğruladığı düşünülürse, roman sırrın üçüncü düğümünü açarken, alt katmanda kaybolan bir sırra daha işaret eder. Jülide'ye göre hastalığı, aşkın eşanlamlısı olduğu için, ortadan kalkmamalıdır çünkü bir yandan çok güzeldir:

"Bu hastalığın zamanla geçeceğini düşünmek, bana başka neviden isyanlar, ıstıraplar veriyordu. Bu hastalık öyle güzel bir ateşti ki; onsuz geçecek bir ömür artığından ne saadet umulurdu?" (s. 297)

Peki, yeri geldiğinde "Hastaydım, fakat ümit edilemeyecek kadar mesuttum." diyen Nazmi de böyle düşünmez mi? Tüm roman boyunca kendine yasakladığına, hastalık fikriyle iç içe geçmiş arzuya, geri dönmüş, sonunda, elinde kalana ömür artığı dercesine, üç gün hasta yaşasaydım da evlenme korkaklığını göstermeseydim deme noktasına gelmiştir.

Hem Jülide'nin Nazmi'ye karşı hissettiklerini bilmiyormuş hem Jülide'yi sevmiyormuş gibi yapmak, kısacası aslında içsel bir denetleme mekanizmasını yeniden harekete geçirerek başlangıç noktasına dönüp geçmişi inkâr etmek zorunda kalmak, Nazmi'yi ikili bir hayat yaşamaya itecektir. Yüz ifadesi başka gönlünden geçenler başka konuşur. Hastalığın eşanlamlısı aşk tezahür etmez ancak tezahür etmeyenler dünyasına itilir:

"İnce hassasiyetine, korkunç zekâsına rağmen Jülide'ye bir şey hissettirmemiştim... Sırrımı iyi saklıyordum." (s. 303)
"Bu aşkın beni utancımdan öldürmesi lazım gelirdi. Fakat utanmıyordum. Çünkü Jülide, kendisini sevdiğimi bilmeyecekti." (s. 301)
"Artık duygularımı Şükran'a sezdirmekten korkum kalmadı. Çehrem uzun mücadeleler ve mümareseler neticesinde bir sükûnet maskesiyle örtüldü. Gözlerimde heykel gözlerinin boş bakışı, dudaklarımda onların derin bir ruh sükûnundan gelen uzak ve sakin gülümsemesi var..." (s. 326)
"Bu sükûn ve tahammül bana nereden geliyordu? Aşkımın bir çılgınlık, bir sayıklama şeklini aldığı bir zamandı. Onu bir gün görmek ihtimali beni titremeler, tıkanmalar içinde bırakıyordu. Hâlbuki ona sadece bir iki manasız söz söylemekle, saçlarına hafifçe dudaklarımı dokundurmakla iktifa etmiştim." (s. 331)
"Böyle olduğu halde çıldırmıyordum, yüzümde o eski heykellerin –artık çehremin ebedi bir ifadesi halini almaya başlayan– boş bakışı, sakin gülümsemesiyle konuşuyordum." (s. 331)

İkili hayatı, bir benliği ikiye bölerek kurmak, kurabilmiş olmak hikâyenin mutlu sonu değildir. Nazmi sırrını iyi sakladığından emindir, ama şüphe içini kemirir: "Sakın Ayşe, aramızdaki gömülü büyük sırrı Jülide'ye haber vermiş olmasın?" Bu git gel içerisinde, sırrı uzun süre benliği ikiye bölme derecesinde saklamanın ve

saklayamama şüphesinin yarattığı ikilem içerisinde Nazmi'nin gerilimi doruğa ulaşır ve bir aile rezaleti anlamına gelen sır, ağızdan dökülüp açılma raddesine varır:

> "Jülide'ye neler söyledim? Kendim de farkında değilim... Müphem tahassürler, henüz dili söylemeyen çocuk hastaların şikâyetine benzer müphem sızıltılar... Unutulmuş olması lazım gelen hatıra kırıntıları... Bunlarda belki sarih bir mana yok... Fakat bir yaşlı enişte ağzından bir küçük baldıza söylenmesi münasebet almayacak, beni küçük bir çocuk karşısında zelil ve şüpheli bir mevkie düşürecek, *enişte lik ve babalık vakarımı bir anda hiçe indirecek şeyler...*" (s. 325, vurgu bana aittir.)
> "Artık kendimi tutamıyordum. Vücudum baştanbaşa sara ihtilaçları içinde titriyordu. Bu halde Şükran ve Jülide'nin karşısına çıkamazdım. Yanlış bir hareket veya sözle bütün sırrımı meydana çıkararak büyük bir aile rezalet ve faciasına meydan vermem pek mümkündü." (s. 326)

Sırrın ağızdan dökülüverme noktasına gelip ucu ucuna dilde tutulduğu sayıklama sahnesinin hemen ardından, Nazmi birden "Bir çöl içinde gibi yalnızdım" der. Bu cümle, romanın başında ifade edildiği üzere, aynı zamanda romanın anlatıcıya tüm hakikati aktarmaya karar verme sebebidir. Aile babası rolüne bürünmüş ve bu rolü yüzünden kimse tarafından tanınmayan Nazmi yapayalnızdır, kimseler onu olduğu gibi bilmez. Amacı, olduğu şey her ne ise, sır açıldığında ortaya çıkacaksa, onu olduğu gibi ifade etmektir. Aslında ortada iddia ettiği üzere açıklanacak tek bir sır yoktur. Birbiriyle ilişki içerisinde bir ağ oluşturan, aşk hastalığı ekseninde Nazmi'nin bedeninden Jülide'nin bedenine oradan yine Nazmi'nin bedenine geçen ve sır olduğu bile ifade edilmemiş bir gizli sır, bir kaynak sır etrafında dönen ve iki bedeni, geçmiş ile bugünü mühürleyen sırlar vardır. Bu sırlar ağı açığa çıkarıldığında hakikat, Nazmi'nin hakikati ortaya çıkacaktır ya da geriye sayıklamadan ibaret bir monolog kalacaktır. Bu açıdan bakıldığında, Nazmi'nin anlatıcıya itiraflarının toplamı niteliğindeki roman, Nazmi'nin Jülide'ye aşkını açma noktasına geldiği zaman ağzından dökülen sayıklamalarla paraleldir. Jülide karşısında kendini tutmasının tersine anlatıcıya sırrı anlatır, böylece yazar da roman yoluyla Nazmi'nin sırrının okuyucuya ulaştığını düşünür: "Size her şeyi söyledim. Çirkin sırrımın benimle beraber gömülmesini isterdim. Fakat olmadı." (s. 335) Peki, aşkla eşanlamlı hastalıktan müteşekkil sırlar ağının gerisindeki tek sır, Nazmi'nin deyişiyle o

"çirkin sır", okuyucuya ulaşmış mıdır? Yoksa Nazmi'nin bedeninde arzu "hastalığını" ahlak bekçiliği yoluyla cezalandırma işlevi gören doktorlar sırdan mustarip Jülide'nin bedeninde aşk semptomunu silmişken, sır kendini açmadan kendi topografyasını çizmekle yetinmiş midir?

Yine *Trauring* üzerine kurulmuş bir başka önemli roman olan *Eski Hastalık*'ta (1938) Hz. Yusuf sembolü evlilik kurumu içerisinde ele alınır.[51] Romanın ana karakterleri, taşra toplumunun baskısıyla mantık evliliği yapan belediye başkanı Yusuf ile modern bir hayata alışmışken, babasıyla yaşamak için İstanbul'dan taşraya taşınmak zorunda kalan Züleyha'dır. Roman boyunca evliliklerine dair aralarında geçen diyalogların anlamı heteroseksüel matris içerisinden bakan okura tamamen kapalı kalacaktır. Bu bağlamda, Nurullah Ataç'ın görmezden gelen okumaya örnek teşkil edecek biçimde, Reşat Nuri külliyatı için yaptığı genellemede düştüğü tuzak, *Eski Hastalık* özelinde oldukça tuhaf biçimde tekerrür eder: "Öteki yapıtları hep duygu üzerine kurulmuştur. Ben de duygu yazınını bir türlü sevemedim. [...] 'Çalıkuşu' da Reşat Nuri Güntekin'in öteki yapıtları da eskiyecektir, şimdiden eskimiştir diyebiliriz."[52] Ataç toplumsalı savunmak adına heteroseksüel rejime "küçük burjuva ideolojisi" olarak eleştiri getirdiğini düşünürken, Reşat Nuri'nin külliyatının aynı rejimle sürekli içe dönük bir cebelleşme içerisinde olduğunu göremez ve onun rejimi baştan üretiği yanılsamasına kapılır. Yusuf ile Züleyha'nın evliliği, heteroseksüelleştirmeci güzergâh üzerinden anlamlandırıldığında (ki zorunlu olarak bir bakıma heteroseksüelleştiren norma da tabidir) görmezden gelen okuma bu duygu yazınını ya yanlış anlamaya devam eder ya da yanlış anlamadığı noktada açık bir ifade kullanmaz. Bâki Asiltürk ile Nüket Esen'in roman üzerine incelemelerinde de görüleceği üzere, roman görmezden gelen okumaya kendini anlaşılmaz kılar.[53] Teşhirci okuma pratiğine ise izin vermez, *Eski Hastalık* teşhirci okumanın iflas ettiği noktadır.

---

51. Reşat Nuri Güntekin, *Eski Hastalık*, 6. baskı, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1982, s. 50.

52. Nurullah Ataç, "Ataç'ın Güncesi", *Ulus*, 23.12.1956'dan aktaran Hilmi Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, İstanbul: Yeni Matbaa, 1957, s. 88-90.

53. Bâki Asiltürk, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009; Nüket Esen, *Türk Romanında Aile Kurumu: 1870-1970*, 3. baskı, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1997.

Eski Hastalık üst katmandaki okumada bir kadın ile bir erkek arasındaki hastalığı anlatıyor gibi görünse de (ki bu bir bakıma doğrudur), hastalık Yusuf dışında her yere herkese sıçrar. Romanın hem ana karakterlerinden biri hem çerçevesi olan hastalık, sıra Yusuf'a geldi mi onu es geçer. Yusuf roman boyunca iri yarı, sapasağlam, sağlıklı ve Hz. Yusuf'un suretini taşıyacak kadar güzel çehreli bir erkek olarak tasvir edilirken, romanda onun dışındaki bütün karakterler hastadır. Züleyha'yı Yusuf'a emanet eden babanın, kendi inkâr etse de, askerlikten emekliye ayrılmasına yol açan bir hastalığı vardır. Züleyha hem fiziksel hem ruhsal açıdan hastadır. Sonradan ortaya çıkacağı üzere bir yandan evliliği sırasında bir erkekle çıktığı araba kazasında yaralanmıştır ve Yusuf ona bakmak durumunda kalır. Bir yandan Züleyha roman boyunca nevrasteninin kıyısında dolaşır, evliliğini bitirmeden önce bir dönem "Ne olduğu hâlâ anlaşılmamış olmakla beraber, Züleyha, o yaz, galiba bir de sinir, yahut mide hastalığı geçirmişti." (s. 50). Yusuf'un annesi de sonunda hastalanır. Bir tek Yusuf romanın başından sonuna kendine yeten, güçlü, yalnızlığıyla başa çıkan, sağlıklı bir insan olarak kalır.

Romanda hastalıktan, Züleyha'nın babasının ima ettiği şekliyle, utanılması gerekir. Bu utanma hâli kelimenin anlamının içinde oldukça belli belirsiz bir cinsel fark iması barındırır. Hastalıkları yüzünden (bir anlamda tam da utancın taşıdığı ima yüzünden Erkeklik'ten püskürtülme olarak okunabileceği üzere) askerlikten emekliye ayrılmak zorunda kalan baba, hastalığını telaffuz etmeye utanır:

> Hastalığınız ehemmiyetsiz bir şey değil inşallah? Kendinizi iyi bir muayeneden geçirttiniz mi?
> - *Hastalık mı?Hasta değilim ki...* Adana'da bir bataklık sıtmasına yakalanmıştım... Biraz dalağı, biraz da karaciğeri bozmuş galiba... Geçer, ehemmiyeti yok...
> *Yaranız nedir?*
> *Yara mı? Ne yarası?* Ha kolumu soruyorsunuz... Yara değil... Sokakta düştüm... Dirseğim biraz zedelendi, geçer, ehemmiyeti yok...
> [...] Kim bilir hangi bataklıklarda ne mahrumiyetler ve ıstıraplar içinde boğuşurken *aldığı bir korkunç hastalığa, hastalık adını vermekten çekiniyordu.*" (s. 34-35, vurgu bana aittir.)

Hz. Yusuf imgesi, hastalık örüntüsünü arka plana alarak, evlilik öncesinde, esnasında ve bitmek üzereyken inşa edilir. Züleyha'nın

geçmişte Yusuf'la birlikte savaşan babası Yusuf'u Züleyha'yı emanet edebileceği tek kişi olarak görür. Yusuf'un annesi de oğlunun mutlaka evlenmesini ister, hiç beğenmediği Züleyha'nın bile gelini olmasına razıdır. Züleyha, mantık evliliği yapmaktan başka çaresi olmadığı için evlenmeyi kabul eder. Evlilik, Yusuf'un aldığı bir karar değildir, hatta kimse ona bir şey sormaz. O, evliliğe kendi kaderini tayin eden modern karakter gibi karşı çıkmaz, peygamber gibi kaderine boyun eğer. Kendi kararı olmayan evlilik hakkında ne düşündüğü, şikâyeti olup olmadığı belirtilmez. Yusuf'ta mutluluk emaresi de yoktur, sadece kararın öncesinde başına gelecekleri hissedip belli belirsiz bir korku yaşadığı ima edilir. Onun evlilik hakkında ne düşündüğü okuyucu için koskoca bir karanlıktır, görmeyip es geçtiği bir karanlık.

Bâki Asiltürk'ün ve Nüket Esen'in incelemeleri de, aralarındaki bakış farkları olmakla birlikte evliliği bu bağlamda bir mantık evliliği olarak alır ve evliliğin taahhüdü olacak mantık çerçevesini "modern çift" kalıp yargısıyla açıklar. Asiltürk, hastalık-aşk denkleminde modern evliliğin sıkıcılığını tüm veçheleriyle vurgulayarak kurumu Reşat Nuri'de ele alındığı gibi ele alır ama hastalığın kaynağı konusunda yorum yapmaz. Esen ise Reşat Nuri'nin mizojenisinden kaynaklanan tuzaklı örüntüye düşerek evliliğin çıkmaza girme sebebini Züleyha'da arar.[54] Evliliğin başlangıcı taraflar dışında herkesi heyecanlandırır:

> "[Züleyha] Enise Hanım'a söylediklerini aynen tekrar ederek:
> - Ailemize karşı büyük bir nezaket ve teveccüh göstermişsiniz, dedi. Biz de babamla beraber teklifinizi kabul ediyoruz. Mutabıkız değil mi?
> Birkaç adım ilerleyerek erkekçe ve arkadaşça bir tavırla elini uzattı; Yusuf'un elini sıktı.
> İki ay sonra, Züleyha Gölyüzü çiftliğinde Yusuf'la evleniyordu.
> Yusuf ile Züleyha masalı hayalleri tahrik etmişti. Memleket bu izdivacı, hemen hemen mukadder bir aşk izdivacı, bir idil gibi görüyor, hatta yine masalın telkinine uyarak ilk teşebbüsün Züleyha'dan geldiğine inanmaya meylediyordu.
> [...]Hakikatte onların uzun sükût fasılalarından sonra birbirlerine söyledikleri şeyler, hep evlenme ve yerleşme hazırlıklarına ait projeler ve münakaşalardır." (s. 126)

Bu noktada, Esen evlilik üzerine heteroseksüel matrisi şöyle açıklamaya çalışır: "Sevgi, bağlılık, fedakârlık Züleyha için çağdışı

54. Asiltürk, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık*, s. 270.

kavramlar. Âşık olmayı da modern insana yakıştıramayan Züleyha için aşk eski bir hastalık. Evlilikte aşk gerekli değil, evlilik sadece cinsel ilişkiyi kapsayan bir şey."[55] Oysa roman bu evlilikte cinsellik olduğuna dair tek söz etmediği gibi, romanı cinselliğin eksik olduğunu sezdirecek her türlü imayla döşer. Mesela, Yusuf'a yüklenmiş ve Yusuf'un sorgulamadan boyunduruğu kabul ettiği evliliğe hazırlık niteliğindeki nişanlılık dönemi, peygambervari boyun eğişin içinde barındırdığı direnci gösterir. Nişanlılık dönemini tuhaf kılan sadece Züleyha'nın modern fikirleri değil, Yusuf'un ayak direme çizgisidir. Züleyha hesap sorduğunda, babanın taşralı utangaçlığıyla açıkladığı sır *Trauring*'in üstü belli belirsiz örtülür:

> "Maamafih Züleyha vakit yaklaştıkça vaziyetindeki gayritabiiliği kendi de hissetmeye ve sıkılmaya başlamıştı. Ne olursa olsun, insan hayatında mühim bir tarih demek olan nişanlılık devresi bu kadar cansız geçemezdi." (s. 130)

Görmezden gelen okuma tarafından es geçilen Yusuf'taki bu gönülsüzlüğün nedeni, çapkınlıklarına ve gece hayatına değinilerek iyice anlaşılmaz kılınır. Romanın göbeğindeki sır, hem Yusuf ile Züleyha arasındaki iletişim kopukluğu okuyucunun anlamayacağı bir alana çekilerek –Yusuf, madem çapkınsa neden eş adayına bu kadar mesafeli davranıyordur?– hem Yusuf'un, Erkeklik'in molar yapısının referans noktası olduğu, hasta olmama, sağlıklı olma durumu pekiştirilerek, inşa edilmiş olur: "Haline göre çapkınlığı da var... Kendi gibi birkaç zengin çiftçi ile otomobilleri sıralar, yollarda tabanca ata ata Mersin barında para yemeye gidermiş." (s. 51) Çapkınlığı dillere destandır ve romanda bunun üzerinden Erkeklik'in molar yapısı içine almaya çalışılır:

> "*Yusuf, korkak bir adam değildi.* Hatta elan dillerde dolaşan Mersin barı vakalarının da anlattığı üzere, oldukça çapkın ve haşarı bir erkek olarak tanınmıştı. Fazla olarak da Züleyha'nın tesiri altına düşmüş ve bir idil havasına girmişti. Fakat bütün bunlara rağmen nişanlısına karşı hiçbir yakın ve samimi harekette bulunmaya cesaret edemeyecek gibi görünüyordu." (s. 128, vurgu bana aittir.)

Evlilik kurumunu toplumun, cemaatin ve ailenin hem erişilmez ve kutsal kıldığı dokunulmazlığına rağmen –dokunulmazlığı yü-

55. Esen, *Türk Romanında Aile*, s. 115.

zünden de– onu gözetlemekten kendini alamadığı düşünülürse, bu evlilikte Hz. Yusuf iffeti merkezinde "özel hayat"ın olmamasına kimsenin müdahale etme gücü olmayacaktır. Yusuf'un hayatını kendisine sormadan değiştirme hakkı gören annenin bile nüfuzu yoktur, üreme rejimine aykırılık tam bu noktada "modern zamanlar" iddiasıyla geçiştirilir:

> "Burasını biraz tamir ve boyadan geçirterek âdeta bir genç kız yatak odası tarzında süslemişti. Yusuf, yandaki başka bir odada yatacaktı. Kaynanası çiftlik kombinezonundan memnundu. Fakat karı-kocanın ayrı odalarda yatmasını anlayamıyor, doğrudan doğruya itiraza da cesaret edemeyerek "bilmem, biz eski insanlarız da bir şey anlamıyoruz" gibi latifeler yapıyordu." (s. 132-133)

Görmezden gelen okuma, bu ayrımı yine Züleyha'nın modern olma uğrunda iyice tuhaflaşması olarak okurken, cinsel ilişki talebinin sürekli Züleyha tarafından geldiğini ve bu talebin bir biçimde geri çevrildiğini gerçekten es geçer.[56] Zira Reşat Nuri'nin okuyucuyu düşman olarak aldığı tuzaklı örüntüde Yusuf'un peygambervari sessizliği gizli gizli ayak direyen çocuk-oluşun üstünü örter.

Roman, sırrı Hz. Yusuf sembolü üzerine inşa ederek dokunulmaz ve kutsal kılarken, mite göre Züleyha tarafından zorla baştan çıkarılmaya çalışılan Hz. Yusuf ile romanın ana karakteri Züleyha'yla evlenmek zorunda bırakılmış Yusuf arasında paralellik kurarak *Eski Ahit*'e gönderme yapar. Yusuf ile Züleyha arasında geçenler *Eski Ahit*'teki mit üzerinden anlamlanır. Züleyha, sanki hikâyeye uygun biçimde ona tecavüz etmek istemiş gibi, Yusuf'un gömleğini yırtar:

> "Bu vaziyette onu kâh kendinden uzaklaştırarak seyrediyor, kâh yaklaştırarak yanaklarından, gözlerinden öpüyordu.
> Bu, belki ibadet gibi masum bir duygunun ifadesi, Züleyha'nın dünyada her şeyden üstün tutulacağını göstermek isteyen bir hareketti. Fakat genç kız, marazi denecek gururu ve korkusu içinde, kendisiyle bir bebek, bir kedi yavrusu gibi oynanıyor, vehmine düşmüş, Yusuf'un kollarında birdenbire katılaşarak yere atlamıştı.

---

56. "Züleyha, evlilikte hürriyet olmalı diye ayrı yatak odaları istiyor. Evliliklerinin ilk gecesinde kendi deyimiyle "aciz eski zaman kızı" durumunda kalmamak için Yusuf'un odasına kendi gidiyor. Modern olmak uğruna devamlı bu tür alışılmamış hareketler yapıyor." Esen, *Türk Romanında Aile*, s. 116.

Bu esnada tuhaf bir kaza olmuş, Züleyha'nın bileziğinden fırlamış bir tel, Yusuf'un ipek gömleğine takılarak hafifçe yırtmıştı." (s. 132)

Bu tip gerilimler, görmezden gelen okumanın kaçırdığı üzere, romanda Züleyha'nın görevlerini yerine getiren bir ağabey ve babadan zorla koca yaratmaya çalışması olarak açıklanır:

"Bir kardeş, Yusuf gibi güzel çehreli, temiz bakışlı, temiz ve sağlam vücutlu bir erkek kardeş, insan için hayatta ne büyük bir emniyet ve zevk olurdu. Yusuf, kardeşi olsaydı muhakkak çok sevecek ve hiçbir kusurunu görmeyecekti. [...] Fakat ne yazık ki, o bir koca idi. Kafaca, ruhça herkesten yüksek, herkesten yüksek, herkesten başka olmak, fakat bu meziyetleri karısının gününe, saatine göre değişen arzu ve kaprisleriyle oyuncak yapmak gibi imkânsız bir tenakuzu tahakkuk ettirmek vazifesini üstüne almış hayatın kendi mayasında olan ıstıraplara kadar her şeyden cevap vermek mesuliyetini yüklenmiş adamdı." (s. 171)

Toplum tarafından modern olma üzerinden meşrulaştırılmış, hane içinde sürekli gerilim yaratan "özel hayatsızlık" hali –kadına yüklenmiş homofobinin mizojeniye mizojeninin kadına yüklenmiş homofobiye nevroz bulaştırdığı üzere– kendini dayattığında, Züleyha, Yusuf'u "kadınsılaştıran" bir kinaye ile rencide edebileceğine inanır. *Olağan İşler*'deki intihar sınırında dolaşan öykülerde görüldüğü üzere hep o "erkek adam olamamakla suçlayan çıngıraklı kahkaha"nın epistemolojik mekânı nasıl doldurduğu düşünülürse, yazarın diliyle ne kadar inkâr edilse de, bir yandan kadın-oluşa çeker bir yandan rencide eder.

"- [Züleyha:] Memnun musunuz?
- [Yusuf:] Neden?
Küçük bir kahkaha:
-Elbette çiftlik, yahut belediye işleri için değil... Evlenmemizden...
[...]
Züleyha, tekrar söze başladı:
-Konuşmuyorsunuz... *Eski zaman gelinleri gibi susuyorsunuz.*
Yusuf, nihayet kendi haline gülmek kuvvetini buldu:
-Hakkınız var, dedi şaşkın gibi oldum." (s. 138, vurgu bana aittir.).

Ancak bu kinayenin, metin için Yusuf'un hafife almasının tersine, belli bir ağırlığı vardır ve boşlukmuş gibi duran mekânı doldurur. Hüseyin Rahmi ve Nahid Sırrı'nın tersine Reşat Nuri

"kadınsılaştıran" imalara şerbetli değildir, şerbetliymiş gibi yapmaya çalışır. Roman, tam da bu yüzden Yusuf'un önemsemediği hakareti yüklenir ve onun ağırlığına karşı ancak birkaç sayfa içerisinde "hasta"nın karşıtı "normal" ile Yusuf'u savunmaya geçer:

> "Yusuf normal bir insandı. İlk zamanlarda karısına karşı içinde mutlaka bir şeyler vardı. Kaç defa saklamaya muvaffak olamadığı bir hüzünle Züleyha'ya açılmaya uğraşmıştı." (s. 141)

Yusuf, Züleyha'nın onu aldattığını ortaya çıkaran araba seyahatinin açığa çıkmasından sonra neden kıskanmadığını, neden aldatılmış hissetmediğini anlattığında, Erkeklik molar yapısına direnen, izzeti nefis meselesi yüzünden rencide olması gerekirken rencide olmayan kişi olarak hiç açılmayan sırrı, *Trauring* parmağından çıkmak üzereyken açar gibi yapar, hemen –bu anda bile– modern biçimde bir daha üstünü örter:

> "Siz de emin olun ki, işin bu tarafı bana zannettiğiniz kadar ağıra mal olmadı. Bakın isterseniz daha açık izah edeyim... İnsan sevdiğini kıskanır... Öyle değil mi? O gibiler için tahammül güçtür... Fakat yürekten sevmeyenler için iş bir izzetinefis meselesinden ibaret kalır... Eh, ona da nasıl olsa pek fazla mustarip olmadan katlanılıyor... Bizim aramızda aşk, alaka falan mevzuubahis değildi... Öyle değil mi?" (s. 269)

Romanın sonlarına doğru, başından bu yana okuyucuya kapalı sır *Trauring*'in birdenbire, bir cümleyle geçiştirilmek üzere, ağırlığı Yusuf'un sırtından alınıp mizojeni yoluyla Züleyha'ya yüklenmiş, birden romanı çevreleyen tüm hastalıkların merkezi hâline gelen "romantik edebiyatın eski hastalığı"na aktarılması sırrı hem varlığı inkâr edilemez hem okunması imkânsız hâle getirir. Yazara göre, Yusuf sağlıklı, Züleyha ise ona âşık olduğu için hastadır:

> "Yusuf devam etti:
> -Evet, sizin tabiriniz üzere biz normal, medeni bir karı koca kaldığımız müddetçe mesele yoktu... Fakat o hain Taşucu seyahati yok mu? Her şeyi berbat etti.
> -Niçin?
> -Sizin romantik edebiyatın eski hastalığı nüksetti de onun için..." (s. 270)

Eski Şarkı (1971, ö.s.)[57], sinopsisi *Eski Hastalık*'a dayanarak yazılmış, romanın sırrı kilitleyen şifresi "romantik edebiyatın hastalığı" ifadesinin "eski şarkı"ya yüklendiği bir oyundur, ve metinde "hastalık"tan kastın ne olduğu sarih biçimde açıklığa kavuşturulurken romanda olduğu üzere, sır çevresinde genişleyen imaların üstü bir açılır bir itina ile örtülür. Bu kez pis bir koku salan şantajı çağrıştıran dedikodu da anlatıya eşlik eder.

Eski Hastalık'ta toplumsal dokunun arka plana atıldığı ve Yusuf ile Züleyha'ya odaklanan mizansen, *Eski Şarkı*'da taşra ilişkilerine yoğunlaşır ve taşranın gözetleyici, denetleyici, kendini empoze eden veçhesini gösterir. Züleyha, Ayşe'ye sırrını açıp Yusuf'la boşandığı söylediğinde, Ayşe, kaymakamın eşi olarak belediye reisi eşi Züleyha'ya müdahale etme hakkını kendinde görür. Mükemmel ve ideal bir evlilik varsa, daha doğrusu varmış gibi görünüyorsa, eşler birbirlerini seviyordur, sevmek zorundadır:

> "Z]: [...] Halbuki, biz Yusuf'la büsbütün ayrıyız.
> [A]: (çıldıracak gibi) O ne demek o?
> [Z]: Yusuf artık benim kocam değildir, aklınıza başka şey gelmesin, artık kocam değildir, biz bir seneden beri ayrılmış bulunuyoruz.
> [A]: Bu nasıl söz?
> [...]
> [A]: (isyanla) Hayır söyleyeceksiniz, sebebini söyleyeceksiniz?
> [...]
> [A]: (kendini kaybetmiş bir halde) İnanamayacağım siz ki birbirinizi bu kadar seviyorsunuz.
> [...]
> [Z]: (daima okşar gibi bir hareketle) Bizim evlenmemiz bir kaza idi Ayşe, sadece bir kaza. Ayrılmakla onu tamir ettik." (s. 148-150)

Bunaltıcı tartışma uzadıkça konu aşka gelir, Ayşe "Nasıl aşk yok mu?" diye sorduğunda Züleyha isyan eder: "Eski annelerimizin ortakları alay alay odalıklar, cariyeler, yeni babalarımızın onlardan da iğrenç kapatmaları, metresleri, daha ne bileyim bunların hepsi ayni, eski şarkıyı gözyaşları ve titremeler içinde birbirine tekrar etmiş insanlar değil midir?" (s. 153) Ayşe, eski şarkının ne olduğunu sorduğunda sır kendini aşk olarak açar. "Eski hastalık" "eski şarkı"dır, "eski şarkı" "aşk"tır, öyleyse hastalığın adı aşktır. Züleyha, Ayşe aşka neden eski şarkı dediğini sorduğunda "Eski zamanların

57. Oyun Reşat Nuri Güntekin'in vefatından sonra 1971'de basılır. *Eski Şarkı*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1971.

en eski şarkısıdır da ondan" yanıtını verir. Tartışmanın ilerlemesiyle kendi payına düşen aşkın hastalık olduğunu söyler:

> "[A]: (ağlayarak) Görüyorsunuz ki onu sevdiniz, hâlâ seviyorsunuz.
> [Z]: (sertleşerek) Hayır kaza, hastalık." (s. 169)

Züleyha ile aynı sınıftan olan Ayşe, statükoyu korumak adına bitmiş bir evliliği aymazlığıyla tamir etmeye çalışır. Taşranın alt tabakasını temsil eden Zehra ise kendinden üstün olanı alaşağı etme arzusuyla sırrın etrafında dolaşarak pis bir dedikodu yaymaya çalışır fakat o bile sırrın üstünü örter ya da sır ona açılmaz (denildiği üzere, "eski hastalık" teşhirci okumanın iflas ettiği noktadır). Zehra'ya göre söz konusu olan iffeti komediyi doğuran bir kocadır ve belki de Reşat Nuri Güntekin külliyatında çok hassas bir nokta olan erkeklik iffetinin komikleştirildiği tek noktadır:

> "Bu ne koca böyle? Güzellikse güzellik para da para, nerede ise Meryem Ana gibi karısının önünde mum yakıp istavroz çıkaracak... hey gidi bizim kocalar hey." (s. 176)

Bu kutsanmışlıkta dikkati üzerine çeken *Trauring*, kem gözü (teşhirci düşman okuyucuyu) temsil eden Zehra'nın elinde iyice mıncıklanır:

> "Yok canım öyle ehemmiyetli değil, Yusuf bey iki gecedir mermer ocaklarında... demin geldi. (taklit yaparak) bonjur bonsuvar şöyle bir birbirlerinin elini sıktılar, iki gece birbirinden ayrı kalmış karı koca böyle mi yapar?" "Yok, evelallah onlarda öyle ufak şeylerden utanacak surat yok. Ben çoktan anladım aralarında bir şey olduğunu. (Gülerek) yahut daha doğrusu olmadığını." (s. 177)

Kendini bir kez daha Janus'un iki yüzü olarak açıp kapayan hakikat Zehra'nın elinde tam da muğlâklığı yüzünden bir bilinmeze dönüşür. Zehra, ya tıpkı oyundaki diğer insanlar gibi, hakikati görmekten aciz bir aymazdır ya da *Trauring* Zehra'nın bile onu kırmaya cesaret edemeyeceği kadar güçlüdür, kinaye yaparken dedikodusunu ortasında kesmek, lafını Yusuf'un adıyla temsil ettiği erkek iffetine kaydırmak zorunda kalır:

> "Giderim ha, çatlarsın meraktan. (Devamla) evvela aklıma sığmadı dargınlık da olsa canavar gibi erkek ha. Nasıl boş bırakır bu kadar güzel

kadını? (Ayşe utanır) sonra Yusuf Bey de nasıl boş bırakılır? Biz de balıkçı ile darılırdık ama dayak faslı bitti mi hadi sofra başına, yahut... Git gide beni bir meraktır sardı yoksa birbirlerini sevmiyorlar mı? Olur, fakat o da değil, domuz gibi seviyorlar. Yusuf Bey'e dikkat ettim iyi kötü ortada bu kadar kadın var, açık saçık dolaşıyoruz; Allahın kulu bir gün birimize şöyle bir bak alıcı gözüyle, ne gezer." (s. 178)

Eski Şarkı, "romantik edebiyatın eski hastalığı" merkezinde *Eski Hastalık*'ın anti-simetriği olarak okunabilir. *Eski Hastalık*'ta Züleyha'ya yüklenen hastalığı bu sefer Yusuf üstüne alır ve kendini sorgulamaya başlar. Züleyha ile ayrılma kararı aldıkları diyalogda Züleyha'nın onu aldatması ile ilgili yayılan dedikodulara verdiği tepkiden başladığında:

"[...] Hayır, o zamanki bu duygusuzluğuma kendim de şaştım (acı bir gülümseme ile) ben fazla medeni bir adam mı oldum, soysuzlaşıyor muyum acaba diye kendimden şüphelendim, sadece sana lakayttım, yabancı idim; bir gurur acısı duymayacak kadar yabancı... o kadar içimden çıkarmıştı seni. O halde niçin birdenbire ayrılıyoruz, yine bu sual... ister misin durayım artık Züleyha? (Yine dimdik, gözleri kapalı, başını iki tarafa sallayarak)" (s. 225-226)

Yusuf için hastalık, yani oyunda şifresi açıldığı üzere aşk, iki cihetten oluşur: Birincisi toplumun ürettiği ve dayattığı hastalık, yani "eski şarkı" umumi aşk, ikincisi oyunda tam da ne olduğu belirtilmeyen ona başkaldıran aşk. Umumi aşk, Yusuf için bir anlığına da olsa hem kendini kabul ettirmede bir araç hem de umumi aşkla yolu kesişmeyen bireyin üstüne basınç yaptığı ölçüde hastalıktır. Yusuf, Silifke gezisinde sanki karısına karşı birtakım duygular beslemeye başlamıştır. Bu duygular kendi içinde "özel hayat"a dair değildir, umumdan kopartılamaz. Bu aşkın bağları annesi ve çiftlik halkı, kısacası toplum tarafından onay görme hayalleriyle iç içe geçmiştir. Fakat iş karısına yarı çıplak biçimde dokunmaya gelince umumi aşka başkaldıran "eski hastalığı" nükseder. Bu hastalık nedir, ne şekilde nükseder, bu hastalık nüksedince Yusuf ne yapmıştır? Oyun bunları açmaz, karısını artık kandıramama noktasına geldiğinde *Eski Şarkı*'nın *Eski Hastalık*'taki sırrı bir parça daha açtığı düşünüldüğünde bile sırrın üstü örtük bırakıldığı bir nokta vardır:

"Fakat denizde geçirdiğimiz günler ve gecelerde sefil eski şarkı yavaştan yavaşa sesini işittirmeğe başladı, onunla beraber insanlık gururumun yeniden uyanmış ağrıları sızıları, annemin ve bütün çiftlik halkının bizi karşıladıklarını gördüm, bu saati hiç olmazsa beş gün uzatmak için Kaptan'a emir verdim; kırık şaft masalını icat ettik, nihayet o gece seni kucağımda yarı çıplak vücudunla denizden çıkardığım o gece... *eski hastalığım şiddetle nüksetti, sonra artık kocan olarak.* Anlıyorsun değil mi, ben bu ekmekten yiyecek adam değilim." (s. 226, vurgu bana aittir.)

"Boyunduruk" Evlilik ve Damgalanmış Babalık

Evlilik kurumu, görüldüğü üzere olabilecek en distopik hâliyle Reşat Nuri Güntekin'in üstünde epey kafa patlatmış olduğu bir konudur. *Boyunduruk* (1960, ö.s.), yine homofobinin kadına yüklendiği, eziyetli bir evliliğe alternatif mutlu son olarak bir başka erkeğin arkadaşlığını yerleştirdiğinden Reşat Nuri anlatısında özel bir yere sahiptir.[58] Romanın başında evlenmeye hiç niyeti olmayan erkek evlenmeye zorlanır, ama o evlenmemekte diretir:

"Hafız Hanımın büyük bir arzusu vardı: Celil'i evlendirmek, eve bir gelin getirmek! [...] Kimyager, bu masalı çocukluğundan beri tatlı tatlı dinlerdi. [...] Celil Hıfzı, epeyce bir zaman Hafız Hanımın bu yalvarışlarına kulak asmamıştı." (s. 142-143)

Annesinin yoğun ısrarlarına dayanamayınca Celil Hıfzı, Nahid Sırrı Örik'in heteronormativiteye yenik düşen figürlerine benzer biçimde oportünist bir tutumla aniden evlenme kararı alır:

"Bu hal, kimyagerin yüreğine dokundu. Zaten o öldükten sonra hayatının bu şekilde devamına imkân da göremiyordu. Yaşı otuza yaklaşmaktaydı. Küf ve ödağacı kokan bu kapalı eski zaman evini bir parça havalandırmak; bu renksiz kokusuz, tatsız hayatın terkibini değiştirmeye çalışmak lazımdı. Aşk, onun şimdilik pek fazla düşünemediği bir şeydi. Fakat kim bilir belki zamanla o da gelecekti." (s. 144)

Zaten munis bir tip olan Celil Hıfzı evlendikten sonra zevcesi tarafından iyice kenara itilir ve kadına atfedilen rolleri üstlenerek çocuğa dadılık yapar, yemekleri yapar, koskoca konaktaki yeri mutfakla sınırlı kalır. Cinsiyeti bölerken kapatma dinamikleri üzerinden kurulmuş iş bölümünün şekillendirdiği kadın-oluş Ce-

58. Reşat Nuri Güntekin, *Boyunduruk*, *Harabelerin Çiçeği*, 9. baskı, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987, s. 122-183.

lil Hıfzı'yı içine alır. Zevcesinin her türlü hakaretine hatta insanların önünde aşağılamasına katlanırken, evlilik sırasında karısının eski bir sevgilisiyle yazışmasını bulması, zevcesinden kurtulmasını sağlayan bir mutluluk haberi gibi gelecektir. Celil Hıfzı'da aldatılmak rencide edilecek "erkeklik onuru"nu uyandırmaz, çünkü ortada "erkeklik onuru"nu işler kılacak bir dinamik yoktur. Fakat bu Celil Hıfzı için birebir geçerli olsa da, Güntekin "erkeklik onuru"nun gölgesinde anlatıda bu hissizliği tasvir etmeye en az bir buçuk sayfa ayırmıştır. Bir yandan da Celil Hıfzı'nın kadın-oluş içine alınması onun böyle bir durumda kadınca bir hayatta kalma mücadelesi verdiği yönünde betimlenir.

> "Demek, nihayet bu da başına gelmişti. Namuslu bir erkek için felaketin bundan daha büyüğü can sağlığıydı. Yalnız bir mesele vardı. Bu felaket o kadar büyükse dolmaları ayıklarken onu nasıl aklından çıkarabilmişti! Hele yanan parmağını sararken *zihninde "bu parmakla biraz sonra balıkları nasıl ayıklayacağım" endişesinden başka bir düşünce bulunmadığını*, hiç şüpheye mahal kalmayacak kadar açık bir şekilde hatırlıyordu." (s. 159, vurgu bana aittir.)
> "Evet, şimdiye kadar kitaplarda okuduğuna, başkalarından işittiğine ve kendi aklıyla böyle bir felaketin namuslu bir erkeği birdenbire öldürmek değilse bile hiç olmazsa bağırtması veya bayıltması lazım gelirdi. Halbuki, kendisinde ne o, ne bu?" (s. 159-160)

Uzun öykü, zevceyi devre dışı bıraktıktan sonra çözümü Celil Hıfzı'ya bir ruh ikizi bulmakta bulur, bu ruh ikizi bir erkektir:

> "Kimyagerin Mudanya'daki sütkardeşi Ahmet Nizami, eski bir binbaşıydı. Evinde ihtiyar bir ablasından başka kimsesi olmayan bu sakin adam, tekaüt olduktan sonra Mudanya'ya çekilmişti." (s. 171)
> "Ahmet Nizami, dünyada kimseyi sütkardeşi kadar sevmezdi. Esasen ara sıra İstanbul'a uğradığı zaman ona misafir olurdu." (s.172)

Öykü tam da bu noktada başa döner ve ruh ikizleri arasındaki muhabbet Celil Hıfzı'nın zevcesinin şantajıyla bölünür:

> "Fakat iki adam arasındaki sıkı yakınlığı gören Sadiye Hanım, zavallı binbaşıya kancayı takmış, türlü türlü münasebetsizlikler, istiskaller, terbiyesiz alaylarla adamcağızın evden ayağını kesmişti." (s. 172)

Öykü, Celil Hıfzı ile Nizami Bey arasındaki arkadaşlığın cinsellikten arınmış bir homososyal arzuda karşılığını bulan yakın

arkadaşlıktan öteye geçtiğini bir dokunma, birlikte nefes alma hazzını içeren homoerotik arzuya kaydığını ifade etmekten geri durmaz. Bu anlamda Reşat Nuri külliyatında homoerotik arzunun belli belirsiz tezahür ettiği tek noktadır:

> "Nizami, Celil'e karşı duyduğu muhabbetin büyüklüğüne kendi de akıl erdiremezdi: 'Şu Allah'ın hikmetine bak... İki damla süt amma, insanı nasıl birbirine kaynaştırıyor' derdi. Fakat bu sırrı ne sütte, ne hattâ ikisinin de kalender, babacan adamlar olmalarında aramak doğru değildi. İkisi de kendi âlemleri içinde yaşayan, konuşmak ihtiyacını pek az duyan insanlardı. Onun için hiçbir noktada birbirleriyle çatışmazlar, görüşmeleri karşı karşıya oturup –kelimenin gerçek manasıyla– birbirini görmekten ibaret kalırdı.
> Hâsılı, konuşmaya, fikirler üzerinde anlaşmaya ihtiyaç görmedikleri, *sırt sırta verip yatan kediler veya öküzler gibi* sadece *birbirlerindeki sıcaklıktan duydukları lezzetle iktifa ettikleri içindiki birbirlerini iptilâ derecesinde severlerdi.*" (s. 172-173, vurgu bana aittir.)

Boyunduruk, Celil Hıfzı Bey'le Nizami Bey'in ilişkisini ayrıntısıyla verdikten sonra, Celil Hıfzı Bey'in zevcesini boşaması ve çocuğunun vesayetini üzerine almasıyla biter.

Damga (1924), üst katmanda ana karakterin bir tek olay yüzünden suçlu olarak damgalanmasının hayatını alt üst etmesine dair gibi görünse de, aslında o bir süreç içerisinde, hayatı boyunca, biteviye damgalanmıştır.[59] Ana karakterin adı İffet'tir, ilk ve bir ömür boyunca taşıyacağı damgası da budur, genelde kadınlara verilen bir adının olması romanda bir sorun olarak sunulur:

> "-İsminiz ne demiştiniz?
> -İffet...
> -İffet kız ismidir be beyim..." (s. 80)

Damga'da ayak direyen çocuk-oluşların kadın-oluşa dönüşmesi, kadın-oluşun molar yapının derinliklerine sızarak nefes almaya çalışması söz konusu değildir. Romanda molar yapıyla kadın-oluşun ilişkisi son derece gerilimlidir. İffet, molar yapının veçhesi Erkeklik'ten püskürtülüp kadın-oluşa doğru çekilişini anlatırken, okul arkadaşının mucbir kadın-oluşa itilişine duyduğu dalga geçme hissinde kendini teselli eder. Hemen ardından

59. Reşat Nuri Güntekin, *Damga, Reşat Nuri Güntekin Dizisi: 5*,İstanbul: İnkılâp Yayınevi, (Baskı yılı belirtilmemiştir).

kendini birdenbire kadın-oluşun içerisinde bulur, kadın-oluş bulaşır. Okumanın üst katmanında düşmekte olan üst sınıfın alt sınıfa duyduğu merhamet sebebiyle ona yaklaşır. Oysa, paylaşılan bunun ötesinde Erkeklik'ten püskürtülen istikamettir ve "Küçük Ömer" bir figür olarak romandan uzaklaşana kadar da bu böyle sürer:

> "Mektepte bir 'Küçük Ömer' vardı. Soğuk günlerde annesinin göğsü işlemeli eski hırkasıyla mektebe geldiği için ben; ona 'Kız Ömer' diye takılırdım. [...] Ömer'in benim yüzümden haksız yere dayak yemesi yüreğime dert olmuştu. O günden sonra 'Küçük Ömer'i bütün arkadaşlarımdan ziyade sevmeye başladım. Mektepte yanına otururdum, bahçede beraber oynardık. Ben hayatı ilk defa 'Küçük Ömer'den öğrendim. Yoksulluk içinde büyüyen ekseri çocuklar gibi Ömer, her şeyi biliyordu: 'Büyükannem kötürüm. Annem evlere çamaşır yıkamağa gidiyor... Bazı gece karanlıkta kalıyoruz... Bazı gece yiyecek bulamıyorum.' Diyordu. Bir zamanlar annesinin hırkasını giydiği için Ömer'le eğlendiğimi düşündükçe kendi kendimden utanıyorum." (s. 12-13)

Birlikteliği sağlayan tam da bu istikamet olduğundan, iki çocuk arasında ebeveynlerin dayattığı zorunlu son devreye girdiğinde, ana karakterin geriye dönüp dönüp baktığı, bakmaktan kendini kurtaramadığı şey figürün kadın-oluşa itilişi olur:

> "Küçük Ömer'le arkadaşlığımız burada bitti. Birkaç defa ayağında büyük annesinin eski terlikleri, arkasında annesinin işlemeli hırkasıyla konağın etrafında dolaştığını, pencerelere baktığını gördüm. Sonra, bilmem ne oldu? Bir daha görünmedi." (s. 14)

Roman İffet'i sadece hırsızlıkla damgalamış ve aile kurumunu, aile içerisinde baba rolünü yaralayan sadece bu hırsızlık damgasıymış gibi görünse de, romanın başında işlenen ve Küçük Ömer'in kayboluşuyla birlikte unutturulan kadın-oluşa itiliş hali hep bir kaynak damga olarak kendini hissettirecektir. Kaldı ki hırsızlık, romanın tek damgası gibi görülse de, değildir. İffet, romanın konusu olacak hırsızlık damgasıyla damgalanana kadar, iki kez daha damgalanacaktır. Biri Abdülhamid rejiminin paranoya ortamı içerisinde çok sevilen bir hocanın tutuklanmasının müsebbibi olarak bilinmesi, diğeri de paşa olan babasının Hürriyet ilan edilince tevkif edilmesidir. Kısacası, romanın merkezinde öne sürülen damgayı aşan, bütün ömre yayılmış bir damga ağı söz konusudur.

Bu yüzden de, damga dendiği zaman tam olarak neden bahsedildiği hep muamma kalır.

Zar zor bulabildiği bir özel öğretmenlik işinde ders verdiği çocukların annesiyle duygusal bir ilişkiye başladığında, daha hırsız olarak yaftalanmadan önce, kendini kadına "lekeli" diye tarif edecektir: "Onun başka bir sebebi var, Hanımefendi, dedim. Bugünkülere göre, ailemin lekeli olduğunu biliyorsunuz... Bu leke ister istemez bana da bulaştı." (s. 40) İffet'in Vedia'nın onu neden sevdiğini anlamamasına yol açan bu lekeli oluştur –bir zaman bir lekenin bulaşmasından ziyade İffet'in kendini bildi bileli lekeli oluşudur–: "Dört aydan beri birbirimizi sevdik. Vedia, benim neremden hoşlanmıştı?" (s. 44)

Vedia'nın zevcinin gittiğini sandıkları bir gece çocukları uyuttuktan sonra küçük bir odada Vedia'yla baş başa kalmışken, zevç aniden döner ve odadaki kıpırtıları duyar. İkisinin birlikte kaçma şansı yoktur. İffet, Vedia'nın kaçmasına izin verir ve kendisi odada kalır. Odada da bir iki kıymetli eşya bulunduğu için adam odayı basınca onu hırsız sanır. Bu olay üzerine, İffet'in yakın bir arkadaşı "Bugün sana kızgın bir damga vurulacak" (s. 54) dediğinde, İffet kendi hakkında şunlar söyler: "Ben artık damgalı bir sefildim. Hiçbir sevdiğimin yüzüne bakamıyacaktım. Karşılarında daima başımı önüme eğecektim. Onlar, bana sadece acıyacaklardı." (s. 61)

Romanın başında adı dile getirilmeyen, diğer damgalara kaynak teşkil eden kadın-oluşla hiçbir zaman bağını kopartmayan bir damga ya da damgalar ağıdır bu... Paşa baba açısından bakıldığında iktidardan düşme, adi bir suçla damgalanma, müzevirlik bunların hepsi birikir ve üst katmanda İffet'in kendi müstakbel babalığını sorgulamasına sebep olur. Bu, kısacık romanda kendini vurgulu biçimde, sürekli utanç duygusu içerisinde var ederek tekrar eden bir sorgulayış olacaktır:

> " -İnşallah sizin de güzel güzel çocuklarınız olur.
> İçimde bir şey burkuldu. Bir hayalimin daha yıkıldığını hissediyordum. Ben, artık baba olamayacaktım. Çocukların doğsun... Bin ihtimam ile büyüt... Kalblerinde doğan bin türlü güzel duygular içinde senin de sevgin bulunsun... Sonra, büyüdükleri zaman, bir gün babalarının eski hırsız olduğunu öğrensinler... Zavallı akrabalarım benden nasıl utanmışlardı... İlerde ben de çocuklarımdan öyle utanacaktım. Aile babası olmaktan ümit kesmek lazımdı." (s. 67-68).

Bu sorgulayış, suçlu olmayı sorgulayış "ahlaken yanlış" olmayı sorgulamaya döner ve tesadüf değildir ki, kadın-oluşun içine çeken kaynak damga "İffet kız ismidir be beyim"in gölgesiyle çakışır. Genel ahlaktan kopuş, romanda erkek karakterin arka plana atılmış kadın-oluşundan ayrışmaz. Romanda adının bir kadın adı olmasının gölgesini sürekli taşıyan İffet bu sorgulamaları bütün veçheleriyle kendi içinde yaşarken, Erkeklik'le onun en temel omurgası babalıkla ikinci kez –ve kim bilir kaç kez daha– hesaplaşır:

> "Celal, ne dediyse yaptım.. Onun, yalnız bir nasihatını tutmak elimden gelmedi.
> Arkadaşım:
> - İyi bir kızcağız bul... Evlen... Sen, iyi bir aile ocağı kurabilecek bir adamsın... Çoluğa çocuğa karış; dünyayı unutursun, diyordu.
> - Şimdilik biraz kendimi dinlemeğe muhtacım. İleride belki... diye cevap verdim.
> Böyle söylerken, dudaklarımda acı bir tebessüm vardı. Celal, bunun manasını anlayamadı. Hayatta her şeyi bekleyebilirdim. Fakat aile babası olmayı hiçbir zaman... Ben, aile ocağını herkesten başka düşünüyordum. *Baba, ana, çocuklar birbirlerini en temiz hislerle seveceklerdi. Halbuki benim, eşimden çocuklarımdan hürmet beklemeğe hakkım yoktu; lekeliydim.*" (s. 132, vurgu bana aittir.)

Reşat Nuri Güntekin anlatısının topografyasını çıkardığımızda, onu biteviye kaçış çizgisi çeken bir harekete indirgersek yanlış düşünmüş olmayız. Molar yapının bir veçhesi olan sabit Erkeklik etrafında ayak direyen, direnen, kendini dayatan çocuk-oluşların molar yapının sınır çizgilerini akışkan biçimde çevreleyen, Erkeklik'i eritme ivmesi gösteren kadın-oluşlara doğru molekülerleştiği, bunu yaparken de moleküler hareket gözden kaçırıldığı ölçüde arzuya dair bütün ipuçlarının görünmezleştiği bir istikamettir. Reşat Nuri'nin anlatısı paradoksal biçimde hem nadiren de olsa toplumsal cinsiyet matrisini aşma itkisi gösterir hem arzuyu iyice görünmezleştirerek heteroseksüel matrisi olumlar. Bu yöntemle ortaya çıkan sessizliğin söz edimi Erkeklik etrafında binlerce kez dönerken, çoğunlukla arzuyu bastırdığı ölçüde, belirli bir hakikat rejimiyle uzlaşmış görünen dil, ister istemez korku ve paranoya örüntüleri yaratır. Reşat Nuri, hareketi içerisinde bıraktığı belli belirsiz arzu izlerine rağmen anlaşılmak istemez, anlaşılmaktan korkar ve düşmanı olarak konumlandırdığı okuyucunun da onu anlayacağını

düşünmez. Yine de sürekli kovalandığını hissettiren paranoyanın gölgesinde belli belirsiz izler bırakmaya devam eder. Anlatının sessizlik söz edimi, Erkeklik'in molar diziliminin molekülerle temassızlık noktasında doğan homofobiyi yer yer üstü örtük biçimde tasvir ederek kınanacak bir forma sokar yer yer de istemsizce ve zorunlu olarak içselleştirirken, Erkeklik yapısının altına girdiği alanlarda mizojeniyi üretir. İçselleştirilmiş homofobi, bloke ettiği kadın-oluştan farklı olarak molar toplanışlı çift kutuplu cinsiyetin dizilimi molar kadını tahayyül ede ede üreterek, kadın-oluş ile çocuk-oluş arasındaki yumuşak hareketi engeller. Bu şekilde mizojeniyi doğuran anlatıda, molar toplanışlı dizilişin bir parçası olarak işleyen acımasız kadın imgesi iç ses olarak ayak-direyen çocuk-oluşu iğneler, yerin dibine batırır, paranoyayı daha da ağırlaştırır. Kaçış çizgisinin paranoya ve aymazlık tarafından yer yer bloke edilmesi, arzunun dilini konuşmayı imkânsız kıldığında onu hastalık formuna sokar. Arzuyu belli bir hakikat rejiminden kopma/kopamama noktasında bilgi/aymazlık, biliş/paranoya, hastalık/sağlık karşıtlıkları içerisinde analiz edilebilecek kırk düğümlü sır olarak inşa eder.

Toplumsal Örgütlenme Biçimi Olarak Kadınlararası Homososyal Arzu ve Başkaldıran Lezbiyenlik

Erken Dönem Türkçe Edebiyat'ta lezbiyenlik karşımıza ilk olarak, Butler'dan alıntıyla, "sorunlaşan beden" olarak çıkar. Lezbiyen, dahil olduğu verili kurallar üzerinden tarif edilmiş mekânda, o mekânın genel ahlak anlayışını tehdit etmekten çok daha fazlasını yapar ya da genel ahlak denilenin kendi içinde bir şey olmadığını, belli bir rejimi, açık seçik biçimde heteroseksüel üreme rejimini korumak üzere tecessüm ettiğini gösterir. Tartışmasız, lezbiyenin, sadece kendi varlığını sürdürerek heteroseksüel rejimi tehdit ettiği söylenebilir. Lezbiyen bahsi geçtiğinde, ulusun varlığının tehlike altında olduğu sonucuna varılması bu açıdan şaşırtıcı değildir. Burada II. Abdülhamid'den 1940'lara kadar olan dönemin mercek altına alındığı düşünülürse, lezbiyen kendi tarihsel koşullarına

bağlı olarak bu başkaldırıyı gerçekleştiremediği ölçüde yeraltına itilecek, heteroseksüel rejimde bir yandan gedik açarken bir yandan kendini rejimle bir anlaşma yapmaya mecbur kalacaktır. Heteroseksüel rejim, bu koz elinin altında olduğu zaman kriz noktalarında bu anlaşmayı ne yazık ki tanımayacak, geçersiz kılacaktır. Lezbiyenlik, Türkçe Edebiyat'ta çok nadir ele alındığı üzere heteroseksüel rejimin ötesine geçen ve kendi yağıyla kavrulan bir doku da oluşturabilecektir. Lezbiyenliği eril libidonun nesnesi olarak ele alan bakış açısının ön planda olduğu, ama dönem edebiyatında yer yer bu bakış açısını aşan şu izlekten bahsedilebilir: 1) heteroseksüel boyunduruğu kadına dayatma merkezli fantezinin inşa edildiği Mehmet Rauf'un *Bir Zambak Hikâyesi* (1910)[1], 2) keza lezbiyen bedeni tehdit olarak algılayan ulus fantezisini kuran İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Batak*'ı (1943)[2], 3) kadınların heteroseksüel rejim içerisinde kadınlar arası homososyal arzuya dayanarak rejimde şu ya da bu biçimde gedikler açtığı Yakup Kadri'nin mütareke döneminde geçen *Sodom ve Gomore*'si (1928)[3], 4) Salahaddin Enis'in yine mütareke döneminde kadınlar arası homososyal arzuyu anlatan *Zaniyeler*'i (1923)[4], 5) Keza Şahabeddin Süleyman'ın II. Abdülhamid dönemini anlatan *Çıkmaz Sokak*'ı (1911)[5], 6) lezbiyenliği mekânsallaşma sorunsalı biçiminde ele alan Ahmet Rasim'in *Hamamcı Ülfet*'i (1898)[6], 7) Memduh Şevket Esendal'ın kadınlar arası homososyal arzuyla lezbiyenliği iç içe geçirdiği, Ahmet Rasim'in dayattığı mutsuz son yapıntısının doğru olmadığına tanıklık eden *Miras*'ı (1924)[7], 8) Ahmet Rasim'in ve (genelinde lezbiyenliği erkek fantezisi olarak kurgulayan Türkçe Edebiyat külliyatının) cinsel coğrafyada *xenotopia* olarak kurguladığı cinsel örgütlenmeyi distopya olarak ele alarak "heteroseksüel" arzuyu inşa etmeye çalışması bakımından Recaizade Ekrem'in

1. Mehmet Rauf, *Bir Zambak Hikâyesi*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
2. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Batak*, İstanbul: Yeni Adam, 1943.
3. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, 24. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
4. Salâhaddin Enis, *Zaniyeler*, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
5. Şahabeddin Süleyman, *Çıkmaz Sokak*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012. *Çıkmaz Sokak*, *Tiyatro Boyalıkuş* tarafından sahneye konmuştur.
6. Ahmet Rasim, *Hamamcı Ülfet*, İstanbul: Arba Yayınları, 1987.
7. Memduh Şevket Esendal, *Miras: Bütün Eserleri 13*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1988. Beni bu eserle tanıştırdığı için Serdar Soydan'a teşekkür ederim.

Saime'si[8] 9) homososyal arzunun yüceltilmiş aşk formunda eritilmesiyle muğlak biçimde hem profeminist yaklaşım geliştirmeye çalışan hem de heteroseksüel rejimi olumlamak zorunda kalan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Nimetşinas*'ı (1901)[9] ve 10) kadının özne olarak homososyal arzuyu ele alması ve arzuyu günah söylemine direnemediği ölçüde, ölüm dürtüsüyle iç içe geçiren Halide Edip Adıvar'ın *Handan*'ı (1912).[10]

İyimser Fantezi

Monique Wittig, iktidar ilişkilerinin öncesine giden *kadın* denilen kavramın bir mit olduğuna bunun yerine bir sınıf olarak "kadınlar"ın var olduğuna[11] ve kadınlığın doğa olmadığına[12] tam tersine toplumsal bir ilişki, sadece erkeklerin "kadınlar" üzerinde kurduğu tahakküm ve kölelik ilişkisi olduğuna değinirken[13] Lévi-Strauss'un *kadın takası* kavramını tersyüz ederek ödünç alır.[14] Heteroseksüellik, Wittig'e göre, doğal olduğu varsayılmış iki türün birbirine eğilimi değildir. Kurgulanmış siyasi bir rejimdir ve temelinde kadın üzerinde tahakküm kuran üreme rejimi olsa da bunu aşar: "Kadınların, kocaları, babaları gibi bireyler tarafından özel olarak mülk edinilmesi ve bekâr kadınlar dahil tüm kadınların kolektif olarak tüm grup tarafından, yani erkek sınıfı tarafından mülk edinilmesi. Diğer bir deyişle 'cinsiyete dayalı boyunduruk'. Buna göre, eğer evli değilseniz, rahibeler ve gönüllü çalışanlar gibi, ailenizden olsun olmasın, hastalarla, yaşlılarla, muhtaçlarla ilgilenmeye hazır olmalısınız."[15] Wittig, bu rejim içerisinde "kadın" sınıfının içine sıkışıp kalmış insanlara tek yol önerir: "Kaçmak için başka yol yoktur zira kadınlar için başka ülke; Missisipi'nin, Filistin'in, Liberya'nın diğer kıyısı yoktur. Dolayısıyla yapılacak tek

8. Recaizade Ekrem, *Bütün Eserleri III*, (yay. haz.) İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, İstanbul: Milli Eğitim Bakalığı Yayınları, 1997.

9. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Nimetşinas*, 8. baskı, Günümüz Türkçesi: Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 1995.

10. Halide Edib Adıvar, *Handan*, 8. baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2011.

11. Monique Wittig, *Straight Düşünce*, Çev. Leman Sevda Darıcıoğlu, Pınar Büyüktaş, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013, s. 49.

12. A.g.e., s. 39-44.

13. A.g.e., s. 39.

14. A.g.e., s. 62, 70-71.

15. A.g.e., s. 12.

şey, tam da burada kendini bir firari, kaçak bir köle, bir lezbiyen olarak addetmektir."[16]

Bu açıdan bakıldığında, kadın diliyle aktarılmış çok nadir bir arzu örneği dışında lezbiyenliğe dair anlatının öznesi erkektir. Dahası iki istisnanın kadınlar arası homososyal arzunun lezbiyen mekânsallaşmayı doğurması dışında bu çalışmada ele alınan dönemin lezbiyenlikle ilgili külliyatının hem mit olarak 'kadın'ı yaratmaya çalıştığını hem de heteroseksüel rejimin kurallarına göre işleyen kadın takasını tekrar tekrar yerleşikleştirdiğini söylemek indirgemecilik olmayacaktır. Memet Rauf'un, *Bir Zambak Hikâyesi* adlı kısa anlatısında bir yandan lezbiyen bedene eril morfolojiyi dayatmaya çalışırken diğer yandan ele geçirileceklerden ve göz ardı edileceklerden müteşekkil bir gruplamayla kendini takasın öznesi ilan ederken yaptığı tam da budur. Yazar, ilk etapta kurulu rejime başkaldırı hissi vererek, hanesinin kadınlarını koruyan, "namus paranoyasına düşmüş" aile babasına meydan okumakla başlar:

> "Kim ki "Sevdim ve sevildim!" diyebilirse işte o tebrik edilmeye şayandır. Çünkü ancak o adam hayatı hakkıyla anlamış, niçin dünyaya geldiğini takdir ederek yalnız o yaşamıştır!
> İşte bu kitabı bütün böyle adamlar için yazdığımı itiraf ederim. Yoksa ne genç kızlara, ne aile valideleri, ne de kadınlar kadar namus paranoyasına ve fanatikliğine sahip olanlar için yazdım." (s. 6)

Oysa çıkışı heteroseksüel rejimin madalyonunun öteki yüzüdür, bir erkeğin bir başka erkeğin aidiyetindeki kadınları çalması heteroseksüel rejimin idamesinden başka bir şeye hizmet etmediği gibi, yazar kendi hanesinin başındaki erkek söz konusu olunca rejimin dayattığı her heteroseksüel/toplumsal sözleşmede kendini yeniden üreten kadın takasına ve onun kurallarına boyun eğer. Bazı kadınlara dokunmaz, çünkü kadınlar eril hiyerarşide onun üstündeki erkeklerin aidiyetindedir: "Çünkü huzuruna girebileceğimiz kadınlar ya akrabamızdır; yahut girdimiz anda aşka ve şehvete giden bir yol vardır..." (s. 11) Kadının takasta nereye yerleştirileceğini belirleyen sözleşme olan heteroseksüel/toplumsal sözleşme, yazar lezbiyenliği tartışmaya açmaya karar verdiğinde, onun kadınlar sınıfını keskin bir bıçakla ortadan ikiye bölmesine yol açar: "Demek, demek bu kadar latif ve dilber vücutlu bu hanım da *onlardan biri* idi, öyle mi?" (s. 13, vurgu bana aittir.)

16. A.g.e., s. 11.

Wittig'in de gösterdiği üzere, söz konusu gerçekliğin sadece aidiyet ilişkisine girilmesi için rızası alınmış veya zorla aidiyet ilişkisi boyunduruğu altına alanlarla boyunduruktan kaçan firariler arasındaki ayrımdan ibaret olduğu dünyada yazar bu ayırdığı iki gruba bir 'kadın' miti dayatmak üzere ilişkisellik dışı ve ilişkisellik üstü bir öz atfeder. Yazara göre tüm lezbiyen kadınlar, sözümona yaşıtları heteroseksüel kadınlardan daha genç gösterir. "Bu yirmi sekiz yaşındaki kadında her şey on altı yaşında bir kızdaki kadar diri ve taze idi." (s. 39) Yazara göre hiçbir lezbiyen kadın tüylerini almaz: "Sonra, bu günlerde güzellik değerlerimi parlaklığına en büyük delil olarak gördüğüm bir şey varsa o da onun tüylerinin de bütünüyle duruyor olmasıydı." (s. 35) Yine yazara göre lezbiyen kadınların klitorisleri heteroseksüel kadınların klitorislerinden büyüktür: "Zambak'ın sahtekâr bir beceriksizlikle bulamadığı o mühim yeri bulmakta zorluk çekmedim. Hele bu o kadar kolay oldu ki: Naciye'de, normalde olduğundan daha büyük, daha uzun yani daha besili idi." (s. 39) Yazarın dayattığı öz, aidiyetsiz alanı ele geçirme koşullanmasının önünde paravan olacaktır. Onun ısrarcı mektuplarına lezbiyen kadının "çünkü erkekleri o kadar itici ve tiksinç buluyorum ki" cevabı, yazarda bir "ders" verme arzusu uyandırır. Aslında bu bireysel itki gibi görünen şey yazarın ait olduğu sınıfın bir mensubu olarak arkada aidiyetsiz alan bırakmamak adına "kadınlar" sınıfının tüm kadınlarını "erkekler" sınıfının tahakkümü altında tutmaya koşullanmış olduğu dışında bir anlama gelmez. "Bu erkeklerden pek irite olan hanımı Zambak'la bu eve getirtip, ona ibretlik bir ders vermek... Bu düşünce beni öylesine büyüledi ki" (s. 30).

Bu noktadan sonra yazar, anlatıyı Lauren Berlant'ın külliyatında popüler kültürün merkez sorunsalı olarak ele aldığı "fantezi" ve "iyimserlik" üzerinden kurar.[17] Berlant'a göre, fantezi, arzulayan öznenin kendini arzusundan ötürü tam da özel ve biricik hissetti-

17. Lauren Berlant, gerek yazın gerek sinema alanındaki okumalarıyla fantezi ve iyimserlik kavramlarını ulus kimliğin inşasından, küresel ekonominin işleyişine kadar birçok sahada çalıştı. Çalışmalarının bir kısmı için bkz. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago, Londra: The University of Chicago Press, 1991; *Cruel Optimism*, Durham: Londra: Duke University Press, 2011; *Desire/Love*, New York: Punctum Books, 2012; (Lee Edelman ile), *Sex, or the Unbearable*, Durham: Londra: Duke University Press, 2014. "Fantezi ve "iyimserlik" kavramlarının Türkçe Edebiyat'ta nasıl işlediği "Tanzimattan Erken Dönem Cumhuriyete Trans Erkeklik Temsilleri" bölümünde ele alındı.

ği anda, özneliğini bir nüfus içerisinde kaybederek içinde var olduğu toplumsallaşmanın normları ile heteronormativiteyi yerleşikleştirdiği tekrarlar ve iyimser sonuç üzerinden var eder. "Bu normativite rejimleri içerisinde idrak edebilir hâle gelen özneler belirli fantezi formlarıyla kimliklenmeyi tekrar etmek üzere"[18] eğitildikleri ölçüde, "popüler kültürde fantezi öznesinin hem bir nevi kabul görme hem bir şeyin üzerinde zafer kazanma hissi veren bir nevi hazzı hak ettiğini öne sürer."[19] Kısacası, fantezi, negatiflik üzerinden anlamlanan bir hayatta insanın hayata katlanmasını sağlayan ama hayatla alakası olmayan bir şeydir.

Bir Zambak Hikâyesi'nin zafer kazanma hissi veren fantezisi bütün fanteziler gibi kısa ve basittir. Yazar, lezbiyen kadın tarafından reddedilince kendine hemen heteroseksüel genç bir kadın bulur, onunla beraber olmaya başlar. Bu kadın fantezinin düğümünü oluşturan çok büyük tesadüf sonucu söz konusu lezbiyen kadını tanıdığını ve kadının kendisinden hoşlandığını söyler. Bunun üzerine yazar, ikisini bir araya getirip sevişebilecekleri bir ortam yaratır ve onları gizli gizli izlemeye başlar. Yazar, bireysel zaferi gibi sunduğu "iyimser" sona göre lezbiyen kadına sinsice yaklaşarak onu heteroseksüel rejime adapte ettiğini iddia edecektir. Lauren Berlant'a göre, "İyimserlik kendini muğlak, istikrarsız ve tutarsız biçimde sunarken hayatı çekilir kılan hayatın müzakere edilmiş idamesinin bir sahnesidir."[20] Fantezinin ortaya koyduğu sahne ile negatiflikle örülmüş hayat örtüşmez. Çünkü (erkek) okuyucuya aktarılan, heteronormativiteyi pekiştiren iyimser son bir mizansendir ve sonun inandırıcılığına dair inanç ile hayat ve hayatla iç içe kurulan dil arasında ciddi bir açı vardır. Fanteziyi kuran şey, onu sahneye koyan öznenin fallogosantrik dilin merkez göstereni fallus tarafından mutlak surette imlendiği varsayılan eril genitalin sahibi olduğuna dair, sarsılmazmış gibi görünen inancıdır. Fallogosantrik dilin sunduğu, negatifliği örten bu mistifikasyon bertaraf edildiğinde, anlatıda (erkek) okuyucudan inanması beklenen iyimser sonun dilsel düzlemde, böylece maddi düzlemde vuku bulması imkânsızlaşacaktır. Bu bölümde *Zaniyeler* romanını incelerken, Judith Butler'ın "lezbiyen fallus" odaklı Lacan analizinde daha ayrıntısıyla ele alacağımız üzere, *Bir Zambak Hikâyesi'nin*

18. Berlant, *Desire/Love*, s. 80.
19. A.g.e., s. 71.
20. Berlant, *Cruel Optimism*, s. 14.

erkek açısından mutlu sonunun eril morfolojinin parçalanmasından önce gerçekleşmesi mümkün değildir.

Butler'ın kanonik psikanaliz metinlerini analiz ederken, eril morfolojiye meydan okuyan "lezbiyen fallus" kavramını oluşturduğu üzere, Freud'da penisi imleyen fallus aynı zamanda diğer erojen bölgeleri de imler, bu yüzden erojen bölgeler penisi ikame etmeye başlar: "Bütün organların özelliği olmak demek özelliğin hiçbir organın zorunlu özelliği olmaması demektir. Kendi *esnekliği, devredilebilirliği* ve *istimlak edilebilirliği* aracılığıyla tanımlanan bir özellik olduğu anlamına gelir."[21] Bu yüzden Freud, bütün/parça ilişkilerini istikrara kavuşturmak için fallusu eril genital ile bağıntısı olan bir köken olarak tanımlar. Bu durumda da Butler'a göre "Eğer Freud burada fallik fonksiyonu sınırlamaya çabalıyorsa ve fallus ile penisi bir araya getirmeyi öneriyorsa, o zaman genitaller çift yönlü bir şekilde, genitallerin benzemeleri için imkânsız ve birincil bir ölçüt sunan (sembolik) ideal olarak, ve bu sembolik ideale dönmeyi başarmadaki yetersizlik ile işaretlenen (imgesel) anatomi olarak işler."[22] Ya fallus penisi imler, ama başka organları da imlediğinden özellikle penisi imlemez. Böylece imleme üzerinden kurulan penis fallus bağıntısı çöker, eril beden parçalanır. Ya da fallus sembolik bir ideal olarak her şeyden önce penisi imler, bu durumda penisin de fallusun benzeri olarak sembolik bir ideal olması gerekir, ama değildir. Sembolik ideale dönmede ve ya imgesel anatomiye anlam kazandırmada yetersiz kaldığından eril beden parçalanır.

Bir Zambak Hikâyesi'nin fantezisinde yazar, fanteziyi kurarken fallusun ilk bakışta mutlak ötekisiymiş gibi görünen "zambak" gösterenini yaratır. Zambak, her parçanın bir diğerinin kapsamlayışı olduğu dizge içerisinde hem birlikte olduğu kadını, hem onun yüzünü hem de zambağın görünüşü göz önüne alınırsa genel olarak kadın genitalini (klitoris vurgusuyla) sembolize eder: "Fakat bu kızın incecik bedeni üzerinde o kadar güzel ve şuh bir çehresi var idi ki, sapının üzerinde el değmemiş güzelliğiyle, ihtişamla

21. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Londra: Routledge, 1993, s. 61. Burada hem Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay'ın kavramlarını ödünç aldım, ama cümlenin birinci bölümü serbest çeviridir. Karşılaştırma için bkz. Judith Butler, *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014, s. 93.

22. Butler, *Bela Bedenler*, s. 92.

sallanan bir zambakta bile belki bu letafet bulunmaz." (s. 13-14) Ancak "zambak" göstereni tam da bu klitoris vurgusu yüzünden, yazarın aidiyet altına alınmış kadınlar ile alınmamış kadınları birbirinden bu vurguyla kesin biçimde ayırdığı hatırlanırsa, lezbiyenliği akla getirir. "Zambak" göstereninin metinde fallusun tam karşısında konumlandırıldığını söylemiştim ama dil içerisindeki işlevi açısından kökten farklılık gösterirler, o da zambağın işlevinden bahsedilebilirse. Fallus, Simgesel Düzen'in merkezinde bir karşıtlıklar sisteminin merkezini oluşturuyorken (kadın/erkek, etkin/edilgen, içe alma/sokma vs.), "o mühim yeri" sembolize eden zambak, bir bakıma Simgesel Düzen içerisinde Derrida'nın *différance* ilkesine göre işler, karşıtlıklar düzenine direnir, Simgesel Düzen içerisinde görünmez, mevcut olmaz, kendini göstermez.[23] Erkek fallusu değildir ama büyümek üzerinden tanımlandığından rakip benzeridir. Zambak, fallusun tersine bir merkez de değildir; üreme ilkesinin etkinlik-edilgenlik karşıtlığı üzerinden okunamadığı için üzerinde libidinal yatırım yapılamaz. Tam da bu yüzden fallusun tersine bir köken ya da başlangıç değildir. Bunu zambak anlatısının yazarı da bizzat ifade eder. Metin, bu noktada, etkin/edilgen karşıtlığını zorunlu bir karşıtlık olmaktan çıkarmaya başlar, etkin olan edilgene, edilgen olan etkine dönüşebilir: "[lezbiyen kadın] aktif olan taraf olmakla beraber edilgenliğin bütün zevklerine de kayıtsız kalmadığını belli ediyordu. Nihayet her ikisinde de yorgunluk o dereceyi buldu ki Zambak yataktan kaydı, ayı postunun üzerine yuvarlandı. Aktif ve edilgen yan yana yattılar..." (s. 37) Kısacası, anlatının "zambak"ı Butler'ın bahsettiği, fallusun tersine yer değiştirebildiğinden, diğer beden parçaları ya da beden gibi şeyleri sembolize etme kapasitesine sahip lezbiyen fallusun ta kendisidir.

Yazar, metinde tekrarlaya tekrarlaya dilin odak noktasını farkında olmadan fallustan zambağa kaydırırken, Simgesel Düzen'in etkinlik/edilgenlik karşıtlığını üst katmanda diğer yandan şu şekilde tekrar eder:

> "O ise iki kadın arasında ne kadar mükemmel olursa olsun sikin teması ve hele hele içine girmesi söz konusu olmaması nedeniyle güdük kalan

23. Jacques Derrida, "La Différance", Çev. Alan Bass, Margins of Philosophy, Chicago: University of Chicago Press, 1982; http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Differance.html, [17.02.2017]

zevkin böylece tatmin edilmesine memnun ve müteşekkir, öpücüklerimi bana iade etti." (s. 41)

Fantezinin sonuçlandığı bu iyimserlik kendini dilde gerçekleştiremez. Zambağa yapılan aşırı vurgu fallogosantrik dilde zambağı odağa koyarak onu ister istemez fallusun eşanlamlısı hâline getirdiğinden, fallus penisi imlememeye ve zambakla bağıntı kurmaya yönelmeye başlar. İmlenmeyen penisin dilin dışına kaydırılmasıyla eril morfoloji çöker.

Bir yandan metnin lezbiyen fallusa geri dönüşü zorunludur, hatta metinde lezbiyen fallustan çıkış yoktur:

"Bu öpüş, erkekle rekabet eden bir kadının zaferidir; fakat aslen kadınlık melekesi ile bu vazifeyi yerine getirmek üzere yaratılmamış olduğu için bunu, partneri olan kadına hiçbir eksiklik hissettirmeyecek şekilde yapabilmesi gerekir." (s. 37)

(Erkek) yazar, lezbiyen kadını elde etmek için bir kadın kadar iyi "öpmek" zorundadır, penisin dil merkezinden dışarı çıkarıldığı morfolojide erkek olarak kimliklenmeyen erkek, kadını taklit ettiği ölçüde başarır. Yazar, farkı yaratan zambak olmadan lezbiyen fantezisinden bahsedemez, lezbiyen fantezisinin gerçekleşmesi için eril bedenin yok olması gerekir. Eril beden olduğu müddetçe Simgesel Düzen'de anlamlanan herhangi cinsellik vardır, lezbiyen yoktur. Öyleyse, rakibini ayna olarak karşısına almış bedenin gerçekten varsa ve lezbiyene sahip olmaya yönelmişse kontrol dışına çıkmış, parçalara ayrılmış olduğu, yani erkek bedeni konturlarını kaybedişinde simgesel olarak hadım edildiği kesin biçimde söylenebilir.[24]

Ulus Fantezisi

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Batak* (1943) romanı ise "fantezi"nin kendini anlamlandıramadığı bu noktada lezbiyenlik ve lezbofobi merkezinde beden/metin içerisinde ulusu inşa etme amacıyla (erkek) okuyucuyu vatandaşlaştırarak özneleştiren/uyruklaştıran bir anlatı sunar. Resmi söylem, okuyucusunu kendi çizdiği sınırlar üzerinden vatandaşlaştırırken, vatandaşın soy kütüğünü erkek üzerinden çizerek kadını "Babanın Adı" merkezinde bedenden/metinden siler. 1924 Anayasası'nda şöyle geçer;

24. Butler, *Bodies That Matter*, s. 83.

> Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle (Türk) ıtlak olunur. Türkiye'de veya hariçte bir Türk babanın sulbünden doğan veyahut Türkiye'de mütemekkin bir ecnebi babanın sulbünden Türkiye'de doğup da memleket dahilinde ikamet ve sinni rüşte vusulünde resmen Türklüğü ihtiyar eden veyahut Vatandaşlık Kanunu mucibince Türklüğe kabul olunan herkes Türk'tür. Türklük sıfatı kanunen muayyen olan ahvalde izale edilir. (*1924 Anayasası*, M. 88)

Batak'ta oluşturulmaya çalışılan popüler ve kolektif bellek resmi söyleme komşu belleğini oluşturmak isterken ütopyacı amacında resmi söylemde yer vermediği kadını merkeze oturtacaktır. Resmi söylemde noksan bırakılan, "aşk muhabbeti"ne dönüştürülerek, resmi dilin özneleştirme/uyruklaştırma güzergâhına paralel bir güzergâh çizilir. *Batak*'ın kurduğu popüler bellek, fantezinin ulusu kurması açısından Laurent Berlant'ın Amerikan ulus fantezisinin mimarı olarak Hawthorne'un külliyatını analiz ettiği *The Anatomy of National Fantasy*[25] [Ulusal Fantezinin Anatomisi] eserindeki kavramsallaştırmalar ışığında daha ayrıntılı anlaşılabilir. Berlant'a göre öznenin "aşkın yasayı onun üzerine kurarken yasanın da aşkı berikinin üzerine yeniden kurduğu"[26] aşk yasası üzerinden vatandaşa dönüştürüldüğü bu söylemde resmi belleği tamamlamak üzere karşı-belleğin tersi yönde işlese de, popüler ve kolektif bir bellek oluşturulur. Anlatının merkezine Ulus Simgeseli ve beraberinde onun mutlak ötekisi olan Dişi Simgesel alınır. Kitapta bir bireyin aşka ulaşma çabasından başka hiçbir olayın yer almadığı göz önünde bulundurulursa tarihsel zamanın anlatıda durdurulduğu ütopyayı kurmak için amnezi yayılır.

Bu durumda, *Batak*'ın merkezindeki ulus fantezisi nasıl işler? Romanın aslında oldukça kısa bir sinopsisi vardır: Romanın anlatıcısı/protagonisti Ahmet bir Âdemoğlu olarak evleneceği kadını arar ve bu arayışında kendine eş olarak düşündüğü kadının lezbiyen olduğunu anlar. Bu karşılaşmadan sonra rastladığı, onu kucaklamayan her kadını lezbiyen olarak algılamaya ve fobikleşmeye başlar. Berlant'ın da tanıtladığı üzere, "[u]lus fantezisinde modern vatandaşlar uluslara doğar ve ulusu kimliğin mahrem bir niteliği olarak, cinsiyet ya da aile yoluyla biyolojik olarak kök salmış iliş-

25. Lauren Berlant, *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago: Londra: The University of Chicago Press, 1991.
26. A.g.e., s. 94.

kiler şeklinde, mahrem ve kaçınılmaz olarak algılamaları öğretilir."[27] Ahmet de anlatıda bu verili yapıyı gerçeklik olarak masseder ve güzergâhını bunun üzerinden çizmeye çalışırken ulus fantezisini bir gösterge etrafında şekillendirir. *Batak*'ta ulusu kuran merkezî gösterge ya da Ulus Simgeseli, Âdem'in eğe kemiği, yani kadın bedeninin kapsamlayışıdır. Dişi Simgesel ise paradoksal biçimde hem öznede lezbofobiyi tetikleyen kadın bedeninin yokluğu hem de eğe kemiğinin artık eril bedende olmayışıdır. Ulus Simgeseli merkezinde kurulmuş ulus fantezisinde " "kadın" ulusal nitelikleri ifade eder."[28] Lezbiyen ise ulusal nitelikler üzerinden ifade edilmeye direnen bedendir ve direndiği ölçüde öznenin vatandaşlaşma sürecine ister istemez ket vurduğundan fobinin doğmasına vesile olur. *Batak* bu ketlenme noktasında, Ulus Simgeseli'nin ister istemez Dişi Simgesel'i yarattığı bu noktada, sürekli kendini tekrar eder. Aşk yasasına dayanan "vatandaşlaşarak özneleşme" arzusu tam da taşıdığı "ulusal nitelikler" yüzünden protagonistin kendi bireyselliği ile sınırlı bir hayat tasavvuru değildir. Romanda her Âdem'in kendinden eğe kemiği olacak bir Havva kızını, her Havva kızının da Âdem'ini bulması üzerinden vatandaşlaşması gerektiğini dayatılır.

Batak, resmi belleğe karşı gelmeyen, onu tamamlayan popüler anlatıyı kurmaya başlarken, Ahmet'in bazı kadınları kendi tahayyülünde eş seçip, genel ahlak kriterlerine uygun olmadıkları için onlardan vazgeçişiyle başlar. Ahmet bir türlü aradığını bulamıyordur. Bu esnada Aydın'a rastlar, yazar belki de üniseks bir isim hatta "erkek ismi" seçerek kadını bir kenara ayırmış, baştan ötekileştirmiştir. Bir erkeğe ait olabilecek en iyi niteliklerin kendisinde toplandığını düşünen Ahmet, Aydın'ın ilgisini neden bir türlü üstüne çekemediğini anlamamaya devam ederken bir gün Aydın, bir "basılma" anında Ahmet tarafından zorla dolaptan çıkarılır. Bu noktada, anlatıcı şuradan buradan topladığı, çoğu yalan yanlış kulaktan dolma bilgilerle, bunları birinci el bilgi gibi göstererek, resmi söylemi "amacı öznelerin/uyrukların zihnine kendilerinin doğuştan toplumsal varoluşu ve sorumluluğunu kazımak olan resmi bellek teknolojisi diye tanımlanabilecek nimotekniklerle"[29] destekleyen, popüler bir bellek oluşturmaya başlar:

27. A.g.e., s. 20.
28. A.g.e., s. 19.
29. A.g.e., s. 34.

"Önce çocukluğunu, çocukluğunda rastladığı garip kadın tiplerini hatırlıyor. Komşuları, tanıdıkları arasında öyle genç kadınlar vardı ki giyinişleri ve kendilerinden hep beş on yaş küçük olan kadın arkadaşlarına bakışlarıyla ayrılıyorlardı. Bu kadınlar o genç kızlardan hiç ayrılmazlar, nereye, hangi komşuya gitseler, kızlarını da birlikte götürürlerdi. Bu kadınlar kızlarını hep "sevgilim, güzelim, eşim, cicim, nonoşum, minnoşum, kokoşum" diye çağırırlardı. Birbirlerine iyice sokulurlar, birbirlerine sarılırlar, birbirilerinin dizine yatarlar, lüzumlu lüzumsuz birbirlerini öperlerdi. Dahası var; hiçbir zorluk olmadan birbirinin kucağında ve yatağında yatarlardı. Sözün kısası, birtakım kadınlar vardı ki bayağı karı koca gibi yaşarlardı!

Ahmet'in görüleri olaylara pek uygundu. Bu kadınların biri sanki erkek, öteki ise sanki dişi idi. Erkek-kadınlar erkeklerin bütün huylarını ve huysuzluklarını taşırlar: müteaddi, mütehakkim, buyurgan, kıskanç, düzenleyici, intikamcı hatta lûgat paralayıcı, sözlerinde sık sık mücerret kelimeler kullanıcı, erkek gibi giyinici, yürüyücü ve pozcu olurlar.

Erkek-kadınların dişileri de ona göre münfail, esir, itaat edici, kıskandırıcı, çekici, işvebaz, kancık, nazlı olurlar. Bu zavallılar hayatta kendilerini hep yalnız duyarlar ve bir "abla"sız yaşayamazlar." (s. 66-68)

Batak, bu şekilde aktardığı lezbiyenliği devletin en küçük birimi sayılan, anne, baba ve çocuklardan müteşekkil aileye ve bu ereğe aşk yasası üzerinden varmaya çalışan özneye/potansiyel vatandaşa hasım bir sınır komşusu olarak yerleştirir. Romanda yine nimotekniğe başvurulur ve Aydın, lezbiyenlik deneyimi hakkında kendi yazdığı bir mektupta konuşturulur. Bu mektupta Aydın'a lezbiyenliğin cehalet sonucu deneyimlendiği, cinselliğin okullarda okutulması gereken bir mesele olduğu söylettirilecektir. Eğitiminin verilmesi gereken cinsellik ile cehalet sonucu deneyimlendiği iddia edilen cinselliğin sınırı, üreme ediminden ve üreme ediminin düzenlenmesinden geçtiğinden roman üreme temelli cinselliğe artık "ahlaki aşk" demeye başlar. Üreme temelli ulus fantezisini işleyen anlatı, kendini resmi söylem merkezine tabi olmak üzerinden var etmeye ve sağlık ile ahlak ekseninde resmi söylemi popüler belleği şekillendirmek üzerinden işler hale getiren güçlerinden olan patriyarklarını yaratmaya başlar.

Ahmet, karşısına çıkan her kadına lezbiyenlik atfetme noktasına geldiğinde aşk yasası güzergâhı ağırlığını Ulus Simgeseli'nden "sadece yasaya, zorlamasına erişimi olmayan özel mekâna, göre Öteki olmayan, tam tersine, yasanın bir Öteki fantezisi" olan Dişi

Simgesel'e kaydırmaya başlar.[30] Ahmet, eğe kemiğine ulaşmaya çalıştığı sürece lezbiyenlikle her karşılaşması ulaşılmazlık hissi vermeye başladığında Dişi Simgesel ile karşılaşılır. Ahmet'in ereğine ulaşamamasının nedeni Aydın'ın "soğukluğu"ndan ziyade yokluğudur, orada olmayışıdır. Roman boyunca çıkış noktası Aydın olan Dişi Simgesel dönüp dönüp "kukla kadınlar", "mermer kadınlar" biçiminde Ahmet'i kendi kendisiyle yüzleştirir. "Kukla gibi olmak", "mermer gibi olmak" Ahmet tarafından lezbiyenliğe bağlanarak, lezbiyenliğin ve kadın bedeninin noksanlığının bizzat Dişi Simgesel'e dönüştürülmesiyle, kendisine geçmiş deneyimlerini, heteroseksüel bir erkek olmadığı, yazarın deyimiyle "luti" olma ihtimalini hatırlatan bir im hâlini alır. Lezbofobi ile homofobi iç içe geçmiştir, tüm romanda karşılıklı birbirlerini tetiklerler.

Roman, aşkı üreme edimi dışında yaşamayı bir cehalet, üreme edimini ise sağlık ile ahlak meselesi hâline getirerek aşk yasasının kolektif ve popüler ayaklarını kurumsallaştırır. Aydın'dan sonra yine "hasta" ve "nevrotik" (romana göre açık açık potansiyel lezbiyen) olarak sınıflandırılmış sevgililerle ilişkinin "ahlaki aşk" güzergâhına sokulması tıp ve psikanalizin ellerine bırakılır. Burada, Berlant'ın *The Anatomy of National Fantasy*'de ele aldığı ulus inşa eden hukukçu patriyarklara paralel bir rol oynayan doktor ve psikanalist patriyarklar aşk yasasını açarken, ulus fantezisi özne/uyrukta minimal düzeyde işler. Ulus fantezisinin işlemesiyle cinsellik, "ırka ve millete" dair bir mesele hâline getirilir ve her özne bu meseleyi bir yandan patriyarklara açıp bir yandan kendi içinde hallederken vatandaşlaşır. Anlatı, Ahmet'in lezbofobinin homofobiyi tetiklediği üzere beliren "hem ihtiyar hem gey" sıfatı yakıştırılan bir adamla evli olan sevgilisi nevroz krizleri yüzünden doktora götürüldüğünde, doktor üreme çağındaki kadınla yapılan eşleştirmeyi yanlış olarak sınıflandırmakla kalmaz, agresif bir tepki de verir. Zira metin ona bir patriyark olarak bu tepkiyi verme hakkı verir:

> "- Kaç yaşındasınız kızım?
> Yirmi.
> Sonra kocama sordu:
> Ya siz?
> - Elli, efendim.

30. A.g.e., s. 69.

Siyah saçlı doktor büsbütün şaşırdı. Düşündü:

Elli! Maaşallah ama, karınıza karşı evli adam vazifesini yapabiliyor musunuz? [...]

Doktor *sert sert söylenmeye başladı*:

- Hastalık cinsel vazifenin yerine getirilmemesinden ileri gelmedir. *Böyle hastalıkların iyileşmesi için tek çare, tabiatı yoluna koymaktır.* [...]

Doktor hemen sözünü kesti, *köpürdü*:

Efendi! Daha ne kadar açık söyleyeyim. Bu kadın genç, sen de yaşlısın, *yahut erkek değilsin.* Bütün kötülüğün sebebi işte bu! Ne ilacı vereyim? Ben şarlatan değilim, hekimim, ilim adamıyım. Kadıncağızın kurtulmasını mı istiyorsun?" (s. 151-153, vurgu bana ait)

Bir başka sevgilinin cinsel isteksizliğinin bağlandığı Dişi Simgesel'de yoğunlaşan yokluk hissini analiz etmek bu sefer psikanaliste düşer. Psikanalist, patriyark durumu ulus fantezisine bağladığı ölçüde Ahmet birey olarak fanteziyi kendi dünyasına tercüme eder:

"Kıskançlık, iktidarsızlık, homoseksüellik, fobi... bütün bunların kökü cinsel hayattadır. Nasıl söyleyeyim, kadınlarımızın çoğu aldıkları terbiyenin kötülüğünden dolayı önce cinsçe bozuluyorlar, sonra da ahlâkça! Aile geçimsizliklerinin çoğu yine bu sebepten ileri geliyor. Eğer bunların çaresi düşünülmezse Türk nesli bozulacaktır. [...] Doktor söylerken Ahmet Aydın'ı ve Seza'yı düşünüyor, çok doğrudur diyordu." (s. 204)

Takas Ortasında Firar

Lezbiyenlerin tarih sahnesine kimlik ekseninde politik aktör olarak çıkmasından önce, yine de arzunun norma bazen dışa doğru ya da içeriden kaçış çizgileri çizerek, bazen heteroseksüel rejimle ittifak kurmaya çalışarak direndiği bir zaman vardır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore*'si, Salahaddin Enis'in *Zaniyeler*'i ve Şahabeddin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak*'ı kadınlar arası ilişkilerin, politik özne olarak tam bir firari olmayı başaramasalar da, kadın takasına dayalı heteroseksüel/toplumsal sözleşmede ve heteroseksüel rejimde gedikler açtığını gösterir. *Sodom ve Gomore*'de Mütareke İstanbul'unun ortasında tek yabancı kadın olarak erkekler dünyasında bir başına mücadele veren Miss Fanny Moore ile ailesinden kopmak üzere olan Nermin'in açtığı ilk gedikle karşılaşırız. Anlatıda "özentilik" söylemiyle üstü örtülmeye çalışsa da, Wittig'in de önerdiği firari olmaya dair ilk çaba olduğu söylenebilir:

"Miss Fanny Moore ise o kadar sarhoş olmuştu ki ayaküstünde bir kimsenin omzuna yaslanmadan duramıyor ve etrafına, hususiyle kendi cinsinden olanlara hareketsiz ve esrarlı gözlerle âdeta yiyecek gibi bakıyordu.
Amerika'nın bakir ormanlarında daldan dala atlayan iri yabani kedilerden hiç farkı olmayan bu kızda içtikçe vahşileşen bir hal vardı. Miss Fanny Moore'un hemen herkese ürküntü veren bu halini yalnız küçük Nermin anlamış gibi görünüyordu. Zira, onu birkaç kere Amerikalı kızla köşe ve bucaklarda el ele tutuşup konuşurken veya birinin kolu öbürünün beline dolanmış olarak yan yana gezinirken ve hatta bir defasında bir küçük çocuk gibi Fanny Moore'un dizlerine oturup başını omzuna dayarken görenler oldu." (s. 110)
"Küçük Nermin'e gelince o, tamamıyla Miss Fanny Moore'un malı olmuştur. Masuvanın örneği gibi iğrenç, utanmaz ve çekici olan bu Amerikalı kız Major Will gecesinden beri toy ve körpe avını bir ipekten ağ içine hapsetmişti. Nermin ise başkalarının yaptığı aşkları, başkalarının sevdiği erkekleri hor görmek için bundan daha mükemmel bir fırsat bulamazdı. Bir kadın tarafından sevilmek ona gösteriş ve zarifliğin en yeni, en asri şekillerinden biri gibi geliyordu." (s. 144)

Fanny Moore ile Nermin, heteroseksüel rejim içerisinde iki firari olarak varlıklarını gerilimi sonuna dek vardıracak biçimde sürdürürler. Genel ahlak sınırlarının gevşediği, kadın takasının alıcısının vericisinin birbirine karıştığı savaş ortamında, "kadın sınıfı olarak fahişeler ile lezbiyenler arasında bir süreklilik olduğu ve özel mülk nesnesi olmasalar da kolektif olarak hâlâ heteroseksüel mülk nesnesi oldukları"[31] bir ortamda, kısacası heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin dahi çözüldüğü bir heteroseksüel rejimde, kendi yönelimlerini, arzularını kente dayatırlar:

"Hele birisi Miss Fanny Moore'u, öbürü Nermin'i kavramış, türlü türlü şehvetli hallerle dans eden şu iki kendini beğenmiş Fransız zabitine ne demeli? Etleri erkekten gelen cinsel akıntılara karşı Sappho'nun derisiyle zırhlanmış bu iki genç kızı, acaba herhangi bir zevkle tahrik ettiklerine mi inanıyorlardı? Ona ne şüphe! Bu gafil kavalyelerden bir tanesinin bir baba hindi gibi göğsünü ileriye doğru öyle bir kabartışı vardı ki, kendine güven ve cinsi kibir bir şekil alsa ancak bunun kadar beliğ olurdu. Öbürü avının elinden kaçmayacağına o kadar emindi ki, artık onunla bir kedinin bir fareyle oynayışı gibi oynuyor. Kâh gülerek kulağına bir şeyler fısıldıyor, kâh parmaklarının ucuyla belinin hassas noktalarına dokunuyor; kâh göğsünü bütün şiddetiyle genç kızın göğsüne bastırıyor.

31. Wittig, *Straight Düşünce*, s. 12-13.

Hâlbuki bu sırada Nermin'in gözleri Fanny Moore'dan başka bir yerde değildi. Fanny Moore da kaşlarını çatıp uzaktan onu uslu durmaya davet ediyordu." (s. 188-189)

Bu iki kadın, kadın olmaktan yavaş yavaş "kadın-olmayan"a adım atarken[32] *Sodom ve Gomore* onları nasıl bir heteroseksüel rejim içerisinde sarmalar? Toprak kadar, topraktan da çok "kadınlarını" elinde tutmaya, kadın takasında kaybetmemeye çalışan çift katmanlı mülkiyet arayışı söz konusudur. Birinci katmanda, mülkiyet hakkını kaybettiği ölçüde iktidarsızlaşan bir şehir, İstanbul, artık "kadınlarını" kaybetmektedir. Romanda "kadınların" açık açık esas hazine olduğu öne sürülürken, şehir takasta kaybettiği ölçüde erkek kimliğini yitirir, erkeklikten püskürtülür.

"Tek tük ışıkların ancak yerini tespit edebildiği bu koyu kara şehir siluetinde hem akıcı, hem de katı bir hal vardı. Daha doğrusu sinsi sinsi yatan kocaman bir hayvana benziyordu. Öyle bir hayvan ki, başına ağır bir darbe indirilmiş de bir daha indirilmesin diye cansız rolünü oynamaktadır. Bu şehir 16 Mart işgali günü Necdet'e gene böyle bir canlı mahlûk manzarası göstermişti. O gün İstanbul, kendisine zorla ve açıkça alçakça bir iş yapılmış ve utançtan yüzükoyun yere yatmış bir adamı hatırlatıyordu." (s. 192)

"[...] babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar, vücutlarını Allah tarafından kendilerine teslim edilmiş bir kutsal emanet gibi saklayan genç kızlar, bunların üstüne şefkatle titreyen nur yüzlü nineler ve Anadolu'ya dair son iyi haberleri bildiren gazeteyi bir muska gibi devşirip cebine yerleştirdikten sonra sanki kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar vardı." (s. 192-193)

İkinci katmanda, kaybetmiş, mülkiyet hakkını yitirmiş mütareke İstanbul'unun ortasında kızı Nermin'i artık elinde tutamayan baba ve onun çözülmekte olan hanesi vardır. Nermin "kadınlıktan" "kadın-olmayan"a geçişinde babanın hanesi ile yavaş yavaş bağlarını koparıyordur. Babanın Nermin'i hanesinde tutacak gücü yoktur. Bu güçsüzlük, romanda bir takım yabancı figürlerin toplumsal/heteroseksüel sözleşmenin gevşediği heteroseksüel rejimde

32. Wittig'e göre "lezbiyenlerin kadınlarla yaşadığını, ilişkilendiğini, seviştiğini söylemek isabetsiz olur çünkü Kadın'ın yalnızca heteroseksüel ekonomik sistemler ve heteroseksüel düşünce sistemleri içinde anlamı vardır. Lezbiyenler kadın değildir." A.g.e., s. 64.

Fanny Moore ile Nermin'in dünyasına sızmasıyla, onları heteroseksüel rejimin dayattığı süreklilikte bir nevi seks işçisi olarak görmesinde kendini gösterir:

> "Derken geniş ve derin sedirin içinden yarı çıplak iki vücut uyurken yakalanmış iki Nenfe gibi titrek ve çevik fırlıyor. Ne o? Nermin'le Miss Fanny Moore! Ya Major Will nerede?
> Amerikalı kız bir yandan perişan kıyafetini düzeltmeye çalışıyor, öte yandan şaşkın gözlerle etrafını saran mütecessis kalabalığa bakarak:
> - Lakin burada işiniz ne? Lakin burada işiniz ne? diye mırıldanıyordu.
> Nermin kendini tekrar yastıkların arasına atarak gülmeye başladı. Odaya girenlerde yaptıklarına pişman olmuş insanların hali vardı. Miss Fanny Moore üstünü başını bir parça yükselttikten sonra sesini yükseltti:
> - Ne garip bir hareket tarzı bu! Neredeyiz? Dağ başında mı? Dinlenmeye çekilmiş iki kızı bu kadar saygısızca rahatsız etmenin manası ve sebebi nedir? Kalabalığın içinden biri:
> - Affedersiniz Miss; biz buraya sizi bulmak için gelmedik. Major Will'i arıyoruz, dedi.
> Fanny Moore fazla bir içkinin ve yarım kalmış bir şehvetin mahmurluğuyla bulanmış gözlerini tekrar etrafını alanların üzerinde gezdirdi.
> - Bir de benimle alay etmeye kalkışıyorsunuz öyle mi? Sizi buraya gönderenin o olduğunu hissetmeyecek kadar sersem miyim sanıyorsunuz! İhtiyar kurt işte bu kapıdan çıktı ve öbür kapıdan da sizi içeriye salıverdi.
> Miss Fanny Moore "işte!" derken kimsenin dikkatini çekmeyen perdeli bir küçük kapıyı işaret etmişti. Madam Jimson bu perdeyi çekince arkasındaki yarı açık balkon kapısının aralığından Major Will'in kalın ve kısa gölgesini gördü.
> - Ay, işte burada...
> Major Will utangaç ve şaşkın bir tavırla kendini arayanlara doğru ilerledi. Vaziyetini açıklamak için de ne diyeceğini bilemiyor ve durmadan:
> - Hi, hi, hi! Diye gülüyordu.
> Miss Fanny Moore bir anda bütün meseleyi anlamıştı. En az bir saat önce kendilerini yalnız bırakıp çekilir gibi görünen bu adam meğer bütün bu müddet içinde balkon kapısının perdesi arkasında adi bir gözcü imiş; iki genç kız arasında geçen Sodom'cu sevişmenin bütün teferruatını alçakça seyredip duruyormuş!" (s. 116-117)

Bir babanın, bir hanenin, bir şehrin gücünün yavaş yavaş çözüldüğü ortamda Fanny Moore ile Nermin bu tacizlerin altında, arzularını politikaya dönüştürecek tarihsel koşulların yokluğunda, Wittig'in önerdiği anlamda gerçek birer firari olarak varlıklarını sürdüremez. Kaçmaları gerekir, suyun öteki yakası yoktur ama onlar suyun öteki yakasına firar eder:

"Gerçekten üç dört günden beri iki genç kızın ortadan kayboluşları en hararetli konuşmalara yol açan hadiselerden biriydi. Nermin'le Miss Fanny Moore neden gizlice hiç kimseye veda etmeden, kimseye hiçbir haber vermeden çıkıp gitmişlerdi? Buna akla yakın bir cevap bulmak mümkün değildi. Nermin'in dostlarına, ahbaplarına şöyle dursun hatta babasıyla anasına bile 'Allahaısmarladık' demeyi hatırından geçirmemiş olması büsbütün merak uyandırmakta idi." (s. 256)

Çözülen Rejim ve Arzu Gediği

Zaniyeler ile *Çıkmaz Sokak*'a bakıldığında ise genelde arzunun norma direnmesinden ziyade arzunun kendini normun içsel tutarsızlıkları içerisinde var ederek normla bir noktaya kadar uzlaşmasından söz edilebilir. Bu durumda bir anlamda lezbiyenlikten söz edilebilse de, bunun yolları Wittig'ci lezbiyenlikle, bir politika olarak lezbiyenlikle kesişmez. "Cinsiyet kategorisi, (heteroseksüel) toplumun temeli olan ilişkiyi "doğal" oluşuyla düzenler ve bunun vasıtasıyla nüfusun yarısı olan kadınlar heteroseksüelleştirilir ve heteroseksüel bir ekonomiye maruz bırakılır."[33] *Zaniyeler* ile *Çıkmaz Sokak*'ın kadınları heteroseksüel ekonomiye maruz bırakılmış ve bunun dışına çıkamayan kadınlardır. İstisnalar hariç firari olamazlar, yine de kendilerine kısmi özgürlük alanları açarlar.

Zaniyeler, Sodom ve Gomore'yle paralel biçimde, Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'unda geçer. Savaş ekonomisinden zengin olmuş erkeklerin zevcelerinin savaş döneminin yarattığı nihilizm ortamı içerisinde kadınlar arası bir ilişkiler ağı kurmasını anlatır. Fakat yazar bu ilişkiler ağını genel ahlak çerçevesinde yozlaşma sosuyla ve "aslında dünyayı kadınlar yönetiyor" paranoyası içerisinde verirken "kadının erkeği, erkek üzerinden bir halkı sömürmesi" fikrini okuyucuya dayatır. İlişkiler ağını bu açıdan manipüle ederken yer yer kınadığı kadın karakterlerin içinden konuşarak, yer yer onlara dışarıdan bakarak kendine bir komşu rolü biçer. Komşu-anlatıcı, sürekli bir "basma" hareketini gündeme getirir, bazı kadın çiftler yazar tarafından, sanki utanmaları gerekirmiş gibi, "basılarak" utanç içerisinde bırakılmaya çalışır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta romanın, Şişli sosyetesini okuyucuya yozlaşmışlık olarak tanıtsa da, tanıttığı yozlaşmışlığın aslında bir heteroseksüel ilişkiler ağı olmasıdır. Kulübün başını çeken Münevver Hanım evlidir ve hamisi olduğu Canan'a zevç

33. A.g.e., s. 39.

arıyordur. Azize bakire olması üzerinden kulüpte prim yapar, onun annesi Hacer Perran bu etiketi sonuna kadar kullanır, parası kullanılan kocalar sıra sıra anlatılır. Kısacası, bir yandan genel ahlakı tehdit eden bir şey gibi sunulan kültür sadece heteroseksüel iktidar ilişkiler ağı sayesinde ayakta duruyordur. Geriye bazı kadınlara sadece bu ağ içerisinde ufak gedikler açmak kalır, başkaldırmazlar, onlara göz yumulur. Romanda, ilişkiler ağı içerisinde esas unsur vurgusu verilse de, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği heteroseksüel ekonomi olmaksızın işlemeyecek tali unsurlar olarak kalır:

> "Nazlı Hanım, her masaya uğramış, her çeşniden tadmıştır. Beş yıl önce onun için Zehra Niyaz Hanım'ın candan yakın sevgilisi derlerdi. Fakat gerçek şeklini bilmiyorum; hangisi âşık, hangisi sevgili idi? Gerçi Nazlı Hanımefendi'de eski alışkanlıklarından hâlâ birçok şeyler vardır. Bunun içindir ki, onun kalbinin sağ yanı erkeklere, sol yanı ise badem gözlü sevgililere aittir. Ve kalbi bu iki bölüm arasında paylaşıldığı için, göğsü bomboş kalmıştır." (s. 75)
> "Bunların arasında Hacer Niyaz Hanım'ı, İclâl'in Bebek gezintisi sırasında anlattıklarından kısmen tanıyordum. Kesik saçlı, ellilik tahmin edilebilen bir kadındı. Erkekler gibi yakalık ve kravat kullanıyor ve erkek gibi dimdik adımlarla yürüyordu. Yüzü pudrasız, dudakları boyasızdı. Gözlerinin, insanın ta ruhuna işlemek isteyen baygın bir bakışı vardı. [...]
> Hacer Hanım, şaşılacak derecede içiyordu. Her şeyi erkeğe benzeyen bu kadının içki içişi de erkeği andırıyordu." (s. 88-89)

Bu gedik açma edimleri heteroseksüel rejimle işbirliği kurmaktan imtina etmediği müddetçe kılıfına uydurulmuş perde arkası ilişkiler olarak kalmaya itilir ve yazar üstü kapalılığın hassas karnını genel ahlak söyleminin arkasına istikrarla sığınan komşu rolü üzerinden sürekli deşer, ana karakterin bedenine bürünerek kadınları sürekli "basar."

> "Konuşmamızın en hararetli yerinde odaya, yarı çıplak denebilecek biçimde, tıknazca bir kızcağız girdi. Beni görür görmez 'Ayyyy!' diyerek kaçtı. Teyzem bana dönerek.
> 'Canan..' dedi... 'Onu tanımazsın değil mi?... Bilsen ne delişmen bir kızdır.'
> Sonra yüksek sesle onu çağırdı:
> 'Canan, Canan!... Gel, yabancı değil..'
> Canan kapı önünde hizmetçi kızla kısa bir gülüşmeden sonra elleriyle bornozunun göğsünü örtmeye çalışarak serbest ve neşeli içeri girdi." (s. 48-49)

"Gördüğüm manzara, bol bir ay ışığı içinde Zehra Niyaz Hanım'la Nazlı Hanım'ın perişan ve şüpheli vaziyetleriydi. Beni görür görmez Nazlı birden yerinden fırlayarak:
'Fitnat Hanım, siz misiniz?' dedi. 'Zehra Hanımefendi içkiden fazlaca rahatsız olmuşlar da...'
Pişmiş aşa su katmış olduğumu hissettim ve kendilerinden özür dileyerek odanın kapısını kapadım." (s. 90)

Zaniyeler, bu rejimle mutabakat ortamı içerisinde bir lezbiyenlik çizgisi daha çeker. Bu kez heteroseksüel rejim içerisinde massedilmişliğe isyan eden, normla her açıdan uyumsuz bir firar çizgisidir. Romanda istisnai bir yere oturur, ama tüm romana da vurgusunu verir. Romanın baş karakteri Fitnat, Şişli sosyetesine yeni yeni girmeye başladığı sıralarda kendini gruptan dışlamaya başlamış olan İclal'le tanışır. İlişkiyi Fitnat'ın İclâl'e beslediği büyük hayranlık üzerinden kuran anlatı, Fitnat'a İclâl için "Görüyordum ki, benim korktuğum ve saydığım, başımı eğdiğim her kuvveti o ayaklarıyle çiğnemiş ve benim dudaklarımla öptüğüm değerli eteğe o, iskarpinlerinin çamurlarını silmişti." (s. 73) dedirtir:

"Oysa ben bütün günümü İclâl ile baş başa ve tamamen serseri bir halde geçirmek istiyordum. İlk gördüğüm anda kanım, bu garip bakışlı kadına karşı ısınmıştı. Onun ela gözlerinde insana derin bir inanç ve güven veren bir şey vardı.
Arabamız, Ayazpaşa'ya doğru gidiyordu. İclâl, beni çok sevdiğini söylemekle söze başladı. Sonra her gecesi körkütük bir halde sabahlara varan bu eğlentili gecelerden artık yorulduğunu itiraf etti. Bugün yirmi sekiz yaşındaydı. On iki yıldan beri aynı yaşamın içinde, böyle sabahlara dek uykusuz kalarak yaşıyormuş!... Bunları anlatırken sesinin ne bezgin ne yorgun bir ifadesi vardı...
Pek çabuk samimi olmuştuk. Onun, avına atlamaya hazır aç bir kaplanınkini andıran gözlerinin üzerine geniş bir şefkat gölgesi açılmış gibiydi. Bu bana, evcilleştirilmiş bir kaplanla yan yana bulunmanın garip zevkini veriyordu." (s. 68-69)

İclal ile Fitnat'ın çizdiği herhangi bir kaçış çizgisi değildir, mutabakat yolundan şiddetle ayrılır. İkilinin yaşadığı yoğun erotizm Lacancı eril beden merkezli morfolojiyi ters yüz eder:

"Elini omzuma koydu:
'O halde,' dedi, 'ben bu gece yatak odamın yanındaki odanın kapısını aralık bırakırım, sen orada otur ve seyret Fitnat!'

Gerçi biraz sonra onlar, yatmak üzere gittiler. Ben dolu bir kadehi mideme indirdim ve ayaklarımın ucuna basa basa yan taraftaki odaya geçtim. Oda karanlıktı. Yalnız İclâl'in yatak odasının yarı açık kapısının aralığından sızan ince bir ışık, bulunduğum odanın halısı üzerinde ince bir çizgi halinde görünmekte ve bulunduğum odayı yarı loş bir halde aydınlatmaktaydı. Buradan onları gayet iyi görüyordum. Her ikisi de yatakta çıplaktılar. İclâl rahat, mağrur ve sakin, Prens'in kolları arasında kıvrana kıvrana onun bütün damarlarını geriyor, dakikadan dakikaya yüzüyle, şehvetiyle ve güzelliğinin hâkimiyetiyle onun tüm iradesini, tüm gücünü eritip yavaş yavaş onu bir eski paçavra hâline getiriyordu. Sonra Prens'in ta iliklerine kadar titrediği dakikalarda, onu hırs ve şehvetten kudurtmak için birden karyolanın kenarına kaçıyor, dudaklarında ateşler kadar sıcak, şaraplar kadar sarhoş edici efsunlar, şuh ve kıvrak kahkahalarla gülüyordu. O vakit Prens, sinirleri gergin, gözleri kızarmış, yüzünün tüm hatları gerilmiş, göğsünde yorgun bir hayvan soluyuşu olduğu halde aç bir sırtlan gibi hücum ediyordu. Bir dakika, o kadar, yalnız bir dakika... Ve gördüm. Sonra her şey bitti, her şey değişti... Bir dakika evvel onun göğsü üzerinde kuduran bu sırtlan, bir dakika sonra ayakları ucunda ıslak ve miskin bir kedi gibi kıvranıyordu. O zaman İclâl, lakayt, mağrur ve azimli bir şekilde ayağa kalkarak çıplak kollarını açtı. Gözlerinde, pençeleri ucuna avını sıkıştırmış bir şahin bakışı olduğu halde, karyolada uzun ve harap nefeslerle soluyan bu zavallı adamı, ayaklarının nefret ve hakaret dolu darbeleriyle iterek, alaycı bir eda ile:
'Kendinizi çok fazla yordunuz Prens!' dedi.
Sonra yüce bir anıtı yıkmaktan doğan bir gurur sarhoşluğu ile, gözleri baygın, dudakları baygın, *yavaşça başını benim bulunduğum odaya doğru çevirdi.*" (s. 141-144, vurgu bana aittir.)

İclal ile Fitnat arasındaki bu pasajda tasvir edilen erotizmi ayrıntısıyla analiz etmek için lezbiyen fallusa geri dönmek gerekiyor. Butler, Lacancı morfolojiyi analiz ederken öznenin sınırları çizilmiş tahayyül nesnesi olarak *ego*'nun aynadaki yansımasında fallus tarafından sembolize edilmeden önce paramparça, merkezsizleşmiş bir beden olduğunu öne sürer.[34]Bedenin morfolojisi fallusun imlemesiyle bir bütünlük ve kontrol bölgesi olarak bedenin idealleştirilmesi ya da "kurgusu" hâline gelir.[35] Lacancı güzergâha göre morfolojik şema, bu şekilde, eril olarak işaretlenmiştir. Fakat fallus Lacan'a göre bir organ ya da bir beden parçası olamaz, yani penisin eşanlamlısı değildir, onu sembolize eder. Fallus ayrıcalıklı göste-

34. Butler, *Bodies That Matter*, s. 72-88. Karş. Butler, *Bela Bedenler*, s. 108-130.
35. Butler, *Bodies That Matter*, s. 73, Karş. Butler, *Bela Bedenler*, s. 108.

rendir. Bu yüzden, Freud'da da olduğu üzere penisten bağımsız bir bütünlük sergiler, sembolizasyonun nesnesi olmak tam da sembolize ettiği şey olmamak demektir. Bu noktada Butler, eril morfolojiyi tartışmaya açar ve şu soruyu sorar: Fallus sembolize ettiği şey değilse, neden başka bir şeyi değil de illa penisi sembolize etmek zorundadır? Bu soru lezbiyen fallusun çıkış noktasını oluşturur.

Bu erotik üçgen içerisinde ve başka yerlerde, "[l]ezbiyen fallusun, Lacancı şemanın beklenmedik bir sonucu olarak müdahalede bulunduğu söylenebilir: Açık bir biçimde aykırı bir gösteren olan lezbiyen fallus, eleştirel bir mimesis aracılığıyla, Lacancı fallusun görünürde vücuda getirici ve kontrol edici gücünü ve onun simgesel düzenin ayrıcalıklı göstereni olarak tesis edilişini sorgular."[36] Lezbiyen fallus, her şeyden önce yer değiştirdiği şeyin, merkezde statik biçimde yerleştiği varsayılan penisin, yerine hareketli biçimde bütüne (bedene) göre kapsamlayış ilişkisi içerisindeki parçayı (yer değiştirebilen herhangi bir erotik merkez) koyar. Bu durumda, bu arzu üçgeninde de lezbiyen fallusun varlığı arzuya dayanan ilişkiyi statik merkez/çevre ilişkisinden alır, arzu güzergâhı içerisinde lezbiyen fallusun fallus dışında herhangi bir şey olabileceği, hareketli noktalara koyar. Bütün/parça kapsamlayışı İclal ile Fitnat arasındaki erotizmde penisin anlamının içini boşaltarak fallusu bazen "göze" kaydırır. Bu kez bedene anlamını veren, bedene duhul eden parça onu imleyen fallus altında herhangi bir erkeğin penisi değil, Fitnat'ın İclal'in bedenine bakan gözüdür.[37] Göz fallusun sembolik işlevini ödünç alır, fallusun yer değiştirmesi eril morfolojiyi sorguya açar. Herhangi bir erkek, İclal ve Fitnat'tan müteşekkil üçgen içerisinde, İclal mutlak arzu nesnesi olan, diğer bedenlere karşı ayna işlevi gören bedendir. Erkek bedeninin pasif biçimde kurgulanışı erkek bedenine göre İclal'in bedenini ve İclal'in bedenine göre Fitnat'ın gözünü aktif kılar. Oradan da İclal'in gözünün Fitnat'ın gözüne duhul ettiği bir arzu üçgeni oluşur. Lezbiyen fallusun, fallusa karşı hareketi sağladığı, farklı beden parçalarının lezbiyen fallus ilkesine göre hareket ettiği düşünülürse, fallusun, böylece penisin anlamsızlaştığı bir anlık bir ilişki (her koşulda maddi çıkarlar doğrultusunda heteroseksüel rejimin iyimser fantezisini gerçekleşmiş gibi sunarken) heteroseksüel rejime

---

36. Butler, *Bela Bedenler*, s. 109. Çeviride değişiklik yaptım.

37. Butler, *Bodies That Matter*, s. 76; *Bela Bedenler*, s. 114. Vurgu bana ait.

tuhaf biçimde direnen bir güzergâh oluşturur. Başka yollardan olmasa da arzu güzergâhı üzerinden rejime "anlık" da olsa direnir.

Katı Heteroseksüel Sözleşme İçinde Arzu Gediği

"Lezbiyenliğin 'konuşulur' olmasının ötesinde, ayrıca 'seyredilebilir' [seyircinin birebir yüzleşmek zorunda kalması anlamında] bir olguya dönüşmesi"[38] açısından önem taşıyan *Çıkmaz Sokak* oyunu[39], Abdülhamit döneminde yaşayan bir paşanın hanesinde geçenleri ele alır. Oyunda küçük bir yer hariç (o da belli belirsiz) Abdülhamit rejimine dair hiç gönderme bulunmasa da[40], rejim ağırlığını oyunun başından sonuna kadar hissettirir. "Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamit Döneminde Yıldız Sarayı"nda Nilay Özlü'nün mimari alanında işaret ettiği üzere Abdülhamit kendini, görülmeyen bir göz, halkı gözeten ve gözetleyen gizli bir güç olarak var eder.[41] Bu ideoloji, özel alan (bu durumda sultanın hanesi) ile kamusal alan (sultanın gözetlediği herkes) arasına koyu çizgiler çekmek zorundadır. Bahsedilen toplumsallaşma biçimi oyunda da kendini tekrar eder. Diğer haneler, özellikle nüfuz sahibi haneler, gözetleme ve denetleme ilişkileri içerisinde merkezi, sultanın hanesini belli ölçülerde taklit eder. Böyle düşünülürse, toplumsal ilişkiler *Çıkmaz Sokak*'ta da kendini hane ile kamusal alan arasındaki ayrımın kalın çizgilerle çizildiği bir toplumsallaşma içerisinde var eder. Oyunda, özel alan ile kamusal alan arasında ilişki neredeyse verilmez. Haneye ve hanenin idamesine yapılan aşırı vurguyla hane neredeyse kendi içinde bağımsız bir varlık gibi ele alınır ve kamusal alandan kopuk varoluşunda idamesi özel bir anlam kazanır.

Makale, Abdülhamit'in fiziksel varlığını saklarken semboller üzerinden kendini olabildiğince hissettirdiği ideolojiyi mimari, özelinde de Yıldız Sarayı, üzerinden ele alırken, ideolojiyi yansıtan merkez olarak Yıldız Sarayı'nın düzenlenme biçiminin analizi dönemin heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde varlığını

38. Fatmanur İldokuz ve Jale Karabekir, "Giriş"; Şahabeddin Süleyman, *Çıkmaz Sokak*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s. xiv.

39. *Çıkmaz Sokak*, Tiyatro Boyalıkuş tarafından en son Mayıs 2013'te sahnelenmiştir.

40. Karakterlerden birinin Abdülhamit yönetiminin merkezi olan Yıldız sarayından bahsettiği "Sakın Yıldız'dan... Bir şüphe... Bir şey... Malum ya, zaman nazik.." repliği hariç oyun politik göndermede bulunmaz. A.g.e., s. 85.

41. Nilay Özlü, "Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamit Dönemi Yıldız Sarayı", *Toplumsal Tarih*, sayı 206, Şubat 2011.

sürdüren hakikat rejimine de ışık tutar. Sultan II. Abdülhamit'e suikast girişiminden sonra sarayın etrafında ve içinde inşa edilmiş daha da yüksek ve daha çok duvar ile duvarlar gibi sembolik işlevi olan, yine görünmeden gözetlemeye yarayan, kendi içinde katı bir hiyerarşi içerisinde bölümlenen kapılar[42] aynı zamanda *Çıkmaz Sokak*'ın iç mekânlarıyla da paralel bir işleyiş sergiler, deneyimlenen lezbiyenlik bu duvar içinde duvar yapılarla süreklilik arz eder.

Oyunda *Zaniyeler* ile *Sodom ve Gomore*'nin tasvir ettiği, genel ahlakın, böylece ailenin çözüldüğü, heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin geçerliliğini yitirdiği ortamın tersine aile örgütlenmesinin derin bir yapı olarak korunduğu, bu yapının namus kavramını zorunlu kılması suretiyle kadınların mülk olarak sınırlar altına alındığı bir heteroseksüel ekonomi yer alır. Arzularıyla norma içten içe başkaldırsalar da ister istemez heteroseksüel ekonominin ayrışmaz bir parçası hâline gelmiş kadınlar oyunda içinde bulundukları konum yüzünden firari hâline gelemez. Çünkü dolaptan çıkmadıklarından görünürlükleri yoktur, dahası görünür hâle gelme hakları yoktur. Oyun görünür hâle gelmeyi (bu durumda dolaptan zorla çıkarılmayı) trajediyle sonuçlandırır.

Çıkmaz Sokak'ın ilk sahnesi, Nesip Paşa'nın zevcesi Refika'nın hane içinde sevgilisi Cavide ile buluşmasıyla açılır. Katı heteroseksüel rejim içerisinde rejimin içsel tutarsızlıklarından faydalanarak bir gedik açmış, görünmezlik içerisinde küçük bir özgürlük alanı yaratmışlardır. Bu alanı yarattıkları ölçüde hanenin ve kendilerinin içeride görünmezleştiği alanlarda var olacakları gedikler açmaya çalışırlar. Kendi görünmezliklerini sorgulamak ve bunu sürdürmek için uğraş vermek zorunda kalırlar:

> "Refika: (başını döndürür, ayağa kalkar, ilerler) Cavideciğim...
> Cavide: Ruhum...
> (İki kadın öpüşürler) (s. 3)
> [...]
> Cavide: Saniyen bugün paşa da evde.
> Refika: Paşa, o bir korkuluk. Senin gibi bir genç kadını her gece yanında bulundurmak ona kifayet eder. Zaten ne istemeye hakkı var? Beyaz sakallarını karıştırmakla bütün bir gününü geçirebilir. Hem de sıkılmaksızın.
> Cavide: Evet. Yalnız ihtiyarların bu zaafından fazla istifadeye kalkışmak olamaz. Sonra bizim hakkımızda şüpheye, tereddüde düşerler... Ve o zaman...

42. A.g.e., s. 6.

Refika: Ve o zaman?
Cavide: Yine biz ziyan ederiz... Çünkü istediğimiz gibi gezemeyiz, istediğimiz gibi eğlenemeyiz, istediğimiz gibi aldatamayız." (s. 5)

Birkaç sahne lezbiyen ilişkiler ağına tezat teşkil edecek biçimde art arda yeknesak bir aile hayatından sahneler sunduktan sonra, dokuzuncu sahnede Refika'nın eski sevgilisiyle kavgasına şahit oluruz. Eski sevgili, Refika'nın ilişkilerini sağlama almak için kendi zevci Nesip Paşa'nın kardeşi Şekip Paşa ile evlendirdikten sonra kenara fırlatıp attığı Mukbile'dir. Norma dipten direnen arzu yoluyla hane içine dahil edilmiş, hane kadınlarından biri:

"Mukbile: Evet, daha sonra? İstihza ediniz.. Fakat asıl felaket daha sonradan başlıyor. Daha sonra bana Şekip Bey'i buldunuz. "Şekip Bey kocamın biraderidir, biraz ihtiyar. Daha iyi, çünkü aşkımız için bir gölge olamaz. Ve sonra her gün bir evde düşün, Mukbile!" dediniz. Her gün bir evde! Artık düşünebilir miydim? Bu benim için bir saadetti. Bilatereddüt kabul ettim. Ve o zamandan beri, ve yine sizin emrinize muti her gün yalan söylüyorum. Bir ihtiyar kocayı yalancı nevazişlerimle aldatıyorum. (ağlamaya başlar) Yalancı oldum. Riyakâr oldum. (s. 32-33)
Refika: Mukbile, rica ederim, şimdi misafir gelecek. Böyle bu halde nasıl olur?" (s. 34)

İlişkilerin içe kapalı birim olarak hane merkezinde anlamını bulduğu gizlilik ve bastırmaya yönünü veren, duvar üstüne duvar ören, kapı üzerine kapı kapayan "namus"tur. Toplumsal ilişki ağları hane merkezinde içine kapandıkça, "namus" kavramının anlam ve önemi artar. Gözetmeye dair ideoloji altında kendini var eden heteroseksüel rejimde "namus" kavramı hane için olmazsa olmaz bir değer hâline gelir. Kadınlar heteroseksüel rejimin ayrışmaz bir parçası olarak, övgü için birbirlerine "namus-ı mücessem" diye hitap ederler. Zevçler kendi aralarında zevcelerinden bahsederken:

"Nesip: Evet. Birader, bu iki kadın, Mukbile ile Refika yeryüzünde saadet için, hususiyle bizim saadetimiz için yaşıyorlar.. Onlarda bir meleklik, bir rikkat, bir şefkat, bir tevekkül, bir namus var ki.." (s. 45)

Yine hane kadınları, ilişkilerinin görünür olmadığı, kendilerinin ikili bir rol oynadıkları hane hayatı içerisinde kadınlığı namus üzerinden tanımlar:

Refika: Bekâret erkeğin itimadıdır, zevki, ruhudur... Çünkü bakir bir kız hayat nedir, levisyyat nedir, aşk nedir bilmez, yahut pek müphem bilir... Genç kız ümidini, arzusunu kalbinde bir gonca, bir tohum halinde bulunan aşkını zevci için, onu asıl hayata, zevke, zevk-i aşka sevk edecek mevcut için saklar. Biz kadınların hüccet-i masumiyeti bekârettir. (s. 80-81)

Onuncu Sahne'de Refika ile yeni sevgilisi Cavide yapayalnız kaldığında, sahnede teatral olarak sergilenen iç mekân II. Abdülhamid rejiminin "görünmeden gözetleme" ideolojisinin bir yansıması gibidir. Refika ile Cavide, Cavit'in sırrı ifşa etme tehditleri üzerine hiyerarşik olarak dizilmiş kapılar arkasında, duvar içinde duvar şeklinde tasarlanmış denilebilecek iç mekâna sığınır. İdeolojinin mutlak ötekisi ve mutlak öteki olduğu ölçüde söylemi "merkezin merkeze dönüşen karşıtı" olarak Dişi Simgesel,[43] hanenin en nüfuzlu kadını Refika'nın kimsenin gelemeyeceği, gelme izni olmadığı odasında kendini var eder. Kadınlar, görülme, görünürleşme korkusuyla bu kez kendi "merkezlerinin merkezine" çekilirler:

"Cavide: Dünden beri o kadar korkuyorum ki.
Refika: Emin ol, Cavit hiçbir şey anlamamıştır, anlamaz. O zaten biraz budaladır.
Cavide: Fakat rica ederim, biraz ihtiyatla hareket edelim.
Refika: Bundan sonra daima benim odamda... Burası benim dairemdir, kimse gelmez, gelemez... (biraz sonra tuvalet ve istirahat odasını göstererek) Gidelim mi?
Cavide: Gidelim.
(İki kadın sahneden çıkarlar, odaya girerler, bir iki dakika sahne boş kalır.)" (s. 70-71)

Görünürleşme tehlikesi belirdiğinde krizi yaratanın yine haneyi harç gibi tutan "namus" olduğunu görürüz. Ortak paydanın idamesinin ağırlığının kadının sırtına yüklendiği namus olduğu düşünülürse, burada paşa hanesi "görünmeden gözetleyen" iktidarın egemenliği altındaki diğer hanelerin de minyatürü gibidir. Ancak namus aynı zamanda lezbiyenliğin görünür olma riskine karşı bir paravan işlevi de görür. Bir noktaya kadar... İşleyişe göre, kadın topluluğunu bir sınıf olarak elinde bulunduran hane erkekleri kadınların birbirleriyle birlikte olacağını aklından bile geçirmez.

43. Berlant, *The Anatomy of the National Fantasy*, s. 93-95.

Kadınlar zevçleri dışında kimseyle beraber olmadıklarına göre kimseyle beraber değillerdir, öyleyse kadınlar namus timsalidir:

"Refika: Cavit Bey, artık çok ilerlediniz, size bir şey söyleyeyim mi? Bu evin içinde siz izdivaç edemezsiniz. Benim namusum vardır. Bu lekeyi örtmeyi kapatmayı hiçbir vakit istemem.
Cavit: Anlaşıldı ki siz hak tanımıyorsunuz. Siz gizli kapaklı sözlerden anlamıyorsunuz, sizinle yüzünüze bütün levsiyatınızı çarparak görüşmelidir." (s. 110)
"Refika: Benim her şeyime vakıf mısınız? Ne biliyorsunuz ki.. Ben, Cavit Bey, karşımda namusluca görüşen kimselerle mübahase ederim. Eğer beni de namussuzlukla itham etmek istiyorsanız. Söyleyiniz! Kiminle görmüşler? Yahut gördünüz? Mademki beni itham için bir isim kifayet edermiş. O isim Ahmet, Veli, Mehmet ne ise söyleyiniz!
Cavit: (müstehzi) Cavide.
Refika: Fakat bu bir kadın ismi.
Cavit: Şüphesiz." (s. 112)

Varlığını sürdürme uğruna heteroseksüel rejimle ister istemez bir noktaya kadar uzlaşan, daha doğrusu arzunun açtığı gediklerle rejimi aldatan strateji bir yere kadar işleyecektir. Dolaptan zorla çıkma, zorla görünürleşme, o ana kadar toprak altından akarak yolunu bulmuş arzunun belirginleşmesi söz konusu olunca, çıkan krizde anahtar kelime yine "namus" olacaktır. Kadınlar, arzularını meşrulaştırmak için ayrıcalıklı bir erkek grubu tarafından yönetilen hanelerinde, erkeklerinin namuslarına halel getirmemek adına erkeklerle değil de, hane içinde kadınlarla birlikte olduğunu iddia eder. Lezbiyenlik, kadının ağzından namusu korumanın tek yolu olarak sunulur.

"Refika: (istical ile) Şahit de kim imiş?
Cavit: Yengem.. Mukbile..
Refika: (pür hiddet) Demek bütün bunları sana öğreten o.. Kendisini düşünsün, benimle öyle günleri, dakikaları var ki?
Cavit: Yengemle de mi?
Refika: Evet.. Beraber ne yapacaksın? Başka türlü yapabilir miydim?... Ben sevici olduysam.. Sizin namusunuz için oldum.. Babana.. Baksana.. Çekilir mi? Bir sıyırtmış bir hortlak.. Benim gibi genç bir kadın daima öksürüklerden, inlemelerden, salyalardan mı nasib-i ömrünü alacaktı?... Hayır, hayır, insaniyet beni mahkûm edecek kadar kör değildir ..." (s. 114)

Çıkmaz Sokak, görünürleşmeyi trajediyle sonuçlandırır. Sır Refika Hanım'ın zevci Nesip Bey'e faş edilir, Nesip Paşa Refika'yı boşamaya karar verir. Oyun Refika'nın Nesip Paşa'yı öldürmesiyle sonlanır. Fatmanur İldokuz ile Jale Karabekir *Çıkmaz Sokak* için yazdıkları sunuşta "Şahabeddin Süleyman, açıkça taraf tutmuş ve lezbiyenliğin 'ancak ve ancak cinselliğini erkeklerle yaşayamayan kadınlar arasında yaygın olduğunu' belirtmiş olsa dahi"[44]argümanını öne sürerler.[45] Bu, oyundan çıkarılacak zorunlu olmayan sonuçlardan sadece biridir. Yazar Şahabeddin Süleyman'ın lezbiyenliği evli kadınların namusunu korumak için seçtikleri tek yol olarak tasvir etmiş olması tartışmaya açık bir mevzudur. Oyun, lezbiyenliğin başka yollardan vuku bulmayacağına dair bir şey söylemez. Namus argümanı, oyunda sadece heteroseksüel rejim içerisindeki saygınlığını korumaya çalışan bir kadının son kozu olarak onun ağzından iletilir.

Çıkmaz Sokak yazılış tarzını ve yazarın çıkış noktasını aşacak başka birçok yoruma gebedir. Ancak oyundan çıkarılacak iki önemli sonuç vardır: Birincisi, eserin isteyerek ya da fark etmeden verdiği mesaj; Abdülhamid rejimi gibi baskı rejimlerinin haneyi iyice içine kapalı, dış dünyaya karşı kendini korumaya çekmiş birimler hâline getirdiğini hissettiren arka planıyla, aslında lezbiyenliğin her yerde (en beklenmeyen yerlerde de) vuku bulduğu, bulabileceğidir. Cavit'in "Ben kadınlar arasındaki münasebeti bilemeyecek kadar budala değilim" sözü de lezbiyenliğin pratiğinin bilgisinin yaygınlığını doğrular. İkinci önemli nokta, oyunun adından da anlaşılacağı üzere lezbiyenliğin "çıkmaz bir sokak" olarak gösterilmesidir. Bu durumda, oyunun lezbiyenliğin her yerde oluşu yorumuna açık olması, yazarın heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezli bakışın olumlamasının önüne geçmez. İçe kapalı yapıların örüldüğü heteroseksüel rejim merkezli yaşam biçimlerinde, norma direnen arzuya kendini bırakan kadın açısından rejimle mutlak bir mutabakat söz konusu değildir, daha doğrusu uzlaşma dolaptan çıkana kadar sürer. İçe kapalı yapının dağılmadan varlığını sürdürmesinin tek yolu olan namus, kadının ağzında kendini savunacağı bir parolaya dönüştüğünde, heteroseksüel rejim bu konumu tanımaz.

---

44. İldokuz ve Karabekir, *Giriş*, s. xiii.

45. Bu dil, erkeklerle cinsellik yaşamayı zorunlu ve normatif bir özgürlük alanı olarak çizdiğinden oldukça sorunlu bir dil.

Hamamcı Ülfet'e üstün körü baktığımızda, en başta yine ve yeniden heteroseksüel rejimin merkezi kadın takası meselesi göze çarpar. Ahmet Rasim, *Hamamcı Ülfet*'te annesi de lezbiyen olan Ülfet'in genç bir kadın tarafından elde edilmesini, annesi tarafından korkuyla bir erkekle evlendirilmesini, evlilik sırasında devam eden eski ilişkinin açığa çıkması ve evliliğin bitmesiyle de annesinin hayat çizgisine benzer bir hayat izlemesini anlatır. Yazarın annesi ve Ülfet'i dahil ettiği hayat çizgisi, bir erkekler grubu tarafından aidiyet altına alınmamış, bu yüzden de yazara göre zorunlu olarak mutsuz bir son bekleyen kadınların hayat çizgisidir. Fakat kadınların romanda bir erkek grubuna aidiyeti üzerinden tanımlanmaması, bir sonuç daha doğurur. Kapladıkları mekânla, oluşturdukları kültürle bir toplam olarak ele alınan aidiyetsiz kadınlar tam da bu sebeple yazarın bakış açısından *xenotopia*'yı, yabancıların keşfedip ikamet etmek istediği ütopik mekânı, oluşturur.[46] *Xenotopia*'da kâşif ile yabancı arasındaki karşıtlık, herhangi bir karşıtlık değildir. Birincisi, *xenotopia* teriminin tarihsel olarak sömürgeci bakış açısıyla iç içe geçtiği göz önünde bulundurulduğunda *Hamamcı Ülfet*'teki keşfeden anlatıcı/aidiyetsiz kadın karşıtlığının da sömürgeci saiklerle paralel ilerlediği görülür. Kâşif anlatıcı yabancılaştırdığı, her açıdan kendinden uzaklaştırarak elde etme arzusu duyduğu şeyi tıpkı bir sömürgeci olarak ele alırken *xenotopia* çerçevesinde sunulan karşıtlıklar cinsiyet ve cinselliğe dair ikilikler üzerinden anlamlanır. *Xenotopia* tensel bir cennet olarak tasvir edilir, cinselleştirilir.[47] Cinselleştiren anlatı (erkek) okuru çiçek metaforları üzerinden kadınların dünyasına davet eder:

> "Nisan başlarında idi. Bahar, taze bir hava, yumuşak yeşil bir zemin, güzel kokulu bir rüzgârla girmiş, bahçelerimizin özel süsü olan erik, badem, şeftali ağaçları, beyazlı kırmızılı çiçekler açmıştı. Bu tabiî şenlik, sabahları ince, şeffaf, gümüşi sisler, akşamları ince, okşayıcı buharlarla geçerek gönülde bir açılma, gözde bir sevinç gösterisi, bir uyanıklık duygusu bırakıyordu.
> Tabiat, bu güzellik sergisini o sene daha çok süslemişti. İnsan adım başında menekşe, zerrin, fulya, lale gibi bahar çiçeklerini görerek seviniyor,

46. Irvin Cemil Schick, *The Erotic Margin: sexuality and spatiality in alterist discourse*, Londra, New York: Verso, 1999, s. 109-119.

47. A.g.e., s. 114, 118.

bahçe duvarlarının üzerinden sarkan dallar, demet demet beyazlı, kırmızılı çiçeklerle gözleri kamaşmış bir halde tabiatın gittikçe artan bu güzellik bolluğuna dalıyordu. Bilmez misiniz? Bugünlerde kâh hafif bir rüzgâr o dalları titreterek çiçekler yağdırır, kâh beraber âvare birdenbire boşanarak iri iri damlalar halinde toprağa düşer, yayılır, her ikisinden de hoş bir koku duyulur, gök, yerin renkli süslerine, yer göğün semanın sümbülî havalarına karşılık veriyormuş gibi *sırlarını açardı.*" (s. 21, vurgu bana ait)

Anlatıcı, bir evin kapısının çalındığı giriş sahnesinde, sömürgeci kâşiften beklenen sinsilikle kadın toplantılarında söylenen manileri toplayacağı, bu manilerin şifrelerinin ne anlama geldiğini bulacağı araştırmasına başlar. Diğer yandan yine el değmemişe merak babında sömürgeciye dönüşmek üzere olan erkek okur, iç gıcıklandırıcı biçimde sırlarını ötekilere aktarılmak üzere kendine açan dünyaya şu soruyu yönlendirir:

"'Biz de girelim mi? girelim!'
Odanın ortasına gelince döndü. Benimkine öyle bir alıcı... alıcı değil, galiba yiyici... o da değil... başka ne olur?... sevici mi acaba? Her ne ise, işte öyle bir bakışla bakıp titredi ki insan düşecek zanneder...
Hatta düşmemek için olacak ki beline sarıldı... Bakın bakın... eyvah!... nöbet mi geldi, ne oldu? dudaklarını ağzına aldı. İkisi de titriyor, ikisinin de bebekleri kaybolacak derecede gözkapakları arasına kaçmış, yüzleri kızarmış. İşitiyor musunuz?... O ateşli teneffüsler arasında inlemenin başka türlüsü olan garip garip sedalar çıkıyor!...
Bu kucaklaşma ne zaman bitecek?... İnilti devam ediyor... Sağır olmuşlar... Kapı açıldı. Duymadılar. İçeriye biri daha girdi. O da başka bir âfet... *Bilmem ki neredeyiz?*" (s. 27, vurgu bana aittir.)

Anlatıcı, okuru "bilmem ki neredeyiz" dediği *xenotopia*'ya sokmayı vadederken, sömürgecileştirilen okuru duyumsallığa başvuran, onu sabırsızlaştıran dili sürdürür: "Bu toplantıların önemini anlayabilmek için biraz daha sabredin." (s. 33) Fakat *Hamamcı Ülfet* diğer yandan tam da bir *xenotopia* olması yüzünden bu güzergâhı aşar. Türkçe Edebiyat'ın erken döneminde lezbiyenlik üzerine yazılmış külliyatta *queer* mekânsallığa hem paralel hem de tezat teşkil eden "dolap mekânsallık" olarak ele alındığı, bu yüzden meselesinin doğrudan cinsel coğrafya olduğu, önemli romanlardan biridir. *Queer* coğrafya 80'lerden, 90'lardan beri bağımsızlığını kazanmış, postkolonyel ve feminist coğrafyanın içinden doğmuş

bir alandır.[48] Coğrafi bilginin cinsel bir inşasını sunarken[49] tarihselleşmeleri içerisinde kamusal alan/özel alan, kadın/erkek, hetero/homo, dolap/getto gibi kavramsal karşıtlıklardan yola çıkar ama bunları sabit gerçeklik olarak ele almaz. Çünkü cinsel coğrafyada aslında kadın/erkek, hetero/homo vs. diye iki ayrı mekân yoktur, "sadece ikiye bölünmüş tek mekân vardır."[50] *Hamamcı Ülfet*'teki "yerlerin mekânsal düzenlemesi içerisinde mekânsal olarak müzakere edilen cinsiyet ilişkileri"ne[51] bakıldığında, bu karşıtlıkların yer yer, bazen de temel noktalarda alanın ele aldığından daha farklı bir tarihselleşme içerisinde kendini gerçekleştirdiğini görürüz. Kamusal alan, *Hamamcı Ülfet*'in geçtiği dönemde hane kültüründen bağımsız bir bireyler toplamının rekabet içerisinde kendini ekonomi ve politika alanında gerçekleştirdiği yer olarak soyutlanamaz. Kendisi bir hane yapılanması olan devletin kamusal alan üzerindeki gücü büyüktür. Özel alan ise kamusal alanla bir nevi süreklilik içerisinde birey üzerinden değil, hane üzerinden tarif edilir. O hâlde kamusal/özel karşıtlığını yaratan başka bir şey vardır. Karşıtlıklar arka planda her zaman cinsiyetlendirme üzerinden kurulur, özel alan kamusal alana karşı her zaman bir kapatılma, hapsetme, içeride tutma mantığı üzerinden kendini var eder ve içeride tutma eylemi kendini bir kadın/erkek cinsiyetlendirmesi üzerinden gerçekleştirir, kapalı tutulma hangi yerellik ele alınırsa alınsın kadını çağrıştırır.

Hamamcı Ülfet'te de ortadan ikiye bıçak gibi ayrılmış mekânlar yoktur, bazen getto dolaptır, bazen hetero kodlanmışlıklar alttan alta homo mekânı doğurur, kavramsal karşıtlıklar bir mekânda iç içe geçer. Bazen kadın/erkek karşıtlığı üzerine tarif edilen kadın mekânları bir kapatılma mekânı olduğu kadar cinselliğiyle direnme mekânıdır. Cinsiyetlendirme üzerinden kendine "doğallık"

---

48. Larry Knopp, "From Lesbian and Gay to Queer Geographies: Pasts, Prospects and Possibilities", *Geographies of Sexualities: Theory, practices and politics*, (yay. haz.) Kath Browne, Jason Lim, Gavin Brown, Farnham: Burlington: Ashgate, 2009, s. 22.

49. Jon Binnie, "Sexuality, the Erotic and Geography: Epistemology, Methodology and Pedagogy", *Geographies of Sexualities*, s. 29.

50. Rose Gillian, "Masculinist Theory and Feminist Masquerade", *BodySpace: destabilising geographies of gender and sexuality,* (yay. haz.) Nancy Duncan, Londra: New York: Routledge, 1996.

51. Nancy Duncan, "Introduction: (Re)placings", *BodySpace: destabilising geographies of gender and sexuality,* (yay. haz.) Nancy Duncan, Londra: New York: Routledge, 1996, s. 4-5.

atfedilen mahremin, mekânın "doğal cinsiyetlendirme ve cinselleştirmeyi" aştığı bir mahremi daha vardır. *Hamamcı Ülfet*'te ve genelinde Türkçe Edebiyat külliyatında cinsel coğrafyanın bina edildiği mekân romanın adından da anlaşılacağı üzere hamamdır. Ahmet Rasim, kadınların hamamı ne şekilde cinsiyetlendirip onu cinsel açıdan nasıl örgütlediğini en ince ayrıntısıyla verir:

> "Zaten bildikleri bir yer. Orada saz zevki, raks sefası mevcut. Bir eğlence daha! Haremden karşılayan karşılayana. Önde Ziyneti, Mahbub, Ma'rufe, küçük kız. Yukarıda bir zil şıkırtısı. Def, keman, lavta, bir kalabalık. Kodamanların hepsi de.
> Ziyneti sofaya çıkar çıkmaz bir elini beline koyarak baygın bir sesle:
> - Kakule!
> Diye bağırdı. Bir ses:
> - Şimdi geçtin makbule!
> Diye cevap verdi. Bunlar birer işarettir. Hem evvelden beri kullanılan işaretlerdendir." (s. 50)

> "Araba durunca hamamın kapısı açıldı. Hamamcı hanım, natır hanım, eski usta hanım, ana kadın, daha başkaları karşılamaya çıkmışlardı. Hepsi tam kıyafet bulunuyorlardı. [...] Ma'rufe hizmet ediyordu. Gümüş tepsiler içinde kahveler getiriyor... Bilhassa mini mini bir tepsiyle Ülfet'e limonata ikram ediyordu. [...]
> Yine bir aralık sübyeci, susamcı, kaşık şekerleri satan dadılardan oyuna kalkanlar oldu. [...] Ne muammalar, ne bilmeceler söyleniyor, cevapları veriliyordu!... En sonunda Pakize'nin huylandığı şişman hanım, yine Ülfet'i dik dik gözden geçirdikten sonra iksirin tesiriyle ortaya çıktı...
> Dönüp dönüp Pakize'ye bakarak, ondan sektirme bakışlarla Sabriye'yi, Ülfet'i süzerek:
> - "Mindere yapışır, yatağa yapışmaz"dan gel!
> Diye haykırdı. Hamam bumbuz olmuştu. Çünkü bu muamma: Dudak! Demekti!..." (s. 54-58)

Kamusal alan da Ülfet'le sevgilisinin gezintileri sırasında hetero mekân ile homo mekânın birbirinin üstüne katlandığı tek mekân hâline gelir. Bir yandan iki kadın erkekleri kandırarak hem de bu aldatmacayı lezbiyenlerin oynadığı bir oyuna dönüştürerek cinsel örgütlenmesini "doğal" biçimde gerçekleştirdiği varsayılan mekânın normlarını tersyüz eder, diğer yandan sevgilisinin yolda Ülfet'e ilan-ı aşkı bir eylemle "doğal" mekâna ve "doğal" mekânı örgütleyen heteroseksüel evlilik bağının mutlakıyetine meydan okur:

"Araba köprüde biraz duraladıktan sonra Beyoğlu'na doğru yollandı. Şişli, o tepe, o hâkim manzara kızı açtı. Güzel kokulu rüzgârlar alnına, kızarmış yanaklarına dokundukça hafif hafif üşüterek eğlendiriyor, arabalardan sarkarcasına eğilip bakan sakallı, ihtiyar, bıyıklı, kıranta, tüysüz, sevimli, çirkin, güzel, çekici, esmer, ela, kara gözlü, sarışın her cins erkeğin ilgileri ona hoş görünüyordu. Pakize durur mu? O daha işveli!... Aldatıyor, herifleri ardına takarak eğleniyor, yarım saat kadar iltifat ediyor, birdenbire surat asıyor, takipçilerini üzüyor, yine gülüyordu. Mart güneşi gibi! Ülfet'e bunların hepsini gösteriyor. Onu da eğlencesine ortak ediyordu. Hem dost, hem öğretmen!" (s. 49-50)

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

Ülfet kadınlara has bir zarafetle dedi ki:

- Bir erkek gibi değil mi?

Pakize bu erkek sözünü güzel bulmadı. Fakat başka türlüsüne bir benzetme de duruma uygun değildi. Hatta bu söz üzerine:

- Erkekler bizim gibi sevemez.

- Öyle ise kardeş gibi!

- O da değil.

Ya nasıl?

Pakize durdu. Düşünüyordu. Ülfet de meşguldü. Küçük ellerini tamamiyle kavrayamayan eller yavaş yavaş çözüldü. Titrek bir ses birdenbire şöyle yankılandı:

- Artık bundan sonra sen benimsin! İnce, latif bir sesle dedi ki:

- Ölür müsünüz? Ben sizden ayrılacağımı söylemedim ki...

- Hayır. Ben başka bir şey düşünüyorum: Evlenirsin...

[...]

Pakize her ne kadar söz alıyor idiyse de evlenme düşüncesini ortadan kaldıramıyordu. Nihayet bir sevdasından emin olarak dedi ki:

- Evlenirsen yine görüşür müsün?

- Elbette.

Yemin et.

Vallahi! Görüşürüm." (s. 45-49)

Ülfet'in zorla evlendirilmesinin arifesinde toplaşma yeri yine hamam olacaktır. Bu sefer hamam gettonun dolaplaştığı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Damat tarafından akrabalar, getto işlevi gören hamamı sarar, içeriğini boşaltır ya da alışılmış anlamını arka plana iter. Böylece gettoyu bir şeylerin saklandığı, şifrelerin herkes tarafından bilinmediği dolap mekâna dönüştürür. Hamam, artık mahremin mahremi olarak direnen bir eğlence mekânı değil, hetero mekânsallaşmanın homo mekânsallaşmayı çevrelemesiyle

hetero olduğu varsayılan, hetero kodlara göre işliyormuş gibi görünen ama alttan alta homo gerçekliğini koruyan, homo gerçekliğin direndiği mekândır:

> "Bugün evlilik hayatının arifesiydi. Ülfet, neşelenmek isteğiyle gülmeye çalışıyor idiyse de asabiyeti buna mani oluyordu. Dönüş de geliş gibi dualar, senalar arasında oldu. Hamama güvey tarafından da davetli geldiği için Sabriye açılamıyordu. Ülfet'e son bir raks teklif etmek Pakize'nin de boynunun borcu idi!
> Yalnız bir kere kendisini tutamadı. Zamanın en çok beğenilmiş:
> Ol kaşı keman cevr ü cefa yayını kurdu
> Tir-i nigehi mürg-i dilzarımı vurdu
> Peykanı gamı geçti ciğergahıma durdu
> Âşıklığımı nalelerim halka duyurdu
> Sultan-ı kader neyleyeyim böyle buyurdu
> Şarkısı, pek fazla dokunduğu için gözyaşlarına yolverdi, hüngür hüngür ağladı. Sabriye'yi de, Sultanahmetli hanımı da, hatta Ülfet'i de ağlattı. Herkes bunu bir sevinç ağlaması zannetti. Fakat bilen biliyordu." (s. 64)

Toplumsal Sözleşmeyi Aşan Kadınlararası Homososyal Arzu

Memduh Şevket Esendal, *Miras*'ta *Hamamcı Ülfet*'in karanlık ve hüzünlü, boynu bükük lezbiyenliğinin ötesinde bir kadınlararası homososyal arzu örneğini okurla paylaşırken heteroseksüel rejimin "başarısızlık" tehdidinin ötesinde heteroseksüel rejimden büyük ölçüde kopmuş, kendi kuralları ve âdetleri olan kendine has bir hayat dokusunu gözler önüne serer. Ahmet Rasim'in ve külliyatın diğer örneklerinin lezbiyenliği bir kadının başına gelebilecek en ağır gelecek olarak tasvir ettiği evrenin bu yapıntı kaygıyla ilintisiz biçimde varlığını dolu dolu sürdürdüğünü gösterir. Bu, *Çıkmaz Sokak* ile *Zaniyeler*'in dünyasına tezat biçimde neredeyse heteroseksüel/toplumsal sözleşmeye direnen, kendi yağıyla kavrulan bir dokudur. Memduh Şevket, bu dokunun içerisinde arka planda kalsa da *queer* bir hanenin (aileden de öte) varlığından da bahseder. Heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin "doğa" ve "biyoloji"yi hakikat kılan arkaik hakikat rejimine (ya da nam-ı diğer üreme rejimine) tabi gibi görünse de üreme ekseninde kurulduğunda dahi her türlü hakikat rejimini aşan bu toplumsallaşma, heteroseksüel matrisin soluk alabileceği bir yapı arz etmez. Bir kadın ile bir erkek arasındaki ilişkiselliğin ötesinde haremliğinin

ve selamlığının örgütlenme biçimleriyle her türlü ikili ilişkiyi ve aile yapısını aşar, alternatif bir hane oluşturur. Fakat yeni kuşaklar yaratan üreme rejimi zamansallığına uygun biçimde heteroseksüel/toplumsal sözleşme vuku bulsa da hem sözleşmenin failleri her türlü hakikat rejiminin ötesine geçen bir ilişkisellik kurar, hem bu tip bir sözleşmeyi gereksiz kılan toplumsallaşmaları ile heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyi aşar. Böylece özneleşen kadınlar herhangi erkek tabiiyetinden uzakta da kendi varoluşunu kurar.

Romanın ana kahramanı Asım halasına kalmaya gittiğinde evin içinde görevinin ne olduğunu anlayamadığı bir hanımla karşılaşır:

> "Asım, bu Fahriye Hanım'ın kim olduğunu düşünüyordu. Çocukluk hatıratında bu isim vardı. Ancak, şimdi hatırlayamıyordu. Anası da çoktan bu kadından bahsetmemişti. "Acaba bu kadın kimdir?" diye düşündü. [...]
> Belli idi ki bu kadın Atiye Hanımın evinde misafir, yabancı bir kadın değildi. Hizmetçilere emreden haliyle âdeta evin hâkimi gibi görünüyordu. Atiye Hanımın yanında onun tavrı bir nedime, bir kâhya kadın hatta bir hemşireden daha yüksekti." (s. 59)

Hanedeki homososyallik Atiye ile Fahriye Hanım'ın birliktelik-lerini de aşar, kadınlar arası güç ilişkilerini bir ağ içerisinde örer, görmezden gelme kartını işlevsel kılan her türlü hakikat rejimine kendi sesini duyuracak kadar direnir. Memduh Şevket, romanda kadınlar arası homososyal arzuyu hiçbir sansür uygulamadan resmeder ve nadiren gerçekleştiği üzere kadınlar arası homososyal arzu ile lezbiyenliği eşanlamlı kullanır.[52] Romanda Atiye Hanım'ın konağında kadınlar arası homososyal arzu kadın sahip ile cariyelerin ilişkisi üzerinden libidinal düzlemde tartışılabilir bir şey hâline gelir:

> "Yalıda iki genç kadın vardı; bunlar Fahriye'nin getirmeleriydi. Ne oldukları, nereden geldikleri hakkında rivayetler muhtelifti; burada niçin oturdukları pek malum bulunmuyordu. (...) Atiye Hanım bütün akrabasıyle bu kadınlar yüzünden, hassaten Fahriye için bozuşmuştu." (s. 63)
> "Atiye Hanımın kâhya kadınlığı onu bu evde tutuyordu ve *günah zevkini, o Fahriye'nin getirdiği iki kadını bu evde bulundurmakla, tadıyorlardı.*" (s. 70, vurgu bana aittir.)

---

52. Türkçe Edebiyat külliyatında lezbiyenlik genelde heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin boyunduruğu altında zar zor nefes alırken romanda kadınlararası homososyal arzu otonom biçimde yer aldığından cinsel yönelim aynı katmanda dönüşümlü ve eşanlamlı olarak belirir.

Memduh Şevket, Asım'ın halası Atiye Hanım'ın gençliğini anlatırken maddi desteği Atiye Hanım'ın büyükannesinin tekelinde kurgulayarak daha baştan mülkiyet ilişkilerinde erkeği dışlayacak bir toplumsallaşma tasvir eder:

> "[C]ariyeleri içerisinde de saz ehli olanlar vardı. Bunlar ekseriya toplanıp fasıllar, saz sohbetleri yapıyorlardı. Büyük hanım da bu eğlencelerden memnundu. Misafirler davet olunduğu, kırk kollu şamdanlar yakıldığı, ziyafetler verildiği geceler oluyor; gece yarısından sonra şerbetler eziliyor, kuruyemişler, devayımiskler çıkarılıyordu." (s. 70-71).

Büyükannenin maddi gücü ve Atiye'yi desteklemesi dolaplı değil, *queer* bir lezbiyenliktir ve kadınlararası homososyal arzunun sürekliliğini mümkün kılar:

> "Büyük valide nezdinde Atiye Hanımı diğer torunlarından farkı, saz ehli olmasıydı. Açıklığı, serbestliği hakkında çıkarılan sözler büyük hanıma da nadiren intişar ediyor ve cevapsız kalıyordu. Ana baba ise kızları hakkında bedbindiler ve onun serbestliğinden korkuyorlardı." (s. 73)

Atiye Hanım'ın büyükannesinin nüfuzu sayesinde dolap mekândan öznesinin açık kimliğiyle Atiye Hanım olduğu *queer* mekâna geçiş, cinsel coğrafyanın katı düzenleyici çizelgelerini[53] aşan *queer* beden tam da bu yüzden "kirli ve tehlikeli mevzi" oluşturduğundan genel ahlakı tehdit eder:

> "Elbette bu saz âlemleri evin erkeklerini de alakadar ediyordu. Anahtar deliklerinden misafirleri gözetlerken yakalanan damatlar, mabeyin aralığında uyuyup kalan damat sahibi beyler bulunuyordu." (s. 71)

Bu sosyalleşmeler, Ahmet Rasim'in dolap mekânından *queer* mekâna geçtiği için genel ahlakın kırmızı çizgilerini aşar. Ahali heteroseksüel/toplumsal sözleşme üzerinden kendini onarma yolları arar. Mahalleli kurtulmak için bazı erkeklerle Atiye Hanım hakkına dedikodu yaparak genç kadının evlenmesine vesile olma-

53. *Queer* mekân ile dolap mekân iç mekânın düzenlemesinde haz ve libido merkezinde benzer noktalardan geçseler de birbirlerine tam anlamıyla tezat teşkil eder. Dolap mekân bilinmeyen, görmezden gelinecek kadar kendini kamusal alandan silen ve kendi dışa kapalı iç mekânını yaratan bir toplumsallaşmayken *queer* mekân epistemolojik olarak dış mekâna açık, kamuyu tehdit eden, bazen bir nebze kendini kabul ettiren genelde ise kamusal alanda çatışma yaratan mekândır. Düzenleyici çizgilerin nasıl işlediğini görmek için bkz. Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 217.

ya çalışır. Atiye genç bir kadınken bu .tip bir "çözüm"ün kendini dayatacağının farkında olduğunu gösteren cevaplar verir. Hayır diyemez, henüz gençliğinin başında böyle bir gücü yoktur fakat isteksizliğini net biçimde gösterirken heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin boyunduruğu altına girmeyeceğini, kendi yaşam alanını korumak için hayat tarzından ödün vermeyeceğini de saklamaz:

> "Hatta Hayrullah Beyin resmen talip olduğu zamanda "Verirseniz varırım, ancak vermez iseniz daha isabet olur, çünkü kendisinden hoşlanmıyorum." Diye dadısıyle validesine haber göndermişti." (s. 72)
> "Atiye Hanıma sordukları vakit, o, 'Bilmem dedi, abtal bir şeydir diyorlar. Ben bir defacık olsun yüzünü görmedim. Veriniz demem, vermeyiniz de demem, ancak hakikaten abtal bir şey ise oturmam, kaçarım.'" (s. 73)

Gerçekten de olaylar Atiye Hanım'ın söylediği gibi gerçekleşir. Atiye Hanım evlendikten bir hafta sonra Turra isimli bir hamamcı hanıma kaçar:

> "Bu Turra kimdi? Atiye Hanım onu nereden tanıyordu? Bunları hiç bilen yoktu. Tanıyanlar, aileyi bilenler arasında büyük bir rezalet oldu.
> [...]
> Atiye Hanım konağa avdet etti. Kocasından da boşandı. Bu vaka da bu suretle geçmiş oldu ise de ortada bir söz kaldı ki o da: Atiye Hanımın hamamcı Turra'yı sevdiği, onun için kocasından boşandığı sözüdür.
> [...]
> Gizli gizli Turra'yı ziyaretten de vazgeçmiyordu. Meseleyi bilenler arasında Turra meşhur olmuştu. Günden güne de bu Turra dedikodusu büyümek istidatları gösteriyordu." (s. 74)

Roman, daha sonra Atiye Hanım ile gey bir erkeği evlendirerek üst katmanda heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyi kurar gibi yapar. Fakat bu evlilik teklifi sonucunda gerçekleşecek ilişkisellik genel ahlak bekçiliğini heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde onarır gibi görünse de, ikili arasındaki sözleşme tam da dış mekânı ve kamuyu tehdit ederek düzenleyici çizelgeleri aşmaya devam ettiğinden heteroseksüel matris içerisinde kalıbını bulması imkânsızlaşır. Atiye Hanım ile zevcinin bir çocuk sahibi olması bile "doğa" ile "biyoloji" söylemini kuran tüm hakikat rejimlerini aşar. Çünkü mesele figürleri ve karakterleri aşarak başlı başına *queer* haneye dair bir toplumsallaşma arz etmeye başlar:

"İsabet oldu ki aradan çok zaman geçmedi, Atiye Hanıma bir talip daha zuhur etti. Bu zat süfehadan olmakla maruf idi ve hakkında pek çirkin rivayet olunup duruyordu. [...] Molla, ikbal sahibi, zeki ve sefih bir adamdı. Atiye Hanımı niçin aldığına bir tür akıl ermez. İstanbul'da onun kadar ahlakı zayıf, huzuzatının esiri, deryadil adam az bulunur. Fakat, Atiye Hanımla arası iyi başlamıştı. Birbirinden hiç şikâyetleri yoktu; hatta bir sene sonra Atiye Hanım gebe de kaldı. [...] Bu Atiye Hanım'ın ilk ve son evladıdır. Bir daha gebe dahi kalmadı." (s. 74-75)

Queer hane, arka planında üreme rejiminin yattığı hiçbir hakikat rejimine tabi değildir. Hakikat rejimleri tarafından anlamlandırılamadığı ölçüde heteroseksüel/toplumsal sözleşmeye boyun eğiyor gibi görünse de, bir kadının bir erkeğin zevcesi, bir erkeğin de kadının zevci olma hâlini aşar. Haremlik ile selamlık heteroseksüel matrise alternatif hatta aykırı gelecek biçimde örgütlenir. Haremlik, arzu sathında salt kadınlardan mürekkeptir. Haremin sahibi kadındır, erkek haremden el etek çekmiştir. Dominasyon ilişkileri içerisinde harem kadının mülkiyetinde iken kadın da selamlığı olduğu gibi kocasına bırakır:

"Karı koca arasındaki muhabbetlere, münasebetlere hiç diyecek yoktu. Molla, harem dairesine geçtikçe hanımı istetiyor, ona iltifatlar ediyor, pek nazik davranıyor –zaten gayet zarif, hoşgû bir zattı– fakat ara sıra Atiye Hanımın hali, yaşayışı ile acı acı eğlenmekten âdeta zevk alıyordu.
Bir aralık Turra, Atiye Hanımla barışmıştı. Tekrar buluşuyorlardı. Hatta Turra tuttuğu hamamı diğer bir kadına devretti.
Selamlıkta mollanın, haremde hanımların zevkleri yolundaydı. Kimse kimseyi rahatsız etmiyordu. Molla, bazı teklifsiz dostları yanında bu hali işaret ederek "Ben haremden elden çektim, hanım da selamlık halkına tasallutta vazgeçti. Hoşça geçiniyoruz" [diyordu.] (s. 75-76)

Mahut *queer* hane, külliyatta genelde dış mekâna kapalı dolap mekân olarak beliren coğrafyaları aşar, kamuya açık ve dolaptan çıkmış, seçkin *queer* mekânı yaratır:

"Rekabetler, dargınlıklar, kıskançlıklarla harem başlıbaşına bir âlemdi. Atiye Hanımın baş dostu peyda olmuştu; çalınıyor, söyleniyor, yenilip içiliyor, hususi âlemler, işret meclisleri yapılıyor ve *birçok güzide hanımefendiler de bu meclislerde hazır bulunuyordu.*" (s. 75-76, vurgu bana aittir.)

Memduh Şevket, heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde kurulmasına rağmen her türlü hakikat rejimine direnen *queer*

haneyi heteroseksüel matris temelli bir çözüm olarak sunmaz. Memduh Şevket'e göre Atiye Hanım, zevcinin kanatları altında korunmaya muhtaç zayıf cinsiyet değildir. Yani anlatı *queer* haneyi dahi aşar. *Queer* hane roman içerisinde bir iki sayfa içerisinde sönümlenerek yerini erkek aidiyetinin tanınmadığı salt kadınlar arası homososyal arzuya bırakır. *Zaniyeler*'in ve *Çıkmaz Sokak*'ın heteroseksüel matrise boyun eğen sözleşmesi yüzünden heteroseksüel ilişkiler içerisinde sönümlenen lezbiyenliğin yerini sadece kadınlardan oluşan faillerin dominasyon ve güç ilişkileri alır.

Heteroseksüel/toplumsal sözleşme kurulduğunda dahi erkek aidiyetini çözüm olarak kurgulamayan metin, erkeklerin hiçbir biçimde güç ilişkilerinde varolmadığı kadınlar arası homososyal arzu ile örülmüş toplumsal dokulardan ve bu dokuların yaygınlığından bahsetmeye başlar:

> "Şimdi artık o da ölümden korkmağa başlıyordu. Ancak bu korkusuna rağmen Turra'nın yerini uzun müddet boş bırakmadı. Bu Fahriye Hanım'ı buldu. Atiye Hanım Fahriye'yi Turra vasıtasıyle tanımıştı ve Fahriye de ara sıra yalıya giderdi. Fahriye Hanım Turra'nın vefatında hattat kızı Kamile Hanım isminde bir hanımla yaşıyordu. Fakat Atiye Hanım davet edince onu bırakıp hemen yalıya gelmişti." (s. 77)

Memduh Şevket, burada heteroseksüel/toplumsal sözleşmeye tabi olmayı bir çözüm olarak sunmayı düşünmek yerine lezbiyen için tam bir çözümsüzlük olarak ortaya koyar:

> "Nasılsa, bahriye kolağalarından biri bunu [Fahriye Hanım'ı] görüp sevdi ve almak istedi. Herifin yaşı geçkince idi. Bir karısı, iki de kızı vardı. Buna rağmen Fahriye razı oldu, herife vardı. [...]
> Vakıa bu tahammül olunur bir şey değildi. Fahriye de son zamanlarda artık ne olursa olsun bırakıp kaçmak istiyordu. Lakin buna vakit kalmadı, herif eski karısıyla kavga edip onu boşadı. Fahriye de bu suretle rakipsiz bir kolağası hanımı olmuş oldu. Ancak şimdi kocası ona çekilmez geliyordu. [...] Ne zaman kocası mukabelede bulunsa, evi çocuğu bırakıp Mahbube Hanımın evine kaçıyordu." (s. 79)

Memduh Şevket Esendal'ın, *Miras*'ta tarif ettiği ilişkiler ağında, *queer* hane dahi tali kalır. *Zaniyeler* ve *Çıkmaz Sokak* kadınlarının heteroseksüel rejimle ister istemez uzlaşmasına karşı *Miras*'ta salt kadınlar arası ilişkilerden mahut toplumsal ağlar koyar ve bu ağlarda lezbiyen kadınların sosyalliklerini çabucak kurabilmesine

dışarıdan hayretle bakar. Bu sosyalleşmelerin nasıl olduğuna dair hiçbir şey bilmediğini de yine hayretle ifade eder:

> "Adam eski karısına geri dönüp Fahriye Hanımı boşayınca 'Fahriye komşuya bırakılan eşyasını alıp Mahbube Hanımın yanına avdet etti. [...] Günün birinde Mahbube Hanım öğrendi ki Fahriye Kumkapıda bohçacılık, kılavuzluk eden bir zenci kadının yanında yaşıyormuş. Kadın buna pek güzel bakıyormuş. *Fahriye bu kadını nereden tanıyordu? Onu nasıl buldu? Bunu kimse bilemedi.*'" (s. 80, vurgu bana aittir.)

Kadınlar arası homososyal arzu örgütlenmesi çemberin dışında kalan okura sırlarını tam ele vermese de kendisini yoğun biçimde hissettirir. Ayrıca ilişkilerin kaygan biçimde yer aldığı son derecede çabuk ve akışkan, çok yoğun bir sosyalliği görünür kılar:

> "Aradan bir sene daha geçtikten sonra Mahbube Hanım öğrendi ki, Fahriye, zenci kadının da yanından kaçmış. Üsküdar'daki Sütlüceli Hikmet diye maruf bir kadının evinde imiş." (s. 80)

Kadınlar arası homososyal arzu, düzenleyici çizelgeleri aşarak kamuya tehdit teşkil etse de aynı zamanda bir parça olsun kendini kabul ettiren seçkin *queer* mekân merkezinde sınıfsal bir mesele olarak ortaya konulur. Lezbiyenlerin nasıl olup da çabucak birbirini bulduğuna dışarıda kalanın akıl sır erdiremediği toplumsallaşmada *queer* mekânı tesis edenler varlıklıdır. Bu ilişkiler ağına sonradan dahil olan fakir, *queer* mekân içerisinde sınıf atlar:

> "Artık Fahriye Hikmet'in yahut diğer bir kadının tahakkümü altına girecek eski Fahriye değildi. Hele Mısırlı hanımları tanıdıktan sonra büsbütün değişti. Artık eski bulunduğu yerlere uğramaz oldu" (s. 81)

Takip edilmesi güç olan hızlı homososyal arzu merkezli ilişkileri içerisinde, Fahriye Hanım eski partneri Mahbube ile başlarda iyi vakit geçirir fakat Fahriye Hanım yaşça büyük olan Mahbube Hanım'dan bir süre sonra sıkılır. Fahriye sevgilisi Mahbube'nin cariyesi Nazire Hanım'ı onun elinden alır. Mahbube Hanım'la ilişkisi sırasında kadınla sık sık kavga eder, Nazire'yi ise döver. Mahbube Hanım vefat ettikten sonra Nazire'nin üstüne Kamile Hanım ve Aliye isimli genç kadınlarla da ilişkisi olur. En sonunda sınıf atlamasını sağlayan Atiye Hanım'la ilişki yaşarlar. Fahriye Hanım Nazire ve Aliye'yi de cariye olarak yanına alıp Atiye Hanım'ın

yanına taşınır. Bu yoğunluk, Ahmet Rasim'in ve genelinde Türkçe Edebiyat külliyatının çizgisinde lezbiyen kadına karanlık geleceği dayatan ahlak bekçiliğinin yersizliğini gösterir. Kadınlar, cariyelerinin de yardımıyla yaşlılık günlerinde dahi yalnız kalmaz, birbirlerine destek çıkar.

Xenotopia'dan Distopyaya: Bina Edilmiş "Heteroseksüel" Arzu

Saime, Türkçe Edebiyat'ta arzu ile utanç ekseninde ahalinin çizdiği genel ahlakın kırmızı çizgilerinin patlama noktası olan dedikoduyla açılır. Bu tip bir polifoniye bilhassa Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Dirilen İskelet*'inde ve Reşad Ekrem Koçu'nun trans erkek anlatılarında rastlıyoruz. Polifonik dedikodu, Hüseyin Rahmi'de iki erkeğin mezarlıkta gizli cinsel birleşmesinin ardından, trans erkeklerde de figürlerin cinsiyet kimliği etrafında patlak veren rezaletlerin kopmasından sonra kendini gösterir. Aşılmış kırmızı çizgilerinin arkasındaki bu genel ahlakı onarma itkisi gösteren üstbenlik sesi *Saime*'de de dolaylı yoldan işler. Romanın ana karakteri Binnaz Hanım (romanda groteskleştirildiği için karakterden ziyade figür gibidir) heteroseksüel olsa da, lezbiyenlikle kadınlar arası homososyal arzunun istisnai olarak eşanlamlı alındığı bir hane yapısından gelmesi, bu tip bir polifoninin patlamasından bağımsız düşünülemez.[54] Sadece kadınların var olduğu bir homososyal arzu örgütlenmesi içinden gelen heteroseksüel kimlikli Binnaz[55], sanki lezbiyenliğin tekinsizliği içine alındığı için bu toplumsal çatışmalardan rezillik kepazelik çıkaran psikoza uğramış üstbenlik sesinin nesnesi hâline gelir:

> "Kibirli hanım!... Acaba yollu entarisine mi, yoksa menekşe iğnelerine mi güveniyor?... korkma onunda güvendiği dağlara kar yağar. Yağmış bile:

54. Kadınlar arası homososyal arzu dönemin külliyatında genel olarak lezbiyenlikle ilişkisi tekinsizlikle örtülen, toplumsal/heteroseksüel sözleşme yoluyla hakikat rejimlerine yenik düşmüş uzlaşmalar içerisinde varoluşunu gerçekleştirdiğinden genelde lezbiyenlikle eşanlamlı değildir. İkisi arasında çoğu zaman bir açı mevcuttur. İkisinin eşanlamlı kullanılması *Saime* dışında bir tek Memduh Şevket Esendal'ın *queer* hanesini dahi aşan salt kadınlar arası homososyal arzuda mevcut diyebiliriz.

55. Recaizade Ekrem'in Binnaz'ın lezbofobi raddesindeki heteroseksüelliği arzu kaynaklı gibi kurgulasa da heteroseksüel kimliği yapıntıdır. Cinsel yönelimle cinsiyet kimliği ekseninde bütün cinsel kimlikler utanç üzerinden kimliklenme eğilimi gösterirken heteroseksüel cinsel kimlik, arzudan öte ideolojik üstyapıya uygunluk üzerinden kurulur.

Saçlarını görmedin mi? Adeta kırlaşmış! Hacegi kızı bu ya? İnsafı olsa gelir gelmez zavallı öksüzü hırpalamağa kalkışmazdı!... Zenginlikle adam adam olsaydı!... Azameti yollu entarisiyle belindeki şaldan dolayı ise onlar da kim bilir hangi terekenin malıdır?... Adam siz de koynunda bir saati bile yok!... Onun için çarçabuk Saime Hanım'ın saadetine saldırdı.. Penbe Hanım huu! Kılavuz Hanım!... Sadık Efendi'ye hediye mi getirdin bunu? Güzellikte dersen artık emsali yok? Gençliğine olsun diyecek yok a?... Ben otuz yaşındayım.. O benim ferah ferah büyük ablam olur.. Adam etme, sen de pek mübalağa ettin! Sırmalı terliklere ne dersin? Sırma değil ayol... Kılaptan... kılaptanın da pek bayağısı.. Yanındaki kadın da Binnaz Hanımefendi'nin analığı mı olacak nedir? *Tıpkı hamam anasına benziyor!* Binnaz Hanım'a kadar giden istihzalı kahkahaları... sitemli avazeleri bastıramıyorlardı." (s. 64-65, vurgu bana aittir.)

Roman, üst benliği inşa eden dedikodu fısıltıları hatta gürültülü kahkahalar arasında birinci bölümünü sonlandırır. Hüseyin Rahmi'nin yaptığı gibi bir sekansı kapatır, yenisini açar. Anlatı, "dolap" kavramını "tedvir"[56] fiili üzerinden, tam da açık kimlikle zuhur edemeyen ilişkilerin üstünü örten bir sır gibi ele alır. Binnaz Hanım'ın annesi Fettan Hanım'ın hanesinde evin erkekleri ölmeden önce anlatılan dolap belli bir dolap mekânı imler. Dolap mekân içerisinde ilk olarak Fettan Hanım'ın babası ihtiyar Ferhat Efendi merhum olur, sonra Fettan Hanım Memnun Bey ile evlendirilir. Fettan Hanım ondan bir çocuk sahibi olduktan sonra Memnun Bey de ölünce mezkûr dolap mekânı salt kadınlar arası homososyal arzunun vuku bulduğu *queer* mekâna çevirmeyi başarır:

"Ferhat Efendi yetmişlik bir ihtiyar idi. Memnun Efendi'yi kendine damat ettikten sekiz ay sonra terk-i dolabı hayat ettiğinden damadı Memnun Efendi ondan kalan dolabı çevirmek için müteveffanın yerine geçti. Ancak evail-i halinde Musul'dan İstanbul'a bin türlü meşakkatlerle beş altı sefer etmiş ve ziyadece hırpalanmış olan Memnun Efendi'nin vücudu hesabı gibi sağlam... sıhhati ise dolabı gibi zengin değildi. Teehhülden sonra bütün bütün çöktü. Fakat Fettan Hanım'dan bir kız evlada malik olmuş idi ki o bizim bildiğimiz Binnaz Hanımdır. Memnun Efendi diraht-ı izdivacının bu bir tek semeresini zaid görerek amal ve efkârını *dolabının hüsn-i tedvirine* hasreyledi." (s. 66, vurgu bana aittir.)

Romanda dolabı *queer* mekâna dönüşmeden önce de döndüren, Binnaz'ın annesi lezbiyen Fettan Hanım'dır. İsim seçimi, yazarın

56. Dolap gibi nesneleri döndürmek ya da yönetmek anlamını taşıyor.

Fettan Hanım'ı sık sık şeytan olarak adlandırıldığı düşünülürse tesadüf değildir. Fakat dolap mekân külliyattaki diğer dolap mekân örnekleriyle karşılaştırıldığında kendini zıt yönde var eder. Türkçe Edebiyat'ta dolap mekân, belirli hakikat rejimlerinin sapkınlık olarak sınıflandırıldığı cinselliği dış mekândan dışlayarak bir bilinmezlik epistemolojisi içinde kendi içine kapalı bir yapı teşkil eder. Fettan Hanım'ın dolap mekânı ise iç mekânı heteroseksüel mekânsallaşmaya büyük ölçüde kapısını kapatarak, hane hayatını neredeyse her türlü heteroseksüel iletişimden dışlayarak münzevi bir hayat kurmasını sağlar, bu anlamda klasik anlamdaki dolap mekândan farklıdır. Fettan Hanım'ın babası, sonra da zevci vefat etmeden önce iç mekân bu kez kendi kendini, Fettan Hanım'ın özgür iradesiyle tecritiyle dış mekândan soyutlar ve roman boyunca yazara göre kullanılmadığı ölçüde ölü bir mekâna dönüşür. Recaizade Ekrem, dolap mekânı, Ahmet Rasim'in keşfedilmesi gereken yer olarak ele aldığı *xenotopia*'sının aksine distopya olarak tasvir eder. Kadınlar için kullanılan çiçek metaforuna taban tabana zıt, ayrık otlarıyla bürünmüş, içinde hayat ve herhangi hayatı idame ettirecek herhangi düzenden yoksun biçimde tarif edilmiş mekândır. Memnun Bey'in "başarısız" evliliği bu tasvir edilmiş mekânsallaşma açısından iki aşamalı işler. Birincisi, evin erkeği haneden dışlanarak yalnızlığa itilir, bu yolla iktidarsızlaştırılır. Evin erkeğinin iktidarsızlaşması ise hanenin heteroseksüel zamansallaşmaya karşı direnci olarak ele alınır. Terk edilmiş, içine yabancı almayan bahçe genelde olduğunun aksine dışarıya kendini açan bir ara mekân değil, mutlak iç mekân olarak kurgulanır:

> "Ceviz, badem, armut, Trabzon hurması, vişne, erik ve ale'l-husus incir gibi semereler verir her biri asırlık cesim ve yekdiğerine muttasıl ve mülasık ağaçlarla zaten her tarafı kapanmış iken konak Ferhat Efendi'nin yed-i mülküne geçtikten sonra senelerce insan ayağı basmadığından zemini adam boyunda yabani otlarla örtülerek bir garabet-i manzara-i kasvet-engiz peyda etmiş ve bu hal ile cinlere pehna ve bi-hem-ta bir cevelengah-ı vahşet olmuş olan muazzam hâcenin yalnız binaya yakın terbi'an yüz arşınlık kadar bir kısmında sahib-i hanenin arzusuyla değil uşağının kendi erakıya yeşil salata.. soğan.. dere otu. Maydanoz..nane gibi bazı şeyler yetişirdi." (s. 72)

Evin erkeği, önce Ferhat Efendi sonra Memnun Efendi, haneden dışlanmış, mülk içerisinde çok ufak bir mekânın sahibi olarak

kalmıştır. Hatta kendine ait mekânı bile kendisi değil, uşağı tarafından bakılan bir alan olarak görülür. Recaizade Ekrem, *Saime*'nin merkezindeki mekânı Memnun Efendi'nin "başarısız" evliliği açısından ele alırken mekânı saplantılı biçimde heteroseksüel zamansallaşmaya karşı gelişi üzerinden tarif eder. Kuşakların oluşmasını ve idamesini, kısacası geleneksel anlamda geleceği, sembolize eden heteroseksüel zamansallaşma yazara göre bu hanenin işleyişiyle dışlanmıştır. Yazar, dolap mekânı bu saplantıyla tasvir ederken hane halkı sayısının bir türlü artmadığını da altını çize çize gösterir:

> "Etyemez'deki haneden buraya nakil olunduğu zaman yirmi altı yaşını bitirmiş olan Fettan Hanım'ın on senedir kendisini intizarda bırakan kısmeti nasılsa birdenbire zuhur ederek hane-i pederden infikakını icab eylediğinden nüfus-ı mevcud da dörde inmiş idi. Aradan çok geçmeden Fettan Hanım kocasından ayrılarak yine babasının evine avdet etti ve nüfus-ı hane yine eski mikdarın buldu ise de Fettan Hanım gelir gelmez Hüsna Hanım hulul-i ecel mev'uduyla veda'-ı bezm-i vücud etmekle add-i nüfus yine dört oldu." (s. 73)

Hane nüfusu Binnaz Hanım'ın doğumuyla artsa da, yazara göre bu bir kısırdöngüdür ve heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezli heteroseksüel zamansallaşmadan pay almaz. Bu hanenin içinde kalacak kimsenin, bu durumda Binnaz'ın, hane içerisinde gelecek kuşakları kuracak genç nüfus olması yazarın önce Fettan Hanım'ın dolap mekânı sonra onun *queer* mekânını distopya olarak ele aldığı ölçüde imkânsızdır. Yazar dört kişiden mürekkep hanenin geleceğini kurgularken hanenin nüfusunu yine gelecek kuşakların oluşmasıyla arasında açı olan ve belli bir "doğa" söylemine karşı direnç gösteren hanenin *queer* zamansallaşmasını vurgulamak için başladığı sayıda sabitler:

> "O gittikten sonra Memnun Efendi'nin aileye karışması üzerine dört rakamı yine yuvarlanarak beşe tahavvül etti. Lakin bu hal de çok devam edemedi. Aradan sekiz ay müruruyla Ferhat Efendi göçtü. Vakıa bu mematı bir yeni hayat takip eyledi, yan konaktan çıkan bir tabuta bedel konağa bir mehd dahil oldu ise de Binnaz Hanım büyüyüp de tam bir adam sırasına geçmeksizin Memnun Efendi rehrev-i adem olmakla mikdar-ı üfus yine dörde tenezzül etti." (s. 73).

"Fakat bu defa hanenin hali bütün bütün değişti" diyen yazar, Fettan Hanım'ın dolap mekânının hızla *queer* mekâna dönüşme-

sini tasvir eder: "Fettan Hanım bir hayli mirasa konmuştu. Konağın orta katında gayr-i meskun odalar birer birer döşendi, dayandı. Döşeme tahtalarını istila eden cevizler.. kabaklar kaldırıldı, onlara bedel yeni hasırlar..nefis kaliçeler ferş ettirildi. Duvarlardaki hevenkler..torbalar indirildi. Yerlerine kanunlar.. kemanlar.. deflerasıldı." Yazar bu noktayı oldukça kaba bir analojiyle ot bürümüş bahçenin kümesinde yaşayan baba hindileri kurban ederek sadece tavukların mukim olduğu bir mekân hâline getirir:

> "[B]osnalı bir kır beygirceğiz ile bir horoz, on beş kadar tavuk.. Birkaç tane babahindi geçinirdi.[...] Yalnız baba hindiler mukarrer olan ziyafet-i şebanelerine birer birer kurban edilmek, tavuklar da yumurtalarından istifade olunmak üzere yerlerine bırakıldı." (s. 72-74)

Dolap mekânın *queer* mekâna dönüşmesi, Fettan Hanım ile Mahbube Hanım'ın ilişkisine kadar geri gider. İlişki ileride Halide Edib'in *Handan*'ında kısmen benzer biçimde görüleceği üzere nesne seçimi ile özdeşleşmenin iç içe geçtiği satıhta vuku bulur.[57] Fettan Hanım, Mahbube Hanım'la sanki bir ve aynı kişiymiş gibi, Mahbube Hanım'a sahip olduğu ölçüde Mahbube Hanım olmayı arzulamasından dolayı, kız arkadaşıyla bir örnek giyinerek özdeşim ilişkisine girer:

> "Bu esnada Fettan Hanım bir hamamda tesadüf ettiği Mahbube Hanım namında nazik ve terbiyeli bir hanımla aşinalık peyda ederek hanesini de sağlık vermiş olduğundan Mahbube Hanım ara sıra bunun ziyaretine gelmeğe başlamıştır.
> Fettan Hanım telli canlı bir mer'et-i sahib-i endam... Mahbube Hanım ise kendi ta'bir-i mahususunca "mirkelam" bir banu-yı zerafeti ittisam idi. Bunlar beş altı defa yekdiğerini görmekle ziyadesiyle seviştiler. İki hanım arasında husule gelen bu münasebet ve muhabbet ilerleye ilerleye bir sene zarfında o dereceye geldi ki kendilerinin zaten çağları da o kadar mütefavit olmadığı halde gezişleri bir.. yürüyüşleri bir..arzuları bir velhasıl her şeyleri bir oldu. Fettan Hanım'ın arkasında görülen entarinin bir eşi elbette Mahbube Hanım'ın sırtında da görülür... Mahbube Hanım'ın hotozunda peyda olan nevzuhur bir oyanın tıpkısı Fettan Hanım'ın hotozunda da nümeyan olurdu." (s. 68)

---

57. Gerçi Halide Edip'in özdeşimi nesne-seçiminin gerilemesiyle ivme kazanıyor. Tarafların cinselliğe kapalı platonik bir ilişki kurması nesne-seçiminin gerilemesine yol açıyor. Bu anlatıda lezbiyen karakterlerin arzuları bastırılmıyor.

Bir farkla... Yazar, *queer* mekânın öznelerinin genç, çok iyi eğitimli ve kültürlü kadınlar olduğunu pejoratif biçimde tuhaflıkla ve gariplikle iç içe geçirerek vurgular. Onları düzenli olarak 'mirkelam' diye adlandırır, mekânı eğlenceden biraz öteye geçen entelektüel paylaşımların olduğu bir merkeze çevirir. Bu mekânı dolduran genç kadınlarda bir tuhaflığın altını çizer. Mezkûr bekâr ve genç kadınlar kendilerini tanımlamak için kamusal alanda boyun bağlarıyla dolaşır, külliyatta zar zor kendini var eden *queer*'i minimal de olsa istisnai –belki de tek örnek– olarak günümüzdeki cinsel politikanın son derece gerisinde kalsa da kamusal alanı cinsel yönelim üzerinden bir noktaya kadar politize eder. Kısacası cinsel yönelimlerini kamusal alana dayatmak üzere bu şekilde giyinerek gösterirler. *Saime*'deki (1888) Fettan Hanım ise Mahbube Hanım'la bir örnek giyinirken o sıralarda henüz evli olduğu için onun taktığı boyun bağını takamaz. Heteroseksüel/toplumsal sözleşme, hane temelli cinsel coğrafya ikisinin ilişkileri üzerinde ciddi baskı uygular. Lezbiyen deneyimi zevci ölene kadar kapalı kapılar arasına aşağıya ve dibe doğru gerçekleşen bir hareketle gizlenmeye zorlayan heteroseksüel/toplumsal sözleşme ilişkinin ve Fettan Hanım tarafından döndürülen ve yönetilen dolabının önüne çeşitli engeller koyar:

> "Bu iki hanım iki gün geçmez elbette ya Fettan Hanım'ın veyahut Mahbube Hanım'ın hanesinde birleşirlerdi. Birleşmek için Mahbube Hanım'ın hanesi daha müsait idi. Çünkü Mahbube Hanım bir zevc-i mütehakkimin ribka-i gerden-beste-i itaaati bulunmak bahtsızlığından vareste idi. Ancak Fettan Hanım henüz o azadeliğe nail olamadığından annesinden pek sık gaybuber ve hususuyla başka bir yerde beytutet edemezdi. *Binaenaleyh dört beş günde bir kere Fettan Hanım Mahbube Hanım'a yalnız günübirlik gider* ve yine o kadar müddet bir fasıla ile Mahbube Hanım da Fettan Hanım'a gecelemek üzere gelir..bu suretle iki hanımın iki günde bir kere yekdiğerini bulur görüşürdü." (s. 69, vurgu bana aittir.)

Yazar mekânın içi müzik, eğlence ve hayat dolduğunda da Ahmet Rasim'in aksine mekânı "heteroseksüel" arzu yapısına aykırı, "doğa"ya ve "biyoloji"ye aykırı gelen "haram" ve "şeytani" kavramları merkezinde kurguladığı bir distopya olarak ele almaya devam eder. Bu, yazara göre heteroseksüel kimlikli Binnaz Hanım'ın içinde eziyet çektiği bir distopyadır. Yazar ise Binnaz'ı "doğa" ve "biyoloji" söylemine aykırı mekânsallaşma içerisinde, daha 13

yaşındayken evlenip çoluk çocuk sahibi olmayı hayal ederken tasvir eder. Böylece, Binnaz'ın içinde bedenselleştiği, salt kadınlar arası homososyal arzuyu idame ettirdiği mekânı, cebren, sahip olmadığı bir homo/hetero ayrım çizgisi ile katı biçimde ikiye böler. Binnaz, hemcins arzusunun her türüne şahit olduktan ve eğlencelere atıldıktan sonra, yazarın tarifine göre idealize edilmiş mekânsallığın içinde hayatında doğru düzgün erkek görmeden tam ergenlik çağının başında pat diye, kendini heteroseksüel olarak tanımlamıştır.[58] Romanda heteroseksüel kimliklenme herhangi bir erkeğin Binnaz'ın arzu nesnesi olarak onun evrenine girmesinden çok önce, tam da kadınlararası homososyal arzu spektrumunun içinde yazarın düşmanca hetero çizgileri çekmesi üzerinden gerçekleşir. Binnaz tam da kendini heteroseksüel olarak addettiğinden annesinin arkadaşlarıyla değil, yine kendisini heteroseksüel olarak tanımlayan hamamcı Fatoş Hanım'ın arkadaşlığıyla yetinir.[59] Binnaz, başka türlü mecburiyet dışında arkadaş edinmez. Yazar Fatoş Hanım'ı şöyle tanıtır:

> "[O] zamanlar en müstesna mev'id-i telakileri olan Örücüler Hamamı'nda ifa-yı hizmet etmekte olmasından dolayı banüvan-ı zerafet-perveran ile münasebattan hali değilse de *kendisinin zarafet tarağında bezi yok idi.*" (s. 83, vurgu bana ait).

Bu yüzden, Binnaz için salt kadınlar arası homososyallikle örülmüş mekân onun için en az geride kalan eski dolap mekân kadar distopiktir. Binnaz evlenmek ister, Fettan Hanım kendi hanesine erkek getirmeyi istemez. Zira haneye erkek gelse tüm kadınlar arası homososyal temelli ilişkiler ağı çökecektir. Fettan Hanım Binnaz'ı da elden çıkarmak istemez. Zira Binnaz eğlencelerde şarkı söyler, müzik yapar. Bir yandan da çizdiği hetero çizgi sınırlarıyla için için annesine ve arkadaşlarına kin tutar.

> "Mahbube Hanım'ların bulundukları odaya gider, kapının açıldığını görünce kulağını anahtar deliğine yapıştırır, dinler. Odaya hâkim olan

58. Burada imkânsızlık olarak görülen şey bir kadının bir erkeği arzulaması değil. Zaten metinde Binnaz'ın bina edilmiş kimliği herhangi bir erkeği görmeden önce kendi hayatı adına "doğal olarak" evlenme planı olmasından ileri gitmiyor.

59. Kadınlar arası homososyal arzu ve homososyal arzuya bedenselleşmede merkezi rolü olan hamamda, kadın kadına eğlencenin baş aktörlerinden olan hamamcı Fatoş Hanım'ın failliğinde düşmanca bir hetero çizgi daha çekilir. Hamamda kadınların tüm eğlencelerinin bir arzu faili olmasına karşın bu kesin çizgi soru işareti yaratır.

sükût içinde gâh gâh şevke-amiz terennümler işiterek sabır ve kararı tutuşur. O halde bir savt-ı bülend ile: "Ben civan iken böyle harab olup gideyim de siz ağarmış saçlarınızla zevkinizden, eğlencenizden bir dakika geri kalmayın, ah siz beni günahkâr edeceksiniz!" diyerek ağlaya ağlaya yine odasına kapanırdı." (s. 80)

Recaizade Ekrem, Binnaz'ı tarif ederken "heteroseksüel" arzusunu bir "doğa" söylemi üzerinden kurgular. Binnaz'ı zamanında (12-13 yaş) evlendirilmediği için, daha 15 yaşında yolun yarısına varmış, evlenmemiş kadın karikatürleri gibi buhranlar geçirirken gösterir:

"[A]şçıya bağırır.. uşağı tekdir eder.. Pamuk kediyi döver, ısırır.. bahçeye fırlar.. saatlerce yapayalnız maniler söyler.. ondan da bıkar..içeriye girer odasına sakin sakin düşünüp dururken birdenbire sabır ve tahammülü, yanar, hüngür hüngür ağlarken kahkahalarla gülmeye başlar. Ta-be-sabah uyku tutmaz." (s. 80)

Diğer yandan, yazar Binnaz'ın kendisiyle arasına net bir çizgi çektiği kadınlar arası homososyal arzuyu ve lezbiyenliği Ahmet Rasim'den hatta belki de Mehmet Rauf'tan dahi açık saçık tarif eder. Sürtünmeden açık açık bahseder, lezbiyen aşkın baş aktörü "dil" üzerinden kelime oyunları yapar: "Nazik... hafif hafif teması avaz-ı saz ü ah ü of niyaz ü naz arasında dil-pezir[60] gacırtılar zuhura getirirdi." (s. 76) Bu mizanseni örerken Ahmet Rasim ile Mehmet Rauf'tan tek farkla ayrışır. Mehmet Rauf ile Ahmet Rasim, okuru el değmemiş *xenotopia*'yı sömürgeci gibi keşfedecek özneler olarak tasarlar. Recaizade Ekrem ise şeytan işi, haram olarak nitelendirdiği bu ortamı okuru üstüne gülünecek, kahkaha atılacak bir ortam gibi tasarlayarak saldırganlaşır. Üçüncü kişileri kendi agresif pornografik diliyle çağırır, kadınların cinselliğini tam da en pornografik anında groteskleştirerek okura komedi gibi sunar.[61] Recaizade Ekrem, "heteroseksüel" arzuyu bina ederek mahrum bırakılmanın getirdiği şiddetle okuru saldırgan biçimde komedinin içine çeker.

Binnaz Hanım, yine benzer şekilde kendini heteroseksüel olarak tanımlayan hamamcı Fatoş Hanım'ın yardımıyla bin bir komik

60. Dil-pezir gönlü kabul eden anlamına geldiği gibi dili kabul eden anlamına da geliyor.

61. Mesela cinsel ilişkide çıkan sesleri karikatürize ederek vurgu yapar.

buluşma deneyinden sonra Mehmet Bey adında birine kavuşur. Ahmet Rasim'in çiçek koklamak için girdiği çiçek bahçesinin yerini "doğa"ya karşı gelen unutulmuş ve derbeder mekâna dışarıdan, kamusal alandan, bahçeliği kalmamış bahçeye portakal fırlatarak tüm sosyalliğine rağmen bu "biyoloji" karşıtı konumu dolayısıyla yazara göre her zaman ölü mekân olarak kalacak mekânı erkek figürün kahraman sıfatıyla "doğa"ya uygun biçimde canlandıracağını tasavvur eder.

Namus Gölgesinde Homososyal Arzu

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Nimetşinas* adlı eserinde namus ekseninde bir yandan bu bölümde incelenen eril bakışı ilk bakışta bir nebze aşıyormuş gibi görünür. Hatta kısmen bir kadın hakları bilincinden, profeminist bir bakıştan söz edilebilir. Bunu yaparken, kadına bekâret kültünü bir seçenek olarak sunarak, Wittigci olmasa da, erkeklere karşı bir başka "kadın-olmayanlık" önerir. Diğer yandan aslında Wittigci açıdan bakıldığında ve verili sosyokültürel koşullar göz önünde bulundurulduğunda birinci hamlenin zorunlu sonucu olarak heteroseksüel rejimin dayattığı kadın takasını, eli kolu bağlı, tekrarlar. Hüseyin Rahmi külliyatının temel izleklerinden arzuyu yer değiştirebilir bir şey gibi arka plana itme ve arzuyu bastırma, bu eserde neredeyse arzu yokluğu derecesine varınca, bekâret kültü, anlatının merkezine oturur. Romanda kurulmuş sınırlar içerisinde kadının bedeni silindikçe, kadın özgürleşir, karakteri güç kazanır ve arzusuz bir dünya yanılsaması yaratılırken, arzusuzluk üzerinden sürekli "namus" kavramına geri dönülür.

Yazar bu çerçevede, bir yandan namusu "erkek" sınıfının tekelinden çıkarıp deontolojik ve kendi içinde bir mesele gibi inşa eder görünse de (buna bizatihi samimiyetle inansa da) arzusuzluk ile "namus" arasında kurulmuş derin bağ ana karakterin bedenine, farklı bir noktadan cinsiyet boyunduruğu olarak kazınır. Ana karakter heteroseksüel matris içerisinde karşı cinse karşı bekâretini dayattıkça güç kazanır. Kendini koruması için efendi gibi konuşma hakkını elde eder. Tüm hane içi dedikodulara rağmen aldatılmış olan evin hanımının tarafını tutacak kadar mevzi kazanır. Efendi konumundaki her şeyi elinden alınmış zevceyi hami gibi korur ama romanın sonunda makul bir evlilik yapar. Kısacası, roman sırf kendi deontolojik namus anlayışını ortaya koymak için verili toplumsal gerçeklikten ve heteroseksüel rejimin dayattığı namus an-

layışından kopma riskini göze alır. Ana karaktere ve onun homososyal deneyimine profeminist açıdan bakmaya çalışır ama sonunda karşı çıktığı düzene yenik düşer. Romanın sonunda kadını paradoksal biçimde alternatifsiz yol gibi evliliğe itip heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyi olumlayarak toplumla bir uzlaşma zemini bulur ve toplumsal namus anlayışını ve heteronormativiteyi pekiştirir.

Yazarın bu eserde heteroseksüel matris sınırları içerisinde arzu yokluğunu çok yoğun biçimde hissettirmeye çalıştığı düşünülürse, kadınlar arası yoğun homososyal arzunun mevcudiyeti lezbiyen okumaya imkân sunabilir mi? Bu soru, yine "namus" kavramında düğümleniyor. Burada homososyal arzu yüceltilmiş olsa da, en yoğun hâliyle aktarılırken, –bu sefer ana karakter üzerinde baskı kuran değil, ilk etapta sanki ana karakterin elinde kalkan olan– namus tüm metin boyunca arzuyu keser. Bir yandan, ana karakterin heteroseksüel matris içerisinde koşullandırılmış arzu yokluğu sürekli namus gücüne dayandırıldığı için ve roman, metindeki namus söylemini yönelimsizleştirme olarak ördüğünden lezbiyen okuma yapmada çeşitli zorluklar vardır.

Nimetşinas, ana karakterdeki bu arzu yokluğunu, himayeyle arkadaşlığın iç içe geçtiği, yoğun kadınlar arası homososyal bağlarla iç içe ören bir metindir. Yoğun homososyalliğin olduğu yerde aşk vuku bulmamış gibi göründüğünde bile vuku bulmakla vuku bulmamak arasında yapılacak okuma açısından her zaman verimli bir zemin vardır.

Roman, ana karakter ile hizmetçi gittiği evde evin küçük hanımıyla arkadaş olduğu sahneyle açılır:

> "Bu kadınlardan ikisi ana kızdı. Hayriye ile kızı Neriman. Rumeli'den geldikten sonra sekiz dokuz yıl Kadıköyü'nde bir konakta hizmetçilik ettiler. Hizmet ettikleri efendinin Neriman yaşta güzel bir kızı vardı; Nevber Hanım. Neriman bu Nevber'in hizmetine verilmişti. Okula birlikte gittiler. El hünerleri ve benzeri ne öğrendilerse... Hanım, hizmetçi birbirini çok severlerdi. Neriman, o küçük hanımın sanki ayrılmaz bir dostu olmuştu.
>
> Neriman'ın annesi Hayriye de orta hizmetinde bulunuyordu. Zavallı Nevber öldürücü bir hastalıktan dört gün içinde gidiverdi. Bu ayrılık yüzünden o konak Neriman'ın gözünde bir yas zindanı kesildi. Artık hanımının gezip yürümüş olduğu yerlerde duramıyor, onun oturduğu, yattığı odalara giremiyordu. Konağın içinde ne yana baksa, rahmetli

hanımcığına ait bin türlü yakıcı anı, zavallıyı saatlerce ağlatıyordu." (s. 33-34)

Neriman'ı çalıştığı eski yerdeki iyi konumunu kaybedeceğinden korktuğu için ağladığını sanarak yeni gideceği yerin iyi bir yer olduğu konusunda avuttuklarında, okur Neriman'ın cevabında tutkulu bir melankoliyle karşılaşır: "Neriman yine hıçkırarak: 'Nevber'ciğime, hiç ona uyar olur mu?... O bir taneydi... Aklıma geldikçe yüreğimin başının sızladığını duyuyorum.'" (s. 35)

Neriman, yeni haneye geçince eski hanımını yavaş yavaş unutur gibi görünse de, hatırası en hassas noktada, yeni gittiği evin beyine üstü örtük de olsa açılmak, en azından hayatında hiç erkek sevmemiş olduğunu söylemek zorunda kaldığı an canlanır. Arzu yokluğu ile sıkı homososyal bağlarının iç içe geçtiği pasajdır. İki arkadaş, hayatlarının bir evresinde evleneceklerini kabul etseler de, birbirlerine, bu zorunluluk dışında, kimseyi sevmeme yemini etmiştir:

> Rahmetli Nevber'in gününde çok roman okurduk. Hoşumuza giden cümleleri ezberlerdik. Okuduğumuz bütün hikâyelerdeki çok acıklı olayların hep sevda yüzünden çıktığını gördüğümüz için biz ikimiz de helalimiz olacak erkeklerden başka kimseyi sevmemeye ant içtik. (s. 127-128)

Yemin, namusla ve namuslu olmanın verdiği gururla ilgili görünse de bu muammadır. Eğer zevç dışında kimse sevilmeyecekse, evlenene kadar kalp bomboş bırakılacaktır, ki romanın ilerleyen sayfalarında Neriman'ın kalbini taviz vermeden nasıl bomboş bıraktığı görülecektir. Kalp bomboş kalmışsa, bütün erkeklere kapalıysa, zevç birdenbire nasıl sevilecektir? "Helalimiz olacak erkekler" sözü bunu açıklar, "helalimiz olacak erkekler" "başkalarının bizim için seçeceği erkekler" anlamına gelir. Sevme merkezinde ortaya çıkan paradoks, sevme seçiminin başkalarının iradesine teslim edilmesi ve kimseyi sevmeme kararının iki kadın arasında edilmiş bir yemin olması, "namus" kavramının ketlediği lezbiyen okumanın eksik kaldığı noktada bile kadınlar arası homososyal arzunun yoğunluğuna işaret eder. Homososyal arzunun yoğun olduğu yerde aşk olmadığında bile, yüceltilmiş formlarıyla gerçekleşmiştir, yani gerçekleşmiştir.

Neriman, yeni hanıma hizmet etmeye başladığında başına kötü bir kaza gelir. Kazanın sebebi eski hanımını unutamamasıdır. Evin

beyiyle Neriman'ın karşı karşıya kaldığı pasajda homososyal arzu, heteroseksüel matrisi birden keser:

> "Bey keman çalarken kız kimi kez yavaş yavaş gelir, oda kapısının arkasından çalgıyı dinler; dinlerken yüreği titrer, bir şeyler olur. Duydukları hoşlanma mıdır; üzüntü mü?... Ayırt edemez. Nevber'i anar, ağlar. Gözyaşı dökerken gönlünde garip bir açılma olur." (s. 73)

Evin beyinin, Neriman'ın kapı aralığından kendini dinleyip, ağlamasını kendi üstüne alması romanın çekirdeği olacak dramatik kazayı yaratır. Bey, Neriman'ın kendine âşık olduğunu sandığı an ona tutulur ve roman boyunca ısrarcılığını ve tacizlerini artırarak, Neriman'a hayatı zehir eder. Neriman da, beyin evli olduğunu söyleyerek, "Ben nimetşinaslık ödevimden bir an ayrılmam" sözüyle yeni hanımına ihanet edemeyeceğini yineler durur.

Sorun hep aynı noktada patlak verir. Adam keman çalarken, Neriman dayanamaz ve sürekli kapının dibine gelip kemanın sesine ağlar. Neden ağladığının hesabı sorulduğunda, verdiği cevap, Nevber'in üstünü örtecek biçimde, kısaca "geçmişim"dir. Roman, bu ağlayışın adamla ilgisi olmadığını gösterecek bir anlatım benimserken, diyalog ilerledikçe, Neriman'ı başta romanda gizemli bir anlam kazanan nimetşinaslığa uymak adına neredeyse hizmetçilik rolünü bir kenara bırakıp efendi gibi davranmaya itecek bir tutum içerisinde tasvir eder. Reddedilişin inatla anlaşılmamasının kısır döngüye dönüşmesi Neriman'ın direncini katılaştırdıkça, beyin efendilerden beklenecek iradesini zayıflatır, ısrarını güçlendirir.

Roman, bir yandan Neriman'ın nefsi müdafaasını aşırı biçimde olumlarken, evin beyine karşı gösterdiği dirence açıklanması gereken bir şeymiş gibi gizemli bir hava verir. Romanın muamma gibi sunduğu bu reddedişin cevabı nimetşinaslıktır. Fakat ilerleyen sayfalarda Neriman'ın şiddetle evin hanımının tarafını tutmasının bir politika olduğunu görürüz. Evin hanımı, Neriman'a beyinin ikinci karısı olması için teklif götürdüğünde, Neriman her zaman öne sürdüğü "nimetşinaslık" özrüyle çelişecek şekilde hanımına efendi gibi kafa tutar ve onu aşağılayarak evi terk eder. Evin hanımının ricasını reddetme hakkını kendinde gördüğüne göre Neriman'ın nimetşinaslığı bu hanımına karşıymış gibi durmaz.

Anlatılan namusun ne olduğu açığa kavuştukça, "nimetşinas"ın neden romanın başlığı olarak seçildiği de ortaya çıkar. Üst katman-

da bekâreti kocaya saklamak gibi görünen "namus," roman boyunca gölge gibi kendini hatırlatan, ama asla belirgin biçimde öne çıkmayan, bir yandan da "nimetşinas"lıkla arasındaki ilintinin asla koparılmadığı, geçmişte verilmiş bir yemine bağlılığın göstergesi namus olarak da okunabilir. Bir açıdan bakıldığında,genel ahlaka uygun düşecek biçimde, yazarın genel yaklaşımının aksine burada heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyi son kertede olumlamasıyla, romanın sonunda Neriman herhangi biriyle evlenir. Hanımı ve arkadaşı Nevber'e verdiği yemini tutmuş, onun hatırasını canlı tutması için kendi mahvına yol açtığını bile bile keman sesine sarılarak, evlenene kadar kalbini, onun doldurduğu yer hariç, boş bırakmıştır. Fakat iyimser fantezi formunda bir son yazıldığından, evlilikle sonuçlanan bu son, heteroseksüel sözleşme merkezinde heteroseksüel rejimin olumlanması dışında bir anlama gelmediği için roman bu geldiği noktada kendiliğinden deontolojik namus ütopyasının sonunu getirir.

Ölüm Dürtüsü ile İç İçe Geçen Homososyal Arzu

Halide Edip Adıvar'ın *Handan*'ı, kadın kaleminden kadınlar arası yoğun bir homososyal arzunun aktarılması bakımından erken dönem Türkçe Edebiyat'ta bir istisna teşkil eder. Ayrıca her ne kadar Halide Edip haklı olarak kendi hayatında romanın ana karakteri Handan'la özdeşleştirilmekten rahatsızlık duysa da, eserdeki çeşitli damarların yazarın hayatıyla paralellik göstermesi, yazarın eseri yazarken yer yer kendi deneyim alanından beslendiğini akla getirir. Bu damarlardan en belirgini, cinsiyet kimliğine dairdir. Halide Edip, hayatı boyunca erkeksiden de öte erkek tavırları ve düşünüşüyle anılmıştır.[62] Buna paralel biçimde, romanda Handan'ı "Hem bilmez misin ki Handan'ın cinsiyetini kimse pek çok düşünmez, erkek gibi kız" diye tarif eder.[63] Bu "erkek gibi kız"lık durumunu aşan erkekleşme bir yanda Halide Edip'in bir yanda Handan'ın tüm hayatına sinmiştir. İkisi de erkekler dünyasının içinde erkeklere rağmen erkeklerle birlikte, ancak erkeklerin erişebileceği bir bilgi birikimiyle ayakta durur. Böylece Halide Edip, Handan'ı kadınlığın içine değil, Wittig'in deyişiyle "insanlığın sı-

62. İpek Çalışlar, *Halide Edib: Biyografisine Sığamayan Kadın*, İstanbul: Everest Yayınları, 2010.

63. Halide Edib Adıvar, *Handan*, 8. baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2011, s. 74.

nırına" koyar ve bu bağlamda onu kuramcının lezbiyenler için kullandığı "kadın-olmayan" tanımlamasına yaklaştırır.

Bazen kadınlar bazen erkekler tarafından yazılmış –yazarın toplumsal cinsiyet matrisini zorlayarak her iki cinsiyete de metin düzleminde mükemmel geçiş yaptığı– hemen hepsinde Handan'dan bahseden mektuplarının toplamından oluşan ve sonunda Handan'ın şuurunu yitirdiği zaman yazdığı bir metinle sonlanan roman, Handan'ın Neriman'la dostluğunu anlatarak başlar. Anlatı, bu dostluğun boyutunu sürekli Neriman'ın ve Handan'ın erkeklerle olan evlilikleriyle perdelemeye, ikili ilişkiyi üçgenler içerisinde eritmeye çalışsa da, Neriman'ın Handan'a duyduğu hayranlık, kocasına Handan'ın 'Aşkın Amentüsü'nün yazarı olduğunu söylemesiyle, kesin biçimde ifade edilir:

"- Neriman, söyle, beni mi, Handan'ı mı çok seversin?
- İkinizi de.
- Birimizi biraz fazla?
- Hayır, dedi ve açık, saf çehresindeki Handan'a verilen derin rabıta ile ben de iktifa edecektim. İşte bu biraz müşkül. Belinden tuttum çektim:
- Beni nasıl sevdiğini ve nasıl seveceğini söyle, dedim.
Biraz düşündü. Ne düşündüğünü sordum.
- Aşkın Amentüsü'nü düşünüyorum.
- Bu nedir ve hangi fevkalade muharririn?
- Handan'ın." (s. 18)

Handan'da tüm roman boyunca arzu söz konusu olduğunda taraflar kendini tutsa da, kendini ifade ederken dolayımlar kursa da, bir iki izde rastlanacağı üzere, roman Handan'la Neriman'ın ilişkisini Freud'un özdeşim ile nesne-seçimi arasında çizdiği ayrıma göre "sahip olma"nın bastırıldığı "bir olma" kipi üzerine oturtmuştur. Bu denklemde aslında bir nesneyle kurulan duygusal bağın esas formu olan özdeşim, nesne-seçimi yerine belirir ve nesne-seçimi özdeşime doğru geriler, libidinal nesne bağının bir ikamesi hâline gelir.[64] Bu durumda, ilişki arzu içeriğini aşmışçasına yüceleşmiş görünse de ya da tam da bu yüzden, Handan'ı Neriman, Neriman'ı ise Handan yaparak taraflara ikisi arasındaki bağı ebedileştirme yanılsaması sunar. Handan, Neriman'a verdiği fotoğrafla ve ödünç verdiği gelinlikle onun için artık her an her

64. Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Çev. James Strachey, New York: W. W. Norton & Company Inc., 1959, s. 38-40.

yerdedir. Homososyal bağ, ilginç biçimde taraflardan birinin evliliğiyle son bulmaz, tersine yeni başlar:

> "Yalnız, evlendiğimiz akşam ben Neriman'ın bütün sanat ve şiirle yapılan esvabının onu ne kadar cazip yaptığını söylerken o beni elimden tuttu. Aynanın önüne götürdü.
> Masanın üstünde uzunca zarif bir gümüş çerçevede aynı tüller içinde bir kadın resmi elindeki bir izdivaç yüzüğünü, mütebessim, uzatıyordu.
> Bu ince, pek ince kadın üzerinde bu aynı tüller pek acayip ve cazip surette kıvrılarak, düşerek ayaklarının altında toplanıyordu. Onun da boynu, kolları açıktı.
> Çehresi, kulaklarından inen, alnından ayrılmış saç dalgaları ile çevrelenmiş, büyük gözlü bir kadındı. Güzel olup olmadığına hükmedemedim. Fakat nazarları ve simasının ince çizgileriyle nefis bir tabloya benziyordu.
> Yalnız sordum:
> - İzdivaç yüzüğünü niye gösteriyor?
> - Artık hayatta, her şeyde bir olduk demek istiyor." (s. 22)

Özdeşim üzerinden kurulmuş homososyal arzu, *Saime*'deki özdeşim ilişkisinden farklı olarak Neriman'ın Handan'a karşı derin bir hayranlık beslemesine yol açarken, nesne-seçimine doğru geriler. Yani Handan'a duyulan arzunun bastırılmasıyla, Neriman'la Handan'ın bir olmasını sağlar:

> "[Neriman] Handan ta dünyayı görebildiğim zamandan beri tahassüs tarzlarıma bile o kadar hâkim olmuş, o kadar benliğimin her zerresine sarılmış, o kadar şahsiyeti ile şahsiyetime istediği rengi ve şekli vermiştir ki, âdeta bende onun bir resmi yaşar ve çok zaman bazı şeyleri görüp işiten Handan mı, ben mi bilemem." (s. 46, 47)

Neriman'ın Handan'a duyduğu hayranlık bir de Neriman'ın zevcesi tarafından, ironik biçimde, ifade edilir edilmez anlatı, yarattığı görülme, fark edilme baskısıyla ikilinin çizdiği doğru parçasından üçgenlere geçiş yapmaya başlayacaktır:

> "- [Neriman:] Onun istihzasını ben Charles Dickens'ın istihzasına benzetirim.
> - [Refik:] Charles Dickens nasıl istihza eder, bilemem ama bildiğim bir şey varsa senin teyzenin asıl kızlarından ziyade üvey kızına olan zaafının fevkaladeliği, dedim." (s. 29)

Roman, bu "fevkaladeliğin" üstünü örtmek için Handan'ın yolunu bir biçimde Neriman'dan ayırmaya başlar. Bu noktada anlatı,

"erkek gibi kadın"ı, erkek sohbetlerine katılarak kendini erkekler dünyasında gerçekleştiren Handan'ı erkekler dünyası içerisinde verdiği mücadeleye geri döndürür ve Handan'a ders veren bir Nazım Bey türer. Okur ilk biseksüel üçgen oluşturulmadan önce, Neriman ile Handan arasındaki arkadaşlık unutturulmadan, niteliği değiştirilmeden hemen önce, homososyal arzu tarafından örülmüş arkadaşlığa son bir kez bakar:

> "- [Neriman:] Keşke hiç gelmese, Handan. Artık bu adamdan canım sıkıldı.
> Halbuki bu, sıkıntıdan ziyade Nazım'ın Handan'ın kalbinde tuttuğu yeri kıskanmaktı." (s. 72)

Bunun üzerine yazar, Handan'ın Nazım Bey'i reddetmesini sağlar ve Nazım Bey, intihar eder. Neriman, Nazım Bey intihar eder etmez, bir çocuk dünyaya getirir. Handan'la özdeşim kurup, Handan'ın yitip gidenden bir anı saklamak isteyeceğini düşünmüşçesine, bu çocuğa Nazım adını verir ve romanda bir sayfa kapanır. Yolun bu şekilde kapanmasıyla, yazar yeni üçgenlere odaklanarak arzuyu yeni matrisler ve sözleşmelerle perdeler ama bu perdelemeler bile Handan ile Neriman arasındaki arzudan bağımsız ele alınamaz. Homososyallik söz konusu olduğunda "sahip olma" arzusunun konu edilmediği, özdeşim ilişkisiyle "bir olma" arzusunun da vurgusunu kaybetmediği romanda, Handan Neriman'la olabilecek bütün akraba ve dost bağları üzerinden özdeşleşir. Çünkü Handan Neriman'la birdir. Öyleyse Neriman'ı sevenin Handan'ı da seveceği biseksüel bir üçgen oluşur: "Soğuk durmayınız, Refik Bey. Neriman benim ninem, kardeşim, dostum, çocuğum, her şeyim, dedi; ve siz, siz de Neriman'cığımı seviyorsunuz." (s. 38)

Aslında sadece kadınlar arası homososyal arzuyu hem bastırmaya hem sürekli hatırlatmaya yarayan üçgenler, eleştirel bir bakış getirmeye çalışıldığı üzere genel ahlak kriterleri ekseninde çatallanmaya başlar. Birinci üçgen, yüceleştirilmiş ama roman boyunca bir türlü yüceleşemeyecek, hep hakir görülme baskısı altında olacak, yazarın genel ahlaka aykırı olmakla beraber (üçgenin içerisinde iki kadın birbirini seviyordur) ahlaklı olarak tarif ettiği, sonunda felâketle sonuçlanacak Neriman-Refik-Handan üçgenidir. İkincisi ise, heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyi gerçekleştirmesi açısından genel ahlaka uygun, ama Handan'ın zevcinin metresiyle

ilişkisinden ötürü Handan'ı Neriman ve Refik Cemal çiftinin yanında bir sığıntı durumuna düşürdüğünden, anlatıya göre ahlaksızdır. Üçgen, Handan-zevci-zevcinin metresinden oluşurken, heteroseksüel rejimin temelinde olduğu üzere kadın aleyhine ve erkek lehine, heteroseksüel sözleşmenin çiğnenmesine dayanır. Bu durumda, Handan gibi erkeksi bir karakter bile heteroseksüel rejimin adaletsizliğine direnemeyecektir.

Bu noktada, Neriman ile Handan'ın yollarını ayırmış gibi duran heteroseksüel matris, birbirinden ayrı yönlere sapar gibi duran, heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde kurulmuş ikilikleri, lanetli sıfatını yakıştırsa da, kadınları yeniden bir araya getirecek biçimde, içi içe geçirir ve her birinde Handan'ın bulunduğu üçgenler hâline getirir. Neriman'ın zevci Refik Cemal, yazarın dilinden tam da bu birbirine karşıt iki üçgenden birincisine atfedilmiş laneti olumlarmışçasına, Handan'ın ölmesini dahi diler. Handan'ın zevci kadını hak etmiyordur, kendini heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde kurduğundan yüceleştirilmiş üçlü arkadaşlığa kara çalan dünya Handan'ı hak etmiyordur. Bu en açık seçik biçimiyle isyan cümlesidir. Anlatıcı, aslında heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezinde idame ettirilen bir heteroseksüel rejim, erkekler dünyasında varolmayı tüm gücüyle becerdikten sonra bir kadını salt kadın olduğu için bu noktaya getiriyorsa ve toplum bu adaletsizliğin telafisini üretemiyorsa, anlatı kadına ölmekten başka yol bırakmaz.Bu çözümsüzlük, karşıt ikili cinsiyet sistemine oturmuş üçgenin bertaraf edilip cinselliğin dışlandığı ütopik arkadaşlık üçgeninin sunulmasıyla geçici çözümünü yaratır. Refik Cemal, Neriman ve Handan arasında kurulan üçgen, romanın Handan'la eşleştirdiği üst kültür, entelektüel birikim gibi özelliklerin açığa çıkmasıyla, daha açık konuşmak gerekirse Handan'ın boyunduruk olarak yüklenmiş bir kadınlıktan kurtulduğu erkek veçhelerin ortaya çıkarılmasıyla, Handan'ın diğer bireyleri de beslediği ideal ve felsefeden beslenen bir arkadaşlığa dönüşür.

Bir noktadan sonra kadınlar arasındaki homososyal arzuyu bir daha ön plana çıkaracak olan ideal arkadaşlıkta, erkek anlatıcı (Refik) bu tip bir üçgenin doğuracağı erkekliğini kaybetme ve yetersizlik sonucunun farkındadır. Refik, iki kadını üçgenin üçüncü öğesinde, kendisine yabancı ve erişilmez kılar, arkadaşlığı uhrevi kılan da budur. Kadınlar birbirlerine yönelmişliklerinde

birbirlerine yetiyordur, erkek ihtiyaç duyulmayan olarak dışarı atılmıştır. Üçgen gibi görünen dipten derinden bir ikilidir:

> "O vakit Handan yerinden fırladı, elektrik düğmesine bastı; bir an içinde iki en çok sevmiş olduğum kadının birbirine sarıldığını gördüm. Neriman'ın saf, sarışın çehresiyle Handan'ın ince, muğlâk, esrarlı başı karıştı. Handan:
> Neriman'cığım, ah Neriman'cığım, derken Marsilya'da küçük kilisede bana ilk defa Neriman'dan bahsederken onun boğazına takılan şeyi duydum. Bu teessür niçindi? Ya Rabbim niçindi?
> [...] Hep çocukluklarından sahneler hatırlıyor, tuhaf ve rakik ifadesiyle onları canlandırıyor, sonra iki kadın bu birbirini o kadar seven iki hemşire ruh, bu güzel muhabbetlerinin sevgili ve eski zincirlerini şıkırdatıyorlarmış gibi gözlerinde yaşlarla gülüyorlardı.
> Bu manzara ne kadar görmesi beşeri ve güzelse o kadar eza veriyordu. *Bu, öyle bir saha idi ki, bu iki kadını ben ne kadar sevmiş olsam, onlar ayrı ayrı beni sevmiş olsalar, ben orada kendilerine yabancı kalacaktım. Onların müşterek, benim yabancı olduğum bu saha benim için tehlike idi de. İki kadın bir gün mazinin o sihirli hatıratında birleşerek beni hayatlarından çıkarıp atabileceklerdi. Hâlbuki ben ikisine de o kadar muhtaç, o kadar muhtaçtım ki.*" (s. 171, vurgu bana aittir.)

Bu an vurgulandıktan hemen sonra, roman bu görünürleşmeyi taşıyamaz ve Handan ölümcül bir hastalığa yakalanır, şuurunu yitirir. Heteroseksüel/toplumsal sözleşme merkezli adaletsizlik kendini o kadar ağır biçimde hissettirir ki arzu özdeşim kipi sınırları içerisinde de olsa baş gösterdiğinde, ya Handan'ın özgürce erkek olabildiği üçgen ya da içinde artık erkeklik barındırmayan ikili, Handan'ın ölmeye yatmasıyla çözülme noktasına gelir:

> "Ya bu kadınlardan biri, ya benim ölmem bu akşam ruhumda mevcudiyetini hissettiğim vahşi canavardan kurtulmak için yegâne çare diye düşündüm." (s. 176)
> "Zavallı Handan'ın ölmesi kendisi için de, senin için de, Neriman için de en doğru bir suret-i tesviyedir. [...] Bununla beraber Hüsnü Paşa memnun ve mesut. Yaşasınlar ve Handan ölsün! Artık bunların olduğu dünyada zavallı Handan'ın yeri yok!" (s. 182)

Romanda, çözülme anında üçgenin merkezini Handan'ın ölümden dönmesini sağlayan Refik Cemal'e kaydırılıp, Neriman arka plana atılır. Üçgen, daha doğrusu yeni ikili, heteroseksüel matris içerisine alınır ve Handan ile Neriman arasındaki bağ birden bir

süreliğine paramparça edilir. Neriman, elinden eşi çalınan heteroseksüel kadına dönüşürken, romanın üst katmanı, Handan ile Neriman arasındaki bağı ehlileştirip arzu içeriğini boşaltır. Simgesel Düzen içerisinde olması gereken rekabete dönüştürerek Handan'a Refik ile girdiği ilişkinin buhranını yükleyecektir. Romanda, bütün üçgenler çözülüp geriye Handan'ın deliliği dışında bir şey kalmadığında, anlatı bizzat Handan'ın kaleminden çalakalem karalama formunda psikoz üreten bir dil olarak kurgulanır. Karalamalardan çıkarılanlara göre Handan günah işlediğini düşünür, çünkü Refik'le beraber olmuştur, oysa Neriman onun kız kardeşidir. Handan kendi ağzından bizzat hasta olduğunu söyler, çünkü Refik'i sevmiştir, oysa Neriman onun kız kardeşidir.

Saçmalama izlenimi veren karalamanın nasıl bir yapı arz ettiğine bakıldığında, yazının ihanet merkezinde sürekli bir yineleme itkisi sergilediği görülür. Bu yinelemeler, anlamsız değildir. Tam tersine gerisinde çok karanlık bir güç barındırır. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*'de[65] insan varoluşunun ereğinin sadece haz ilkesine yönelmediğini, haz ilkesiyle yan yana yer alan, hazzın karşıtı olan hoşnutsuzluk ilkesinden kaynaklanan ve başkasına zarar verme hazzıyla alakası olmayan bir başka güdü olduğunu öne sürer. Bu güdü, geride insanın kendini yok etme arzusundan başka bir arzu kalmadığı ölüm güdüsüdür. Aslında, gelinen noktada sürpriz yoktur, gizli kalmış bir hakikat açığa çıkmaz. Çünkü Halide Edip romanın başlarında üçgenlerin krize girdiği anlarda ölümü çözümsüzlüğün çözümü olarak sunma eğilimi göstermiştir. Özel olan sadece romanın sonunda yazarın psikanalist, Handan'ın danışan rolüne büründüğü psikotik bir aktarım metni olarak okunabilecek metnin ortaya çıkmasıdır. Bu metin, Freud'un insanların haz ilkesine üstün gelen bir yineleme güdüsünün yer aldığı aktarım deneyimlerine ve bu deneyimlere dayanan hayat hikâyelerine paralel olarak hezeyanların yinelemeleri doğurduğu bir metindir. "Çocuk ruhsal yaşamının erken dönem faaliyetlerinde olduğu kadar psikanalitik tedavinin yaşantılarında da tanımlamış olduğumuz yineleme zorlantısının dışavurumları, yüksek derecede dürtüsellik ve haz ilkesine karşıt olduğu durumlarda da şeytani bir karakter gösterir."[66] Bu "şeytani karakter", kı-

65. Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde/Ben ve İd*, 4. baskı, Çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

66. A.g.e., s. 46.

sacası ölüm güdüsü, kâh arzuyu sindirerek kâh onunla iç içe geçerek tüm metne sızar:

> "Fakat sevdim. Ben Neriman'ın kocasını sevdim. Kardeşimin kocasını sevdim! Ben ve Yahuda, Handan ve hıyanet birbirlerine ne kadar uzak şeylerdi. [...] şimdi artık hıyanetin Handan'dan başka bir çehresi yok. [...] Neriman, sana artık sevgili demek, seni hâlâ seven kalbimde senin hayalini taşımak bir cinayet, biliyorum; safiyete, insaniyete karşı bir cinayet kardeşim." (s. 229)

Handan, Neriman'a seslenirken Refik'i inkâr etmek, devreden çıkarmak, Neriman'la yalnız kalmak ister. Fakat Refik'in Neriman'la evlenmiş olması Neriman'ı üçgenler içerisinde ertelenen, derinlere itilen arzu nesnesi kadar, arzunun tatmininin yokluğunda ve ifade edilişinin ketlenmesinde Handan'ın yinelenerek söz edilen ölümüne karar verme gücüne sahip, yer değiştirmiş bir üst-benlik sesi yapar: "O bizim bir şeyimiz değil, Neriman, değil mi? Onu uzaktan beğendik geçtik, sen daha çok beğendin değil mi? İşte bunun için ölüyorum, sevgili Neriman... Ölmeliyim değil mi?" (s. 231) Ölüm dürtüsünün kaynağı Neriman ile arzu nesnesi Neriman iç içe geçer: "Sana gündüz ki kabahatlerimi söyleyeyim, olmaz mı? Gece de Neriman'la el ele, onu Allah'a söylüyorum." (s. 233) Bu noktadan sonra Handan'ın sayıklamaları formu tahrip edilmiş geçmişe dönüşler şeklinde birtakım erkekleri çağırır ve arzu bir noktadan sonra erkeklere kaydırılır gibi görünür. Ancak kaydırma işlemi sırasında erkekler de arzu nesnesi olmaktan çıkar, üst-benlik seslerine doğru yer değiştirir ve Refik Handan'ı "hasta" ilan eder. Handan, şuurunu kaybetmiş biçimde birer birer erkekleri, arzunun yer değiştirmesiyle üst-benlik sesi olarak çağırırken, hepsi ölüm güdüsünü yinelemelerle örten "hıyanet" temasını gündeme getirip Handan'ı suçlar:

> Refik Cemal gözlerindeki şulelerle geliyor; gel sevgilim, bir an aşk daha, sonra ebediyen ayrılacağız. [...]Ha, bu sabah da sen geldin Hüsnü, değil mi? Niçin sen beni bu hıyanetten menetmedin? Niçin kalbinin eşiğinde senelerce inledim? Niçin ben kalbinin kapısına geldiğim ilk gün bana: "O kalp değil bir cümle-i asabiyedir," demedin? (s. 234)

Handan'ın sayıklamaları üstlendiği en ağır günah ve hastalık yaftalarıyla iç içe geçerken, Handan hayati gücünü yitirip yerini

fobi ve suçluluk duygusunun ağırlığına bıraktığında ya da arzusu artık hiçbir hazza yönelemeyecek biçimde kendini yok etme dışında güdülenemeyecek hâle geldiğinde geriye sadece bir baba figürüyle Neriman'ın cesedi kalır. Neriman'ın ölü olarak tasvir edilmiş olması burada ne anlama gelir? En başta, nesne-seçiminin özdeşime doğru gerilediğini gösterir. Handan Neriman'ı arzular ama arzuyu ketleyen imkânsızlıklar kümesi içerisinde Handan artık Neriman'ı arzulayamayacak duruma geldiği için bizzat Neriman olmayı arzular. Kısacası Neriman'ı öldürerek ölmeyi arzular. Nesne-seçimi gerileye gerileye ölüm dürtüsünün içine iyice gömülür. Romanın başında söylendiği gibi "artık hayatta ve her şeyde bir olan" Handan ile Neriman ölümde de bir olur.

> Gözlerinizde yaş var, sizin de günahkâr bir çocuğunuz mu var? Sakın çocuğunuza bakmayınız, ruhuna bakınız. Doktor, ne fena. Önümde durunuz, Doktor. Arkanızdan tabutu getiriyorlar. Önünde de o ihtiyar adam, gözleri kapalı. Kulağınıza söyleyeyim, Doktor. O işte benim babam. Tabuttaki de küçük Neriman. (s. 237)

Roman, her şeyden önce hayatta dik durabilmeye yetecek kadar güç elde etmiş bir kadının dahi heteroseksüel rejim içerisinde deliliğe varan bir yolda nasıl savrulmak zorunda kaldığının hikâyesini anlatır. Bu yalpalamada heteroseksüel rejimden kuvvet alan erkeklerin kendi keyifleri uğruna kendi konumlarını koruyabilmelerinin tek yolunun kadının konumunu ve saygınlığını kaybetmesi demek olduğu adaletsizlik, daha homososyal arzu belirmeden önce deliliğe giden yolun taşlarını örmeye başlar. Heteroseksüel rejim içerisinde yer yer baş gösteren homososyal arzunun rejim tarafından bastırılması, yok sayılması deliliği derinleştirir ve ölüm dürtüsünün altında kaybolmasına yol açar. Bir ayıp söylemi altında utanç, hayatı olumlayan arzunun hiçliğe doğru yön değiştirmesine ve solmasına yol açar.

Erken Dönem Türkçe Edebiyat'ta lezbiyenlik temasının işlenişi birkaç bakımdan önemlidir. Birincisi, lezbiyenlik sadece bir kadının bir başka kadını sevmesi değil, tüm vatanı milleti ilgilendiren bir sorunsaldır. Lezbiyenlik hakkında yazmış olan çoğu yazarda "Nereye varacak bu ulusun sonu?" retoriği, anlatılarının ya ön planında ya arka sokaklarında bulunur. Lezbiyenler anlatılarda meçhul veya müphem sonlara itilir ya da bu tip bir sonla tehdit edilir. Simgesel Düzen'in mistifiye ettiği heteroseksüel/toplumsal

sözleşme merkezli toplum, lezbiyen kadına mutsuz sonlar yazılması pahasına olumlanır. Lezbiyenin ne babanın ne kocanın hanesine ait oluşu eril anlatı tarafından yalnızlığının zorunlu son olarak kurgulanmasına yol açar. Fakat erken dönem Türkçe Edebiyat nadiren de olsa lezbiyenin kendine nefes alan yaşam alanları açabildiğine tanıklık eder. Külliyatta bir diğer güzergâh da, lezbiyenlerin hayatlarını güvence altına almak için heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyle uzlaşarak stratejik evlilik yapmaları ve sevgililerini onlara zevç bulma yoluyla hanelerine katmalarıdır. Ancak nadiren de olsa lezbiyenlerin varoluşlarını heteroseksüel/toplumsal sözleşme olmaksızın devam ettirebildikleri tanıklıklar da görülür.

İkinci önemli nokta, dönemin lezbiyenlik algısına vakıf olmanın yolunun cinsel coğrafya okumasından geçtiğidir. Külliyatın çoğunlukla erkek yazarların tekelinde olması, bu yazarların çoğunun da erkek egemen bir dil benimsemesi cinsel coğrafyayı görünmez kılmaz. Erkek-egemen dile inat cinsel coğrafyaya dayanan bir okuma lezbiyen yaşantıları görünür kılmaya başlar. Erken Dönem Türkçe Edebiyat'ta lezbiyenliğin ele alınışı, aynı zamanda toplumsallıktan izole edilmiş bir öyküde bir kadın ile bir diğer kadının birbirini bulmasını çoktan aşacak biçimde mekâna, örgütlenmeye dairdir, yeri geldiğinde ekonomi-politik bir meseledir. Hamamda belirir, sokakta heteroseksüel matrisi deler, paşa hanesinin içinde geleneksel aile yapısını tehdit eder, Abdülhamit rejiminin gerçekliğidir, mütareke yıllarının gerçekliğidir... Kısacası bu araştırma da göstermektedir ki, ele alınan eserlere bakarak "lezbiyenler her yerde" sonucuna varmak mümkün hatta zorunludur.

Tanzimattan Erken Dönem Cumhuriyete Trans Erkeklik Temsilleri

Tanzimat'tan Erken Dönem Cumhuriyet'e kadar Türkçe Edebiyat'ta trans erkekliğe ve erkekliğe doğru bedenselleşmeye, yer yer de olsa, açıkça yer verilmiştir desek, iddialı bir cümle olmaz. Fakat edebiyatta trans erkeklik tanıklığının bugün ile arasında seksen ila yüz otuz yıllık bir boşluk bulunduğu düşünülürse, trans erkekliği ele alışta ciddi bir zorlukla karşılaşırız. Edebi metinlerin yer verdiği figürlerin kimliğinin tespit edilmesinde, yani her figürü tek tek trans erkek olarak kimliklendirme çabasına girildiğinde, bugün bir bireyi tam anlamıyla trans erkek yapan prosedürü retrospektif biçimde uygulayamıyor olma zorluğu ile karşılaşılır. Bir trans erkeğin trans erkek oluş süreci, aileye açılmayla başlayıp psikiyatrik, tıbbi ve hukuki süreçlerden geçmek gibi meşakkatli bir

yol izler. Durum böyleyken, ele alınan *transgender* figürlerin, bazı anlarda yollar birleşse de, genelde başka meşakkatli yollardan geçtiklerini görüyoruz. Ancak bu zorluk, ele alınan figürlerin erkek olarak bedenselleştiklerini söylemekten kaçınma sonucunu beraberinde getirmez. Bu bölüm, genelde figürlere bugünün gerçekliğini uyarlamaya çalışmak gibi bir yol izlemek yerine erkeklik performansının, sınırları genel ahlak tarafından katı biçimde çizilmiş toplumsal cinsiyet matrisi üzerindeki etkisini sorguladı. Ancak bir figürün net olarak trans erkek kimliğinin içine girdiği durumlarda, anakronizm yapma korkusuna yenik düşmedi. Bu soruna paralel olarak, Tanzimat'tan 1930'lara kadar tanıklık edilen ya da performatif biçimde sergilenen erkeklerin çoğu zaman (bir istisna hariç, o da oldukça tuhaf biçimde) sesi yok... Çoğu, kendi erkeklik deneyimlerini, kendilerini nasıl tarif ettiklerini, nasıl bir erkek olduklarını anlatmıyor. Bunun yerine bakış açısı genel ahlak söylemiyle bağdaşmayan yazarlar tarafından bile salt nesne olarak ele alındıkları (bu yüzden karakter değil de figür) söylenebilir.

Bu bölüm, Memduh Şevket Esendal'ın *Sofu Adamın Kızı* (1935) öyküsünde karşımıza çıkan bir trans erkeğin iktidar aygıtına karşı bedenselleşmesiyle başlıyor. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Can Pazarı*'nda (1923) *transgender*, taciz, utanç ve performansın iç içe geçtiği mizansende "teatral performativite" üzerinden ele alınıyor. Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım*'ında (1882) iyimserliği inşa eden fantezinin heteronormativiteyi *transgender* bedeni üzerinde cebren nasıl kurguladığı anlatılıyor. Namık Kemal ise *Vatan yahut Silistre*'de (1872) Tanzimat dönemi edebiyatına has biçimde Ahmet Mithat Efendi'nin izinde vatanı cinsiyet kimliği ekseninde onaran iyimser fanteziyi *transgender* figürün üzerinden inşa etmeye çalışıyor. Diğer metinlerin aksine trans erkeği salt nesne değil iç sesi teknikleriyle özne olarak tasvir eden Ömer Seyfettin, *Eleğimsağma*'da (1919?) utanç kimliklenmesini bu özneleştirme üzerinden inşa ediyor. Son olarak Reşad Ekrem Koçu'nun *Erkek Kızlar*'ında (1962) portreleştirilen figürlerin performanslarını genel ahlak sınırlarını aşma edimi olarak inceliyor.[1]

---

1. Memduh Şevket Esendal, *Sofu Adamın Kızı, Gönül Kaçanı Kovalar(Memduh Şevket Esendal: Bütün Eserleri 15)*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Can Pazarı*, 4. baskı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2000. Ahmet Mithat Efendi, *Dürdâne Hanım*, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2012. Ömer Seyfettin, *Eleğimsağma, Üç Nasihat: Bütün Eserleri 19*, Serhat Klasikler Dizisi, 1990. Namık Kemal, *Va-*

Kendisi de uzun yıllar boyunca diplomatlık ve milletvekilliği yapan Memduh Şevket Esendal'ın külliyatında temel izleklerden biri devletin, Foucault'nun ünlü kavramı "yaşam üzerinde iktidar"ını kurma yollarından olan üreme temelli cinsel rejimin söylemsel düzlemde yeniden inşasıdır.[2] Memduh Şevket'in Türkiye Cumhuriyeti yöneticileriyle görüş farklılıkları olması, Cumhuriyet Halk Fırkası'na eleştirel bakması, onu "yaşam üzerinde iktidar" söz konusu olduğunda devlet söyleminden ayrıştırmaz. Tam tersine her vatandaşı bir aile kurduracak biçimde tahayyül ettiği, norma uygun ve norma uygun olmayan olarak ikiye ayırdığı ve evliliği figürlerin ve karakterlerin çatışmalarının son noktası, mutlu sonu olarak kurguladığı bir söylem oluşturur. Toplumun esenliğini sağlamak üzere birbiri için yaratılmış ideal çiftleri kurmaktan başka, kırsal alanda kadınların kürtaj yaparken hangi yöntemleri uyguladığını gözlemleyip en ince ayrıntısıyla rapor etmekten, hane içinde birbirini dışlayan karı kocaların "soğukluklarının" sebeplerini araştırmaya ve bu sebepleri cinsel cehalete bağlamaya kadar geniş bir yelpaze içerisinde cinsel rejimi ele alır.[3] Tam da bu belgeleme, raporlama, sınıflandırma, anomali olarak adlandırılana çözüm bulma itkisi, onun dilini yasaklayıcı, kısıtlayıcı kıldığı kadar açan, genişleten, çoğaltan biyo-iktidar diliyle arasında, yer yer de olsa, kavramsal karşıtlık bulunmayan bir dil hâline getirir.

---

tan yahut Silistre, Oğlak Yayınları, 2002. Reşad Ekrem Koçu, *Erkek Kızlar*, 4. baskı, İstanbul: Doğan Kitap, 2004.

2. Foucault'nun "biyo-iktidar" kavramının bir yüzünü oluşturan "yaşam üzerinde iktidarını" kullanırken biraz dikkatli olmakta fayda var. Foucault'nun temel aldığı "yaşam üzerinde iktidar", ereği üreme olsa da, onu dolayımlayan bir cinsellik tertibatı üzerinden kendini var ederken, bu kavramsallaşmanın Türkiye'de Erken Dönem Cumhuriyet dönemine uygulanabilirliği tartışma konusudur. Zira devlet kendini esas olarak Batı'nın 18. yüzyıl sonlarına doğru geride bıraktığı evlilik bağı tertibatı üzerinden (iki ayrı coğrafyanın iki ayrı tertibatı arasında açı olsa da) var ediyor. Evlilik bağı tertibatının da, yeri geldiğinde, cinsellik tertibatı gibi modern bir siyasal tertibat olarak ele alınıp alınamayacağı sorusu bu kitabın amacını aşsa da, Erken Dönem Cumhuriyet'inin (hatta günümüz Türkiye'sinin de) bir nüfus politikası olarak evlilik tertibatı yoluyla "yaşam üzerinde bir iktidar" uyguladığı şüphe götürmez bir gerçektir.

3. Örnek olarak bkz. Memduh Şevket Esendal, *Berrin'in Evliliği, Kelepir: Bütün Eserleri 11*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1986; *Nebiye'nin Kasabasında Hayat, Bizim Nesibe: Bütün Eserleri 10*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1985.

Memduh Şevket'in *Sofu Adamın Kızı* (1935) öyküsünde küllliyatında gözlemlenen, sınıflandırılan ve denetlenen figür bolluğu arasında bir trans erkeğe rastlarız:

> "Bu ananın bir kız kardeşi vardır ki, bir sinir hastalığı geçirmiştir. Kendini erkek sanmış, ameliyat ile erkek etmeleri için hekimlere başvurmuştur. Sesi kalıncadır. Belki, erkek olmak düşüncesini, ona bu ses kalınlığı vermiştir. Bu kız kardeş, bir aralık erkek olduğunu söyledi ve evlendiğini de haber verdi. Saçlarını kestirdi ki, o yıllarda kimse kestirmezdi. Erkek biçimi ve giyimi ile sokağa çıktı. Buna vardığını söyleyen bir genç kız da bulundu. Bu kız kardeşi ve onun karısını polisler tuttular, hekimlere gösterdiler ve sonra sinir nöbeti geçiren kız kardeşi vilayetlerden birine sürdüler. Kız kardeş, yıllarını kızlarının taşkınlıklarından ve ahlaksızlıklarından pek korkmakla ve bu işler böyle giderse *bizim ulusun sonu nereye varacak* diye tasalanıp durarak geçirmektedir." (s. 181, vurgu bana aittir.)

Bu pasajda dikkat edilmesi gereken birkaç husus var. Birincisi, makalenin ilerleyen sayfalarında görülecek olan, anlatının kendini figürlerin bizatihi tanıklığı üzerinden kurmaması yüzünden yaşanan adlandırma sorunu bu öyküde yer almaz. Öyküdeki figür, birkaç bakımdan net ve tartışmasız olarak trans erkektir. Çünkü öyküde figür erkek olduğunu, beyanında herhangi bir muğlaklık olmaksızın, açık ve net biçimde beyan etmiştir. İkincisi, beyanından yola çıkarak, doktorlara geçiş süreci için başvurmuştur. Trans erkeğin geçiş süreci için başvurduğu doktorların ne tip bir prosedür uyguladıkları, bu prosedürü ne sıklıkta kaç kişiye uyguladıkları, kendi gizliliklerini nasıl korudukları öykünün satır aralarında karanlığa gömülür. Memduh Şevket, yine de, bu önemli tarihsel tanıklığında trans erkek figür, onu merkezine alan olay, olayın gerçekleştiği zaman ve mekân hakkında oldukça titiz biçimde hazırlanmış bir kayıt sunmuştur. Öykü 1935 yılında yani tek partili dönemin olgunluk çağında kaleme alınmış, ana figürün yani trans erkeğin kız kardeşinin gençliğini Birinci Dünya Savaşı öncesine yerleştirmiştir. Bunun dışında trans erkeğin "saçlarını erkek gibi kestirdiğini, o yıllarda kadınların saçlarını kısa kestirmediğini" belirtmiştir. Olay içerisinde geçiş süreci için başvurulan doktorlar dışında psikiyatrlardan ve bu psikiyatrik muayeneler sonucunda trans erkeğin sinir krizleri geçirdiğinden, polislerin trans erkeğin mücadelesi boyunca başat rol oynadığından, sürecin sonunda

özellikle kız arkadaşıyla evlenme teşebbüsünün bir kriz olarak patlak vermesiyle trans erkeğin sürgüne gönderildiğinden ve onun birkaç yıl sürgünde kaldığından bahsetmektedir. Çarpıcı bir nokta da yazarın trans erkeğin hayat mücadelesinin yarattığı krizi anlattığı pasajda krizin hemen ardından "ulusun gidişatına duyulan kaygı"dan bahsetmesidir. Bu uzun raporlamanın sonunda, trans erkeğin mücadelesinin yenilgiyle sonuçlandığı noktada yazar cezalandırıcı bir dil kurar. Trans erkeği cebren kadınlaştırırken *Sofu Adamın Kızı* ile tüm külliyatının saplantı ana izleği düğüm noktası nikâha, yani devletin evlilik bağı tertibatı ekseninde "yaşam üzerinde iktidarının" sembolüne, geri döner:

> "Birkaç yıl sürgünde kalış, kız kardeşi biraz yola getirdi. Ancak, doğrusu şudur ki, bu kız kardeş bugün bile erkeklerden hoşlanmaz, kadınları sever. Bu kardeşin kötülüğü de nikâh bozukluğu mudur?" (s. 181)

Bu durumda, bu kısa pasajın anlamı bir trans erkeğin bir zamanlar verili sınırlar içerisinde mevcudiyetine edebiyatta tanıklık edilmesini aşar. Olumlu ya da olumsuz bir cevap bekleyen "Bir trans erkek mevcut muydu?" sorusunu sormakla yetinmek yerine, erkeğe doğru bedenselleşmenin nasıl olduğunu sorgulamak daha anlamlı ipuçları sunacaktır. Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* çalışmasında modernite merkezinde ele alınan bazı işleyişler, farklılıkların altını çizmekten imtina etmeden, kısmen öykünün ortamına uygulanabildiğinde, iktidar mekanizmasına dair görünürleşmeye başlayan, gözden kaçabilecek bazı ayrıntıları su yüzüne çıkarır: Cinsellik tertibatının "cinsel uygunsuzluğu" akıl hastalığına bağlaması, 18. yüzyıldan itibaren "polis işine", "cinsellik polisliği"ne dönüşmesi, "adalet yetkisinin çoğu zaman tıbba terk edilmesi."

Sofu Adamın Kızı bu bağlamda bir trans erkeğin bedeninin merkezinde devletin iktidar aygıtını toplum üzerinde nasıl uyguladığını belgeler. Öykünün verdiği izlenime karşın, trans erkek bedeni toplumsal matris içerisinde düzenlenmiş istikrarlı bir toplumsallığın ortasına fırlatılmış, cezalandırılarak sindirilmiş, ait olmadığı bir formun içine cebren sıkıştırılmış, göz ardı edilecek bir istisna değildir. Her şeyden önce, trans erkek figürün geçiş için doktorlara gitmiş olması, böyle bir olanağın mevcudiyeti, öyküdeki figürden başka trans erkeklerin varlığını ispatlar. Bu çıkarsama kendi başına yeterli değildir. Çünkü pasaj aslında bundan fazlası-

nı da sormamızı mümkün kılar. Tek beden ipucundan okunan, bedenselleştirilmesi karanlığa itilmiş bedenselleşme, nasıl bir biteviye istikrara sokmaya çalışan toplumsallık, nasıl bir iktidar aygıtı içinde mevcudiyet kazanır?

Öykünün sarih biçimde gösterdiği üzere, iktidar oyunu aykırı beden, polis ve tıp kurumu arasında oynanır. Öykünün belgelediği polis de bir cinsellik polisidir. Cinsiyete ve cinselliği denetleme gücü olan, yaşamı üreten ve olumlayan değil yasaklayarak kendini var eden bir güç olarak görülür. Fakat polis, modern devlet aygıtından farklı biçimde düzensizlikleri bastırarak kendini var ederken, "yaşam üzerinde iktidar" hakkı iddia eder. Yasaklayıcı rolü yetersiz kaldığı ölçüde de denetlediği noktada, denetleme gücünü tıbba aktarır. Bu durumda, trans erkeğin polisler tarafından psikiyatrlara teslim edildiği bilgisi ödünç alınmış bir cinsellik tertibatından bahsedilip bahsedilemeyeceği sorusunu sormaya izin verir. Doktorlar trans erkeğin sinir krizi geçirmesine neden olduğunda ise pozitiflik sürecinin öncesine düşen modern sistemin cebir yönteminin işleyişte olduğunu görürüz. Trans erkek psikiyatrların elinden alınarak bu sefer sürgüne yollanır. Öyküde izole edilmiş bir anomali gibi sunulan trans erkek bedenselleşmesi iktidar aygıtının modern olma ile modern olamama arasında gidip gelen işleyişini belli bir noktada kristalize eder. Sınırları evlilik, nikah gibi semboller tarafından kaskatı çizilmiş bir toplumsal cinsiyet matrisinde gedik açar. Bunun dışında tasvir edilmiş tek bir trans erkeğin gerisinde başka varoluşları ima ederek erkekliğe doğru kişileri aşan ve öyküde gölgede kalan ama silinemeyen erkekliğe doğru bir bedenselleşmeye işaret eder.

Taciz, Utanç, Kimliklenme

Eve Kosofsky Sedgwick, "Shame, Theatricality and Queer Performativity" [Utanç, Teatrallik ve Queer Performativite] makalesinde utanç ile vicdan azabı arasında bir karşıtlık koyar. Sedgwick'e göre vicdan azabı yapıp ettiklerimizle, utanç ise ne olduğumuzla ilgilidir. Kimlik meselesi de tam bu noktada baş gösterir; utanç, dönüşümsel utanç, *performanstır*.[4] Hüseyin Rahmi Gürpınar ise

4. Eve Kosofsky Sedgwick, "Shame, Theatricality, and Queer Performativity", *Gay Shame*, (yay. haz.) David Halperin ve Valerie Traub, Chicago, Londra: Chicago University Press, 2009, s. 51.

Can Pazarı (1923)[5] romanında Birinci Dünya Savaşı arka planında toplumsal denetim mekanizmalarının iyice laçkalaşmasıyla güç kazanan dolandırıcı, hırsız, vurguncu gibi şebekeler arasındaki güç mücadelelerini anlatır. Mantarcı adlı dolandırıcı loncasından Reşide/Reşit'in *transgender* bürünme [*passing*] performansına ayrıntılı biçimde yer verir. Ekmek parası için dahil olduğu dolandırıcı şebekesinin ele geçirdiği paraları saklamak üzere bir süreliğine kadından erkeğe, bir cinsiyetten öbürüne büründüğü safha anlatılır ama performans öyle kurgulanır ki bir süre içerisinde o süreye mahsusmuş gibi görünen bürünme utanç üzerinden figürün yüzüne yapışır, yani karakter utanç üzerinden *transgender* olarak kimliklenir ya da mesele bir figürün ne olup ne olmadığını aşar ve erkeğe bedenselleşmede taciz ekseninde daha büyük çaplı bir beden sorununa işaret eder hâle gelir.

> "Bu Reşide değildi, hiç değildi. Evvela Reşide, kadın; bu ise erkekti. Şaşırtıcı büyük fark buradan başlıyordu. O helaya Reşide'nin girdiğine delikanlının hiç şüphesi yoktu. Ama karı, kozaya tırtıl girip kelebek çıkan bir mahlûk gibi yirmi, yirmi beş dakika içinde nasıl bir değişmeye uğradı?
> Bu, küfeli satıcılara benzeyen şalvarlı, saltalı, kalıpsız, geniş fesinin üzerine yemeni sarılı, kısa, tıkız, buruşuk yüzlü köse bir herifti." (s. 73)

Sofu Adamın Kızı'nda gördüğümüzün tersine, *Can Pazarı* romanında figürün kendisini cinsiyet kimliği skalasında nasıl adlandırdığı okura kapalı kalır, ilk bakışta karşılaştığımıza *drag* de diyemeyiz. Çünkü figürün amaçladığı tam da bürünme [*passing*] eyleminde görülen izini kaybettirmeye çalışan görünmezliktir. Peki, bu ilk bakışta iş gereği alelade bir "tebdil-i kıyafet" olarak ele alınan, figürün *transgender* kimliklenmesi nasıl gerçekleşmiştir? Aslında bu sorunun cevabı kendi içinde gizli. Figür, görünmezleşmek şöyle dursun istemi dışında giderek iki cinsiyet ucunu yüklenerek toplumsal cinsiyet matrisinin dışına fırlatılmış bir zelil olarak görünürleşir. Yine Sedgwick'in bahsettiği üzere, teşhirci hazzı ve utanç etrafında örgütlenmiş bir cinsellik performansı (bu durumda bürünme [*passing*] performansı) paylaşma önceliği sunulan bir izleyicinin/okurun kurgulandığından rahatlıkla bahsedilebilir.[6]

---

5. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Can Pazarı*, 4. baskı, (uyarlayan) Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 2000.

6. Sedgwick, *Shame, Theatricality*, s. 58. Aslında bu verilen örneğe tam olarak cin-

Hüseyin Rahmi "mantarcı oyununun taklidi" ifadesini kullanırken, kurulmuş olan şeyin tam da bu "performatif teatrallik" olduğuna işaret eder. "Performatif teatralliğin" bir cinsiyetten öteki cinsiyete bürünmenin yarattığı kırılgan bedenin utanca kalıbını veren cinsel tacize uğrayış merkezinde kurulduğu düşünülürse, Hüseyin Rahmi kendi bedeninden aldığı kırılganlığı ters yüz edip *transgender* figüre aktarırken, kurucu öğe utanç, beden konturlarının üstünden her geçişinde onun yazar üzerinden ve yazarın da onun üzerinden bir kez daha kimliklenmesini sağlar.

> "[Reşide]: Nuruosmaniye caddesinden beri beni kolluyorsunuz. Biriniz arkamdan geliyor, öbürü önümden gidiyor. Karmanyolacı mısınız, *üzerimden ne kokusu aldınız, bilmem ki?* Ben her gün yiyeceği ekmek peynirin yolunu arayan fakir bir adamım. Nafile yoruluyorsunuz." (s. 80, vurgu bana aittir.)

Utanç, tacizcilerin durumu gülünecek bir şeye çevirme teşebbüsüyle başlatılır. "Kadınlı kızlı eğlenceye götürme" kozuyla erkek görünümü "cinsel kuvvet" üzerinden sorgulamaya açılır. Figürün cinsiyet kimliğinin sorgulanmasının fiziksel cinsel taciz tehdidine vardırılmasıyla zirveye ulaşır:

> "Veysi küçük küçük bir iki gülme fıkırtısı geçirdikten sonra:
> - Ağam, Nuruosmaniye caddesinde sana rasgeldik. Yüzünü gördüm, hoşlandım. Arkadaşıma "Bak, ne güzel bir köse gidiyor" dedim. O, gülerek, "Bu adam köse değil, ak ağadır,"[dedi] İşte gençlik, işsizlik bu... Aramızda kösedir, ak ağadır diye bir iddiadır tutturduk. Nesine biliyor musun? Rakısıyla karısıyla bir gece eğlentisine... Fakat halli zor mesele... Senin ne olduğunu yine senden başka kimden öğrenebilirdik? Birdenbire gelip sormaya utandık... Arkandan buraya yürüdük. Gece cümbüşüne seni de beraber götüreceğiz. Eğer köse isen bizimle beraber tam zevk edersin. Akağa isen maatteessüf eğlencenin yarısına iştirak edebilirsin. Söyle nesin? Lakin yalan söyleme. Biz adamı yoklarız ha!" (s. 79-80)

Yazarın bilinçli biçimde izleyicinin "utanç bulaşana kadar"[7] can sıkıntısı hissetmesi için uzattıkça uzattığı taciz teatralliği, daha doğrusu tacize uğrayanın teatral biçimde teşhir edilmesi, tacizcinin

---

sellik performansı demenin bazı sakıncaları olsa da, performans –ileride bahsedilecek olan "yoklama" gibi– tacizle iç içe geçmiş olduğu ve performansın gidişatını taciz belirlediği için cinsellik performansıyla iç içe geçmiş bir bürünme [*passing*] performansından bahsetmek mümkün.

7. Utancın bulaşıcılığı üzerine bkz. Sedgwick, *Shame, Theatricality*, s. 61.

görünüm ile öz arasında zıtlık kuran "cinsel hakikat tetkiki" içerisinden gerçekleşir. *Transgender* figür kendi bedenini kurtarmak için toplumsal cinsiyet matrisi içerisinde erkeklik olarak tanımlanmayan ve matristen dışarı atılan bir erkekliğe, köseliğe, her sığınışında bir kez daha bir uçtan kopmuşluk ve bir yere varamamışlık üzerinden kimliklenir:

> "- Köse ağam, senden o kadar çok hoşlandım ki böyle çabucak ayrılmaya gönlüm razı olmuyor.
> Reşide bütün hiddetiyle çırpınarak
> - Çek elini... Kol kola gidemem, gıdıklanırım.
> - Tuhaf şey... Sende âdeta bir kadın cilvesi var. Zaten tüy tüs de yok, seni müennes [kadın] farz edince yüzünü pek fena bulmuyorum, yalnız iki tek atmaya bakar.
> Saltalı karı bir kazan kızgın su gibi kaynayarak arkadaşlarına:
> - Kurtarınız beni bu haydudun elinden... Bıyıksız buldu da kadın farz ediyor." (s. 82-83)

Bir bireyin nasıl adlandırılması gerektiğini göstermeyi aşan bu performans, tacizle kol kola girmiş utancı, beden konturlarındaki gelgitleri, bedenin kırılganlığı ele alır. Cinsiyet kimliği ile cinsel yönelimi cebren karıştırarak kalıbına sokmaya, ehlileştirmeye, paradoksal biçimde bir o kadar cinsiyet kalıbının dışına atmaya, ucubeleştirmeye çalışan sahneleri sergileyen, bedeni yazar ile figür arasındaki kişilerarasılıktan alıp utancı izleyici/okura bulaştıran bu teatrallik, bedeni en uç formuna götürerek çözülür. Toplumsal cinsiyet matrisinin inkâr ederek içe alma hareketine göre kadın, *transgender* figürün performansına göre matristen dışlanmış, zelil erkek doğurur, ama bu doğum da performatif ve doğum olmayan bir doğum, bir doğum parodisidir. Sahne toplumsal cinsiyet matrisi ile heteroseksüel matrisin kesişiminde kendi "hakikat"ini biteviye tekrar eden çift kutuplu cinsiyet sistemini alaya alırcasına, Reşit/Reşide'nin bedeninden para çıkarıp "doğa" inancıyla etle tırnak gibi iç içe geçmiş genel ahlak söylemini iki kere saçmaya indirgeyerek, doğum yapmasını sağlar:

> "[Veysi] hâsıl ettiği şüphe üzerine nihayet ellerini [Reşit/Reşide'nin] iki apış arasına saldırdı. Karı, o zaman doğurur gibi boğuk bir feryat koparıdı. Hem de doğurdu. Bütün insanların hayat çıkış kapısı olan yerden altı yüz lira çıktı. Reşide kaimeleri küçük bir keseye koyduktan sonra ıslaklıktan bozulmalarına aldırmayarak âdet bezi gibi tutunmuştu." (s. 88)

Savaş Makinesi ve Heteroseksüel Matris Gölgesinde Erilleşme

Vatan yahut Silistre Manastırlı İslâm Bey'in Silistre Savaşı'na katılmasını ve "Zekiye" isimli "sevgilisinin" onun peşi sıra savaşın içine girmesini anlatır.[8] Birinci faslı, bilindik Deleuze terimleriyle açıklamak gerekirse, ana karakterlerin kaçış çizgisi çizerek savaş makinesinin içine çekilme hareketlerini verir:

> "İslâm Bey: (*kendini zaptedemeyecek surette bir tehalükle*) Gideceğim...
> Zekiye: (*yanına hücum ile lakırdısını keserek*) –İbtida beni öldürür.
> İslâm Bey: (*işitmemiş gibi*) Gideceğim.
> Zekiye: (*yine lakırdısını keserek*) Sende o kadar erkeklik yoksa ben kendimi öldürürüm.
> İslâm Bey: (*bir mekanet-i musırrane ile*) Gideceğim... Gideceğim... Gideceğim... Yoluma cehennemin ateşleri saçılsa yine gideceğim... Göğsüme Azrail'in pençesi dayansa yine gideceğim... Babamın mezarını çiğnemek lazım gelse yine gideceğim, ninemin vücudu ayağımın altında ezilecek olsa yine gideceğim, gerçekten benim için öleceğini bilsem yine gideceğim." (s. 16, italikler orijinal metinden)

Oyun, Birinci Fasıl'da bu hareketleri çizerken ana karakteri, tali karakter "Zekiye"ye vatanperver bir söylev verirken gösterir. Söylev salt hezeyandır, iki kişi arasındaki diyaloglar da öyle... Namık Kemal bu tüm rasyonel veçhelerini kaybetmiş, salt duygulara hitap eden retorikte her şeyin tarumar oluşunun verdiği deliliği ve hummayı mükemmel biçimde aktarır. Yine karakterleri birebir hatırlatacak biçimde *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ikinci cildi *Bin Yayla*'da savaş makinesinin faillerinin anlatıldığı üzere: "Siyasi egemenliğin iki kutbu arasında kapana kısılmış olan savaş adamı miadı dolmuş, lanetlenmiş, geleceksiz, kendi gazabına indirgenmiş gibi görünür."[9] Bu humma, yazarın okurun savaşın tahammül edilemez gerçeğiy-

8. "Zekiye" özel isminin neden bir kadından ziyade gösterene işaret ettiğini, Dişi Simgesel/Mutlak Öteki ile yazarın/İslâm Bey'in bilinçaltıyla ilişkisi üzerinden açıklayacağız. "Zekiye" göstereninin eserde erkekliğe bedenselleşen karakterin özü değil de heteroseksüel matris içinde yerleştirilmeye çalışan bir isimden ibaret olması tam da karakterin "Âdem" ismini alarak toplumsal cinsiyet matrisini istikrarsızlaştırması yüzünden, "Zekiye" ile ana karakterin ilişkisini matris içerisinde anlamlandırılamaz hâle getirir.

9. Bu eserin ikinci cildi bütün olarak henüz çevrilmedi, İngilizcesinden faydalandım. Bkz. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 11. baskı, Çev. Brian Massumi, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 2005, s. 355.

le çırılçıplak karşı karşıya kalmaması için yaptığı aşk büyüsü ile cebren oturttuğu heteroseksüel matris içerisinden bakıldığında birbirini tamamlıyor gibi görünür.[10]Oysa, savaşın bir noktasına kadar ayrı ayrı ve ilintisiz, sonrasında belli bir ölçüde erkek erkeğe bir ilişki kurmuş iki kişinin, yersiz yurtsuzlaşmış iki ayrı kişinin hummasıdır. Bir yanda lanetlenmiş ve kaçış çizgisi çekmek dışında yolu kalmamış, fevri savaş adamı, diğer yanda her ne kadar yazar karakteri heteroseksüel matris inşasıyla boğsa da, karakter eksik çizilmiş de olsa, bir başka savaş adamına dönüşecek olan bir insan vardır. Bu insan, yazar tarafından üst katmanda "tayin edilmiş bir kadın kimliği"yle "her şey-sevgili", "aşığına yönelimi dışında hiçbir varoluş anlamı olmayan sevgili" biçiminde kurgulanır. Oyunda yapılan aşk büyüsünün tam da bu tip bir kadın varlığının taşınmasını imkânsız kılmasından ötürü çelişkili biçimde bir yandan varolmayan bir varlık, diğer yandan sadece hayatta her şeyini, herkesi kaybettiği için savaşa katılan bir insan yan yana durur.

"Zekiye" adı verilmiş karakter kendi varoluşunu tamamen İslâm Bey'e, daha doğrusu bir "olmayan" olarak onun hayaletine adamış, bu yolda kendini kaybetmiş, etkin biçimde bir kaçış çizgisi çekmeden önce bilinçaltının derinliklerinde boğulup kalmış bir insan olarak belirir. Aslında Namık Kemal'in "Zekiye" tasvirleri Birinci Fasıl'da oldukça gerçekçidir; "Zekiye" yitmiş gitmiş ninesine sarılmak ister, ama o yoktur, yitmiş gitmiş kardeşine sarılmak ister, ama o yoktur, yitmiş gitmiş babasına sarılmak ister, o da yoktur. Bu yüzden artık hayatında varolan tek kişi olan İslâm Bey'e sarılmak ister, o da yitip gitmek üzeredir. "Zekiye" aslında bir takım hayaleti çağırırken, her şeyini kaybetmiş, kendi gazabına sürüklenmiş, lanetli bir savaş adamı gibi ölümü çağırıyordur. Dili ise ölümün, gazabın dilidir. İslâm Bey'den çok da farklı olmayacak biçimde, ama ondan daha dürüsttür:

> "Niçin ölümü bekliyeyim durayım? Zati her nefeste bütün ömrüm gidiyor. Zati ben bu hal ile üç gün yaşamam. Bugün ölüversem ne olur?

10. Burada açıklığa kavuşturulması gereken bir nokta var. Heteroseksüel matris derken, trans bir erkeğin "karşı cinse" hissettiklerinden ötürü kendini heteroseksüel olarak tanımlamasından bahsetmiyoruz. Gerçi bu da öznesinin biyo-iktidar olduğu genişleme amaçlı değil, geriye doğru çeken bir çeşit sökülmüş matris çizer. Burada sökme ediminde bulunan karaktere fantezinin "hakikat"i olarak altta yatan toplumsal cinsiyeti sabitlemeye çalışarak heteroseksüel matris üzerinden çift kutuplu karşıt cinsiyet sistemini meşrulaştıran yapıdan bahsediyoruz.

> Gönlümün yaralanmadık neresi kaldı? Varsın üzerinde bir de bıçak yarası bulunsun. [...] Yarabbi! Yarabbi! Ben mezarın yılanlarına, çıyanlarına kailim... Gözümün önünde korkunç korkunç hayalat geziyor!... Nineciğim?... Nineciğim?... Kara topraklarda yatacağına kızının yanında bulunsan ne olurdu? Aç... Kollarını aç... Kucağını aç... Ah... Üşüyorum... Korkuyorum... Kendi kendimden korkuyorum... Kucağını açamazsan bari mezarını aç da ben de bir tarafına sokulayım..." (s. 22-23)

Birinci Fasıl'ın sonlarına gelindiğinde, üst katmanda bir tarafın tüm varlığıyla diğer tarafa mutlak tabi olduğu ilişki aşk formülü üzerinden meşrulaştırılsa da, bu şekilde kurgulanmış bir formüle savaş artık izin vermez. Herkesin kendi yolunda ilerlemeye çabaladığı kaçış çizgilerinde özne "bir erkek", nesne "bir kadın" anlamlandırmasından (yazar tüm metin boyunca absürd biçimde bu anlamlandırmaya saplanıp kalacak olsa da), özne-nesne karşıtlığının yok olduğu çağrıya doğru anonimleşerek ilerlemeye başlar. İyice eşelendiğinde, "Zekiye"yi de Zekiye'likten alıp tayin edilmiş kimliğini sökerek, savaş makinesine sokacak olan İslâm Bey'in değil, savaş makinesinin çağrısıdır. İslâm Bey, çevresinde muhtelif gönüllüler topladıktan sonra onlara savaş üzerine bir söylev verirken, Zekiye de bir kenara saklanıp onları dinlemeye başlar. İslâm Bey şöyle der: "Vatanınız için ölmeye hazır mısınız? Tuna boyunda ölmekten, çekinmez misiniz? [...] Ben öleceğim diyorum, içinizde ölümden korkmayan kimdir?" (s. 25-26).

Hiçliğin çağrısı, özneleri sözcelerini bulaştıra bulaştıra anonimleştirirken havada asılı kalıp tekrarlama yoluyla yankılanır. "Zekiye"ye anonimleşmek üzere duygusunu bulaştırır, hafızasını tetikler ve bilinçaltına takılıp kalmış atalet halini çözerek –Namık Kemal'in heteroseksüel matris sosuyla da– eril enerjisini salarak savaşa girme kararını almasını sağlar:

> "Şimdi gideceğim [...] Gideceğim... Yine gideceğim... İslâm'ın arkasından gideceğim. O da benim gibi "Gideceğim, gideceğim!" diyordu. (*Zekiye bu sözleri söylerken Hanife gittikçe hayret halinde kalır. Zekiye gittikçe hiddetlenerek merdane bir tavırla*) Gideceğim. Gideceğim. O gitti, ben hâlâ burada duruyorum. (*Zekiye kapıyı şiddetle örter çıkar.*)" (s. 29, bold vurgu bana aittir.)

Bu yankılanan, bulaşan replikler artık İslâm Bey'e ait değildir. Zamanında bir biçimde ortaya atılmış savaş replikleridir ve özne-

sini yitirmiş, anonim, tekrarlama mekanizmasının bir parçası ve savaş makinesinin çağrısı olarak bir zamanlar "Zekiye" adındaki dönüşmüş kişinin zihnindedir. "Ben hâlâ burada duruyorum" tasvir edildiği üzere kendini duygusallığına kaptırarak giden kadının erkeğinin arkasından fedakârca attığı bir replik değildir, daha ziyade kendini korkaklıkla suçlayan, çoktan gitmiş herhangi bir erkek gibi olamamış, kaçış çizgisinin sınırında duran savaş adamı repliğidir. Karakter, Namık Kemal'in kurguladığı aşk büyüsünün gölgesinde "sevgili"sinin peşinden gider gibi görünürken tam da bu yüzden çağrının cezbesi altındadır: "Seni seven bir vakit ardından ayrılmaz, öyle mi? İşte ben de ayrılmayacağım... Ama erkek değilmişim... Kim bilecek?" (s. 26) "Erkek değilmişim" dediği an, aslında erkekleştiğini anladığı andır. İslâm Bey'in yankısı da olsa, artık erkekliği su yüzüne çıkmış ses; "Beni çekiyor... Bilmezsin ki, nasıl çekiyor!... Bir kere de yüzüme bak! Hiç benim gözlerimi kan içinde gördün mü? Çekiyor... Aslan pençesi çekiyor... Ta yüreğimde... Ta can evimde..." (s. 27) der.

İkinci Fasıl'da "Zekiye" diye tanımış olduğumuz Âdem[11] üstündeki bilinçaltı tortularından kurtulup askeri kurumun içinde kendini kabul ettirir. Her ne kadar yazar başlangıçta kurguladığı aşağılayıcı "kadın"/"erkek" karşıtlığının etkisinde onu sürekli tali bir role itse de figürün erkeğe doğru bedenselleşerek konumlandığını görürüz. Bir başka açıdan bakıldığında da yazar artık ister istemez kendini olduğu gibi başka bir varlığa vakfetmiş figürü bir yana bırakıp somut, canlı bir kişilik çıkarmaya başlar. Âdem tüm kurum içerisinde herkes için sakalı bitmemiş küçük bir çocuk, ergenlik çağında bir delikanlıdır, ama diğer yandan kaçış çizgisini çizdiği her noktada eyler, söyler. Kurumun tüm hiyerarşi basamakları içinde çocukluğa bağlı bir ötekileştirme mevcuttur ama Âdem bir aktör olarak savaşın tam içindedir ve gerçek bir insan, bir karakter gibi çocuklaştırılmaya kafa tutar. Âdem, her ne kadar çocuk muamelesi görse de, İslâm Bey Âdem'e "silah arkadaşı" yerine "gölge" diyerek oyunun başlangıç bölümünü hatırlatan tali bir rol üretse de, bu çocuklaştırma hareketi karakterin kurum içerisinde aldığı görevler, orada kendine biçtiği rol oyunun başına dönülmesini engeller. Kısacası talileştirme suretiyle kadınlaştırma hamlesi boş çıkar. Yazarın fedakârlık söylemi altında kurduğu cinsel fan-

11. Âdem ya da en fazla "Zekiye/Âdem" ama oyun boyunca figür kadın olarak bedenselleşmediğinden tek başına Zekiye olması anlatı boyunca imkânsızlaşır.

tezi sayesinde oyunda kurgulanmış toplumsal cinsiyet matrisi ileride görüleceği üzere çok kötü biçimde çöker.

Âdem, kurumu oluşturan kişilerle her ne kadar bir yaş sınırı sürekli gündeme gelse de, erkek erkeğe bir ilişki içerisindedir. Âdem Silistre Kalesi'nde diğer askerlere bir kriz anında birlikte şarkı türkü söylemeyi önerirken çocuk yerine konulur ama herkes iç içe geçmiştir. Gönüllü, çavuş hep beraber türküler söyler:

"Birinci Gönüllü: Hava kavga havası...
Zekiye: Muzıka kavga havası çalıyorsa biz de kavga türküsünü söyleriz.
İkinci Gönüllü: Şunun da çocukluğuna bak!
Abdullah Çavuş: Bunun çocukluk neresinde? Kavgada kavga türküsü söylemekle kıyamet mi kopar?
Birinci Gönüllü- Canım susun.
Birkaç kişi birden- Gelin türküye! Gelin türküye!" (s. 33)

Namık Kemal, Âdem'in üstüyle ilişkisini verirken de Âdem'i talileştirmeye çalışır. Üstü sürekli, yine Âdem'in küçük bir çocuk olduğu için hiçbir şey yapamayacağını düşünür. Diğer yandan onu himayesi altına almaya çalışır. Yeri geldiğinde için için şefkat gösterir, onu merhum oğluna benzetir. Âdem ise çocuklaştırılmaya isyan eder, savaşın uzağında tutulmayı kabul etmez, üstüne kafa tutar. Kısacası, Namık Kemal mutlu son olarak açığa çıkaracağı toplumsal cinsiyet matrisi-heteroseksüel matris kesişimini okura yavaş yavaş hissettirme peşinde Âdem'i talileştirme çabasında olsa da, Âdem klasik anlamda bir kahraman, bir jön olmasa da –işte bu yüzden somuttur– özgün bir sese, bir fiile sahiptir:

"Zekiye: Efendim.
Sıdkı Bey: (*bir garip nazarla yüzüne bakarak*) Sen kimsin?
Zekiye: (*telaşla*) Âdem.
Sıdkı Bey: Adın nedir?
Zekiye: (*kendini toplayarak*) Âdem efendim.
Sıdkı Bey: (*kendi kendine*) Ne münasebetsiz hülya! (*Zekiye'ye hitaben*) Kaleden çıkmaya mezunsun.
Zekiye: Kalede kalmaya izin yok mu?
Sıdkı Bey: Çocuğum? Ne işe yararsın ki, seni alakoyayım.
Zekiye: Vatan için öleceğim. Başka ne hizmet istersiniz?
Sıdkı Bey: Sen daha silah kullanamazsın.
Zekiye: Ben size canımı arz ediyorum. Siz bana yaşımın küçüklüğünü söylüyorsunuz. Buraya adam öldürmek için mi geldiniz? Ölmek için mi?

Öldürmek içinse beni de öldürün. Ölmek içinse emin olun ki sizden daha kolay, daha rahat ölürüm.
Abdullah: (*miralaya yaklaşarak*) İçimizde şu zavallı çocuk kalınca kıyamet mi kopar?" (s. 36-37)

Âdem'in savaşta bir başka rolü de vardır. İlk etapta Namık Kemal tarafından "gölge" yaftasıyla hakaret görür ki bu da yine örtüsü açılmak üzere olan heteroseksüel matrisi ideal "kadın"ın "erkek"e mutlak tali olması üzerinden tasarladığı, kurgulanmış "hakikat"i sezdirme hareketidir. Yine de İslâm Bey'in cesur ve becerikli silah arkadaşıdır. Bazen hatta çoğu zaman ikili olarak bazen de aralarına başka askerleri alıp savaşırlar. Ancak savaşın içerisinde "gölge" olarak adlandırılmasına rağmen burada da savaşın cinsel coğrafyası ve ürettiği işbölümü gereği erkeklik rolleri dışında bir rol üretmez, bu yüzden karşıt cinsiyetler diziliminden mürekkep hakikat rejimine sığdırılması imkânsızlaşır.

"Abdullah Çavuş: Sonra ne olacak? Bir gürültüdür koptu. Tüfeğe sarılan sarılana... Başladı üzerimize dolu gibi kurşun yağmaya... İslâm Bey sanki ölüme âşıkmış gibi kurşunları kucaklamaya çalışıyordu. Gölgesi zati yanından ayrılmaz. Sanki ölümü gözümle gördüm desem inanın! Bereket versin İslâm Bey üç yerinden yaralandı da –o mübarek de hep ön tarafından yaralanır– bayıldı, yere yıkıldı. Ben omuzlarından tuttum, çocuk da ayaklarına sarıldı, mağaranın kenarındaki çalılığa girdik, onu da beraber çektik." (s. 75)
"Abdullah Çavuş: İslâm Bey midir? Nedir? O adam değil, Allah'ın gazabı. Çocuk âdeta gölge. O, bir yere gitti mi? Bu yanına yapışır. Az kaldı hem kendilerini telef edeceklerdi, hem beni. İşe göndermeye amma adam aramışsınız! Lakin ben ikisinden de hoşnudum, Allah da hoşnut olsun. Arslan şeyler, delikanlılar." (s. 74)

Âdem'in askeri kurum içerisinde kendini erillik üzerinden var ettiği tüm veçheler, bir falsoyla onun sonunu getirecek biçimde göçer, bu falso aynı zamanda Namık Kemal'in ısrarla inşa ettiği toplumsal cinsiyet matrisi-heteroseksüel matrisin de iflasıdır. Metin, Namık Kemal'in Âdem'i "Zekiye" göstereni altında sığdıramadığı hâlde içine sokuşturmaya çalıştığı hakikat rejimini merkez alması yüzünden onu cinsiyetler arasında savurarak karakterini ve bizatihi metni okunmaz kılmaya başlar. O birkaç dakikalık zaman diliminde hem dünyada İslâm Bey'den başkasını tanımayacak derecede âşık, cilvelenen bir genç kız (postürüyle, diliyle, duygu-

suyla) hem parçası olduğu sadece erkeklerden mürekkep askeri kurumda üstüne hesap veren asttır:

"Zekiye: (*İslâm Bey'e*) Merhametsiz, mezarının bir parça yerini de mi benden esirgeyeceksin? (*Sıtkı Bey'e*) İhsan buyurun, siz ölmeye bir adam arıyordunuz. Öldürmeye muktedir değilsem ölmeye pekâlâ muktedirim. Evvel de söylemiştim, sizden kolay ölürüm, Orduya tebdil girilecek buyurdunuz. Rumeliliyim, biraz lisan bilirim. Tebdillik de bana sizden kolaydır. Tebdil girdiğim yerde kendimi pek çabuk tanıtmam. İnanmazsanız İslâm Bey'e sorun." (s. 60)

Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre*'de Âdem'den Zekiye yaratmaya çalıştıkça "Zekiye" göstereninden başka bir şeye ulaşmaz. Ne zaman "Zekiye"ye kadınca bir özellik yüklemeye çalışsa, aşk büyüsünün yüküyle hiçbir kadında süreğen var olmayan kadın özellikleri yüklemeye ve bir Dişi Simgesel/Mutlak Öteki yaratmaya başlar. Savaş başlamadan önce "Zekiye" aklından başka bir şey geçmeyecek surette sadece İslâm Bey'i düşünür. "Zekiye" savaş başladığında sanki başka görevi yokmuş ve kurumdaki işbölümü izin verirmiş gibi yaralanan İslâm Bey'in yedi gün yirmi dört saat hemşiresi olur. Cinsiyet kimliğini bir anlığına bir yana bıraktığımızda savaş sanki hemşirelere tek hastaya bahusus özel hemşirelik yapmaya izin verirmiş gibi bir mizansen yaratır. Kısacası "Zekiye" metnin sunduğu inşa içerisinde belli bir hakikat rejimi doğrultusunda bir "hakikat"e ulaşmaya çalışırken salt kadın kimliğiyle gerçek değildir, varoluşu bir matrise indirgenmek dışında kurutulmuştur. İslâm Bey tüm savaş boyunca yan yana dövüştüğü Adem'in "Zekiye" göstereni imlediğini yaralanma sekansına kadar anlamayıp birdenbire fark eder:

"Zekiye: (*bu sözleri işittiği sırada yerinden kalkar. Gige gide telaşa başlar*) Yine kendini hasta edecek...
İslâm Bey: (*yatağından toplanarak*) Kimdir o?
Zekiye: (*yüzünü göstermemeye çalışarak*) Kimse yok efendim... Bendenizim... Abdullah ağa ile beraber hizmetinize tayin etmişlerdi...
İslâm Bey: Bu ses! Baksanıza ben kaç gündür yatıyorum?
Zekiye: (*gayet hazin bir tarzla*) Ben bilir miyim?... Her gece yanınızda idim... Birçok zaman oldu...
İslâm Bey: Buraya gelsenize... Buraya... Daha yakın. Siz kimsiniz?
Zekiye: (*daima kendini setre çalışarak*) Kim?... Ben?... Bendeniz mi?... Miralay bey sizin hizmetinize...

İslâm Bey: Ah! Mümkün değil... Allah iki Zekiye yaratmaz. Gözlerimde aksin nasıl ikileşir ben hâlâ ona hayretteyim. (*Ellerini tutarak*) Söyle... Söyle Allah aşkına söyle... Yaralarımdan bayıldığım zaman senin kucağında mı yattım [...]
Zekiye: Dünyada bir sevdiğim var. O da sensin. Senin başın için Zekiye'yim [...]
Zekiye: Ah sen vatanını düşündükçe ne kadar büyüyorsun, ben de seni düşündükçe gönlümde o kadar büyüklük görüyorum..." (s. 52-53)

Oyunun sonlarına doğru Namık Kemal İslâm Bey'le Mutlak Öteki "Zekiye" gösterenini birkaç *ad hoc* hareketle savaşın ortasında bir huzur ortamındaymış gibi evlendirmeden önce başından beri kurmaya çalıştığı şemanın kurulmasının imkânsız olduğunun kendisi de farkına varır sanki... Savaşa girdiğinden bu yana zaten erkekler dünyasında bir erkek olarak er kıyafetleriyle görülmüş olan Âdem birden bir şiddet hareketiyle erkeklerin gözünden sakınılması gereken "namahrem Zekiye" olur ve matris bizzat Namık Kemal'in eliyle çöker:

"Sıdkı Bey: (...) Oğlum! Arslanım! Yanınızda bir çocuk vardı, onu göremiyorum.
İslam Bey: (yapma bir telaşla) Çocuk mu?... Hangi çocuk?... Anladım.. (*Etrafına bakınarak biraz düşündükten sonra miralaya yaklaşıp*) Siz bana oğlum dediniz değil mi? Gönlümde bir sır var. Darılmazsanız söylerim. Halk yanında sormayın. Yalnız size söyleyebilirim.
[...]
Sıdkı Bey: Bir şey söyleyecektin?
İslâm Bey: Çocuk buraya gelemez.
Sıdkı Bey: Niçin?
İslâm Bey: Namahremdir de onun için.
Sıdkı Bey: Namahrem ne demek?
İslâm Bey: Namahrem ne demek? Beni söyletmek mi istiyorsun? Beyim! O Manastırlı bir kızdır! Birinci görüşte birbirimizi sevdik..."(s. 79-80)

Heteroseksüel Matris ve Onarma Fantezisi

Tanzimat dönemine damgasını vurmuş yazarlardan Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım* (1882) romanı da *Vatan yahut Silistre*'ye benzer şekilde, Lauren Berlant'ın popüler kültür kavramsallaştırmasında merkeze aldığı iyimserliği kuran, kendini tekrarlarla, normatif olarak üreten fantezinin uç bir örneği olarak ele alınabilir.[12] Berlant'ın sunduğu kavramsallaştırmadan kısmen ödünç

12. Laurent Berlant, *Desire/Love*, Brooklyn, New York: Punctum Books, 2012.

almak gerekirse, utanç ve vicdan azabından örülü ağır bir çözümsüzlük ortaya atılır. Çözümsüzlüğün odağındaki öznelerin sesi kesilerek mevcut olan herhangi bir seyirlik tuhaflık, heteroseksüel matris ile toplumsal cinsiyet matrisi kesişimi sınırları içerisinde çözülebilecek bir fantezi olarak ele alınır. Tuhaflık fantezinin sınırları içine alınarak, genel ahlakı tekrar tekrar olumlayarak rasyonel sevgiyle sonuçlanan bir çözüm sunulur.[13]

Berlant'ın *Rüzgâr Gibi Geçti* analizinde gösterdiği üzere, fantezi sadece bireylerin mutluluğuna indirgenemeyecek bir büyü yaparken, heteroseksüel romans kadar Kuzey-Güney Savaşları arka planında egemen milliyet de uyruklar üzerinde bu büyünün uygulanmasına ihtiyaç duyar.[14] Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım*'ında da fantezi, iyimserlik ve büyü tek farkla buna paralel işler. Yazarda genel ahlak sevginin yerini almıştır ya da sevgi genel ahlaka uyumun zorunlu sonucudur.[15] Ahmet Mithat Efendi fanteziyi kurarken arka planda dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nu genel ahlak ereği üzerinden onarmaya çalışır.

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*'da Tanzimat dönemi edebiyatını incelerken, dönemin külliyatını "'baba otoritesinin' koruyuculuğundan yoksun metinler" ve bunların yarattığı "baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğullar" olarak ele alır.[16] Ahmet Mithat'ın romanları da, arka planda Doğu-Batı karşılaşmasının imparatorluk üzerinde yarattığı travmayı, bu durumda yazarın Batı'nın zarar verdiğine inandığı genel ahlakı onarmaya çalışır. Yazdıklarının odağında babanın yokluğunun iktidar yokluğuna işaret ettiği mirasyedi, kendine kalan parayı kontrol edemeyen, erkek gücünden yoksun, kadınsılaştırılmış yetim oğullar üretir. Fakat bu kez *Dürdâne Hanım*'da apayrı bir mirasyedi oğula rastlarız: Acem Ali Bey. Acem Ali Bey, erkeklerin yüreğine korku salan bir külhanbeyidir.

> "Papazoğlu Andon ile Sohbet Ağa Galata meyhanelerinden birinde demlenirken, Acem Ali Bey'den bahsetmeye başlar. "Fakat benim yediğim şamar gibi bir taneciğini dahi senin yediğini görmek isterim. Herife silah kullanmak hiç gerekmez. Bir yumruğu yetiyor." (s. 30)

13. A.g.e., s. 89.

14. A.g.e., s. 73.

15. Ahmet Mithat Efendi, *Dürdâne Hanım*, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, 2012.

16. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s. 14, 17.

İlerleyen sayfalarda okura bu erkeklikte bir tuhaflık sezdirmeye çalışılır. Söz konusu toplumsal cinsiyet matrisi içine alınamayan, dışlamaya çalışılan bir erkektir:

> "[Acem Ali Bey'in] vücudu ince, boyu uzunca ve *elleri küçücük olduğuna göre*, öyle Pazar kayıkçılarını birbirine çarpıştırmaya yetecek gücün nerede olduğuna insan şaşardı." (s. 33, vurgu bana aittir.)

Yazarın bu noktada amacı sadece Acem Ali Bey'i erkeklik sınırlarından dışlamak değildir. Acem Ali Bey'in şaibeli erkekliği toplumsal cinsiyet matris sınırlarının metinde çok katı çizilmesine yol açar. Acem Ali Bey'in nezdinde bütün zelil, dışa atılmaya çalışılan erkeklikler toplumsal cinsiyet matrisinin dışına itilmiştir. Fakat bu eylem aynı zamanda fantezinin, tuhaf olanı tersine çevirip toplumun öjeni saplantısının en önemli ayağını oluşturan genç kadın güzelliği ipuçları yoluyla, kısacası inkâr yoluyla, toplumsal cinsiyet matrisinin içine alma itkisinin ilk adımını da oluşturur.

> "Sakalı ve bıyığı henüz belli bile değildi; dolayısıyla Çerkes Sohbet kendisine, "Acem Ali" sanından çok "Köse Ali" sanını uygun görüyor idiyse de çoğu zaman *tüysüz olanların yüzlerinin derileri bu eksikliğin etkisini arttıracak kadar tiksindirici olduğu halde*, Acem Ali'nin cildinde, tam tersine tazelik ve canlılık dahi görülüyordu." (s. 33, vurgu bana aittir.)
> "O güzel ağız, daha sonra bıyık denilen kıllar ile örtülmek için yaratılmamıştı. O mini mini ve yumru çene ileride sakal denilen bir kıllı mahfaza ile şaşkın gözlerden gizlenirse pek yazık olacaktı." (s. 46)
> "Bu nazik ve güzel yüzün kesinlikle bir erkek yüzü olmadığını anlamıştım." (s. 151)

Yazar, *transgender* çözümsüzlüğünde fanteziyi toplumsal cinsiyet matrisini onarması için örerken, heteroseksüel matris içerisinde fantezi olarak işlemek üzere yeni bir çözümsüzlük ortaya atar. Roman, Acem Ali Bey'in sağ kolu Sohbet Ağa'nın kadınlara kayıtsızlığından bahsetmeye başlarken, tüm roman boyunca onun aslında "öyle iğrenç bir duygu", "rahatsız edici bir duygu" besleyen erkeklerden olmadığını ispatlamaya çalışır ve bu çözümsüzlüğü genel ahlak iyimserliğini inşa eden fanteziyle çözeceğinin ipucunu başından verir: "Çerkes Sohbet'te mahbûb dostluk asla bulunmadığı halde, Ali'ye olan âşıkça bakışının Ali dahi farkında oluyordu. [...] Ama Çerkes Sohbet böyle kötü ahlaklılardan değildi." (s. 34) Romanın tefrika usulü yayınlandıktan sonra kitaplaştırılmasının

da bu tutarsızlıkta bir etkisi olabileceği düşünülürse, Sohbet Ağa'nın cinsel yönelimi gayet tutarsız biçimde bir oradan bir buraya savrulur, kâh kadınlarla hiç ilgilenmediğinden bahsedilir kâh bir genç kızla yaptığı evlilik planlarından...

Yazar, toplumsal cinsiyet karmaşasını iyimserliği ile çözeceğinin ipuçlarını verdikten sonra, Acem Ali Bey ile Sohbet Ağa'yı bir odada yatırarak kendini tekrar edecek fanteziye, bu durumda cinsiyetin genel ahlak merkezli onarılması için yapılan büyüye yatırım yapar. Utanç verici olanı okur/izleyici için tuhaf bir seyirliğe, "hakikat"i ortaya çıkarma, yani aslında "ifşa" edimine çevirir.

> "Ne göreceğiz? Soyunduğu zaman ceketini, yeleğini, frenk gömleğini çıkarıp yalnız fanilâsıyla yatağa girmiş olan Acem Ali Bey'in göğsündeki fanilanın altına sanki iki turunç koymuşlar gibi bir hâl!" (s. 46)

Ancak yazar başka bir yerde değil de tam da bu noktada toplumsal cinsiyetin hiç de öyle katı çizgilerle çizilmediğini itiraf etmek durumunda kalır:

> "Eğer Acem Ali Bey şişman bir adam olsaydı, bu memelerin kız memesi olmadığı düşünülebilirdi; çünkü kimi şişman adamlarda hemen (hemen) kız memesine yakın memeler görülmekte olup, hele ki sıkıca bir fanila giyildiği zaman bunlar bayağı kız memesi gibi yuvarlak dahi görünürler." (s. 46)

Fantezi, popüler kurmacada yinelenen, üstünden tekrar geçe geçe belli arzu formlarını meşrulaştırırken diğerlerini bastıran bir şey olduğundan; Acem Ali Bey'in toplumsal cinsiyet matrisi kodlarına göre erkek olmadığını ima ederken heteroseksüel matrisin katı sınırlarını inşa etmek için ifşa ediminde bir kez daha kendisini tekrar eder. Romana adını veren Dürdâne Hanım'ın gizli doğumunda ona yardım eden ebe hanım Acem Ali Bey'e âşık olmuştur:

> "Bana olan aşkınıza gelince, tekrar ederim ki, dünyada bir kadın sevmek mümkün olsaydı sizi severdim! Ama bakınız!' diyerek elimi eline aldı. Göğsüne götürdü. Frenk gömleğinin altında yusyumru ve kaskatı iki kız memesini elime vermesin mi!" (s. 75)

Fantezi, "üç de setre pantolonlu ağaları darmadağın eden Acem Ali, işte (bu) Ulviye Hanımdır" özdeşliğine dayanan toplumsal cinsiyet matrisi sınırları içerisinde kendini var eden "hakikat"i

sezdirmeye başlarken, *transgender* bürünmeyi [*passing*] oldukça tuhaf biçimde açıklar. Genel ahlakın en önemli sembollerinden çözümsüzlükleri istikrara kavuşturma ödevini yüklenmiş, meraklı komşu kadın prototipi, merakını gidermek için tahkikat yaparken başı belaya girmesin diye "erkek kılığına giriyordur."

> "Kadın kılığı ile bu işi yaparsa, denizden filandan görenler olacağından tamamıyla mahvolacağını anlayarak erkek kılığına girmeyi kurdu; çünkü o durumda görülecek olsa bile, herkes kendisini hırsız sanır, dolayısı ile de Ulviye Hanım adını kesin bir rezaletten kurtarmış olacağını düşündü." (s. 83).

Elbette, bu işin sadece bir boyutudur. Metin, erkek olmanın, erkek gücüne sahip olmanın aslında bir yandan arzulanası bir şey olduğunu öne sürerken, kaba güç sahibi olarak erkeği ve erkekliği olumlayan bir fantezi kurar:

> "'Haydi şuradan, çürük murdarlar! Bunda kaldıramayacak ne varmış?' diye sandığı yakaladığı gibi yerinden kaldırıp öteye attı. [...] Hanımlarında gördükleri güce, cariyeler şaşırıp kaldılar; ama Ulviye Hanım'ın kendisine güveni arttı ve karikatürize edilmiş bir iç sesle 'Öyle ise ben bir erkekten daha güçlüymüşüm' dedi." (s. 83)
> "Bundan sonra dünyada erkekçe geçimin ne olduğunu dahi denerim. Bunun için biraz silah kullanmak ve biraz da atılganlık ve gözü peklik arttıracak olaylarda bulunmak yeter. Artık birkaç gün erkek kılığında çıkıp bazı kavgalı çekişmeli olaylar aramalıdır.' diye, zihninde şu erkeklik planını büyüttükçe büyütmeye başladı." (s. 83)

Romanda iyimserliğin sınırları rasyonel ama gerçekdışı biçimde uçlara kadar zorlanırken, Acem Ali Bey, komşusu Dürdâne Hanım'ın nikâhsız hamile kaldıktan sonra gizli doğumuna yardım etmekle kalmaz, iyi kalpli komşu Ulviye Hanım sıfatıyla Dürdâne Hanım'ın öksüz doğan çocuğunu evlat edinir. Bir de üstüne Dürdâne Hanım'a ibretlik bir genel ahlak dersi verir:

> "Sevmek, sevilmek, dünyada ayıplanacak bir şey olmadığı gibi, âdetâ takdis edilecek bir şeydir. Ancak, bir şartla! O şart dahi dince uyduğumuz şer'-i şerîf ve medeniyete, bağlı olduğumuz göreneklere ve genel ahlâka uymasıdır." (s. 153)

Fantezi, Dürdâne Hanım'ın ahlakını böylece kurtardıktan sonra, Acem Ali Bey Ulviye Hanım sıfatıyla Sohbet Ağa'yla evlendiri-

lir. Böylece, roman, "hakikat"i Ulviye Hanım özdeşliği üzerine kurduktan sonra, bir kadının bir başına elindeki mirasa sahip çıkamayacağı fikriyle, tutumluluğuyla emsal teşkil eden, bu yüzden mirasa sahip çıkmada ideal kişiyi temsil eden Sohbet Ağa'yla evlendirilmesi yoluyla heteroseksüel iyimserlik inşa edilmiş olur. Mirasın, Ahmet Mithat'ın külliyatında çözülmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil ettiği düşünülürse, bu fantezi makro seviyede Osmanlı İmparatorluğu'nu ve onun Batı elinde gücünün elinden alınmasının önüne geçme ve düşmüş genel ahlakını kurtarma fantezisidir. Başıboş, iktidarsız erkek, yerini güçlü kuvvetli yenilmez erkeğe, yenilmez erkek kendini mükemmel genel ahlak savunucusu kadına bırakır, güç kadının elinden alınır, mirası en iyi sahipleneceğine inanılan erkeğe teslim edilir. Bu erkeğin cinsel yönelim üzerinden zan altında kalmış onuru –bir bakıma rencide edilmiş Doğu'nun, Osmanlı İmparatorluğu'nun onuru– tam da genel ahlakı kurtaran kadın tarafından onarılarak fantezi döngüsü kapatılır.

Nesneleştirmenin Berisinde Özne Trans Erkek

Ömer Seyfettin'in *Eleğimsağma* öyküsü aslında yazarın figüre yüklediği misyon merkezinde fantezi inşası ile fantezinin eşzamanlı çöküşünü tasvir etmesi açısından önemlidir.[17] Hikâye, bazı noktalarda diğer trans erkek anlatılarına oranla farklı bir yere oturur. Her şeyden önce, metin ana figürü kendi ağzından açıkça erkeğe doğru bedenselleşme arzusu içerisinde verir, ana figürün erkek olmakla ilgili düşüncelerini birinci elden duyarız. Oysa bu çalışmada incelediğim diğer metinlerde figürlerin ve karakterlerin kendi cinsiyet kimliklerini nasıl algıladıkları söz konusu olduğunda duygularının, arzularının ne yazık ki yeterince aktarılmadığı ve nesne konumunda kaldıkları görülebilir.

17. Bu seçkiye Ömer Seyfettin'in daha sonra kısa roman hâline getirdiği, ilk bakışta paralel bir yol sergiliyor gibi görünen *Yalnız Efe* (1919) öyküsü dahil edilmeyecek. Zira yazar kurgusunda figüre fiziksel özellikler de dahil olmak üzere o kadar çok kadın özelliği yüklüyor ki, figür için, özellikle erkeklere görünmeme titizliği de düşünülürse, dönüşüm sonrası geriye kalan rahatlıkla ve net bir biçimde silah taşıyan ve savaşan bir kadın denir. Yine de yazarın figüre yüklediği kahraman misyonunun, benzer fanteziyi kurması açısından, *Eleğimsağma* ile aralarında paralellik olduğunu not etmek gerekir.

"[...] Aynaya tekrar dikkatle baktı. Ne güzeldi! Amma bu güzelliğin bu gür saçların, bu kömür gözlerin, bu al yanakların onca hiç ehemmiyeti yoktu. İçini çekti.
- Ah, erkek olsaydım... dedi.
Ah, erkek olsaydı... Hemen alevlenen masum bir çocuk hayalinin mantıksız garabetleriyle düşünmeğe başladı. Neler yapmayacaktı? Bir kere yalnız Bozkaya'nın değil, hatta bütün kazanın birinci pehlivanı olacaktı. Sonra... Meşhur bir efe.." (s. 107)

Figür öyküde cinsiyet kimliği merkezinde sembolik bir öneme sahip "eleğimsağma" (gökkuşağı) altından geçerek erkekliğe tam geçiş yapmadan önce de, metin okura, tam da yazarın kurduğu bu iç ses tekniği sayesinde, onun trans erkek olduğunu açık seçik biçimde fark etme şansı verir. Bu yumuşak ve tutarlı geçişle, öyküde mutlu son gibi görünenin daha sonra kâbusa dönüşen bir rüya olduğu ortaya çıksa da, figürün kendi bedeninde erkek olma arzusu gerçekleşir. Böylece resmen erkek cinsiyetine mükemmel bir geçiş yapar:

"Nefes nefese eleğimsağmanın altından geçti.
-Oh! -dedi.
[...]
Ayağa kalkınca şaşırdı. Boyu büyümüş, cepkeni yırtılmış, kısalan etekleri belinde kalmıştı... Islanmış yüzüne elini götürdü. Parmaklarına bıyıkları dokundu. Kendine baktı. Koca bir delikanlı! Amma arkasındakiler erkek esvabı değil.
-Eve gideyim, şunları değiştireyim. dedi.
Yürüdü. O kadar kuvvetlenmişti ki. Demin yarım saatte koşarak geçtiği yerleri üç adımda aştı. [...] Kilitli bir sandığı kırdı. Ağabeysinin bayramlıklarını çıkardı. Giydi. Vücuduna çok dar geliyordu. Duvardan martini de aldı." (s. 109)

Diğer metinlerden farklı bir veçhe de, Ömer Seyfettin'in cinsiyet kimliğini cinsel yönelimle çok sıkı bir ilişki içerisinde vermesi, hatta cinsiyet kimliğini figürün cinsel yönelimiyle ayrışmaz biçimde, ikisi arasında çok sıkı bir sebep sonuç ilişkisi varmışçasına ilişkilendirmesidir. Memduh Şevket Esendal'ın ana figürünü bir kadınla evlenmek isterken gösterdiğini görmüştük, Reşad Ekrem Koçu'nun da trans gey kimliğiyle analoji kurulabilecek deneyimlerden bahsettiğini göreceğiz. Kısacası, bu figür ve karakterlerde de cinsel yönelim arka planda değil ama Ömer Seyfettin cinsel

yönelimle cinsiyet kimliği arasında korelasyon varmış, cinsel yönelim belirtilmezse cinsiyet kimliği sorunsalı havada kalacakmış gibi bir kaygıyla yazar. İlk önce, figür erkek olma dileğini kendi kendine ifade ederken, öyküde ilk kez kendine açılırken, yazar hemen araya şu cümleyi sıkıştırır: "ve mutlaka Zaimoğulları'nın küçük kızını alacaktı." Erkekliğe tam geçiş yaptıktan hemen sonra: "Üç gün evvel onların düğünü olmadı mı be? Küçük kızlarını, Gülsüm'ü ha... Birdenbire hiddetlendi. İşte şimdi erkekti. Bu üzüm gözlü küçücük kızı kendi alacaktı." (s. 109)

Bir başka fark, Ömer Seyfettin'in külliyatına bakıp da, her ne kadar yazarın patriyarkal, çok sivri bir kadın düşmanı ve heteroseksist olduğunu rahatça söyleyebilsek de,[18] öyküsündeki moleküler/minöriter erkekliği aktarırken bir noktaya kadar rencide edici bir dil kullanmamaya tuhaf biçimde dikkat etmesidir. Hatta figürü, ileride göreceğimiz sebeplerden, över. Yine de yazarın kök salmış bakış açısı öyküde sunulan bağlama etki etmeden duramaz. Ana akım, heteroseksist, patriyarkal bakış açısıyla Ömer Seyfettin bir bağlamdan öteki bağlama geçince yepyeni bir yazar olmaz. Bu yüzden tekrar tekrar göreceğimiz groteskleştirme noktasına döneriz. Figür, yazarın amacını aşacak biçimde, öykünün başından sonuna ister istemez uç derecede groteskleşir. Çünkü geçişten önce adının Ayşe olduğunu öğreniriz, figürün geçişinden sonra Ömer Seyfettin onu hâlâ "Ayşe" olarak adlandırmaya devam eder, bir erkek ismi vermeye çekinir. Bu tutum, okurun ağzında tuhaf bir tat bırakır. Çünkü ileride bahsedeceğim üzere, öykünün figürü bir başka groteskleştirme veçhesi de abartılı biçimde erilleştirme yöntemidir. "Ayşe" göstereni ile uç derecede eril performansın bileşimi, metindeki ileride göreceğimiz çift katmanlı "erkek olsaydım" değer yargısıyla da birleşince, yazarla figür arasında, daha doğrusu yazarla değer yargılarının şekillendirdiği figür

18. Bu yorumla ilgili Ömer Seyfettin'den bir iki örnek vermek faydalı olacaktır: Birinci öykü *Dünyanın Nizamı* evlenmeme kararı alan genç bir kadının kümesindeki horozu kesmesiyle tavukların sahiplerine isyan etmesini anlatır. Öyküde horoz ile tavuklar, horozun tavukların üzerindeki zalim tahakkümü insan dünyasına analojik biçimde olması gereken, güzel bir şeymiş gibi aktarılır ve kadın buna bakarak evlenme kararı alır. Bir diğer örnek *Aşk ve Ayak Parmakları*'nda ise herkesin hangi hayvana benzediğini bulmak gibi bir hobisi olan erkek güzel bir kadına âşık olur, çünkü onu hiçbir hayvana benzetememiştir. Sonunda hem maymunun hem de kadının son derece aşağılayıcı bir dille mevzu bahis olduğu öyküde yazarın oldukça "şirin" bir dille anlattığı üzere adam kadını maymuna benzediği için terk eder. Ömer Seyfettin, *Yüksek Ökçeler, Bütün Eserleri: 6*, İstanbul: Serhat Yayınları, 1990, s. 9-14, 40-44.

tahayyülü arasında yoğun bir çatışma çıktığının emaresi hâline gelir.

Memduh Şevket Esendal'da (*Sofu Adamın Kızı* -1935) tıbbi bazı müdahalelerden üstünkörü bahsedildiğinden, figüre bu kategorizasyona da yaklaşacak biçimde rahatça trans erkek diyebilmiştim. Beyanı tıbbi sürecin önünde tuttuğumuzu, daha doğrusu tıbbi süreç olmadan da trans erkeklerden bahsedebileceğimizi iddia ettiğimizi hatırlarsak, bu öykünün trans erkekliği sadece medikalleştirme üzerinden anlamlandıran argümanını sorgulayabilme fırsatı verme açısından yerinde bir kurgu sunduğunu söyleyebiliriz. Yukarıdaki örnekler karşılaştırılırsa söz konusu cinsiyet kimliğinin kesintisiz olduğu görülecektir. Yazarın Ayşe diye isimlendirdiği trans erkeğin rüyası, öykünün trajik sonuna rağmen figürün gelip geçici bir hayali olmaktan ziyade –yazarın argümanı bu yönde olsa da kendi kurgusu iddiasını aşar– figür için tıbbi sürecin yerini tutan bir bedensel uyarlama olarak ortaya çıkar. Figür öyküde cinsiyet kimliğini bir anda pat diye değiştirmez, tutarlı bir erilliği vardır. Figür söz konusu olduğunda öyküde isim hariç erkeklik göstergeleri dışında bir şeye rastlamayız, eleğimsağmanın altından geçmeden önce de bol bol güreşir. Tam da romanın kötü kalpli figürü softanın, onu sürekli çarşaf altına alma isteğini belirtme noktasına geldiği üzere, erkekler dünyasının bir parçası olduğunu görürüz. Erkeklerle neredeyse düşmanca, sert bir sosyalliği vardır. Bu yüzden de cinsiyet ayrışmasının çok katı olduğu bir cinsel coğrafyada o coğrafyanın ürünü toplumsallığa çift katmanlı ciddi bir "tehdit" oluşturur: 1) ayrışmanın tezahür ettiği aşılmazmış gibi görünen sınırın aşılabilir olduğunu gösterir, 2) ama sınırı aştığı ölçüde elinden geleni yaptığı hâlde molar yapıya ait olamaz, hep bir farkı hatırlatır. Bu farkın yarattığı pürüz öykünün geleneği temsil eden muhafazakâr figürler tarafından biteviye düzleştirilmeye çalışılır.

> "Hem öyle kuvvetli idi ki... Erkek arkadaşlarını bir tutuşta kaldırıp yere çarpıyordu. Ona "Pehlivan Ayşe" derlerdi. Erkek çocuklar gibi ata binmesini, silah atmasını, güreşmesini, birdirbir, esiralmaca oynamasını çok seviyordu. Fakat...
> Fakat işte büyüdükçe o kadar sevdiği bu oyunlara veda etmek lazım gelecekti. Hatta geçen gün çeşme dönüşünde köyün imamına, Kurt Hoca'ya rasgelmişti. Kuru elini öperken bu hiç hoşlanmadığı huysuz ihtiyar, ona:
> Kız Ayşe, anana söyle, seni örtüye soksun, artık senin açık dolaşman caiz değil...demişti." (s. 107)

Figürün geçiş öncesini kapsayan iç sesi kesitinde birdenbire beliren ve yankılanan "erkek olsaydım" cümlesi belki de bu çifte tehdit yüzünden eleğimsağmanın altından geçiş sahnesinden çok öykünün zirve noktası olarak parlar ve ilk bakışta "yanlış bedende doğmuş olmak" formülünün eşdeğeri gibi durur. Oysa öyküde Ömer Seyfettin'in yaptığı tek şey figürün erilliğine bir kontur daha atmaktır. "Yanlış beden" "doğru beden"e dönüşürken zaten kaslı olan biri çok daha kaslı olur ki tayin edilmiş cinsiyeti erkek olan çoğu erkek çok kaslı değildir. "Yanlış beden" "doğru beden"e dönüşürken hızlıca koşulan mesafeler bir saniyede alınır, gerçek bir efe olmak için omza bir martin atılır. Sanki eleğimsağmadan geçen bir "kadın" erkeğe dönüşmemiştir de sıradan ama güçlü bir erkek beklenen süper kahramana dönüşmüştür. Bu yüzden öykünün "erkek olsaydım" yargı cümlesini kuran tek öznesinin figür olmadığını okura hissettirir. Tüm öyküde, –ayrıca *Yalnız Efe*'de tıpatıp aynı cümlenin yankılandığı düşünülürse sanki metinleri aşıp yazarın fikrisabiti olmuşçasına– bu cümlenin yankılanmasını açıklayan, pis tınlayan bir disonans vardır. Figür konuşur, figür duygularını iletir, tam da kendi duygularını iletir. Ancak yazar anlatısında figürü bir türlü serbest bırakamaz, kendisi için konuşmasına çok da izin veremez. Çünkü hem figüre "erkek olsaydım" yargı cümlesiyle açığa çıkan, yüklemek istediği, martinisi omzunda efeden beklenen ağır misyon vardır hem de "kadın"/"erkek" ayrışımı temelli molar yapıyı muhafazakar mürteci figürün ta kendisi kadar pürüzsüzleştirmek, sanki "Ayşe" adı verdiği figür molar yapıyı destekleyecek biçimde bir ara ismiyle uyumlu varolmuş gibi "başa dönmek" ister. Yazar hem terakkiperver bir kimlikle savaş ortamında minöriter erkeği en ön saflara sürme fantezisini kurar hem cinsiyet ayrışımında mekânsallaşan en geleneksel ama değişim rüzgârıyla yozlaşmış değer yargılarını benimseyerek ya da en azından terk edemeyerek yarattığı figürden korkar. Yazar, bu çift katmanlı bakış açısıyla öyküde yankılanan "erkek olsaydı" yargı cümlesinden hemen sonra figür için "Hemen alevlenen masum bir çocuk hayalinin mantıksız garabetleriyle düşünmeğe başladı" derken figürün iç sesine karşı ürettiği bir tavırdan ziyade kendi kurguladığı fanteziyle kurduğu ilişkiden bahseder gibidir. Yazarın efe hayali de bu "masum bir çocuk hayalinin garabetleri"nden öteye gitmez. Figür, öyküde her fantezi gibi iyimser bir fantezinin nesnesi olmak üzere konumlandırılmıştır. Ta ki

iyimser fantezi yine uyumsuzlukla (figürün kâbusu, yazarın sahiplenmek istediği kâbus, yazarın eşzamanlı figürün kâbus yaşamasını onaylaması) sona erene kadar.

Cinsiyet uyumsuzluğunun yarattığı çatışma, groteskleşmeyi çift yüzlü görünür kılar. Birincisini, eleğimsağmadan geçtikten sonra figürün cinsiyeti ile bedeni arasında tam uyum sağlanmasına rağmen ona atfedilen "Ayşe" adı yoluyla okura ulaşan gösterenin bedeni komikleştirmesinde görmüştük. Ömer Seyfettin figüre bir erkek adı veremez, çünkü kurtuluş ümidi namına patriyarkal bir nizam ve hiyerarşiyi aşmak zorundayken o patriyarkal nizam ve hiyerarşi içerisinde kısılıp kalır. Softanın dünyasını karalamak ister ama softayı aşamaz. Bu yüzden hezimetten, çöküşten kendince oluşturmaya çalıştığı çıkış noktası düşünüş tarzıyla karşı karşıya gelir. Bir diğer veçhe de sırf kahraman yaratmak uğruna figürün karikatür edilme derecesinde erilleştirmesi, erkekliğinin sadece bir şiddet makinesine bağlanmasıdır. Okur, "Ayşe"yi düşündüğünde gözünde canlanacak figürler yaklaşık Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone gibi erkekliği aşırı süslenmiş, tek veçheli erkeklerdir. Öykü sürekli aynı şiddet dilini üretirken, figürün erkekliği şişer:

> "- Nikâhı kim kıydı?
> - Kurt Hoca...
> - Kurt Hoca ha... Onu da getirin bakayım.
> Kurt Hocayı da getirdiler. Herkese emreden, daima surat asan, kimseye yüz vermeyen Kurt Hoca şimdi yumuşamış, elpençe divan duruyordu. Ayşe dedi ki:
> - Ulan Hasan, boşa bakayım Gülsüm'ü!
> - Boşamam.
> - Boşa diyorum.
> Ve birden kırmızı kuşağından yakaladı. Havaya kaldırdı.
> - Ay, ay, ay... Aman efe.
> - Boşa diyorum, yoksa şimdi yere çarpar beynini parçalarım. (s. 111)
> [...]
> Ayşe fena halde hiddetlendi. Hiç hazzetmediği bu zalim herifi salladı. Salladı, salladı. Öyle bir fırlattı ki..." (s. 112)

Bir kahraman yaratmak uğruna minöriter erkekliği yüzeyselleştirilmiş olanı molar erilliğe aktarma çabası ile kadın göstergesinin bir süreklilik içerisinde dayatılması arasında sıkışan çatışmayı yazarın iç çatışmasından temizlediğimizde, yeniden figürün iç

sesine ulaşabiliriz. Bu an, okuru hiç de şaşılmayacak biçimde Hüseyin Rahmi'de içinden geçtiğimiz utançla baş başa bırakarak patlak verir. Eleğimsağmanın bir rüya olduğu açığa çıkınca şişirilmiş erkeklik birdenbire cebren kadın cinsiyetine aktarılarak söndürülür:

> "Gözünü açınca kafasını yumruklayan babasını gördü:
> - Domuzun kızı, ne arıyordun burada?
> [...]
> Ayşe aptallaşmış, hiç cevap veremiyor, yalnız ağlıyordu. Demin koştuğu yerlerden miskin miskin köye döndü. Evlerine yaklaştıkları zaman havadan bir ses geldi:
> - Buldunuz mu Mehmet Ağa?
> - Bulduk Hoca Efendi...
> Ayşe gözlerini yukarı kaldırdı. Kurt Hoca, başıkabak, yalınayak, kolları sıvalı evinin yüksek taraçasında kalaylı ibriğiyle abdestini tazeliyordu.
> - Nerede imiş?
> - Fundalıklarda. Uyumuş kalmış...
> - Bu yağmurda orada ne yapıyormuş ki...
> - Söylemiyor domuz.
> - Örtüye koyun onu, örtüye... Artık onun açık dolaşması caiz değil.
> Zavallı Ayşe hiç sesini çıkaramıyor, utancından yerlerin dibine geçiyor, bastığı çamurlara bakarak, bütün göğsünü sarsan derin hıçkırıklarla hüngür hüngür ağlıyordu." (s. 113-114)

Figür ahalinin gözü önünde tam da cinsiyet kimliğinden ötürü bir utanç nesnesine dönüştürüldüğünde öykü sonra erer. Öykü, okura cinsiyet kimliği ile utanç kesişiminde, Hüseyin Rahmi'nin *Can Pazarı*'nı hatırlatarak, yeniden Sedgwick'in ilgili makalesine getirir: "Aslında utanç ve kimlik hem yapı söken hem temel olmak üzere birbiriyle oldukça dinamik bir ilişki içerisinde kalır, çünkü utanç hem kendine has biçimde bulaşıcı hem de kendine has biçimde bireyselleştiricidir."[19] Biz de okur olarak figürle bir biçimde ilişkiye geçen bir okuma yapmışsak bu sona gelindiğinde onca şişirilmiş erkeklik deneyiminin pat diye yere çarpışını hissettiğimizde figürün yaşadığı şokun bize geçtiğini, bulaştığını hissedebiliriz. Oysa bu son bir yandan figürün yapayalnız deneyimlediği biricik sonudur ve utanç bireyselleştiği ölçüde figürü kimliklendirir. Figür, bir cinsiyet dayatılırken bu cinsiyeti artık kabul ettiği için

19. Sedgwick, *Shame, Theatricality*, s. 50.

değil, bir yandan da efeliği elinden alındığı, erilliği sindirilmeye çalışıldığı ölçüde elinden cebren alınma hamlesinde bulunulan erkekliğini hatırlaya hatırlaya utanç içinde kıvranır ve kıvrandığı ölçüde cinsiyet kimliğine sıkıca sarılır.

Genel Ahlakın Kırmızı Çizgisine Direnme Biçimi Olarak *Transgender*

Reşad Ekrem Koçu'nun tüm anlatı boyunca genel ahlak tarafından kalıba sokulmuş bir topluma karşı benimsediği eleştirel duruşa ve *transgender* figürlerin estetiğini genelde kadınlık değil de, erkeklik üzerinden kurmasına rağmen kitabına *Erkek Kızlar* ismini seçmiştir.[20] Yazar, neden böyle bir isim seçtiği anlaşılamayan kitapta *transgender* figürleri portreleştirerek iki katmanlı bir anlatı sunar. Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası*'nda *drag* için öne sürdüğü; "Aynı şekilde ben de *drag*'in iç ve dış ruhsal mekânlar arasındaki ayrımı tümüyle altüst ettiğini ve hem dışavurumcu toplumsal cinsiyet modelini hem de hakiki toplumsal cinsiyet kimliği mefhumunu alaya aldığını düşünüyorum."[21] Koçu'da ise *drag*'den bürünmeye [*passing*] çok çeşitli trans erkeklik ve *transgender* performansa geniş bir yelpaze içerisinde yer veren *transgender* deneyimler adına genelleştirilebilir. Koçu'da ilişki iki yönlüdür. Öyküsü aktarılan *transgender* figürler karşıt ikiliğe dayanan bir cinsiyet algısı içerisinde bu algıyı benimseyen ve biteviye yaratan üçüncü gözlere –anlatıda çizgisi aşılmış psikotik sözü üreten halka ve bu halkın bakış açısıyla arasında mesafe bulunmayan okura– garip bir eğlence sunar. Ancak eğlencelik olan yerinden yurdundan edilmiş iki uçlu cinsiyettir. Gülen, tuhaf olduğunu sandığı figüre değil sınırının aşılmış olmasına güler. Yazarın karşıt ikiliklere dayanan algının kendisini teşhir ederken toplumsal cinsiyet matrisini tersyüz etmesine ve cinsiyeti sabit değil toplum tarafından tayin edilmiş bir şey olarak gösterirken seyirci konumundaki halkı alaya almasına yardımcı olur. Kitapta eşkıyadan, müride, askere, hamamda basılan ergen çocuğa ve köçeğe kadar geniş bir yelpaze içerisinde beş *transgender*'ın portresi çizilir.

---

20. Reşad Ekrem Koçu, *Erkek Kızlar*, 4. baskı, İstanbul: Doğan Kitap, 2004.

21. Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 2. baskı, Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 225.

Reşad Ekrem Koçu, İbrahim Voyvoda'nın İbrahim Voyvoda olmadan önceki öyküsünü anlatırken, ahalinin onun babası için "Kendisinin zaten İslam olduğundan şüphe ediliyordu, zira kızını kefere kızları gibi erkek esvabı giydirip erkekler arasında dolaştıran bir rezil adamdı." (s. 22) dediğini söyler. Sonra Voyvoda'nın portresini çizmeye başlar: "Delikanlıları imrendirecek tığ gibi bir vücut yapısı vardı. Yürüyüşü, edası, Kilissa'nın etrafını fırdolayı çevirmiş başları gökte dağlardaki vahşi ahular gibiydi." (s. 15)

Âşığının babasının halk tarafından bilinen adıyla Rebia'yı öldürmek üzere yaptırdığı baskında adamlarının kazara âşığı öldürmesi üzerine Rebia babadan intikam almak için çete kurar ve İbrahim Voyvoda olarak yeni (ama hayat öyküsünde aktarıldığı üzere o kadar da yeni olmayan) hayatına başlar. Ancak, genel ahlak kalıbına sokmaya, cinsiyeti istikrarlı hâle getirmeye çalışan söylemine dayanan, bu "hakikat" okura öykünün sonuna kadar kapalı kalacaktır. Okur, İbrahim Voyvoda'nın vahşetlerini öyküye eklenmiş yeni bir kişiymişçesine okur:

> "[İbrahim Voyvoda] 110 kişi olan kervan halkını ağaçlara bağlattı, içlerinden on kadar delikanlıyı andan doğma soyarak adamlarıyla beraber kurduğu bir işret sofrasının karşısında köçek oğlanı gibi oynattı." (s. 23)

Bu durumda Voyvoda'nın Rebia adını bırakıp İbrahim adını aldığı, geleneksel işbölümüne göre erkeklikle özdeşleştirilen eylemlerde bulunduğu düşünülürse trans erkek olduğu yorumu getirilebilir, ya da süreç mükemmel bürünme [*passing*] olarak okunabilir. Her halükarda anlatının eli kulağındaki zirvesi bir kişinin kimliğini aşar ve sadece bir trans erkeğin değil, erkeğe bedenselleşen bütün *transgender*'ların meselesi olan, *Can Pazarı*'nda teşhir edilen, *Dürdâne Hanım*'da üstü örtülerek fanteziye mahkûm edilen utanç performansıyla karşı karşıya kalırız.

Voyvoda'nın çetesi sonunda babanın adamları tarafından yakalanınca, genel ahlak söylemine uygun olarak İbrahim Voyvoda ile Rebia'yı özdeşleştirir ve Rebia "hakiki" kimlik olarak alınır. Bu ifşa, toplumsal cinsiyet matrisi sınırları içerisinde sıkı sıkıya tutulan erkeğin bedeniyle trans erkeklik deneyiminden geçen, toplumsal cinsiyet matrisi tarafından dışarı fırlatılmaya mahkûm beden arasındaki sınırı çizerken *transgender* bedeni toplumsal cinsiyet matrisi sınırları içerisinde kadın bedeni olarak içine alarak utançla birleştirip pornografikleştirir:

"Koca Bosna Vilayeti'ni yıllardır titreten kara esvaplı haydut, en çok on dokuz yaşlarında, daha bıyıkları bile terlememiş tüysüz bir oğlandı. Uzun boylu, vücut yapısı tığ gibi narin ve zarif, yüzü göz kamaştıracak güzellikteydi. Bir değirmen ırgadına, çobana, tatar ulağa değil, masallarda tarif edilen peri padişahının oğluna benziyordu. Üç yıldır makas görmemiş saçları omuzlarından aşağı uzamış, sarkmıştı, hatta bu saçlarla şehzadeden ziyade peri padişahının kızına benziyordu." (s. 35)

Pornografikleştirme edimi okuru yeniden Hüseyin Rahmi'nin çirkin kösesinin yaşlı kadına geçirildiği utanç performansı bu kez genç yakışıklı erkekten, genç güzel kadına aktarılır ve ifşa utancı tetikleyen performansa dönüşür. İbrahim Voyvoda utançla yüz yüze gelişinde kimliklenir ama performans ahalinin gözünden aktarılır:

"Fakat gövde tamamen çıplak kalınca, 'Uuuu!' diye bir hayret sesi yükseldi. İbrahim Voyvoda'nın göğsü, bir delikanlı göğsü gibi düz değildi, genç haydudun göğsünde hırçın iki keçi yavrusu gibi bir çift kız memesi vardı." (s. 38)

Pornografikleştirir çünkü bir bedenin açığa çıkmasından da öte artık halkın gözünde kadın cinsiyetine yerleştirilmiş kişi, aslında kadınların dolaşamayacağı yerlere girmiş çıkmıştır. Genel ahlak çerçevesinde kalıba sokulan toplumsal hafızada cinselliğe dair bir içeriğe sahip olmadığı varsayılan erkek erkeğe bir sosyalleşmeye sözümona birden cinsel bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda, öykünün –diğer öykülerin de aynı örüntüyü izleyeceği üzere– çetedekilerin yalan itiraflarıyla bitmesi şaşırtıcı olmayacaktır: "Bilirdik, fahişedir; her gece birimizle yatardı ve bizleri bu sihirle bent eylemişti." (s. 38)

Bir diğer portrede Suriyeli bir Arap emirinin Osmanlılar tarafından yakalanmasıyla, ailesi kırk tarafa dağılmış çocuklarından biri bir tekkeye varır ve kendini Emir Talha olarak tanıtır. Bu portre de, kırılgan erkeklik estetize edilmesi ve "ifşa" yoluyla bedenin pornografikleştirilmesi açısından İbrahim Voyvoda performansıyla paraleldir. Tabii iki farkla: Emir Talha'nın tekke hayatındaki homososyal ilişkiler ayrıntısıyla verilir ve eli kulağındaki utanç performansının şiddetini katlayan bir giz sunulur.

"Tekkede şeyhin müritleri arasında kaşı gözü yerinde, eli ayağı düzgün taze yiğitler vardı; Diyarbekir'in hem güzellikte yekta hem de irfan sahi-

bi gençleri de âşıkane sadıkane can sohbeti bilirlerdi. Emir Talha, Hazreti Koç seferden dönünceye kadar bunlardan sekiz on nefer yarı sadık edinmiş; bağlarda, bahçelerde zevku sefa ve sohbet ve edibane ülfet ve muhabbetle oyalanmıştı." (s. 54)

"Ve yıllar, âşıkane sadıkane can sohbetleriyle dolarak geçti. Emir Talha yirmi yirmi bir yaşlarına bastı. Boyu bosu serpilmiş, afeti devran olmuştu. Arap'ın kılsız cinsindendi, hâlâ çocuk yüzünü muhafaza ediyordu. Dudaklarının üstünde bıyıkları duman gibiydi, kıl mı, resim mi, farksızdı. Ve garip olan tarafı, büyüdükçe ele avuca hiç sığmayacakmış gibi görünen genç emir, bilakis birden uslanıvermişti. [...] Bir Arap on beş-on altı yaşında evlenirdi, hele çöl Arapları en az dört kadın alırlardı. Diyarbekir'de Emir Talha'nın kimin nesi olduğu bilinmiyordu, bilinen sadece asil bir Arap genci olduğuydu; evlenme arzusu göstermeyişi ayrı bir dedikodu konusu olmuştu." (s. 57)

Sunulan giz "doğa"yı, "çift kutuplu cinsiyet"i, toplumsal cinsiyet matrisi ile heteroseksüel matris kesişimini sanki alternatifsiz "hakikat" olarak dayatan doğumda açar. Emir Talha, inzivaya çekildiği dönemde gebe kalmış ve doğurmuştur. Simgeselin kendini dayatan kaçınılmaz sorusu sorulur: "Ama kimden?" İşte bu yüzden, tam da bu soruyu soran motivasyon mercek alındığında, bir erkek ama toplumsal tahayyüle göre aynı zamanda "gizli kadın" olarak erkek erkeğe ortamlara rahatça girip çıkabilmesi kadın-erkek ayrımına dayalı bir kamusallığı delişinde yeniden ve aynı sebeplerle "fuhuş"u doğurur. "Fuhuş"un ispatı doğum olarak alındığında, Emir Talha cebren kadınlaştırılır:

"Ayağım yalın, sırtım çul çaput ırgatlık ider sürünürdüm, beni kapısına aldığında onu er sanırdım, adam kılığına koydu, bir gece de odasına davet eyledi, taassup gösterdim reddeyledim, ol zaman hatun kişi olduğunu gördüm, 'Fahişedir ne ola ki?' dedim." (s. 68)

Bir diğer *transgender* portre hayatında maruz kaldığı ayrımcılıklar sonucunda delirmiş Topçu Emin'indir. Küçük yaşta bir erkek tarafından evlatlık alınan ve bu adam tarafından sürekli cinsel tacize uğrayan Emin, bunun üzerine adamın kardeşinin kıyafetini çalarak orduya girmiş ama kısa sürede toplumsal cinsiyet matrisi sınırlarının kaskatı çizildiği, homososyalliğin uğramadığı varsayılan, erkek erkeğe olma üzerinden tarif edilmiş ortamda Emin'e yer verilemeyeceği anlaşılmıştır.

"İfşa" sonrası halkın ona "Deli Emine" adını takmasıyla cinsiyet mefhumu iyice bulanır. Sırf Emin'in kendiliğine dair algısı üzerinden değil, Emin'in cinsiyeti sorusunun merkezinde onu çevreleyen ahalinin cinsiyet algısı üzerinden de... Emin'in portreye göre kendini tam olarak nerede tanımladığı öyküden anlaşılmaz, beyanına göre bir Emin'dir bir Emine. Fakat tam da cinsiyet sınırını aşmış olduğu bir kez belgelendiğinden sorulması gereken soru bunu aşar. Emin kendine ne zaman Emin, ne zaman Emine der? Bu soru toplumun kendi toplumsal cinsiyet matrisini hangi konturlarla nasıl bir iktidar mekanizması içerisinden çizdiğinin ipucunu da verir. Süreç içerisinde yaşadıkları akıl sağlığını yitirmesine mi yol açmıştır da kendini bir bu, bir şu cinsiyetle özdeşleştirir? Ama Emin'in kendine tam ne zaman Emine dediğine dikkatimizi yoğunlaştırdığımızda, kendini kadın cinsiyeti üzerinden kimliklendirmesinin öncesinde cebren kadınlaştırılma olduğunu görürüz. Emin kendine padişahın karşısında kadın diyordur, başka seçeneği de yoktur:

> "Hayır Padişahım, kız diye sattılar beni oğlan kılığında bu Cerrah İsmail Ağa koydu, saçlarımı tıraş ettirdi, oğlan esvabı giydirdi, on üç senedir hep böyle dolaşırım, herkes beni oğlan bilir, İsmail Ağa'nın validesi dahi benim kız olduğumu bilmez." (s. 78-79)

Emin'in portresinin yan başlıklarından "Emine'nin yalnız kendisi için hakikat olan yalanlar" bu bağlamda epey manidardır. Emin kendini Emin olarak ortaya koyduğunda, çevresinde kimliklenmesine kendisinden başka kimsenin inanmayacağı bir toplumla sarılmıştır, zorla kadın elbisesi giydirirler, saçını uzatmaya zorlarlar. O bunlara karşı çıktıkça iyice yalnızlaşır, genel ahlak bekçisi bir komşu hanımın onu evlendirerek namusunu kurtarma çabalarıyla toplumsal cinsiyet matrisinden erkek sıfatıyla püskürtülerek kadın sıfatıyla içe alınmaya çalışma ritüeli zirveye ulaşır. Toplumun yarattığı dil Emin'in erkek oluşunu kendi sınırları dışına fırlattığı ölçüde, Emin'in kendini erkek olarak kimliklendirmekte ısrar etmesi bu koşullarda deliliği doğurur.

Fakat delilik iki uçludur. Emin deli olarak adlandırıldığı ölçüde halk da kendi kaskatı sınırlarla çizilmiş genel ahlak kalıbı bir kez delindiğinden ürettiği söz, ürettiği dil deliren bir dildir:

> Taburda askerlik yapmış kızı tımarhaneye koymuşlar...
> - Kışlada çocuk bile doğurmuş...

Yok öyle değil, süvarilere muallimmiş, Frenk kızıymış...
- Dünya ilmini yutmuş kral kızıymış... dediler." (s. 96)

Ahalinin genel ahlak kalıbının şekil verdiği sınırları çiğnendiğinde hayal gücünün psikoz raddesinde ne kadar renkli işleyebileceği konusuyla Civelek Mustafa'nın portresinde bir kez daha karşılaşırız. Anlatılana göre, Ali adlı kadınlarla ilgilenmediği bilinen bir yeniçeri, sevgilisi Mustafa ile hamamda basılmıştır. On üç on dört yaşındaki erkek çocuğunun, yaşlı kocasının zulmünden kaçan bir ergen olduğu anlaşılınca, yine toplumsal cinsiyet matrisi içerisine alan, her şeyi "yerli yerine koymaya" çalışan hareket, gizi ifşa eder: "Odada çocuğunun belinden peştemalı çekip alınca oğlanın erkek olmadığı meydana çıktı." (s. 129) Bu olay üzerine, her seferinde kendi ifşa ediminden, kendi utanç performansından kendisi de yaralanan genel ahlak söylemi (çünkü *drag* sınırlarının mutlak değil, verili olduğunu da açığa çıkarmıştır) ahalinin ağzından kendi sınırlarının üstünden geçer:

"Zehir Ali'nin suçu katmer katmerdi:
Zina!...
Bir Müslüman'ın nikahlı karısını kaçırarak zina!...
Hafızı Kuran bir imam karısıyla zina!...
Bir Müslüman kadınını soyarak bir peştamalla erkekler hamamında üryan olarak teşhir!...
Aşiftesini civelek yazdırıp Yeniçeri Ocağı'nın namusunu lekeleme!..." (s. 136)

"Köçek İbo", Reşad Ekrem Koçu'nun cinsiyeti sabit ve "doğal" değil sürekli üstünden geçilerek icra edilen, kaygan, oynak bir şey olarak gösterdiği, bir *transgender*'ın köçeklik serüveninin anlatıldığı anlatıdır. Köçeklik de, bir cinsiyet icrası olduğundan bir nevi *drag* kabul edilebilirse, hele hele bu *drag* performansın "gerisinde" köçeğin tayin edilmiş cinsiyeti ile bir köçeğin performansın "gerisindeki" sahip olması beklenen cinsiyetinin uyuşmadığı, bu açının toplumsal cinsiyet matrisinin kendi sınırlarında dayattığı üzere köçekten dansöz değil, apayrı bir kombinasyon yarattığı düşünülürse, Köçek İbo portresinde Butler'ın *Cinsiyet Belası*'nda bir alt başlık olarak ele aldığı "Altüst Edici Bedensel Eylemler"inde "drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarır"[22] argüma-

22. Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 226.

nının canlı bir icrasına tanıklık ederiz. Olumsallığın açığa çıkması, doğallık atfedilen kategorilerin "doğal" olmadığının da açığa çıkmasıdır: "Heteroseksüel tutarlılık yasasının yerine, cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin birbirlerinden ayrı olduklarını teslim eden ve üretilmiş birliklerinin ardındaki kültürel mekanizmayı dramatize eden bir performans görürüz ki böylece bu iki terim doğallıktan çıkarılmış olur."[23] Toplumsal cinsiyet matrisinin kendini "doğa"dan alan tüm sınırları ortadan kalktığı gibi bu sınırların izleri bir orada bir burada yeniden ve yeniden icra edilir. Köçek İbo, kendini "doğa" söylemi üzerinden var eden "hakikat"e göre "kadın" fakat erkek, ama kadınsı danslar icra eden erkek ama aynı zamanda kadınsı dansları icra eden bir erkeği icra eden bir erkektir.

> "İhtiyar Baba Nazlı bir kemençe üstadıydı İbo'nun rakslarına onun kemençesi refakat edecekti. Sahnesini bile süsleyememişti. İstanbul halkının henüz meçhulü olan genç rakkas düğünün ilk günü kuru tahtadan bir kerevet üstünde oynadı. Keşmirî şopar harikulade bir Hint raksına başladığı zaman karşısında yalnız on kişi vardı, oyununu 5 000 kişinin alkışıyla bitirdi." (s. 108)

Reşad Ekrem Koçu, *transgender* performansı burada bırakmayacak, daha da uçlara taşıyacaktır. Kadınsı dansları icra eden erkeği icra eden erkek, erkek olarak doğrudan kadın dansını da icra edecek ve zenne olacaktır. Ama bu yazılı olmaktan öte kendini birebir hayattan alan bir performanstır:

> "Can İbo Şah da Ayşe Reis oldu ve zenne rolünde öyle emsalsiz bir muvaffakiyet gösterdi ki, seyirciler arasında bulunan en namlı orta oyuncuları bile 'Elhak, bu kadar olur..' dediler." (s. 109)

Diğer *transgender* portrelerinde rastladığımız normatifin erkekliğe doğru bedenselleşmeyi dışına püskürterek kendine çizdiği kaskatı sınıra bir kez daha şahit oluruz. Bu kez toplumsal cinsiyet matrisinden dışarı atmak heteronormativite sınırları içerisine alıp üreten, çoğalan bir çözüm bulma anlamına gelmiyordur, sınırın içinde olmadığı, yasaklayıcı iktidar mekanizmasına göre anında yok edilecektir:

> "On yedinci asır ortasında bir Müslüman kızının, velev ki Çingene ırkından da olsa cinsiyetini gizleyerek rakkas oğlan kılığına ortaya atılması,

23. A.g.e.

erkeklerle beraber yaşaması büyük, ağır suçtu; hem fuhuş, hem küfürdü, cezası en hafifinden idamdı.
Kız, kadın rakkase, çengi ancak kadın cemiyetlerinde oynayabilirdi: erkek cemiyetlerinde oynatılan kadınlar gayrımüslim fahişelerdi." (s. 118)

Bu çalışmada yer alan, Tanzimat ile Erken Dönem Cumhuriyet arasında kaleme alınmış eserler incelendiğinde, okur iki öykü, iki roman, bir oyun ve bir anlatıda trans erkeklik ve erkekliğe doğru bedenselleşmeye açık ve net biçimde denk geliyor. Bedenselleşme, toplumsal cinsiyet matrisinde gedik açıyor, bazen bürünme [*passing*] yoluyla sınır aşarken tam sınır noktasında ketleme yaratıyor ve önceden kendi sınırını koyan tarafı felç ediyor.Bazen genel ahlak çerçevesinde sınırları çizilmiş matrisin aşma diye algıladığı edimi (bu durumda kendi sınırını) kendi kaskatı diline fuhuş ve pornografi diye tercüme eden topluma karşı bir hareket oluşturan istikamet olarak okurun karşısına çıkıyor. Tam da bu tercüme yüzünden erkekliğe bedenselleşen *transgender*'ların edebi tanıklık içerisinde aktarıldığı üzere neredeyse istisnasız cebren kadınlaştırılarak tacize maruz kalması, sınır aşma edimlerinin sonucunda benzer utanç öyküleriyle yüzleşmek zorunda kalması ve utanca biçimini verenin genelde taciz olduğu bir güzergâhla karşılaşıyoruz. Ne yazık ki, edebi tanıklıklar *transgender*'ların kendi yolları içinden geçerken bürünmelerinin [*passing*], travmatik deneyimlerinin, kendilerini nasıl tanımladıklarının öyküsünü genelde okura onların ağzından aktarmıyor. Bu yüzden anlatılar, daha ziyade kâh çökmekte olan kâh büyük yıkımlardan sonra sil baştan kurulmakta olan, genel ahlak kalıbına sıkı sıkıya sarılmış bir toplumun, sınırları aşıldığında şiddetle tepki verme ihtiyacı duyduğunu belgeliyor. Toplumun kimliğin inkârı üzerine sınırı aşanı büsbütün yok etmek üzerinden kendini onarmaya çalıştığı düşünülürse, tanıklık edilen, *transgender*'ları çevreleyen toplumun sınırlarının ne kadar kaskatı olduğu ve kaskatı olma biçimleridir. Ancak edebi tanıklık aynı zamanda erkeğe bedenselleşmenin ve erkeğe bedenselleşen *transgender*'ların toplumdaki mevcudiyetinin ciddi bir fark yarattığını da belgeler. Fantazmatik özdeşim üzerinden heteroseksüel matris kurmaya çalışan ana akım anlatıda 'kadın' ile 'erkek' kavramlarını sarsarak tehdit eder.

Çok Katmanlı Trans Kadınlık Deneyimleri: Ayna Evresi, Cinsel Coğrafya, Queer Aile

Tanzimat'tan Erken Dönem Cumhuriyet'e kadar Türkçe Edebiyat, 'kadın'a bedenselleşmeye niceliksel olarak pek geniş yer vermemiş olsa da günümüze oldukça çarpıcı bir tanıklık bırakır. Bazen Simgesel Düzen'e başkaldıran bir ayna evresinde gerçekliğinin kaynağını Narkissos mitinde bulur, okura trans deneyim merkezinde alternatif okumalar yapma olanağı sunar. Bazen de kurduğu heteroseksüel matris büyüsünü kendi huzursuzluğu tarafından kuşatılmış yüceltme itkisiyle aşar. Metni aslen cinsel coğrafya ve dil meselesi olarak ele aldığından figürleri, figürler arası arzunun ve ilişkinin ötesine geçecek biçimde kurgular hatta iki figür arasındaki poliamori yanılsaması sunan çocuksu otoerotizmi ve trans lezbiyenlik deneyimini dahi aşar. Üst katmanda aşk gibi okunan şey dilin kendi üstüne kapanan psikozu hâline gelir. Dahası, salt

karamsarlık üreten Abdülhamid rejimi namusçuluğuna direnen vaha gibi mekânsallaşmalar ve toplumsallaşmalar yaratır. Geleneksel ailenin karşısına *queer* aileyi koyarak tam da onu siyah ile beyaz arasında sıkıştırılmış gri alanlara hapseden hakikat rejimlerine direnir, heteroseksüel matrisi dayatan iyimser fantezinin karşıtı olarak gerçekçi iyimserlikle politik bir ümidi yaşatır. Bu bölüm, mahut güzergâhların içinden geçerken Reşad Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'nde yer verdiği "Abdi Yusufçavuşzade" maddesini, Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ını ve Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*'ını analiz ediyor.[1]

İmgesel/ Simgesel Karşıtlığında *Transgender* Suret

Reşad Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'nde yer verdiği "Abdi Yusufçavuşzade" maddesi ilk bakışta üst katmanda heteroseksüel matrisi inşa edermiş gibi görünen, genel ahlakla dalga geçen taklit bir fanteziden; alt katmanda ise homoerotizmin baltalandığı, hüsranla biten bir gey aşk anlatısından müteşekkil gibi görünür.[2] Bu tip bir yapıda kesitlere, sahnelere bölünerek akışkanlığını yitiren çifte kurgu içerisinde araya parça parça sıkıştırılan trans imgelerin ve ince örülmüş imaların peşine düşüldüğünde, ezdiği trans kadın imgesi onarılabilir hale gelir. Diğer hikâyelerin yanında hikâyeyi bir de, bir trans kadının macerası olarak baştan yazdığımızda olay örgüsü akışkanlaşır. "Abdi Yusufçavuşzade"de heteroseksüel matrisin arkasına gizlenmiş cross-dress Abdi ile gey kimliğiyle tezahür eden Abdi'nin arkasına gizlenmiş trans kadını görünür ve anlatılabilir hâle getirebilmek için Ödipalleştirme tuzağına düşmemeye çalışılarak (özellikle böyle bir yol anlatıdaki taklit fanteziyi tek yol olarak dayatacağı için) psikanalizin belli başlı birkaç kavramı ödünç alınacak ve Butler'ın fantazmatik özdeşim kavramı üzerinden hikâye açmaya çalışılacak.

İstanbul Ansiklopedisi'ndeki "Abdi Yusufçavuşzade" maddesi *Hikâye-i Cevri Çelebi*'den[3] alınmıştır. IV. Murat zamanında geçtiği

1. Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, I. cilt, "Abdi Yusufçavuşzade", İstanbul: Tan Matbaası, 1968, s. 21-22; Şemseddin Sami, *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, (çevrimyazı) N. Ahmet Özalp, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996. Halide Edib Adıvar, *Sinekli Bakkal*, 17. baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2015.

2. Reşad Ekrem Koçu'da bu tip hüsranla biten homoerotik hikâyeler için bkz. *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2002; *Aşk Yolunda İstanbul'da Neler Olmuş*, İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2002.

3. Orijinal metnin transkripsiyonu için bkz. Vijdan Akçadağ, "Realist İstanbul

rivayet olunan anlatının başkahramanı Abdi zengin bir aileden gelmektedir. Onu görüp âşık olan Cevri Çelebi yokluğunda avunmak için çok büyük paralar harcayarak onun bir portresini yaptırır. Abdi'nin babasının ölümü üzerine Cevri Çelebi Abdi'nin konağına yetişir, zor gününde onun en yakın dostu olmayı başarır. Onunla birlikte yaşamaya başlar. Birbirlerine açıldıktan sonra Abdi, Cevri Çelebi'ye kendisiyle birlikte olmadan önce, ona âşıkken nasıl avunduğunu sorar. Cevri Çelebi de portreden bahseder. Abdi portreye bakar bakmaz "Ben de bu kadar dilber isem bana tahammül olunmaz" der.[4] Bunu söyler söylemez portrenin arkası çevrilir, afet bir genç kadın resmiyle karşı karşıya kalırlar. "Güzel Abdi'nin aklı başından gider" ve bu genç kadını bulana kadar kendine gelmeyeceğini söyler, yemeden içmeden kesilir. Her iki tarafın da çektiği onca acıdan sonra, portrenin sahibinin Tüccar Mahmud'un kızı Banu Rukiye olduğu ortaya çıkar. Aileler Banu'yla tanıştıktan sonra "bir fırsat kollayıp Rukiye Banu'ya Yusufçavuşzade Abdi'nin resmini gösterirler. Kız deli divane olur: 'Aman kadın şunu benimle müşerref eyle.' [der.]" Abdi'yi kızla buluşabilmesi için çengi kıyafetine sokarlar. Abdi kızla üç gün geçirir. "'Efendim Abdi gayri sabra mecalim kalmadı' diye sarmaş dolaş olurlar, güya bal ile kaymak bir yere karışır, turfanda gül gibi birbirlerini koklamaktan öpmeğe elleri değmez. [...] [N]e kalemlerle tahrir olunur zevk i sefalar ederler. Cevri Çelebi de yalıya davet edilir. Fakat bir gece Bostancıbaşı yalıyı basar, cümlesini vezir divanına götürür." Bu "rezaletin" genel ahlakla uzlaşabilmesi için fantezi formu devreye sokularak heteroseksüel matris inşa edilir ve Rukiye Banu Abdi'ye verilir, Cevri Çelebi de evlendirilir.

Bu ayna evresi kuran alternatif anlatıda her şeyden önce merkezinde kendini çift yüz olarak sunan tek bir suret yer alır. Anlatının akışını sağlayacak olayların sıra sıra dizilebilmesi, figürlerin bir zaman ve mekâna oturabilmesi için ilk önce suretin dönmeye başlaması gerekir. Suret anlatıdan çıkarıldığında anlatı da çöker. Abdi'nin kendi güzelliğini ("güzel Abdi" sıfatıyla erkek güzelliği olarak algıladığımız an) farkeder etmez, bunu dile getirir getirmez

---

Hikâyeleri", Yüksek Lisans Tezi: Trakya Üniversitesi, 2008, s. 76-90. Bu metinde kurgulanan trans anlatı tamamen Reşad Ekrem Koçu'nun maddesine dayanmaktadır. Orijinal metnin sekansları daha farklı olduğu için çıkarılacak trans anlatı daha farklı olacaktır.

4. "Abdi Yusufçavuşzade" maddesi, *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 1, s. 21-23.

bizim (ve Abdi'nin) kadın imgesiyle karşı karşıya kalmamız psikanalitik terimlerle konuşmak gerekirse araya görünmez üçüncü kişiler olarak dahil olduğumuz bir ayna evresine denk düşer. Suret, Abdi'nin *imago*'sunu oluşturduğu aynada bakanın bakılana, bakılanın da bakana dönüştüğü bir yansıma olarak kendini sunar. Adam, genç kadına âşık olur ve onunla özdeşleşir, suret genç kadının eline ulaştığında o da Abdi'ye âşık olur ve onunla özdeşleşir. Anlatının sunduğu sekans trans anlatı inşa edildiğinde, Abdi'nin genç kadına, genç kadının Abdi'ye bakması arasında bir an dışında zaman geçmemiştir. Freud, diğer aktörlerin kaybolma hâlinde trans anlatının kendini hâlâ kurabilme durumuna "çocuksu egonun kendine yeterliğe sahip olduğu orijinal narsisizmin varisi" dese de[5], söz konusu olan bizatihi varlığın öncesinde bir kategori olarak dayatılmış narsisizm değil, sadece sudaki yansımasına dalıp kalmış Narkissos'un söylencesine dönüştür. Abdi ile genç kadın arasındaki sözümona özdeşime doğru gerilemiş özne-nesne ilişkisi için "nesne, deyim yerindeyse, egoyu tüketmiştir" de denebilir, "nesne ego idealinin yerine konmuştur" ya da "egonun nesneyi kendi içine yansıttığı bir durum olarak âşık olmanın uç bir durumu"dur da denebilir.[6] Fakat ne yazık ki trans anlatıdaki özdeşimde toplumsal cinsiyetinin istikrarının sağlanması için heteroseksüel matrisin inşa edilme ve nesne-seçimi yanılsamasının sağlanması için ayna evresinin yer aldığı İmgesel'in Simgesel Düzen tarafından kesilme noktasına gelene kadar ortada nesne filan yoktur, nesne yanılsaması veren bir yansıma vardır.

Öyleyse, genç kadın ile Abdi arasında portre üzerinden gerçekleşen yansıyış "Jacques Lacan'ın İmgesel'in her terimin dolaysız olarak diğerine geçtiği ve yansımalarının sonsuz oyununda kaybolduğu ikili bir ilişkinin tanımının anlamıdır."[7] Anlatı, bu yansıma ilişkisini "yabancılaştırıcı bir yapı olarak bizatihi dil"i[8] koyarak kırar. "Bir ismin edinilmesi öznenin kendi nesne dünyasının konumunun tam bir dönüşümüyle sonuçlanır: 'bir isim, ne kadar karıştırılmış olsa da, belirli bir ismi imler.'"[9] Simgesel Düzen ayna

5. Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Çev. James Strachey, New York: W. W. Norton ve Company Inc., 1959, s. 42.

6. A.g.e., s. 45-46.

7. Frederic Jameson, "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of Subject", *Yale French Studies*, No. 55/56, 1977, s. 378.

8. A.g.e., s. 362.

9. A.g.e., s. 362.

evresini bir kadının özel ismiyle keser. Portrede tasvir edilmiş genç kadının adı artık Banu Rukiye'dir. Abdi'yle genç kadın birden ayrışmıştır, genç kadın ile Abdi birken ikiye bölünmüştür. Abdi'nin *imago*'sunun fantezi tarafından özne ve nesne olarak ikiye ayrılması aşkta nesne-seçimini özdeşime değil, resmen özdeşimi nesne-seçimine geriletir. Hikâyede Banu Rukiye'nin Abdi'nin aşığı olarak belirmesi trans anlatının gerilemesidir.

Judith Butler, bir cinsiyet yüklenmeyi suret kadar bir beden özdeşleşmesi, bir mekân edinme olarak tanımlar. Bu minvalde cinsiyetin ediniminden önce bir ben yoktur. Heteroseksüel sözleşme güdümünde inşa edilmiş cinsiyet yapısının fantazmatik özdeşim olduğunu ve karşıt ikilik sisteminden taşmış çoklu özdeşimlere Simgesel tehdidi altında direndiğini öne sürer. "Cinsiyetlendirilmiş bir konuma bürünmek Simgesel alan içerisinde işaretlenmiş bir konumla özdeşleşmekse ve özdeşleşmek o Simgesel alana yaklaşma olasılığını düşlemlemeyi içeriyorsa, cinsiyete bürünmeye zorlayan heteroseksist kısıtlama fantazmatik özdeşim yoluyla işler."[10] Bu taklit fanteziye göre güzel Abdi'nin Rukiye Banu'nun aşığı olarak konumlandırılması anlatıdaki fantazmatik özdeşimdir ve anlatı Yasa'ya karşı gelme korkusunun etkisinde Yasa'ya tabiidir. Oysa eşzamanlı olarak "[ö]zdeşim, Freud'un ısrar ettiği üzere Simgesel konumla uyumlu "her şeyden önce bedensel bir ego" olduğunda ısrar ettiği bir ego üretmeye çalışıyorsa, özdeşimsel fantazmların gerçekleşememesi Yasa'ya direncin mekânını oluşturur."[11] Anlatıda da portrenin tuttuğu merkezî yer heteroseksüel matris içerisinde kurulmaya çalışan cinsiyeti biteviye tutarsızlaştırır, beden sınırlarını bulanıklaştırır ve muğlâk bedeni bir mekân olarak inşa eder. Tam da bu yüzden Abdi ile Rukiye Banu birbirlerini bulduktan sonra Abdi Banu'ya ulaşabilmek için çengi kılığına bürünecektir. Abdi'nin çengi olarak anlatıya dahil olması, aslında tutarsızlığı yaratan, beden sınırlarını muğlaklâştıran çift yüzlü suretin bedenini bulduğu andır. Abdi'nin bedeni, çengi olarak varsayılmış mekânı sarsar ve mekânını bulur, mekânlaşır: "Özdeşim fantazmatik bir güzergâhtır ve arzunun çözülmesidir, bir yerin varsayılmasıdır, bir nesnenin yurtlaştırılmasıdır."[12] Abdi, cinsiyetine

10. Judith Butler, "Phantasmatic Identification and the Assumption of Sex", *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Londra: Routledge, 1993, s. 97.

11. A.g.e., s. 105.

12. A.g.e., s. 14.

bürünüp bedenini kadın olarak inşa ederek sınırları Yasa'nın fantazmatik özdeşimiyle sarsılmış yurdunu bulur.

Anlatıda Abdi ile Banu Rukiye'nin sevişme sahneleri yine "eli eline değmedi" vurgusuna dikkat çekilirse heteroseksüel matris tarafından koşullandırılmamış bir fantazmatik güzergâhta belki otoseksüel yoruma bile açık değildir, "olma" kipi "sahip olma" kipini olduğu gibi işgal etmiştir. Böyle bir yorumun izi sürüldüğünde, hikâyeyi genel ahlâka uydurma çabası içeren sondan tam bir önceki sekansta Abdi'nin aşığı Cevri Çelebi'nin Abdi ile Banu Rukiye'ye katılması grup seksi anıştıran üç kişilik grameri bir laço ile kızından ibaret iki kişilik gramere dönüştürerek okuru Butler'ın deyimiyle bir "gramer kurmacası" içerisinde bırakır:

> "Elbette bir 'Ben' ya da 'biz'in gramerini sanki bu özneler kendi muhtelif özdeşimlerinin önünde yer alıyormuş ya da onları harekete geçiriyormuş gibi kullandım, ama bu bir gramer kurmacası –yapmak istediğim yorumun zıddı bir yorumu kuvvetlendirme riski taşısa da– kullanmaya istekli olduğum bir yorum. Zira cinsiyetinin varsayılmasından ve eşzamanlı imkânsız yine de zorunlu bir özdeşim olmayan bir varsayımdan önce yer alan bir 'ben' yoktur."[13]

Trans Kadınlık Deneyimi ve Cinsel Coğrafya

Şemseddin Sami'nin 1875 yılında yayınlanan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı[14], bu kitapta ele alınan Tanzimat Dönemi eserleri için istisna sayılmayacak üzere, güzergâhı gereği gel gitli olsa da yine bir trans anlatı sunar. Butler, "'Tehlikeli Geçiş': Willa Cather'in Eril İsimleri"nin tam başlangıcında, "Willa Cather'in kurmacasında cinsiyet ya da cinselliği nasıl okumamız gerektiğini bilmek kolay değildir" der.[15] Benzer bir muammayı rahatlıkla Şemseddin Sami'de görebiliriz. Metnin sunduğu deneyim ışığında net bir uyarlama yapmak zorunludur çünkü roman belli belirsiz başlıklar altına alınmaya izin vermez. Bir cross-dress, ya da yazarın tabiriyle tebdil-i kıyafet, romanıdır. Figür, muğlak biçimde *transgender* ya da trans kadın sıfatı altına alındığında, hâlâ kendini cross-dresser olarak dayatır. Çünkü sürekli bir önceki durumuna geri dönme arzusu

13. A.g.e., s. 99.

14. Şemseddin Sami, *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, (çevrimyazı) N. Ahmet Özalp, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.

15. Butler, *Bodies That Matter*, s. 143; *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014, s. 203.

göstererek fantazmatik özdeşimi onarma itkisi ve kendini gizleme hassasiyeti, geri dönüşler çizmeyen trans kadından açık seçik biçimde ayrılır. Kıyafet değişimi sekanslarının, kıvrak hareketliliğiyle, endişe hissini okura aktaracak biçimde verilmesi, yazarın cinsiyetli isimlerin dilini gel git içerisinde kurmasıyla birleşince, ortaya yazarın figürün iç dünyasına rahatlıkla girebildiği hem figüre hem metnin tüm diline dair bir tebdil-i kıyafet deneyimi çıkar:

> "Yukarı çıkar, *çabucacık* karı esvabını çıkarır, kendi esvabını giyer." (s. 60)
> "*Aceleyle* Şehzadebaşı'na gidip tebdil-i kıyafet ettikten sonra, evine gider." (s. 70, vurgu bana aittir.)

Bu anlatı, bu ve bunu aşan ileride bahsedilecek başka sebeplerden, bir genç kadın ile genç erkeğin örflere karşı gelerek aşk yaşamasını kat kat aşar. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat,* dil aracılığıyla bedenin sınırlarını sarstığından ve bedeni yersiz yurtsuzlaştırdığından, heteroseksüel matrisi kuran bir anlatı değildir (fantazmatik özdeşimi kuramadığı için heteroseksüel matrisi kurma şansı da yoktur). Fakat bu, romanda aşkın ön planda olmadığı anlamına gelmez, Simgesel Düzeni gelgitli reddetme itkisi gösteren roman imgeselde aşkı en ağır biçimde yaşar. Romanın merkezinde, ana figürün trans eşiği aşması varsa, bir yandan da genel ahlakın en ufak noktaya kadar sindiği toplumsal mekânda, fantazmatik özdeşimin sunduğu yanılsama karşısında otoerotizmden kopmamış imgesel poliamoriyi yaratan bir saha vardır.

Roman bunun da ötesinde coğrafyasının ve dilinin kuruluşuna kadar tebdil-i kıyafet bir trans anlatıdır. Cinsiyetlendirilmiş mekânları ve cinsiyet temelli ayrışma sistemini stratejik noktalarda deler, katı mekânların inşa ettiği cinsiyeti söker, gevşek biçimde yeniden cinsiyetlenir.

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat aynı zamanda bir dil romanıdır. Bu, yazarın konuşma/yazma dili ekseninde çok dikkatli biçimde kurmuş olmasının, konuşma dilinin esere bu kadar yoğun biçimde nüfuz etmesi yüzünden eseri minöriter çoklu dillerin kaplamasının ötesinde bir durumdur. Romanın dili, çift katmanlı cinsiyetlendirilmiş çift özel isim kalıbı içerisinde kâh Simgesel Düzen'e kafa tutar kâh Simgesel Düzen içinde erimeye çalışır, fakat Simgesel Düzen'le uzlaşmayı bazen istemez, bazen beceremez. En sonunda "Baba'nın Adı" içerisine girmeye çalışan karakter isimlerini, tam

da karakterler çoktan eşiği aşmış olduğu için, karşımıza trajik *hybris* meselesi olarak koyar. Bu açıdan bakıldığında, romanın yazarı da eserin dilinin kurucusu olarak trans anlatının bizzat gelgitli erili/dişili ve isimlendirenidir. Eser, Şemseddin Sami'nin tebdil-i kıyafet trans anlatının içine girerek yer yer trans eşiği aşmasından yer yer eşikte kalakalmasından, sonunda da belirsiz bir noktada genel ahlak sınırını alt üst etmiş olan eşikte bütün gevşek cinsiyetlendirilmiş figürlerle birlikte büründüğü "Babanın Adı"nı ister istemez yok etmesinden bağımsız düşünülemez.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, sıçrama yoluyla gerçekleştirdiği aşma hareketleri ile cinsiyet düzleminde net bir biçimde ikiye bölünmüş mekânı, üzerinde oynanan bir saha hâline getirse de, akan bir mekânsallaşma sunmaz. Mekân, bir cinsel coğrafya sorunu olarak mükemmel biçimde soyut bir kadın/erkek ayrışmasına riayet eder ve evrenini oldukça katı biçimde iç mekânı kadınla, dış mekânı ise erkekle eşleştirerek ikiye böler. Trans anlatı dahi kalıplaşmış mekânsallaşmayı sadece menfur ve lanetli biçimde aşar. Yazarı çevreleyen gerçekliği ören bu cinsel coğrafya kalıpları aynı zamanda Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* dışında da sorguladığı ve ütopik çözümler ürettiği sahadır. Yeni ama revizyonist bir cinsel coğrafyayı savunduğu *Kadınlar* adlı risalesinde de romanın başlı başına konu edindiği mahut cinsel coğrafyanın katılığını eleştirir, ama söz konusu coğrafyanın iç mekân ile dış mekân ayrımını çok da zorlamayan bir ayrışma önerir. Aile ile ailenin merkezi kadın, aile kurumunun devamlılığı için yine kapalı mekândan pek çıkmamalı ama erkeğin okuma yazma, entelektüel ürün verme gibi işlerini de tarif edilmiş kapalı mekân içerisinde sürdürmelidir. *Kadınlar* risalesi, bu özelliklerden ötürü argümantatif düzlemde *Taaşşuk'-ı Tal'at ve Fitnat*'ın psikotik bilinçdışının cebelleştiği nirengileri temel alır. Yazar, cinsiyet kimliği sathında katı cinsel coğrafyanın delinmesini, kadının da aile kurumunun idamesi için tamamen kapalı mekâna gömülmesini ve açık mekândan dışlanmasını eleştirir. Diğer yandan bu kapalı yapıya aykırı gelmez ve kadını aile kurumunun sınırları içine mutlak biçimde alırken, kadının hane içinde erkek işlerini üstlenmesi gerektiğini savunur.[16]

Kadınlar risalesinin bilinçdışı olarak adlandırılabilecek romanda; Beyazıt, Laleli, Aksaray, Şehzadebaşı arasındaki hareketlilik

16. Şemsettin Sami. *Kadınlar*, (yay. haz.) İsmail Doğan, İstanbul: Gündoğan Yayınları, 1996.

erkeğe ve sonrasında mekânsal ayrışmayı sarsan varsayılmış zemininden kopmuş bir kadın-oluşa aittir. Hiçbir açık nokta ihtiva etmeyen kapalı mekânlar ise kadına aittir: "[Y]edi seneden beri sokak kapısını görmemiş", "yedi senedir ki, bu kızcağız sokak kapısından çıkmamış", "Ben de kapandım. Kızı yalnız bırakmayayım diye hiçbir yere çıkamıyorum" gibi ifadeler bunu destekler. "Râgıbe" isminin ortaya atılmasından sonra matris içerisindeki varsayılmış cinsiyet zeminini kaybeden Râgıbe/Tal'at ise mekân cinsiyetlendirmesini sarsar. Yazar, bu noktada Butler'ın da toplumsal mekânın "düzenleyici çizelgeleri" olarak tarif ettiği sınır çizgilerinde toplumsal cinsiyet sınırlarını aşarak cinsel coğrafyayı deler:

> "Bedenin sınırlarının çizilmesini başlatan ne şeyleştirilmiş bir tarihtir, ne de bir özne. İşaretlendirmeye sebep olan şey, dağınık ve etkin yapılandırılmasıyla toplumsal alandır. Beden için bir toplumsal mekân ve bedenin toplumsal mekânı, bu imleme pratiğinin sonucu olarak, idrak edilebilirliği belirleyen bazı düzenleyici çizelgeler dahilinde oluşur."[17]

Romanda toplumsal mekânın "düzenleyici çizelgeleri" büyük ölçüde toplumsal işbölümü üzerinden çalışır. Toplumsal işbölümü bu durumda cinsiyet ayrışmasını en az kıyafet ayrımı kadar belirler ve konumu matris tarafından varsayılmış iki cinsiyet arasında kaskatı bir çizgi çizilir. Şemseddin Sami'nin *Kadınlar* risalesi de tamamen iç mekân-kapalı aile hayatı ile dış mekân-kamusal alan ayrışmasının mekânı doğrudan belirlediği toplumsal işbölümünü genel ahlakla uyumlu biçimde revizyondan geçirmek üzerinedir. Yazar, *Kadınlar*'da toplumsal mekân örgütlenmesi çok da zorlanmadan kadınların erkeklerin yaptığı birçok işi yapabileceğini, bunları sadece toplumsal örgütlenme yüzünden yapamadıklarını savunur. Bu bakımdan, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın, kendisinden dört sene sonra yayımlanacak *Kadınlar* risalesinin arka sokağı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Toplumsal işbölümünü aşmak romanda zorunlu olarak toplumsal mekânda bir delik açmak anlamına gelecektir. Bu yüzden, kadına ait kapalı mekânda dikiş diken Fitnat ile bir kurtarıcı edasıyla, okuma yazma öğretmek üzere kapalı mekâna sızmış Tal'at'ın –ya da dış mekânı delmiş, "erkek zekâsına sahip" Ragıbe'nin– bir araya gelmesi hem dış hem iç mekânın an-

17. Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 2. baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 217.

lamını ister istemez değiştirir. Tal'at'ın Râgıbe oluşu toplumsal mekân içerisinde kadınlara ait mekânı yeniden pürüzsüzleştirmeyecektir. Mekân katı karşıtlıkların yerini "bir sana bir bana" bir cinsiyet alışverişine bıraktığı bizatihi süreğen bir sorgulamanın çizelgesine tabi hâle gelecek, dış mekân da cinsiyet ekseninde gerilim hattını romanın sonuna kadar koruyacaktır. Roman, bu "bir sana bir bana" alışverişine zemin sağlayan cinsiyet geçişini oldukça tuhaf biçimde gösterir. Râgıbe, metinde işbölümünde de olması gereken geçişten bağımsız düşünülmeyecek cinsiyet geçişini sadece Fitnat'a ulaşmak için bir tiratla pat diye tamamlar. Pek de şaşılacak bir nokta değildir. Çünkü bu trans anlatı bir tebdil-i kıyafet trans anlatısıdır ve yazar yeri geldiğinde "Bu farkı icab eden ancak kıyafet idi" (s. 75) diyerek hem kendini hem figürü avutacaktır:

> "- Ah!... Sahi, bir kadın kıyafetine gireyim. *Nakış öğrenmek vesilesiyle bu nakış ustasına gideyim.* Evini öğrendim a, sonra ötesi kolay. Oh!... Ne güzel hatırıma geldi! Ne kolay şey! Oh oh!... Bıyığım sakalım yok... Boyum kısaca... Aa... Saçım yok!... Fakat bir perukeden satın alırım. O da oldu. Pek güzel. Bir ferace, bir yaşmak.." (s. 55, vurgu bana aittir.)

Tal'at figürü ismini Ragıbe ismiyle örttüğünde –isimleri konumlandırma konusu kafa karışıklığı gibi görünür, ama karışıklıktan ziyade cross-dress örüntüsünün getirdiği bir döngüdür–, Ragıbe aynı zamanda erkek işbölümüne ait işlerle meşgul olan kişi hâline gelip kapalı mekânı tersyüz eder. İlk bakışta sadece bu yüzden "düzenleyici çizelgeleri" tehdit eder. Kapalı mekâna toplumsal işbölümü merkezinde yeni bir anlam katmaya çalışır, en azından kadına ait mekânın anlamını bir noktaya kadar bozar:

> "İsmim Ragıbe'dir. Bir müderris kızıyım. Anam on beş sene evvel ölmüş, beni ufak bırakmıştır. Pederim beni okumaya, yazmaya çalıştırır. Nakışa, dikişe çok sevdam vardır. Ama bırakmıyor: "Onlar bir işe yaramaz, sen okumaya yazmaya bak!" diyor." (s. 58)
> "İki gün var, evime bir kız gelir. On yedi-on sekiz yaşında var. Nakış hiç bilmez, lakin bir okuması var, bir yazması var ki!... Hiç ben öyle kız görmedim. Beş dakikada koca bir gazeteyi baştan başa okur!... O zekâvet!... O akıl!... Erkek gibi söz söylemesi!" (s. 60)

Bu açıdan bakıldığında, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, iki kişi arasındaki genel ahlak eşiklerini aşan bir aşk hikâyesi kadar, ana temasının cinsiyetlendirilmiş toplumsal mekânın karşıtlığa ve

ayrışmaya dayalı düzenlemesinin iki figürün hareketleri yoluyla cinsel coğrafyanın yeniden sorgulanır hâle gelmesinin de hikâyesidir. Daha doğrusu gelgitli olsa da kadına geçiş yapan tek figürün hikâyesidir. Çünkü diğer figür romanın sonuna kadar edilgen kalacak ve kapalı mekânın kendisine kalıp verme biçimlerini aşamayacaktır. Kapalı dişil mekâna hapsedilmiş Fitnat, kadının çoğunlukla erişiminde olmayan ve toplumsal işbölümünde erkeklikle eşleştirilen okuma yazma öğrenmek yoluyla, molar yapıyı hiç de tehdit etme şansı olamayacağı bir noktada tehdit eder gibi olur. Şemseddin Sami'nin iyi niyetli hümanist bakışına göre erkeklerin yaptıkları şeyleri yapabilmeye başlar. Diğer yandan, Ragıbe (bir yandan romanın sonuna kadar neredeyse sadece isim olarak varlığını sürdüren Tal'at) nakış öğrenerek moleküler biçimde kadın-oluşun içine girer. Fakat Fitnat ile Ragıbe arasındaki alışveriş, roman böyle bir izlenim vermeye çalışsa da, simetrik değildir. Bu asimetrinin sebebi tam da mekândır. Açık mekânı kullanan (her iki cinsiyet gösterenlerini kullanan) toplumsal mekânın "düzenleyici çizelgelerini" zorlar, kapalı mekânda kalan ise (molar yapıyı zorlayarak molekülerleşmeye çalışan kadın) bilinmeyen ya da olmayan bir varlık olarak edilgen, hareketsiz bir varoluş sergiler. Kapalı mekânın toplumsal mekân içerisinde bu kadar silik kalması, özellikle romanda Fitnat'ın klasik anlamda bir aile kurumunun bir parçası olmadığı düşünülürse, kapalı mekândaki toplumsal işbölümünde gerçekleşen tersyüz oluşun beyhude bir tersyüz oluş olduğu sonucuna varılmasına yol açar. Çünkü görünmez bir evrene ait olduğundan düzenleyici çizelgelerde bir zorlama yaratmaz: "Bir şey yapalım öyleyse. O kıza söyleyeyim, buraya gelsin bazı defa. Sana ders göstersin, sen de ona nakış gösterirsin. Onun da nakışa çok sevdası vardır, olmaz mı?" (s. 61) Yazar, bu iyi niyetli hümanist bakış açısının arka planını oluşturduğu "bir sana bir bana" alışverişiyle kadın/erkek ayrımını simetrikleştirmeye çalışırken, vuku bulan toplumsal işbölümünün kapalı kapılar ardında yeniden müzakereye açılabileceğini varsayar.

> "-Ah... Ben okuyup yazmak öğreneceğim... Sonra kitaplar, gazeteler alıp okuyacağım... İstediğim şeyi yazabileceğim... Oh... Ne güzel... Ne güzel!... Ragıbe Hanım'la görüşeceğiz. Gâh konuşacağız... Gâh beraber gergefte işleyeceğiz... Gâh bana ders verecek... Ah... Şükür yarabbi! Yine ders okumaya başlayacağım! Ah, ders ne kadar tatlıdır!" (s. 61)

Romanın kurguladığı evrende dahi böyle bir müzakere mümkün olmayacaktır: Fitnat kapalı mekânın kendisini yıllar içerisinde şekillendirmesinin bir sonucu olarak gerçek dünyaya karşı o kadar saf kalmıştır ki, romanda ilk ve son kez mekânı, kendi iradesinin dışında, hareketli olarak kullandığında, farkında olmadan evlendirilecektir. Fitnat'ın dünyasında gazete okuyabilmesiyle okuyamaması arasında fark eden bir şey yoktur, Fitnat'ın okuma-yazma gücü kapalı kapılar arkasında kaldığı sürece toplumsal mekânın düzenleyici çizgilerini zorlamaz, bu yüzden Fitnat odağında bir trans anlatı yaratmaz.

Ancak her iki cinsiyetin gösterenlerini üstünde taşıyan figür olarak Tal'at/Ragıbe dış mekânın kurgusuna ister istemez kendini dayatır. Düzenleyici çizelgeleri şiddetle zorlar, cinsiyet temelli ayrışmanın olumsallığını su yüzüne çıkarır. Bu yüzden de Butler'ın işaret ettiği üzere: "Beden toplumsal sistemi veya açık sistemlerin çakıştığı bir mekânı temsil eden bir unsursa, düzenlemeye tabi olmayan herhangi tür bir geçirgenlik kirlenmenin ve tehlikenin mevziini teşkil eder."[18] *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'taki cinsel taciz sahnesi tam da bu cinsiyet ayrışmasına dayalı toplumsal düzenin ortasındaki geçirgenliğin toplumsal mekânın düzenleyici çizelgeleri tarafından "kirlenme ve tehlike mevzi" olarak mimlendiğini gösterir. Zira hem erkeklere ait olarak kodlanmış mekân bir kadın tarafından ele geçirilmiştir hem de avantajlı cinsiyete ait birey kadına geçiş yaparak toplumsal mekân olan bedenini kamusal alana dayatmıştır. Metinde ise yazar da toplumsal mekânın düzenleyici çizelgesi gibi işleyerek, Ragıbe Hanım'ı Tal'at Bey olarak tanımlayarak toplumsal mekânı pürüzsüzleştirmeye, erkek mekânın sürekliliğini koparmamaya çalışır. Fakat başarısızlığa uğrar. Çünkü figür her halükarda (toplumsal mekân olarak bedeni ile toplumsal mekânda kapladığı yer bakımından) Ragıbe Hanım olarak yer kaplamak zorundadır:

> "Yüksekkaldırım'dan inerken bakar ki, kendi kalem efendilerinden bir zat dahi karşısında yürüyor. Bir de, merkum efendi buna yanaşır, baş eğip dikkatle yüzüne bakar, işaretler eder. Tal'at Bey, bir taraftan "Beni tanımasın!" diye korkar; bir taraftan da herifin bu türlü hareket-i rezilanesi canını sıkar. İster yakasını kurtarsın; fakat herif ayrılmaz ki... Tal'at Bey acele gider, o da acele eder; Tal'at Bey yavaş durur, o da öyle yapar. Tal'at

18. Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 219.

Bey'in canı sıkılır. İster herife çıkışsın, fakat cesaret edemez. Kendine de el vermez." (s. 59)

Yazar, figür ile özdeşleşip bir karakter bölünmesi yaşayarak figüre bu noktada ısrarla Ragıbe yerine Tal'at der. Tal'at sıfatıyla geride kalmış, nerede yer kapladığı belli olmayan bir zihinle ve yazar olarak kendini ayrıcalıklı cinsiyet erkekle eşleştirip kadınlara üstten bakan bir dille kadınlarla özdeşleşmekten kurtulsa da, cinsiyet ayrışmasının toplumsal mekânda aşılmasının "kirlenme ve tehlike mevzi" olarak metinde belki fuhuşu belki toplumsal sistem tarafından denetlenemeyen cinselliği yarattığını ele verir. Böylece, cinsiyet temelli ayrışmaya dayanan bir toplumsal mekânın bir noktadan sonra ütopik olduğunu hissettirir. Başka bir şey de hissettirir, cross-dress deneyimi soyut kadın/erkek ayrışmasına dayanan toplumsal mekânı delerken, cinsel kodları da "kirlenme ve tehlike mevzisi" olarak gevşetir:

"Ah biçare kadınlar, neler çekerlermiş! Biz erkekler onları kukla mesabesinde kullanıyoruz. Yolda serbest ve rahat yürümelerine mani oluruz. Bu ne rezalet! Ne küstahlık! Bir erkek, tanımadığı bir başka erkeğe rastgelse, yüzüne bakmaz, söz söylemez. Lakin tanımadığı ve hiç başka defa görmediği bir kadına rastgeldiği gibi, gülerek yüzüne bakmaya ve söz söylemeye başlar ve kovsalar bile yanından ayrılmaz. Demek oluyor ki, biz karıları insan sırasına koymayız. Kendimizi eğlendirmek için onların ruhunu sıkarız. Serbest gezip seyr etmelerine ve eğlenmelerine mani oluruz ve bir taraftan da kendimizi onlara güldürürüz. Çünkü bazı kurnaz kadınlar bulunur ki, "Bu ne budalaymış; dur bununla biraz eğlenelim!" diyerek, bizi maymun gibi oynatırlar. Seyirlerinden, evlerinin kapısına dek arabanın arkasından tozlar dumanların içinde götürürler." (s. 59-60)

Romanın konturları Ragıbe'nin ya da Tal'at/Ragıbe'nin (bir aşamadan sonra Ragıbe'nin yoğun sızıntısıyla figürü eril mekânda erkek olarak hemen hiç görmediğimizden artık sadece Tal'at olması zordur) romanda hem bedeniyle bizatihi bir toplumsal mekân olarak hem de toplumsal mekânda geçirgenliğiyle "kirlenme ve tehlike mevzi" yaratmasıyla çizilir. Metinde bir başka önemli nokta, heteroseksüel matrisi onararak fantazmatik özdeşimi kurmaya çalışırken fantazmatik özdeşim zemininin sürekli sarsılmasının heteroseksüel matrisi yıkıp ilk bakışta imgesel poliamor fantezisini yaratma hissi vermesidir. Fakat vuku bulan poliamori Simgesel Düzen'de yer almaktan ziyade imgesel olduğundan otoerotizmle

bağını koparmamıştır. Arzu bir kişiden, Fitnat'tan, Talat ile Ragıbe'ye gittiği kadar Talat/Ragıbe'nin otoerotik bir özne oluşumu olması nedeniyle Fitnat'a yönelimi imgeseldir.[19]

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat, en başından en sonuna kadar cross-dresser olmayı neredeyse açık açık bir hastalık meselesi olarak ele alır. Bunu yukarıdan bakan ıslah etme yanlısı bir bakışla değil, içeriden gelen bir lanete uğramışlık hissiyle yapar. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta bazen bünyenin zayıflığı, bazen de aşk fikriyle iç içe geçen hastalık, tebdil-i kıyafet deneyimini peşi sıra gölge gibi takip ederek, bu anlam kaymalarında bile onunla iç içe geçer. Romanın en başında, daha ne Fitnat ortaya çıkmışken ne tebdil-i kıyafet mevzu bahisken Tal'at'ın zayıf bünyesiyle tanışırız. Diğer yandan, okur daha baştan anne ağzından aktarılan muğlak bir aşk lafıyla tebdil-i kıyafetin kendi içinde bir amaç olmadığı fikriyle de kandırılmak üzeredir. Annesinin dediği üzere:

> "-Vah!... Vah!... Oğlum, hastalık şakaya gelmez, kendini bir hekime göstermelisin." (s. 10)
> "- Hasta değil ha. Ben sana söyler hasta değil; amma başında sevda var." (s. 12)

Fakat yazar aynı zamanda hastalığın bünyeyle alakası olmadığını ve bir sır olduğunu gözden kaçmayacak biçimde ortaya koyar. Bu sırla örtülmüş hastalık, cinsiyetle ilgili olduğunu baştan hissettiriyormuşçasına, bir formu üzerinden silkip eski formla hiçbir alakası olmayan yepyeni bir form edinmekle ilgilidir:

> "Çünkü, *hastalığını ancak kendisi bildiği gibi*, ilacını dahi kendisi bilirdi. Ama elinde değildi. İşte biçarenin dalgınlığı, şaşkınlığı, düşkünlüğü hep bu idi. Lakin bu türlü dertler günden güne büyür, artar. Bir derecede artar ki *mestur bulunduğu kabı, kılıfı patlatır, yırtar da meydana çıkar.*" (s. 41, vurgu bana aittir.)[20]

Tal'at, Fitnat'ı pencereden görüp âşık olduktan sonra kurguya göre aşkından birdenbire tebdil-i kıyafet etmek istese de, eser tebdil-i kıyafeti bir araçtan ziyade başlı başına oldukça karmaşık

19. Jean LaPlanche kendi psikanaliz külliyatında otoerotizmi bol bol analiz ediyor. Jean LaPlanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Çev. Jeffrey Mehlm, Baltimore MD: John Hopkins University Press, 1985.

20. Bu pasajda mestur kelimesinin seçimi çok ilginçtir. "Mestur", örtülü, kapalı anlamına geldiği kadar, namuslu, açık gezmeyen kadın anlamına da gelir.

bir süreç olarak tasvir eder. Aşkına ulaşma planları içerisindeki Tal'at'ı hem hayal kurarken gösterir hem de kurulan hayalleri rahatsızlık verici düşünceler olarak sunar. Tal'at, tebdil-i kıyafetini zihninde bir suçlu mantığıyla kuruyordur: "Fakat uyku nerede? Her bir tarafa döner, hülyalar kurar. Tebdil-i kıyafet etmek için, *zihniyle mahfi bir yer arar*." (s. 56, vurgu bana aittir.)

Ragıbe'nin toplumsal mekânda yer kaplamaya başlamasından itibaren varolan Tal'at/Ragıbe'nin –Ragıbe yahut Tal'at değil– tebdil-i kıyafet deneyimi romanda sadece Fitnat'a ulaşmak için harekete geçtiği bir araç olarak ele alınmaz. Hem başlı başına varoluşsal bir deneyimdir hem de cross-dress deneyimi sadece cross-dresser'ın Fitnat'a olan aşkıyla kesiştiği noktalarda bile cross-dresser'ın tefekkürlerinin tüm veçheleriyle işlenir. Yazar, başlangıçta bir potansiyel olarak cross-dresser'ın, toplumsal cinsiyet matrisini delmesinin arifesinde, içten içe arzu ile korku kesişimini gösterir. Erkek kimliğini hâlâ sahiplenen cross-dresser hem bir toplumsal mekân olarak bedenini bir uçtan öteki uca taşımanın –böylece iç ve dış diye ayrılan toplumsal mekânla oynamanın– arzusunu hem de varsayılmış cinsiyetinin sağladığı avantajları kaybetmenin korkusunu taşır:

> "Kimse fark edemeyecek. Ah işte, aynı kız gibi... Ben de bir kız olaydım, güzel bir kız olacakmışım. Oh! Bugün görüşeceğiz. Adını belleyeceğim. Oh, ne tatlı adı olacak! Ne güzel ismi olacak! Hele görüşeceğiz, konuşacağız... Ah! Hiç aklım almıyor... Fakat belli olursam rezil rüsvay olacağım!..." (s. 57)

Diğer yandan, roman tebdil-i kıyafet seanslarının Fitnat'ı elde etmek için bulunmuş bir araçtan fazlası olduğunu, başlı başına bir şey olduğunu satır aralarında aktarırken cross-dress deneyiminin evrimini de gösteriyor gibidir:

> "Tal'at Bey kalkar, giyinir. Kahveyi içtiği gibi, soluğu Şehzadebaşı'ndaki evde alır. Orada tebdil-i kıyafet eder. Ama o gün her gün gibi değil. O gün bir büyük sevda ile, bir büyük dikkat ile giyinir; bayağı, bir güzel kız suretini alır." (s. 64)

Varsayılmış çift kutuplu konumlanış içerisindeki gelgitin kalıbını verdiği, kendi içinde bir anlam taşıyan deneyimin, aşk hikâyesi içerisinde sönümlenir. Diğer yandan romanın bir yerinde nesne-

seçiminden belli belirsiz ayrışarak başlı başına eylemin sahibinin bedeninin bir toplumsal mekân olmasına dair duygulanımlarını harekete geçirdiğini, okura hissettirir. Tal'at/Ragıbe'nin Fitnat'ın aşkı yüzünden renkten renge girmesi ve titremeler geçirmesi, bir bedeninin, Ragıbe olarak, düzenleyici çizelgeler tarafından sınırları kaskatı çizilmiş toplumsal mekânla zıtlaştığından gerilmesi Fitnat Hanımla baş başa kalmasıyla iç içe geçer:

> "İşte, bizim Tal'at, bunca müddetten beri sayıkladığı mahbubesinin yanında oturmuş! Eli, Fitnat'ın o pamuk gibi ellerinde kapanmış! Fitnat'ın o güzel sesi Tal'at'ın kulağına aksediyor! Fakat Tal'at'ın o vakit ne hal ile kesb ettiğini tarif etmek, doğrusu, imkânın haricinde. Yanaklarında her bir saniyede yüz renk peyda olur. Bir kıpkırmızı olur. Aniden sapsarı olur. Bembeyaz olur. Yine kırmızı lekeler peyda eder... Vücudu ve hususiyle Fitnat Hanım'ın elindeki eli bir düziye titrer... Fitnat Hanım'ın nazikâne sözlerine karşılık bulamaz..." (s. 65-66)

Yine aynı gerilim, bir parça da bu gerilimin yarattığı utanç Fitnat Hanım'la göz göze geldiğinde bakışına sızar:

> "Bizim Ragıbe Hanım –yahut Tal'at Bey– o vakit, birinci defa olarak, doğrudan doğruya Fitnat Hanım'ın yüzüne bakmaya vakit bulur. Bakar. Baktıkça daha bakmak ister, gözleri doymaz. Her uzvunu ayrıca muayene eder. Her birinde başka bir letafet bulur. *Baka baka gönlüne bir hüzün geldi. Gözleri yaşla doldu.*" (s. 67-68, vurgu bana aittir.)

Romanın Tal'at ile Fitnat (ki bedeni romanda Tal'at olarak hiç mekânsallaşmadığı için romanda böyle bir ikili olmadığı söylenebilir) aşkından ziyade, Tal'at/Ragıbe merkezinde cinsiyet kimliğine ve toplumsal mekânda cinsiyet ayrışmasına dayanan örgütlenmeye dair bir trans anlatı olduğunu rahat rahat söyleyebiliriz. Zira konu ne zaman aşka gelse, arzu kendini hep cross-dresser ve tebdil-i kıyafet performativitesi üzerinden tanımlanır biçimde sunar ve bu güzergâhı aşmaz. Toplumsal mekânın aynı zamanda arzunun biteviye hem serbest dolaştığı hem de sistematik olarak tertip edildiği saha olduğu düşünülürse, Tal'at/Ragıbe ile Fitnat arasındaki aşkın açımlanması, romanın da bizatihi ifade ettiği üzere, tam da bu yüzden bir kadın ile bir erkeği aşan çocuksu otoerotizmi oldukça çetrefilli bir mesele hâline getirecektir. Bu durumda, fantazmatik özdeşimin uzun süreç içerisinde sürekli biçimde sarsılması, "özdeşimin yer değiştirmesi tam da onun kurmacasının olanaklı-

lığı olabilir."[21] Romanın nesne-seçimini imkânsızlaştırdığı imgesel bir poliamoriyi gündeme getirmesine yol açar. Fitnat, romanın sunduğu yanılsamayla hem Tal'at'ı hem Ragıbe'yi sevmeye başlar:

> "Ben güya bu kızı evvelden görmüşüm, güya tanıdığım adammış.[...] [B]unu da görmüş gibiyim ve âdeta bunu da seviyorum." (s. 66)
> "Bir yanımda Ragıbe Hanım ve bir yanımda kardeşi olsa ve ben aralarında oturup tatlı tatlı konuşsak!... Of! Zihnime ne de muhal şeyler gelir!... O erkek... Delikanlı bir oğlan... Ben, kız... Nasıl görüşebiliriz!" (s. 72)
> "Sen, kardeşine pek çok benziyorsun... Onun için seni de bu kadar seviyorum... Adi, sana da âşıkım... Onu görmediğim vakitte seni görmekle müteselli olurum." (s. 92)
> "Guya ki Ragıbe Hanım'ın zatı Tal'at Bey'in resmi imiş. Biçare kız gizli sırdan haberdar değildir. Yoksa bileydi ki Ragıbe Hanım ma'şukunun hemşire veyahut resmi değil de onun aynısıdır, aşkı böyle çatal olmayacaktı." (s. 71)

Oysa Ragıbe Hanım'ın zatı bir resim ya da suret değil, toplumsal mekân olan ve toplumsal mekânı kaplayan bir varlık ve bedendir. Kendine attığı her konturda toplumsal mekânda giderek daha da gerçek hâle gelirken Tal'at Bey'in sureti olmaktan uzaklaştığı gibi Tal'at Bey de mekânsallığını kaybettiği ölçüde giderek kendisiyle özdeşleşecek bedenleri kaybetmiş psikotik bir dile dönüşür. Bu aşk, her koşulda çatal olmak zorundadır. Sadece toplumsal mekân katı biçimde kadın ile erkek olarak ayrıştığından seven kadın ile erkekleri bir araya getirmediği için değil, bir bedenin net biçimde fantazmatik özdeşimi sarsan toplumsal bir mekân olması bir öznenin bir nesneyi tuttuğu nesne-seçimine öncel olduğu için... Fantazmatik özdeşimin sarsılması heteroseksüel matrisin kuruluşuna öncel olduğu için romanda heteroseksüel matrisin inşasının gerçekleşmesi hiçbir biçimde mümkün değildir. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* başından bu yana Tal'at/Ragıbe'nin özne olduğu, asla bir kadın ile bir erkek arasında deneyimlenmesi mümkün olmayan, ama bir yandan da bilindik anlamıyla poliamori olmayan otoerotik çocuksu bir aşktır.

Yazar, son bir kuvvetle Ragıbe'yi bir kılık, Tal'at'ı sürekli geri dönülebilecek, daha doğrusu son durak olan bir özneymiş gibi tasavvur eder:

---

21. Butler, *Bodies That Matter*, s. 149.

"Öyle olduğu halde, Tal'at Bey, niçin, Fitnat Hanım'ın gerçekten olarak *kendi isim ve cismini göstermez?* Niçin o biçare kızcağızı dahi böyle bir meraklıkta, böyle bir zulmette bırakır?" (s. 75-76, vurgu bana aittir.)

Tekrar sarsılmaya mecbur özdeşimi kurmaya ve son nefes bir süreliğine erkek cinsiyet kimliğini onarmaya çalışarak heteroseksüel matrisi zorunlu olarak tekrar tekrar yok olmaya bırakmak üzere inşa eder.

"- Ragıbe!... Ragıbe!...
- Ragıbe deme artık... Benim ismim Ragıbe değildir. Tal'at de... Tal'at... Tal'at, böyle diyerek, başından yemenisini, uydurma saçını ve göğsünden, meme yerini tutmak üzere koymuş olduğu, pamuk parçalarını çıkarır, atar. Başında, *tabii olan*, erkek saçı kalır." (s. 93, vurgu bana aittir.)

Fantazmatik özdeşimin, kısa bir süreliğine işlerliğini korumasıyla, Ragıbe'yle Fitnat'ın kadın kadına öpüşme ve el ele tutuşma anları Tal'at tarafından bir erkek olarak kendisinin bir kadını kandırması şeklinde yorumlanır. Üst katmanda öz olan, öz olarak özneliğini kuran erkeğe getirdiği ağır eleştiri aynı zamanda Tal'at'ın kısa bir süreliğine erkekliğini onarma işlevini görür. Daha sonra, anlatı giderek şiddetlenerek Tal'at'ın günah çıkarma eylemine dönüşür ve Tal'at romanın başından bu yana cross-dressing deneyimini an be an Fitnat'a aktararak ağlamaya başlar. Erkekliğin onarılması için tebdil-i kıyafet deneyiminin üçüncü kişiye utanç verici bir şeymiş gibi sunulması ve kişinin utanması gerektiğine inanması tam da bu yüzden, utanç kimliği sabitlediğinden, cross-dresser'ı trans kadın olmasa da tebdil-i kıyafet etmek üzerinden yeni bir cinsel azınlık özne yaratır. Ama cross-dresser kimdir? Ana figür Tal'at/Ragıbe kadar, anlatıyı kuran da utanç ile kimliklenme formülüyle anlatıya geri dönmüştür. Bu yüzden de cross-dress deneyiminin bir kez daha hastalığa bağlandığını görürüz. Üst katmanda Fitnat cross-dress deneyimini üstüne alır ve Tal'at'ın romanın başından beri eş zamanlı ayrı bir şeymiş gibi tasvir edilen hastalığından ardıl biçimde bahseder. Ya da yazar eş zamanlı olarak cross-dress deneyimini en aşağılayıcı ve pejoratif biçimde dile getirerek, bunu hastalığa bağlar:

"-Ah!... Zavallı çocuk!... Ben onu sevdiğim gibi o da beni öyle seviyor! Evet, seviyor. Hiç şüphem yok ki seviyor. Beni ifrat derecede sevmese,

öyle melek gibi bir adam, kız kıyafetine girmek gibi hu'dalar, desiseler düşünür mü?... Ah! Zavallı hastadır da!" (s. 117)

Daha sonra yine Fitnat'ın cross-dresser'ı tebdil-i kıyafetiyle arzulayan ve hastalığına üzülen, yazarın ise pejoratif diliyle ve daha şiddetli bir dille ikisini birbirine bağladığı: "Kız kıyafetine gir... Yine Ragıbe Hanım kıyafetiyle gel... Lakin heyhat! Sen hastasın!" (s. 120)

İşte bu yüzden, yazarın anlatısı, canlı figürlerin karşılaşması kadar önceden cinsiyetlendirilmiş isimlerle de bir hesaplaşmadır. Her iki durumda da, Willa Cather metinlerinde ve *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta "cinsiyet ve cinselliğin isim yoluyla istikrarsızlaştırılması" geçişi "her özdeşim pratiğinde işleyen bir geçiş" kılar.[22] Bu yüzden, Tal'at/Ragıbe ile Fitnat'ın birbirlerine âşık olduklarını anlamaya başladıkları anlarda yazarın ortaya attığı soru sadece canlanmış figürlerin başlı başına ne olduklarına ve olmadıklarına, nasıl konumlandıklarına ve konumlanmadıklarına dair değildir. Bir o kadar da, önceden cinsiyetlendirilmiş ismi yeniden isimlendirerek cinsiyeti öz olarak kuran toplumsal cinsiyet matrisini de, onun üzerine kurulmuş olması gereken heteroseksüel matrisi de istikrarsızlaştırmaya dair bir sorudur: "Fakat kim kime kıskansın? Tal'at Bey kim? Ragıbe Hanım kim? Fitnat Hanım'ın aşkı kim? Fitnat Hanım'ın ma'şuku kim?" (s. 74). Şemseddin Sami, bu soru öbeğiyle Tal'at Bey ile Ragıbe Hanım'ı birdenbire ortaya atılmış soruların özneleri ve nesneleri olarak fırlatır. Onları kurmaca figürlerden soyar ve okuru –elbette kendisini de– tüm çıplaklığıyla metnin sorunsalıyla karşı karşıya bırakır.

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, tam da bu sebeplerden bir kadın ile bir erkek arasındaki ilişkiden ziyade metnin isim merkezinde ("Babanın Adı" merkezinde Simgesel Düzen'i kuran özel isim)[23] cross-dress ekseninde kurgulanan bedeni, mekânsal bir sorunsal hâline getirir. "Hem Kripke hem Lacan, bir *anlaşma*nın varlığını tanımada hemfikirdirler; Bu isimlendirdiği şeye sürekliliğini ve tanınabilirliğini vermek için isme kendi gücünü veren toplumsal

22. A.g.e., s. 143.

23. Simgesel Düzeni kuran "Babanın Adı" genelde babadan evlada geçen soyadına dair bir patronim meselesidir. Bu metinde ise "Babanın Adı" bir bağlam olarak soyadı üzerinden değil cross-dress bedenin sürekli geri dönmeye çalıştığı erkek ismi Talat ile Fitnat'ın biyolojik babasının konumu üzerinden kuruluyor.

bir fikir birliğidir. Ve her iki durumda da Babanın Yasası'na dayanan bir toplumsal bir anlaşmadır. Fallik kontrolün isimsel bölgeleri olarak zaman içinde süregelen isimlerin Baba soyundan gelen isimler olduğunu iddia eden Baba'nın soyuna ait bir düzenlemedir bu."[24]Bu bağlamda gelgitler yaşayan yazarın Simgesel Düzen'i onarmak için baba figürünü tesis etmek üzere *deus ex machina* bir babayı, Fitnat'ın lanetli ve meşum biçimde kendisinden haberdar olmadığı için evleneceği biyolojik babasını devreye sokması tesadüf değildir. Soyadı sorunsalını içermeyen bir toplumsal ve hukuki düzlemde "Babanın aAdı" biyolojik babanın bağlama dahil edilmesiyle bir yandan onarılmaya çalışırken diğer yandan, tam da onarma fantezisinin beyhudeliği yazar tarafından bilince çıkarıldığından, trajedi olarak ikame edilir. Bu durumda roman aşkın ötesine geçer, tebdili kıyafet akışkan isimler ve adlandırmalar yoluyla gerçeklik düzleminde bir performativite meselesi olduğu kadar dilsel düzlemde dili başlı başına aktör ve özne olarak inşa eder. "İsim ne zaman bir kaybın, ikamenin ve fantazmatik özdeşimin sahası olarak su yüzüne çıksa, kimliği istikrarlaştıramaz hale gelir."[25] Dilin bizatihi transvestit ve travesti olduğu romanda Talat ile Ragıbe isimlerinin metinde iyice istikrarsızlaşıp sabitlenememesinin sebebi tam da budur.

Fitnat'ın biyolojik babası Ali Bey'in istikrarı sağlamak üzere "Baba'nın Adı" olarak *deus ex machina* bağlama dahil edilmesi anlatıcı yazarın "hastalık" olarak adlandırdığı istikrarsızlaşmayı trajedi dışında bir şeye izin vermeyecek biçimde kurar.[26]

"Ali Bey bu "Tal'at" ismini işitmesiyle, gözlerini açıp, gelen kıza bir dikkat ve taaccüple bakmaya başlar. Talat ise... Zavallı Tal'at!... Çünkü, *bu, kız kıyafetiyle gelen zat, Tal'at idi!...* Evet, biçare Tal'at idi... Ki, *henüz, humma üzerinden def olmamış* ve kalkmaya hiç takati yokken, Fitnat'ın mektubunu aldığı gibi, cananını canına tercih ederek anasının ve dadısının mümanaatı ile beraber kalkıp giyinmiş ve *Şehzadebaşı'na gidip tebdil-i kıyafet ettikten sonra*, ta

24. Butler, *Bela Bedenler, s. 217-218.*

25. Butler, *Bodies That Matter*, s. 156.

26. Burada trajedi genelgeçer anlamından ziyade resmen Ödipalleştiren Antik Yunan Edebiyatı janrı trajedi olarak kurgulanıyor. Zira Şemsettin Sami Antik Yunan Edebiyatına tam anlamıyla vakıf, sunduğu Ödipalleştirme ise tesadüf sayılmaz. Şemsettin Sami'nin Antik Yunan Edebiyatıyla ilişkisi için bkz. Yüksel Topaloğlu, "Şiir ve Şuara", *Şemsettin Sami: Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.

Üsküdar'a kadar gitmiş ve Ali Bey'in evini bulup içeri sokulmuş ve halayıklardan, Fitnat'ın biraz keyifsiz olduğunu anlamakla derhal odaya girmişti..." (s. 129).

Romanın "Babanın Adı" üzerinden trajik kökeniyle Ödipalleştirdiği kurguda cross-dressing belki de müsebbip olacak biçimde en ağır hastalık olarak belirir. Fitnat ile babanın kazara evlendirilme raddesine gelmesinden sonra, Fitnat Ragıbe'nin Talat olduğunu bilmesine rağmen anlatı özneyi oldukça zahmetli biçimde ta Şehzade başına oradan da Üsküdar'a geçirip tebdil-i kıyafet ettirir. Böylece, dil psikotik biçimde trajedinin kaynağı "hastalık"ı humma kadar şiddetli bir bela olarak kurguladığı cümlede humma cinsiyet kimliğini ezerek "kıyafet-i tabiyye"si gereği cross-dress özne ile cross-dress anlatıyı çırılçıplak bırakır.

> "İşte, Tal'at her histen Müberra... Camid gibi yatmış!... Ah!... Zavallı çocuk, henüz hummadan şifa bulmamış!... O elleri, ayakları değnek gibi kalmış!... Benzinde bir dirhem kan kalmamış!... Gözleri çukur içine girmiş!... Bununla beraber, yine güzel!... Ve belki, her vakitten daha güzel!... O yapma saçlarını, yemenisini filanını çıkarırlar, *kıyafet-i tabi'iyyesi olan, çocuk kıyafetinde* bırakırlar..." (s. 131).

Talat ile Fitnat'ın aşkı figürleri aşarak öznesini kaybetmiş dilin ördüğü psikoza benzedikçe özel isimler sekans hâlinde kendi içinde istikrarsızlaşır. "Lakin karşısındaki, artık, Ragıbe Hanım değil, Tal'at Bey'dir." dedikten sonra birkaç sayfa içerisinde "Ragıbe" özel ismi yeniden belirir. Kurgu buradan figürlerin gerçeklikte kendi aralarında gerçekleştirdikleri bir alışveriş ve paylaşımı olmayı aşarak dilin "hastalığı" psikotik mektuplaşmalara dönüşür.[27]

> "Fitnat Hanım, zarfın üzerindeki yazıyı, Tal'at Bey'in yazısını tanır, pek çok sevinir. Elleri titreyerek mektubu açar. Evvela, imzasına bakar: "Ragıbe"!... Artık o sevinç!... O sevinç!... Talat Bey, bu mektubu, bir mübtedi okuyacak surette yazmıştı." (s. 102)
> "Ragıbe'm! Mektubunuzu aldım. Keyifsiz olduğunuza pek çok teessüf ettim. Pek çok müteessir oldum. Lakin müteselli de oldum. Çünkü "Ragıbe'm", iki haftadan ziyade vardı ki, seni görmüyordum. [...] Ah Ragıbe'm -daha Ragıbe diyeceğim, çünkü bu isim bana daha ünsiyyetli gelir ve ağzım bunu daha telaşsızca telaffuz eder." (s. 103-104)

27. Anlatı içindeki yazının bizatihi psikotik gizli özne hâline gelmesinin bir örneği de "Kadınlararası Homososyal Arzu ve Başkaldıran Lezbiyenlik" bölümünde *Handan*'ın analizinde yer alıyor.

Bu noktada cinsiyetli isimlerin figürlerden tamamen ayrılarak sadece cinsiyetlendirme ve isimlendirme meselesi hâline geldiği söylenebilir. Özne psikotik dildir. Nesne yine yazarın ulaşmaya çalıştığı ama aynı zamanda ürettiği psikotik dildir. Anlatıcı yazar, bilinçdışı dilde Fitnat'ın Ragıbe ismini Talat'a tercih ettiğini yazarken yazarı gizli özne yapan yazar/anlatıcının bizatihi Talat/Ragıbe'yi Tal'at'tan ziyade Ragıbe olarak tanımlama arzusunu eleverir gibidir: "'Tal'at' ismi 'Ragıbe' isminden daha tatlı, daha munis görünür..." Fitnat ile biyolojik babası arasında Ödipalleştirilmiş ilişkisellik Fitnat'ın trajik ölümüne sebep olmadan önce yazar heteroseksüel matrisi son kez onarmaya çalışarak biyolojik babanın oğlum dediği Talat'ı tanımasıyla Simgesel Düzen'i tamir etmek ister. Oysa Ragıbe/Talat groteskleşmiş bir kadınsılıkla Fitnat'ın ölümü üzerine oldukça karikatürize bir feminenlikle bayılır. Biyolojik baba Ali Bey ise cinnet geçirir ve trajik döngü kapanır.

Abdülhamid Dönemi Hakikat Rejimine Direnen Vaha: *Queer* Aile

Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*'ı -üst katmanında Doğu ile Batı alegorisi üzerine kurduğu heteroseksüel matris, Rabia ile Peregrini/Osman'ın evliliği, hacimli bir yer kaplasa da merkezini *queer*'den, Erken Dönem Türkçe Edebiyat'ta bu kitabın ele aldığı, külliyatta oldukça nadir beliren *queer*'den, asla kaydırmaz. Bu ele alma biçimi, Selim İleri'nin deyişiyle "masalsı" olarak okunabilir.[28] Zaten *queer*'in sokağı işgal etme biçiminde her zaman bir masalsılık mevcuttur ama kendini üreterek açan ve çoğalan bu masalsılık kendini yineleye yineleye kemikleşen ve hayattan koparan fantezi olarak okunmamalıdır. Zira romanın masalsılığı somut politik koşulların belirlediği soğuk gerçeklikle iç içe geçer, bu gerçeğe göre kalıbını alır ve bu gerçeğe göre şekillendiği oranda gerçek olur. Bu kesitte, romanın başlangıcını da sonunu da Kız Tevfik'in çizdiği düşünülürse eser Kız Tevfik'in *Bildungsroman*'ı olarak ele alınacak ve *queer* ailesi onun kişiliğinin gelişim süreci içerisine yedirilecektir.

Sinekli Bakkal, Halide Edip'in trans kadını bir kelebek gibi, bir üslubun dışına çıkmadan ama çıkmadığı ölçüde de görmezden gelineni sürekli ima ederek işlediği ve bir bedende bir cinsiyetin

28. Selim İleri, "Sinekli Bakkal'a Son Satırlar", *Sinekli Bakkal*, s. 474-475.

gelişimini yansıttığı için Kız Tevfik'in *Bildungsroman*'ı olur. Romanın başında cinsiyet kimliği bir çatallaşma içerisinde verilir. Okur Tevfik'i sadece kadın kılığına bürünmüş bir icracı olarak tanır. Çünkü o yazara göre haylaz bir oğlan, bir koca, bir babadır. Başlangıçta Tevfik'in zennelik performansını cinsiyetinden iyice ayırma eğilimi görürüz:

> "Fakat insanları ummadıkları yerden vuran aksi talih, İmam'a Emine'nin eliyle en acı bir darbe indirdi. Kız on yedi yaşında iken mahallede haylazlığı ile meşhur zenne rolüne çıkan "Kız Tevfik" lakaplı bir delikanlıya kaçtı. Esasen münasebetleri mektep sıralarında başlamıştı. İki çocuk aynı rahle önünde diz çökmüşler, aynı kalfa peşinde mektebe gitmişler ve başlanma alaylarında "Şol cennetin ırmakları" ilahisini bir ağızdan söylemişlerdi. Dışı ve içi hiç birbirine benzemeyen bu iki çocuğu, tabiat, hesaba, mantığa sığmayan hikmetiyle birleştirivermişti." (s. 17)

Oysa Emine'nin dünyaya küsmüş bir imamın kızı olarak katı ve tutucu karakter yapısını aşamadığında ve tam da Tevfik'in kadın performansları evlilikte bir sorun teşkil ettiğinde hiç de erkek bir Tevfik'le karşılaşmayız. Boşanma arifesinde Tevfik'in karısından intikamı, bize hâlâ zirzop bir delikanlının şakası gibi verilse de, oldukça yırtıcı bir kadının intikamıdır. Mahalleliye yaptığı gösterilerde çok ama çok acımasız biçimde zevcesinin taklidini yapar:

> "Emine, "tuhaf vak'a"nın ne olduğunu çabuk anladı.
> Tevfik, Emine'nin taklidini yapıyordu. Dokuma sisi örtüsü arkasında güya yeldirme, şeker çuvalı önünde önlük, yemek peşkiri başında başörtü... Fakat taklidin en tuhaf tarafı, kıyafet kısmı değildi. Tevfik'in geniş yüzü daralmış, iri tatlı gözleri büzüle büzüle iğne gibi keskin, burgu gibi delici iki küçük göz oluvermişti. İnce ve çığırtkan bir sesle kuru fasulye için pazarlık ediyor. Fakat bu ses, dükkâna giren muhayyel müşteriye göre sık sık değişiyordu. Fakat Tevfik'den gözlerini alamıyordu.
> Dükkân sahnesi bitince, Tevfik, Emine'nin yatak odasındaki halini taklide başladı. Tezgâhın üstündeki teneke kutuyu ayna gibi karşısına almış, diliyle üstdudağını şişirmiş, üstdudağının tüylerini muhayyel bir cımbızla yoluyordu. Bu doğrudan doğruya bir kadının mahremiyetine tecavüzdü. *Hangi Müslüman helalini böyle teşhir edebilirdi?*" (s. 24, vurgu bana aittir.)

Zevceden alınan o kadar acımasız ve hırçın bir intikamdır ki mahalleyi aşar tüm İstanbul'a yayılır. Bu arada tuhaf biçimde, tam da II. Abdülhamit döneminde, varsayılmış cinsiyeti bu kadar

yırtıcı biçimde tersyüz eden bir performans Saray'da da rağbet görür:

> "Gene orta oyununda kadın rolüne dönmüştü. Bu defa *Bakkal Çırağı* isminde bir oyun uydurmuştu. Bu, bir bakkal kadınla çırak olan kocası arasında bir maceraydı. Bütün İstanbul gülmekten kırılıyor, ecnebiler bile bu oyunu görmek için Göksu'ya gidiyorlardı. Değil büyük konaklara, hatta Saray'a da çağırılan bir oyuncu olmuştu." (s. 28)

Bir yere kadar... Tevfik'in oyununun Saray'a kadar uzanması onun defterini dürer. Onun masalsı evreninde bir ömür boyu çekeceği çilelerin başlangıcını görürüz. Tevfik, karısından boşandıktan sonra ilk kez sürgüne yollanır. Bu onun daha da sert geçecek müstakbel sürgünlerinin başlangıcıdır. II. Abdülhamid devrinin cinsiyetlendirilmiş bedenleri sultanın bir nevi mülkü hâline getirerek onları sürekli gözetim altında tutan duvarlarla çevreleyen namus temelli hakikat rejimi ise, sınırları bulandıran cinsiyet karmaşasını taşıyamaz ve her türlü şiddete yönelir."[29] Masalsı olan yavaş yavaş belirirken eşzamanlı olarak politik gerçeklik tarafından da çevrelenir:

> "Din, iman gidiyor, şer-i şerife mugayir şeyler oluyor, diye önüne gelen Padişah'a jurnal veriyordu. Efkârı teskin için Saray, Tevfik'i bir zaman İstanbul'dan ayırmaya karar verdi. Tevfik'i idareten Gelibolu'ya sürdüler." (s. 28-29)

Tevfik, Gelibolu'dayken Emine'den bir kızı olur. Adını Rabia koyarlar. İmam dedesi, kızı hatip olarak yetiştirir. Rabia kısa sürede ekmeğini çıkarmaya başlamıştır. Tevfik sürgünden geldikten bir süre sonra Rabia babasını tanımak ister, annesiyle de mizaçları uyuşmadığından Tevfik'le yaşamaya başlar. Bu karşılaşma romanın merkezindeki *queer* ailenin kuruluşuna işaret eder. Rabia ile Tevfik'in hikâyesini Hilmi'den duyarız. Hilmi, Rabia'nın hamisi olan –aynı zamanda Tevfik'i sürgüne gönderen– Selim Paşa'nın oğludur. Fakat daha sonra sık sık Tevfik'le birlikte adını duyacağımız Hilmi ondan bahsederken oldukça pejoratif ve genel ahlakçı bir dil kurar. Makro politika ile aslında Tevfik'in başından bu yana

29. II. Abdülhamid Devri'nin bedeni gözetleme ve duvarlar içine hapsetme itkisi için bkz. "Toplumsal Örgütlenme Biçimi Olarak Kadınlararası Homososyal Arzu ve Başkaldıran Lezbiyenlik" bölümü.

performanslarıyla uygulamaya çalıştığı cinsel politika arasında çok katı bir çizgi çekerek cinsel politikayı kadınsı olmakla özdeşleştirdiği apolitik duruş gibi gösterir. Bulunduğu noktadan kendi erkekliğini onarmaya çalışır:

> "- Bu mucize çocuk, kimin kızı?
> Hilmi anlattı:
> - Orta oyununda kadın rolü yapan *bir serserinin*. Bu memleket, kadınlarının karikatürlerini o kadar realist bir şekilde yapan bir artist daha görmedi.
> - Öldü mü?
> - Hayır, fakat kız babasını tanımaz. Doğduğu vakit babası sürgündeydi. Annemden başka *bu soytarıyı* hatırlayan kalmadı ya!
> Peregrini Hamlet'de Yorick'i hatırladı. Sağken öpülen, ölünce toprak dolan ağızlı Yorick.
> - Niçin sürdüler, siyasetle alakası var mıydı?
> - Nerede? Öyle şeylerden anlayacak adam değil. Taassup ve muhafazakârlara kurban gitti. Rolleri biraz içtimai an'anemizi zehirliyor gibi görüldü. Nihayet bir ihtiyatsızlık etti... Çirkin bir ihtiyatsızlık. Bermutat babamın eliyle Gelibolu'ya sürüldü." (s. 88, vurgu bana aittir.)

Romanın başlarında Selim Paşa'yla Genç Türk olduğu için baba oğul çatışması içerisinde oldukça silik biçimde beliren, bu kadar silik olduğu için de Genç Türklerle ilişkisi ön plana çıkmayan Hilmi'nin Tevfik'le ne olduğu anlaşılamayan münasebeti belirmeden önce yazar bu genç adamla ilgili birtakım tuhaflıklar sezdirir: "Halbuki "Bıyıklı" diye zikri geçen Sabiha Hanım'ın biricik oğlu, hiç de babasına benzemezdi. Gerçi Hilmi, uslu ve zararsız bir çocuktu. Fakat nahif, çelimsiz, büyük gözlü, çocukluğundan beri musikiye düşkün, peltek bir oğlandı." (s. 44) Hilmi bir sahnede cariyeleri ittikten sonra annesi Sabiha Hanım hareketine bir anlam veremeden sorar: "Sonra neden oğlan bu kadar kadınlara düşman?" (s. 64)

Hikâye ilerledikçe *queer* ailenin bir biçimde uzantısı olacak Hilmi'nin aileyle bir alakası da onun nüfuz sahibi ailesinin *queer* ailenin merkezinde duran Rabia'yla dolaylı yoldan girdiği himaye ilişkisine paraleldir. Bu ilişkinin kökenleri de aslında *queer* ailenin kurulma arifesinde Emine ile Tevfik'in evliliğine kadar gider. Selim Paşa'nın ailesi, II. Abdülhamid rejiminin ağır genel ahlak söylemi ve genel ahlakı tertip etme pratiğinin bir yandan altına girerken bir yandan da cinsellik ve cinsiyet tertibine başkaldıran bir performativiteyi alttan alta destekler:

"Garip olarak, bu soğukluğun sebebi Tevfik'ti. Sabiha Hanım konağa gelin geldiği günlerden beri Tevfik'i bir mahalle çocuğu olarak tanımış, maskaralıklarını sevimli bulmuştu. Ekseriya arabasını durdurur ve oğlanı çağırır, söyletir ve eline bir çil çeyrek tutuştururdu. Tevfik orta oyununa çıkınca seyrine en sık gidenlerinden biri Selim Paşa'nın karısı oldu." (s. 36)

Sinekli Bakkal Mahallesi ileride açılacak *queer* aileye göre nerede durduğunun ipuçlarını Kız Tevfik'in gençliğinden itibaren vermeye başlar. Eserin kurguladığı mahalle de bir yere kadar *queer*'e yakın bir mahalle olarak tasvir edilir; "Mahalle halkı neşeli, gürültülü, bidüziye Allah yolundan şeytan yoluna kayan insanlardı." (s. 16) Bu da bir yere kadar... Mahalle, performansı kucaklarlar, hatta performansı icra edene de hayranlık besler, fakat belli sınırlar içerisinde... İş "namus" edebiyatına geldi mi mahalle kendi zaman ve mekânını aşmış yepyeni postmodern bir mahalle olarak belirmez:

"On dokuz yaşında, Tevfik, kadın rolüne çıkan orta oyuncularının en meşhurlarından olmuştu. Oyun Çırpıcı Çayırı'na gelince, mahalleli ne yapıp yapıp onu seyre giderlerdi.
Erkekler kendisine pek yüz vermezlerdi. Ne de olsa semtlerinde yetişmiş bir gencin, yüzüne ladenden ben koyup kaşına rastık, gözüne sürme çekip kırıtması cinsi haysiyetlerine dokunuyordu." (s. 18)

Dahası mahallenin hoşgörüsü aslında olumsuz anlamda, muğlaktır. Mahalleli çocukların libidosu aşağılayıcı dili araya sokar: "Mahalle çocukları, 'Tevfik Amca'yı dağa kaldırmak' oyunu oynuyorlardı." (s. 214) Yine de bu muğlaklık Kız Tevfik'in mahallede rock star gibi algılanmasının önüne geçemez. Tam da trans kadın olduğu için, trans kadınlık performativitesi yüzünden sürgüne gönderilip geri döndüğünde ahlak kodları gevşek ve rahat mahalle tarafından bir kahraman gibi karşılanır:

"Kalabalığın arasına gözüne Sabit Beyağabey'in yüzü ilişti. Arkasına Sinekli Bakkal'ın bütün aşina simaları toplanmıştı. Bütün Sinekli Bakkal sokağının hürriyet kahramanını karşılamaya gelmişti. Tevfik sağa sola omuz vurarak onlara yanaştı. Ağabey onu görür görmez emir verdi. Sinekli Bakkal boğazını yırtarak bağırmaya, alkışlamaya başladı. "Yaşa şa şa..." Nara, nara üstüne!" (s. 471)

Genel ahlakın baskı mekanizmasının işlemediği Sinekli Bakkal mahallesinin vaha gibi barınağı olduğu *queer* aile tam da *queer*

olduğu için masalsıdır. Aileyi kuranlar sadece heteronormativite normlarını aşmaz, norm olan ne varsa dışında kalır, gerçekliğe kendini masalsılığın ucubeliği olarak dayatır:

> "Cüce, yeldirmesinin eteğine yapışmış gibi. Penbe cüppesi, sarı abani sarığıyla takım küçük kalabalığa bir orta oyunu takımı hali veriyor. Çingene ellerini şakırdatarak göbek atıyor. Rabia uzun ve güzel ince yüzü göz kamaştıran ışıklarda renkten renge giriyor. Cüce şimdi bir maymun... Bütün bu sahne bir sirk rüyasına benziyor." (s. 419)
> "Üçlerin dükkân hayatı, ertesi olmayan bir bayrama benziyordu. Onlara göre, kırık kaldırımlı, pis kokulu, karanlık Sinekli Bakkal, yalnız neşe ile gümbür gümbür atan canlı bir kâinatın ruhu, merkezi oluvermişti. Onlar hayatla kedi yavrularının ipek yumaklarla oynadıkları gibi oynuyorlar, ipeklerin bir gün ellerine, ayaklarına dolaşabileceğini akıllarına hiç getirmiyorlardı." (s. 109)

Kız Tevfik'in kızı Rabia'nın merkezindeki *queer* aile masalsı biçimde bir trans kadın, bir cüce, bir çingene, bir neyzen ve bir Levanten'den müteşekkildir:

> "Acayip bir mahlûktu. Bir çocuk gibi, fakat kılığı çocuk değil. Arkasında penbe bir cüppe, başında abani bir sarık... Arkasında ayak sesi duyunca birdenbire döndü ve Rabia orta yaşlı bir cüce ile burun buruna geldi. Buruşuk yüzünde tabii komiklerin mahzun gözleri vardı." (s. 94)
> "Seni hepsinden çok severim, benim küçük Amcacığım, benim maymun Amcacığım." (s. 122).

Ailede norm dışı bir kimliğe sahip olmayan tek fert Rabia genel ahlak dışına itilmiş tuhaf ve ucube olanı en geniş anlamıyla normale biraz da olsa adapte etme görevi görür:

> "Tevfik'in çocuk ruhu, cücenin çarpık ve biçare vücudu, hacet isteyen, sevgi bekleyen iki zavallı kimsesiz... Rabia ikisine birden sahip çıktı." (s. 96)
> "Tevfik oturur oturmaz sürgünde geçen hasret ve gurbet yıllarını anlatmaya başladı. Sırasız ve karmakarışık bir hikâye, fakat o kadar canlı ki Rabia kendini o yılları babasıyla geçirmiş zannediyor." (s. 96)

Normla belli bir uzlaşma içerisinde olan ya da en azından normativitenin dışlanmadığı Rabia (cinsiyet kimliği ile biyolojik cinsiyeti uyumludur, heteroseksüeldir, ileride Peregrini ile evlenir ve çocuk sahibi olur) *queer* aileyi sahiplenirken eşzamanlı olarak öteki olana önyargılarını hemen kıramayabilir:

"Tevfik sustu, bu gecelerin açık ve galiz eğlencelerini kızına nasıl anlatabilirdi. Kendi kendine:
- Çiçek bozuğu bir Çingene çengi karısı vardı, surat düşkünü ama, şeytan mı şeytan.
Rabia, Emine'yi hatırlatan kuru bir sesle:
- Çingene demek, fena kadın, demektir, diyordu.
Tevfik'in yüzü bulutlandı:
- Öyle, deme Rabia, göğsünde insan yüreği taşıyan, orada bir o, Çingene vardı. O olmasa, ben ne olurdum? Bir köpek, efendileri eğlendirmek için burnuna halka takılıp oynatılan bir ayı... Beni bir o, insan yerine koydu." (s. 97)

Kız Tevfik'in karakterinin tüm gelişimini bir *Bildungsroman* olarak kurgulayan metin başlangıçta onu bir cinsiyet çatallaşması içerisinde sunsa da sayfalar ilerledikçe çift cinsiyet kimlikli bir biyolojik erkekten ziyade Tevfik'i açıkça bir kadın, bir anne olarak inşa etmeye başlar:

"Tevfik çocuğun kuru bir çöl zannettiği hayatta gördüğü ilk vaha, tatmin edilmemiş emellerini şahsında toplayan biricik insan. Mahrum olduğu ana şefkatini, beraber oynamak istediği muhayyel arkadaşın tuhaflıklarını onda bulmuş." (s. 121)

Yine de yazar cinsiyeti romanın sonuna kadar bir çatallaşma olarak vermeye devam eder. Roman trans kadını kurmaz, trans kadınlık deneyiminden geçen çift cinsiyet kimlikli bir insan kurgular. Yine de bugünün gözlükleriyle bakıldığında bariz bir trans kadın okumasına da izin verir:

"Tevfik'in kâğıt parçalarına can veren ellerinin çevikliği, ustalığı sesinin bazen bir erkek, bazen bir kadın, bazan bir çocuk, hatta her cinsten ve içtimai örnekten kadın, erkek, çocuk olması onu teshir ediyordu. Fakat en çok şaştığı şey, hiç musiki bilmeyen Tevfik'in sesindeki âdeta vahşi ahenge bütün seyircilerin hayranlığı idi." (s. 124)

Betimlemeler takip edildiğinde Kız Tevfik'i rahat biçimde kâh anne kâh yırtıcı bir kadın olarak okuyabiliriz:

"-Nereye gitti?
Rabia güldü:
-Çocuk gibi. Kadıköyü'nde eski bir oyuncu arkadaşına. Aklı fikri hep oyun.,

-Nasıl oyun?
-Tavan arasında eski bir sandığı karıştırdı, bir kadın kıyafeti çıkardı, giydi, kırıta kırıta gitti. Ahbabı yeni evliymiş, karısını kıskandıracakmış... Hastalığından sonra dökülüyor diye bıyıklarını tıraş etmişti. Görseniz siz bile kadın sanırsınız." (s. 203-204)

Roman neredeyse *queer* bir mahalle olan Sinekli Bakkal'ı *queer* aile için korunaklı bir barınak sunsa da II. Abdülhamit rejimi gerçekliği –daha önce de gördüğümüz üzere– boğuk havasıyla ailedekilerin varoluşunu tehdit eder:

"Nafile üzülüyorsun Rakım. Bu zamanda değil büyüklerin taklidini yapmak, insan kendi karısının taklidini yapsa, sürüyorlar. Ben İstanbul'da yaşamak, İstanbul'da ölmek istiyorum." (s. 125-126)

Eser yine de Abdülhamit rejiminin ağır cinsiyetçi toplum mühendisliğinin tüm toplumu yansıtmadığını, rejimin kurgusunun altında *queer*'in soluklanmasına izin veren gri bölgelerin varlığıyla belgeler. Sinekli Bakkal bir anomalidir, ama istisna değildir:

"Esasen hangi işçi, küçük satıcı kadın esnaf yüzünü örtüyordu?" (s. 141)
"Jurnalin Selim Paşa'nın konağına ait kısmı Zati Bey'i hayli eğlendirdi. Karısı sevici imiş, büyücü imiş, kocasını Padişah'a şirin göstermek için büyü yaparmış..." (s. 185)

II. Abdülhamid rejimi gerçekliği, norm olmayan tarafından düzenli olarak kesilse de (genel ahlakı umursamayan mahalle ve hane yapıları) eş zamanlı olarak paranoyak makinesiyle babanın dahi oğlunu jurnallediği bir distopya sahası olarak da sunulur:

"Bu vaziyet Beyrut'tan ilk şifreli telgrafı alıncaya kadar sürdü. Sonra biraz açıldı. Hilmi ilk günleri kimse ile temas etmemişti. Gerçi oğlunun hıyaneti tebeyyün ederse herhangi bir Genç Türk'e yapacağı cezayı –hatta ziyadesiyle– ona yapacaktı. Bununla beraber oğlan bu işten alnı açık çıkarsa Eyüp Sultan'a kurban kesecekti." (s. 203)

Kız Tevfik'in kızı Rabia'nın dolaylı olarak hamisi olan Selim Paşa'nın oğlu Hilmi de bu paranoya mizanseni içerisinde romanın bağlamına dahil olur. Kız Tevfik ile Hilmi arasındaki ilişki başta tam verilmese de Hilmi korkakça Kız Tevfik'in arkasına sığınır. Kız Tevfik'in başını belaya sokar. Anlatı Hilmi'nin sünepeliği etrafında Kız Tevfik'in karakterini dişil göstergeler üzerinden kurgularken

eski zevcesinden intikam alan yırtıcı kadın ile Rabia'nın annesi Tevfik yanında bir de hem sevdiği erkek için hem de kendi hayat tarzından ve varoluşundan ödün vermeyen cesur ve âşık trans kadın olarak bağlama oturur. Hilmi, arka planda kalmak üzere gizli kapaklı işlerini Kız Tevfik'e yaptırır. Kız Tevfik de Hilmi tarafından kullanılmaya razı olur:

> "- Babana söyle, kadın kıyafetiyle yakalarsam falakaya çekerim, dedi. Bu günlerde kıyamazsınız. Hilmi Bey'in veda ziyafetinde köpüklü bir şey içirmişler, pek keyfine gitmiş, hep onu söylüyor. Zati Bey çağırıp tekdir ettikten sonra çenesini bıçak açmıyordu." (s. 203-204)
> "-Mesele çok ciddi, Paşam. Herifi kadın kıyafetiyle Fransız Postahanesi'nden çıkarken yakaladık. Üstünde koca bir paket muzır evrak. [...] Hilmi bu bi-çareyi davet etmiş, "köpüklü şey" dedikleri şampanyayı içirmiş. Sonra ne söylemişse söylemiş, muzır evrak kaçırmaya ikna etmişti. ah sefil oğlan... bir soytarının arkasına saklanmaya tenezzül eden, korkak, zelil erkek!" (s. 205-206)

Fakat roman Kız Tevfik'in cesaretini aşk büyüsüne indirgemez. Kız Tevfik'in tevkif edilmesi de sürgüne gönderilmesi de trans kadınlığından ve performativitesinden bağımsız düşünülemez. Kız Tevfik sadece Hilmi'ye âşık olduğu için değil, inandığı hayat tarzından ödün vermediği için Abdülhamid rejimi tarafından damgalanır:

> "Paşa mütebessim sordu:
> - Hayrola, Rana Bey, sakın bu saatte kadın kıyafetinde bir erkek tevkif ettiğini haber vermeye gelmiş olmayasın!
> - Nereden biliyorsunuz?
> Paşa nefes aldı. Tevfik'i kadın kıyafetiyle yakalamışlar, polis zihniyetiyle ona esrarlı bir mana vermişler.
> Daha neşeli sordu:
> - Kız Tevfik değil mi?
> - Ta kendisi, fakat siz nereden haber aldınız?
> Küçük sokakta bakkaldır. Çocukluğundan beri tanırım. Zuhuri'de zenne rolüne çıkardı. Kadın kıyafetine girmek illetidir. Şimdi kızına takılıyordum. Kız elimde büyüdü, ben tahsil ettirdim... *Herifin bir merakı daha vardır. Dâhiliye Nazırı'nın taklidini yapar...*" (s. 205, vurgu bana aittir.)

II. Abdülhamid'in toplum mühendisliği ve hakikat rejimi sürgünlerin, tevkiflerin arasında kendi döneminin Hortum Süley-

man'ını yaratır: "O, mahalle kahvesinde, maznunlara yapılan işkenceleri, hatta mübalağa ile Gözpatlatan'ı bile işitmişti." (s. 216) Roman, Kız Tevfik'in karakterinin gelişiminde önemli yer tutan "Gözpatlatan" Muzaffer figürüne vurgulu biçimde yer verir. Gözpatlatan'ın işkencelerine boyun eğmeyen Kız Tevfik'in metaneti eril bir hiyerarşik hakikat rejimi tarafından anlamlandırılamadığı ölçüde, cesaret, romanda eril bir kavram olmaktan çıkar. Zira eril hiyerarşi cesareti eril gösterge dışında kurgulayamadığından trans kadının cesareti fallogosantrik dilin dışına itilir:

> "- Anlaşılan herif postahanenin içinde adresi imha etmiş. İtiraf ettiremedik. Hem de bizim "Gözpatlatan" Muzaffer'i işe memur ettik. *Kadın kıyafetli bir herifte bu metanet çok garip.* Hulasa netice alamadık." (s. 207, vurgu bana aittir.)
> "Tevfik'in dışını, içini perişan eden, aklını alan bu vaziyetinde Selim Paşa "Gözpatlatan"ın imzasını tanıdı. Kendisi, bir eli Tevfik'in omzunda, efendisinden emir bekleyen bir av köpeği inkıyadıyla, tehalüküyle Selim Paşa'nın gözlerine bakıyor." (s. 208-209)

Halide Edip, bu işkence sahnesinin sonrasını ayrıntısıyla betimlerken meselenin bir "kadın kılığında erkek" olmadığını, tam olarak bu şekilde formüle edemese de bilinçli biçimde ima ederek Kız Tevfik'in kadın olduğunu anlamamıza izin vermeye başlar:

> "Tevfik'in kıyafeti perişan, fakat hâlâ kadın esvabının bakiyesini muhafaza ediyor. Yüzünde düzgün, allık, sürme birbirine girmiş gözlerinden çenesine uzanan iki müvazi siyah, kırmızı, beyaz yol var –gözyaşı izleri–, yanakları, burnu, gözlerinin etrafı mor, siyah çürüklerle dolu, içleri her zaman bir kadın kadar yumuşak, kestane rengi gözleri, ömründe ilk defa gülmeyi unutmuş gibi şaşkın ve donuk. Arkasındaki siyah yeldirmenin aşağı kısmı parça parça, her tarafında çamur, omuzlarında biraz da kan lekeleri görülüyor. Onu tanıyor mu? Anlıyor mu? Bunları kestirmek kabil değil." (s. 208)

Paranoyak makinenin faillerinden "Gözpatlatan" sadece prototip işkenceci olarak sunulmaz, bu tip bir failin içinde bulunacağı tutarsızlıklarla birlikte verilir. Hakikat rejiminin bilinçaltında gizliliğini korurken gündüz gözüyle kendini kamufle eder, yardımsever ve müşfik bir adam tavrıyla sanki hiç işkence yapan fail değilmiş gibi soğukkanlılıkla kendini örter:

"[Rabia] Adeta içini yakan acının sebebini bile unutmuş gibiydi. Kapının önünde arkasından biri seslendi:
- Bohçayı bırak, hemşire. Tevfik tütün diye kıvranıyor, bir saat evvel tabakamı önüne boşalttım.
Kız, yıldırım gibi döndü, bohçayı uzattı. İnsanları birer zulüm aleti olan bu zebani yurdunda bir tek insana benzeyen adam bu şişman adamdı. Rabia'nın bal rengi gözleri ona minnetle baktı:
- Babama iyi bak, e mi kardeşim!
Tabii, bakacaktı. Gözpatlatan Muzaffer –maznunlara, yalan, doğru, yukarıdan gelen emirle, muayyen cürümler itiraf ettirmek vazifesinin haricinde– herkesi hoşnut etmeye çalışır bir adamdı." (s. 219)

Sürgün kararı çıkınca romanın başında Hilmi ile Kız Tevfik arasındaki gizemli ve karanlık ilişkiselliğin duygusal ilişki olduğu sarih biçimde anlaşılır. Hilmi, Kız Tevfik'in laçosudur. İkisi birlikte sürgüne yollanır, sürgünde ortak bir hayat kurarlar:

"- O da Şam'a... Hilmi, göğsünün üstünden bir çeki taşı kalkmış gibi hafifledi. Orada kendi yüzünden mağdur olan bu zavallı adama çektirdiklerini unutturacak, belki Rabia'yı da aldıracaklar..." (s. 234)
"Tevfik, Hilmi Bey'le oturuyormuş. Pazarda bir dükkân kiralayacak, Karagöz oynatacak. Bunlar hep yeni masraf." (s. 274)
"Tevfik, Hilmi Bey'in Şam'daki hayatını hayli teferruatlı anlatıyordu. Çok değişmişti. Görseler tanıyamayacaklardı. Şam'ın ücra bir yerinde, büyük bahçeli bir evde oturuyordu. Çok idareli, çok mütevazı bir hayat geçiriyorlardı. Hatta evinin sebzesini kendisi bahçesinde yetiştiriyor." (s. 340)

Yine de bu ilişki açık bir ilişki değildir, Selim Paşa'nın oğlu Tevfik yüzünden dolaplıdır. Kız Tevfik de ilişkiyi bu dolap üzerinden kurar, Hilmi sanki onu cinsellikten ayrı bir düzlemde himayesi altına almıştır.

"- *Hilmi Bey'in evi, kendi evim gibi.* Hele akşamları Dürnev Hanım'ın bulaşıklarına yardım ederken kendimi Sinekli Bakkal'da sanıyorum. Elim değdikçe Hilmi Bey'e de bahçede yardım ediyorum. Bahçede Berede Çayı'na bakan bir çardağımız var. Güneş batarken altına kuruluyor, yeşillikler arasından çağlayan sulara bakıyoruz. Arada bir çakıştırıyoruz da... O zaman sizleri, Sinekli Bakkal'ı özlüyorum. Gözümde tütüyorsunuz. Hilmi Bey'i meraklandırmaktan korkmasam, "Gurbet elde gene akşam oluyor!" diye bangır bangır bağıracağım." (s. 341, vurgu bana aittir.)

Hilmi'nin karakteri, romanda düzenli ve tutarlı biçimde sünepelikle eşleştirilse de Kız Tevfik'e ve *queer* aileye karşı sorumluluk

sahibi biçimde müşfik bir adam olarak aktarılır. Diğer yandan Kız Tevfik'in cesareti Hilmi'nin maşuku olarak iyice dişi bir nitelik kazanmaya başlar:

> "Hilmi, yazı Lübnan'da geçirmek için Vali'den izin almış. *Tevfik'le beraber ailesini götürmüş*. Fakat oradan Avrupa'ya kaçmış. Bir Fransız vapurunda ona yer temin eden, kadın kılığında vapura kaçıran Tevfik imiş. [...] Rabia'nın eski çarpık tebessümü. Kaçmak şurada dursun, Tevfik'i Hilmi'yi kaçırdı diye Taif'e kalebent yollayacaklarmış. Çarpık tebessüm daha derin. Zehir gibi acı. [...]
> - Tevfik, Hilmi Bey'i çok sever. Sevmek demek, sevdiği için ceza görmeyi göze almak demektir, Osman! Kim bilir şimdi onu kaçırdığına nasıl sevinir. Oh, iyi etti de yaptı..." (s. 391, vurgu bana aittir.)

Abdülhamid dönemi hakikat rejimi, Kız Tevfik'in işkencede aşığı Hilmi'yi ele vermemek için gösterdiği metaneti Hilmi'nin korkaklığıyla tezat teşkil ettikçe dişil cesareti anlamlandıramaz, bir yere koyamaz. Bu anlamlandırılamama hali Kız Tevfik tam da trans kadın olduğu için ondan bir makul şüpheli yaratır:

> "- Demek Tevfik hâlâ kimin kendisini postahaneye gönderdiğini söylemiyor. Belki de kendi hesabına gitti.
> Selim Paşa başını salladı.
> - Tanısanız böyle demezdiniz. Aklı bir şeye ermeyen bir Karagözcü, cahil bir mahalle bakkalı. Hayır, hayır... Arkasında başkaları var.
> - Zati Bey onun, hayal oynatırken büyükleri taklit ettiğini, efkârı teşviş eden ince imalar yaptığını söylerdi. Bu, onun çok kurnaz olduğunu göstermez mi? Belki sadece hilekâr, zeki bir anarşist." (s. 228)

Belli bir hakikat rejimi çerçevesindeki bu bakış, tam da makul şüpheliyi yarattığı lahzada köşeye sıkışınca söz konusu cesaretin dişil bir cesaret olduğunu, yani Kız Tevfik'in adı üstünde kadın olduğunu bizatihi itiraf edecektir.:

> "[...] O kadar perde arkasından icra-yı hükümet eden kadın geldi geçti. Hepsinde bizim Tevfik gibi hissine mağlup olan bir şey var. Mesela Tevfik adi bir soytarı olsa çoktan itiraf ederdi. Kuvvetli bir erkek olsa bir kadın gibi ağlamazdı. İkisi de değil. Gözpatlatan'ın yumruklarına dayanıyor, ağlıyor, kendinden geçiyor, gene sevdiği bir adamın sırrını ele vermiyor. Kadınlar da böyle." (s. 229)

Kız Tevfik, tam da bu yüzden makul şüpheli olarak diğer makul şüphelilerden ayrılır. Abdülhamid rejimi devrilip yerine yenisi geldiğinde eski mücrimler kahraman olur. Oysa Kız Tevfik hakikat rejimleri trans kadınlığı tanımamakta direttikçe onlardan ayrıştırılır ve görmezden gelinir:

> "Abdülhamit tahttan indirilince sürgün edilenlere af çıkar ve bir 'siyaset mağdurları' cemiyeti kurulur. Bu cemiyete elbette Tevfik alınmaz: 'Tevfik'in sırtı güneşte onları dinledi. O vapurda 'siyaset mağdurları' cemiyetine yazılması teklif edilmeyen bir Tevfik vardı. Herif soytarı! Artık ondan da mebus olmaz ya!" (s. 471)

Dahası bir rejim yıkılıp yerine Meşrutiyet geldiğinde hakikat rejimi dönüşmez, tam tersine kendi işkence faillerini ürettiği üzere tekerrür eder. Padişahın devrildiği gerçeklikte "Gözpatlatan"lar varlığını hiçbir tehlikeye uğramadan sürdürürler. Gözpatlatan, her hakikat rejiminin içerisinde her devrin adamıdır.

> "- Ben hürriyet aşığı Sinekli Bakkal'ın yetiştirdiği bir halk kahramanını alkışlamaya geldim, diye başladı. Sesi gürdü, kuvvetliydi.
> Sinekli Bakkal grubunun dışındaki kalabalık bile yanaştı, durdu, dinledi.
> - Geçen istibdat ve zulüm devrinin mazlumu olan bu kahraman, bizleri kurtaran şanlı, hürriyet kahramanlarından biri (eliyle Tevfik'i gösteriyordu), sen ey hürriyet ve adalet aşığı! Senin huzurunda yemin ediyorum ki hürriyetimizin senedi olan Meşrutiyet'e kim el uzatırsa, ben onun bu ellerle gırtlağını sıkar, anasını ağlatır, iki gözünü birden patlatırım!
> Hatip ellerini, hürriyetin gönüllü muhafızı pençelerini halka uzattı. Kısa parmaklı, geniş kıllı ve korkunç iki el... Tevfik, Gözpatlatan Muzaffer'in ellerini tanıdı.
> Sendeledi. Hapishanede gözlerinin önünde binbir yıldız uçuran bu eller hâlâ kulak tozunda şaklıyor, tepesini yumrukluyormuş gibi geldi.
> Sinekli Bakkal kafilesinden iki kişi arkadan geldiler, koluna girdiler. Biri Vehbi Efendi, öteki Osman'dı.
> - Bu herif burada ne arıyor?
> - Meşrutiyet hatibi... Yeni idareyi alkışlıyor." (s. 472)

Sinekli Bakkal'ın ailesi *queer* ailedir ki *queer*'e ele alınan dönem Türkçe Edebiyat'ta ele alınan örnekler içerisinde nadiren rastlarız.[30] Sinekli Bakkal'ın *queer* ailesi, Jack Halberstam'in *queer* mekânsal-

30. Türkçe Edebiyat'ta üstyapı "sapkınlık" olarak sınıfandırdıklarını üstünde öyle bir basınç yaratır ki tecessüm eden tuhaflıklar genelde *queer* olarak nefes alamaz denebilir

laşma/zamansallaşmasını bir bakıma üstüne alır, bir bakıma da onun dışına taşar.[31] Böylece zamansallığı ve mekânsallaşmayı yepyeni kombinasyonlarla yeniden yaratır. Halberstam'in queer mekânsallaşma/zamansallaşması mekândan cinsel yönelim ve cinsiyet kimliğini dışlayan modern Kartezyen cinsel coğrafyaya karşı post-modern *queer* mekân ve zamanı koyar. Halberstam'e göre *queer* zaman ile mekân, üreme rejimi merkezinin karşısına kan bağı olmayan, arkadaşlıklarla beslenen ilişkisellikleri koyar. Aile kurumunun, heteroseksüelliğin ve üremenin hatta her türlü kan bağının karşısında yer alırken, *queer* "hayat tarzı"nı altkültür pratikleri, alternatif ittifak yöntemleri ve *transgender* tecessümü üzerinden kurar. Halide Edip'in romanın zamansallaşması gereği postmodern olamayacak ve retrospektif okuma yapılmadan anlaşılamayacak *queer*'i ise hâlâ bir parça gelenekselliği içinde barındırır. Kan bağına dayalı bir ailedir, varlığının devamını bir mahalle yapısına borçludur. Yine de ittifak kurma yöntemleri olarak Halberstamci ittifak kurma biçimlerinden hiç uzakta değildir, norm dışına itilenler birbirini bulur ve birbirinden güç alır. Tam da norm dışına itilmişlik yüzünden iki yol da masalsılığı içerir. Eğlence ve dramın iç içe geçtiği buruk bir masalsılıktır:

> "- Konuş Amca; anlat... Çocukluğunu anlat.
> Ve oturduğu yerden Rakım anlattı. Sesi yavaş yavaş alçalıyor. Rabia dimağının içinde kurulan bir perdede Rakım'ın çocukluk hayatının sahnelerini birer birer seyrediyor. Komik, fakat gözlerine yaş getirtecek kadar da acıklı!
> Birinci sahne: Bir cüce çocuk, bir alay sağlam, toraman, fakat yaramaz ve hissiz oğlan çocuklarla, amcazadeleriyle oynuyor. Cüce çocuğun gözleri bir maymun yavrusu gibi mahsun.
> Fakat o kursağına giden yemeği, sırtını örten esvabı hak edebilmek için etrafını güldürmeye, eğlendirmeye mecbur. Geceleri bir odada yattığı amcazadeleri ona uyku uyutmuyorlar. Yorganını çekip kaldırıyorlar. Tekmeliyorlar, dövüyorlar, bağırdıkça gülüyorlar. Fakat cüce çocuk onları en çok gıdıklanırken attığı ince çığlık ile güldürüyor. Kapana tutulan bir fare gibi çığrıyor.
> İkinci sahne: Yaramaz, gürbüz çocuklar cüce çocuğun tepesinde, biri karnına oturmuş, biri ağzını tıkıyor, ötekiler koltuğunun ve tabanının altını gıdıklıyordu. Ciyak ciyak sesler. Çocukların babası geliyor. Cüce çocuğu mutfağa atıyorlar.

31. Jack (Judith) Halberstam, *In a Queer Time and Space: transgender bodies, subcultural lives*, New York: New York University Press, 2005.

Üçüncü sahne: cüce çocuk yedi yaşında. Fakat iki yaşında gibi el kadar. Bayram. Kırmızı hırkası var. Seviniyor, hırkayı yalnız kaldıkça öpüyor. Şimdi en küçük amcazadesinin, bir yaşında bir kız çocuğunun dadısı. Hemen kendi kadar büyük olan bu kızı inleye sıkılaya taşıyor. Kızın dişleri yarıyor. Bayramlık kırmızı hırkanın üstü salya, dişlerini, cüce çocuğun burnunda, çenesinde kaşımaya çalışıyor... Hırtlak, cırtlak, pis çocuk.

Dördüncü sahne: cüce on beş yaşında. Amcasının evinden kaçıyor... Bir sürü karışık manzara... Nihayet orta oyunu cücesi... Tevfik'in arkadaşı, dostu. Artık onu müdafaa edecek pazular var, onu sevecek bir insan yüreği var...

Rabia tatlı tatlı gülüyor. On yedi yaşındaki Tevfik... selamete, saadete çıkan zavallı bir cüce...

Rabia'nın dimağında perde. Uyuyor."

Ele alınan dönem Türkçe Edebiyat'ta kadına bedenselleşme masalsılıkla gerçekçiliğin iç içe geçtiği bir sahada vuku bulur. Bu masalsılık yer yer kaynağını Narkissos söylencesinden alır ve ayna evresine göz kırpar, trans kadın olsun trans kadınlık deneyiminin bir yerlerinde dolaşan diğer cinsel azınlıklar için olsun trans bir bireyin bilinçdışının en derinlerine inen bir dil kurgulamaya izin verir. Bu derinlik, edebiyatta figürlerin, karakterlerin ne olup olmadığı meselesini aşar dilin gizli özne olarak psikozu ürettiği noktada cinsel coğrafyayı sorgulanabilir hâle getirir. Katı heteroseksüel/toplumsal sözleşmenin çizdiği coğrafyada sürekli ve istikrarlı gedikler açar. Bunu tam da istikrarsızlığın alt yapısı fantazmatik özdeşime rağmen ve onun sayesinde yapar. Fakat kadına bedenselleşme gerçeklikle bağını koparmış, kendini gerçekçilikten soyutlayan bir masalsılık değildir. Trans kadının bedenine bir coğrafi beden olarak her bakışımızda bu bedensellik içinde yaşadığı zaman ve mekânı sorgulamamızı ve anlamlandırmamızı sağlar. Eziyetle, işkenceyle, sürgünle, tevkifle, darpla, gaspla konturları çizilmiş kadına doğru beden ile trans kadın beden baskı uygulayan hakikat rejimini ve rejimin ideolojik aygıtlarını kristalize eder. Ayrıca paranoyak makine olarak işleyen hakikat rejimine karşı direnç gösteren toplumsal yapılar kurar. *Queer* aile, tam da böyle bir gerçeklikle ve dille kuşatılmışken vaha mekân olarak baş gösterir ve söz konusu hakikat rejimlerini tek gerçeklik olmaktan çıkarır. Rejimin insanı en ağır biçimde ezdiği noktalarda gereksiz iyimserlikten ziyade gerçekçi biçimde ümit veren bir sıcaklık yayar.

Sonsöz

Bu kitap, Tanzimat'tan erken dönem Cumhuriyet'e uzanan bir zaman diliminde hakikat rejimlerine direnerek bedenselleşen cinsellik ve cinsiyet kimliğini ele aldı. Burada hakikat rejimlerinden kasıt, heteroseksüel matris ile toplumsal cinsiyet matrisi kesişiminde belli bir fantezi mekanizmasını –genelinde tüm toplumda, özelinde edebi metin okumalarında kendini var ettiği biçimde– işler kılan unutma biçimleridir. Bu işleyişler, bir yandan arzu mekanizması içerisinde arzuları öteleyip görünmez kılarken, bir yandan da kendi totaliter romantizmiyle alternatif sesleri dışlayarak ve azınlıklaştırarak işitilmez hale getirir. Beri yandan, dönemin edebi tanıklığının özneleri cinsellik ve cinsiyet ekseninde gerçekleşen bedenselleşmeyi genelde kendi üstünü örterek anlamlandırsa da yeri geldiğinde meramını açık ve seçik biçimde anlatarak kendi

queer anlatılarını yaratmıştır. Edebi tanıklığın şimdiye dek beriye ittiği özneleri bazen kendi üstünü örtmek zorunda bırakan bazen açık ve seçik bir bedenselleşme sergileyen belli yöntemler izlemiştir. Bunlardan biri anlatıda im-kadına (Hüseyin Rahmi Gürpınar), bir diğeri kırılgan optiğe (Nahid Sırrı Örik) sonuncusu ise psikanalizden ödünç almak gerekirse yüceltme kavramına (herkesten önce Reşat Nuri Güntekin'de olsa da bütünüyle bakıldığında bütün anlatı öznelerinde) başvurur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın platonik arzu nesnesi olarak işlediği im-kadın tekniği, Sedgwick'in Viktoryen edebiyatı incelerken ele aldığı izleklerle paralellikler sergiler.[1] Gürpınar *İffet* ve *Mezarından Kalkan Şehit* romanlarındaki im-kadınları iki erkek arasındaki ilişkiyi hem görünmez kılan hem de platonik düzlemde meşrulaştıran bir öğe olarak kullanır. Böylece platonik biseksüel üçgenler, tecrit mekânlar içerisinde melankolik biçimde kendini var ederken, tecridin nedenlerini anlaşılmaz kılar. Cinsellik anlatısını kendi dışlanmışlığı üzerinden kuran öznenin neden azınlıklaştırılmış bir cinsel kimlik sahibi olarak kendini tecrit ettiğinin, daha doğrusu kendini neden tecrit etmek zorunda kaldığının üstünü örter.

Diğer yandan, melankolikleştirilmiş tecrit mekânları mevcut dünyayı ve kimlikleri ikiye bölerken anlatının öznelerini ikili hayatlar yaşamaya mecbur kılar. Bu mecburiyet beri dünyaları yaratır. *Dirilen İskelet* tam da bu beri dünyayı kaçış çizgileriyle birlikte mükemmel biçimde tasvir eder. Cinsel coğrafya bağlamında mekânı ikiye bölen homo/hetero çizgiler gullüm mekânına dönüştürülmüş mezarlıkları anlatır. *İffet*'te platonik üçgenlerin görünmezlikle birlikte melankolikleştirdiği mekân kendini *Dirilen İskelet*'te realist grotesk biçimde, aynı zamanda eğlenceli bir yer olarak açar. Söz konusu olan, hetero çizgiler tarafından yaşam alanı daraltılan homonun gizli gizli takibe alınmasının heteroyu eğlenceli biçimde homolaştırdığı bir dünyadır. Anlatı kendini yavaş yavaş açarken hetero/homo çizgisinin homonun aleyhine, tecride doğru mekânsızlaşması başka bir anlatıyı bu kez açık ve seçik ama şiddet dolu ve karanlık biçimde dekadanlaştırır.

Sedgwick'in paranoyadan şantaja, hastalıktan sırlara tüm örüntüleriyle incelediği hem homofobik hem homososyal Gotik edebi-

1. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia Uiversity Press, 1985, Üçüncü Bölüm.

yatı[2] ile paralellikler sergileyen *Ben Deli miyim?* tam da bu yüzden Gotik edebiyat başlığı altında ele alınabilir. Roman, platonik biseksüel üçgenlerin aksine biseksüel üçgenleri başlı başına çözümsüz bırakan dekadan bir çeteleşmeyi anlatır. Şadan ile Nuri Kalender ikilisini Revan Hanım'la evlenmek için heteroseksüel matris içerisinde üst katmanda rekabet edermiş gibi gösterirken, alt katmanda heteroseksüelleştirmeci güzergâh ile çelişen ve çatışan arzu kayıtlarını en derin noktasında ele alır. Şadan tüm hayatı boyunca genel ahlakla sorunlu bir hayat sürmesine rağmen zengin bir ailenin çocuğu olarak kendi sınıfı tarafından kabul görülme şansı ele geçince Revan Hanım'la evlenmeyi bir can simidi olarak görür. Bilinçaltının en derinliklerinde Revan Hanım'ı bir yandan arzu nesnesi olarak algılamaya direnmesi bir yandan onunla kritik noktalarda özdeşim ilişki kurması onu paranoyaklaştırır. Revan Hanım'a sahip olmak Revan Hanım olmaktır. Revan Hanım ile bir olmak ise Revan Hanım'ın bedeninin Şadan'ın bedeniyle ve namusuyla bir ve aynı şey olmasıdır. Nuri Kalender bu çözümsüzlüğü, kendi özdeşim mekanizmaları üzerinden kaşır. Nuri Kalender'in Şadan'a dediği üzere Şadan'ın hiçbir zaman namusu olmamıştır. Nuri Kalender ile Şadan ikilisi ise Kalender'e göre özdeşim ilişkisiyle bir ve aynı şey olarak birbirilerine bağlıdır. Bu yüzden, Nuri Kalender'e göre Revan Hanım aynı zamanda hem Şadan'ın hem Nuri Kalender'in zevcesi olmalıdır. Nuri Kalender'in poliamori öneren teklifsizliği Şadan'ı iyice delirtir ve herkesin trajik sonunu beraberinde getirir.

Nahid Sırrı ise hakikat rejimlerine direnç oluştururken görmezden gelen okuma ve teşhirci okumayla cebelleşir. Görmezden gelen okumaya karşı dışlanan, azınlıklaştırılmış anlatıcı özne kimliğiyle külliyatı içerisinde sık sık homoerotik pasajlar sunar. Anlatısındaki androjen arzu nesneleri, Acem şehzadesi gibi yakışıklı ve genç delikanlılar, çıplak bembeyaz sineleri ve kıpkırmızı dudaklarıyla üç aşağı bir yukarı birbirine benzeyen figürlerdir. Anaakım dışı cinselliği görmezden gelmeye alışık okurla arasına bu tutumuyla bir çizgi koyar. Fakat onun homoerotizmini burada sınırlandırmak, daha doğrusu metinlerinin homoerotik olup olmadığını sorgulamamak, onun anaakım teşhirci okumayla ilişkisini ve anlatısını kurarken kırılgan optiği nasıl kullandığını göz ardı etmeye yol

2. A g.e. Beşinci Bölüm.

açacaktır. Aslına bakılırsa Nahid Sırrı'nın derdi cinsel yöneliminden bahsetmek değil, tam tersine onu tüm kırılgan soğukluğuyla unutmaktır denebilir. Yazar, anaakım cinsellik okumasını grotesk biçimde taklit ederek kendi unutuş edimini kırılgan biçimde ortaya koyar. *Muharrir*'de ve *Bir Heykeltıraş*'ta "Bize hayat ver! Bizi unutma!" diye haykıran figürlerden bahsederken hikâyelerin anlatıcısı olarak onları büyük bir zevkle anlatısından sileceğini belirtir. Yazar, külliyatında kendi cinsel yönelimine dair hayatından hiçbir şey aktarmaz. Heteronormativiteye yenik düşen figürler anlatıda giderek silikleşirken *Kanlıca'nın Bir Yalısı*'nda anlattığı bir çocukluk arkadaşı dışında kimseye arzu kaydında yer vermez -ona da platonik biçimde yer verir.

Anlatının öznesi, görmezden gelen okurla uzlaşmak gibi bir yol izlemiyorsa derdi nedir? Kırılgan optik nasıl işler? Her şeyden önce, görmezden gelen okurun elinden görmezden gelme gücünü alarak onu teşhirci okumaya iter. Görmezden gelen okur teşhirci okura dönüşürken "Kendi nesnesini kendi yapar kendisi tapar" okumasıyla[3] öznenin külliyatından çıkmayan bir okumaya izin verir. Oysa teşhirci okumanın gözden kaçırdığı üzere, androjen erkek bebekler Nahid Sırrı'nın kavuşmaya çalıştığı arzu nesneleri değildir. Anlatıcı özne kendisiyle karşılaşınca saldırganlaşan okura karşı figürleri arzu nesnesiymiş gibi ele alarak kırılgan optiğini kurar. Buna göre, kendi anlatısını kuran özne azınlıklaştırılmamıştır. Azınlık olan tüm kırılganlığıyla kendi kendini azınlıklaştırmıştır. Anlatıcı okur tarafından unutulmaz, kendisi belli bir kesimden gelen okuru (özelinde eril edebiyat çevrelerini) unutur. Anlatıcı, okur tarafından teşhir edilene kadar kendi kendisini aslında kendisinin olmadığı (arzulayan özne değil arzuluyormuş gibi görünerek kimliklenen özne) biçimde teşhir eder.

Nahid Sırrı Örik'in esas meselesi cinsel yönelimine dair otobiyografik izler bırakmak değilse, nedir? Özelinde kendi varoluşunu, büyük ölçekte ise ahlakı dayatan toplumu cinsiyet kimliği ekseninde sorgulamaya açan transperformatif bir politik duruş sergilemek olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda, kendi döneminde henüz bugün ele alabileceğimiz anlamda politikleşmemiş toplumsal odaklar ve söylem kendi üstünü kısmen örtme itkisi gösterirken yazar açık kimlikli transperformatif politik bir alan açar, fakat kimliği

3. Fethi Naci'nin bu minvaldeki okuması için bkz. kitabın ikinci bölümü.

yönelim üzerinden değil cinsiyet kimliği üzerinden kurar. Böylece bir yandan Örik'in anlatısında beliren heteroseksüel androjen figürler Örik'in transperformatif bebekleri olarak onun transperformativitesine ister istemez hizmet eder. *Pandemos* estetiğinin nesneleri olarak *transgender* eşiği aşarlar ama üst katmanda heteroseksüel matris sürekli kurulduğu için genel ahlakı dayatan toplum tarafından da kabul görürler. Yazar, bu biçimde toplumun çift kutuplu cinsiyet karşıtlığı üzerine kurulmuş yapısının "doğallığını" sorgulamaya açar ve genel ahlaka rağmen onun toplumda aslında ne kadar geniş bir satıhta mevcut olduğunu sergilemeye çalışır. *Pandemos* estetiğinin tam karşıtı *Urania* estetiği ise yazarın ayna metaforuyla kendi sureti ekseninde çirkinlikte ve zillette anlamını bulan alternatif bir güzellik anlayışı sunar. Yazar, aynada kendi suretlerine bakan çirkin kadınları ele alırken aslında kendi suretine bakar ve kendi kadın olamayışını, "doğal" olarak kadın olmayışını sorgulamaya açar.

Pandemos ile *Urania* estetiği kesişiminde *Kıskanmak*'ın normatif düzenle son derece barışık evli barklı Halit'i bile yeri geldiğinde kadınsı bir güzelliği olduğu için çevresindeki genç kadınlar tarafından kadın kılığına sokulur. *Gece Olmadan*'ın Semiha'sının eski zevci kadının mücevherlerini takar, *Kırmızı ve Siyah*'ta bir çiftin cinsel münasebeti sırasında cinsiyet rollerinin ters yüz olduğuna dair enstantaneler vardır. Bunlar Örik'in külliyatında genel ahlakla çatışmadan kendini toplumda var edebilen birçok eşiği aşan *Pandemos transgender* örneğinden yalnızca birkaçıdır. Yine *Kıskanmak*'ın Nüzhet'i tam da erkek güzeli olduğu için herkes tarafından sevilirken bir *Pandemos* bebeği olarak her türlü heteroseksüel ilişkiler ağı içerisinde kendini ve onunla ilişki kuran kadınları tüketir. Kadınlarla bu kadar yoğun bir bedenselleşme içerisinde olunca da ister istemez kısmen kadına doğru bedenselleşir. Bu onun *Urania* estetiği ile kesişim noktasındaki antinomi estetiğidir. Aynada kendi zelil suretini seyretmek üzerinden var olan *Urania* estetiği ise *Dansöz*'de zirveye çıkar. Yazar, öykünün ana figürü dansözü [*drag queen*'i] anlatırken onunla zelil [*abject*] üzerinden ilişki kurar. *Drag queen* yazarın anlatısının nesnesi değil zelilidir. Anlatıcı özne kimliğiyle yazar, dansöze hem sıkı sıkı bağlanır, hayatının anlamını dansözü gizli gizli takip etmekte bulur, hem de ondan korkar ve tiksinir. Yazarın dansözle ilişkisi özne/nesne ayrımı öncesine denk düşen bir ön oyun sergiler. Dansöz

salt kendi varoluşuyla yazarı ve yazarın bedeninin sınırlarını tehdit eder, hatta yazarın bedeninin sınırlarını ortadan kaldırır. Sınırları tehdit ettiği ölçüde de yazarda onun sürekli geri döndüğü karşı konulamaz bir cazibe alanı yaratır.

Reşat Nuri Güntekin ise anlatısının üstünü örterken psikanalizdeki yüceltme tekniğine başvurur. Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda ele aldığı yüceltme kavramı[4] kişinin kendisini cinsellik dışında yaratıcı biçimde var edebileceği alanlar bulmasıyla cinselliği aşmış insana dönüşme mitosuna dayanır ve cinselliğini aşmış gibi görünen öznenin homososyal arzu kaydının üstünü örter. Aslına bakılırsa kitapta ele alınan cinsel kimlikleri yüzünden azınlık olmaya itilmiş anlatıcıların hepsi bir biçimde yüceltme tekniği ile haşır neşirdir. Gürpınar evlenmiş olsa yazar olamayacağını dile getirmiştir. Örik'in bu tip yaratıcı insanları anlattığı öyküleri vardır. Güntekin ise yüceltme tekniğine başvururken daha 'yüce' ideallerden bahsedecektir. *Yeşil Gece*'nin Şahin'i ev arkadaşıyla cinsellik dışı gibi görünen bir düzen içerisinde yaşarken kendini vatan ve millet ülküsüne vakfetmiştir. Bu yüzden, anlattığı üzere, tam da kendini memleketine adadığı için hiçbir zaman cinselliği olmamıştır. Hatta hayatında cinselliği düşündüğü bir an dahi olmamıştır.

Güntekin, kendi üstünü örten anlatıyı kurarken sırları tarafından bizatihi ezildiği için okurla kendini ölüm dürtüsüne kadar uzanan bir duygulanım spektrumunda var eden bir düşmanlık ilişkisi kurar. Reşad Nuri, anlatısında okuruna ulaşmaya çabalamaktan çok onunla arasına düşmanca set çeker, okuru düşmanı gibi tahayyül eder. Kendi dilini bu biçimde baskılar. Bu edimine yön veren, okurun ortasında kendi garabetiyle ve zilletiyle kalakalma ve okur tarafından aşağılayıcı biçimde komik bulunma korkusudur. Bu korku muhtelif öykülerinde süreğen biçimde intihar arzusu olarak kendini var etme noktasına gelir, diğer yandan romantik grotesk anlatısı abartılı kahkaha izlekleriyle kendisine sürekli gülen bir okur profili sunar. Azınlıklaştırılmış diğer anlatıcı öznelerin tersine sırlarını başarıyla sakladığı için ne olduğu bilinmeyen ve biteviye erkekliğini ispatlamaya zorlanan anlatıcı özne daimi bir paranoya içerisinde okur tarafından hem bir nebze olsun keşfedilerek rahata ulaşmak hem de belli bir düzeni devam

4. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Alm. Çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 37, 64-65, 81.

ettirebilmek için bu arzusuna daha baskın çıkacak biçimde gözden kaçırılmak ister. *Bir Akşam Güneşi* yazarın düştüğü bu ikilemi metaforlarla en ayrıntılı biçimiyle anlatır. Anlatıcı Nazmi ile yeğeni Jülide arasındaki platonik aşkı aktarır gibi görünürken, ikiye bölünmüş tek kişilik bir dünyanın iki figür gibi ele alınabileceği bir anlatı sunar. Yeğen Jülide Nazmi'nin geçmiş hayatının metaforu, bu metafor ise anlatıcı Nazmi'nin okura aktar(a)madığı sırrı olarak ele alınabilir.

* * *

Türkçe Edebiyat'ın tanıklık ettiği üzere lezbiyenlik bu kitapta üç katman içerisinde ele alındı: Birincisi, heteroseksist erkek egemen kurgunun heteroseksüelleştirmeci arzu güzergâhıyla lezbiyeni fantezileştirmesi, ikincisi lezbiyenliğin fantezi biçiminde ulusal mesele olarak ele alınması, üçüncüsü dönemin yazarlarının lezbiyenliğe kadınlar arası homososyal arzu ekseninde tanıklık etmesi. Bu bağlamda lezbiyenlik hakkında yazan yazarların çoğunun erkek olması şaşırtıcı değildir. Halide Edip Adıvar dışında lezbiyenlik üzerine yazan kadın yoktur. O da konuyu platonik biçimde ele alır. Ama bu durum külliyatta lezbiyen kadına dair pek bir şey olmadığı anlamına gelmez. Tam tersine, Türkçe Edebiyat lezbiyenliğe bol bol yer vermiştir. Eril yazarlar kadını genelde nesneleştirse de lezbiyenliğe öznelik atfedip kadınlar arası homososyal arzu meselesi olarak bakabilen yazarlar çıkmıştır.

Mehmed Rauf ve Selahaddin Enis, lezbiyen fantezinin kurulması için elzem olan karikatürleştirme güzergâhını seçerken; Recaizade Ekrem ile İsmail Hakkı Baltacıoğlu lezbiyenliği topluma, ulusa ve üreme rejimine tehdit olarak ele alır. Recaizade Ekrem, lezbiyen öznenin kurduğu *queer* hanede yeni kuşaklar gelişmemesine, hanedeki insan sayısının zaman içerisinde artmamasına dikkat çekerek *queer* zamansallığı topluma yönelik bir tehdit olarak kavrar. Memduh Şevket Esendal, Şahabettin Süleyman, Yakup Kadri, Ahmet Rasim ise lezbiyenliği belli bir tarihselleştirme ve edebi tanıklık bilinci içerisinde ele almıştır. Bu yüzden de, lezbiyenlik üzerinden kendi içinde yaşadıkları toplumu ait oldukları döneme ve mekânsallaşmaya ayna tutarak ele alabilmişlerdir. Süleyman Şahabettin'in lezbiyenleri, paranoyak Hamit rejiminin gerçekliğidir. Yakup Kadri'nin lezbiyenleri, toplumsal bedenin

çözüldüğü Mütareke rejiminin bir ürünüdür. Ahmet Rasim'in lezbiyenleri, kamusal/özel alan karşıtlığı içerisinde dolap mekânlarla örülü cinsel coğrafyayı ele alır. Memduh Şevket, lezbiyenlerin kendini heteroseksüel/toplumsal sözleşmeden büyük ölçüde kurtardığı alanların var olduğunu gösterir. Diğer yazarların aksine, anlatısında mutsuz ya da trajik sonlarla bitmeyen gerçekçi dille ele alınmış bir dünya çizer.

Halide Edip Adıvar ile Hüseyin Rahmi Gürpınar ise görünmez lezbiyenliği bireysel içsel deneyim olarak ele alır. Gürpınar'ın kadınlar arası homososyal arzu içerisinde kendini görünmez kılmış lezbiyene layık gördüğü platonik lezbiyen hayat ise yazarın lezbiyenliği kurtarılması gereken bir namus meselesi olarak ele almasıyla sonuçlanır. *Nimetşinas*'ta profeminist bir bakış getirmeye çalışan yazarın *İffet*'teki kadın-oluşa bedenselleşen eril beden merkezinde kapıldığı namus takıntısı burada kadının namusu üzerinden belirir ve heteroseksüel/toplumsal sözleşmeyi kötünün iyisi bir çözüm biçiminde okura sunar. Halide Edip Adıvar ise, Handan ile Neriman arasındaki arzuyu heteroseksüelleştirilmiş poliamor üçgenler içerisinde eriterek görünmez kılar. Heteroseksüelleştirilmiş arzu güzergâhı, Handan'ın içinde patlak veren ve beraberinde getirdiği ölüm dürtüsünü harekete geçiren, delilikle birlikte gelen baskılayıcı üst benlik seslerini anlaşılmaz kılar. Handan'ın Neriman'a karşı hissettiği borcun şiddetinin arka planı okura büyük ölçüde kapalı kalır.

Erken dönem Türkçe Edebiyat'ta çift kutuplu toplumsal cinsiyet matrisine direnen erkeğe doğru bedenselleşme de kendine yeterince yer bulmuştur. Translar, dışına itildikleri toplumda belli bir ulus kurgusuna rağmen var olmaya çalışırken kadından erkeğe bedenselleşir. Memduh Şevket Esendal için trans erkeklerin varlığı ulusun devamı için başlı başına tehdit iken, bir yandan da onları seksolog gibi inceler. Bu tutumuyla trans erkekleri toplumsal bilinçaltının derinliklerinde kaybolmaya terk etmek yerine onların mevcudiyetinin görünmez olmayan bir toplumsal gerçeklik meselesi olduğunu gösterir. Yazar, transların süreçlerin üstü örtülü kalsa da geçiş için doktora başvurduklarını ya da polis tarafından yaşadıkları mekândan sürüldüklerini anlatırken trans erkeğin toplumun belli başlı aktörleri ile ilişki kurma biçimlerini de ele alır. Bu sayede onun toplumda yeterince görünür olduğunu ister istemez ispatlar.

Transgender erkek, her zaman bürünme [*passing*] yolunu –yani erkek bedeninde kusursuz biçimde bedenselleşerek kendini biyolojik erkek olarak ispatlamayı ve geçmişini unutturmayı– seçmez, arada bir yerde kalakalır ya da kalmak zorunda kalır. Bu iki arada bir derede kalma onu transperformatif kılar. Transperformativite kimliklenmeyi getirdiği ölçüde transperformatif olan da kendini utanç itkisiyle kimliklendirir. Hüseyin Rahmi'nin *Can Pazarı*'nda Reşit/Reşide adıyla tanıttığı figürü de hem mesleği gereği hem de kendi beyanının ispatladığı üzere böyle bir yol izler. Mesleği dolandırıcılık olduğu için yolunu kaybettirmek üzere başka bir kılığa geçerek cinsiyet kimliği eşiğini geçen Reşit yolda lumpen gençler tarafından sıkıştırılır. Beyanından ötürü Reşit/Reşide'den ziyade Reşit diyebileceğimiz figür cinsiyet kimliği lumpenler tarafından şiddete başvurularak sorgulamaya açıldığında erkek olduğunu açık açık ifade ederek onlara direnir ve cinsiyet kimliği olan Reşit'e sıkı sıkı sarılır. Diğer yandan tam da bu yüzden, cinsiyet kimliği yüzünden, cinsel tacize uğrar.

Ömer Seyfettin'in *Eleğimsağma*'sında da benzer bir kimliklenme görülür. Rüyasında erkeğe doğru mükemmel biçimde bedenselleşen "Ayşe" isimli trans, mahalleli bir sofu tarafından ahalinin önünde sahip olmadığı bir cinsiyet kimliğinin içine itilmesiyle utancı deneyimler ve "kadın" kimliğini kabullenmek yerine kendi cinsiyet kimliğine daha sıkı sarılır. Ahmet Mithat ile Namık Kemal ise transı toplumsal cinsiyet matris ile heteroseksüel matris kesişiminde iyimser biçimde fantezileştirir. *Transgender* figüre kadınlık atfederek onu genel ahlakla tam anlamıyla uzlaşamayan bir bireyi, mesela kadınlara pek ilgi duymayan bir bireyi "kurtaracak" bir varlığa dönüştürür. Reşad Ekrem Koçu ise erkeğe doğru bedenselleşen *transgender* figürleri oğlan mitosu içerisinde ele alır. Bu figürleri hamamda gey sevgilisinin yanında basılan oğlan, orduya sızmış oğlan, eşkıya oğlan, çevresindeki müellif genç delikanlılara hamilik eden *queer* entellektüel oğlan ve erken yaşta evlendirilmiş ve evde zevci tarafından oğlan olarak yetiştirilmiş trans ve son olarak transperformatif performans sanatçısı oğlan izlekleri ile anlatır. Oğlan merkezli anlatısını sunarken bir yandan da genel ahlakıyla dedikodu mekanizmaları üzerinden kişiyi azınlıklaştıran ahalinin tepkilerini matrak biçimde anlatıda serpiştirir.

Bu kitabın ele aldığı dönemde kadın-oluş yani kadına doğru bedenselleşme de kendine yeterince yer bulmuştur. Kadına doğru *transgender* ve trans kadın izleği dönemin edebiyatında yeterince görünürdür. Kitapta kadına doğru bedenselleşme ve kadın-oluş incelenirken imgesel işlevi gören aynadaki suret, cinsel coğrafya ve *queer* aile izlekleri takip edildi. Bu izleklerden birincisi aynadaki suret ile imgesel Reşad Ekrem Koçu tarafından ele alınmıştır. Reşad Ekrem İstanbul Ansiklopedisi'ndeki 'Abdi Yusufçavuşzade' maddesinde imgesel işlevi gören bir tabloyu anlatır. Anlatı, ilk bakışta üst katmanda heteroseksüel matrisi inşa edermiş gibi görünen, genel ahlakla dalga geçen taklit bir fanteziden; alt katmanda ise homoerotizmin baltalandığı, hüsranla biten bir gey aşk anlatısından müteşekkil gibi görünür. Aynadaki suret işlevi gören tablo ise merkezinde henüz eril gibi duran öznenin tabloya baka baka kendi suretini kadında bulmasıyla üst katmanda homoerotik görünen metnin nesnesini özne olarak translaştıran bir trans anlatı kurar. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* ise iki kişinin arasındaki çocuksu bir aşkı ve otoerotizmi aktardığı kadar cinsel coğrafya merceğinden incelenebilecek bir *cross-dress* anlatı, tebdil-i kıyafet anlatısı teşkil eder. Genelinde kamusal/özel ya da kadın/erkek gibi ikiliklerde kendini ikiye bölen tek mekân bu biçimde kendini anlamlandırır. Üst katmanda Fitnat'ı elde etmek için tebdili kıyafet eden Talat/Ragıbe bir yandan kamusal alanda Ragıbe biçiminde yer ala ala anlatı içerisinde Tal'at kimliğini neredeyse unutur, hatırladığı noktalarda hastalanır. Diğer yandan, Fitnat ile Tal'at/Ragıbe'nin ev içerisinde, yani özel alanda birbirilerine okuma yazma ile dikiş nakış öğretmesi kadın ile erkeğin toplumsal rollerini tersyüz edecek biçimde yer alır. Romanın sonunda ise Fitnat'ın başta tek kişi olduğunu bilmediği Talat/Ragıbe'ye duyduğu çocuksu aşk onu romanın sonunda Ragıbe olarak kabullenmesine yol açar. Böylece, Tal'at/Ragıbe her ne kadar iki arada bir derede kalsa da anlatıyı trans lezbiyen anlatı olarak kurma noktasına yaklaştırır.

Halide Edip Adıvar, *Sinekli Bakkal*'ı cinsellik ve cinsiyet kimliği meselesinin henüz politik dilini kurmamış olduğu bir dönemde yazmıştır. Bu durum göz önünde bulundurulursa yazarın anlattığı figürü neden net biçimde trans kadın olarak tarif etmediğini ve "kadın gibi erkek" izleğine başvurmayı yeterli görmesini açıklar gibi görünür. Yine de yazar romanın ana karakteri Kız Tevfik'e trans kadın demese bile, anlatış biçimleriyle bizim karakteri trans kadın

olarak yorumlayıp tanımamıza izin veren bir yol çizer. II. Abdülhamit döneminde yaşamış olan Kız Tevfik aynı zamanda transperformatif bir performans sanatçısıdır. Hem mesleği gereği hem de kendi kadına doğru bedenselleşen varoluşu gereği iktidar tarafından anarşist olarak algılanır (ya da cinsiyet kimliğinden ötürü zaten anarşisttir) ve paranoyak bir korkuyla püskürtülmeye çalışır. Bu çatışma içerisinde yer yer işkence görür yer yer İstanbul'dan sürülür. Fakat şartların tüm acımasızlığına karşı kendi ailesinden güç alır. Eski eşinden olma evladı Rabia, bir cüce, bir Levanten, bir Roman ve bir neyzenden oluşan *queer* ailesi ve *queer* mahalle Sinekli Bakkal okura sadece mutsuz son ve ümitsizlik dayatmayan acısıyla tatlısıyla gerçekçi bir dünya sunar.

Bu kitap, bireyselleştirmeci platonik aşk söyleminin arzu akışlarının üstünü örttüğü yerlerin aslında alt katmanlarında sevme sevilme ilişkilerinin ötesinde toplumun muhtelif odakları arasındaki görünmeyen şiddetli çatışma alanları olduğunu göstermeye çalıştı. Bireyselleştirmeci platonik aşk söylemi genelde heteroseksüelleştirmeci arzu güzergâhının görmezden gelen okuma biçimleriyle alternatif cinselliği ve cinsiyet kimliklenmesini tecrit etmesine ve anlatıyı anlamsızlaştırmasına (mesela ölüm dürtüsünün ya da hastalıkların patlak vermesinin arkasındaki güçlerin anlaşılmaz kılınması) dayansa bile, döneme tanıklık eden azınlıklaştırılmış anlatıcı öznelerin de yeri geldiğinde başvurduğu bir yöntem olmuştur. Fakat anlatıcı özne, heteroseksüelleştirmeci güzergâhın aksine ikili kimliklere bölünmüşlüğü içerisinde alt katman okumalarına izin verecek biçimde beri dünyalarla kendini var edebilmeyi başarmış hatta yer yer itildiği tecrit anlatıcının nefes almasını imkânsız hale getirdiğinde açık kimlikli bir arzu anlatısı oluşturmuştur. Diğer yandan dönemin külliyatında cinsellik ve cinsiyet kimliği eksenindeki bedenselleşme/mekânsallaşma hem genel ahlakı dayatan toplumun, hem toplumun bu tutumunu meşrulaştıran edebiyat çevrelerinin ulusu onaran iyimser fantezisi olmaya, keza mutsuz sonlarla korkutulmaya direnmiştir.

Kaynakça
Birincil Kaynaklar

Adıvar, Halide. Edip. *Handan*, (İstanbul: Can Yayınları), 2011, 8. Baskı. *Sinekli Bakkal*, (İstanbul: Can Yayınları), 2015, 17. Baskı.

Ahmet Mithat Efendi, *Dürdâne Hanım*, (İstanbul: Bordo Siyah Yayınları), 2012.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. *Batak*, (İstanbul: Yeni Adam), 1943.

Ekrem, Recaizade. *Saime. Recaizade M. Ekrem: Bütün Eserleri III*, (Yay. haz.) İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı), 1997.

Enis, Salâhaddin. *Zaniyeler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, 2. Baskı.

Erbil, Leyla. *Tuhaf Bir Erkek*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 2014, 4. Baskı.

Esendal, Memduh Şevket. *Sofu Adamın Kızı, Gönül Kaçanı Kovalar* (Memduh Şevket Esendal: Bütün Eserleri 15), (Ankara: Bilgi Yayınevi), 1993. *Miras: Bütün Eserleri13*, (Ankara: Bilgi Yayınevi), 1998, 1. Baskı.

Güntekin, Reşat Nuri;

Öyküler: *Ahret Dönüşü, Olağan İşler* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi) 1982, 6. Baskı. *Bir Centilmen, Tanrı Misafiri*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), 200?. *Bir*

Hazin Hakikat, Sönmüş Yıldızlar (İstanbul: İnkılâp Kitabevi) 1990, 10. Baskı. *Boyunduruk, Harabelerin Çiçeği*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), 1987, Dokuzuncu Baskı, (Tefrika tarihi 1918, yayımlanış tarihi 1953). *Nisan Güneşi, Sönmüş Yıldızlar.*

Oyunlar: *Eski Şarkı*, (ölümünden sonra). (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı), 1971.

Romanlar: *Akşam Güneşi*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), 1997, 17. Baskı. *Bir Kadın Düşmanı*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), 200?. *Çalıkuşu*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), (200?). *Damga*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), (Baskı yılı belirtilmemiştir, Reşat Nuri Güntekin Dizisi: 5). *Eski Hastalık*, (İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri), 1982, 6. Baskı. *Gökyüzü*, (İstanbul: İnkılâp İstanbul), 1991, 9. Baskı. *Harabelerin Çiçeği*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi), 1987, 9. Baskı, (Tefrika tarihi 1918, yayımlanış tarihi 1953). "Bu Roman Nasıl Doğdu," (Önsöz), *Harabelerin Çiçeği*'nde. *Kavak Yelleri*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi) (200?). *Kızılcık Dalları*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi) 1990, 15. Baskı. *Yeşil Gece*, (İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri) 1981, 8. Baskı.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi; *Ben Deli miyim?*, (İstanbul: Everest Yayınları), 2011. *Can Pazarı*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 2000, 4. Baskı. *Deli Filozof*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 1999, 4. Baskı. *Dirilen İskelet*, (İstanbul: Everest Yayınları), 2010, 5. Baskı. *Efsuncu Baba*, (İstanbul: Everest Yayınları), 2009. *İffet*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 1998, 8. Baskı. *Muhabbet Tılsımı*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 2003, 6. Baskı. *Mezarından Kalkan Şehit*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 1995, 6. Baskı. *Namuslu Kokotlar*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 2006, 3. Baskı. *Nimetşinas*, (İstanbul: Özgür Yayınları), 1995, 8. Baskı. *Ölüler Yaşıyorlar mı?*, (İstanbul: Everest Yayınları), 2012, 1. Basım.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore*, (İstanbul: İletişim Yayınları), 2010, 24. Baskı.

Koçu, Reşad Ekrem. *Erkek Kızlar*, (İstanbul: Doğan Kitap), 2004, 4. Baskı. *İstanbul Ansiklopedisi.* (İstanbul: Tan Matbaası), 1988, http://groups.google.com/group/merakediyorum, [01.02.2017].

Örik, Nahid Sırrı;

Soykütüksel Otobiyografi: *Eski Zaman Kadınları Arasında*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1995, 2. Baskı.

Masallar: *Çarşambadır Çarşamba, Resimli Ay*, Sayı: 9, Kasım 1928. *Kırk Bir Rahibe, Resimli Perşembe*, Sayı: 178, 18 Ekim 1928. *Peri Kızıyle İhtiyar Kadının Masalı, Eve Düşen Yıldırım*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1998. (*Peri Kızı, İhtiyar Kadın ve Güzel Şehzade, Türk Yurdu*, Sayı: 26, Şubat 1930).

Öyküler: *Denize Kaside, Eve Düşen Yıldırım*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1998. *En Büyük Aşk, Kırmızı ve Siyah*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1996. *İki Kız Kardeş ve Bir Delikanlı, Kırmızı ve Siyah*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1996. *Kırmızı ve Siyah, Kırmızı ve Siyah*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1996. *Bir Gün Annemle Babam Konuştular, San'atkârlar*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1996. *Bir Heykeltıraş, San'atkârlar. Bir Küçük Çocuk, San'atkârlar.*

Bir Romancı Profili, San'atkârlar. Dansöz, San'atkârlar. Kanlıca'nın bir Yalısında, San'atkârlar. Tayyareden Çıkan ve Biten Dava, San'atkârlar.
Piyesler: *Muharrir, Bütün Oyunları*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1997. *Dertli Kaymakam ve Hamileri, Kahkaha*, Sayı: 24, Ekim 1950. (*Kızlarağasından İstimdat*, 24 Ocak 1940, Ankara Radyosu). *Bir Soluk Resim, Türkiye Haftası*, Sayı: 7-9, 12 Şubat-3 Mart 1954. *Munise Kenan ve Kızları, Taha Toros Arşivi. Bir Zamane Ailesi, Büyük Doğu*, Sayı: 9-13, 1-29 Mayıs 1959, 5 tefrika.
Romanlar: *Gece Olmadan!*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 2012 *Kıskanmak*, (İstanbul. Oğlak Yayınları), 2009, 5. Baskı. *Kozmopolitler*, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 2012. *Tersine Giden Yol*, (Arma Yayınları: İstanbul), 1995. *Sultan Hamid Düşerken.* (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1999. *Yıldız Olmak Kolay mı?* (İstanbul: Oğlak Yayınları) 1996.
Kemal, Namık. *Vatan yahut Silistre.* (İstanbul: Oğlak Yayınevi), 1995.
Rasim, Ahmet. *Hamamcı Ülfet*, (İstanbul: Arba Yayınları), 1987.
Rauf, Mehmet. *Bir Zambak Hikâyesi*, (İstanbul: Sel Yayıncılık), 2008.
Sami, Şemsettin. *Taaşuk- Talat ve Fıtnat.* (çevrimyazı) N. Ahmet Özalp, (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1996. *Kadınlar.* (Yay. haz.) İsmail Doğan. (Ankara: Gündoğan Yayınları), 1996.
Seyfettin, Ömer, *Eleğimsağma. Üç Nasihat: Bütün Eserleri 10.* (İstanbul: Serhat Yayınları), 1990.
Süleyman, Şahabeddin. *Çıkmaz Sokak*, (İstanbul: Agora Kitaplığı), 2012.

Diğer Kaynaklar

80'lerde Lubunya Olmak. Siyah Pembe Üçgen, 2012.
Aktunç, Hulki. *Büyük Argo Sözlüğü*, (İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları), 2002, 3. Baskı
Arendt, Hannah. *Totalitarizmin Kaynakları: Antisemitizm, Seçme Eserler: 3*, Çev. Bahadır Sina Şener, (İstanbul: İletişim Yayınları), 1996.
Asiltürk, Bâki. *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık*, (İstanbul: İkaros Yayınları), 2009.
Ataç, Nurullah, "Ataç'ın Güncesi", *Ulus*, 23.12.1956.
Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler*, Çev. Olcay Kunal, (İstanbul: YapıKredi Yayınları), 2006. *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, (İstanbul: İthaki Yayınları), 2013.
Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*, Çev. Helene Iswolsky, (Bloomington: Indiana University Press), 1984.
Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Çev. Cloudesley Brereton ve Fred Rothwell, (Mineola: New York: Dover Publications, Inc.) 2005.
Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, (Chicago: London: The University of Chicago Press), 1991.

Cruel Optimism, (Durham: London: Duke University Press), 2011. *Desire/ Love*, (Brooklyn: New York: Punctum Books), 2012.
Berlant, Lauren ve Lee Edelman. *Sex, or the Unbearable*, (Durham: London: Duke University Press), 2014.
Binnie, Jon, "Sexuality, the Erotic and Geography: Epistemology, Methodology and Pedagogy", *Geographies of Sexualities: Theory, practices and politics*, (Yay. haz.) Kath Browne, Jason Lim, Gavin Brown, (Farnham: Burlington: Ashgate), 2009.
Burdurlu, İbrahim Zeki, *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*, (İzmir: Karınca Matbaacılık), 1971.
Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex,"* (Routledge: New York: London), 1993. *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay, (İstanbul: Pinhan Yayınları), 2014. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, (İstanbul: Metis Yayınları), 2010, 2. Baskı.
Çalışlar, İpek. *Halide Edib: Biyografisine Sığamayan Kadın*, (İstanbul: Everest Yayınları), 2010.
Çeri, Bahriye. *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik, (Ankara: Hece Yayınları)*, 2007.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. Brian Massumi, (Minneapolis: London: University of Minnesota Press) 2005, 11. Baskı. *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları), 2012. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları),
Derrida, Jacques. "La Différance", Çev. Alan Bass, http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Differance.html , [10.12.2016].
Duncan, Nancy. "Introduction: (Re)placings," *BodySpace: destabilising geographies of gender and sexuality*,(Yay. haz.) Nancy Duncan, (London: New York: Routledge), 1996.
Emil, Birol. *Reşat Nuri Güntekin*, (Ankara: Kültür Bakanlığı), 1989, s. 48-58.
Esen, Nüket. *Türk Romanında Aile Kurumu: 1870-1970*, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları), 1997, 3. Baskı.
Farsakoğlu, Mustafa et al.,*Kuyruklu Yıldız Altında bir Ev: Dört Devrin Yazarı Hüseyin Rahmi*
Gürpınar'ın Mirası'nın ve Evinin Akıllara Durgunluk Veren Serüveni, (İstanbul: Adalar Vakfı) 2000.
Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi 1: Bilme İstenci*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları), 2010, 3. Baskı.
Freud, Sigmund. "A Child is Beaten", *Complete Works*, Çev. James Strachey, (Ivan Smith: 2000, 2007, 2010). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, (İstanbul: Payel Yayınları), 1993. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Çev. James Strachey, (New York: Norton Company),1959. *Haz İlkesinin Ötesinde/Ben ve İd*, Çev. Ali Babaoğlu, (İstanbul: Metis Ya-

yınları), 2014, 4. Baskı. "Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality," *Beyond the Pleasure Principle Group Psychology and Other Works, SE* 18. *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışçan, (İstanbul: Metis Yayınları), 1999, 1. Baskı. *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Çev. James Strachey, (Londra: Vintage), 2000 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*: https://archive.org/details/Freud_1905_Der_Witz_k, [10.12.2016].

Girard, René. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, (İstanbul: Metis Yayınları), 2007, 2. Baskı.

Göçgün, Önder. *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, (İstanbul: Kültür Bakanlığı), 1990.

Halberstam, (Jack) Judith. *Female Masculinity*. (Durham, London: Duke University Press), 1998. *In a Queer Time and Place: transgender bodies, subcultural lives.* (New York: New York University Press), 2005.

İldokuz, Fatmanur ve Jale Karabekir. "Giriş" *Çıkmaz Sokak*, Şahabeddin Süleyman, (İstanbul: Agora Kitaplığı), 2012.

İleri, Selim. "Sinekli Bakkal Sonsöz". *Sinekli Bakkal.* (İstanbul: Can Yayınları), 2015. 17. Baskı.

Jameson, Frederic. "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Critism and the Problen of the Subject". http://www.jstor.org/stable/2930443, [12.12.2016].

Kanter, Fatih (Yay. haz.), *Reşat Nuri Güntekin:Hadiye'ye Mektuplar*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi), 2012.

Karlık, Özge. "Adanın En Uzak Ucunda", KaosGL: *Kent/Mekân* (120), s. 26-30.

Knopp, Larry. "From Lesbian and Gay to Queer Geographies: Pasts, Prospects and Possibilities", *Geographies of Sexualities: Theory, practices and politics*, (Yay. haz.) Kath Browne, Jason Lim, Gavin Brown, (Farnham: Burlington: Ashgate), 2009.

Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik üzerine Deneme*, Çev. Nilgün Tutal, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları), 2012, 2. Baskı.

Laplanche, Jean. *Life and Death in Psychoanalysis*, Çev. Jeffrey Mehlm, (Baltimore MD: John Hopkins University Press), 1985.

Levend, Agah Sırrı. *Şemsettin Sami.* (İstanbul: Can Yayınları), 2010.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* (İstanbul: İletişim Yayınları), 1983.

Naci, Fethi. *Eleştiri Günlüğü 5: "Kıskanmak,"* (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1998. "Reşat Nuri'nin Zabitleri," *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, (Yay. haz.) Nazan Aksoy- Bülent Aksoy, (İstanbul: İletişim Yayınları), 1997.

Öğüt,Hande. "Romantik Aşklardan Anaerkil Ütopyalara, Kültürel Ayrılıkçılardan Sadomazoşist Cinselliğe: Lezbiyen Edebiyat ve Eleştiri", *Cogito*, Sayı: 65-66, 2011.

Özgül, Kayahan. "Bir İnter-Mezzo'ya Prelüd", Nahid Sırrı Örik, *San'atkârlar,* (İstanbul: Oğlak Yayınları), 1996.

Özgür, Pelin. "Sofrası Hayatının Aynasıydı", *K Dergisi*, Sayı: 216.
Özgüven, Fatih. "İki Köpek-Bir Düşünce," *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel bir Bakış*, (Yay. haz.) Nazan Aksoy-Bülent Aksoy, (İstanbul: İletişim Yayınları), 1997. "Eşcinsel Dikkatler": Elden Ele Dorian'lar, Hassas Delikanlılar, Pars Kızlar", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, (Yay. haz.) Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, (İstanbul: Metis Yayınları), 2012.
Özlü, Nilay, "Merkezin Merkezi: Sultan II. Abdülhamit Dönemi Yıldız Sarayı", *Toplumsal Tarih*, Şubat 2011.
Özön, Mustafa. Nihat. *Küçük Osmanlıca Türkçe Sözlük*, (İstanbul: İnkılap ve Aka), 1983, 3. Baskı.
Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, (İstanbul: İletişim Yayınları), 1990.
Platon, *Symposium*, Çev. Eyüp Çoraklı, (İstanbul: Kabalcı Yayınları), 2007.
Rose, Gillian. "Masculinist Theory and Feminist Masquerade", *BodySpace: destabilising geographies of gender and sexuality*,(Yay. haz.) Nancy Duncan, (London, New York: Routledge), 1996
Schick, Irvin, Cemil. *The Erotic Margin: sexuality and spatiality in alterist discourse*, (London: New York: Verso), 1999.
Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, (New York: Columbia University Press), 1985. *Epistemology of the Closet*, (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press), 2008. "Shame, Theatricality, and Queer Performativity", *Gay Shame*, (Yay. haz.) David Halperin ve Valerie Traub, (Chicago, Londra: Chicago University Press), 2009.
Sevengil, Refik Ahmed. *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Hayatı, Hatıraları, Eserleri, Münakaşaları, Mektupları* (İstanbul: Hilmi Kitabevi), 1944.
Soydan, Serdar. *Nahid Sırrı Örik*. https://nahidsirriörik.wordpress.com, [01.02.2017].
Tanpınar, Ahmet Hamdi "Reşat Nuri ve Eserleri," *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (İstanbul: Dergâh Yayınları), 1977, 2. Baskı.
Tanrıkulu, Abdullah. *H. Rahmi Gürpınar*, (İstanbul: Toker Yayınları), 1974.
Tanrınınkulu. Abdullah ve Tanrınınkulu Gülçin (Yay. haz.) *Hüseyin Rahmi'nin Mektupları ve*
Tiyatro Eleştirileri, (İstanbul: Özgür Yayınları), 1998.
Topaloğlu, Yüksel. "Şiir ve Şuara", *Şemsettin Sami: Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları*, (İstanbul: Ötüken Neşriyat), 2012. s. 172-173.
Türker, Yıldırım. "Bir Cihan Kaynanası", *Radikal*, 06.12.2008.
Uysal, Sermet Sami. "Eşlerine Göre Ediblerimiz: Hadiye Güntekin Bize Reşat Nuri'yi Anlatıyor", *Cumhuriyet*, 30.05.1954
Wittig, Monique. *Straight Düşünce*, Çev. Leman Sevda Darıcıoğlu, Pınar Büyüktaş, (İstanbul: Sel Yayıncılık), 2012.
Yardımcı, İlhami. "Hüseyin Rahmi'nin Hususiyetleri-Hemşiresinin Kızı Safder Hanım Anlatıyor", *Çınaraltı Dergisi*, 18 Mart 1944.
Yücebaş, Hilmi. *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, (İstanbul: Yeni Matbaa), 1957.

Dizin

A

abject (bkz. iğrenç, zelil) 29, 70, 74, 120, 121, 151, 333

Adıvar, Halide Edib 20, 138, 196, 246, 293, 313, 335, 336, 338, 341

androgynos 103, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 113

androjen 101, 105, 127, 331, 332, 333

antinomi estetiği 104

antisemitizm 98

Aphrodite Pandemos 106

Arendt, Hannah 98, 343

arzu-fobi spektrumu 18

arzu güzergâhı 19, 60, 69, 106, 108, 120, 215, 216, 336

arzu nesnesi 20, 26, 28, 42, 74, 104, 112, 116, 122, 161, 215, 240, 253, 330, 331

arzusuzlaştırma (inkâr) 39

arzu üçgeni (Freudçu, Girardçı, Sedgwickçi; biseksüel, heteroseksüel, dolayımlayıcı) 67, 215

Asiltürk, Bâki 135, 177, 179, 343

asimetrik optik 79, 88

Ataç, Nurullah 177, 343

aymazlık 16, 21, 164, 193

ayna evresi 294

B

Babanın Adı (bkz. Simgesel Düzen) 72, 202, 299, 310, 312

Bachelard, Gaston 34, 35, 47, 48, 49, 62, 343

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı 19, 195, 202, 335, 341

bastırma (arzu) 66, 242

beden (kontur, morfoloji) 9, 19, 20, 62, 65, 68, 126, 194, 200, 201, 202, 213, 214, 215, 229, 261, 262, 263, 264, 281, 285, 296, 327, 336

bedenselleşme 68, 126, 261, 277, 327, 330, 333, 336, 338, 339

bekârlık 18, 45, 133, 142

bellek (bkz. popüler bellek, karşıbellek, kolektif bellek, nimoteknik, resmi bellek) 203, 204

benlik (bkz. ikileşme) 20, 83, 253, 336

Bergson, Henri-Louis (Bergsoncu kahkaha) 134, 343

beri dünya 41, 52

Berlant, Lauren 46, 47, 198, 199, 203, 206, 219, 272, 273, 343, 344

Bildungsroman 164, 313, 314, 319

bilgi (bkz. bilmek/aymazlık, paranoya/biliş) 14, 16, 21, 82, 161, 193, 204, 246

bilmek/aymazlık (bkz. bilgi, paranoya/biliş) 164
biseksüel kriz 66, 71, 73, 74
biyo-iktidar 258, 266
Butler, Judith 25, 34, 96, 194, 199, 200, 201, 202, 214, 215, 229, 284, 289, 293, 296, 297, 300, 303, 308, 311, 344

C-Ç
Çeri, Bahriye 80, 81, 83, 84, 121, 344
çift kutuplu cinsiyet sistemi 145
cinsel coğrafya 223, 239, 255, 292, 299, 338
cinsel fark 96, 100, 157, 178
cinsellik tertibatı 258
cinsel yönelim 77, 91, 127, 212, 228, 239, 277, 278, 279, 326
cinsiyet kimliği 10, 15, 19, 77, 82, 83, 212, 234, 257, 262, 278, 279, 283, 284, 299, 314, 318, 332, 333, 337, 338, 339
çocuk-oluş 135, 141, 142, 143, 144, 146, 158, 193
cross-dress (cross-dresser) 293, 297, 301, 304, 306, 309, 310, 312, 338

D
Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix 84, 141, 145, 147, 151, 159, 265, 344
Derrida, Jacques 201, 344
différance 201
direngen bekârlık 18
Dişi Simgesel 19, 20, 203, 204, 205, 206, 207, 219, 265, 271
distopik evlilik 129, 133
dolaplılık 18
dolap mekân 65, 229, 231, 236, 240
dolaptaki iskelet 23, 24, 31, 33, 57
Doppelgänger 39, 40, 42, 170, 171, 174
drag 83, 87, 88, 120, 121, 122, 262, 284, 289, 333
drag queen 83, 87, 120, 121, 122, 333
düşman 48, 135, 138, 139, 140, 170, 181, 185, 316
düzenleyici çizelgeler 300, 307

E
Ekrem, Recaizade 13, 158, 195, 196, 234, 236, 237, 241, 257, 258, 278, 284, 285, 289, 290, 293, 294, 335, 337, 338, 341, 342
Emil, Birol 130, 141, 344
Enis, Salâhaddin 195, 207, 335, 341
ensest tabusu 25, 28
epistemolojik mekân 83, 125
eril beden 200, 213, 336
eril morfoloji 202
erkekler arası homososyal arzu 58, 149
Erkeklik 10, 135, 142, 145, 146, 147, 148, 150, 157, 158, 159, 164, 166, 170, 178, 180, 183, 189, 190, 192, 193, 198, 256
erkeklik iffeti 18
erotik üçgen 215
Esendal, Memduh Şevket 10, 19, 20, 195, 227, 232, 234, 257, 258, 278, 280, 335, 336, 341
Esen, Nükhet 177, 179, 180, 181, 344
evlilik bağı tertibatı 17, 78, 94, 258, 260

F
fantazmatik özdeşim 19, 293, 296, 304
fantezi 60, 73, 198, 199, 202, 246,

268, 273, 274, 276, 277, 281, 282, 294, 296, 313, 329, 335
feminist psikanaliz 21
Foucault, Michel 17, 258, 260, 344
Freud, Sigmund 30, 66, 73, 90, 128, 150, 151, 161, 200, 215, 247, 252, 295, 296, 334, 344, 345

G
genel ahlak 32, 194, 204, 211, 212, 230, 249, 257, 264, 273, 274, 275, 276, 277, 284, 285, 288, 289, 291, 299, 301, 316, 318
gey 21, 56, 125, 206, 230, 278, 293, 337, 338
görmezden gelen okuma 14, 88, 177, 331, 339
görünmezlik 217
gulamperest 27, 28
gullüm 44, 47, 51, 56, 58, 75, 330
Güntekin, Hadiye 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 177, 179, 184, 185, 187, 188, 189, 192, 330, 334, 342, 343, 344, 345, 346
Güntekin, Reşat Nuri 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 177, 179, 184, 185, 187, 188, 189, 192, 330, 334, 342, 343, 344, 345, 346
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 39, 40, 41, 45, 47, 56, 58, 60, 69, 80, 81, 92, 111, 134, 137, 143, 196, 234, 242, 257, 262, 330, 334, 336, 342, 344, 345, 346

H
hakikat (bkz. hakikat rejimi) 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 53, 82, 125, 134, 158, 176, 185, 192, 193, 217, 227, 228, 230, 231, 234, 236, 252, 264, 266, 270, 271, 275, 277, 285, 287, 288, 290, 293, 315, 321, 322, 324, 325, 327, 329, 331
hakikat rejimi 14, 15, 17, 271, 315, 321, 322, 324, 325
hermaphrodite 81, 82
hetero/homo çizgisi 48
heteronormatif 88, 95, 116, 126, 127
heteronormatif eşik 88, 116
heteronormativite (bkz. heteronormatif, heteronormatif eşik) 108, 125, 135, 290, 318
heteroseksist 117, 279, 296, 335
heteroseksizm 135
heteroseksüel 9, 10, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 42, 46, 55, 57, 58, 65, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 89, 94, 96, 97, 100, 102, 103, 104, 106, 108, 110, 118, 119, 125, 127, 129, 133, 135, 139, 146, 148, 156, 157, 167, 168, 177, 179, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 274, 275, 277, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 304, 308, 309, 310, 313, 327, 329, 331, 333, 336, 337, 338
heteroseksüel arzu yapısı 67
heteroseksüel düzenleme 96
heteroseksüel ekonomi 212, 217
heteroseksüel gramer 42

heteroseksüelleştirilmiş arzu 26
heteroseksüel matris 17, 18, 25, 33, 34, 37, 46, 55, 57, 58, 94, 103, 104, 110, 129, 148, 168, 177, 230, 232, 242, 243, 250, 251, 265, 266, 267, 269, 273, 274, 287, 291, 292, 294, 296, 297, 313, 329, 331, 333, 337
heteroseksüel rejim 195, 208, 209, 213, 217, 221, 250, 254
heteroseksüel/toplumsal sözleşme 197, 216, 221, 228, 229, 230, 231, 237, 239, 250, 254, 255
homoerotik 25, 28, 161, 189, 293, 331, 338
homoerotizm 80, 104
homofobi (içselleştirilmiş, kadına yüklenmiş) 74, 75, 135, 136, 139, 142, 157, 193, 206
homososyal arzu 18, 24, 25, 34, 58, 61, 69, 70, 72, 74, 88, 89, 127, 149, 227, 228, 232, 233, 234, 240, 243, 245, 248, 249, 254, 334, 335, 336
Hz. Yusuf 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 177, 178, 181

I-İ
içselleştirilmiş homofobi 75
iğrenç (bkz. abject, zelil) 29, 30, 74, 120, 123, 151, 184, 208, 274
İleri, Selim 313, 345
imago 295, 296
im-kadın 34, 37, 39, 41, 45, 55, 330
ırk (cinsel fark, cinsellik, cinsiyet) 77, 96, 97, 100, 149, 157, 203

K
kaçış çizgisi 75, 141, 143, 151, 161, 192, 213, 265, 266
kadınlararası homososyal arzu 227, 228, 240
kadınlık (bkz. "doğal" olmayan, "kadınlığından sökülmüş", "kadın-olmayan", mit, sınıf) 76, 77, 202, 284, 317, 319, 327, 337
kadın-oluş 159, 162, 187, 188, 190, 193, 338
kadın takası 196, 222
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 195, 207, 342
karşıt ikilik sistemi 108
Kemal, Namık 19, 105, 164, 165, 166, 168, 196, 257, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 337, 343
kimliklenme 234, 240, 309, 337
kırılgan optik 101, 127
Kristeva, Julia 6, 29, 70, 74, 120, 345
küllüm (gullüm) 44, 45, 58

L
laço 297
lezbiyen fallus 199, 200, 215
lezbiyen (firari, "kadın-olmayan") 18, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 214, 215, 218, 222, 232, 234, 235, 238, 241, 243, 244, 255, 335, 336, 338
lezbofobi 202, 234

M
majöriter 142, 145
mekânsallaşma 20, 21, 58, 74, 195, 236, 239, 299, 325, 326, 339
mekânsallık (cinsel coğrafya, hetero/homo çizgisi) 223
melankolik heteroseksüellik 34
melodram 46, 111
mezarlık 36, 44, 49, 50, 56
minöriter 141, 142, 146, 150, 159, 279, 281, 282, 298
mizojeni 136, 139, 159, 161, 183

molar 10, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 154, 157, 159, 161, 162, 166, 170, 180, 183, 189, 192, 193, 280, 281, 282, 302
molar toplanışı (erkek-kadın aşklarının) 147
moleküler 141, 146, 150, 154, 159, 162, 192, 279, 302
Moran, Berna 15, 25, 109, 148, 345, 346

N
Naci, Fethi 80, 101, 148, 332, 345
namus (genel ahlak, yasak) 19, 20, 27, 28, 30, 38, 39, 73, 197, 217, 218, 219, 220, 221, 242, 243, 244, 246, 315, 317, 336
natrans 102
negatiflik 199
nesne-seçimi 101, 247, 295
normativite 125, 199

O-Ö
öjeni 78, 106, 274
okuma biçimleri 15
okur 15, 17, 26, 45, 80, 82, 91, 223, 225, 244, 275, 283, 285, 291, 301, 305, 332, 334
ölüm dürtüsü 138
Örik, Nahid Sırrı 10, 15, 76, 80, 81, 82, 83, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 113, 148, 151, 187, 330, 332, 333, 334, 342, 344, 345, 346
Öteki 20, 58, 106, 154, 177, 205, 265, 271, 272, 345
otoerotik 74, 305, 308
özdeşim 19, 86, 87, 114, 238, 247, 248, 249, 251, 291, 293, 296, 297, 304, 310, 331
özdeşleşme 80, 88, 151
Özgül, Kayahan 81, 345
Özgüven, Fatih 15, 109, 110, 111, 346
özneleştirme/uyruklaştırma 203

P
Pandemos 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 117, 118, 333
paranoya 20, 73, 75, 145, 146, 164, 190, 192, 193, 320, 334
Parla, Jale 273, 346
patriyark 206, 207
pedofili 150
performans 82, 108, 122, 262, 263, 264, 286, 290, 315, 337, 339
performatif teatrallik 263
performativite 87, 100, 107, 112, 113, 118, 126, 257, 311
Platon 6, 103, 104, 106, 108, 346
poliamori 71, 108, 292, 304, 308, 331
psikanaliz 21, 83, 200, 305

Q-R
queer 14, 20, 21, 46, 223, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 293, 313, 315, 316, 317, 318, 320, 323, 325, 326, 330, 335, 337, 338, 339
Rasim, Ahmet 160, 162, 167, 195, 222, 225, 227, 229, 234, 236, 239, 241, 242, 335, 336, 343
Rauf, Mehmet 195, 197, 241, 335, 343
realist grotesk 137, 330
romantik grotesk 134, 135, 137, 334

S-Ş
Sami, Şemseddin 129, 293, 297, 299, 300, 302, 310, 311, 343, 345, 346
Sedgwick, Eve Kosofsky 14, 16, 18,

23, 57, 58, 59, 62, 71, 72, 73, 80, 135, 164, 261, 262, 263, 283, 330, 346
Sevengil, Refik Ahmet 30, 31, 32, 33, 346
Seyfettin, Ömer 257, 277, 278, 279, 281, 282, 337, 343
Simgesel Düzen (bkz. Babanın Adı) 72, 106, 108, 148, 201, 202, 252, 254, 292, 295, 298, 304, 310, 311, 313
şizoanaliz 21
sır (açık sır) 14, 15, 16, 18, 23, 24, 32, 49, 50, 53, 62, 115, 129, 144, 158, 164, 173, 176, 177, 180, 183, 184, 185, 193, 233, 235, 272, 305
Süleyman, Şahabeddin 19, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 195, 207, 216, 221, 321, 335, 343, 345

T
Tanpınar, Ahmet Hamdi 25, 140, 345, 346
Tanrıkulu, Abdullah 31, 346
teatral performativite 219, 257, 263
tekinsiz 31, 47, 58
toplumsal cinsiyet matrisi 19, 80, 103, 104, 126, 148, 167, 257, 264, 269, 270, 273, 274, 275, 285, 287, 289, 329
totaliter romantizm 26, 28
trans anlatı 294, 295, 297, 301, 303, 307, 338
trans erkeklik 256, 284, 285, 291
trans eşik 103, 117, 126, 143, 144
transgender 21, 102, 257, 262, 263, 264, 274, 276, 284, 285, 287, 289, 290, 291, 297, 326, 333, 337, 338, 345
trans performativite 87, 100, 107, 112, 113, 118, 126
Trauring 129, 131, 132, 137, 163, 177, 180, 183, 185
travma 39, 46
tuhaflık 45, 63, 68, 273, 274

U-Ü
ulus fantezisi 19, 203, 206
Ulus Simgeseli 203, 204, 205
üreme rejimi 20, 196, 228, 326
utanç 16, 23, 27, 45, 78, 88, 113, 125, 126, 127, 141, 142, 151, 158, 164, 191, 211, 234, 254, 257, 261, 262, 263, 273, 283, 284, 285, 286, 289, 291, 307, 309, 337

W-X
Wittig, Monique 196, 198, 207, 208, 209, 210, 211, 246, 346
xenotopia 195, 222, 223, 236, 241

Y
yaşam üzerinde iktidar 258, 261
yer değiştirme 39, 40, 43
yüceltilmiş aşk 196
yüceltme (bkz. Freud) 34, 90, 91, 159, 160, 161, 292, 330, 334

Z
zelil 58, 78, 87, 113, 115, 120, 121, 123, 125, 126, 151, 176, 262, 264, 274, 321, 333
zillet estetiği 112, 113, 117

Erken dönem Türkçe edebiyatta heteroseksüel rejime direnç gösterdiği üzere "arzu" üzerine yazma fikri, birkaç yıl önce yerli edebiyatta LGBTİ üzerine bir araştırma yapma kararını verdiğimde birdenbire ortaya çıktı. Araştırma için yola çıkarken ilk etapta figürleri, yazarları, karakterleri LGBTİ olarak türleştirme hatasına düşmüştüm. Bu tip bir türleştirme pratiğinin meşru olabilmesi için ele aldığım dönemin LGBTİ diye adlandırılabilecek bir politikleşmeyi sağlamış olduğunu da ispatlayabilmem gerekiyordu. Hâlbuki araştırmanın ilerleyen safhaları, arzu ve beden eksenli bir okumanın bu tip bir türleştirmeyi aşmanın bir zorunluluk olduğunu gösterdi. Guy Hocquenghem'in ünlü sözünün de akla getirdiği üzere: " 'homoseksüel arzu' ifadesi anlamsızdır. Arzu homoseksüellik ve heteroseksüellik alt başlıklarına ayrılmaz." Bu kitap, "heteroseksüel arzu" gibi bir alt başlığın olduğunu varsayan bir anlayışla yazılmadığı için genel olarak "olma" ve "sahip olma" eksenindeki bütün enerjilere normatiften sapma ölçüsünde mümkün olduğunca yer verdi, bu işleyişleri heteroseksüelliğin de yer aldığı bir arzu skalasındaki çeşit gibi ele almadı. Bu bakımdan kitap, "normal" cinselliği dışarıda bırakan bir bütün olarak arzuya ve bedene dair olmaya çalıştı, denilebilir.

Bu konuya ilgi duymaya başlamam, bir bakıma, çok da tesadüf eseri denemez, çünkü çıkış noktam Memduh Şevket Esendal üzerine çalışırken toplumsal cinsiyet üzerine yazmaktı ve toplumsal cinsiyet üzerine düşünüş kadın-erkek molar toplanışından çok, bu toplanışa direnmeyi beraberinde getirdiğinden geleceğim nokta bir zorunluluktu. Bu kitap, benim için uzun olduğu kadar, öğretici bir sürecin ürünüdür...

Kıvanç Tanrıyar

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-337-6
9 786053 143376