

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1990'LARDA TÜRKİYE SİNEMASINDA SINIR
KİMLİKLER

EDA YETİM

2501160462

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ

İSTANBUL, 2019



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : EDA YETİM Numarası : 25011160462
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : KADIN ÇALIŞMALARI Danışmanı : PROF.DR.NİLÜFER TİMİSİ
Tez Savunma Tarihi : 12.09.2019 Saati : 15:30
Tez Başlığı : 1990'LARDA TÜRKİYE SİNEMASINDA SINIR KİMLİKLER

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.DR.NİLÜFER TİMİSİ		Kabul
2-DOÇ.DR.H.ESRA ARCAN		KABUL
3-DR.ÖĞR.ÜYESİ HAKAN AYTEKİN		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.DR.MURAT İRİ		
2-DR.ÖĞR.ÜYESİ ASLI TOSUNER		

ÖZ

1990'LARDA TÜRKİYE SİNEMASINDA SINIR KİMLİKLER

EDA YETİM

Bu tez çalışması Türkiye'nin sinema tarihinde hem bir çöküş dönemi, hem de bir dönüm noktası olarak anılan 1990'ların barındırdığı biraradalıkları akışkanlıkları ve dinamiklikleri bağlamında anlamaya çalışacaktır. Türkiye'nin 1990'lardaki toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik dönüşümü sonucunda önceki dönemlerde benimsenmiş olan hatlardan sapılması ile yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin sinemanın imkânları dahilinde nasıl mümkün hale geldiği *queer* kuramın yerelleştirilmesi ve sinemayla ilişkisinin kavranması aracılığıyla incelenecektir.

Örneklem olarak Türkiye'nin bulunduğu coğrafyadaki kültürlere bir şekilde temas etmiş ve çoğunlukla göçmen olarak büyük kentlerin karanlık arka sokaklarında ikamet etmekte olan bireylerin gündelik yaşam deneyimlerini ve pratiklerini, yine onların çeşitli ve çoğul zamansallıkları ve mekânsallıkları dahilinde ele alan 1990'lardan seçilmiş üç filmin görsel metin çözümlemesi için kesişimsel feminist metodoloji izlenerek eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılacaktır.

Tez, bu doğrultuda, düşünce üretebilme ve bu düşünceleri seyircisinin zamanına, mekânına, algı dünyasına sızdırabilme becerisi olan sinema aracılığıyla halihazırda mevcut olan çeşitliliklerin ve çoğullukların erişime açılmasına fırsat sunarak normativitenin teke indirgeyici, baskılayıcı, ötekileştirici kategorilerine karşı bir direniş ve mücadele alanı sağlanıp sağlanamayacağını irdeleyecektir.

Anahtar kelimeler: queer kuram, sinema, kimlik, altkültür, göç, kesişimsellik, transkültürelilik

ABSTRACT

**THE BORDER IDENTITIES IN THE CINEMA OF TURKEY
DURING 1990s**

EDA YETİM

This dissertation will try to understand 1990s being remembered as both a precipitous drop and a turning point in the history of the cinema in Turkey with assemblages, multiplications, diverse combinations it contains by considering its fluidity and dinamism. It will analyze how the new and different ways of seeing and perceiving make themselves possible within the scope of the potentialities of transcultural cinema, considering the deviation from the lines that used to be taken on in the previous periods as a result of the social, cultural, political, economic and technological transformations in 1990s, Turkey, by territorializing queer theory and comprehending its relations with cinema.

The three films from 1990s which discuss the daily life experiences and practices of individuals who live in the dark back streets of metropolises generally as immigrants or somehow touch the cultural geography of Turkey within the compass of their own diverse and multiple temporalities and spatialities are the selected samples of the research. In the light of intersectional feminist methodology, visual text analysis and critical discourse analysis methods will be used in order to be able to comprehend the present potentialities shown by the images in these films.

In this direction, the dissertation will investigate if there can ever be provided a space for an opposition or a resistance against the normative unactualization of the multiplications and the diverse combinations in order to allow access to the present potentialities with the help of cinema that can think and can infiltrate into its audiences' temporalities, spatialities, and perceived worlds.

Keywords: queer theory, cinema, identity, subculture, migration, intersectionality, transculturality

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması 1990’larda Türkiye’nin bulunduğu coğrafyadaki kültürler ile bir şekilde temas etmiş olan büyük kentlerdeki altkültüre ait karanlık arka sokaklarında ikamet etmekte olan çoğunlukla göçmen bireylerin gündelik yaşam deneyimlerimde ve pratiklerinde gerçekleştirdikleri normativitenin düzenlenmiş hatlarındaki ve hizalanmalarındaki sapmaların yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri sağlayarak yine normativitenin teke indirgeyici kategorilerine karşı halihazırda dünya üzerinde mevcut olan çeşitliliklerin ve çoğullukların erişime açılabilmesi için sinemanın sağladığı imkânlarla direniş ve mücadele alanları açabilmeyi amaçlamıştır. Araştırmanın yazılma döneminden yıllar öncesine uzanarak 1990’ların sinemasına odaklanılması geçmişin yeniden okunabilecek bir konuma çekilerek içinde barındırdığı ve fark edilmemiş potansiyellerin ortaya çıkarılması ile geçmişten gelme tekleştirilmiş bilgi düzlemlerinin doğrusallığını bozma hususunda önemli bir konumsallığa sahiptir. Geçmişin tekdüzeliğinden kurtarılacak onu oluşturanlar ve tüketenler arasındaki konformist ilişkilerin değiştirilmesi ve tarihin sürekliliğinin bozulması aracılığıyla içerisinde barındırdığı umut parçalarını çekip çıkarmak dönüştürücü gücünden dolayı şüphesiz ki günümüzde bir direniş ve mücadele imkanına katkı sağlamaktadır. Özellikle temasa geçtiğimiz nesnelerle aramızdaki mesafenin önceden belirlenmişliğinin bozuma uğratılarak, daha önce yerel sinemanın odağına girememiş altkültürlerle kurulacak yeni ve yakın temasların bu alanlara dair bilgiyi oldukça etkili biçimde değiştireceği açıktır.

Araştırma son dönem *queer* kuram tartışmalarının çeşitliliğini ve çoğulluğunu ayrıntılı bir şekilde ele alarak normativitenin teke indirgeyen, sabitleyen, durağanlaştıran kategorilerinin bu çeşitlilikleri ve çoğullukları kavramadaki yetersizliğini göstermeye çalışmıştır. Bu bağlamda teke indirgemesi sebebiyle uygulamakta olduğu şiddetin derecesini azaltabilmek için direniş ve mücadele alanları sağlayabilmek önemlidir. 1990’lardan üç filmin ele alınmasıyla hem sinemanın düşünce üretebilme ve bu düşünceleri seyircisinin düşünce akışlarına sızdırabilme ve onlara müdahale edebilme beceresinin yanı sıra, geçmişin yeniden canlandırılması yoluyla hem karakterin, hem de perde karşısında bulunuşuyla

seyircinin *şimdi ve burada*'sının içerisine sızılarak halihazırdaki gerçekliğin teke indirgeyciliğinin, ilerlemeciliğinin ve üremeciliğinin baskılayıcı, dışlayıcı sınırları dağıtılmakta ve onları, eylemlerin zamansallıklarını ortaya çıkararak doğallıklarının bozulmasını sağlayan, böylece de halihazırda bulunan potansiyelleri erişime açan, eklemlenebilen, oluş halindeki sınırlara dönüştürerek yeni sorgulama ve mücadele alanlarına imkân vermektedir. Araştırma incelediği filmlerle yerel sinemanın *queer* olanaklarını keşfedilebilmeye çalışmaktadır. Araştırmacı olarak üretebileceğim herhangi bir bilginin araştırma süresince sahip olduğum duruşlardan ve konumlanmalardan bağımsız olamayacağını göz önünde bulundurarak ve kendi oluş halindeki *queer* konumlarımı ve bu konumlarım üstlenmenin açtıkları yolda yaşadığım toplumu içerisinde daha az şiddet bulunduracak biçimde dönüştürebilmenin umut dolu potansiyellerini çekip çıkarmaya çalıştığımı belirterek ancak bir nesnellik sağlamanın mümkün olabileceğini düşünüyorum. Araştırma, farklılıkları tek bir şemsiye altında toplayamaya çabalamayan, aksine birçok farklılığın üst üste binerek katmanlaşmış kendilerine özgü dışlanma ve şiddet deneyimlerini yine farklılıklarını koruyarak bir aradalığın sağladığı bir bilinçlenme ve mücadele imkanı sunan kesişimsel feminist bir metodolojiyi izlemesinin yanı sıra görsel metin çözümleme ve eleştirel söylem analizi yöntemlerini kullanacaktır.

Tez araştırma ve yazma süreci boyunca evimizdeki ilişkileri değişip dönüştürerek nasıl farklı bağlamlarda birbirimizle yeniden tanışabileceğimizi deneyimlememi sağladığı için Tülay Yetim'e, araştırmada kullandığım filmlere erişemediğimde yardımlarını benden hiçbir zaman esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Özgür Velioglu'na, derslerine dahil olarak *queer* kuramı ve *queer* estetiği sinema ile çarpıştırmama olanak sağlayan, desteğini her daim yanımda hissettiğim Prof. Dr. Serpil Çakır'a, çeşitli ülkelerin çok çeşitli kentlerinde yazılmış olan tezin oluşum sürecini benimle paylaşan ve 'ev'in sınırlarını genişletmemi sağlayan dostlarıma, tezin oluşturulma süreçlerinde yaşadığım çeşitli rahatsızlıkların altından kalkabilmemi dayanışmalarıyla mümkün kılan Selvi Başak Öztürk'e ve Narin Nurşim Yıldız'a teşekkür ediyorum.

Eda Yetim, İstanbul

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SINIR VE SINIRIN ÇOĞULLUĞU

1.1. Sınırın Sabitliğini Yerle Bir Etmek: Farklılıklar, Çoğulluklar ve Yeni Bir Doğa Anlayışı	11
1.1.1. Sınırın ‘İki Dudağı’: Olumsuzla Bakma, Farklılıklar ve Yeni Çoğulluklar	14
1.1.2. Sınırın Melezliği: Doğanın İnşası, Ekleme(n) ve Konumsallık	22
1.2. Sınırın Çeşitliliği: Çoklu Kimlikler ve Performativite, Biraradalık ve Yeni Bir Doğa Anlayışı	35
1.2.1. Sınırın Tekrarı ve Taklidi: Çoklu Kimlikler ve Performativite	39
1.2.2. Sınırın Rizomatikliği: Çoğulluk ve Yeni Bir Doğa Anlayışı	69

2. BÖLÜM

SINIR VE SINIRIN QUEER’LİĞİ

2.1. Sınırın Yönelimselliği: ‘Arka’ya Bakmak ve <i>Queer</i> Zeminlerde Yaşam	116
2.2. Sınırın Çoğulluğu ve Olanakları: Çuvallamanın <i>Queer</i> Sanatı ve Sinema	139
2.2.1. Sınırın Çoğulluğu ve Olanakları: Henüz Burada Olmayanın Şimdiliği, <i>Queer</i> Zamansallık ve <i>Queer</i> Mekânsallık	141

2.2.2. Sınırın Çoğulluğu ve Olanakları: Düşünce Üreten Sinema ve Yanlışın Gücü	168

3. BÖLÜM

SINIRIN YERELLİĞİ: 1990'LARIN TÜRKİYE SİNEMASINDA QUEER ÇOĞULLUKLAR, ÇEŞİTLİLİKLER, YENİ GÖRME VE ALGILAMA BİÇİMLERİ

3.1. Sınırın Yerelliği: 1990'ların Türkiye'sinin Dönüm Noktaları ve Türkiye Sinemasının Başarısızlıkları, Çöküşü, Dönüşümü	194
3.1.1. Sınırın Yerelliği: 1980'lerden Sonra Çöküşleriyle ve Dönüşümleriyle Türkiye	197
3.1.2. Sınırın Yerelliği: 1990'larda Türkiye'de <i>Queer</i> 'lik, Altkültür ve İstanbul	210
3.1.3. Sınırın Yerelliği: 1990'larda Türkiye Sinemasının Çöküşü ve Dönüşümü, Yeni Görme Biçimleri	234
3.2. Sınırın Yerelliği: 1990'ların Türkiye Sinemasında İmgenin Çoğulluğu, Çeşitliliği ve Normatif Gerçekliklere Sızan <i>Queer</i>	251
3.2.1. Dönersen Işık Çal	254
3.2.1.1. Filmin Künyesi	254
3.2.1.2. Bedenlerin Farklılıkları Üzerinde Düzenlenmiş, Atanmış veya Seçilmiş Olan Kategorilerin Dinamik Sınırlarını Eklemlenebilmeye Açma	255
3.2.1.2.1. Çağıramamanın Gücünün Keşfi	256
3.2.1.2.2. Sesin Bedensizliğinin Dönüştürücü Etkisi	262
3.2.1.2.3. Olumsuzlanan Konumların Üstlenilmesi, Normatif Hatların Hizalanmalarından Sapma ve Ölümün Dönüştürücülüğü	268
3.2.1.2.4. Normatif Hatların Hizalanmalarına Dahil Olmaya Çalışmak ve Umudun Sonu	273

3.2.1.3. Çeşitli ve Çoğul Zamansallıklar ve Mekânsallıklar, Normatif Düz (Straight) Zaman ve Mekânın Doğrusallığı Bozuma Uğratmak, Yeni Olasılıkların ve Potansiyellerin Keşfi	275
3.2.1.3.1. Kategorilerin Sınırlarını Diğer Farklılıklara Açma, Eklemlenme, Ev ve Kapı	276
3.2.1.3.2. Apartmanın Katlarının Çeşitliliği, Çoğulluğu ve Çok Katmanlı Kesişimsellikler	287
3.2.1.3.3. Ara Mekân Olarak Balkonun Dönüştürücülüğü	289
3.2.2. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar	292
3.2.2.1. Filmin Künyesi	292
3.2.2.2. Oluş Halindeki Kimlikler, Diğer Farklılıklara Eklemlenebilme ve Yeni Biraradallıklar Kurma, Alternatif Dayanışma Ağları Kurmanın Dönüştürücü Gücü	293
3.2.2.2.1. Yeni Alternatif Stiller Oluşturma ve Ayna İmgesi	294
3.2.2.2.2. Oluş Halindeki Yurtsuz Kimliklerin Normatif Şiddete Karşı Direniş ve Mücadele Pratikleri	298
3.2.2.3. Oluş Halindeki Mekânların Sınırlarının Eklemlenebilmeye Açık Bırakılması ile Normativitenin Teke İndirgeyici Mekânlarına Karşı Alternatif Yaşam ve Dayanışma Alanları Açma	307
3.2.2.3.1. Ev İmgesinin Çokanlamlılığının Barındırdığı Potansiyeller	308
3.2.2.3.2. Normativitenin Tekinsiz Dış Mekânları, “Yanlış Zamanda, Yanlış Yerde Bulunmak” ve Direniş	313
3.2.2.3.3. Ara Mekânlarda Sınıflararasılığı Bulmak	317
3.2.2.3.4. Alternatif Yaşam ve Dayanışmanın Mekânları	323
3.2.3. Lola ve Bilidikid	324
3.2.3.1. Filmin Künyesi	324
3.2.3.2. Normatif Hatlardan Sapma, Dönüştürme ve Direnişi Çeşitlilik ve Çoğullukta Bulmak	325
3.2.3.2.1. Kimliği Belirleyen Adlar, Kimliği Belirleyen Adsızlık	325
3.2.3.2.2. Düzen Altüst Ediciler, Transkültürellik ve Sınıflararasılık	330
3.2.3.2.3. ‘Normal’ Bir Yaşamın Normatif Kodlarını Peruk İmgesi ile Çözümlemek	337

3.2.3.3. Çeşitli ve Çoğul Zamansallıklarda ve Mekânsallıklarda Umut Barındıran Potansiyelleri Bulmak	348
3.2.3.3.1. Öğrenilmiş Kodların Şiddetini Kırma, Değişen ve Dönüştüren Mekânlar	349
3.2.3.3.2. Homojenleşmiş Bir Sentez Olarak Sunulamayan Gece Yaşamı	354
3.2.3.3.3. Tekrarlar ve Farklar, Zafer Anıtı	356
SONUÇ	358
KAYNAKÇA	366

GİRİŞ

Türkiye’de farklı toplumsal kesimlerin ilk kez olumsuzlanan konumlarını üstlenerek yalnızca siyasi hedefler güdenler olarak değil, bunun yanı sıra hayatın kendisini değiştirip dönüştürmek için siyasi aktörler olarak konuşmaya ve görünür olmaya başlamalarının da ardından, küresel tüketim kültürünün meydana getirdiği algı dünyasındaki değişim ve dönüşümlerin kendini yoğun bir biçimde ortaya çıkardığı bir dönem olan 1990’larda ‘mahremiyet’ sınırları içine hapsedilerek daha önce bakılmamış olana bakılarak, sorgulanmamış olan sorgulanarak doğallaştırılmış, ‘verili’ olduğu farz edilen kategorilerin bütünselliği bozulabilmiş, bu parçalanma ile de çeşitlilik ve çoğulluk hak mücadelesinde yer bulabilmiştir. 1990’larda büyük kentlerin arka sokaklarında normatif *düz (straight) zamandan* ve mekânlardan dışlanarak kontrol altında tutulmaya çalışılan genellikle göçmen nüfusun geliştirdiği altkültürün sınırlarının sürekli olarak göçe açık kalması sebebiyle herhangi bir soyut kategoriye teke indirgenerek sabitlenemeyeceği, fakat gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerine odaklanılarak onlar doğrultusunda ve onlarla birlikte nasıl kimi zaman genişleyip akışkanlaştığı ve kimi zaman da daralıp durağanlaştığı düşüncesi araştırmanın ana odak noktalarından birini oluşturmaktadır. Gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin dinamikliğiyle ve akışkanlığıyla anlaşılmaya çalışılacağı araştırma bu dinamikliğin ve akışkanlığın farklı, çeşitli, çoğul zamansallıklarının ve mekânsallıklarının normatif *düz (straight) zaman* içine nasıl sızdırabildiklerini ve nasıl halihazırda mevcut olan başka biraradalıkları sadece bakışın yönünü değiştirerek açığa çıkarabildiklerini inceleyecektir. Araştırmada ayrıca imkânsızlaştırılan, yanlışlanan gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin normatif tekçi hizalanmalardan sapılması ve sapmanın sebep olduğu olumsuzlanan konumların üstlenilmesi ile nelerin keşfedilebileceği ve bu keşiflerin yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerine dair barındırdığı potansiyellerin çeşitliliğinin ve çoğulluğunun neler yapabileceği kavranmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda örnekleme oluşturan üç film ile sinemanın imgelerinin düşünce üreterek bu düşünceleri seyircinin düşünce akışlarına sızdırabilmesi becerisi doğrultusunda nasıl normatif görme ve algılama biçimlerine müdahale edilebileceği, sinemanın imkânları kullanılarak imgelerin başkalaştırma ve dönüştürme gücü ortaya çıkarılmaya

çalışılacak ve bu imgeler aracılığıyla kentte yanlış hizalanma pratiklerinin tahayyül edebilmesi sonucu bu yanlış hizalanma pratiklerinin ilerlemeci ve üremeci normatif *düz (straight) zaman*'a müdahale ederek eleştirel bir konumlanma sağlayıp sağlayamayacağı, kültürel bir müdahale zeminin oluşturulmasına fırsat verip vermeyeceği tartışılacaktır.

Bu bağlamda nesnelerin, dolayısıyla imgelerin ancak onlara yönelik bakışın özgün konumsallıklarının çevreleriyle kurdukları temaslar aracılığıyla bir anlam kazanabildikleri söylenebilmektedir. Elbette ki bu temaslardaki toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik etkenler de göz ardı edilemezdir. Bununla birlikte bakışın konumsallığının çevresindekilerle geliştirdiği temasların değişkenliği, çeşitliliği ve çoğulluğu dikkate alındığında ise bakışın kendisinin de dönüşümlü olarak temalarıyla birlikte değişip dönüştüğü açıktır. Dolayısıyla sinematografik imgelerle temasa geçen bakışların tek bir doğrusallıkta ilerleyerek yalnızca ortak ve sabit tek bir anlam üretemeyecekleri sonucuna varılabilir. Tıpkı dilin aktif olarak kullanılan bir iletişim aracı olması ve kullanıcılarının diyalog içerisinde ürettikleri anlamların tarihsel, kültürel, siyasi, toplumsal vs. birçok bakımdan değişebilmesi gibi, imgelerin görülmesi, algılanması, bu doğrultuda düşüncelerin üretilmesi de oldukça dinamik bir sürece işaret etmektedir. Araştırma sinemanın imgeleriyle temasa geçerken sahip olduğu belirli sorulara kesin ve sabit tek bir cevap bulmaya çabalamanın imkansızlığının farkında olarak bu imgelerle temasa geçildiği takdirde meydana çıkabilecek düşüncelerin ve duyguların çeşitliliğini ve çoğulluğunu arttırmaya katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Özellikle güncel *queer* tartışmaların tezin kapsamı içerisine dahil olabildiği ölçüde Türkçe'ye kazandırılması ile Türkiye'de fazlasıyla yetersiz olan *queer* kuram literatürünün geliştirilmesine katkı sağlanmasının yanı sıra, tüm bu güncel çalışmaların örneklemeler bağlamında yerleştirilmeleriyle çeşitli ve çoklu temasa kurmaya imkan tanınacaktır. Böylece bu temaslar aracılığıyla Türkiye'de daha önce bakılmamış olana bakılabilecektir, bu da yeni tartışmaların önünü açarak geçmişten gelen sabitleştirilmiş bilgilerin bozuma uğratılması ile kolektif olarak üretilen ve kendisinden farklı olana eklenilebilen, çeşitliliği, çoğulluğu sağlayabilen bilgilerin içerisinde daha az şiddet içererek farklılıkların bir arada bulunabilmelerinin

potansiyellerini açığa çıkarabilecektir. Araştırmanın hedeflediği yerelleştirmenin Türkiye'nin üzerinde bulunduğu coğrafyadaki tarihsel, kültürel, siyasi, toplumsal, teknolojik birçok alandaki tartışmaya yeni sorgulama alanları sağlayabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca araştırma sınır kavramına odaklanarak bu kavramın çeşitli bağlamlarda nasıl değişebileceği, bu sebeple de normatif teke indirgeyici bir kapsamda anlaşılmasının ne derece yetersiz olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Çünkü sınır, anlamı oluşturan farklılıkların belirlenmesi, hatta seçilerek öne çıkarılması, sabitlenmesi ve hiyerarşik olarak üstte konumlandırılması yoluyla kendisinden olmayanlar üzerinde şiddet uygulayabilmeyi sağlayan bir işleve sahipken, aynı zamanda da 'esasinda' barındırdığı çeşitli, çoğul, değişken, akışkan anlamlardan dolayı da toplumun en imkânsızlaştırılan, yanlışlanan farklılıklarının hem kendilerini kendileri olarak ifade edebilmeleri ve kendileri tarafından düzenlenen alanlarda 'güvenli' alanlar açabilmeleri bağlamında imkânlar sağlamaktadır. Sınır kavramının ve araştırma içerisinde incelenen daha birçok kavramın ve imgenin barındırdığı bu çeşitli, çoğul, değişken, akışkan anlamları ortaya çıkararak konumsallığın sağladığı kısmiliğin savunulması ve pozitivist bir nesnelliğin imkânsızlığı üzerinden gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri ile yakın temas kurabilen filmler örneklem olarak belirlenmiştir. Geçmişin yeniden okunarak hem barındırdığı olanakların yeniden keşfedilebilmesi, hem de keşfedilen bu olanaklar yoluyla biraradalıklar için daha az şiddet içeren zamansallıklar ve mekânsallıklar yaratabilmek ancak tarihin içerisinde tek, doğrusal, ilerlemeci anlamları olduğu kabul edilen bu kavramlardaki ve imgelerdeki çeşitliliğin ve çoğulluğun keşfedilmesi yoluyla mümkündür. Kısacası, araştırmanın problemini anlamı inşa eden farklılıkların oluşturulmasında oldukça önemli olan sınır kavramının kendisini icra ederken veya icra edilirken sebep olduğu teke indirgeyici, bu sebeple de dışlayıcı ve baskıcı şiddet içeren normatif anlamının bozuma uğratılması adına bakılmamış olana bakarak üretilebilecek olan yakın temaslar aracılığıyla ancak ortaya konulabilecek olan yeni dinamik, akışkan, çeşitli ve çoğul bilgiler, kategoriler, sınıflandırmalar oluşturmaktadır. Gönüllülük esasına dayanan eklemlenebilen, dinamik, akışkan, çeşitli ve çoğul bir sınırlandırmanın ötesinde belirli bir kategorilendirmeyi önceden atayarak kendisiyle temasa geçen her

şeye bu teke indirgeyici kategorilerin sınırlarını dayatma yoluyla farklılıkları da kendince belirlemeye çalışan normativite bu problemin kaynağında bulunmaktadır. Öyleyse bu sorundan kaynaklı farklılıkların çeşitliliğinin ve çoğulluğunun herhangi bir ön atama olmaksızın, kendi dinamik, akışkan, çeşitli ve çoğul sınırlarını çizmesi aracılığıyla diğer farklılıklara eklemlenebilmenin sağlanabilmesiyle, normativitenin ürettiği teke indirgeyici sınırların kategorilerinin ürettiği şiddet ne derece azaltılabilir? Sinema sanatının imgeleri aracılığıyla bu sanatın izleyicilerinin kendi gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri içerisinde nesnelere karşı aldıkları mesafelerin sorgulamaya açılarak değişime ve dönüşüme uğratılması, kısacası daha önce bakılmamış olana bakabilmenin üretebileceği yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar normatif kategorilerin şiddetinin azaltılmasında nasıl etkiler sağlayabilir? Altkültürlerin üreticilerinin gündelik yaşam pratiklerinin ve deneyimlerinin öne çıkarılması ile sağlanabilecek olan yeni ve yakın temaslar aracılığıyla buradaki farklılıklara ilişkin üretilen bilgilerin görme ve algılama biçimlerini çeşitlendirmesi ve çoğullaştırması normativitenin ön atamalarını bozuma uğratmakta ne kadar etkili olabilir? Sinema sanat ve yaşam arasındaki düzenlenmiş sınırların oluşturduğu mesafeleri kırarak izleyicisinin zamansallığına ve mekansallığına karışabilme ve ondaki doğrusal, ilerlemeci, üremeci *normatif düz (straight) zamanın* ve mekânın yönünü saptırabilmenin yanı sıra, kendi teknik olanakları içerisinde bulunan yanlış hizalanmanın potansiyellerini gösterebilme becerisi ile bu direniş ve mücadele için neler yapabilir? Sınır kavramının anlamının hem akışkan hem durağan, ne sadece akışkan ne de durağan olacak şekilde genişletilmesi farklılıkların birbirine eklemlenebilmesi yoluyla yaşamda neleri değiştirip dönüştürebilir ve bu yeni ve farklı biraradalıkların sağlanabilmesi için ne gibi imkânlar sunabilir? Normativitenin teke indirgeyici kategorilerinin dışlama ve ötekileştirme pratiklerine maruz kalan çok çeşitli farklılıkların kesişimselliği bu şiddeti sarsarak yeni ve farklı yaşam alanları nasıl sağlayabilirler? Filmlerin onları üreten dünyayla kurduğu bağlantıların takip edilmesi ile bakışın yönünün değiştirilmesi veya gelenekselden sapılması üzerinden filmlerin metinlerinin yeniden yorumlanması ve okunması direniş ve mücadele tahayyüllerine ne derecede katkılar sunabilir ve gelenekselleşmiş kurgusal gerçeklik ile görsel metinlerin kurgusallığı arasındaki keskin ayrımları nasıl değiştirebilir?

Bu sebeple de 1990'ların büyük kentlerinin karanlık arka sokaklarındaki altkültürlerinin mekânı olan gündelik yaşama girebilen, bu sokakların içerisinde katılımcı olabilen, çoğunlukla göçmen veya Türkiye'nin üzerinde bulunduğu topraklardaki kültürle bir şekilde temasa geçmiş olan bireylerin kendi yaşamlarında yanlış hizalanmanın ve sonucunda karşılaşılan olumsuzlanmanın üstlenilmesi ile onlara bu olumsuzlamayı atayanlara değil hizalanmaların kendisine karşı bir direniş ve mücadele alanı açılıp açılmayacağı sorgulanacaktır. Araştırma kontrolü elinde bulundurmaya hedefleyen normatif hizalanmanın teke indirgeyici yapısını bozuma uğratarak çeşitli, çoğul, değişken, akışkan bilgi yapılarını güncel yerel tartışmaların odağına sokarak birbirinden çok farklı anlam üreten görme ve algı biçimlerinin bir arada bulunabileceğini göstermek için normatif olanın ötesindeki imkânsızlaştırılmış ve yanlışlanmış olana bakmaktadır. Normativitenin sınırlarının aşırı genelleştirerek sürekli ürettiği zamansallıkları ve mekânsallıklarında dışlama ve baskı yollu şiddet uygulanan farklılıkların, çeşitliliklerin ve çoğullukların yalnızca cinsiyet rolleri ve cinsel yönelimlerle açıklanamayacağı da açıktır. Araştırma bu sebeple örneklemelerini seçerken metropollerin karanlık arka sokaklarında gelişmekte olan altkültürün çok çeşitli ve çoğul üreticilerini odağına almayı hedeflemektedir. Kaldı ki *queer* kuram da feminizmin ilk olarak açmış olduğu yolda cinsiyet rolleri üzerinden tartışma alanını oluştursa da, bugün kendini her geçen gün geliştirerek farklı alanlarda farklı sorgulamalarla yaşamın kendisini dönüştürmeyi hedefleyen, teke indirgenmesi mümkün olmayan feminizm gibi yalnızca bu belirlenmiş çerçevelerde tartışması beklenemeyecek bir kuram halini almıştır. Bu sebeplerden dolayı araştırmanın metodolojisini de birçok farklılığın ve çeşitliliğin bir arada bulunmasına fırsat veren, ayrıca atanan veya seçilen kategorilerin çeşitli ve çoğul farklılıklarına yönelik olarak deneyimledikleri dışlayıcı ve ötekileştirici şiddetin üst üste binerek katmanlaşmasına çözüm olarak hiyerarşik ilişkilere karşı alternatif biraradılıklar geliştirebilme, beraber bilinçlenme ve dayanışma pratikleriyle karşı koyarak kendileri için bir direniş ve mücadele alanı sağlayabilen kesişimsel feminist metodoloji seçilmiştir. Kaldı ki böylece, daha önce de bahsedildiği gibi, yalnızca cinsiyet ve cinsellik odaklı olan tartışmaların ötesine bakılarak bu tartışmaların altkültürdeki farklı deneyimlerden ayrıştırılmalarının ve onlardan bağımsız ele alınmaya çalışılmalarının indirgeyiciliği ve yetersizliği de eleştirilebilecektir. Normativitenin her bedene,

zamana, mekana tek ve sabit bir belirlenmişlikle yaklaşımını bozuma uğratan, farklı, çeşitli, çoğul, akışkan bedenlerin, zamanların ve mekânların var olduğunu, hatta imkânsızlaştırılmış ve yanlışlanmış da olsa bu çeşitliliklerin ve çoğullukların bir beden, bir zaman, bir mekanda bir arada bulunabileceklerini, bu beden, mekân, zamanın da ayrıca birlikte bir bilinçlenme, direniş ve mücadele alanı oluşturabileceklerini ortaya koyabilmek amaçlanmaktadır. Bu sebeple örneklemelerden çeşitli kavramları ve imgeleri ürettikleri anlamlarla birlikte incelemeye alabilmek ve filmlerin kendisini üreten dünya ile kurduğu ilişkilerin bakışın yönünün değişmesi ile kazandırabileceği yeni ve farklı görme, anlam, algılama biçimlerini keşfedebilmek için sinemanın ürettiği anlamların değişkenliğini ve akışkanlığını eleştirel söylem analizi yaklaşımı ve görsel metin çözümlemesi ile sağlayabilmek hedeflenmektedir. Öte yandan *queer* düşünme ile yöntemler, methodlar arasında kavşaklar bulunup bulunamayacağı, teke indirgeyici çerçevelerlerin karşısında konumlanmasından dolayı kendisine özgü belli bir *queer* metodolojinin olup olamayacağı hâlâ tartışma konusudur.

İki büyük kent İstanbul'da ve Berlin'de bulunan 'ne köylü ne kentli, hem köylü hem kentli' taşralı kimlikler ve 'ne Türk ne de Alman, hem Türk hem Alman' transkültürel kimliklerin yanı sıra, normatif tekçi düzenlemelerin idealleştirdiği hizalanmalardan sapmış ve kabul edilmişliklerin 'dışında' görüldüğü için şiddete maruz kalan bireylerin oluşturdukları normatif aile üçgeni dışındaki ağsal biraradalıkları ile sağlanabilecek direniş ve mücadelenin, sinemanın imgelerinin özellikle yanlış hizalanmalara zemin sunabilmesiyle kısmi, parçalı, kopuk, dağınık biraradalıklar oluşturabilmesi ve kendisini seyircisinin şimdiki zamanına taşıyarak onun zamansallıklarına, mekânsallıklarına, düşünce akışlarına müdahale edebilmesi ile nasıl mümkün olabileceği üzerine düşünülecektir. Bu sebeple de araştırmanın evreni ve örneklemini seçilirken 1991'den 1997'ye kadar çekilmiş ve vizyona girmiş olan 295 yerli film¹ ve 1997'den ise 2000'e kadar çekilmiş ve vizyona girebilmiş olan 47 yerli film² yani toplamda 342 yerli film² 3 tanesi içerisinde yalnızca metropollerin karanlık arka sokaklarında ortaya çıkmakta olan altkültürlere

¹ Agâh Özgüç, **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014**, İstanbul, Horizon International Yayınları, 2014, s. 749.

² **A.e.**, s. 819.

odaklanmış olmasıyla değil, aynı zamanda cinsiyet rolleri ve cinsel yönelimlerin yanı sıra birçok farklılığı normativitenin konformist dayatıcılığına karşı bir arada bulundurabilen kesişimsel kimliklere sahip karakterlerin onlara yönelik olarak üretilen çok katmanlı şiddete karşı birlikte bilinçlenmelerini yaşayarak geleneksel olarak normatif dört duvardan oluştuğu düşünülen kapalı kategorileri dönüştürmeleri ve bu kategorileri genişletme ve çokanlamlılaştırma potansiyelleri barındırmaları sebebiyle seçilmiştir. Seçilen 3 film yalnızca tek bir metropole bağlı kalmayarak, hatta tek bir ulusun belirlenmiş sınırları içerisinde bile bulunmayarak kültürlerin sınır tanımazlığı, transkültürellik, ‘hem ..., hem de...’ olmanın biraradalığı ve barındırılan kategorilerin çeşitli ve çoğul farklılıklarına yönelik olarak deneyimledikleri sistematikleşmiş ve üst üste binerek katmanlaşmış şiddeti açığa çıkarabilecek kesişimsel konumlar bağlamında etkili sorgulama ve tartışma alanları sağlayabilmektedir.

Böylece araştırmanın genelliktense yerelliğe-bölgeselliğe-coğrafyanın kendisine, mükemmeliyete kısmiliğe, bütündense mikro parçalara, kimliklerin kendisinden gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerine odaklanmasının temelinde ve normatif hatlardan sapmanın sonucunda ümitsiz bir son bulmak değil, aksine daha önce karşılaşmamış farklılıkların temasa geçerek bir arada bulunabilmesine olanak açılarak meydana getirebilecekleri yeni tartışma ve sorgulama alanlarının ancak önünü açabileceği, içerisinde çoğullukları ve çeşitlilikleri barındırabilecek, farklılıklara karşı daha az şiddet içeren yeni bilgiler için direniş ve mücadele alanları bulmak olduğu açıkça anlaşılabilmektedir. Dolayısıyla araştırmanın evrenini tüm bu biraradalıkları bünyesinde barındırabilen ve yerele, yani Türkiye’nin üzerinde bulunduğu coğrafyanın üzerine konulan soyut belirlenmişliklerdense coğrafyanın kendisinin üzerinde edinilen deneyimler ve pratikler doğrultusunda oluşmuş kültürlerle temas haline geçebilen filmlerin çekildiği 1990’dan sonra 2000’e kadarki süreçte transkültürelliği, kesişimselliği, biraradalığı konu alan filmler oluşturmaktadır. Örnekleme oluşturan üç film 1990-2000 yılları arasında Türkiye’nin üzerinde bulunduğu topraklardaki kültürle bir şekilde temas halinde bulunmuş olan sinema sanatı üreticileri tarafından üretilmiş, altkültürlerin yerleşik şekilde bulunduğu metropollerdeki karanlık arka sokakların imkânsızlaştırılan, yanlışlanan,

marjinalleştirilen, dışlanan kesişimsel, dinamik ve akışkan kimliklerinin yanı sıra, bu kimliklerin zamansallıklarının ve mekânsallıklarının çeşitliliğinin ve çoğulluğunun rahatça seçilebildiği ve birarada bulunabildiği, yanlış hizalanmanın olumsuzluğunu tahayyül ettirebilen, kategorilerin çokanlamlılıklarının içerisinde anlamı genişletmeyi mümkün kılarak onları yeni ve farklı bakış açılarına açık hale getirebilen filmlerdir.

Araştırmanın ilk bölümünde normatif sınırın temasa geçtiği şeylere kendisini yansıtması sonucu onları kendisinden ibaret kılarak şeylerin çeşitliliğini ve çoğulluğunu erişime kapatan teke indirgeyciliği sorgulanacak, sadece çift yönlü değil aynı zamanda çok yönlü oluşabilecek olan temaslar, karşılaşmalar üzerindeki düzenlemelerin ortadan kaldırılması ile oluşabilecek yeni ve farklı biraradalıklar anlaşılmaya çalışılacak ve nesnelliğin nörtleşme, belirsizleşme, tekleşme ile değil belirli konumlandırmaların kendilerine özgü kısmılığı, eksikliği ile sağlandığı vurgulanacaktır. Böylece sınırın sağladığı farkın, sürekliliğin normativiteye düşürücü tehlikelerinden uzaklaştırılarak çeşitliliğe ve çoğulluğa imkân açacak şekilde nasıl akışkanlaştırılıp eklemlenebilmesinin sağlanabileceği anlaşılmaya çalışacaktır. İkinci bölümünde ise bedenin dünyada bulunuşundan dolayı kendisinde bulundurduğu, kendisine özgü zamansallıklar ve mekânsallıklar kapsamında, bedenin kimi bölgeleri ve fonksiyonları ile birlikte bu zamansallıkların ve mekânsallıkların çeşitliliğinin ve çoğulluğunun da düzenlenerek imkânsızlaştırıldığı çözümlenecek, ardından *queer* zamansallıklara ve mekânsallıklara dair bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılacaktır. Sonrasında da sinemanın normativitenin doğrusal ilerlemeci ve üremeci hatlarının hizalanmasında ne gibi sapmalar meydana getirebileceği, sinemanın imgelerinin yanlış hizalanması ile oluşabilecek farklı görme ve algılama biçimlerine odaklanılacaktır. Üçüncü bölümde ise ele alınan konuların gündelik yaşamın deneyimlerine ve pratiklerine uyarlanarak yerelleştirilmesi ve böylece normativitenin teke indirgeyici düzenlemelerinin sebep olduğu şiddete karşı sinemanın başkalaştırıcı ve dönüştürücü gücüyle bir direniş ve mücadele alanı sağlanıp sağlanamayacağı araştırılacaktır.

1. BÖLÜM

SINIR VE SINIRIN ÇOĞULLUĞU

Sınırın en ‘görünür’ halini aldığı ve çeşitli yargıların uygulanabileceği maddesel bir zemin sunmasından dolayı bedenın tarihin çeşitli dönemlerinde çeşitli kategorilere tabi tutulduğu, bunun doğrultusunda çeşitli anlamlarla yüklenmiş olduğu, fakat modernliğin yapısalcı dünyası içerisinde bu anlamların teke indirgendiği, bunun üzerinden de bedenin olumsuzlandığı açıktır.

Zira Yahudi-Hıristiyan dünyasının entellektüel geleneklerinin bedeni, örneğin, daha yüksek, değerli bir ruhaniliğe doğru dünyevi bir yol olarak gördüğü yerde, post-Kartezyen modernist dönem bedenin saf akılsal düşüncenin önünde bir engel olarak kavranması üzerinden ona red damgası vurmuştur. Buna bağlı olarak da beden dışlanmış ötekinin yerini almış ve dikkatlerin odağından tamamiyle kovulmuştur. Kartezyen düşüncenin temelinde aklın güçlerinin ve benliğin alanı olan *res cogitans* ve makinesel cismani maddenin alanı olan *res extensa* arasında ayırım yapılmış ve bu basit ayırımın Post-Kartezyen şemadaki yansıması da bedenin basitçe değişmeyen, verili, maddi, matematiksel sebep-sonuç yasalarına itaat eden sabit biyolojik mevcudiyetler olarak görülmesi ile sonuçlanmıştır, bu anlayışa göre tamamiyle rasyonel olan öznelliğin entellektüel arayışlar adına aklı serbest bırakmak amacıyla beden aşılmalıdır.³

Liberal feminizmin öncü isimlerinden Mary Wollstonecraft Aydınlanma düşüncesinden hem yararlanarak hem de onun koşullarını sorgulayıp sorunsallaştırarak temel sorunun kadınların gördüğü yanlış/eksik eğitim olduğunu savunmuş, buna çözüm olarak da herkesin eşit kaynaklara ulaşabileceği özel ve kamusal eğitimin birleştirildiği bir eğitim modeli sunmuştur, çünkü ona göre, “Erkekler, kadınlar ve uğraşları üzerine konuşurken şunu söylemek gerekir: Düşüncelerin hangi uğraşlar üzerine yoğunlaştığı, hem cinslerin, hem de bireylerin karakterini belirler.”⁴ Yani ‘erkekler’in, ‘kadınlar’ın yoğunlaştığı alanlarda bulunan ve toplumda halihazırda var olmakta olan doğrusal teke indirgeyici hizalanmaların

³ Margrit Shildrick ve Janet Price, “Openings On the Body”, **Feminist Theory and The Body**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 2.

⁴ Mary Wollstonecraft, **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, çev. Deniz Hakyemez, 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 116.

üreticisi normatif hatların temasa geçtiği her şeyi kendisinden ibaret kılarak görmezden geldiğine, çeşitlilikleri ve çoğullukları kapsamakta yetersiz kaldığına dikkat çekmiştir. Kadınların eleştirel bir bakış açısı kazanmak amacıyla alacağı eğitimin toplumun dönüştürülmesinde oldukça önemli olduğunu ifade etmiş ve normatif teke indirgeyciliğin akışlarını aksatmaya çalışmıştır. Böylece post-Kartezyen anlayışların inşalarını, kategorilerin oluşturulmasında yönelimselliğin önemini ve yönelimselliğin doğal olmayan yapılarını ifşa eden ve aslında çoğulculuğa dokunan bir bakış açısı da önermiş olur. Bunun feminizmin toplumsal bir harekete dönüşmesindeki katkısı yadsınamaz, ama ayrıca normalleştirilen ve sürdürülen bu bakışın heteronormatif yapısını sorgulamak ve daha önce bakılmamış bir yere yakından bakmak ve onu keşfetmek için bir alan da açmıştır. Bunu takip eden süreçte de Simone de Beauvoir, *İkinci Cins*'te, kadın doğulmayıp, kadın olunacağını iddia ederek, toplumun “öteki”si konumuna yerleştirilmiş kadınlığın aslında tarihsel ve toplumsal bir inşa olduğu ve böylece de kadının mutlak ötekilik durumunun dönüşümünün, kadının bir özne haline gelebilmesinin mümkün olduğunu, özel alanda kadının tarihsel, toplumsal ve kültürel ezilmişliğine eğilerek açıklamakta ve kadının biyolojik olarak farklılığını vurgularken, bu farklılığın bir ezilme ilişkisine dönüşmesinin sebebini toplumsal değerlerin bu farklılıkları yorumlamasına dayandırmaktadır.⁵ Burada kendisi isimlendirmese de beden üzerinden kurulan bir kategorilendirmeye işaret etmektedir: Toplumsal cinsiyet. Zira Beauvoir bedenin kimi bölgeleri ve fonksiyonları üzerindeki normativitenin teke indirgeyici işaretlemelerine de yer vermektedir, “... bedenimizde kültürel dünyayı vücuda getirdiğimizi, onu giyindiğimizi, ataerkil kültürün bizim sürekli ve etkin biçimde icra ettiğimiz bir proje olduğunu görür.”⁶ Buradan Beauvoir aslında cinsiyet farklılığını oluşturan tıbbileştirilmiş veya patolojikleştirilmiş bir takım kategorileri heteronormatif ‘doğal’lıklarını sorgulayarak esas olarak post-Kartezyen bakışı derin bir eleştiriye tabi tutmuştur. Nitekim, bu bakışın tekil anlamlara indirgediği sınırı ve bu doğrultuda inşa edilmiş farklılıkların zeminin aslında zannedildiği kadar sarsılmaz olmadığı düşüncesini tartışmaya açmış ve sınırın çoğulluğunu kazanması üzerine

⁵ Simone de Beauvoir, *İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı*, çev. Bertan Onaran, 7. bs., İstanbul, Payel Yayın Yayınevi, 1993, s. 231.

⁶ Zeynep Direk, “*Queer* Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, *Cinsellik Muamması*, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 75.

yapılacak olan ilerleyen tartışmalara ışık tutmuştur. Bu da sınırın pozitif çoğulcu anlayışına yakınlaşmak ve onun çeşitliliklerini tüm akışkanlıkları ve dinamikliği ile birlikte keşfetmek için uygun bir mekân yaratır.

Araştırmanın ilk bölümünde görünür olanın, dolayısıyla görme duyusunun ayrıcalıklı konumunun üzerinde kendine zemin bulan sınır mefhumu üzerine düşünülecek, normatif tek anlamcı bir sınır anlayışının ne gibi tabiyetler inşa ettiği, bunu yaparken nelere ayrıcalık tanıyıp neleri ‘görünmez’ kıldığı, neleri ‘görünür’ olmakla cezalandırdığı, neleri ‘görünür’ olmaya teşvik edip kendi yayılımına katkıda bulunduğu ve böylesi tekilci bir sınır anlayışının yerle bir edilmesiyle sınırın çoğulluğu üzerinden beden aracılığıyla kategorilendirilen varoluşların farklılıklarına ve maddeselliklerine pozitif bir bakış açısı sunulup sunulamayacağı tartışılacaktır. Bu bölümün temel amacı, görme duyusunu sınırın çoğulluğuna daha önce bakmadığı bir yerden ve yeterince uzun bir süre yakından baktırmak, sınırın ne olduğunu değil de neler yapabildiğini incelemek ve dolayısıyla ‘görünür’ öteki(leştirile)nin, bedenin ve beden üzerinden kurulan diğer kategorilerin teke indirgenmiş çöllerinde gezindirerek halihazırda var olsa da henüz keşfetmemiş olduğu çok başka görme biçimlerine ve çok çeşitli yeni olasılıklara fırsat tanımaktır. Bunu yaparken aynı zamanda tarihsel süreçlerin yüklediği anlamların doğasını, gelişim ve inşa süreçlerini sorgulamak ve yapısalcı bakıştan farklı olarak hem bedeni olumlayan hem de bu aynı anlamsal zeminde değil de başka zeminler üzerinde farklılıkların eklemlenebilme ve dönüştürebilme özellikleri üzerine yeni düşünme anlayışları ve görme biçimleri geliştirilip geliştirilemeyeceği üzerinde durulacaktır.

1.1. Sınırın Sabitliğini Yerle Bir Etmek: Farklılıklar, Çoğulluklar ve Yeni Bir Doğa Anlayışı

Dünyadan tamamen farklılaşarak kendine özgül bir dünya kurma amacıyla kendisini kurduğu gibi çevresini de kurmak, güvenli kılmak, dolayısıyla sabitlemek ve kapalı, tek, ayrıştırılmış, bütünsel, kendine yeten hale getirmek isteyen modern toplumlar, kimlikler, özneler böylesi bir yapıyı istedikleri gibi tutmak için kendilerini sürekli tekrar etmeye, eylemlerini ritüelleştirmeye gerek duymakta ve kendilerini belirsizliklerin getirebileceği tehlikelerden korumak istemektedirler. Fakat insanlar

böylesi bir düzenin içinden çıkmaya ve kendilerini bu düzenin dışında konumlandırmaları ile tek vaadi anlamsızlık olacak bir şeye bırakmayı göze alamadıkları için, başka bir hayatla kısa temaslarının olabileceği alanlar açmışlardır. Bu altbaşlık içinde ele alınacak olan düşünceler böylesi iki kutba ayrılmış bir doğa ve bir inşa olduğunu reddedeceklerdir, zira ne doğa ne inşa birbirlerine tamamiyle kapalı iki bütünlük, evrensellik, nötrlük olamazlar, olabileceklerini iddia etmek aslında eleştirilen sabitliği, kapalılığı, sürekliliği tekrar etmekten başka bir şey olmayacaktır. Bu başlık altında ele alınacak konularda da düşünürler makro sınırların ötesinde, bu sınırların böldüğü iki kutbun içine, bölgeselliğine, yerelliğine odaklanarak aslında bu iki kutup arasında da mikro düzeyde birçok sınırın, farklılığın bulunduğunu ve bunların bütünlük olarak bulunmaktansa merkezsiz olarak bir arada toplandıklarını kaydetmişlerdir.

İlk altbaşlık altında yer verilecek olan Irigaray'ın düşünceleri ile ikinci başlık altında sunulacak olan Haraway'in düşünceleri arasında farklar bulunmasına rağmen buluştukları ve bir arada durdukları birçok konum da bulunmaktadır. İkisi arasındaki farkları anlamak *queer* kuramı içinde gelişmekte olan çoğullukları da anlayabilmek için önemlidir. İkisi arasındaki ortak yanlara kısaca değinilecek olursa, (a) ikisi de tek anlamlılığın, bütünselliğin, mükemmelliyetçiliğin, nötr olmanın karşısında durmuşlardır, iki kutuplu zıtlıkların sürekli kendini tekrar eden ve temasa geçtiği her şey üzerine yalnızca kendini yansıtıyor oluşunu sürdürmeyi reddederek yakın temasların önemine vurgu yapmışlardır; (b) genelde eleştirel kuramların odağında bulunan makro sınırın iki yanına düşenlerin içinde de birçok mikro düzeyde sınır, farklılık, temas, kopuş bulunmakta olduğuna dikkat çekmiş, burada bulunan çoğulluklara ve çeşitliliklere tüm yerelsellikleri, akışkanlıkları ve dinamikliği bağlamında öncelik vermişlerdir; (c) ikisi de beden üzerinde kurulan düzenlemelerin, belirlenmişliklerinin karşısında durarak bedenin asla tamamlanmamış halde oluşuna, karşılıklı ve iki yönlü, temasa geçtiğini kendisinin pasif bir kopyasına indirgemeyen temaslara odaklanmışlardır; (d) kişinin kendi konumunu kendisinin belirlediği ve verili olanları reddetmesi ile ikisi de organik ailenin kökensel bağlarını reddetmiş ve yeni ittifakların kurulabileceğine dair başka dünyaların kapılarını aralayacak örnekler vermişlerdir; (e) sürekli bir şey olarak kalmayı reddederek asla yerleşmemeyi, her

daim hareket halinde olmayı savunmuşlardır; (f) aynılığı reddederek birden fazla çoğulluğun, birbirlerinden çok farklı olsalar da aynı anda bir arada bulunabileceklerini dile getirmişlerdir; (g) ikisi de *bir şey gibi* olmaya değil, *birlikte* olmaya değer vermiştir. Aralarındaki farklar ise; (a) ikisi de kendilerine önceden verili olarak atanmış konumları reddetmişlerdir, fakat Irigaray böylesi bir konumlandırmaya, düzenlemeye, kuruluma ihtiyaç duymadan da farklılıkların var olduğunu, doğalarına içkin olduğunu savunmuştur; Haraway ise inşaların ötesinde anlam aramaya çalışmamıştır, nitekim muhtemelen var olduklarını da düşünmemektedir, o verili kimliklerin aşındırılması yoluyla yeni bir aradalıklardan, ekleme(n)melerden oluşabilecek, yeni karşılaşmalara fırsat vermeye açık, merkezlessiz, sürekli oluş halinde olan toplumsal cinsiyetler kurulabileceğini düşünmüştür; (b) Irigaray bedenlerin doğalarına içkin farklılıkları ön plana çıkararak bedene organik bir bakış sunarken, Haraway onların tamamen inşalardan oluşan, kopup dağılan ve yeniden birleşen yapılarını ön plana çıkararak hem organizmanın hem de makinelerin bir arada bulunduğu melez bir bakış açısı önermiştir; (c) Irigaray anlamın kuruluşundan dolayı dilin eriştiği her şeyi tek anlamlı bir bakışla kapladığını, dolayısıyla kendisine sözde karşıt olarak konumlandığı her şeyin de dilin yapısında tek anlamlılığın bir yansımasından, kopyasından ibaret olduğunu söyleyerek mutlak öteki olarak konumlandırılmış kadının böyle bir dil, anlam, gerçeklik içerisinde var olmadığını, farklılıkların çoğulluklarını ve akışlarını anlayabilecek yapılara sahip olmadığını söylerken, Haraway tüm olguların, bilgilerin, bilimlerin inşadan ibaret olduklarını, sökülüp yeniden takılabileceğini, dolayısıyla herkes ve her şey için yeniden oluşturulabilecek anlamlar, gerçeklikler, kurgular olduğunu savunmuştur; (d) Irigaray kadının azınlıksal gücünü bulmak ve mevcut gerçeklikte olmayışından dolayı kadın için başka bir dünya anlayışı sunmaya çalışırken, Haraway ötekileştirilen tek grubun kadınlar olmadığını doğanın kendisi de dahil olmak üzere dünyadaki tek anlamlılığın kurucusu beyaz Avrupalı heteroseksüel erkeğin karşısında kalan hemen hemen her şeyin öteki olduğunu söyleyerek yeni bir doğa anlayışı içinde makineler ve insanlar arasındaki keskin ayrımları muğlaklaştırmıştır. Farklılıkları ve ortak yanlarıyla iki düşünce tarzının da birbirlerinin karşısında konumlandırılmaması ve ikisinin de içlerinde sınıra

eklenebilecek çok fazla fonksiyonu barındırdıkları açıktır, bu altbaşlık içerisinde de yukarıda kısaca verilen fonksiyonların neler yapabildikleri detaylandırılacaktır.

1.1.1. Sınırın ‘İki Dudağı’: Olumsuzla Bakma, Farklılıklar ve Yeni Çoğulluklar

Luce Irigaray odağına olumsuzu, olmayanı, düşünölemeyeni temsil eden kadının çoğulluğunu yani dişil bir *olmayışı* olarak mevcut gerçeklikte kadının mutlak öteki olarak belirlenmişliğine karşı çıkar. Kadının olmayışının, yokluğunun temelinde onu mutlak öteki kılmış olan mevcut kültür içerisinde nötr kabul edilen fakat esasen tek, sabit, kapalı kalmış olan heteronormatif düzenlemelerini bulur. Irigaray bu gerçekliğin ürettiği kültür içerisinde cinsiyet farklılığının bulunmadığını belirtir, mevcut kültür anlamı belirlerken oluşturduğu kendini ve ötekini yine kendine göre belirlemiştir. Nitekim böylesi bir düzenlemenin içerisinde kadının özgül farklılıklarını gözetem bir konumsallık bulmak imkânsızdır.

Irigaray erkeğin tanrıçadan kopmasının ardından mevcut gerçeklik içerisinde böyle bir kültür oluşturduğunu düşünür, bu kopma sonucunda da oluşturduğu kültür içerisinde kadının kendisini ifade edebileceği, erkeğin de onu dinleyebileceği alanlar tamamiyle kapatılmıştır. Irigaray bu bağlamda kültürün getirdiği tüm düzenlemelerin ve işaretlemelerin tek cinsiyeti göz önünde bulundurarak oluşturulmuş olmalarından dolayı, cinsiyet farklılıklarının bu kültür tarafından oluşturulduğu fikrini reddeder, kadının bedeninin akışkanlığı ve çok farklı erojen bölgelere sahip oluşu üzerinden çoğulluğu, ama asla belirsizliği değil, ele alır. Bu çoğulluk üzerinden de en çok dikkat çektiği, hiçbir tarafın pasif bırakılmadığı erosun sağladığı diyalojik bir süreçten geçme aracılığıyla kurulan iletişimidir. Buradaki belki de en önemli nokta olumsuzlananın, mutlak öteki kılınmış olanın tamamlanmamışlığını ve her daim oluş sürecinde oluşunu tüm akışkanlığı, çoğulluğu, heterojenliğiyle birlikte kültür içerisinde özellikle olumsuzlanan bedenin olumlanmasında aynı anda muhafaza edilebilmesidir. Bu bir çeşit oluş sürecinde kazanılan azınlıksal güce işaret etmektedir.

Irigaray doğadan kopuşu, erkeğin kadının kendisi için temsil ettiği ve onun logosunun temeli ve hedefi yaptığı ‘Bir’i zapt etmesi olarak ele alır, ki böylece erkek tanrısal dünyaya el koymuş ve gerçeğin bir düzenlemeye indirgendiği ve ancak bir

başka ‘usta’dan öğrenilebileceği için yalnızca tekrar edilebildiği, miras alınabildiği, sürdürülebildiği, yansıtılabildiği kontrol altındaki ritüellerden oluşan bir başka dünyaya, kültüre, kimliğe girmiştir.⁷ Nitekim gerçekler de şeyler üzerinde kurulmuş kontrolün nasıl muhafaza edilebileceğinin bilgisi üzerine kuruludur ve yapılar da esasında yalnızca zıtların karşı karşıya getirilmesiyle oluşturulan anlamlarla inşa edilmiştir. Irigaray oldukça net bir şekilde gerçekte karşıtlıkların olmadığını söyleyerek bu görüşe karşı çıkar, zira bu karşıtlıklar yalnızca canlıların hilelerle örtbas edilmesine, çoklu oluşumların belirledikleri gerçeğin bir yansımasına indirgenmesine, yalnızca tanıdık ve bu yüzden de güvenilir bulunanların toplanarak geri kalan tüm farklılıkların silinmesine sebep olmaktadır; böylesi bir gelişim canlı enerjiden yoksundur, sadece tekrarlardan oluşur ve ölüdür.⁸ Canlı enerjiden, hayattan ve onun akışkanlığından, değişimlerinden yoksun kalmış olan erkek yalnızca kendi kültüründe, kimliğinde güvenli kıldıklarını tercih etmeye yöneldiği için her şeyin her zaman aynısına döndüğü mekanik bir dünya içine dahil olmuştur.

Herkesin aynı dili konuştuğu bir kültür içerisinde aynı tarih de dille birlikte üremeye devam edecektir, dolayısıyla Irigaray bu tekrarın yüzyıllardır erkekler tarafından zaten sürdürülmekte olduğunu, aynılığın diliyle konuşuldukça insanların birbirlerini ıskalamaya devam edeceklerini söyler, bu durum insanların konuşulan makineler, konuşan makineler olmasına sebep olacaktır; bu esasında dilin bedeni, ona kendisine ait olmayan bir ten vererek kuşatması sonucu onu doğasında olmayan bir şeye dönüştürmesine işaret etmektedir.⁹ Irigaray makineleşmeyi erkeğin kadının bedeni üzerinde kurduğu tahakküm ile onu dilediği gibi düzenleyip işlemesi, dilediğinde kapatması ve bir köşeye kaldırması olarak ele almıştır. Bu derece değiştirilebilir olmak, değişime bunca açık olmak aslında ona göre zaten kadının doğasında vardır, fakat makineleştirilerek kadının bedeninin, dilinin, doğasının belli parçaları ve fonksiyonları zaptedilmiştir. Yani nötr olarak bilinen mevcut sembolik sisteminin öznesi cinsiyeti açısından nötr değildir, dolayısıyla doğallaştırılmış düzenin tarihdışı

⁷ Luce Irigaray, **Başlangıçta Kadın Vardı**, çev. İlknur Özallı ve Melike Odabaş, İstanbul, Pinhan Yayıncılık 2014, s. 59.

⁸ **A.e.**, s. 60-61.

⁹ Luce Irigaray, **This Sex Which Is Not One**, çev. Catherine Porter ve Carolyn Burke, New York, Cornell University Press, 1985, s. 205.

olmadığı, zamanda, mekânda ve dünyada, kültürel ve tarihsel olarak kurulmuş olduğu böylece ifşa edilmiştir.¹⁰ Beden üzerinde birçok belirlenmişliği taşımaktadır.

Tanrıdan, kadından, doğadan kopmuş olan erkek tüm enerjiden yoksunluğu içerisinde ustasından öğrendiklerini devamlı olarak tekrarlamak, aktarmak, yaymak suretiyle sürekli kendisini pekiştirmektedir ve öğrendikleri de yalnızca kendisinden oluştuğu için zannedildiği gibi bir mutlak ötekiye yer yoktur. Dolayısıyla kadının kendini ifade edebileceği kelimeler, anlamlar, gerçeklikler eksik değildir, tamamıyla yoktur; “Çoğulluğu ifade etmek bize öğretilmedi, ki buna izin de verilmedi.”¹¹

Irigaray özellikle dil ve dolayısıyla farklılıkların, anlamın, gerçeğin oluştuğu yöne eğilerek kadına bu alan içerisinde yalnızca eksikliklerin, yetersizliklerin, olumsuzlukların bırakıldığını, erkeklerin kendilerini bunun üzerinden doğallaştırmaları yoluyla nötr kıldıklarını söyler.¹² Dolayısıyla böyle bir alan içerisinde kadınlar kendileri için yeni kelimeler üretmek ve bu doğrultuda kendileri için yeni başka gelecekler inşa etmek isteseler de, yine dilin zıtlıklar üzerine kurulu, yalnızca tek bir tarafı doğallaştıran ve olumlayan yapısına takılacaklar, yeni bir gelecek tahayyülü ise bir yanılsamadan ibaret olacaktır.¹³ Söz, özü gereği iletişimi kurabilmek için kaynağından uzaklaşmak durumundadır, ama bunu yaparken de kaynağını unutmamaktadır, yani onu, öznesini tekrar etmektedir, bu yüzden ki sözün kaynağından gelen böylesi bir kendini dayatma iki insanın arasında gerçekleşebilecek yeni, özgül, bambaşka diyalojik bir iletişimi daha en baştan engellemiş ve yalnızca insanın, öznenin doğa üzerindeki tahakkümünü arttırmasını sağlamıştır.¹⁴ Dolayısıyla dilin bu yapısı göz önüne alındığında çoğulluğun muğlaklık olarak anlaşıldığı noktada muğlaklık burada en iyi seçeneği sunmaz, çünkü muğlak olan aslında tek bir farklılığı, onun sabit dünyasını tekrarlamaktan ibaret olan bir şey olarak konumlandırılmıştır; muğlaklığın getireceği karanlık ve saklayıcı, örtücü tehlikeleri yerine çift anlamlılığı, ikililiği destekleyen kelimeler desteklenmelidir.¹⁵ Irigaray kadının böylesi bir düzenleme, yapı içerisinde ikiye

¹⁰ Zeynep Direk, “Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 81.

¹¹ Irigaray, **This Sex Which Is Not One**, s. 210..

¹² A.e., s. 207.

¹³ Irigaray, **Başlangıçta Kadın Vardı**, s. 59.

¹⁴ A.e., s. 64.

¹⁵ A.e., s. 70-71.

bölündüğünü, biri içeride biri dışarıda kalarak aralarındaki iletişimi kaybettiklerini söyler, dışarıda yabancı düzene ayak uydurmaya, her şeyi taklit etmeye, dokunduğuna dönüşmeye çalışırken içeride kalan kendinden uzaklaştıkça uzaklaştığını, bu sebeple de kayıtsızlığa değil, kapalılığa dönebileceğini söyler.¹⁶

Kadın dışarıda kendisine verilen her şeye ayak uydurmaya ve bir yandan da içindeki kendine uzaklaşmaya devam ederken kendi farklılığına yabancılaşmamalıdır, zira dışarda onun dışta kalan diğer yarısını şekillendirip kendi atadıkları farklılıkları ona yüklemeye çalışan tahakkümler altındadır;

“Nasıl söylesem? Baştan beri kadın olduğumuzu. Onlar tarafından kadına dönüştürülmek, etiketlenmek, yüceltilmek, kirletilmek zorunda olmadığımızı. Bunun her zaman zaten onların bu müdahaleleri olmadan gerçekleşmekte olduğunu. Onların tarihleri, hikayeleri, bizim yerimizden edilmişliğimizin mekânını oluşturur. Kendimize ait bir bölgemiz olduğundan değildir bu, ama onların baba toprağı, ailesi, evi, söylemi bizi hareket etmeye, yaşamaya, kendimiz olarak kalmaya devam edemediğimiz kapatılmış mekânlara hapseder. Onların mülkleri bizim sürgünümüzdür. Onların kapatmaları, bizim aşkımızın ölümü. Onların sözcükleri, dudaklarımız üzerindeki tıkaç.”¹⁷

Irigaray burada, daha önceki başlıklarda da sıklıkla ele alındığı gibi, sembolik düzenin oluşturduğu kimlikleri reddederek farklılıkların kesinlikle bu dünyadan, mevcut gerçeklikten kaynaklanmadığını savunmaktadır. Aksine bu dünyanın getirdiği farklılıklar bedeni işaretleyerek kapatmakta ve onu ikiye bölmektedir. Bu yüzden de konuşmaya tereddüt etmesinin sebebi iyi konuşmayacağından korkmasından kaynaklanmamaktadır, aksine ‘iyi’ ve ‘kötü’yü sorgulamasından kaynaklanmaktadır, çünkü ‘iyi’ derse neye uyum sağlayacağını bilmek istemektedir, nitekim o zıtlıkları bir köşeye bırakmayı ve yaylalara açılmayı tercih eder, doğru yoktur burada; “Biz yaylalarda evimizdeyizdir. Paylaşacak çok yerimiz vardır. Ufkumuz genişlemeyi asla bırakmaz, her zaman açıktır. ... Gökyüzü yukarıda değil: aramızda.”¹⁸ Bu anlamda Irigaray hiçbir şeyin ayrıcalıklı olmadığı, reddedilmediği, ‘doğru’nun olmadığı, her şeyin – aralarında, mal sahibi, alıcı, değeri saptanabilir nesne, ücret olmadan- değiş tokuş edilmeye değer olduğu, bedenlerin

¹⁶ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, s. 210.

¹⁷ A.e., s. 212.

¹⁸ A.e., s. 213.

ortak haz olduğu, çokluğun asla tükenmediğı, bolluğun, sonsuzluğun, koşulsuzluğun başka dünyasını, başka gerçekliğini anlatmak isterken dilin bu dünyayı anlatmak için yeterli olmadığıнын altını çizer ve kadının kendi bedenini olumlar.¹⁹ Dolayısıyla bellek de kültürün tarihselliğine ve toplumsallığına bağlanmamıştır, ne istediğini belirlerken dününü kullanmaktadır. Bu bağlamda bahsettiğı hafıza azınlıksal gücün kısa hafızalılığıyla bağlantılı gibi görünmektedir.

Irigaray ayrıca mevcut düzenin kendisini tek anlamlılık üzerine kurduğunu, kadını da tekleştirip karşısına koyduğunu ifade eder. Tek anlamlılığa indirgeyerek onu sabitlik içerisinde sindirmeye çalışan, bir yandan da bunu kendi verdiği farklılıklar ile kadın bedenini işaretlemek, anlamını düzenlemek suretiyle yapan mevcut sembolik düzen, dil, kadını da sanki bir ve tek bir şey gibi ele almaktadır. Bu Irigaray’a göre oldukça sorunlu bir durumdur, zira dilin ne kadar çok karşısındakiyle temas kurmadan ona kendisini yansıttığıнын bir diğer kanıtı gibidir; “Biz aynı mıyız? Beğenirsen. Biraz soyut. Ben ‘aynı’ olmayı çok anlamıyorum. Sen anlıyor musun? Kimin gözünde ‘aynı’? Hangi koşullarda? Hangi standartlara göre? Hangi üçüncüye referansla? Sana dokunuyorum, bu senin benim bedenim olduğunu bilmem için bana yeter.”²⁰ Irigaray bu noktada bitkilerden örnek verecektir, bitkileri ifade etmek için kenarlarının veya şekillerinin asla yeterli olmadığını, zira böyle ifade edilirse de kendi bitkisel yaşamlarından maruz kılınacaklarını aktarır, çünkü bitkilerin şeklinin hiçbir zaman sabit ve kesin olamaması durumu kelimelerin hareketsizliği içerisinde ifade edilemeyecek kadar akışkandır.²¹ Nitekim kadınlar da mutlak öteki olarak her daim edilgen bir şekilde temasın, ittifakın, bağın, akışkanlığın üzerinde konumlandırılmıştır, bunun muhtemel sebebi ise kadın bedeninin adet görebilen, kendi içinde görünmeyen bir başka beden geliştirebilen, süt verebilen bir beden olmasıdır ve bu yüzden de her daim potansiyel olarak tehlikeli bir kaygınlıkla özdeşleştirilmiştir;²² ama bununla da kalmayarak kadının cinselliğı de sadece üreme organları üzerinde sabitlenmiştir. Irigaray bunun karşısında kadının bedenine ve farklarına yönelir; erkeğin cinsel organının bir şekli olması ve parçalı olması

¹⁹ A.e., s. 213-214.

²⁰ A.e., s. 208.

²¹ Irigaray, **Başlangıçta Kadın Vardı**, s. 62.

²² Margrit Shildrick ve Janet Price: “Openings On the Body”, **Feminist Theory and The Body**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 3.

üzerinden kadın cinsel organlarına yönelen düzenleme kadının dişil cinsel organlarının şekilsizliğinden, çokluğundan dolayı onu kavramakta, isimlendirmekte, ona bir yer vermekte zorlanacak ve bunların hepsini yapmak yerine onları yalnızca üreme işlevine indirgeyecek ve dokunan ile dokunulan arasındaki karşılıklı diyalojik iletişimi yok sayacaktır, artık sadece kendisine dokunulmasını bekleyen bir pasiflik içinde kalmaya mahkum edilecektir.²³ Fazla akışkan olmasından dolayı kategorileri aşan dişil cinsel organları, hem belirlenmemiştir, hem çokludur, hem de belirsizliğinden dolayı tamamiyle çoğul olduğundan bahsetmek imkânsızdır, bu sebeple de kategorilendirilmek istense tüm zıtlıkları üzerinde toplar, hem tanrı hem fahişe olabilir. Bu durum kategorilerin akışkanlığı tanımlamadaki yetersizliğini, bilmek ve düzenlemek için gösterdiği çabayı ifşa eder. Irigaray aşağı yukarı kadının her yerinde bir cinsel organa sahip olduğunu, neredeyse her yerinde hazzı yakalayabildiğini söyler; “En az iki taneye sahiptir, ama bir şey olarak tanımlanabilir değildir. Elbette, kadın birden fazlaya sahiptir. Kadının cinselliği, her zaman en azından iki olandır, daha da ileri gidersek: çoğuldur.”²⁴ Kadın klitoral aktivitesi ve vajinal pasivitesi arasında seçim yapmaya zorlanamazdır, çünkü bunlardan ikisi de yeri doldurulamaz biçimde kadının hazzına katkıda bulunurlar. Çoğuldurlar ve yerleri doldurulamayacak kadar özgüllerdir. Bu bağlamda, Irigaray’ın farklılıklara, özellikle de cinsel farklılıklara verdiği önemi anlamak için psikanalizin Oedipus trajedisini kullanışının karşısında Antigone’yi konumlandırır ve burada Antigone’nin erkek kardeşinin gömülmesi için düzenin yasasına karşı kutsalın yasasını savunuşunu düşünür ve Antigone’nin erkek kardeşinin tekil, somut bir cinsel oluş kimliğini temsil ediyor olduğunu ve doğal düzende mevcut olan cinsel ikililiğe saygı duyulmasından dolayı onun ölümünün ardından gömülmesi için mücadele verdiğini ifade eder ve canlı olmanın sınırları da gerekli kıldığının altını çizer.²⁵ Irigaray farklılaşmayı ikiden yola çıkarak doğal aidiyetleri yok edilmemiş veya nötrleştirilmemiş, ama geliştirilmiş bir üçüncüyü meydana getirmenin öneminden bahsetmektedir, zira iki farklılık arasında kurulacak olan diyalojik bir iletişim yeni

²³ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, s. 26.

²⁴ *A.e.*, s. 28.

²⁵ Irigaray, *Başlangıçta Kadın Vardı*, s. 111.

bir dünya oluşturmak için gerçek bir teması sağlayabilecektir.²⁶ Eros da kişinin kendisiyle ve başkalarıyla böylesi bir iletişimi sağlayabilecek olan yegane şey olarak görülmektedir. Irigaray sürekli göçebe olanların veya sürekli içinde bulundukları güvenli evleri muhafaza etmeye çalışanların ötekiyle olan iletişimi görmezden geldiklerini söyler,²⁷ bir kişi ‘seni seviyorum’ dediğinde kendisini de sevdiğini söylemektedir, eros üremeyle ilgili değildir, burada bir karı-kocaya, aileye, personaya, role, işleve ihtiyaç yoktur, zira bunların hepsi erkeğin üreme yasalarıyla ilgili olan şeylerdir, kadının mevcut düzen tarafından iki bölünmüşlüğüne bir arada bulunduğu iki dudağının birbiriyle yakın temas sağlayabildiği ve bunun canlı hissetmek için yeterli olduğu bir yerdir burası.²⁸ Irigaray bu teması asla tamamlanmamışlığı, sürekli oluş halinde oluşuyla birlikte ele alır, bu temasa açıklık sonsuzdur ve asla tatmin edilip tamamlanamaz;

“Öp beni. İki dudağı öpen iki dudak: açıklık yine bizim. Bizim ‘dünyamız’ ve içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye geçit, limitsiz. Sonsuz. Düşümsüz, ilmezsiz, hiçbir ağız bizim alışverişimizi durduramaz asla. Aramızda bir evin duvarları yok, meydanın parmaklıkları yok, dilin döngüsellığı yok. Sen beni öptüğünde, dünya öyle bir genişliyor ki ufkun kendisi gözden kayboluyor. Tatmin olduk mu? Evet, eğer ki bu bunu yapmayı asla bırakmayacağımız anlamına geliyorsa. Eğer hazzımız harekette, hareket ettirilmede sonsuza kadar oluşumunu sürdürüyorsa. Her zaman hareket halinde: açıklık ne tüketildi, ne de doyuruldu.”²⁹

Irigaray dişi cinsiyet farklılığını üremenin belirlediği bölgelerden kurtararak çoğulluk ve akışkanlık sağlayan bir bakışa sahiptir, bu anlamda tarihsel ve toplumsal kültürün her daim ötekisi olan kadın bedenini olumlaması, ona oluş deneyiminden kaynaklı azınlıksal bir güç kazandırması ve cinselliği de bir oluş olarak ele alması, teması ön planda tutması birçok açıdan büyük önem taşımaktadır. Irigaray’ın bedenin belirlenmişliklerini, düzenlenişini ele alırken yalnızca kadın bedenine odaklanması belki de azınlıksal olanı ön plana çıkarmak istemesiyle ilgilidir, ama böylesi belirlenmişlikler sadece bazı bedenleri kapsamaz, esasen dünyada bulunan tüm

²⁶ A.e., s. 125.

²⁷ A.e., s. 132.

²⁸ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, s. 209.

²⁹ A.e., s. 210.

canlıların bedenleri üzerinde belli derecelerde düzenleme ve sınırlama mevcuttur. Ayrıca erkek bedeninin cinsel organları vardır, belki de anüs o kadar çok saklanmıştır ki gizlenmişliği doğal bir boyut kazanmıştır.

Irigaray'ın sınıra eklediği fonksiyonlar özetlenecek olursa; (a) dilin yetersizlikleri üzerine yoğunlaşarak nesneler üzerine konulmuş anlamları sorgulamış ve asıl yetersiz olanın kadın bedeninin akışkanlığını ifade edemeyen dil olduğunu vurgulamıştır, zira dil ifade edip işaretleyemediğini kontrol altına almak için onu belirsizliği üzerinden mutlak öteki kılmıştır, böylece kadın bedenini olumlamıştır; (b) kadın bedeninin vajina, klitoris gibi birçok erojen bölgeye sahip oluşu sebebiyle kadının bedeninin neredeyse her yerinde hazzı bulabileceğini ve bu sebeple de belirlenip kontrol altına alınabilecek bir erojen bölgenin olmadığını söyleyerek üreme odaklı cinselliğin beden üzerindeki kontrolünü parçalamıştır; (c) beden üzerinde kurulmuş tahakkümlerin insanı kendisine yabancılaştırabileceğini ve kendisiyle yeniden temas kurmak için tahakkümün ulaşamadığı bir iletişim yolu olarak hem başkasıyla hem kendisiyle çift yönlü bir iletişime olanak veren erosu sunmuştur; (d) dilin anlamı ve gerçeği üretirken tek yönlü çalıştığının altını çizmiş, bunun doğrultusunda da sözcükleriyle yalnızca kendi anlamlarını yansıttığını, temas kurmaktan özenle kaçındığı ötekini de bu anlamlarla sarıp sarmalayarak yeniden biçimlendirdiğini söylemiş, böylece dilin belirlediği cinsiyet farklılıklarına ihtiyaç olmadığını dile getirmiştir; (e) bedenin ihtiyaçlarını belirlemek dünü kullanmasının yeterli olacağını belirterek heteronormativitenin toplumsal tarihinin uzun hafızalılığını reddetmiş ve Deleuzecü azınlıksal kısa hafızalılığa yaklaşmıştır; (f) sürekli göçebe olmanın veya sürekli evi muhafaza etmenin bir sorun olduğuna dikkat çekmiş ve her ikisindeki sürekliliğin peşinden tekrarı getirerek ötekiyle temas kurmayı, geçiciliği, dönüştürücülüğü unutturma ihtimalini vurgulamıştır; (g) iki dudak arasında iki yönlü geçişliliği sağlayarak özne-nesne, dokunan-dokunulan arasındaki tek anlamlı kalıplaşmış zıtlıkları çatlatmış ve dinamik yakın bir temasın sağlanmasına kapı aralamıştır; (h) hiçbir zaman yerleşmemeyi, her daim hareket halinde olmayı, başkalarınca belirlenmeyi reddederek, insanların kendi farklılıklarının ancak kendilerince belirleyebileceğini belirtmiştir; (i) yaylaların düzlüklerinde akmakta olan, sürekli hareket halindeki yatay ve kaygan bir zeminde

hiyerarşinin ve ticari değerin, ailenin ve personanın olmadığı, çoğullukların, değişimlerin, hareketlerin, oluşların yalnızca diyalojik bir temasla açılabilcek başka dünyalar olduğunu söylemiştir.

1.1.2. Sınırın Melezliği: Doğanın İnşası, Ekleme(n)me ve Konumsallık

Donna J. Haraway yalnızca toplumsal etkileşimle oluştuğunu söylediği sınırlar, sınırların ihlali, sınırların oluşturulmasından alınan haz ve sınırların inşa edilmiş sürecinde üstlenilen sorumluluk arasında mekik dokuyarak sınırları yıkıp yeniden inşa ettiği, sayısız ekleme(n)me gerçekleştirebileceği yatay ve her yöne açılıp saçılabilen ağısı mekanizmalar içerisinde hem hayvan-insan-makine arasındaki sınırları muğlaklaştırmakta hem de bu sınırlara konumsallık ve eklemlenebilme fonksiyonları yükleyerek onların ailenin ağaçsal yapısının dışında başka koalisyonlar oluşturabilme, kimlik üzerinden değil de yakınlık üzerinden kurulan başka ağlar yaratabilmeleri olanağını açmaktadır. İnşacı yeni bir doğa anlayışı içerisinde muğlaklığa ve melezliğe odaklanarak cinsiyet-sonrası bir dünya ve bu dünyanın yaşayanları siborgların sonsuz ekleme(n)me özellikleriyle bambaşka olasılıklara imkân verebileceklerini incelemiştir. Bunun yanı sıra başkası olarak görmenin olanaksızlığına değinerek, ancak birisiyle beraber görülebileceği ve bu kısmi görüşün kendisinin nesnellik olarak görülebileceğini söylemiştir, bu anlamda iki yönlü, hatta çok yönlü etkileşimi ve teması sağladığı bir konumsallık önermektedir. Zira ona göre nesnelerin kendisi de sınır deneyimleridir. Bu anlamda doğanın da insanın üzerinde dilediğince oynama yapabileceği pasif bir hammadde, dopdolu bir bütünsellik ya da bir peçe ardına saklanmış ve ortaya çıkmak için bu pençenin kaldırılmasına ihtiyacı olmadığını, aksine yaratılan bir şey olduğunu, hatta insanların, makinelerin ve söylemler gibi diğer ortakların katılımıyla ortaklaşa yaratılmış olduğunu söylemiş, böylesi bir çerçeve içinde atanan tek anlamlılıkların ortadan kaldırılması ile de içerisinde güvenli bir yerin olmadığı fakat pek çok potansiyelin barındığı yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu anlamda Michel Foucault'yu izleyerek toplumsal yapının söylemselliğine yönelik inşacı bir bakış açısı sunmuştur. Haraway'in çalışmalarından yola çıkılarak sınıra hangi fonksiyonları ekleyebileceği anlaşılmaya çalışılacaktır.

Haraway inşacı bir doğa anlayışı geliştirir, buna göre doğa üzeri örtülebilecek, gizlenebilecek bir şey değildir, dolayısıyla da açığa çıkarılmaya, perdesinin kaldırılmasına ihtiyaç duymaz; yani, o, temas kurulması halinde kendisine dokunulmasını bekleyen pasif, sabit, değişmez değildir, yalnızca üzerine yazılıp çizilmiş olan doğa, matematik, biyotıp kodları aracılığıyla okununca sırrı çözülebilecek bir metin de değildir, kökenin kaynağının bulunduğu, insanın öteki yanını tamamlama hizmeti veren bir öteki de değildir; “Ne annedir doğa, ne bakıcı, ne de köle; insanoğlunun üremesinin/kendini yeniden üretmesinin matrisi/rahmi, kaynağı ya da aracı da değildir.”³⁰ Haraway doğanın insansılaştırmada kullanılabilecek bir hammadde olmadığını, aksine onun tüm bu temaslar sırasında oldukça etkin bir varlık olduğunu dile getirir, ve doğa ancak bu şekilde anlaşılabilirdiğinde doğa bilimlerinin sağladığı bilgiler doğanın kendisine sadık olabilecektir.³¹ Aksi halde kendi anlamlarını doğa üzerine yansıtmaktan ve gerçek bir temas kuramadan yalnızca kendisini tekrarlamaktan, kendisini doğa üzerinde kurguladığı halde görmekten ve kendisinin kurguladığı anlamları bu şekilde doğallaştırmaktan başka bir işe yaramayacaktır.

Haraway doğayı bir *tropos*, bir *dönüş* olarak ele alır; çünkü doğa kamu kültürünün yeniden inşa edilebileceği, dünya ile birlikte daha birçok şeyin bir arada bulunduğu ve üzerinde dönüp durduğu, inşasından önce var olmayan bir çeşit yer değiştirmedir ve inşadır, yapılmıştır ve yaratılmıştır, doğa üzerinde oluşan organizmalar da doğmamaktadırlar, onlar belirli yer ve zaman içinde, yani belirli özgül koşullar altında, bir takım kolektif aktörlerin pratikleri sonucu oluşmaktadırlar.³² Böylece ‘doğal’ dendiğinde içerebileceği bilimlere ait söylemsel bilgilere dikkat çekmiştir. Doğa bu inşası olmadan bir ‘hiçbir yer’dir, doğayı bozmaktan ziyade doğanın zaten belli bir şekilde üretildiğinin altını çizmektedir.³³ Dolayısıyla doğanın bu şekilde şeyleştirilmesi ile onun anlaşılabilceğini, ondan kendisiyle ilgili bilgi alınabileceğini iddia etmek yine yalnızca tek anlamcı bakışın kendini doğa üzerinden yüceltme, tamamlama, mükemmelleştirme kurgularından biri olarak kalacaktır. Haraway dünyanın ‘doğa’ olarak bu şekilde var olabilmesini sağlayanın yalnızca insanlar ve

³⁰ Donna J. Haraway, **Başka Yer**, haz. ve çev. Güçsal Pular, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 123.

³¹ **A.e.**, s. 116.

³² **A.e.**, s. 124.

³³ **A.e.**, s. 126.

ilişkileri olmadığını, aksine onlara hepsi insan olmayan ve organik olmayan, hepsi teknolojik de olmayan pek çok aktörün de katıldığı ve bunların hepsinin bir arada geliştirdikleri bir ilişki ve kazanım olduğunu ifade eder, bu anlamda doğa ortak bir inşadır.³⁴ Haraway burada bir parantez açarak kendi öne sürdüğü doğa anlayışının doğanın doğallığının tümünden bozulduğunu ve imgelerle yeniden üretildiğini, kopyalandığını iddia eden postmodern hiper-üretimcilikten oldukça farklı olduğunu belirtir, nitekim bu görüş bir doğa ve karşısında bir yapı zıtlığı kurarak iki kutbu da katı, geçirmez, kapalı, bütün parçalara bölmüştür ve oldukça tehlikelidir, çünkü yine kendi aynılığını yansıtmaktan başka bir şeye yaramamaktadır.³⁵ Haraway bu sebeple doğanın bir ortak kurgu olduğuna işaret eder, ona göre böylesi bütünlükler yoktur, zira doğanın kendisi de böylesine tam ve dolu değildir.³⁶ İletişimlerin, sarmalların ayırım yapmaksızın yatay bir zeminde buluştukları ve birbirlerinde uyandırdıkları etkilerin bile değil, bu etkilerin sonuçlarında gerçekleşen kendilerine özgü dönüşümlerle oluşan ortak bir inşadır. Haraway ‘ortakyer’ olarak adlandırdığı doğanın, ortak kültürün dünyayı yeniden biçimlendirmekte olan ve biçimlendirebilecek birçok sakini olduğunu aktarır.³⁷ Bu anlamda doğanın kendisi için de melez bir konum önermiş olur, doğa hem yapay, hem inşa, hem de doğaldır, ama kesinlikle sadece ‘Bir’ şey değildir. Haraway canlı bir organizma olarak görülen insanın organizma oluşunu, doğaya nasıl ve hangi koşullar altında içkin olduğunu sorgulamış ve esasen bu ‘doğa’ olarak sorgulanmayanın da içinde birçok söylemsel sistemin işlemekte olduğunu açığa çıkarmıştır.

Ortak bir inşa olan doğanın içinde yer alan organizmaların kendileri de söylemsel bir sürecin içinden ortaya çıkmaktadırlar, çünkü onları inceleyen ve anlam dünyasına katan biyolojinin kendisi de bir söylemdir; nitekim bilimsel söylemler de yalnızca insanlar tarafından oluşturulmamaktadır, bu inşaya makineler ve diğer söylemin içinde bulunan ortaklar da dahil olmaktadır, fakat bu ideolojik inşalardan farklıdır, çünkü ne bir bütündür ne bir sabittir, değişken dinamik temaslar içinde oluşmaktadır.³⁸ Böylece organizmaların da belirlenmiş adları ve anlamlarıyla

³⁴ A.e., s. 128.

³⁵ A.e., s. 128.

³⁶ A.e., s. 193.

³⁷ A.e., s. 128.

³⁸ A.e., s. 129-130.

önceden var olmadıkları, söylemin içinde bir takım adlar tarafından işaretlenerek, belirlenerek söylemin diline ve gerçeğine dahil edildiği söylenebilir. Yani ona bir ‘nesne’ olduğunu söylemeden evvel bir nesne yoktur. Doğa ideolojik değildir; “Doğa, insan olan ve olmayan maddi-göstergesel aktörler arasındaki etkileşimde ortaya çıkan bir *ortakyer* ve kudretli bir söylemsel inşadır.”³⁹ Bu etkileşimler ise kesinlikle bir güvenlik vaadi sunmayan ama her zaman karşılıklı olan içerisinde pek çok potansiyel barındıran etkileşimlerdir. Haraway bu sebeple dünyayı sürekli bir hareketliliğin olduğu, kusurlu, eşitsiz, ağ kurucu bir kolektif tarafından inşa edildiğini söyler, ortak inşa ortaklaşa kurulmuş bir *ortakyer*’dir. Doğanın istikrarlı hale getirilmesi ve maddileştirilmesi için geliştirilen kaynaklarla yalnızca ilişki kurulabilen doğayla başka türlü, içinde şeyleştirme ve sahiplenmenin olmadığı bir ilişki geliştirmenin de gerekliliğine dikkat çekmektedir.⁴⁰ Haraway de kimlik oluşumunu bir ritüel, bir tekrar, bir inşa olarak görür, kendisini farklılaştırarak kimliğini kuran insanın, ona göre, varlık amacı bu amacı kendinde taşıyan bir kopya olmaktır;⁴¹ belki de bu yüzdendir ki yirminci yüzyılın sonlarında makineler ortaya çıktıklarından beri tarih boyunca her zaman yapaylıkları ile insanın yüceleştirilen organikliğinin karşısında konumlandırılmışlıklarının sınırları gittikçe muğlaklaşmaya başlamıştır. Ritüellerden, tekrarlardan, sabit ve kapalı kalmayı en büyük hedefi haline getirmiş öznenin karşısında makineler artık ‘rahatsız edici’ olacak kadar hayat doludur.⁴² İnsanın esasen kimliğinin kuruluş aşamasında sahip olmaya uğraş verdiği bu sabitlik makinelerin kendisinde olmasına rağmen, bu kez de makinelerin kendisinden farklı olduğunu iddia etmek için organizmasını kullanmış olması başka bir şeyi daha açık etmektir, sahip olduğu organizma ve makineler arasında zannettiği kadar büyük farklar yoktur. Nitekim makinelerden kendini farklılaştırma çabası, makinelerle geliştireceği, geliştirdiği ilişkilere çeşitli adlar vererek tanımlama ve bu farklılığın ‘gerçek’ kılınma uğruna sarfettiği çabadan görmek kolaydır, makineler ve insanlar arasındaki sınır muğlak oluşuyla büyük bir tehlike salmaktadır. Haraway’ın emeği robotbilimine, kelime işlemine, cinsiyetin/cinselliğin genetik mühendisliğine, üremeye dayalı teknolojilere tercümesine, zihnin de yapay zekaya ve karar

³⁹ A.e., s. 130.

⁴⁰ A.e., s. 122.

⁴¹ A.e., s. 129.

⁴² A.e., s. 50.

prosedürlerine tercümesine aracılık eden ilişkiler ağını mikroelettronik olarak adlandırması⁴³ ile Foucault'nun bedenler arasında yer alan ilişkiler ağını iktidar mikrofiziği olarak ifade etmesi arasında bağlantılar vardır. Haraway bu bağların arasında oluşturulan mekanik-organik zıtlığını muğlaklaştırmış ve tehlikeli bölgeye çekmiştir.

Foucault bedenlerin arasında yer alan bir iktidar mikrofiziği incelemesini yaparken, iktidarı bir strateji olarak kabul etmiştir; buna göre iktidar egemenliğin sebep olduğu etkileri tamamiyle bir bütün şeklinde kaplamanın ve kendine ait kılmanın peşinde değildir, zira bunu gerçekleştirmesi artık içinde bulunduğu her an etkileşime açık küresel bir çağda mümkün değildir, bunun yerine iktidar kendisine her zaman hareket halinde olan dinamik ilişkiler ağını keşfederek yaşayacağı sürekli çarpışmaları model olarak almalıdır.⁴⁴ İktidar ilişkileri böylece kurduğu karmaşık ve karşılıklı ilişkilere göre ve bedenlerin ekonomik kullanımlarına göre – çünkü önemli derecede birer üretim güçleridirler- onlar üzerinde siyasal bir kuşatma sağlayarak doğrudan onlara müdahale meydana getirebilmektedir, böylece bedenler hem üretken hem de tabi kılınmış yararlı güç haline getirilmektedirler.⁴⁵ Kısacası Haraway robotbilimini, genetik mühendisliğini, üremeye dayalı tüm teknolojileri, yapay zekaları da mikroelettronik ile emeğe ve zihne bağlayarak, insan-robot, insan-makine arasındaki muğlaklığın derecesini biraz daha arttırarak bu tehlikelerin sağlayabileceği melez olasılıkların peşinden gitmek istemektedir.

Kendileri birer söylem olan bilimlerin üretmiş olduğu bilgiler de her daim bazı şeyler için, belirlenmiş belli bazı şeyler uğrunda ve dolayısıyla bu bilgilerin ulaştığı konumlar insanlar ve insan olmayan varlıklar da bir ölçüde bu bilgilerle kurdukları maddi ve anlamlı ilişkiler doğrultusunda dönüşmektedirler.⁴⁶ Haraway böylesi bir bilgiyi oluşturan eklemlmelerin kırılğan, çok değerli tarihsel kazanımlar olduğunu söyler, “Şayet bilgi dediğimiz temsillere kesinlik bahşeden bir tanrı yoksa, bilgiyi yanılsamaya indirgeyecek bir şeytan da yoktur.”⁴⁷ Öyleyse bu bilgilerin tamamen

⁴³ A.e., s. 69.

⁴⁴ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 6. bs., İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2015c, s. 64.

⁴⁵ A.e., s. 63.

⁴⁶ Haraway, **Başka Yer**, s. 197.

⁴⁷ A.e., s. 200.

yanılsamadan ibaret olduğunu, tamamen bir inşa olmaları sebebiyle içlerinde hiçbir şeye dair hiçbir değer taşımadığını söylemek, yani onları mutlak öteki, mutlak kötü kılmak mümkün değildir. Bu bilgiler de kendilerini oluşturan tüm ortak katılımcılar gibi melezdirler. Haraway bunu vurgulamak için sık sık biyolojinin politik bir söylem olduğunu tekrarlar, dolayısıyla bilimsel bilgilerin melez yapılarına odaklanarak sahip oldukları heterojen çokluklara bir bakış geliştirmek, onları görebilmek ve birlikte bir şeyler üretebilmek için öncelikle onlara sunulan teke indirgeyici bakıştan kurtulmak gerekir. Böylesi teke indirgeciliğe ve sabitliğe sıkıştırılamayan melez heterojen çokluklarının ortak inşası olan bilimsel bilgileri bir varlık olarak görmek yerine bir ‘bölünme’ olarak görmenin önemine dikkat çeken Haraway, öznelğin ve öznenin görüşünün çok boyutlu olabileceğini söyler, buna göre, benlik her daim kısımdır, tamamlanmamıştır, mevcut ve kökensel de değildir, parçalarının her daim kusurlu bir şekilde tutturulmuş olmasından kaynaklı olarak başkasıyla bir araya gelebilmekte ve onunla birlikte deneyimleyebilmektedir ve nesnellik de budur.⁴⁸ Nesnelliği kısmi bağlantı konumu, kısmi görüş, her daim kusurlu, asla tamamlanmamış olarak ifade etmesi ile kimliğin oluşumundaki mükemmelliyetçi, her şeye ve her yere hakim olan, her şeyi görebildiğini iddia eden, kendisini yüceleştiren, bütün olduğunu düşünen yapısalcı görüşlere güçlü bir eleştiri sunar. Böylece özne-nesne ayrımlarının birbiriyle yakın temasa geçmesini sağlayarak aralarındaki hiyerarşiyi kaydırır. Haraway böyle bir konum benimseyerek her şeye ve her yere hakim bir görüşün veya bir konumun mümkün olmadığını altını çizmektedir, yani bir şey her istediği vakit bir diğerrinin yerine geçip o ‘olamamaktadır’, dolayısıyla böylesi mükemmel bir özne yoktur. Yani akılcı bilgi böyle bir kapsayıcılık oyununa girmeden iktidara duyarlı karşılıklı konuşmadır, yorumcu ve kod çözümcülerin ‘alanları’ arasında süregiden bir eleştirel yorumlama sürecidir.⁴⁹ Kısacası her şey çeşitlidir ve esnektir.

Bu bakış açısında temeller için gerekli olan doğa ile yönelme ve ilerleme için vazgeçilmez olan kültür bir arada bulunmaktadır, kültür doğa üzerinde mecazi olarak katmanlanandır; “Karmaşık bağlarla örülmüş ikilikler, primatolojinin de içinden

⁴⁸ A.e., s. 107.

⁴⁹ A.e., s. 112.

çıkıp kendini ayrıştırdığı bu geleneksel söylemin iliğindeki kök hücreleri gibidir.”⁵⁰ Dolayısıyla verili bir toplumsal cinsiyet kategorisinin doğallığından bahsetmek imkânsızdır, toplumsal cinsiyet asimetriktir, iktidarla doludur, simgeseldir, maddi ve toplumsal bir ilişkidir, ama onu adlandırmak için böylesine sabitleyici bir kategori adı yeterli olmayacaktır; sürekli karmaşık bir akış içinde olduğu için onu ‘yapım-aşamasındaki-toplumsal-cinsiyet’ olarak ifade etmek önemlidir.⁵¹ Haraway sık sık sınırlarla oynadığı ve onları olabildiğince melezleştirdiği çalışmalarında sınırın toplumsal etkileşimle maddileştiğini belirtir, dolayısıyla nesneler de belirlenmedikleri sürece ‘nesne’ olarak var olmadıkları için sınır projeleridirler, bu da sınırlara hilekar olma fonksiyonu kazandırmaktadır.⁵² Bu da sınırın esasında hem olumlu hem olumsuz, hem baskılayıcı, hem özgürleştirici, gri bir bölge olduğunu, birçok farklılığı bir arada barındırma potansiyeline sahip olduğunu, bu çoğulluklardan dolayı da içinde bulunduğu koşullara göre değişim gösterdiğini, hiçbir zaman sabit durmadığını açık etmektedir.

Haraway, sayısız organik bütünü altüst ederek ve neyin doğa neyin bir içgörü kaynağı ve masumiyet vaadi olarak addedildiği arasındaki zıtlıkları çürüterek öznel-nesnel arasındaki mesafeleri de aşmış ve yerel, yöresel, canlı olan kısmi konumların kusurlu oluşlarını olumlamıştır. Feminist bir nesnelliğin ancak böylesi bir kısmi konum ve konumlu bilgiden sağlanabileceğini, sadece kısmi perspektifin nesnel görüş vadedeceğini belirtmiştir.⁵³ Bütünselleştirici, tek anlamlılığı savunan bilimsel bilgilere ait göreciliği tamamen reddeden konumlu bilgi her daim kusurlu ve asla tamamlanmamış bir oluş olarak tek anlamlılığın peşinde olan bir bakışın yapacağının aksine temasa geçtiği şeyleri indirgmeden, onlarla dinamik bir temas kurarak, onlarla *birlikte* deneyimleyerek nesnelliğini oluşturur. Böylece bu konumlanma da şeylerin kendi tercih edeceği bir konumlanma olabilecektir. Bunun önemi ise esasında düzenlenmiş bir yapı içerisinde önceden verili sabit bir konuma sahip olmamak, dolayısıyla önceden çizilmiş yolları takip etmemek, geleneksel ağaçsal olarak şekillendirilmiş, dolayısıyla hem hiyerarşik hem de kan bağı ön planda tutan aile bağlarının bağlayıcılığından kurtulmak, buradan gelebilecek bir mirasın

⁵⁰ A.e., s. 200.

⁵¹ A.e., s. 208.

⁵² A.e., s. 119.

⁵³ A.e., s. 102.

karşısında durmaktadır. Nesnel bilgi bu sayede sürekli olarak kendisini tekrarlamak, doğrulamak zorunda kalmayacaktır, her yana dağılıp yeni karşılaşmalar sağlayabileceği bir açıklığa olanak tanıyacaktır;

“Nesnellik ideolojilerindeki bütünselleştirmenin aynadaki kusursuz aksidir görecilik; her ikisi de konumda, bedenlilikte ve kısmi perspektifte kayda değer hiçbir şey görmez; her ikisi de iyi görmeyi imkânsız hale getirir. Görecilik ve bütünselleştirmenin ikisi de her yerden ve hiçbir yerden eşit ve tastamam bir görü vaat eden tanrılık hileleridir. Bilim’i kuşatan retoriğin yaygın mitleridir. Oysa devamlılığı olan, akılcı, nesnel araştırmanın imkânı tam da kısmi perspektiflerin politikasında ve epistemolojisinde yatar.”⁵⁴

Her şeye erişebileceğini, bedensiz, sınırsız ve nötr olabileceğini iddia eden bir görüş tamamiyle bir yanılsamadan ibarettir ve hiçbir şekilde vadedettiği nesnelliği sunmamakta, aksine yalnızca bu doğallaştırılmış halini daha da pekiştirmek için kendisini yansıtmaktadır. Sınırlı konum ve konumlu bilgiye sahip olmak bu konuma nasıl gelindiğini, öncesini ve sonrasını, dolayısıyla alternatifleriyle de görülebilir kılacaktır.⁵⁵ Kısacası böyle bir iletişim hali konumların önceden verili olmadığı, yani her şeyin birbiriyle temas kurabildiği aynı zemin üzerinde bulunan çaprazlama ilişkilerin bulunduğu ağlarla mümkün hale gelmiştir. Bundan dolayı olası karşılaşmalar hiyerarşi tanımamaktadır. Nesnelliği üreten bu eleştirel konumlanmadır. Bu durum halihazırda belirlenmiş olan kimliklerin de aşınmasını, yeni kimliklerin böylesi bir zemin üzerinde kurulmasına ortam sağlamıştır, böylece yeni ve farklı gelecekler tahayyül etmek mümkün kılınmıştır.⁵⁶ Sadece insanlara özgü kimliklerin aşınmasını sağlamamıştır, aynı zamanda evlere, kamusal meydana, işyerlerine, piyasaya, bedenin kendisine de böylesi bir alan sunarak çoğulluk kazanmalarına imkân vermiştir.⁵⁷ Önemli olan bir şey *gibi* olmak değildir artık, *birlikte* olabilmektir;

“Eğer görmek ve bu konumlardan eleştirel olarak görmek istiyorsanız bir hücre ya da molekül – ya da bir kadın, sömürgeleştirilmiş bir kişi, emekçi, vb.- ‘olamazsınız’. ‘Olmak’

⁵⁴ A.e., s. 105.

⁵⁵ A.e., s. 103.

⁵⁶ A.e., s. 59.

⁵⁷ A.e., s. 67.

çok daha sorunlu ve olumsuzdur. Ayrıca, hareketinizin hesabını vermeden her istediğiniz bakış açısına yeniden kurulamazsınız.”⁵⁸

Birlikte deneyimlemeyi mümkün kılmanın en önemli yolu ise eklemle(n)me fonksiyonuna sahip olmaktır. Sınırın bu fonksiyonu kazanmasıyla birlikte geçici ve hiçbir zaman tamamlanmayan bir şekil alması yeni bir şeyler meydana getirme potansiyelini açığa çıkartmaktadır, elbette ki bu yeni şeyler yapısalcı tek anlamlı zemindeki zıtlıklar üzerinde anlam kazanmış olan olumlu-olumsuz karşıtlığına karşılık gelmemektedir, meydana gelebilecek olan ihtimallerin, olasılıkların hiçbir zaman güvenli bir ortamda gerçekleşmediğinin altını çizmek önemlidir.⁵⁹ Zira olumsuzluk da, daha önce bahsedildiği gibi, çoğuldur; “Toplumsal doğanın *gerçekliğine* ve dolayısıyla nihai *temsili edilemezliğine* itimat etmemi sağlayan ve temsiliyet ve nesnellik öğretilerine şüphe ile bakmama yol açan şey, diğer aktörlerin boş mekânı, karar verilemezliği, kurnazlığıdır, bu ‘olumsuzluktur’.”⁶⁰ Kusurlu, olumsuz, muğlak veya hatta boş olmak eklemle(n)me pratikleri için hayati öneme sahiptir. Haraway, eklemle(n)menin başarısızlıkla da sonuçlanabileceğine dikkat çekerek önemli olanın bir sonuca varmak olmadığını hatırlatır, birbirine hiç benzemeyen şeyler birleşebilir ve ayrılabilirler; çünkü dünyanın yüzeyi sürtünmesiz düz bir yüzey değildir.⁶¹ Bu yaklaşım son ve başlangıç üzerine kurulu yaşamı eleştireye tabi tutarak hayatın belirlenmiş sınırlarını muğlaklaştırır. Eklemle(n)me dolayısıyla her zaman açık ve hiçbir zaman tamamlanmamış oluş halindeki bir pratiktir, bu sebeple de Haraway ‘Ben kimim?’ gibi hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olan soruları sormaktansa ‘Biz kimiz?’ diye sormanın eklemle(n)melere açık olumsal doğasına dikkat çeker.⁶²

Haraway daha önceki yıllarda yaptığı çalışmalardan biri olan *Siborg Manifestosu*’nda özellikle insan-hayvan, insan-robot arasındaki kesin ve tek anlamlı zıtlıklarla oynayarak yepyeni bir toplumsal cinsiyet inşasına gitmiştir. Kurduğu dünya cinsiyetsiz, daha doğrusu cinsiyet-sonrası herhangi bir organik bütünlüğe

⁵⁸ A.e., s. 106.

⁵⁹ A.e., s. 163.

⁶⁰ A.e., s. 163.

⁶¹ A.e., s. 186.

⁶² A.e., s. 187.

ulaşma peşinde olmayan bir dünyadır ve sınır ihlallerinin getirebileceği tehlikeli olasılıkları açığa çıkartmak istemiştir. Cinsiyet sonrası dönem akıllara Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nin ilk cildinde bahsettiği cinselliğin bir icat olduğu, dolayısıyla da cinsellikle işaretlenmiş olan bedenlerin cinsiyetlerinin de bu cinselliklerle birlikte işaretlendiğinin, bedene yalnızca modern iktidarın kaydettiği tek cinsiyetin verildiği, bedende iki cinsiyet bulunmasının yasaklandığına dair yaptığı tarihsel okuma gelir. Foucault, "Gerçekten hakiki bir cinsiyete ihtiyacımız var mı?"⁶³ diye sorarak modern toplumların başlangıç dönemlerinde yaşamış olan Herculine Barbin'in çift cinsiyetli bir hermafrodit olarak yaşam hikayesinden temel aldığı bir görüş geliştirmiştir; buna göre beden üzerinde yapılmış olan düzenlemeler sonucunda ona tek bir cinsiyet ve cinsellik atandığı, burada herhangi bir muğlaklığa sebep olacak belirlenmiş olandan başka hiçbir birliğin sağlanamayacağı inancının kurulduğu bedenlerin patolojikleştirilmesinin, tıbbileştirilmesinin tarihini ele aldığı bir diğer çalışmasına gönderme yapar. Foucault psikanalizin insanın cinselliğinin onun en mahremi olduğu iddiasını reddederek esasen modern toplumun gelişmesiyle birlikte 17. yüzyıldan itibaren iktidarın en çok bahsettiği şeyin cinsellik olduğunu kaydeder. Hatta bu öyle örgütlüdür ki, iktidar mercileri kurumlarını cinsellikten bahsetmeleri için kışkırtır, diğer yandan cinselliğin açıkça dile getirilmemesi için de gizlilik tavsiyesi verir.⁶⁴ Günah  ıkarma ve itiraf yoluyla en ince ayrıntılarına kadar cinsellik söyleme dönüştürülmüştür. Foucault bunun kesinlikle cinselliğin sansürü olmadığında ısrar eder, "Bu cinselliğin sansürü m d r? Kanımca, asıl yapılan, sansürden çok, cinsellik üzerine kendi düzeni içinde işleyerek etkili olan söylemler üretecek, üstelik gittikçe daha çok söylem üretecek bir teçhizatın devreye sokulmasıdır."⁶⁵ Yani cinsellik aslında saklanmamıştır, aksine konuşturulmuş böylece açığa çıkarılmış, kaydedilmiş ve yeniden dağıtımı yapılmıştır, kısacası söylemin içerisine dahil edilmiştir. Foucault iktidarın böyle bir yol izleme tercihini nüfusu kontrol altına almak, işgücünü yeniden üretmek, toplumsal ilişkileri sürdürmek amaçlarıyla birleştirir ve vardığı sonuç iktidarın ekonomik olarak yararlı,

⁶³ Michel Foucault, "*Herculine Barbin*'e 'Giriş'", **Cogito**,  ev. Tolga Yalur ve Berfu şeker, No:65-66, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 132.

⁶⁴ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**,  ev. Hülya Uğur Tanrıöver, 6. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015a, s. 20.

⁶⁵ **A.e.**, s. 24.

siyasi olarak muhafazakar bir cinsellik düzeni kurmak için cinselliği itiraf yoluyla kendi söylemine katıp onu belirlediğini ifade eder.⁶⁶ Söyleme dahil edildikten sonra yeniden dağıtılan cinselliğe analitik, gözle görülür ve sürekli bir gerçeklik verilmek istenmiştir, bu noktada cinsellik toplumsal cinsiyetlerle birlikte görünür kılınmış ve böylece beden üzerine belirlenmiş bir cinsiyet ve bir cinsellik kaydedilmiştir. Görünür olmasından dolayı da zamanla toplumsal cinsiyet üzerinden cinsellik anlaşılmaya çalışılmış, dolayısıyla tek anlamlı, sabit, kapalı bir cinsellik anlayışı ortaya çıkmıştır. Cinselliğin belirlenmiş kategorilerine, bu durumda yalnızca iki tane tanedir, uymayanları da yine görünüşleri üzerinden patolojikleştirmiştir, sapkın ilan etmiştir, dışlamıştır. Foucault cinselliğin, bedenlerin bu şekilde düzenlemeleri üzerinden sabitlendiği ve doğallaştırıldığı iddiasının temeline iktidar ilişkilerinin hakikat üretiminin içerisinden geçmesini sağlayan itirafı koyar, itiraf zamanla öyle bir konuma gelir ki gerçeğin ortaya çıkarılmaktan başka hiçbir ‘talebi’ yokmuş gibi düşünülür.⁶⁷ Açığa çıkmalı, tekrarlanmalı, tekrarları bir istikrar kazanmalıdır, ancak bu koşullar altında gerçeklik oluşabilecektir, gerçeklik algısı böylece kendisini doğallaştıracaktır.

Cinselliği itiraf yoluyla elde etmiş böylesi bir mekanizmanın bilimsel biçimlere nasıl oturtulduğunu inceleyen Foucault bir takım sonuçlara varır, buna göre (a) itirafın klinik bir biçimde kodlanması, yani psikanaliz; (b) her şeyin çevresini cinsel nedenselliklerle örme; (c) itirafın kişinin kendisinden saklı olanı ortaya çıkarabileceğine dair geliştirilen söylemle birlikte cinselliğin bir kısmının her zaman saklı, örtük kalacağını iddia etme; (d) gerçeğin ancak itiraf eden ve onu dinleyen ile tamamlanabileceğine ve karanlığı yalnızca dinleyenin çıkaracağına ilişkin bir yorumlama yöntemi oluşturma; (e) itirafın sonuçlarını tıbbileştirme.⁶⁸ Böylesi bir şekilde işaretlenmiş, doğallaştırılmış ve patolojikleştirilmiş olan cinsellikler bedenler arasındaki ilişkilere öylesine sıkı bir şekilde konuşlanır ki, insanlar belirlenmişliğin ötesinde yaşanan hazzı hoş görseler de, bunun cezasız kalıyor olmasını, belirlenmişliklerin ötesinde de mutlu olunabileceğini kabul edemezler.⁶⁹ Foucault

⁶⁶ A.e., s. 33.

⁶⁷ A.e., s. 48.

⁶⁸ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 6. bs., 2015a, s. 59.

⁶⁹ Jean Le Bitoux, “Şen Bilim”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Doğu Durgun, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 80.

cinsellik tertibatına karşı-saldırıda bulunmak için dayanak noktasının cinsiyet ve arzu değil, bedenler ve hazlar olması gerektiğini söyler;⁷⁰ yani *bir şey olmak* değil, *neler yapabileceğine* odaklanmak gerektiğini söylemektedir.

İlk bakışta bedene tamamen pasif bir inşa olmanın olumsuzluğunu yansıtıyor gibi gözükse de bu olumsuzluğa çoğulluklar kazandırarak belirlenmişliklerin ötesinde, her bir parçanın yapabileceklerine odaklanılarak oluşturulacak yeni bir aradalıklara fırsat tanınabileceğini, yeni ittifaklar oluşturulabileceğinin, hatta çoklu ekleme(n)melerin sonsuzluğuna, dolayısıyla da sınırın yeni bir fonksiyon kazanarak teke indirgeciliğini yıkacağı bir imkân sunmaktadır. Haraway de böyle bir kuramsal çerçeveden siborg adını verdiği insan ile hayvan arasındaki sınırın ihlal edilmesiyle ortaya çıkan, oldukça rahatsız edici ve haz verici sıkı eşleşmelerden oluşan bir aradalığa, ortak inşaya dikkat çeker;⁷¹ “Siborg, demonte edilip yeniden monte edilmiş bir tür postmodern kolektif ve kişisel benliktir.”⁷² Çoğul kalabilmek için hâlâ kendi belirlediği konumları muhafaza eden ve dolayısıyla sınırları olan fakat bu sınırların asla tek olmadığı, asla tanımlanamadığı, asla organik bir bütün haline gelmediği hem kişisel, hem kolektif, hem insan, hem robot, hem hayvan, hem doğal, hem yapay, hem makine, hem organizma, hem kurgu, hem gerçek melezleşmiş bir *ortakyer*.

Haraway *siborg* imgesini gündelik yaşamın sınırlarını ötekilerle kısmi bağlantılar içinde, sürekliliği ve bütünselliği olan ikili zıtlıklar kurmayı tamamiyle reddederek, tüm parçalarla haberleşerek yeniden oluşturma görevini kucaklamak demek olduğunu söyler.⁷³ Kısmiliğe, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa adanmış olan siborgun bir aradalıkları, çoğullukları aynı zamanda kendi konumlarını kendileri bulduğu veya tercih ettiği için ağsal bir iletişim mekanizması geliştirmiş, dolayısıyla organik aile modelinin cemaat hayallerini de reddetmiştir.⁷⁴ Haraway kimlik değil, yakınlık üzerinden kurulan bir koalisyon, ağsal bir ilişkiye dikkat çeker;

⁷⁰ Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, s. 112.

⁷¹ Haraway, **Başka Yer**, s. 49-50.

⁷² **A.e.**, s. 67.

⁷³ **A.e.**, s. 90.

⁷⁴ **A.e.**, s. 48.

“... benim akraba ağlarımın şekli, ağaçtan çok sarmaşık parmaklığını ya da kordonu andırır. Aşağısını yukardan ayırmak mümkün değildir; her şey yanlara gider görünür. Bu türden yılankavi, yanlara sapan gidiş gelişler ele aldığım konumlardan biridir. Benim bahçem yılanlarla, sarmaşık parmaklıklarıyla, dolayınlarla doludur. Evrimsel nüfus biyologları ve biyoantropologlar tarafından eğitildiğimden, çok yönlü gen akışının –bedenlerin ve değerlerin çok yönlü akışının- her daim dünya üzerindeki yaşam oyununun adı olageldiğini biliyorum.”⁷⁵

Özellikle sınırın tek anlamlılığını sorguya çekerek sınırın neler yapabileceğini sorgulamış olan Haraway, sınır ihlalleri ve melezlikler üzerinden yeni kimlikler ve yeni bir nesnellik anlayışı ile araştırmaya yeni görme biçimleri geliştirebilmek için oldukça değerli katkılar sunmuştur. Buna göre Haraway’ın katkılarını kısaca özetlemek gerekirse; (a) tarihsel, toplumsal, kültürel inşa süreçlerinin insan-merkezciliğini ortaya çıkarmaya katkıda bulunmuştur; (b) insan-makine, insan-robot, insan-hayvan arasında kurulan tek anlamlı, tek taraflı zıtlıkları geliştirdiği melez ve heterojen yaklaşımlarla kırmasının yanı sıra, oluşturulan kimliklerin de makinelerin işleyişiyle paralel icra edildiğine değinerek ikisi arasındaki güvenli kılınan alanları tehlikenin değiştirici, dönüştürücü bölgesi içine dahil etmiştir; (c) sınırın yalnızca kendisine değil, sınırın üzerinde konumlandığı oluşumlara da odağını çevirerek halihazırda bu oluşumların kendisinin çoğul, melez, heterojen, tamamlanmamış oluşlar olduğuna dikkat çekmiştir; (d) geliştirdiği kısmi konumlu, kısmi görme duyusuna sahip, her daim kusurlu, asla tamamlanmamış bir nesnellik ve eleştirel akılcı bilgi anlayışı geliştirerek göreceliliğin yapısalcılığının, bütünselciğinin öne çıkardığı mükemmelliyetçiliğini, her şeye her zaman her yerde her daim hakim olunabileceği düşüncesinin katıllığını, kapalılığını yerle bir etmiş, nötr olmanın imkânsız olduğunu söyleyerek öznel-nesnel arasındaki mesafeleri yakın temas içine sokmuş, aralarındaki hiyerarşik yapıyı bozarak yatay bir zeminde buluşmalarını sağlamıştır; (e) sınırların hilekarlığına vurgu yaparak bir nesnenin ‘nesne’ olarak atanmasından evvel nesne olarak var olmadığını söyleyerek nesnelerin birer sınır projeleri olduklarını açığa çıkarmış, sınırların çoğulluğuna gönderme yaparak hem olumlu hem olumsuz sonsuz ihtimal barındırdıklarını ifade ederek sabitlenmelerinin olanaksız olduğunu söylemiştir; (f) nesne olarak kendini belirlemesi ile kendi

⁷⁵ A.e., s. 229-230.

varoluşunu ve kendi konumlanmasını sağlayacak karşılıklı etkileşimin olanaklı olduğu bir doğa anlayışı geliştirmiş, verili konumların geleneksel ağaçsal aile bağlarını ve mirası reddetmiş, başka kolektif bağların eklemle(n)me fonksiyonunun çok çeşitliliği ile mümkün olduğunu göstermiş, eklemle(n)melerin dolayısıyla kolektif bağlar kurmanın her zaman başarılı olamayacağını söyleyerek her şeyin nihai bir sonuca ermesi gerektiğiyle ilgili süregiden kanıları çatlatmış ve hayatın belirlenmiş tek anlamlı düzenlemelerini ortadan kaldırmış; (g) bünyesinde birden fazla herhangi bir şey(ler)i – kendisine benzeyen veya hiç benzemeyen – bir arada aynı anda barındırabilen oluşlar olabileceğini göstermiş; (h) *bir şey gibi* olmayı değil, *birlikte* olmayı ön plana çıkarmıştır, temasın önemine dikkat çekmiştir.

1.2. Sınırın Çeşitliliği: Çoklu Kimlikler ve Performativite, Biraradalık ve Yeni Bir Doğa Anlayışı

Queer kuramın içerisindeki farklı yaklaşımlar kendi içlerinde belli başlı farklılıklar gösterebilir de önceki başlık altında ele alınan Irigaray ve Haraway'ın düşüncelerini takiben bir takım ortak noktalarda buluşurken, diğer yandan farklılaştıkları kısımlar da olmasıyla çeşitlilik sağlamaktadırlar. Irigaray'ın cinsiyet farklılıklarının bedenine doğasına içkin olarak bulunduğunu ve üzerinde herhangi bir düzenleme olmaksızın bu farklılığın zaten var olduğunu fakat böylesine akışkanlıkları, çoğullukları, farklılıkları barındıran bir bedenin normativitenin eril tekeci yapılarının anlamayacağını, dolayısıyla dişil bedenin, tam da bu sebepten dolayı bir olumsuzluk olarak konumlandırması ve bu olumsuzluğu üstlenerek onunla yapabileceklerine odaklanması anlamında Elizabeth Grosz'un geliştirdiği Deleuzecü *queer* kuramla aralarında benzerlikler bulunmaktadır. Irigaray'ın olumsuzluğu üstlenmesi ve farklılıkların bedenin doğasına içkin olduğunu düşünmesi anlamında, dışarıdaki olumsuzlanan konumun çoğulluklarına, akışkanlıklarına, asla yerleşik olmamaya, özne-nesne hiyerarşisini kırarak teması karşılıklı kılmasına, normativitenin tek anlamcılığının erişemediği başka diyarlara, yaylaların düzlüklerinin yataylığına, geçiciliğine ve tamamlanmamışlığına, bedenin erojen bölgelerinin belirlenemezliğine ve çoğulluğuna yaptığı vurgular onu Deleuzecü yaklaşıma yakınlaştırsa da doğa-kültür arasındaki ayrımları koruması ve bedeni bir organizma olarak kavraması

sebebiyle aralarında farklılıklar da bulunmaktadır. Diğer yandan Haraway'in düşünceleri hem inşacı *queer* kuram içerisinde hem de Deleuzecü *queer* kuram içerisinde kendisine yer bulabilmektedir. Haraway'in tamamen inşalardan oluşan, kopup dağılan ve sonra yeniden birleşen ve bu halleriyle sürekli oluş halinde olan yeni toplumsal cinsiyet kategorileri ile Butler'ın tekrar ve taklit ile normatif yapının altüst edilmesi sonucu artık bir öz iddiası kalmayan sahte-gerçek arasındaki zıtlığı dağıtarak kendisini ve eklemlendiğini oluşturduğu için ne gerçek ne de sahte olabilen yeni toplumsal cinsiyet kategorileri arasında benzerlikler bulunmaktadır. Butler normatif yapının kendi kimliklerini kurduğu gibi, yeni özü olmayan kimliklerin de bu yapıları mümkün olduğu kadar aynı şekilde taklit ve tekrar etmelerinin kendilerini gerçek kılma derecelerini belirleyeceğini ve ne kadar gerçek kılarlarsa o kadar altüst edici olacaklarını savunması ile aslında normatif yapının kapalılığını ve katıllığını sürdürme riskini de almış olmasının karşısında Haraway, kimliklerin özü olmamasını onların hem kendi konumlarını ve farklılıklarını muhafaza ettikleri, hem de önceden tahmin edilemeyecek şekilde kendilerine belki de hiç benzemeyecek olan öteki parçalarla birleşebilecekleri yatay ve ağsal oluşlar içinde çoğulluğun bir araya geldiği ve dağıldığı kolektiflerden bahsetmiştir. Bu anlamda tamamen inşacı olduğunu söylese de organik-makine, insan-robot gibi ikilikleri dağıtması, kayganlaştırması ile konumsallığı ön plana çıkartarak önceden kestirilemeyecek olan sonsuz eklemlenmelerden bahsederek sürekli oluş halindeki Deleuzecü özneye de yaklaşmıştır. Ayrıca ötekileştirilen tek grubun insanlar olmadığını belirtip insan-merkezci bakışı kırmasıyla, *queer*'in yalnızca cinsellik ve cinsiyetle ilgili olmadığını söyleyerek yeni bir doğa yaklaşımı içerisinde mikro-süreçlerin, mikroskopik temasların ve değişimlerin oluşuna odaklanan Deleuzecü *queer* yaklaşımla ortak noktaları bulunmaktadır. Rizomları andıran yatay, çok girişli, sürekli değişim ve oluşum halindeki ailesel bağları, üremeyi, mirası, uzun süreli hafızayı reddeden eklemlenmeler ve yakınlıklar ile sağlanacak ağsal kolektif bir araya toplama dikkat çekmesi ile Deleuzecü birçok *queer* kuramcı ile benzer noktalarda buluşmaktadırlar.

İlk altbaşlık altında yer verilecek olan inşacı *queer* anlayış doğal olduğuna inanılanların, doğallaştırılmış ve maddeleştirilmiş olan normativitenin inşalarını

açığa çıkarmak için mücadele vermektedir. Ritüelleştirilerek ve performatifliği sağlanarak tekrarlar ve taklitler ile sembollerini kaybetmeleri sonucu doğallaştırılan, tarihselliği unutilan, ne gerçek ne sahte olan inşaları ifşa etmek amaçlanmaktadır. İkinci altbaşlık altında yer verilecek olan Deleuzecü *queer* anlayış ise teke indirgeyici normatif yapıların kendisini zaten tekrar ve taklit aracılığıyla oluşturduğunu ve bunun sürdürülmesi ile aynı çerçeve içinde yalnızca bir yer değiştirme sağlanacağından dolayı tamamiyle yeni bakış açılarının yaratılmayacağını, dolayısıyla aynılık içinde kapalı kalınmaya devam edileceğini belirtirler. Onların önerdikleri yaklaşımda ise açık, çoğul, tamamlanmamış aktif ve üretici kuvvetlerin kendilerini meydana getirmelerine fırsat tanınmasıyla ve sembolik içerisinde sürekli olarak olumsuzlanmakta olan psikotik konumların odak noktasına alınmasıyla pozitif farklılıkları ifade edilecek ve böylece eklemlenebilme kapasiteleri, yapabilecekleri, oluşturabilecekleri tartışmaya açılacaktır. İkisi arasında bulunan ortak yanları ifade etmek gerekirse; (a) bedeni verili, saf ve doğal bir organizma olarak kabul eden doğal belirlenimciliği reddederler; (b) bedenin bir bütün olarak kavrandığı, kapalı ve sabit görüldüğü normatif tekçiliğin indirgemeci yaklaşımıyla mücadele ederler; (c) geleneksel aile bağlarının, üremenin ve mirasın ötesinde farklı kolektiflerin oluşturulabileceğini savunurlar; (d) bedenlerin belirli bölgelerinin ve fonksiyonlarının belirlenmiş ve işlevleri kapsamında teke indirgendiği düzenlemeleri ifşa etmeye çalışırlar; (e) cinselliğin üreme organları üzerinde yalnızca üreme işleviyle meşru kılınmış olduğunu belirterek onu bedenin herhangi bir parçasında ortaya çıkabileceği, farklı hazların deneyimlenebileceği olasılıklarını açarlar; (f) aynılığın reddedilmesiyle aynı anda aynı noktada asla yerleşik olmayan, geçici, tamamlanmamış birbirinden çok farklı oluşların bir araya toplanmasına fırsat tanırırlar; (g) her şeyin bir üretim olduğunu düşünürler, dolayısıyla hiçbir şey tamamlanmamıştır, her şey süreç ve oluş halindedir, bir araya gelip dağılılabirler; (h) bakışlarını olumsuzlanana çevirirler ve olumsuzlananlar için yeni varoluş imkânları meydana getirebilmek için mücadele verirler. İkisi arasındaki farklı yanları ifade etmek gerekirse; (a) inşacı yaklaşımda bedenin üzerinde konuşlanan inşaların aynı zamanda bedeni oluşturması ve bunun ötesinde bir gerçekliğin olamayacağı savunulurken, Deleuzecü yaklaşım da inşacı yaklaşımı iç özellikleri ve güçlerinin etkisini neredeyse göz ardı ettiği için eleştirir ve bedeni

doğa-kültür ayrımı yapmadan biraradalıklarının akışkanlığı ve dinamikliği ile ele alır, buna göre beden hem biyolojinin kavrayamayacağı özgün bir farklılığa sahiptir, hem de tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak sürekli oluş halindeki bir araya toplanmış mikro parçalardan ve süreçlerden meydana gelmektedir; (b) inşacı yaklaşım normativitenin kendi yapılarını muhafaza etmek için geliştirdiği tekrar ve taklit aracılığıyla sürdürülen ritüellerin kimlikleri oluşturduğunu ve bu sebeple de yine normativitenin kendince güvenli kıldığı yolların takip edilmesiyle onu içeriden altüst etmenin onun kendisi için düzenleyip güvenli kıldığı doğallaştırılmış gerçekliğini muğlaklaştıracağını düşünür, bu sebeple de normativitenin ritüelleri ne derece iyi taklit ve tekrar edilirse, içeriden çökertme ve altüst etme yoluyla tekrarlar sırasında normativitenin kendisinin oluşturduğu farklılaşmaların, bozulmaların, aksaklıkların, tutarsızlıkların daha az şiddet içeren, daha kapsayıcı bir zeminde direnişi sağlayabilecek yeni kimlik kategorileri oluşturabileceği savunulmaktadır. Buna karşılık Deleuzecü yaklaşım ise cinsiyet farklılığını tarihsel ve akışkan bir çerçevede açık bir maddesellik ve sonsuz potansiyel olarak birlikte ele almıştır ve normativite içerisinde sürekli olarak kendisine atfedilmekte olan olumsuzluğu üstlenerek onun ne olduğuna değil, neler yapabileceğine odaklanılmıştır. Böylece deneysellik ön plana çıkar, diğer farklılıklara açılma, onlarla buluşabilme, onların sahip olduğu özgül bakış açıları için yeteri kadar kapsayıcı olabilecek bir konum bulabilme hedefiyle hem yatay, hem geçici bir doğa anlayışı benimsenir, her şeyin süreçlerden oluşması ile kısmiliğinin, parçalılığının, kusurluluğunun asıl birleştirici ve eklemlenmeyi sağlayarak kapasiteyi arttırıcı olarak kabul edilmesi ile mikro süreçlere, mikro parçalara, pozitif farklılıklara, mikroskopik temaslara dikkat çekilmiş insan-merkezci yapının kendi izole yapısını açmasına olanak tanınmıştır ve kimliğin ne olduğundansa, maddenin neler yapabileceği açıklanmıştır; (c) inşacı yaklaşımda normatif yapılar içerisinde abartı, uyumsuzluk, iç kargaşa, çoğalma, bir aradalık, geçişkenlik ve tamamlanmamışlıklara olanak yaratılmasıyla normativitenin kendi içinde bir direniş alanı yaratılacak ve tekçiliği sarsılacaktır, çünkü bu inşaların ötesinde bir gerçeklik bulunmadığı için yeni bir varoluş ancak geleneksel temsil-madde ikiliğinin sürdürülmesi ile sağlanabilir, öte yandan Deleuzecü yaklaşımda gerçeklik normativitenin fantazmatik yapıları tarafından iptal edilemezdir ve dolayısıyla gerçeklik imkânsız değildir, gerçekliğin içerisindeki çoğullukları,

akışları, oluşları, biraradalıkları keşfedebilmek için insanın kendi nesnelliğinin, maddeselliğinin ona geri kazandırılması gerekmektedir, böylece normativitenin inşalarının fantazmatik yapılarına inanmaktan vazgeçip kendi maddeselliğinin yapabileceklerine, geliştirebileceklerine, oluşturabileceklerine olanak tanıyabilecektir.

1.2.1. Sınırın Tekrarı ve Taklidi: Çoklu Kimlikler ve Performativite

Mary Douglas bedenın sınırlarını aynı zamanda toplumsalın da sınırları olarak gören bir görme biçimi ile beden üzerinden bir söylem üretilebileceğini göstermiştir. Bedenin sınırlarını belirleyen maddesel olmadığının gösterilmesi ile bu sınırları hegemonik alanın sınırları olarak kavramak mümkün hale getirilmiştir. Douglas'tan hareketle, Judith Butler sınırın çoğulluğunu ve eklemle(n)mesini, onun altüst etme fonksiyonları ve altüst etme yoluyla da güvenli olduğu varsayılan alanı muhafaza etme çabasını geçersiz kılma fonksiyonları ile buluşturarak görme duyusu ile algılanan bedenin 'dış'ı üzerinden bir performativite kuramı geliştirir. Douglas ve Kristeva'nın çalışmalarında ele aldıkları beden üzerinde konuşlandırılmış olan cinsiyet ve cinselliğin kültürel olarak idrak edilebilirliğini sağlayan örtük normların sürekli tekrar edilmeye duydukları ihtiyaç sebebiyle normatif yapının performativifliği öne çıkarılmıştır, tekrarların normatif yapısının ortaya çıkarılmasına ek olarak, sürekli tekrar etme aynı zamanda hatalara, kusurlara, eksikliklere de sebep olabileceği için tek anlamlı sınırların aşınmasına ve bu yolla kalıplaştırılmış kimliklerin de eritilmesine olanak sağlanmıştır. Yani esasen tekrarların zamansallığında cinsiyet hem üretilmekte, hem de bozulmaktadır, bu tekrarların aralıklarından sızıntı sağlayan bir takım çatlaklara, tutarsızlıklara, yollara imkân tanınmıştır. Bu yolla Butler tekrarlanması ile doğallaştırılmasına da bir nevi fırsat verilmiş olan bedensel hareketlerin halüsinasyon etkisi yaratabileceğine dikkat çeker. Bu şekilde üretilmiş bedensel hareketler ve sürekli tekrar etmenin yarattığı beklenti üzerinden üretilenlerden ibaret olan bu edimler 'toplumsal cinsiyet'in iç yüzünü, yani bedenin toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş stilizasyonunu açık eder. Nitekim tartışmaya açılan ve sabit zeminleri bir kere de olsa sarsılan kategorilerin artık mutlak gerçekliğinden söz etmek mümkün olmaz. Butler gerçek ve gerçek-dış arasındaki sınırın bu şekilde muğlaklaşması yoluyla gerçekliğin

değiş(tiril)ebileceğine vurgu yapar. Eğer ki gerçekliğin sınırlarını belirleyen şey doğallaştırılmış bilgi ise, tekrarların başarısızlıkları, kusurları ile sekteye uğrayarak ve/ya uğratılarak kapsamı da imkansız, yanlış, gerçekdışı, idrak edilemez olanları da kapsayacak kadar genişletilip onlara meşru ifade kazanabilecekleri ontolojik alanın sağlanabilmesi mümkündür. Kısaca, bedensel kategorilerin doğallıktan çıkarılması ile ikili bir çerçevenin ötesinde çoğalmalarına olanak sunan yeniden imleme sağlanabilir. Zira buradaki amaç söylemin, iktidarın dışına çıkmak – ki Butler, Foucault gibi iktidar dışında bulunan bir alan olduğuna inanmaz- değildir, toplumsal cinsiyetin ardında ne ‘verili’ bir cinsiyet, ne de ‘doğal’ veya ‘verili’ bir beden olduğunu düşünür.

Butler’ın bahsettiği en önemli konulardan biri de feminizmin tutarlı ve istikrarlı siyasi bir özne olmayı bu kadar ön plana çıkarırken kategorilerin nasıl üretilip kısıtlandığını gözardı etmeye de açık bir noktada bulunmasıdır. Sadece özne olarak tanınabileni temsil etmeyi kabul eden bu siyasal, dilsel temsil alanları zaten özne olma kriterlerini önceden belirleyerek onunla aynı olmaktan başka hiçbir alternatif sunmamaktadır. Butler tamamiyle inşadan oluşan, bağımsız olarak konumlandırılan ikili toplumsal cinsiyet kategorilerinin ardında ‘verili’ olduğuna inanıldığı için sorgulanmayan cinsiyetten bu inşalar olmadan söz edilemeyeceğini söyler, cinsiyeti de tutarlı kılan toplumsal cinsiyetin düzenleyici pratikleridir. Cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin arasında yapılmakta olan kesin ayrımlara bir son vererek, böyle bir ayrımın mümkün olmadığını gösterir. Dolayısıyla Butler’a göre beden de bir inşadan ibarettir. Yani toplumsal cinsiyet de bir şeyin göstereni olmadığı gibi tekrar edilen edimlerin performatifliği tarafından kurulurlar. Butler böylece düzcinselliğin doğallığını kırar, ve eşcinsellik ile arasındaki ilişkinin keskin sınırlarını da muğlaklaştırır. Eşcinselliği açıklamaya girişmeyi reddedişi ve bunun yerine düzcinselliği sorunsallaştırması, ayırıklaştırılmış katı kutupların muhafaza edilmesini zorlaştırarak bir temas olasılığı yaratır. Bir toplumsal cinsiyetin abartı, uyumsuzluk, iç kargaşa, çoğalma yoluyla kurulduğunu ve kesinlikle hayali veya yapay olmadığını söyleyerek toplumsal cinsiyetin de bu sebeple bedenın tekrar tekrar stilize edilmesi ile oluşturulmuş zorunlu bir doğallaşma süreci olduğunun altını çizer. Kısacası, bir yandan bedenın cinsiyetlendirilmiş yüzeyi doğallaştırılmış bir kimliğin zorunlu imi

haline gelir ve diğer yandan da yasanın ötesinde ‘hakiki’ bir beden varlığından söz edilemez, ancak söylem içerisinde bir ‘neden’miş gibi davranan bir ‘sonuç’tan bahsedilebilir. Butler bunun başlıca sebebi olarak (a) düz cinselliğin ekonomik ihtiyaçlarını karşılamayı, (b) onun inşasına doğal bir görünüm vermeyi gösterir. Yeniden icra ve deneyimin meşrulaştırmada ve ritüelleştirmede performansın stratejik hedefini oluşturduğu performans kategorileri en çok *drag* ile altüst edilmeye açıktır, böylece kategoriler kökten istikrarsızlaştırılıp farklı bazı biçimleri, yeniden maddeselleştirme olasılıkları mümkün kılınmaktadır. Yani ona göre hedef, temsil edilebilirlik ve marjinalleştirilmiş konumları verili söyleme dahil etmektir.

Butler’ın bu görüşlerinden yola çıkılarak ilk önce görüşünü oluşturmada önemli yeri olan Mary Douglas ve Julia Kristeva’yla buluşma noktalarına yer verilecek, ardından Jacques Lacan’ın görüşlerine getirdiği eleştiriler ve Michel Foucault ile buluştukları ve ayrıştıkları noktalar gösterilecek, Luce Irigaray’ın bakış açısıyla farkları ve eklemle(n)mesi tartışılacak, ardından kendi geliştirdiği performativite kuramına ve bir örnek olarak ele aldığı *drag* ile ilgili görüşlerine yer verilecektir. Bunun doğrultusunda, Butler’ın görüşünün sınıra ne gibi fonksiyonlar eklediği, bu fonksiyonların yeni imkânlarla ve olasılıklara fırsat tanıyıp tanımadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

Kristeva abjekt mefhumuna psikanalitik bir yaklaşım geliştirirken Douglas’ın hayali sınırların kültürel olarak bir gerçeğe dönüştürülmüşlüğüne ayrıntılarıyla inceleyip bedenler üzerinden doğallaştırılmış bilgi yaratmanın mümkün olduğunu gösterdiği çalışmasından yararlanmış ve abjeksiyonu oluşturan sınırların da hem içten, hem de dıştan ne derece muğlak olabileceğini göstermiştir. Dolayısıyla Kristeva’nın abjekt mefhumunu ele alışı da Butler’ın benliği işaretleyen ‘kurucu dış’ını daha soyut bir boyuta taşıyarak kuramsallaştırmasında önemli bir yere sahiptir.⁷⁶ Douglas muhafazakar örüntülerin güvenli alanlarını belirleyen kirlilik sınırının ve bu sınır üzerindeki filtrelerin ‘içeri’ye yalnızca kendisine benzer olanları aldığını ifade etmiş ve bu sınırın özellikle hayali veya fanteziden oluşan yapısına dikkat çekmiştir, Butler Douglas’ın beden sınırlarının, diğer tüm muhafazakar örüntülerle birlikte, maddesel olmadığına, aksine tabularla ve filtreleme sistemlerinden kaynaklı olarak

⁷⁶ Margrit Shildrick ve Janet Price: “Openings On the Body”, **Feminist Theory and The Body**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 7.

da öngörülen ihlaller tarafından düzenli ve sistemli bir şekilde imlendiğine dair ifadelerine dikkat çeker ve bedenın sınırlarını çizilmesini başlatan şeyin tarih veya özne değil de dağınık ve etkin yapılandırmasıyla toplumsal alan olduğunu öne sürer, yani bu yaklaşıma güncel bir açıdan bakılırsa bedenın sınırlarını toplumda hegemonik olanın sınırları olarak kavramanın mümkün olduğunu ifade eder.⁷⁷ Bedenin sınırlarının özellikle tehlikeli gözükmemesinin sebebi budur, Kristeva bu sınırın iç ve dış arasındaki ayrımı kurmakta ve kimliğin bir parçasının dışarıda yeni bir değerlendirmeye tabi tutulmasıyla birlikte kirli ve kirliliği bulaşıcı bir ötekine dönüşebildiğine dikkat çekmektedir.⁷⁸ İç ve dış arasında yapılan bu ayrımın iki kutbu da kendilerini bu bulaşmadan korumak için, Kristeva'ya göre, imkânsız bir geçirmezlik kazanmalıdırlar, ancak dışarıya mahkum olan örüntüler yitim veya aksine fazlalık olarak gördüklerini kullanmayarak veya bilinçli olarak kendilerini onlardan farklılaştırarak bir takım artıklar üretmektedirler, bunlar da belirlenen sınırları sürekli muğlaklaştırma, çatlatma, aşındırma çabasıındadırlar.⁷⁹ İç ve dış arasındaki ayrımın ve bedenın sınırının ve yüzeyinin inşa edilmiş oluşu kategorilerin doğallık kurgularının kendini göstermesine sebep olduğu için aynı zamanda onları yeniden imlenmeye de açar; böylece ikili çerçevelerin ötesinde bulunan çoğulluğa imkân tanınabilir.⁸⁰ Kristeva'nın öznenin kendisini kurmak amacıyla *başka biri gibi* davranmaya başladığı süreci Lacan'ın iddia ettiğinin tersine pre-oedipal döneme yani kurucu dil öncesine çekmiş ve burada anne bedeni ile olan bağlantıyı ön plana çıkartmış olması Butler için de son derece büyük öneme sahiptir, bu yolla annenin bedeninin inşasına dair bir değerlendirme sunulmuş, bireyin özne olabilmek için kendisini ölümü göze alarak annesinin bedeninden farklılaştırmaya çabalaması kültürel olarak bu cinsiyet ve cinselliğin farklarıyla birlikte, nötrleştirmeye düşmeksizin, nasıl kavrandıklarına dair bir çerçeve oluşturulabilmiştir. Yani kültürel anlamı oluşturan göstergesel dil kendini farklılaştırarak kurma sürecinde anne bedeni ile kurulan ilk ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır;⁸¹ annenin bedeninin bu şekilde yeniden ele alınması ve onda başka yeni alternatiflere, gerçekliklere giden bir

⁷⁷ Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014a, s. 217-218.

⁷⁸ A.e., s. 220.

⁷⁹ A.e., s. 221.

⁸⁰ A.e., s. 37.

⁸¹ A.e., s. 151.

olasılık oluşturulması Butler'ın araştırmalarında izleyeceği yolda önemli bir örnek olarak kendisini gösterir. Anne bedeni bu görme biçimi ile bir arzu öznesi ve/ya nesnesi olmayı bırakarak bir süreklilik ilişkisini gösterir hale gelmiştir.⁸² Birey doğduğunda hayatta kalmak için bağımlı olduğu anne bedeninden kendisine ait bir öznellik kurmak amacıyla kendisini farklılaştırarak bağımsızlaştırmaya çalışacak ve kendisinin farklılığını ıstırarlı bir şekilde sürdürmek için farkları sürekli olarak tekrar ve taklit edecektir.

Butler'ın Kristeva'yı eleştirdiği başlıca nokta ise kendisinin de performatif kuramını konumlandırıdıği bölge olan eşcinselliğin kültür içerisinde kendisini psikoz durumunda gösterdiğine dair ifadeleridir. Kristeva böylece eşcinselliği söylem dışına taşıyarak bir kendilik yitimi olarak görmüş ve kültürel meşruiyetin dışına itmiştir. Butler bunun sebebinin eşcinselliğin kendisiyle 'aynı' olanın sevilmesi olarak anlaşılması dolayısıyla ilk yitimi yaşamayan 'özne'nin annenin bedenini bir değilleme olarak içselleştirmemesi, melankolik kopuşu yaşamamış olması ve onu psikoza yerleştirmesi olduğunu söyler.⁸³ Yani lezbiyen bu kopuşu deneyimleyip babanın yasasına da bu yitimle dahil olmadıği için yasaları da kabul etmeyen bir alternatif haline gelmiş, düzcinselliğin akrabalık ve kültür ile özdeşleştirilmesi sebebiyle de bu örüntülerin dışında konumlandırılmıştır; "İyi ama lezbiyenlik neden psikoz olarak kuruluyor? Hangi kültürel perspektiften hareketle lezbiyen bir kaynaşma, kendilik yitimi ve psikoz mahalli olarak inşa ediliyor?"⁸⁴ Butler bu noktada doğallaştırılmış ve sorgulanmadan kabul edilmişlikleri odağına alarak yeni bir görme biçimine giden yollarla onu sorguya açar. Lezbiyenliğin bu doğallaştırılmış bilgiler aracılığıyla idrak edilemez olarak inşa edildiği, dolayısıyla da stratejik olarak kültürel meşruiyetin dışına itildiği sonucuna varır, Kristeva'dan bu noktada ayrılarak onun ataerkil yasayı sürdürerek yeniden doğallaştırdığina, tekrarlanmasına ve dolayısıyla pekiştirilmesine olanak tanıdığini söyler.⁸⁵ Butler'a göre bu tür doğallaştırmalara olanak tanıyan görme biçimi kaynağını yasanın ötesinde hakiki bir beden olduğu inancından almaktadır ve bu esasen çok büyük bir yanılgıdır, yasayı altüst etmenin yolu da bu psikoz durumunda kalmayı sürdürmek

⁸² A.e., s. 155.

⁸³ A.e., s. 158.

⁸⁴ A.e., s. 160.

⁸⁵ A.e., s. 160-161.

değildir, aksine onun içinden geçerek yeni imkânlar üretmekle mümkün hale getirilebilir.⁸⁶ Douglas'ın muhafazakar örüntülerin kendilerini ritüeller ve itiraf törenleri geliştirerek sürdürdükleri ve zamanla bu ritüellerin ilk sembollerini kaybederek kendilerini doğallaştırdıkları ile ilgili görüşlerine Butler da bir ekleme yaparak edimlerin, bedensel hareketlerin, arzuların bir çeşit öz veya töz etkisi ürettiklerini söyler, yüzeyde bir inşa olarak kurulmuş olsalar da kendilerini asla belli etmeyen bu düzenleyici edimler bir çeşit dışavurma yanılgısı yaratarak özün ve/ya kimliğin üretilen ve sürdürülen bir takım inşalardan ibaret olduklarını örterler.⁸⁷ Diğer yandan ise Douglas bu tekrarların her zaman olumlu olmadığını, başarısızlığa da uğradığını ifade eder, ki bu durum da onların birer tekrardan ibaret olduğunu gösterir; Butler da bedensel hareket ve icraların performatif olarak oluşturduğu örüntülerin iç hakikatlerinin uydurmadan ibaret olmaları sebebiyle esasen bu örüntülerden biri olan toplumsal cinsiyetin ne hakikat ne de sahte olabileceğini söyler; yani tekrar edilmesi ve bir gerçeklik oluşturması sebebiyle bir söylemin hakikat etkileri olarak üretilmişlerdir, dolayısıyla hakikat etkilerinin altında bir hakikatin olmadığını söyleyerek Butler bundan ibaret kılınmış bir gerçeklik algısında kendilerini bu örüntülerle kurmuş öznelerin yaşamlarının da bu örüntülerle belirlendiğine dikkat çeker, bu hakikat kişilerin yaşamlarını belirledikleri için de onlardan daha gerçek bir şey kalmamaktadır.⁸⁸ Bu noktada onları salt sahtelik olarak görmek mümkün olmamaktadır.

Butler'ın psikanaliz içerisinde eleştiriye tuttuğu bir diğer nokta da Lacan'ın fallus ile ilgili görüşleridir, buradan yola çıkarak da bir lezbiyen fallus oluşturur. Öznenin kendisini farklılaştırmak ve kurmak için sembolige girişi ile hedeflenen arzusun yerini değiştirmektir, böylece parçalı, farklılaşmamış, kusurlu, eksik olanı bütünleştirme arzusunun imkânsız hazzını algısal olarak mümkün kılabilir veya bunun için yanılsama da olsa bir gerçeklik yaratabilecek dili oluşturur; “Dil tatmin edilmiş arzusun kalıntısı ve alternatif başarısıdır, asla gerçekten tatmin etmeyen bir yüceltmenin muhtelif kültürel üretimidir.”⁸⁹ *Başkası gibi olma*'nın, fallus'muş gibi görünme' ediminin – çünkü bütün varlığı bir görünme biçimine indirgiyordur-

⁸⁶ A.e., s. 168.

⁸⁷ A.e., s. 224.

⁸⁸ A.e., s. 225.

⁸⁹ A.e., s. 102.

kurulduğu bu sembolik yapı içerisinde, ritüellerin, tekrarların anlam aracılığıyla sağlanıyor oluşu onun pekiştirilmesinde ve sürdürülmesinde büyük bir role sahiptir, zira tüm toplumsal cinsiyet ontolojisi de bu görünümünün oyununa indirgenmektedir.⁹⁰ Bu şekilde belirlenen bedenin dışsal sınırları ve bütünlüğüne inanılan ego sonradan oluşturulmuştur, dolayısıyla semboliğe ait olan Ayna Evresi'nde öncesinde parçalı, kusurlu, tamamlanmamış olan bedene ego aracılığıyla bir beden imgesi verilir ve böylece beden algısı ideallik ve bütünlüğün bu izdüşümü ile üretilmiş olur.⁹¹ İdealleştirilmiş bütünlük olan ego öznenin içinde de dışında da değildir, hayali ve fantazmatik yapısından dolayı daima istikrarsızdır. Bu idealleştirilmiş bütünlük bir noktada özneye ve bedenine kendi kendisinin kontrolünü veriyor olsa da her daim tekrar edilmeye mahkum bir konumdadır. Ayna Evresi'nden önce aynanın önünde parçalı ve dolayısıyla kusurlu olduğu düşünülen bedene böylesi bir mecazi değer atanmasıyla birlikte parçanın bütünü bir göstergesi haline getirilmesi, Butler'a göre, penisi simgeleyen ve bu sebeple de penis olmayan fallusu bütüne yayılabilen ve onu kontrol eden, aynı zamanda onun göstergesi haline gelebilen bir şey haline gelir; ki bu bütün üzerinden oluşan fallus ayna önünde parçalı olarak duran bedene ait bir parça değildir, ayna önündeki beden fallussuzdur, o sonradan oluşturulan bir bütüne ait olduğu için de soykütüğünü ortaya dökmek mümkün değildir;⁹² "Kuşkusuz fallus bir uzuv *değildir* (bir bütündür), bir imgesel etki *değildir* (bütün imgesel etkilerin orijini)."⁹³ Fallus kendisini hem oluşturan hem de tekrar ederek pekiştiren, doğallaştıran diğer bütün muhafazakar örüntüleri andırdığı için onunla ilgili olarak bir sahte-gerçek ayrımı mümkün değildir, yalnızca böyle bir bütünlük etkisi yaratarak kendisini sürdürme isteği onun normatif düzen içerisinde penisin simgesi olmasına sebep olur ve dolayısıyla da bir simge olması sebebiyle bir bedenin maddeselliğine ait bir şey olamaz, olabilseydi simge olmazdı.⁹⁴ Douglas'ın işaret ettiği gibi muhafazakar örüntüler maddesel değildir, Butler da burada fallusun da maddesel olmadığını ve dolayısıyla muhafazakar örüntüler gibi onun da maddesel olmayan bir örüntü olarak yer değiştirmeye açık olduğunu

⁹⁰ A.e., s. 107.

⁹¹ Judith Butler, **Bela Bedenler**, çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014, s.112.

⁹² A.e., s. 122.

⁹³ A.e., s. 123.

⁹⁴ A.e., s. 124.

vurgulamaktadır. Bu da Butler’ın lezbiyen fallusunun oluşmasına olanak sağlar. Yani kadınların fallus ‘olma’ halini, bir fallusa ‘sahip olma’ya çevirerek ve bu ikisi arasında muğlaklık, geçişlilik sağlayarak onların hem iğdiş edilme tehdidini, hem de iğdiş edilme endişesini kendilerinde aynı anda muhafaza etmelerini olanaklı kılar.⁹⁵ Bu geçişliliğin sağlanması ve halihazırdaki yapılarının altüst edilmesi aracılığıyla onları yeniden imlemeye, çoğulluğa açar; “Fallusun penisi ayrıcalıklı sebebi olarak imlemesini sağlayan ‘yapı’ ancak tesis edilerek ve tekrarlanarak var olur, ve bu zamansallaştırmadan ötürü, sabit değildir ve altüst edici (yıkıcı) tekrarlara açıktır.”⁹⁶ Burada uzuv önemini zaten kaybetmiştir, fallus ile kurulan hegemonik sembolüğün lezbiyen fallus ile yerinden edilmesi – ki Kristeva lezbiyenin psikotik, söylem dışında kaldığını savunuyordu- ile olumsuzlanan, dışlanan ve idealleştirilen, yüceltilen, muhafaza edilen birbirinin içine geçer ve bu bir aradalık durumu alternatif birçok algılama biçimine de fırsat verir. Fallusun kendisini sürekli tekrar ederek idealliğini koruduğu düşünülürse, lezbiyen fallusun da aynı ritüelleştirilmiş normatif performativiteyi izlemesi ile sonsuz sayıda olasılığa fırsat verebileceğinin altı çizilmelidir.

Lacan ayrıca cinsiyetin üstlenilişinden önce bir ‘ben’ olmadığını savunur, yani bir konum üstlenmek için bir özdeşim deneyimlenmelidir, çünkü ancak böyle kimlik konumlandırılmış bir nesne üzerinden kendisini mümkün kılabilir.⁹⁷ Butler özdeşimin de bu durumda sürekli olarak üretilen bir şey olduğuna ve bu tekrarlanma sürecinde gerçekleşebilecek olan başarısızlıklara dikkat çeker, çünkü özdeşim bir olayın fantazmatik olarak icra edilışinden ibaret ise, imgelele ait olan ve ‘ben’i saran yapıdır ve uyumsuzluklar ile yerinden oynatılabilir demektir. Özdeşimlerin üstlenilmesi ile birlikte onun ‘ben’i saran yapısında bulunan beden üzerindeki toplumsal cinsiyetlendirilmiş düzenlemeleri ve işaretlemeleri de üstlenilmiş olur, dolayısıyla hazların ve arzuların konumlandırıldığı daha çok nüfus politikası ve düzcinsel üremeye odaklı erojen bölgelerin de belirlenmesine ve ayrıştırılmasına da olanak tanınır, bu durum hazzın hem ortaya çıkarılmasına ve bu yolla belirlenmesine,

⁹⁵ A.e., s. 125.

⁹⁶ A.e., s. 133.

⁹⁷ A.e., s. 146.

hem de yasaklanmasına sebebiyet verir.⁹⁸ Butler toplumsal cinsiyet farklılaşmasının eşcinsellik tabusunu ve enest tabusunu takip ettiğini, bir toplumsal cinsiyet ile özdeşleşerek o ‘olma’yı üstlenmenin zorlu bir *doğallaşma* süreci olduğunu ve bu sebeple de beden üzerinde böyle düzenlemelerin getirdiği farklılaşmaları gerektirdiğini belirtir; “Hazların peniste, vajinada ya da memelerde yattığı veya onlardan kaynaklandığı söylenir fakat bu tür tanımlar, zaten belirli bir toplumsal cinsiyete özgü olarak inşa edilmiş veya doğallaştırılmış bedenlere tekabül eder.”⁹⁹ Kısacası simgeselde verili olmayan cinsiyet farkı özdeşim yoluyla üstlenilerek bir ‘ben’, ego, kimlik, özne oluşturulduğunu söyleyen Lacan’a karşı Butler yasanın toplumsal cinsiyetli bedenleri ürettiğini, onları koşullayıp düzenlediğini ifade eder.¹⁰⁰ Butler yapısal yasayı bu şekilde tarihselleştirip, onu eleştirilebilir ve mücadeleye açık hale getirerek toplumsal cinsiyet kategorilerini altüst edici bir yeniden imlemeye açar.

Yasanın tarihselliğine değindiği yerde Butler, Foucault’nun cinselliğin tarihiyle ilgili yaptığı tarihsel çözümlemelere odaklanır. Hazların toplumsal cinsiyetler için açığa çıkarılması ve belirlenmesi ile beden üzerinde erojen bölgelerin de düzenlenmesinden bahsederken Butler tarihsel bir yaklaşım benimseyerek Foucault’nun cinsel farklılaşmadan önce cinsiyetin tarihsel olarak belirlenmiş bir cinsellik kipine göre inşa edildiğine dair yaptığı çözümlemeleriyle birlikte, cinsiyetin stratejik bir şekilde kendisine bir ‘neden’ görünümü yarattığını – ki aslında ‘verili’ ve ‘doğal’ olduğu farz edilen cinsellik rejiminin bir sonucudur- ve bu yolla da kendisini gizlediğine dikkat çeker.¹⁰¹ Daha önce de değinildiği gibi, Butler bir rejimin sonucu olan böylesi bir düzenlemenin sahte-gerçek arasında yapılacak basit bir ayrımla anlaşılamayacağını vurgular. Böylesi bir insanın sonucu olmak onun gerçekliğini etkileyen bir durum değildir, dolayısıyla toplumsal cinsiyet kategorileri kolayca değiştirilip dönüştürülebilecek yapılar da değillerdir. Sürekli tekrar edilmelerinden dolayı ritüelleşerek bir süre sonra doğallaştırılmış olan bu kategoriler aracılığıyla oluşturulan gerçeklikler içerisinde insanlar eğer ki tahakküme uğradıkları için öldürülebiliyorlarsa, bu kategorileri sahte olarak algılayıp kolayca

⁹⁸ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 136-137.

⁹⁹ A.e., s. 139.

¹⁰⁰ Direk, **Cinsellik Muamması**, s. 77.

¹⁰¹ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 74-75.

değiştirilebileceğini iddia etmek de onları tamamiyle gerçek ve doğal olarak kabul etmek kadar olanaksızdır; dolayısıyla onu tutarlı kılan düzenleyici pratiklerle ‘zorla’ var edilmiş olan toplumsal cinsiyet ne verilidir, ne de basit bir inşadır; “Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin bir sonucu olduğu söylenen ‘dışavurumlar’, ‘ifadeler’ tarafından performatif olarak kurulur.”¹⁰²

Butler Foucault’nun bir diğer önemli başlıklarından birine yönelerek, iktidarın aynı zamanda bir direniş alanı açmasına ve bu alanda üretilme olasılığı olan yeniden imlemelere dikkat çeker. Yasalar her ne kadar ‘içerideki’ güvenli alanı korumaya özen gösterse de ‘dışarıya’ açık kalmak durumundadır, çünkü kendisini devam ettirmek için ondan geleceklere ihtiyacı vardır, temasını kontrol altında da olsa sürdürmek zorundadır. Diğer yandan sadece tekrarlardan oluşuyor olması her zaman aynı şeyi oluşturmayı planlarken tekrarların hiçbir zaman birbirinin aynısı olmamasının yanı sıra, bir takım bozulmalar ve aksaklıklar da deneyimlemesi ile ortaya çıkan başka ve yeni alternatiflere olanak vermesi ile üretken, dinamik, pozitif kalmaya da devam eder. Yasaklar kendilerini belirli bölgelerde konuşlandırarak onlara yönelen edimleri farklı yönlelere dağıtabilen üreticilere dönüşebilirler. Bu da göstermektedir ki iktidarın dışında bir alternatiften, onun ötesinde bir cinsellikten kültürel olarak söz edilemez, zira iktidarın kendisi bu farklı açılımları üretmektedir.¹⁰³ Kısacası cinsiyetlendirilmiş bedenler üzerinde yalnızca sabit ve tek bir toplumsal cinsiyetin konuşlandırılmasına müsaade edilmesi sebebiyle bedenün düzenlenmesine de izin verilmektedir, bu düzenleme doğrultusunda hazlar ve arzular da bedenün belirli bölgelerinde toplanmaktadır, bu da toplumsal cinsiyet kategorisinin doğal görünüm kazanmasına katkıda bulunmaktadır. Yani Foucault’ya göre, cinsellik ve iktidar birbirini destekleyen örüntülere sahiptirler. Butler buna itiraz eder, Foucault’nun bahsettiği hazların esasında yasaya içkinmiş gibi görünse de tam olarak yasa tarafından üretildiklerini göz ardı ettiğini söyler.¹⁰⁴ Çünkü Butler Foucault’nun yasa tarafından üretilen hazların yanı sıra eşcinsel bağlamlarda üretilen kimliksizliğin aynı zamanda eşcinselliğin cinsiyet kategorisi olarak çatlatılmasına

¹⁰² A.e., s. 77.

¹⁰³ A.e., s. 85.

¹⁰⁴ A.e., s. 174.

aracı olabileceğini ima etmektedir.¹⁰⁵ Bu tarz bir kimliksizlik durumu da Butler’a göre Foucault’nun kendisinin de baskıcı hukuki yasa olarak konumlandığı tıbbi söylem tarafından oluşturulmuştur.¹⁰⁶ Butler’ın bu noktada özellikle dikkat çekmeye çalıştığı nokta normatif teke indirgeyciliğin kendisini inşa ettiği ve her şeyi kendisinin bir kopyası haline getirdiği algı dünyasının homojenleştirici, nötrleştirici, dolayısıyla burada kimliksizlik olarak ifadesini bulduğu zeminden uzaklaşmaktır.

Foucault’nun toplumsal cinsiyet kategorilerinin örtüntülerinin maddesel olmamalarından dolayı yayılımlarının da tek bir katı yapının bir diğer katı yapıyla kurduğu temas şeklinde yürümediğini belirtmesi, bu düzenlemelerin bir güç ilişkisi olarak dağıtıldığını ve ilişkisel olarak kendilerini ortaya çıkardıklarını, sürekli olarak ortaya çıkmalarından dolayı da kendilerini hem sürdürüp, hem de doğallaştırdıklarını vurgulaması Butler’ın görüşünde önemli bir yere sahiptir;

“İlk olarak, Foucault’nun bakış açısında, güç bir madde değil bir ilişkidir. Güce bu sebeple sahip olunmaz, icra edilir. Bu da gücün ne kimliği belirlenebilen ve özneleştirilebilen birinin mülkü olarak kavramsallaştırılabildiği, ne de belli başlı birimlerde veya kurumların içerisine yerleştirilmiş olarak (en azından ilk aşamada) düşünülebileceği anlamına gelmektedir. Güç bir monarşinin veya bir rahibin veya bir devletin mülkü değildir ve insanlar, ona sahip olanlar ve olmayanlar olarak ayrıştırılamazlar. Aksine güç belli bir toplumun parçaları arasındaki karmaşık ilişkileri – ve toplumda bireylerarası temasları – sürekliliği olan mücadele ilişkileri olarak karakterize eden şeydir. Güç tam da bu sebeple dinamik bir durumdur; kişisel, toplumsal veya kurumsal olması fark etmeksizin: güç kuvvetin bir kuantumu değildir, stratejik, değişken bir ilişkidir.”¹⁰⁷

Gücün bu pozitif ve üretici yapısından dolayı, onu özgürlüğün zıddı olarak algılamak imkânsızdır, çünkü güç eylemin, tercihin, olasılıkların ve kesinlikle özgürlüğün icrası için gerekli olan şartları temin eder; “Bu sebeple de siyasi muhalefetin amacı özgürlük değil direniştir.”¹⁰⁸ Butler da Halperin’in Foucault okumalarının ışığında kalarak söylemin içerisinde direniş olanakları yaratmaya çalışmaktadır. Eğer ki doğal

¹⁰⁵ A.e., s. 176.

¹⁰⁶ A.e., s. 178.

¹⁰⁷ David M. Halperin, **Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography**, New York ve Oxford, Oxford University Press, 1997, s. 16-17.

¹⁰⁸ A.e., s. 18.

sayılan cinsel kategorileşme bu şekilde inşa edilmiş bir dünya ise, başka biçimlerde de onu yeniden inşa etmek mümkündür.¹⁰⁹

Butler Foucault'nun kimliksizleşmeye dair nötrleşme tehlikesine olanak tanıyabilecek bir kavrayışa doğru kaymakta olduğuna vurgu yapar, ardından da söylemin dışında kadın kategorisini bir 'olmayan' olarak düşünen ve Foucault'nun kavrayışından farklı olarak cinsiyet farklılığını bir gereklilik olan kabul eden Luce Irigaray'ın görüşlerine odaklanır. Butler'a göre cinsiyet söylemsellik öncesi bir anatomik oluşallık olarak kavranamayacağı gibi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında da bir fark yoktur, ikisi de ritüelleştirilmeleri sonucu doğallık ve gerçeklik kazanan ne gerçek ne sahte olan yapılardır.¹¹⁰ Butler bedenin kültürel anlamıyla yalnızca dolaylı olarak ilişkili olabilecek, daha çok bir araç ya da ortam gibi tasvir edilmesine karşı çıkar ve bedenin de bir inşa olduğunu söyler, çünkü bu inşaların ötesinde verili anatomik bir beden tahayyül etmenin imkânsız olduğunu düşünür.¹¹¹ Kısacası Butler bedeni, cinsiyeti, toplumsal cinsiyeti ve cinselliği inşacı bir bakış açısıyla ele almaktadır, bu durumda tüm cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kategorilerinin icra edildiği beden, bu yapılar olmadan bir anlama sahip değildir, anlam taşıyan bu kategorilerin oluşmasını sağlayan ve sürekli tekrar edilen edimler, normlar, hareketlerdir. Dolayısıyla onların icra edilmesiyle oluşur, bu yüzden de beden bir zemin veya ortam değildir. Stuart Hall'un trafik ışıklarıyla örneklendirdiği haliyle, anlamı sabitleyen kırmızı-sarı-yeşil renklerinden oluşan trafik ışığı değildir, koddur; yani ışıkların renkleri kendi başlarına bu anlamı sabitlemek için yeterli olmayacaklardır; "Bunun yerine anlam, bir işaret ve bir kavram arasında bir kod tarafından sabitlenen bir *ilişkiye* bağlıdır. İnşacılar, anlamın 'bağlantısal' olduğunu söyler."¹¹² Butler böylesi inşacı bir görüş doğrultusunda bedenin kendi başına bir anlamı sabitlemek için yeterli olmadığını, onu düzenleyen ve işaretleyen kategoriler ve bu kategorilerin söylemle birlikte dağıtımı olmadan örüntülerin çalışamayacağını, çünkü verili anatomik hiçbir anlamın bulunmadığını ifade eder. Bu anlamda Butler, Irigaray'ın bu düzenlemelerin hiçbirisi olmaksızın kişinin kendi farklılığına sahip olduğu görüşünden ayrılır. Irigaray sembolüğün konumlandığı tüm kategorileri

¹⁰⁹ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 189.

¹¹⁰ **A.e.**, s. 54.

¹¹¹ **A.e.**, s. 54.

¹¹² Stuart Hall, "Temsil İş'i", **Temsil**, çev. İdil Dünder, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2017, s. 39.

baştan reddeder ve ataerkinin kadın bedeninin akışkanlığını, çoğulluğunu, farklılığını anlayabilecek yeterlilikte bir algıya sahip olmadığını savunur. Burada daha önceki başlık altında ele alınan Irigaray ve Haraway'ın bakışları arasında ortaya çıkan farklara benzer bir ayrım ortaya çıkar, Butler da Haraway gibi inşacı bir bakış açısına sahiptir ve bedenin organik bir bakışla doğaya içkin olmasıyla bağlantılı böylesi bir kavrayışı reddeder ve birbirlerine alternatif olabilecekleri farklı bir konum tercih eder. Ona göre beden performatif edimlerin tekrarlarıyla oluşturulan ne gerçek ne sahte – Haraway'ın ne organizma ne makine dediği gibi- bir inşadır ve bu inşanın gerisinde de bir gerçek gizli değildir, inşası ardında gizlediği bir hakikate ait bir gösteren değildir. Irigaray da bedeni bir gösteren olarak ele almaz, ona göre de beden, özellikle de egemen ideal bedenin anlam dünyasıyla anlaşılma ve tek anlamlılığa indirgenmeye çalışılan akışkan, çoğul beden onun algı dünyasının tek anlamlılığının içine sıkıştırılamayacak kadar çeşitlidir. Çünkü üçü de nötrleştiren, bu yolla da kendinin bir yansımından, kopyasından ibaret kıldığı post-Kartezyen bakışın tek anlamlılığını reddederler.

Butler Irigaray'ın kadını bir öteki olarak ele alan iki kutuplu anlayışın aslında temelindeki teke indirgeycilikten kaynaklı olarak bir öteki olmayacağını, egemen anlamın kendisiyle kapladığı bir yerde bir farklılığın, ötekinin mümkün olmayacağını ifade etmesi ile 'bir' olmamayı, 'çoklu' olmayı kendi düşüncesi içinde de öne çıkarır;¹¹³ "Irigaray'a göre bu yokluk eril imleme ekonomisi içinde bir yokluk olarak işaretlenmemiştir – ki bu sav Beauvoir'ın (ve Wittig'in) dışı cinsiyetin işaretlenmiş, erkek cinsiyetin ise işaretlenmemiş olduğu yönündeki argümanını tersine çevirir."¹¹⁴ Butler Irigaray'ın dışı cinsiyeti sembolüğün düzenlemelerinin dışında ele almasına, onu bir kimlik olarak görmeyişine -'bir olmayan özne'- ve bunu yaparken onu egemen olanın karşısında bir öteki –'öteki kılığına bürünmüş eril cinsiyet'- veya eksiklik olarak görmeyişine dikkat çeker.¹¹⁵ Irigaray asla tamamlanmayan, akışkan, çoğul oluşlar arasındaki iletişimin ancak diyalojik bir iletişimle sağlanabileceğini söyleyerek, Butler'a göre, bu iletişimin gerçekleştirildiği iktidar ilişkilerinin onları ne derece şartlandığını ve/ya sınırlandığını gözardı etme riskine meydan

¹¹³ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 56.

¹¹⁴ A.e., s. 57.

¹¹⁵ A.e., s. 60-61.

bırakmaktadır, ayrıca diyalog kavramı da kültüre özgü ve tarihe bağımlı yapısıyla bu bağlantılarından koparıldığında sadece iki uç arasında iletişimi sağlayan ama bu ikinin hangi konumlarda bulunduğunu bilmeden bunu gerçekleştirmesi sebebiyle de tehlikeli olabilir; “... diyalog modeli, konuşan faillerin eşit iktidar konumlarında olduklarını, neyin ‘anlaşma’, neyin ‘birlik’ teşkil ettiğine ve ulaşılmaya çalışılacak hedeflerin de bunlar olduğuna dair aynı önvarsayımlarla konuştuklarını farz eden liberal modele dönebilir.”¹¹⁶ Irigaray’ın tüm simgesel düzenlemeleri reddetmesiyle bağlantılı olarak Butler da kimliğin halihazırda elde bulunan kültürel terimleriyle düzenlenmiş halinin tek anlamlılığı ve katılığından dolayı oluşmasına fırsat verilirse ortaya çıkma ihtimali olan yeni kimlik kavramlarına daha baştan engeller dayattığını belirtir.¹¹⁷ Kimliğin onun sürekliliğini sağlayan ve onu ritüelleştiren cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik üzerinden muhafaza edildiği sürece, bu ritüellerin dışında kalan, ona uymayan veya onu tutarsız kılan varlıkların kültürel alanda konumlanmaları ‘kişi’ mefhumunu da şüpheli kılacağı için Butler özellikle tutarsız, sabit olmayan, değişken toplumsal cinsiyetlerin bu alanlarda kendilerini konumlandırmaları ile düzeni altüst edebileceklerini düşünür.¹¹⁸

Butler toplumsal cinsiyetlerin, cinsiyetlerin ve cinselliklerin inşasının sadece zaman içinde vuku bulmadığına birçok kez vurgu yapar, çünkü yalnızca zaman değil aynı zamanda bu inşanın gerçekleşebilmesi için normların da tekrar edilmesi gerekmektedir, daha önce de belirtildiği gibi, bu tekrarlar her zaman aynı değildir, birbirlerinden farklı olan ve dolayısıyla da sabit kalması istenen yapıları sürekli değiştirmekte ve aslında onları üretirken bozmaktadır da; Butler toplumsal cinsiyet kimliklerinin normatif tek anlamlı kimliklerden ayrılması durumunda, normların kendilerini tekrarlama güçlerinin sabitleyemediği bu tutarsızlıklar, bozulmalar üzerinden açılan yollara ve çatlaklara dikkat çekmektedir.¹¹⁹ İnsanın hem üretici hem bozucu olması bile onun melez yapısını açığa çıkarmaktadır, tıpkı Foucault’nun da gücün aynı zamanda bir direniş olduğunu vurgulaması gibi, Butler da bir direniş imkânı oluşturmaktadır.

¹¹⁶ A.e., s. 64.

¹¹⁷ A.e., s. 64.

¹¹⁸ A.e., s. 66.

¹¹⁹ Butler, **Bela Bedenler**, s. 20.

Norm veya normlar dizisinin yinelenmesi olan performatiflik dolayısıyla ‘bir’ ve ‘tek’ ‘eylem’ değildir, ancak eylem olarak konumlandırıldığı sürece esasında sembollerini kaybetmiş bir ritüel gibi kendisini doğallaştıracak ve yinlendiğini, tarihselliğini saklayabilecektir, bu yolla da adlandırdığını üretecek ve meşrulaştıracak söylemsel bir pratik olma konumuna yerleşecektir.¹²⁰ Yani düzenleyici iktidarın kuruculuğu tekrar eder ve tekrar edilebilir.¹²¹ Bedenin böylesi bir inşa olduğunu söyleyen Butler, bedenin maddeselliğini sorgulayarak onu yeni olasılıklara açar. Butler, maddenin aynı zamanda geleceği varsaydığını ve ona sebebiyet veren bir dönüşüm ilkesini içerisinde barındırdığını ifade ederek, maddenin sarsılmasıyla birlikte açığa çıkan yaratma ve oluşturma kapasitesine vurgu yapar; “‘Maddesellik’ iktidarın belli bir sonucuna işaret eder ya da aksine, oluşturu ve kurucu sonuçları dahilinde iktidarın *ta kendisidir*.”¹²² İktidarın ta kendisi olarak kavranabilecek olan maddesellik, bu durumda normatif olarak düzenlenmeye açık olabileceği gibi direnişe de kendisini açabilir. Butler ikinci ihtimalden yana olarak marjinal ve dışlanmış pozisyonların verili söyleme dahil etmenin mümkün olabileceğini belirtir, ona göre bu yolla tek bir söylem hiçbir zaman kendi sınırlarıyla karşı karşıya gelmemektedir, çünkü bütün farklılık imlerini evcilleştirebilmektedir.¹²³ Yani bu evcilleştirmeye başka bir fonksiyon kazandırılıp çoğullaştırılması ile söylemde marjinalleştirilmiş ve dışlanmış pozisyonun da rejime kazandırabileceğini söylemektedir. Bunu yaparken de normatif kimlik inşalarını kullanmayı reddeder, tutarsız, sabit olmayan, değişken kimlik kategorilerinin altüst ediciliğinden yanadır. Feminizmin de siyasal yapılar içerisinde kadın kategorisinin nasıl üretildiğine, bu kategoriyi tüm istikrarlılığı ve normatif katılığı ile kabullenmeden önce inşa süreçlerine odaklanarak söylemsel pratikleri kavraması gerektiğini söyler. Zira sabit ve istikrarlı olduğuna inanılan kategoriler normativitenin teke indirgeyciliğini vurgulamaktan ve bu yolla onu sürekli pekiştirmekten başka bir şey yapmamaktadır;

“‘Kadın’ kavramı gibi ‘eşcinsel’ de şeyin ‘doğal bir çeşidini’ ifade eden bir kavram değildir; söylemseldir ve homofobiktir, realizm olarak bilinen epistemolojik rejim altındaki bir nesne

¹²⁰ A.e., s. 24.

¹²¹ A.e., s. 39.

¹²² A.e., s. 54.

¹²³ A.e., s. 83.

olarak yanlış tanımlanmış bir inşadır. Tabii ki bu eşcinsellik gerçek değil demek değildir. Aksine, insanlar oldukça gerçektir. İnsanlar onlara göre yaşarlar, neticesinde özellikle son zamanlarda giderek artan bir şekilde onlardan dolayı ölürlər. Bundan daha gerçek olamazsınız. Ama eğer ki eşcinsellik bir gerçeklikse, inşa edilmiş bir gerçekliktir, doğal değil toplumsal bir gerçekliktir. Toplumsal dünya doğuştan var olmayan birçok gerçekliği içerisinde barındırır.”¹²⁴

Butler da yalnızca ‘kadın’ kategorisinin yeterince kapsayıcı olmadığına, bu yetersizliğin sebebinin de toplumsal cinsiyetin varsayıldığı gibi kesin ve tutarlı olarak değil, tersine söylemsel olarak kurulduğuna, dolayısıyla da ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle de kesiştiğine, toplumsal cinsiyetin siyasi ve kültürel kesişme noktalarından ayrılarak değerlendirilmesinin mümkün olmadığına vurgu yapmaktadır.¹²⁵ Bu durum toplumsal cinsiyetin yalnızca basit bir inşadan ibaret olmadığını, gerçekliği oluşturan kaynak ve aynı zamanda onun sonucu da olduğunu ortaya koymaktadır. Toplumsal cinsiyetin kendisinin cinsiyete getirilen çoklu yorum olmasının da ötesinde Butler, öznenin bu şekilde çoklu yoruma sahip olmasının onun tamamlanmışlığını, bütünlüğünü, katılığını tartışmaya açtığının da altını çizer.¹²⁶ İstikrarlı bir öznenen bahsetmek ve bu öznenen ısrar etmek de bu yolla tartışmaya açılmış olur, bir özne olmakta ısrar etmeden önce, öznenin kendisini odağa almak ve onun bileşenlerini, oluşumunu sağlayan dengelerin içindeki iktidar ilişkilerini çözümlemek önem kazanır. Ayrıca, toplumsal cinsiyetin cinsiyete getirilen çoklu yorum olması, onun cinsiyetle olan katı örgütlenmesini de dağıtır, böylece cinsiyet üzerine yapılan yorumların değiştirilebilmesi, geçişkenliği sağlanır. Cinsiyetin veya toplumsal cinsiyetin kendisinin nasıl verildiğini sormak artık önemli değildir, inşasından önce böyle bir verili toplumsal cinsiyetten veya cinsiyetten bahsedilebilir mi, aralarında fark var mıdır, ikisinin de performatif olması ile neler yapılabiliyor, nasıl dışlanmış, marjinalleştirilmiş gruplar da söylemin içerisine normatif toplumsal cinsiyet kategorileri çatlatarak sokulabilir, nasıl her daim bir direniş sağlanabilir gibi sorgulamalar bu yolla kendilerini gösterirler. Nitekim toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliği cinsiyetten tamamiyle ayrı bir şey olarak

¹²⁴ Halperin, **a.g.e.**, s. 45.

¹²⁵ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 46.

¹²⁶ **A.e.**, s. 50.

kavranması halinde yeni bir aradalıklar ortaya çıkabilir, “... böylece *erkek* ve *eril*, erkek bedeni imlediği gibi pekala dişi bedeni de imleyebilir, *kadın* ve *dişil* de, dişi bedeni imlediği gibi kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir.”¹²⁷ Bu durum toplumsal cinsiyet kategorilerinin ve beden üzerinde ritüelleştirilmiş olan diğer tüm düzeneklerin doğallık yanılsamasının büyüsunü bozar;

“Toplumsal cinsiyetin performatif olduğu görüşüyle, toplumsal cinsiyetin iç özü addettiğimiz şeyin süregiden bir dizi edim üzerinden üretildiğini, bedenin toplumsal cinsiyetli stilizasyonu ile ortaya koyduğunu göstermeye çalışıyordum. Kendimizdeki bir ‘iç’ özellik sandığımız şey aslında beklentiyle ve belli bazı bedensel eylemler üzerinden ürettiğimiz bir şeydir, en uç anlamıyla, doğallaştırılmış bedensel hareketlerin halüsinasyon etkisidir.”¹²⁸

Dolayısıyla doğal olduğu varsayıldığı için bütünlüğüne, katılığına ve istikrarlılığına inanılan kategorilerin kendisinin sorgulanmaya başlamasıyla bu kategorilerin yarattıkları gerçeklikler krize girerler ve bu kategorilerin oluşturulmasını sağlayan doğallaştırılmış bilgilerin muğlaklığı ortaya çıkar, bu durumda da böylesi bilgilerin içlerinde daha az şiddet içerecek şekilde değiştirilmesi, dönüştürülmesi, çoğulluğunun sağlanması mümkün hale gelir.¹²⁹ Butler’a göre *drag* de tam bu noktada hem toplumsal cinsiyet kategorilerinin doğallaştırılmışlığını altüst etmesi, hem de bir kimlik yaratarak asla bu kimliğin içinde sabit kalmayan yani normatif toplumsal cinsiyet kategorilerinin kurulumunun dışında kimlikler üretmesiyle marjinallaştırılmış, gerçek dışı, yanlış veya idrak edilemez olanları kapsayacak şekilde alternatifler sunar. Butler normatif olarak kendini benimsetmiş olan performativiteye farklı fonksiyonlar ekleyerek onun esasen bir başka yönde çalıştırılırsa pekala kategorilerin normatifliğini de aşındırabileceğini savunur; “Mesele marjinal kalmak değil, başka disiplinler merkezlerden üreyen ve hep beraber bu otoriteleri çoklu biçimlerde yerinden eden her ağa ve marjinal alana katılmak.”¹³⁰ Nitekim iktidarın ötesinde, ardında, ilerisinde verili bir gerçeğin saklı veya örtük bir biçimde beklemekte olduğuna inanmamaktadır, bu sebeple de söylemin içerisinden özellikle de *drag*’lerin izlediği yoldan normativite üzerinde veya içinde çoklu

¹²⁷ A.e., s. 51.

¹²⁸ A.e., s. 20.

¹²⁹ A.e., s. 28-29.

¹³⁰ A.e., s. 38.

çatlaklar yaratılabileceğini, bunun direnişi sağlayabileceğini düşünür. Bir gösterenin olmaması durumunda artık eşcinsellik ve düzcinsellik arasındaki ilişki kopya ve orijinal arasındaki ilişki değildir, tersine, kopya ile kopya arasındaki ilişkidir.¹³¹

Butler, normatif olmayan toplumsal cinsiyet kimliği kurma olasılıklarını *drag* çerçevesinde ele alırken, düzcinsel inşaların düzcinsel olmayan biçimlerde tekrarlanmasıyla dağılmasını da sağlayabilecek olan toplumsal cinsiyetin esasında bedenın tekrar tekrar stilize edilişı olarak ele alır; “Toplumsal cinsiyet bedenin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir.”¹³² *Drag*’lerin özellikle büyük şehirlerde kendilerini performe edebildikleri göz önünde bulundurulduğunda metropoller ve *drag* arasındaki bağlantıya da değinmek gerekir, nitekim Butler da toplumsal cinsiyeti tıpkı Georg Simmel’in stilizasyonu kişinin kendi içinin stilizasyonu olarak ele alışı ve bu şekilde belli bir toplumsal çevrenin bir arada kaldığına dair metropol yaşamını onun çözümlemelerinde yaptığı gibi ele alır ve toplumsal cinsiyetin farklı kolektivitelere fırsat tanıyabileceğini belirtir. Georg Simmel’e göre de metropol hayatının kalabalığında bireyin kendisine eyleminde yalnız olmadığını duygusunu verecek bir takım taklitler icra etmeye başlaması ona hem sonsuz tercihler içinde seçim yapmanın acısından kurtulma, hem de bir grubun uzvu ve toplumsal içeriklerin taşıyıcısı olma fırsatı sunar; böylece moda grup hayatının bireysel hayata geçişine imkân tanıyan bir konumda görülebilir hale gelmiştir.¹³³ Modanın hem belirli bir çevreyi bir arada tutması, hem de bu çevreyi diğerlerine kapalı hale getirmesi¹³⁴ bireyin metropol hayatında hem farklılaşmasını hem de bütünlüğe ait hissetmesini sağlar. Modanın yapısından dolayı bireye daima onaylanan bir dikkat çekicilik sunması, böylece de utanç duygusunu yok etmesi¹³⁵ sebebiyle – ki Simmel bu sebeple modayı bir kitle eylemi olarak adlandıracaktır- kentteki altkültürlerde oldukça popüler olacak kimliğin normatif olmayan çok başka inşa biçimlerine olanak

¹³¹ A.e., s. 86.

¹³² A.e., s. 89.

¹³³ Georg Simmel, “Moda Felsefesi”, **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Tanıl Bora, 10. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 113.

¹³⁴ A.e., s. 115.

¹³⁵ A.e., s. 131.

sağlayacaktır. Simmel burada moda ya katılmaya yeterli bütçesi olan belli sınıftan insanların modernliğin getirdiği bireyselleşme ve yalnızlaşma bunalımlarına karşı geliştirilen çözümlemelerden bahsetse de, moda ya farklı bir görme biçimiyle bakılması ona başka bir fonksiyon daha kazandırır, altkültürlerde kentlerde yanlış, tanımlanamaz, idrak edilemez, gerçek dışı olarak görülenlerin kendi aralarında bir topluluk oluşturarak bu topluluğun ‘içinde’ iken ‘dışarıda’ üzerlerine yüklenmek istenen utanç duygusunun yok edildiği, hatta tersine modanın bu çeşidini alegorileştirerek *Camp*vari performanslarla beden in tekrar tekrar stilize edilmesi, her defasında farklı, çeşitli, çoğulluklarla stilize edilmesi, bunu yaparken de sahte-gerçek gibi ikilikler arasındaki sınırların mümkün olduğunca muğlaklaştırılıp kategorilerin sorgulamaya açıldığı, zıtlıklar arasındaki hiyerarşilerin altüst edildiği bir olanak yaratır. Böylesi bir kolektivitenin sağlanması ile köken hikayelerinin yasanın çok daha öncesine dayandığı, tekçizgisel anlatısının izinin sürülmesinin doğal ve kaçınılmaz olduğu varsayımı da silinmiş olur, nitekim böyle bir topluluğun soykütüğü yoktur. Butler, heteronormatif kategorilerin yalnızca iki tane olup bunların da soykütüğe bağlanmasını ekonomik ihtiyaçların karşılanmasına ve düzcinsellik kurumuna doğal bir görünüm vermesi ile ilişkilendirir.¹³⁶ Dolayısıyla kategorilerin doğallığının bozulması ve muğlaklaştırılması ile bu sebeplerin bedenler üzerindeki düzenlemeleri de dağılır, örneğin, ekonomik ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olarak beden in yalnızca üreme organları etrafında şekillendirilmesine ve erojen bölgelerinin belirlenerek fonksiyonlarının teke indirgenmesine neden olur. Fakat Butler bu çoğulluğu kesinlikle nötrleşmeye düşecek bir çeşit sınırsızca çoğalma, en sonunda da tekleşme olarak görmez. İktidarı reddetmeden onun ikiliğini, onun anlamsız hale gelinceye kadar çoğaltılması ile altüst ederek yeniden konuşlandırmak için parodiyi kullanmayı önerir.¹³⁷ Kimlik kategorilerinin cinsiyete karşı koymak için değil, tamamiyle kendine mal edip yeniden konuşlandırmak için birden çok söylemin kimlik bölgesinde çakıştırılmasıyla¹³⁸, yani bir aradalık yaratarak onun tekliğini sarsmak ön plana çıkarılır. Böylece de bir nevi iç ve dış ruhsal mekânlar olarak varsayılan ayrımları da altüst eder, ne bir gösteren vardır, ne

¹³⁶ Butler, **Cinsiyet Belası**, s. 191.

¹³⁷ **A.e.**, s. 212.

¹³⁸ **A.e.**, s. 213.

de gösterenin ardında bir hakikat; “İki hakikat iddiası birbiriyle çelişir ve böylece tüm toplumsal cinsiyet imlemi icralarını hakikat ve sahtelik söyleminden çıkarırlar.”¹³⁹ Tekrar edilen performansların, yani ritüellerin, oluşturduğu ne sahte ne de gerçek olan bu inşalar birbirleriyle yatay bir zemin üzerinde çaprazlama ilişkiler kurabilen ve tek bir şey olma zorunluluğu olmadan her şey olabilen, normatif kimliklerin düzenlenmiş tekrarlama süreçlerini altüst eden bir oluş haline gelir, asla sabit kalmaz.

Butler siyaseten dayatılmış olan toplumsal cinsiyetin adeta bir ‘gösteri’ gibi olduğunu belirtir, öyle ki tıpkı *drag* performanslarında olduğu gibi bölünmelere, kendine yönelik parodiye, öz eleştiriye ve doğal varsayılanın abartılı bir şekilde sergilenmesine açıktır.¹⁴⁰ Görünen şeyin iyi kabul edildiği, iyi olan şeyin görünür olduğuna inanıldığı, yani edilgen bir kabullenişin, ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüşü bir nevi tekeline alması ile *gösteri* kendisini tartışılmaz ve erişilmez bir olumluluk olarak sunabilir.¹⁴¹ Toplumun bir parçası haline gelmiş ve bir birleştirme aracı olan *gösteri*, Debord’a göre yalnızca bir imgeler toplamından oluşmamaktadır, aynı zamanda kişiler arasında halihazırda varolan ve imgelerin dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir de.¹⁴² Debord’un düşüncelerindeki imgelerin ardında kalmış olan gerçeklik beklentisini bu noktada konuya dahil etmeden, imgelerin de halihazırdaki gerçeklik kabulüne alternatif oluşturabilecek bir görme biçimi önerebileceği söylenebilir. “Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir.”¹⁴³ *Gösterinin* dışsal mesafeyi yok edişi ve çevresindeki izleyicilerle merkez imgeler arasında bağlantı kurmasının yanı sıra, dışsal mesafeyi içsel olarak üreterek bir yandan da sınıf, ırk, cinsiyet gibi toplumsal ayrımlara sebebiyet vermesi ile ikili bir durum ortaya çıkar.¹⁴⁴ O halde gerçekliğin görme duyusunun getirdikleriyle kurulmasından bahsederken, Butler’ın önerdiği gibi bir sahte-gerçek ayrımının üzerinde kurulmamış olan

¹³⁹ A.e., s. 225.

¹⁴⁰ A.e., s. 238-239.

¹⁴¹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, 5. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 37.

¹⁴² A.e., s. 35.

¹⁴³ A.e., s. 34.

¹⁴⁴ Hal Forster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Eşin Hoşsucu, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 284.

gerçeklik doğrultusunda düşünüldüğünde, zıtlıkların dayandığı doğallaştırılmış bilgilerinin muğlaklığı gösterilip birbirinden uzak tutulmaya çalışılan kutupların temasına izin verildiği bir zeminde ve dışsal mesafenin hem yok edildiği, hem de yanlış, idrak edilemez, tanımlanamaz ve özellikle de gerçek dışı olarak görülenin dahil edildiği bir kapsamda içsel olarak yapılan ayrımların dayandığı karşıtlıklar da eritilmiş ve önemlerini kaybetmiş olurlar. Böylesi bir altüst etme de Butler'ın daha önce değinmiş olduğu gibi, uzaklık-yakınlık gibi mesafelerin normatif tek anlam üzerine kurulu yapısını çatlatır, farklılıkların böylesi ayrımlara tabi kalmadan oluş halinde kalmaları ile oluşturdukları normativitenin ötesindeki kimliklere olanak verir. *Gösterinin* edindiği bu fonksiyon ile yeni görme biçimlerine ve çoğulluklara fırsat tanıyabileceği böylece gösterilmiştir.

Butler özellikle kültürel olarak idrak edilemez veya imkânsız olduğuna inanılan, varsayılan, görülen mevcut imkânları yeniden betimlemenin önemini vurgular.¹⁴⁵ Böylece istikrarsızlıklar daha belirgin hale gelecek ve bu da yeniden maddeleştirmenin önünü açacaktır, zira maddeleşme asla tamamlanmamaktadır, dolayısıyla da değişimlere ve dönüşümlere her daim açıktır. Butler, *drag*'i sahte-gerçek ve gösteren-gösterilen ayrımının olmadığı yatay bir düzlemde ele alır, dolayısıyla *drag* asli bir cinsiyetin taklidi değildir, ona göre *drag* hegemonik düzcinselliğin kendi idealleştirmelerini taklit etmek için sabit ve tekrar eden bir çabadır.¹⁴⁶ Kendisini tartışılmaz ve erişilmez bir olumluluk olarak sunan *gösterinin* *drag* performansları ile üretilerek taklit edici yapıda yansıması ve aynı tartışılmaz ve gerçeklik iddiasını taşıması esasen onu yıkıcı hale getirecektir. Dolayısıyla *drag*'in bu şekilde abartılarak normatif toplumsal cinsiyet kategorilerini doğallıktan çıkarması ve *Camp* stilini kullanarak bu altüst etmeyi daha da pekiştirmesi ile sorunsuz olduğu varsayılan her kategori tartışmaya açılabilir ve 'normal' olduğuna inanıldığı için gözden kaçan birçok yeni olasılığın yeni maddesellikleri şekillendirebildiği bir konum yakalanabilir. *Camp* söylem içerisinde direnişe olanak sağlayabilir;

¹⁴⁵ Butler, *Cinsiyet Belası*, s. 241.

¹⁴⁶ Butler, *Bela Bedenler*, s. 179.

“Velhasıl *Camp*, toplumsal ve cinsel anlamların güçlü sistemi içerisinde kaçınılmaz bir şekilde konuşlandırılmış olmanın ortak bilinci üzerinde tamamiyle ifade edilen kültürel direnişin bir biçimidir. *Camp* yönetimin normal örtük kodlarının özgürleştirilmesine – asıl otoritesi hiçbir zaman açıkça telaffuz edilmemiş olmanın ayrıcalığından ve bu sebeple de eleştiriye bağışıklılığından kaynaklanan kodların özgürleştirilmesi, teatralleştirilmesi, mübalağası, abartısı, parodisi aracılığıyla bu sisteme içeriden direniş gösterir.”¹⁴⁷

Camp’in ne olduğundansa neler yapabileceğine en iyi dikkat çeken insan kuşkusuz Susan Sontag’dır. Sontag *Camp*’i doğal ve özü olmayana, yapay ve mübalağalı olana duyulan sevgi olarak açıklar.¹⁴⁸ Sontag yirminci yüzyılda artık sanat eserlerindeki amacın uyum yaratmak değil de, daha fazla şiddete eğilimli ve çözülemez konuları odağına aldığını, ‘eser’ gibi bir bütünlükten sadece parçaların varlığının mümkün olduğunu söyleyerek amacın başka türde bir hakikat, başka bir deneyim, başka bir duyarlılık yaratmak olduğunu vurgular.¹⁴⁹ Bu sebeple de *Camp* iyi-kötü zıtlıkların ekseninden uzaklaşarak onları tersine çevirmeyi hedeflemez, birbirlerinin yerini alabileceklerini söylemez, daha çok hayata farklı görme biçimleri kazandırmayı amaçlar.¹⁵⁰ Sontag *Camp*’in ikili anlamla var olan bir duyarlılık olduğunu söylerken de bu iki anlamlılığın iyi-kötü ayrımında olduğu gibi sembolik bir düzen içerisinde katı, bütün, kapalı, tek anlamlı olarak oluşturulmuş bir düzeyde değil, aksine anlam ve inşa arasındaki farkı iki anlamlılığıyla sorgulamaya açar;¹⁵¹ ki bu sebeple de her şeyi tırnak işaretleri içinde görür, yani bir kadın değil, bir ‘kadın’dır.¹⁵² Bu bağlamda belirli bir estetizm tarzı olan *Camp* güzellik düzleminde değil, stilizasyon derecesi düzleminde kendini ortaya çıkarır.¹⁵³ Sontag *Camp*’in iki cinsli tarzın zaferi olduğunu vurgular, bu durumda ‘erkek’ ile ‘kadın’, ‘insan’ ile ‘şey’ değişimine ve dolayısıyla sorgulamaya açılacaktır.¹⁵⁴ Sembolikteki sahte-gerçek ayrımının ötesinde yer almasından dolayı ‘doğal’ olarak adlandırılmayacaktır, daha çok abartı ve sembolikteki hiyerarşi dengelerinin altüst edilmesi olarak kendisini göstereceği için

¹⁴⁷ Halperin, **a.g.e.**, s. 29.

¹⁴⁸ Susan Sontag, “‘*Camp*’ Üzerine Notlar”, **Yorum Karşı**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2015, s. 363.

¹⁴⁹ **A.e.**, s. 378.

¹⁵⁰ **A.e.**, s. 377.

¹⁵¹ **A.e.**, s. 371.

¹⁵² **A.e.**, s. 369.

¹⁵³ **A.e.**, s. 364.

¹⁵⁴ **A.e.**, s. 369.

de çok önemli olarak gözüken bir şey önemini tamamiyle kaybedebilecektir, çünkü anlam ve önem daha çok sembolik içinde konuşlanmışlardır. Bunlara sahip olmayan *Camp* garip olduğu için iyi olacağı bir noktada durmaktadır ve amacı yargıda bulunmak değildir, karnavalesk bir biçimde bir hoşlanma ve takdir etme tarzıdır.¹⁵⁵ Olağandışı ve abartılı bulunan *Camp* ahlâkın çözücüsü olarak görülür, Sontag buna ek olarak *Camp* beğenisinin ve eşcinsel beğenin aralarında özgül bir yakınlık bulunduğunu, fakat elbette her eşcinselde *Camp* beğenisi olma zorunluluğu bulunmadığını söyler ve eşcinsellerin *Camp*'in asıl izleyicileri ve öncüleri olduklarını vurgular.¹⁵⁶ Butler'a göre de *drag*, kimlik inşası sürecinde farklılaşmanın tamamlanabilmesi için kaybın gerekli olduğunu varsayan düzenlemelere karşı, kaybın yasını tutmadan alegorileştirir, bir nesnenin gidişinin kabullenilmemesi sonucu içselleştirilip o nesneye özgül birleştirici olabilecek bir melankoli fantezisini alegorileştirmektedir,¹⁵⁷ "... *drag*, heteroseksüelliğin ve onun kurucu melankolisinin alegorileştirilmesidir."¹⁵⁸ Butler böylece normatif kimlik kategorilerini reddeder ve onların *drag* ile altüst edilebileceğini gösterir.

Drag performansların *Camp* stilinden yola çıkarak Butler normatif kimlik kategorilerinin nasıl kurulduğunu ve bu kategorilerin neden kapsayıcı olmadığını, nasıl kapsayıcı hale getirilebileceğini açıklar. Buna göre, zaten hayali ve fantazmatik olan ve dolayısıyla da kaçınılmaz olarak bir yanlış-tanıma yeri ve görsel bir kurgu olan egonun sabitlenmek ve böylece üzerinde kontrol sağlamak istenmesi sorunludur.¹⁵⁹ Bu şekilde sabitlenemeyen ve yasanın kendisinden ayırık hareket etmeye başlayan beden üzerinde kurulmak istenen herhangi bir düzenleme ise – örneğin adlandırma yoluyla- onu izlemesi gerektiği düşünülen hat üzerine – örneğin aile bağları, miras- geri çekmeye çalışacaktır. Bir adlandırmanın gerçekleşmemesi de ona bu aile bağlarının, mirasın zorunluluk olarak kendisini gösterdiği hatlardan uzaklaşma olanağı sunacaktır. Butler ayrıca geçici kimlik kurulmasının da bu kategorileri kalıcı politik mücadele alanı olarak açmak anlamına geleceğini söyleyerek bir özgürleşmenin ötesinde bir direniş alanının sağlanmasına dikkat

¹⁵⁵ A.e., s. 384.

¹⁵⁶ A.e., s. 382.

¹⁵⁷ Butler, **Bela Bedenler**, s. 331.

¹⁵⁸ A.e., s. 335.

¹⁵⁹ A.e., s. 196.

çeker;¹⁶⁰ kaldı ki Butler da Halperin de Foucault'nun görüşleri ışığında hedeflenenin basitçe bir yer değiştirmenin ötesinde olduğunu düzenlenmiş hatlardan uzaklaşmanın temel amacının yeni bir yol bulmak olduğunu vurgularlar;

“Velhasıl, Foucault'nun da tanımladığı gibi karşıt söylem basitçe ters yüz ettiği söylemin varolan terimlerinin saf birebir tersine çevrilmesi olan aynanın yapacağı tarzda bir tersine çevirme değildir. Gey özgürleşmesi, ne tıbbi bir patolojikleştirmenin altının üstüne getirildiği bir yansıma, ne de homofobik damgalama ve baskının tam zıttıdır. Gey özgürleşmesi, tüm bunların aksine, şaşırtıcı, beklenmeyen, dinamik, açık uçlu, nihai sonuçları anlık taktiklerin ötesine geçen bir harekettir. Gey politika o halde, olasılığın koşullarının gerçekte güç-bilginin baskıcı rejimlerinde kök salmış olmasına rağmen saf bir tepkisellik politikası değildir. Bizi yeni bir yöne götüren bir tersine çevirmedi.”¹⁶¹

Saf bir tepkisellik politikası olmayan, tek bir edimle gerçekleşmeyen, amacı özgürleşme olmayan, basit bir altüst etme olmayan, normatif olmayan toplumsal cinsiyet kategorilerinin üretilmesini de sağlayan performativitenin kendisi de sınırlı bir edim olan performanstan farklı olarak ne bir hakikattir ne de icracısına ait bir seçimin ürünüdür, dolayısıyla performativite performansa indirgenemez.¹⁶² Butler performatif edimleri otoriter söz söyleme biçimleri olarak ifade eder;

“Performatif edimler otoriter söz söyleme biçimleridir: Örneğin birçok performatif, icra edilişinde belli bir eylemi gerçekleştiren ve bağlayıcı bir iktidarı uygulayan söz söyleme biçimleridir. Bir yetkilendirme ve cezalandırma ağı barındıran performatifler yasal hükümleri, vaftiz ritüellerini, açılış merasimlerini, mülkiyet ilanlarını, bir eylemi gerçekleştirmekten öte icra edilen eyleme bağlayıcı bir iktidar atayan sözleri de içerir. Söylemin isimlendirdiğini üretme gücü performatiflik sorusuyla bağlantılandırılırsa, performatif, iktidarın söylem olarak işlediği bir alan olur.”¹⁶³

Adlandırdığını üreten söylem ve iktidarın söylem olarak işlediği alan olan performatif temasa geçtiğini adlandırarak ve ardından da onun sürekliliğini, istikrarlılığını iktidara ve söyleme ait söylemsel jestlerini tekrar ve taklit ederek sağlamakta, onu politik olarak kuşatıcı bir şekilde performatifliğiyle sararak bir

¹⁶⁰ A.e., s. 312.

¹⁶¹ Halperin, a.g.e., s. 60.

¹⁶² Butler, **Bela Bedenler**, s. 330.

¹⁶³ A.e., s. 316.

bütünlük üretmekte ve yasaya göre de bedensel olarak şekillendirmektedir.¹⁶⁴ Dolayısıyla da adlandırmak, çağırmak, şekillendirici bir yapıya bürünür, performe eder, Butler bu yolla bireyin özne statüsüne girdiğini belirtir.¹⁶⁵ Butler’a göre tanınma özneye verilen bir şey değildir, bu tanınmayla birlikte özne oluşturulur, dolayısıyla toplumsal olarak tanınma öznenin oluşumunu önceler, ancak böyle olursa onu belirleyebilecektir.¹⁶⁶ İktidarın söylem olarak işlemesini sağlayan performativite temasa geçtiğini adlandırarak onu kendi anlam dünyası içerisinde bir zemine çekmekte ve dolayısıyla kendi düzenlemeleri içinde bir konum sunmaktadır. Bu sebeple de çağrılma yoluyla geçmişteki çağrılmalar da taklit edilir, tekrarlanır, böylece anlamın kapsadıkları bir bütünlük içindelermiş algısı oluşturulur, fakat bu etki basit bir şekilde yalnızca tekrarlandığı için yaratılamaz;

“... sadece bu faaliyet önceki faaliyetleri tekrarladığı ve önceki otoriter pratikler dizisinin tekrarlanması veya onlara atıfta bulunulması üzerinden otoritenin gücünü biriktirerek çoğalttığı içindir. Bu, bir performatifin kendisini harekete geçiren kurucu konvansiyonları üstüne giyindiği ve muhafaza ettiği ölçüde ‘çalıştığı’ anlamına gelir.”¹⁶⁷

Anlamın pekiştirilmesi ve muhafaza edilmesi elbette ki birbirinden farklılaşan tekrarların düzenlenmesi ve yeniden hizalanması ile sağlanmaktadır, bu anlamda uzun bir hafıza oluşturmak ve tüm verilerin belirlenen hizada tutulması, tüm mesafelerin buna göre atanması önemlidir. Bu anlamda feminizmin cinsel farkı diğer tüm farklardan öncelikli tutması ve onu temele alması bazı sorunlara sebep olabilir, farklı tekrarların üst üste bindiği ve muhafaza edildiği bir zeminde sadece kendisine benzeyeni saklama ve diğer çapraz ilişkilere kendini kapatma, bu sebeple de kendini tekrar etme tehlikesi cinsel farklılığın ırksal farklılığın, bedensel farklılıkların, sınıfsal farklılıkların ve daha birçok farklılığın yol açabileceği tahakkümleri gözardı etmesine sebebiyet verebilir, çünkü bu anlam dünyası içinde beyazlık ırksal bir fark değildir, dolayısıyla cinsel farklılığına dayalı çözümlemeler tüm kapsayıcılığını yitirirler.¹⁶⁸ Bu durum kategorilendirmelerin altüst edilmesi ve bir arada

¹⁶⁴ A.e., s. 108.

¹⁶⁵ A.e., s. 173.

¹⁶⁶ A.e., s. 317.

¹⁶⁷ A.e., s. 318-319.

¹⁶⁸ A.e., s. 258.

bulunabilmelerinin sağlanabilmesi ile ulaşılabilecek bir kapsayıcılığın neler yapabileceğine açık bir örnektir. Butler, Mayıs 2010'da Türkiye'de Ankara'da "Homofobi Karşıtı Buluşma" etkinliğinde yaptığı konuşmasında başkalarının özgür olmadığı bir dünyada kimsenin özgür olmadığını vurgular, zira ona göre yalnızca başkalarına bağlı olunduğu takdirde özgürlüğü performe etmek mümkündür; bu anlamda da *queer*'i bir kimliğin ötesinde, kimliğin imkânsızlığında veya her türlü kimliğin normativitenin düzenlemelerini çatlatarak şekilde *queer*'leştirilmesinde, tuhaflaştırılmasında, dinamik ve farklılaşmış bir hareket oluşuyla ele alır.¹⁶⁹ Yani yanlış, idrak edilemez, tanımlanamaz, gerçekdışı, saptanamaz olan *queer*'in özellikle normatif kategorilere karşı oluşturmaya çalıştığı etkidir. Halperin ise *queer* eğer bir kimlik olacaksa, kesinlikle bir özü olmayan, dolayısıyla da ima etmesi gereken belirlenmiş hiçbir şeye sahip olmayan bir kimlik olabileceğini söyler, kısacası *queer* kimlik herhangi bir pozitif gerçeğe veya herhangi bir sabit gerçeklikte konumlandırılmaya ihtiyaç duymaz; çünkü *queer* zaten sahte-gerçek gibi sembolik ayrımları tanımaz, bu yüzden de '*queer*' doğal bir türün adı olamaz.¹⁷⁰ Bu durumda, '*queer*' norma ve meşru, baskın olana karşı olan herhangi bir şey olarak ifade edilebilir;

"O halde '*queer*' bir pozitiveyle değil ama normativiteyle karşı karşıya olan bir konumsallıkla sınırlarını çeker – ki bu konumsallık da lezbiyenler ve gey erkeklerle sınırlı olmayan, ama aslında cinsel pratiklerinden dolayı marjinalleştirilmiş hissedilen herhangi biri için erişilebilir olan bir konumsallıktır: çocukları olmayan evli çiftleri de kapsayabilir; örneğin, çocukları olan – ama mesela çok yaramaz çocukları olan – evli çiftleri de kapsayabilir (kim bilir?)."¹⁷¹

Bu durumda *queer*, Halperin'e göre, *queer* öznenin bulunduğu eksantrik konumsallıktan kaynaklanmaktadır; böylesi bir konumsallık güç, gerçek ve arzu arasındaki ilişkilerin yeniden inşa edilmesi adına çeşitli olasılıkları tasavvur etmeyi mümkün kılacaktır. Halperin de Foucault'nun ışığında Butler ile ortak bir

¹⁶⁹ Judith Butler, Ankara Konuşması, "*Queer* Yoldaşlığı ve Savaş Karşıtı Siyaset", 2010, aktaran Hülya Durudoğan, "Judith Butler ve *Queer* Etiği", *Cogito*, No:65-66, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 87.

¹⁷⁰ Halperin, *a.g.e.*, s. 62.

¹⁷¹ Halperin, *a.g.e.*, s. 62.

noktada buluşur, ona göre de normativiye direnme yalnızca negatif veya tepkisel veya yıkıcı değildir, diğer bir deyişle, ayrıca pozitif, dinamik ve yaratıcıdır da; parçalı ve yaygın işlevselliklerinde farklı kimliklerin inşası, ilişkilerin çeşitli türlerinin detaylandırılması, yeni kültür formlarının gelişmesi için toplumsal alan yaratabilen *queer* kimliklerin heteronormativitenin yürütülmesine katkıda bulunan söylemsel ve kurumsal pratiklere direnişi aracılığıyla mümkündür.¹⁷² Halperin'e göre bir eşcinsel kimliğine sahip olmak psikolojik bir durumla alakalı değildir, aksine, kişinin kim olduğunun ve ne yapabildiğinin anlamını yeniden tanımlamak, kendisini ve dünyayı daha gey kılmak için pratiği yapılan bir oluş biçimidir.¹⁷³ *Queer*'in böylesine özü olmayan bir kimlik oluşu onu olasılıklara, yeni imkânlarla her daim açık tutmaktadır. Aslında Halperin burada Butler'ın *drag* için ürettiğine benzer bir konumlanma üretmektedir, dolayısıyla *queer* kimlik de *drag* kimliği gibi özü olmayan, değişip, dönüşmeye her daim açık olan, tamamlanmamış, halihazırda varolanların ötesindeki olasılıkları keşfetmeyi amaçlayan bir oluşturmaktır. İkisi de *queer* kimliği normatif bir kimlik haline getirip sabitleştirmemenin önemini vurgularlar, herhangi bir özü olmayan *queer* kimlik ancak bir direniş alanı yaratabilir; “*Queer*'in politik yapı-sökümü bu tür kelimelerin kullanımını felç etmemeli, ideal olarak, menziline genişletmeli, bize bu terimlerin ne pahasına ve ne amaçla kullanıldığını, ve bu kategorilerin hangi iktidar ilişkileri aracılığıyla işlendiğini düşündürmelidir.”¹⁷⁴ Dolayısıyla *queer* özü olmayan ve her zaman oluş halinde bir kimlik olarak konumlanışıyla bile düşünüldüğü gibi bir ‘şemsiye terim’¹⁷⁵ değildir, bu sebeple de tüm farklılıkların eritilerek nötrleştirildiği bir zemin de değildir. Aksine normatif kategorilerin tek anlamlılığına karşı bir direniş alanıdır, dolayısıyla farklılıkların meydana çıkabileceği çoğul, oluş halinde, akışkan imkânları oluşturabilme amacı taşır, fakat bunu böylesi bir marjinal konumu ürettikten sonra onu normatif söylemde sabitlemek ve muhafaza etmek için yapmaz. Bu sebeple de *queer*, LGBTİ+'nin tarihsel olarak farklılıklarını silmekle suçlanmaktadır, bu suçlamayı da bir nevi kendisi yaratmaktadır çünkü sembolüğün ve normativitenin karşısındadır.

¹⁷² Halperin, **a.g.e.**, s. 66-67.

¹⁷³ Halperin, **a.g.e.**, s. 78.

¹⁷⁴ Butler, **Bela Bedenler**, s. 322.

¹⁷⁵ Vanessa Baird, **Cinsel Çeşitlilik**, çev. Hayrullah Doğan, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 40.

Butler beden üzerindeki düzenlemelere inşacı bir bakış açısıyla yaklaşarak bu inşaların ötesinde bir gerçeklik olduğu görüşünü reddeder, dolayısıyla da hem ikili zıtlıklar üzerinden yarattığı kategorilerden oluşan belirlenimci doğalcılıkla, hem de kültürel belirlenimcilikle mücadele etmektedir.¹⁷⁶ Fakat bir sonraki başlıkta da ele alınacağı üzere bu mücadele sadece inşacı bakış açısıyla mümkün hale gelmemiştir, oldukça çoğul ve çeşitliliği olan bir tartışmadır. Dolayısıyla da doğaya doğal belirlenimcilikten farklı olarak yaklaşmak da mümkün olduğu için *queer* çok daha fazla genişletilip ona fonksiyonlar kazandırılabilir. Butler bedenin yasayla ilişkisinde maddeleştiğini ve bedenin biyolojik bir veri olarak ele alınamayacağını savunur, ancak sadece taklitin kendi geçerliliğini yine normatif onaylama yolu ile sağlaması ve yaşayan bedenin dünyayla kurduğu bağı ontolojik olarak açıklığa kavuşturmadığı için geliştirdiği maddeleşme mefhumu yetersiz bulunabilir.¹⁷⁷

Butler inşacı bir bakış açısıyla normativitenin doğallaştırmalarına ve böylece inşa ettiği maddeye karşı ciddi bir mücadele verir, bu doğrultuda vardığı sonuçlar (a) güç varsayıldığı gibi madde değildir, hem stratejik hem de değişken ve oldukça dinamik, pozitif, üretici bir ilişkidir; (b) fallus inanıldığı gibi bir madde, bedenin bir parçası değildir, beden imgesine yayılarak bütün varlığı bir görünme biçimine indirgeyen bir simgedir; (c) muhafazakar örüntüler madde değildirler, söylemsel olarak üretilen inşalardır; (d) beden bir ortam, bir zemin, bir madde değildir, düzenlenmiş kategorileri oluşturmak için işleyen edimlerin, normların, hareketlerin performatif olarak tekrar ve taklit edilmesi ile –anlamın işaret ve kavram arasında bir kod tarafından sabitleyen ilişkiye bağlı olmasında olduğu gibi- oluşturulur; (e) kategoriler doğal veya maddesel değildirler, siyasal yapılar içerisinde istikrarlı ve sürekli olacak şekilde ritüelleştirilmesinin ve performatifliğinin sağladığı tekrarlar ve taklitler ile sembollerini kaybederek doğallaştırılan, tarihselliği unutilan, ne gerçek ne sahte olan inşalardır.

Butler’in doğallaştırılmış bilginin muğlaklığına dair yaptığı çözümlemeler doğrultusunda araştırmaya sağlayabileceği katkıları kısaca belirtmek gerekirse; (a)

¹⁷⁶ Direk, *Cinsel Farkın İnşası*, s. 24.

¹⁷⁷ Zeynep Direk, “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlerde Feminist Yaklaşımlar*, der. Zeynep Direk, 4. bs., İstanbul, Yarpı Kredi Yayınları, 2014, s. 84.

bedenin sınırları diğer muhafazakar örüntüler gibi tabulardan, filtreleme sistemlerinden kaynaklı olarak öngörülen ihlaller tarafından düzenli ve sistemli şekilde imlenerek, dağınık ve etkin, dinamik, üretici toplumsal olanın yapılanması tarafından çizilmiştir, dolayısıyla bedenin sınırlarının içindeki dengeleri anlamaya çalışmak toplumda hegemonik olanın sınırlarını anlamayı mümkün kılmaktadır, bu yolla kategorilerin doğallık iddialarını ortaya çıkarmak ve onları yeniden içlerinde daha az şiddet içerecek şekilde işlemek mümkün hale gelmiştir; (b) doğallaştırılmış bilgiler aracılığıyla yanlış, tanımlanamaz, idrak edilemez, gerçekdışı olarak kabul edilenin normativitenin onu yerleştirdiği psikoz içinden geçmesi ile yeni imkânlar üretilebileceğine değinilmiştir, özellikle abartı, uyumsuzluk, iç kargaşa, çoğalma, bir aradalık, geçişkenlik, tamamlanmamışlık ile normativitenin tek anlamcı kategorilerinin algılayıp da içine yerleştirmedikleri ve dışlananları söylemin içinde bir direniş alanında konumlandırmanın önemi vurgulanmıştır; (c) muhafazakar örüntülerin kendilerini sürdürmek için geliştirdikleri taktiklerden biri olan ritüellerin sürekli kendilerini tekrar etmelerinden dolayı bir süre sonra zamanla bu tekrarlarla kendini çoğalttığı, her tekrarında geçmişteki tekrarlarını/çağrılarını da taklit etmesi sebebiyle tüm bu tekrarların içinde bulundukları bir bütünlük yanılsaması yarattıkları ifade edilmiştir, daha önceki otoriter pratikler dizisinin tekrarlanması üzerinden otoritenin gücünü biriktirerek çoğaltması ile performativite söyleme ait, söylemsel jestlerin tekrarını ve taklidini sağlayan ritüelleştirilmiş otoriter söz söyleme biçimleri olarak kendisini göstermiştir, performativite doğallaştırmaların kaynağını oluşturmaktadır, bu yüzden de performativite adlandırmayı da kullanarak politik olarak temasa geçtiğini sarmakta ve onu şekillendirmektedir, dolayısıyla tanınma özneye verilen bir şey değildir, tanınma özneyi oluşturmaktadır, bu doğrultuda söylemin hakikat etkilerini üreten bir fonksiyona da sahip olması kişilerin hayatlarının gerçeğini şekillendirmekte ve kategoriler ne tam anlamıyla gerçek ne tamamen sahte bir inşa halini almaktadırlar; (d) bedene dair ilk imgeyi verdiğine inanılan ve bu yolla bedenin algısının ideallik ve bütünlüğün izdüşümü ile üretilmesini sağlayan bir yanlış tanıma olarak ego ne öznenin içinde ne de dışında olmasından dolayı sürekli olarak istikrarsız kalmak zorundadır, fallusun bedenin maddesel bir parçası olmaması ve bir bütünlük, kimlik oluşumunda tamamlayıcı olarak işlev görmesinden dolayı bütünlüğe addedilebilmesi sebebiyle yer

değiştirmeye açık olduğu ortaya çıkarılmıştır, buna göre normatif olarak fallus olma (kadına addedilen) ve fallusa sahip olma (erkeğe addedilen) arasında geçişlilik sağlanmasıyla iğdiş edilme tehdidi ve iğdiş edilme endişesi lezbiyen fallusta bir arada aynı anda bulundurulurak – olumsuzlanan, dışlanan ve idealleştirilen, yüceltilen, muhafaza edilen bir arada bulundurulurak- ve birbirlerinin içlerinden geçmeleri sağlanarak fallus ile kurulan hegemonik sembolik altüst edilmiş, çoğulluğu sağlanmış ve böylece yeniden imlenmiştir, yeni görme biçimlerine olanak sağlanmıştır; (e) lezbiyen fallusun özellikle bu iç içe geçen kutupların tutarsız, değişken, akışkan ve normatif olmayan yeni kimlik kategorilerinin yaratılmasıyla bağlantısı bulunmaktadır, özellikle kategorilerin dayandığı doğallaştırılmış bilgilerin muğlaklığının açığa çıkarılması doğrultusunda kimlik kategorilerine yeni fonksiyonlar eklenmesi ile birden çok söylemin birbiriyle çakıştırıldığı bir alan sunması ve çoğullukları aynı anda kendisinde bulundurması normatif kategorilerin tekliğini sarsmıştır, tek bir şey olma zorunluluğu bulunmadan her şey olabilen bir kimliklenmeye fırsat verilerek normatif kimliklerin düzenlenmişliği altüst edilmiştir; (f) cinsiyetlendirilmiş bedenlere tek ve sabit bir toplumsal cinsiyete sahip olma hakkının tanımlanmış olmasını sorgulayarak hazlar ve arzuların bedenin belirli bölgelerinde toplanması ile bedenin performatif olarak düzenlendiği, bu düzenlemelerin bir güç ilişkisi olarak dağıtıldığı ve böylece de kendilerini hem sürdürdükleri hem de doğallaştırdıkları belirtilmiştir, gücün kendisinin zaten gerçekleştirdiği tekrarlar ve taklitler sırasında – anlamı üretirken bozan tekrarların hiçbir zaman birbirlerinin aynısı olmamalarından dolayı- farklılaşmalara, bozulmalara, aksaklıklara, tutarsızlıklara olanak yarattığının, dolayısıyla hedeflenen özgürlük için gerekli şartları kendiliğinden zaten temin etmekte olan gücün içinde direniş alanları yaratmak olduğunun altı çizilmiştir; (g) *drag* de hegemonik düzcinselliğin kendi idealleştirmelerini taklit etmek için sabit ve tekrar eden bir çaba olarak ele alınmıştır, özellikle normativitenin takip ettiği hatları takip ederek kendini oluşturması kategorilerin doğallaştırılmış bilgilerini sorgulamaya açmaktadır, *drag*'lerin *Camp* ile normatif kimlik inşasındaki doğallığa ve bir öze sahip olma takıntısının defalarca kez alegorileştirilerek taklit etmeleri ile yapay ve mübalağalı bir kimlik oluşturmuşlardır, burada sembolüğün içinde bulunan zıtlıkların ötesindeki anlam-inşa arasında olduğu varsayılan karşıtlığın muğlaklaşmasının ve yalnızca

birbirlerinin içine geçmesinin ötesinde farklı görme biçimlerini oluşturmayı da mümkün kıldığı gösterilmiştir, *drag*'in özellikle bir nesnenin kaybını yasını tutmadan kabullenışı ve bunu içselleştirerek o nesneye özgül birleştirici olabilecek bir melankoli fantezisini, düzcinselliğin kurucu melankolisini, alegorileştirmesi geçici kimlikler kurarak yaratılacak kalıcı politik mücadeleler için farklı olanakların yolunu açmaktadır; (h) bu anlamda *drag* kimlik ve *queer* kimlik arasında da benzerlik vardır, Butler *queer*'in bir kimlik olmayacağını, onun daha çok normativitenin düzenlemelerini çatlatarak şekilde dinamik, farklılaşmış bir hareket olduğunu savunurken, Halperin *queer* kimliği pozitif ve sabit bir gerçekliğe ihtiyaç duymayan, dolayısıyla da özü olmayan bir kimlik olarak ele almasıyla *queer* kimliği *drag* kimlik ile yakınlaştırır, *queer* öznenin bulunduğu eksantrik konumsallıktan kaynaklanan bu yapısı aynı zamanda normativiteyle sürekli olarak karşı karşıya bulunan bir konumsallıktır, çünkü normativiteye direnme pozitif, dinamik ve yaratıcıdır, bu anlamda *queer* kimlik normatif bir kimliğin aksine kişinin kim olduğunu ve ne yapabileceğini yeniden tanımlamakta olan bir oluş biçimi haline gelmiştir; yani iki kimlik de özü olmayan, değişip dönüşmeye her daim açık olan, tamamlanmamış, halihazırda var olanın ötesindeki olasılıkları keşfetmeyi amaçlayan oluşlardır; (g) doğallaştırılmış bilginin muğlaklığında kurulmuş olan maddesellik iktidarın ta kendisi olarak ele alınmıştır, böylesi bir maddeselliğin doğallığının bozulması ile de açığa çıkan yaratma ve oluşturma kapasitesiyle direniş imkânları oluşturulmuştur, diğer yandan da maddeselliklerin böylece yeniden imlenebilmesinin önü açılmış, başka türlü maddeselliklerin nasıl oluşturulacağına dair arayış başlatılmıştır.

1.2.2. Sınırın Rizomatikliği: Çoğulluk ve Yeni Bir Doğa Anlayışı

Doğaya doğal belirlenimcilikten farklı olarak bakabilen ve bedeni de bir inşa olarak değil de başka bir doğa anlayışı içerisinde tüm olumsuzluğuyla görmeye çalışan bir konumda Elizabeth Grosz, daha önce Judith Butler'ın düşüncesi çerçevesinde ele alındığından farklı olarak, bedenlerin değişmez ve yineleyip duran altüst edici olduğu savunulan ilişkiler arasında bir çökeltiye dönüştüğünü ve herhangi bir altüst etmenin ancak tekrar ve taklidin ötesinde gerçekleşebileceğini vurgulamaktadır. Grosz'a göre altüst etme de eğer tekrarlar ve taklitler üzerinde temellendirilirse yalnızca kendisini yinelemekten ibaret kalıp yeni bir imkân, olasılık, olanak

yaratması mümkün olmayacaktır. Grosz Foucault'nun cinsiyetin cinsellik rejimlerinin nedeni değil de bir sonucu olarak oluştuğuna dair görüşüne katılmaktadır, buna göre bedenın kaydedilmesi, işleyişı, pratikleri bedenın kendisini oluşturmakta, böylece de bedenın ne yapabiliyorsa o olarak kavranmaktadır. Beden böylece kayıt öncesi bir yüzey olarak anlaşılmamaktadır, anlaşılıyor olsaydı kaydın da kurucu üretkenliği göz ardı edilmiş olacaktı, dolayısıyla kayıt oldukça etkin ve karşılıklı biçimde üzerine kaydettiğı yüzeyi yaratmaktadır. Bu sebeple Grosz, Butler'ın zaten tezahür olan cinsiyetin üzerine bir de ikinci bir tezahür olarak toplumsal cinsiyeti eklemesini işlevsiz ve gereksiz bulmaktadır. Grosz Deleuze'ün Nietzsche'nin görüşlerinden aktardığı üzere aktif ve reaktif kuvvetler üzerinden yaptığı çıkarımlar doğrultusunda bedenın ne olduğuna değil, ne(ler) yapabileceğine odaklanmaktadır. Grosz'a göre, tek başına *queer* olmak ya da düzcinsel olmak herhangi bir radikal cinsellik belirtisi değildir, cinsellik kişinin kendi *queer*'liğini veya heteroseksüelliğini nasıl yaşadığına dayanmaktadır. Dolayısıyla ne oldukları değil, ne yaptıkları ön plana çıkarılır. Zira homofobik durumlarda bile tepki yöneldiğı grubun niteliklerine değil, onların ne yaptıklarına dair bir baskıya dönüştürülerek sürdürülmektedir. Bedenın maddesel kaydın yüzeyi olarak kavranışı, Grosz'a göre, hem yönelimselliğın fenomenolojik çerçevesini, hem de psikişik derinliğın psikanalitik varsayımını reddetmektedir. Beden basitçe okunabilecek bir işaret veya deşifre edilecek bir semptom değildir, ama dikkate alınması gereken bir güçtür, Foucault'yu izleyen inşacı bakış açısında beden bir nesne, tahakkümler altında düzenlenmekte olan pasif ve ham bir data olarak görüldüğü için, bedenın tüm iç özellikleri yok sayılmakta ve üzerinde uygulanan tahakkümlere karşı pasif bir eylemsizliğı sürdürdüğü düşünölmektedir. Grosz, bilginin bedenlerin içine sızmasından dolayı tarih içinde üretildiklerini kabul eder, yani güç bedenın belli özelliklerini işaretleyerek bir takım kategoriler geliştirmektedir. Fakat bedeni boş, pasif bir sayfa, nötr bir araç veya gösteren olarak görmek sorunludur, Grosz salt bir kaydın bile kaydedildiğı her beden yüzeyinde aynı olmayacağını altını çizmektedir. Kısacası doğal olarak verili bir beden yoktur, beden kültürel, ırksal, cinsel, sınıfsaldır; yüzeylerin, enerjilerin, güçlerin, organın, akışın, maddenin bir arada bulunması ve başka bedenlerle geliştirdiğı işlevselliğı olan eklemlenmeler ve/ya iletişimler olarak anlaşılabilir, bu sebeple de kendisinde derinlerde sakladığı açığa

çıkımayı bekleyen gizler bulundurmaz. Dolayısıyla beden üzerindeki belirlenimler ve üreme organlarının öne çıkarılışı ayrıcalıklarını kaybederler, çünkü Grosz'a göre beden üzerindeki veya içindeki bölgelerin bir sınırı yoktur, yani hangisinin bireyin hayatına hükmedeceğini önceden kestirmek imkânsızdır. Dolayısıyla şeylerle, maddelerle, dünyayla, dönüşümlerle, yoğunluklarla, bir başkası olmayla iletişim kuran yüzeye ait bir mod olan erotik arzu da kaydedilip saklanarak bilim ve bilginin kazanç sağlayabileceği bir alan olamaz. Grosz'un böyle bir görüş benimsemesinde Deleuze ve Guattari'nin felsefesinin büyük etkisi bulunmaktadır, onlar bedenin ne yapabileceği, yani icra edebileceği şeyleri, kurabileceği bağlantıları, deneyimlediği dönüşümleri, diğer bedenlerle şekillendirdiği mekanik iletişimleri, nelere eklenilebileceğini, kapasitesini nasıl arttırabileceğine odaklanarak bedene oldukça ender rastlanan bir olumsuzlukla yaklaşmışlardır. Arzunun şeyleri bir araya getiren veya onları açığa çıkaran, gerçeklik yaratan bir dizi pratik, bir gerçekleştirme olarak ele alınması ve ihtiyaçtan, eksiklikten kaynaklanıyor olduğu görüşüne itiraz edilmesi, öznenin ve nesnenin de potansiyel olarak sonsuz biçimde parçalanma kapasitesine sahip olan parçalar olmaları aynı seviyedeki farklı unsurların rastlaşmalarına fırsat vermiş ve sonsuz deneyin, dönüşümün, transmutasyonların bir arada bulunup geçici eklemlemeler gerçekleştirerek yeniden hizalanmaları sağlanmıştır. Bu şekilde Deleuzecü bakışın bir nedenselliğin, dolayısıyla hiyerarşinin, düzeyin reddedildiği yatay bir zemin sunması, dünyanın yansımısını yaratmayı reddetmesi, ikili zıtlıklar yerine çoğulluğa ve çeşitliliğe fırsat tanıdığı, iki kutuplu düşüncenin birbiri karşısında konumlandığı mevcudiyetleri parçalaması ve mikro süreçleri, yoğunlukları, akışları vurgulaması, kimliklerin, durağanlıkların sabitlenmemişliğini savunarak psikanalizin yaptığı gibi her şeyi tek bir paradigmaya indirgememesi, dışıl özneye ve dışıl maddeselliğe açıklayıcı ve pozitif bir çerçeve sunması anlamında Grosz'un düşüncelerinde yer etmiştir. Grosz bedene özgü olabilecek farkları ve kararlılıkları ele alırken özellikle böylesi farkların sabit ve tarihdışı bir biyoloji bağlamında kavranamayacağını vurgulamaktadır, bu farklar açık maddeselliklerdir, geliştirilebilecek olan bir dizi edimler ve potansiyellerdir. Nitekim bu farklar yalnızca deneyim ve öznellik boyutunda değil, pratik ve zihinsel kapasiteler boyutunda da toplumsal ve tarihsel çeşitliliğe sahiptirler. Grosz'a göre farklılıklar ne bireysel olarak yapılmış bilinçli seçimlerdir, ne de isteğe ve yönelimselliğe

uyumludurlar, onlar diğer olasılıkları dışlayan ve zorlaştıran bir tercih veya bir yöntemi zorunlu olarak içeren bedene özgü tarzlar, alışkanlıklar, pratikler olarak anlaşılabilirlerdir. Dolayısıyla cinsel fark kendisi dışındaki hiçbir konuma izin vermemektedir, Grosz böylesi bir konumun ancak eril mantığın sahip olabileceği bir lüks olduğunun altını çizmektedir. Grosz'un kendini diğer cinsiyet(ler)in ötekiliğine açabilecek, onlarla buluşabilecek kadar kapsayıcı olabilecek bir konum bulmak için yapacağı incelemeler sırasında ilk önce bedene bir inşa olarak bakan bakışa getirdiği yorumlar, sonrasında psikanalize sunduğu eleştiriler, ardından da Deleuze ve Guattari'nin felsefesini nasıl kullandığı, bu felsefenin feminizm için neler yapabileceği ele alınacak, ardından da bu doğrultuda cinselliğin nasıl dönüşümler geçirdiği incelenecektir.

Bedeni bir 'üretim' olarak düşünen *queer* kuram içerisinde Butler bedenini yasa ve normlarla kurduğu ilişki içerisinde nasıl üretildiğini incelerken, Deleuze bedeni üretim ve üretilenin birbirinden ayrılmadığı, aynı yatay düzlemde birbiriyle iletişim kurdukları bir biçimde kavrar, bunun yanı sıra Butler'ın özellikle kullanmaktan kaçındığı 'doğa' Deleuze'ün bakış açısında doğa-kültür arasındaki ayrımın geçersiz kılındığı ve böylece yeniden düşünölmeye açıldığı bir yaklaşımla kavranır.¹⁷⁸ Bu doğrultuda Grosz'un Foucault'nun bedeni aktif olarak işaretleyen ve üreten güç-bilgi ağları ve rejimlerinin bedene nüfuz ederek onu neredeyse bir nesne gibi bir takım inşalar tarafından manipüle edilen pasif ve ham madde olmasına itirazları vardır.¹⁷⁹ Ona göre bedenin maddesel kaydın yapıldığı bir yüzey olarak kavranması yönelimselliğin fenomenolojik çerçevesini ve psişik derinliğin psikanalitik varsayımını reddeder; beden psişik içselliğin ifadesinin veya iletişimin bir usulü veya özünde söylenemez ve özel olanın arabulucusu değildir, basitçe okunabilecek bir işaret, deşifre edilecek bir semptom da değildir, fakat bir dizi yüzeyler, enerjiler, güçler, bir eklemlenme usulü ve bir dizi belirsiz süreç, organ, akış, madde olarak anlaşılabilir olan, dikkate alınması gereken bir güçtür; bu güç ise gizlilik içinde ya

¹⁷⁸ Direk, **Cinsellik Muamması**, s. 88-89.

¹⁷⁹ Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**, Bloomington ve Indianapolis, Indiana University Press, 1994, s. 122.

da derinlerde saklanmaz veya açığa çıkarılmayı beklemez, aksine, başka bedenlerle geliştirdiği işlevselliği olan eklemlenmeler ve iletişimlerde kendini gösterir.¹⁸⁰

Grosz Foucault'nun bedeni bir nesne, hedef, güç aygıtı, gücün işletimi için azami yatırım alanı ve ayrıca ona zararlı olan bir materyallik üzerinde gücün kontrolünü sağlamak için mücadeleye bir katkı olarak ele aldığını, buradan yola çıkılarak da bedenin sonsuz çeşitlilikteki kültürel prensibe göre önceden tahmin edilemeyeceğinin altını çizer, çünkü beden sonsuz şekillerde kullanılabilecek bir potansiyele sahiptir.¹⁸¹ Foucault bedeni bir direniş, fakat esasen bedenin iç özelliklerinin ve güçlerinin gücün işleyişine etkisi oldukça az olan pasif bir eylemsizlik olarak ele alsa da, Grosz bilginin bedenlerin içine sızmasıyla birlikte bedenlerin tarih boyunca tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak üretildiklerini kabul eder, beden kesinlikle tarihdışı belirlenimci bir doğallığa sahip değildir.¹⁸² Beden hiçbir koşulda ve anlamda doğal bir beden değildir çünkü kültürel, ırksaldır, cinseldir, hatta sınıfsaldır.¹⁸³ Bu sebeple de beden gücün işletimlerinin ayrımcı ve nesnesidir ve güç bedeni belli özellikler, yetenekler ve nitelikler ile belirlenmiş bir kategori olarak üretmektedir.¹⁸⁴ Grosz Foucault'nun ele aldığı gibi gücü söylemsel olarak dağınık ve karmaşık yapısıyla kavrar ve bu bağlamsallığı içerisinde gücün söylemleri, bedenleri, bireylerin yaşamları ve davranışları birbirine bağlayarak kendi düzenlemelerince işaretleyeceği belirli bedenler olarak onları konumlandırır, "Güç bu gerçek söylemlerin olanaklılığının koşulu, bedenler ve hazlar üzerine bu söylemleri kaydeden söylemlerin bolluğu ve enerjinin arkasındaki motive edici güçtür."¹⁸⁵ Grosz'un burada sorunlu bulunduğu nokta ise bedenin boş, pasif bir sayfa, nötr bir 'araç' veya yalnızca bir gösteren olarak ele alınıyor oluşudur, böylesi bir kaydetme, inşa metaforunun feminizm için en iyi ihtimalle tek bir yararı olabileceğini ifade eder, o da erkek veya dişi beden üzerine kaydedilen tek ve aynı mesajın her zaman ve her beden üzerinde aynı etkiyi oluşturmamasıdır.¹⁸⁶

¹⁸⁰ A.e., s. 120.

¹⁸¹ A.e., s. 146.

¹⁸² A.e., s. 146.

¹⁸³ A.e., s. 142.

¹⁸⁴ A.e., s. 140.

¹⁸⁵ A.e., s. 150.

¹⁸⁶ A.e., s. 156.

Grosz iktidarın kurduğu baskı ve tahakküm şekillerini ele alırken baskı terimine genel bir çerçeve sunmak için beş başlık altında onun örgütlenme sürecini ele alır, buna göre (a) iktidarın, otoritenin ve değerin dağıtıldığı genel bir yapı içerisinde birbirinden farklı konumların çıkarlara göre dağıtılması sonucu toplumsal konumların veya yerlerin sistematik olarak birbirlerinden ayrışık olacak şekilde üretilmeleri ve buradaki imtiyazlı konumlara erişmenin oldukça zor ve kısıtlanmış olması ve bunun yanı sıra gruplara, kategorilere dahil edilmiş tekilliklerin ve tikelliklerin de gittikçe belirsizleşmesi;¹⁸⁷ (b) birbirinden ayrılmış ve kategorilendirilerek düzenlenmiş olan konumlarda imtiyazlı olanlara belirli çıkarlar dağıtılması ve bunu yaparken de asıl amacın bu çıkarların korunmak için bu konumlarda bulunanların yerlerini hiçbir zaman terk etmeyeceklerini, sabit kalacaklarını ve bunu bilinçli katılımcılar olarak sürdüreceklerini garantiye almaktır, böylece dağıtılmış ve yerleştirilmiş olan düzenleme kolay kolay değiştirilemez hale getirilecektir;¹⁸⁸ (c) bu konumlar her ne kadar ayrıştırılmış ve kategorilendirilmiş olsalar da verili veya özgül biçimde kendilerine kaydedilmemiş, fakat kendilerinin oluşumuyla belirlenmiş olan değerlerle, niteliklerle, çıkarlarla ve hareketliliklerle bağlantılı kalmaya devam ederler;¹⁸⁹ (d) bu sebeple de tahakküm ve tabiyet ilişkileri yalnızca maddi çıkarlarla bağlantılı olarak anlaşılamaz, konumları içerisinde kategorilendirilmiş olan gruplar kendi değer ve anlam dünyalarını da bu menfaatler doğrultusunda oluştururlar, bu sebeple de tahakküm altındaki grupların değer ve anlam dünyalarının bu şekilde örgütlenmiş olmasından dolayı bir değişime gidebilmeleri oldukça zorlaştırılmıştır;¹⁹⁰ (e) dolayısıyla tabiyet pahasına sağlanan çıkarları ve imtiyazları muhafaza etmek, sürekliliklerini sağlamak için tahakküm altındaki gruplar bulundukları konumların düzenlemelerinden dolayı kendi kendilerini belirlemelerini sağlayacak olan bir takım becerilere erişemezler –bu bedenim kimi bölgelerinin veya fonksiyonlarının kimi düzenlemelerce kültürel, toplumsal, tarihsel olarak ulaşılamaz veya mahrem kılınışı olabilir- ve bununla

¹⁸⁷ Elizabeth Grosz, “Deneysel Arzu”, **Cogito**, çev. Erkan Ünal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, No:65-66, s. 11-12.

¹⁸⁸ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 12.

¹⁸⁹ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 12.

¹⁹⁰ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 12.

mücadele etmenin tek yolu da direniş alanı oluşturmaktır.¹⁹¹ Foucault'nun böylesi bir tahakküm ilişkisi içerisinde iktidarın aynı zamanda direniş için sunduğu yolları da göstermiş olmasından dolayı bir umut hissi yaratmış olması, kapitalizmle birlikte patriyarkayı, ırkçılığı ve emperyalizmi de asla erişilemeyecek kadar büyük ve uzak sistemler olarak kavranışlarını sorunsallaştırmış olması ve bu sistemlerin böylesine dokunulmaz, katı yapılar olarak algılanışlarındaki illüzyonu çatlatmış olmasından dolayı Grosz onun yaklaşımını verimli bulur.¹⁹² Özellikle cinsiyetin cinsellik rejimlerinin bir ürünü olarak oluşturulmuş olduğu görüşüne katılır, Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinin son bölümünde sunduğu ve önceki başlıklar altında da değinildiği gibi, bedenin kayıt öncesi bir yüzey olarak ele alan modern yapısal çerçevede inşa edilen cinselliğin tertibatına karşı mücadele verebilmek için dayanak noktasının cinsiyet-arzu değil, bedenler ve hazlar olması, yani bir bedenin neyi yapabiliyorsa o olduğu dayanağına odaklanması gerektiği fikrine katılır, zira bedenin bu şekilde kayıt öncesi bir yüzey olarak anlaşılması kaydın kurucu üretkenliğini gözardı etmektedir, oysa ki kayıt üzerine yazdığı yüzeyi yaratmaktadır ve bunun ötesinde böylesi bir doğalcı anlayışın farz ettiği tarzda verili doğal bir beden yoktur.¹⁹³ Grosz, Foucault herhangi bir söylemsel ve kültürel kapsayıcılığı olabilecek biyolojik bir zemini reddetse de, yaptığı çözümlemelerin bedenlerin ve hazların nasıl belirli kişiler veya gruplar için fenomenler olarak üretildiklerini ve kişilerin anlam dünyasına bu fenomenlerin sızmasıyla birlikte nasıl katılıp varlıklarını doğallaştırabileceklerini ve bu yolla diğer tüm alanlara da yayılıp yerleşebileceğini açığa çıkarması anlamında onun görüşlerinden yararlanmaktadır.¹⁹⁴ Kısacası Grosz kültür-doğa arasındaki ayrımı kabul etmeyerek, cinsiyet farklılığının kültürel olarak inşa edilmediğini, gerçek olduğunu ve tarihsel ve kültürel olarak bilginin bedene sızdığını ve onu şekillendirdiğini, böylesi düzenlemelerin de ortadan kaldırılmasının mümkün olduğunu düşünmektedir.

Foucault'nun cinsellik tertibatını bir inşa olarak ele aldığı gibi, Butler da bu inşaya bir başka terim daha ekler ve toplumsal cinsiyeti zaten Foucaultcu bakışta cinsellik rejimleri doğrultusunda oluşturulduğu düşünülen cinsiyetin üzerine bir başka örtü

¹⁹¹ Elizabeth Grosz, *Cogito*, s. 13.

¹⁹² Elizabeth Grosz, *Cogito*, s. 15.

¹⁹³ Elizabeth Grosz, *Cogito*, s. 18.

¹⁹⁴ Elizabeth Grosz, *Cogito*, s. 26.

olarak eklemesi Grosz'a göre oldukça gereksiz ve işlevsizdir, çünkü Foucaultcu açıdan bakılacak olursa cinsiyetin kendisi zaten başka bir ikinci tezahüre yer bırakmayacak kadar bir tezahürdür.¹⁹⁵ Grosz Butler'ın görüşleri doğrultusunda cinsiyetin doğa, akıl veya biyoloji aracılığıyla değil daha çok içinde bulunduğu tarihsel koşullar ve kültürel düzenlemeler ile farklı öğelerin performatif suni yollarla sıralanması olarak görüldüğünü, yani bedenin bu performativite ile üretildiğini söyleyerek böylesi bir bakışta tüm performansların ötesinde veya arasında bedenin yaşamaya devam etmek zorunda olduğunu vurgular.¹⁹⁶ Bu anlamda Butler'ın modern kuramların iki kurucu değerini sürdürdüğü söylenebilir, ona göre benlik bir yandan bilinebilir bir töz olarak verili değildir ama eylem aracılığıyla performe edilmelidir ve kendisine verili hale gelmelidir; diğer yandan da böylesine kendine verili olan töz ve performe edilme yalnızca başkaları ve tanınma ile mümkündür.¹⁹⁷ Kısacası Butler cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin ritüelleştirilmeleri, performatiflik kazanmaları sonucu doğallık ve gerçeklik kazanmış olan, bu sebeple de ne sahte ne gerçek olabileceklerini söylerken ikisi arasında olduğu varsayılan karşıtlığı muğlaklaştırmış ve geçerliliğini kaybetmesine sebep olmuştur. Ama Colebrook'a göre Butler böylesi bir ayrımı kaydırıp muğlaklaştırmasına rağmen bunu ikiliği yoğunlaştırarak yapmaktadır çünkü performativite kuramıyla geleneksel olarak muhafaza edilen madde-temsil arasındaki ikiliği sürdürmektedir.¹⁹⁸ Colebrook'a göre kişi çeşitli performanslara karşılık gelebilse de sırf performansa indirgenmemelidir, şayet bir benlik olmanın koşulu zaman içinde aynı kalmak, belli bir yinelenebilirliğe sahip olmaksa, performans da zaten belirli bir tarzın tekrarıdır, zira bu sürdürülebilirlik olmaksızın kişiyi özne olarak tanımlamak mümkün olmayacağı için Butler'ın çalışmalarında kişi bir yandan yalnızca tanınabilen bir kimlikle benlik olabilirken, diğer yandan bu kimlik performansı ayrıca bu kişinin değişimlerinin ve olası fesihlerinin de bir koşulu haline gelir ve böylesi bir kuram kültürel çalışmalar içinde bulunan klasik temsil problemini bir kez daha baştan sona düşünmenin yolunu

¹⁹⁵ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 17.

¹⁹⁶ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 17.

¹⁹⁷ Claire Colebrook, "On the Very Possibility of Queer Theory", **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburg University Press, 2009, s. 14.

¹⁹⁸ Zeynep Direk, "Kuir Tek Değil", **Cinsel Farkın İnşası**, s. 241.

açar.¹⁹⁹ Colebrook özdeşliğin koşulunun fark olduğunu ve fakat Butler için bunun özellikle tekrarlaması gereken bir fark olduğunun altını çizerek temsil sorunu üzerine düşünür ve normların bu şekilde pekiştirilerek kendileri dışında öznelere tanınmasına fırsat tanımadıklarını belirtir.²⁰⁰ Kısacası Colebrook'un burada dikkat çekmeye çalıştığı sorun Butler'ın savunduğu çoğullukların varlığının yine normatif kimlik kategorilerinin meşruiyet kazanma süreçlerinde tanınırlığa ihtiyaç duymaları gibi, yeni oluşturulacak kimliklerin de performatif altüst edici tekrarlarını bu normatif tanınırlığa bağlamasıdır, oysa ki çoğullukların varoluşları onların tanınmasına bağlı olmamalıdır, zira doğada da böylesine tanınırlıklara ve ikiliklere indirgenmiş bir zorunluluk bulunmamaktadır, dolayısıyla Deleuzecü bir yaklaşımla çoğulluğun varlığı çoğul-oluşlarına dayanmaktadır.²⁰¹ Nitekim cinselliğin halihazırdaki tanımlanmışlığıyla onunla özdeşleşen her şey de onun belirleyeceği, düzenleyeceği şekilde kategorilendirilerek adlandırılırlar ve ancak bu doğrultuda deneyimlenmesine fırsat tanınır. Fakat adlandırma ile asıl düzenlenmeye çalışılan zaten hareketlerdir, kaldı ki homofobik yaklaşımlar da grupların sahip olabilecekleri niteliklere değil, bu gruba veya kategoriye ait olduğunu düşündükleri hareketleri, faaliyetleri gerçekleştiren bedenlere yönelik tepkiler geliştirmektedirler, kategorilendirmelerin kendisi de bu hareketlerle, edimlerle, faaliyetlerle etkileşim halinde kendilerini ortaya koymaktadırlar. Grosz, Foucault'nun cinselliğin tertibatıyla ilgili yaptığı çıkarımlar doğrultusunda, 19. yüzyılda şekillenmeye başlayan ve sürdürülmekte olan bir 'eşcinsel personası' yaratılarak bu pratiğin tüm detaylarının ortaya döküldüğü, yani bir varlık meselesi olmaktan çıkarılarak bir pratik meselesi olarak ele alındığı, deşifre edilip yeniden kodlandığı, böylece de eksilerinin ve artılarının işaretlendiği, buna göre konumlandırıldığı bir çerçevenin oluşturulduğunu aktararak, 'sapkınlık' olarak belirlenenin bu süreç neticesinde sabitlemesi ile eşcinselliğin okunabilir bir kategoriye indirgenildiğini belirtir.²⁰² Grosz böylesi bir yapıda normatif yollarla olmasa da yeni kimlik kategorilerinin yalnızca tekrar ve taklit yoluyla değişmez ve yineleyen ilişkiler içerisinde

¹⁹⁹ Claire Colebrook, **Deleuze and Queer Theory**, s. 14.

²⁰⁰ Claire Colebrook, **Deleuze and Queer Theory**, s. 15.

²⁰¹ Zeynep Direk, "Kuir Tek Değil", **Cinsel Farkın İnşası**, s. 242.

²⁰² Elizabeth Grosz, "Deneyisel Arzu", **Cogito**, çev. Erkan Ünal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:65-66, 2011, s. 34-35.

kuruluşunun da sebep olacağı bir altüst etme halihazırda bulunan normları tekrar ve taklit etmekten öteye geçip tamamen yeni bir şeyin yaratılmasına ortam sağlayamayacaktır.²⁰³ Bu sebeple Butler sembolğin dışında olduğunu düşündüğü sahte-gerçek arasındaki ayrımı yıkmak isterken esasında yeni kimlik kategorilerinin de söylem ve onun sembolik konumlandırımları içerisinde olduğu için artık anlamı kalmayana kadar sürekli olarak tekrar eden normların bu yolla yıpratılması sonucunda tekrarın ve taklidin ötesinde ne oluşabileceğine dair açıklayıcı bir yol çizmemiştir, çünkü böylesi inşaların ötesinde bir gerçeklik olduğuna da inanmamaktadır. Butler'ın iktidarın ötesinde bir gerçeklik olduğuna inanmamasından dolayı çoğulluk ve çeşitlilik için sembolik içinde bir direniş alanı bulmaya çalışması ve Grosz'un herhangi bir gösterene, temsile, kimliğe ihtiyaç olmadan da farklılıkların çoğulluklarını devam ettirebilmesi için yeni bir doğa anlayışını gerçekleştirmeye çalışması esasında birbirine zıt yaklaşımlar değildir, ikisi de birbirlerini besleyen ve geliştiren bir konumsallıkta bulunarak teke indirgeyici normatif yapıyı çatlatmaya ve tamamlanmamışlığın olasılıklara açık oluşlarında yeni imkânlar, yeni görme biçimleri bulmaya çalışırlar.

Grosz'un tamamen yeni bir şeyin yaratılmasına ortam hazırlamaktan kastı da Irigaray'ın görüşleriyle de çağrışımı bulunan çoğullukları, akışkanlıkları, çeşitlilikleri, farklılıkları göremeyen, algılayamayan bir insanın içinde 'öteki' olarak bile konumlandırılmazken, her daim 'aynı', 'bir' ve 'tek'e indirgenmeye çalışırken bu insanın sürdürülmesinde ısrarcı olmamak, halihazırda verili olan normatif 'doğa'nın, kültürel indirgeyici belirlenmişliklerinin dışında doğa-kültür arasındaki ilişkinin karşıtlık olarak algılanmadığı yeni bir 'doğa' anlayışını mümkün kılarak kesinlikle hayali değil, zaten gündelik yaşamın yerelliğinde el altında bulunan bir dünyayı gerçekleştirebilmektir. Böylece bedene ve bedenin çeşitliliklerine, farklılıklarına olumlu bir bakış sunulabilecektir, Grosz bunu gerçekleştirirken kendi düşüncesini Deleuzecü bir yaklaşımla geliştirir.

Foucault cinsellik tartibatını ele alırken, cinselliğin en çok da 19. yüzyılda psikanalizin yardımıyla itiraf ettirme aracılığıyla söyleme dahil edilip düzenlendiğini ve ardından ritüelleştirilerek doğallaştırıldığının altını çizer, ona göre bu sebeple

²⁰³ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 35-36.

psikiyatrik uygulama tımarhane hayatının ayinleri içinde korunan ve pozitivistimin efsaneleri ile söyleme dahil edilen belirli bir ahlâki taktiktir.²⁰⁴ Foucault'ya göre Freud diğer bütün tımarhane yapılarının aldatmacalarını açığa çıkartmıştır, en önemlisi bu yolla mahkumiyeti ortadan kaldırmıştır, fakat bunun esasında çok da büyük bir bedeli olmuştur, adeta 'büyü' yoluyla insanları iyileştirirken psikiyatriste tanrısal bir statü, mutlak bir bakış olma, ceza veren yargı konumunu atfetmiştir; tam da bu sebepten dolayı aslında ortadan kaldırıyormuş gibi gözüktüğü yapıyı tamamiyle buraya taşımıştır ve deliliği böylesi bir mesafeden aslında anlayamamıştır.²⁰⁵ Freud'un daha önceki mahkumiyeti soyut bir boyuta taşınması ile Grosz'a göre Kartezyen felsefeden miras aldığı bir çeşit psikofiziksel ikiliğe bağlılığını sürdürmektedir, kimyasal ve nörolojik süreçler psikolojik süreçlerin ne sebepleri ne de sonuçlarıdır ama her nasılsa aralarında bir ilişki vardır.²⁰⁶ Freud bedenin verili veya doğal olduğunu savunmaz, ona göre biyolojik beden fiziksel ve toplumsal ile kaplanmaktadır, kaplanan beden bir zamanlar mitik olarak doğal olmuş olabileceğine inanılan ve tabii ki örtülerek gösterenin ardına saklanan hayali bedenle yer değiştirir, zaten bu yer değiştirme ile bir giz haline gelir ve açığa çıkarılmayı bekler.²⁰⁷ Grosz, imgeselden simgesele geçme evresinde öznenin ilk olarak egosunu diğerlerinin imgesinin, özellikle en çok da annenin imgesinin içe yansıtılması sonucu oluşturduğunu, yani egonun imgelerle oluşturulan kimlikler serisinin bir ürünü olduğunu ifade eder; ikinci olarak da, egonun öznenin kendi bedenindeki libidinal dürtülerinin yeniden yönlendirilmesinin bir sonucu olduğunu belirtir, beden bu yüzden toplumsalın ve bireyin kavşağıdır, birini diğerinden ayıran eklemdir; bu durumda ego, şimdiye kadar kısıtlanmamış, nesnesiz, şekilsiz, zevk arayarak dolaşmakta olan libidonun ablukaya alınmasının bir sonucu olarak şekillendirilmiştir.²⁰⁸ Çünkü bu süreçten önce, yani altıncı aya kadar, bebeğin bedeniyle birleşik, hiyerarşik bir ilişkisi yoktur; sabit ve kuşatılmış bir alanda bulunmamaktadır, yani kendi derisi tarafından oluşturulan bir bariyer henüz mevcut

²⁰⁴ Michel Foucault, **Deliliğin Tarihi**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 6. bs., İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2015b, s. 720.

²⁰⁵ **A.e.**, s. 722-723.

²⁰⁶ Elizabeth Grosz, "Psychoanalysis and the Body", **Feminist Theory and The Body**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 267.

²⁰⁷ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 267-268.

²⁰⁸ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 268.

değildir; Lacan'ın terimleriyle ifade etmek gerekirse çocuk bedenini bu evrede birleşmemiş ve düzenlenmemiş, parçalar halinde bir beden olarak - henüz iç ve dış, ben ve öteki, aktif veya pasif arasındaki ayrımlar tarafından düzenlenmemiş olan parçalı bir beden olarak- deneyimlemektedir.²⁰⁹ Çocuğun kendi bedeniyle, ötekiyle ve toplumsal-sembolik düzenle ilişkisi için *bir önkoşul değil, bir ilişkinin ürünü* olan ego, bedenın dış yüzeyinin aydınlatılmış imgelerinin yansıtıldığı bir iç ekran gibidir, gerçeğine uygun bir harita, bir fotoğraf değildir, erojenliğin ve bedenın farklı parçalarındaki libidinal kuşatmalarındaki değişken yoğunlukların derecelerinin bir temsilidir, bedenın anlamının veya özne için bir anlamlandırmanın imgesidir; ayrıca fantezinin bir işlevi olduğu kadar his ve arzusun da arzusudur.²¹⁰ Bu anlamda ego öznenin algıladığı bedenselliğin bir kopyası olarak kabul edilir; bedenın anatomisinin ve fizyolojisinin, gerçek bedenın bir taslağı veya izdüşümü değildir, 'hayali bir anatomi'dir.²¹¹ Grosz yara veya sıyrık izlerinin, çeşitli organik hastalıkların tarihinin veya hatta beden parçaları hakkındaki aile mitlerinin hepsinin bu bedensel bölgeleri cinselliğe, histeriye ve fanteziye daha duyarlı duruma getirdiğini söyler, bu anlamda kişinin fiziksel hayat tarihi beden tarafından beden üzerine kazanmıştır, buna karşılık, bu tıpkı tinin yaşayan bedenın tarihini, onun rastlantısal karşılaşmalarını, patlaklarını, dönüşümlerini ve genişlemesini taşıması gibidir; çocuğun bedeni işaretlenmiştir, ayrıcalıklandırılmıştır, bir bütün olarak kurulmuştur, bedenın köşeleri ve yüzeyi boyunca engebeli katmanlar içinde libidinal olarak pekiştirilmiştir.²¹²

Grosz hayali konumların kuruluşunun hayali anatominin düzenlenmesinde merkezi bir rol oynadığını ama bu libidinal sürecin tanımlayıcı olan bir süreçle karıştırılmaması gerektiğini vurgular; öyle ki libidinal konum erojenik bir çember, onu dolduracak veya tatmin edecek bir veya birkaç nesne arayışında olan bir döngü olarak işlemeye başlamıştır, oysa ki bedenın üzerindeki veya içindeki erojenik bölgelerin sayısının bir sınırı yoktur, veya hangisinin bir bireyin hayatına hükmedeceğini önceden kestirmenin imkânı da yoktur.²¹³ Ancak bir kurum olarak psikanaliz arzuyu normalleştirmekte ve farkı dışlamaktadır, bunu yaparak da aslında

²⁰⁹ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 268.

²¹⁰ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 268-269.

²¹¹ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 269.

²¹² Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 270.

²¹³ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 270.

yaratıcılığı sınırlandırmaktadır.²¹⁴ Nitekim eğer ki kadın bedeni iğdiş edilmişse, Freud'un aksine, bu sadece bir görme meselesi değildir, tersine, bu şeylerin doğaya değil de anlamın ve değerın egemen sistemlerine göre nasıl görüleceğini ve anlaşılacağını öğrenme meselesidir.²¹⁵ Psikanaliz bu yolla iki cinsiyeti her zaman fallusun yokluğu veya varlığı üzerinden kişinin psiko-toplumsal ve cinsel konumunun belirlendiğı tek model üzerinde temellendirmiştir ve feministler de hayali anatominin farklı çeşitlerinin, bedensel deneyiminin cinsel olarak iki özgöl tipinin, cinselliğın iki biçiminin, iki bakış açısının, iki farklı çıkar ilişkisinin göz önünde bulundurulmasının gerekliliğinde, bu iki özgöl tipten yalnızca bir tanesinin düşünce tarihi boyunca kendi koşulları içinde keşfedilmiş olduğunda ısrarcı olmuşlardır.²¹⁶

Foucault'nun Freud'un diğer bütün tımarhane yapılarının aldatmacalarını açığa çıkarttığını ve mahkumiyeti ortadan kaldırdığını söylemesi gibi Deleuze ve Guattari de Freud'un böylece oluşturmaya başladığı 'Oedipus'un emperyalizmi'nin kurucusu Freud'un her şeyin mümkün olduğu, bu özgöl sentezlerin, akışların ve sonsuz temasın mekânını keşfeden ilk kişi olduğunun altını çizerler.²¹⁷ Onlara göre bedenın verili veya doğal olduğuna inanılmayan psikanaliz içerisinde toplumsal ile kaplanan bedenın bir zamanlar mitik olarak doğal olmuş olabileceğine inanılan ve tabii ki örtölerek gösterenin ardına saklanan hayali bedenle yer değıştirmesi ile üretim fantezi üretimine indirgenmiştir ve Freud sanki ne pahasına olursa olsun vahşı ve her yandan fıskıran arzunun bu dünyasından sıkılmış da orada azıcık düzen yaratmak istiyordur.²¹⁸ Freud iğdiş edilmeyi bilinçdışının alanına sokarak arzulayan-makinenin deneyimlediğı hem pozitif hem üretici olan binlerce kopma ve akışı aynı mitsel alana gösterenin tekilleştirici felci içine yerleştirmektedir, böylece üretmektense inanan bir bilinçdışı ortaya çıkmıştır, yani bilinçdışı iğdiş edildiğine 'inanırsa' ancak o zaman kadınlar iğdiş edilmiş olurlar ve tüm belirsizlik de burada bulunmaktadır, yani

²¹⁴ Verena Andermatt Conley, "Sixty Thousand Forms of Love", **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburg University Press, 2009, s. 26.

²¹⁵ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 270.

²¹⁶ Elizabeth Grosz, **Feminist Theory and The Body**, s. 271.

²¹⁷ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Londra ve New York, Bloomsburg Publishing Plc, 2017, s. 70.

²¹⁸ A.e., s. 71.

inanmayı sürdürüp sürdürmemekte yatmaktadır.²¹⁹ Sonsuz sayıdaki akışın göstereninin tekilleştirici yapısına ve arzusun Deleuze ve Guattari'nin 'Oedipus emperyalizmi' olarak adlandırdığı anne-baba-çocuk 'kutsal' üçgeninin kurumsallaştırılmış hali olan ailesel kararlılığına indirgenmeye çalışılması ile kendini sürdüren ve bu sebeple de doğallaştıran yasal kurumlar tarafından belirlenmiş olan kendisini hayal eden bir egonun öznesi ve kurduğu bireysel fantezleri böylece her şeyi kendine benzetmeye başlamıştır. Deleuze ve Guattari bu ayrımın bireysel fantezi diye bir şeyin esasen hiç olmadığını ama bunun yerine özne-gruplar ve zaptedilmiş gruplar olarak iki grubun olduğunu söylerler, bu iki grup asla kapalı, katı, tamamlanmış gruplar değildir, birbirleri arasında sürekli geçişler vardır; ancak zaptedilmiş gruplar içerisinde herkes 'babacık'tır, toplumsal üretimin ve verimsizliğin tüm birimleri ailesel üretimin figürlerine indirgenmiştir.²²⁰ Oedipus tarafından tanıtılan dışlayıcı ilişki, sadece farklılaştırma yoluyla kendini ifade eden çeşitli parçalanmalar arasında değil, aynı zamanda empoze edilen ve öncelleyen farklılaştırmalar arasında da kontrolünü sağlayarak oyuna katılır, yani onun kuralına uyup ama yine de kendini farklılaştırmayı başaramayan kişiyi karanlık gecelerin dipsizliğine düşmekle korkutur, kısacası Oedipus hem emirler veren farklılaştırmaları hem de temasa geçtiklerini tehdit eden farklılaştırmaları yaratır; bu yüzden de Oedipus bir labirent gibidir, onun içinden ancak ona yeniden girerek ya da başkasını içine sokma koşuluyla çıkılabilir.²²¹

Grosz, Deleuze ve Guattari'nin psikanalizin tekçiliğinin karşısında aldıkları sert ve sağlam konumdan ve tekçiliğin yerine çoğullukları, akışları, biraradalıkları, çeşitliliği, azınlıksal oluşları savunmalarından ve özellikle de beden için olumlu bir yaklaşım geliştirmelerinden dolayı psikanalizin tekçiliğinin karşısında konumlandığı her türlü farklılığa yeni bir görme biçimi, başka bir dünya, gerçeklik anlayışı sunup farklı ve çeşitli olasılıkların, imkânların önünü açabileceğini düşündüğü için onların felsefesi ile kendisi *queer*'e Deleuzecü bir yaklaşım sunar. Grosz, Deleuze'ün özellikle Nietzsche'nin aktif ve reaktif kuvvetler arasındaki çıkarımları doğrultusunda, gey ve lezbiyen kuvvetleri düzcinselliğin buyruklarını

²¹⁹ A.e., s. 78.

²²⁰ A.e., s. 80.

²²¹ A.e., s. 97-98.

reddettikleri ölçüde aktif ve üretken kuvvetlerin zaferi olarak görür, çünkü aktif kuvvetler uzanabildikleri yere kadar uzanan ve kendi özgürleşmesi dışında hiçbir şeye aldırış etmeyen, kendi farklılıklarından keyif alan, neler yapabileceğini akışta keşfeden ve kendi yolunda ilerleyen bir kuvvettir, bunun karşısında konumlandırılan reaktif kuvvetler ise faaliyeti sınırlayıp zaptetmek üzere işleyen, bu sebeple de faaliyeti olumsuzlayan, kıran, kısıtlayan, nötr hale getirip farklılıklarını silen, etkilerini önleyen kurnaz, gizli, kısıtlayıcı, müdahale edici, ikincil, aldırışsız, gayretli ve itaatkar olarak belirlenir.²²² Bu durumda aktif kuvvetlerin açık, çoğul, tamamlanmamış akışları içinde neler yapabileceğini deneyimlediği üretken kalan ve mevcut sınırları ihlal eden cinsel ilişkilerin düzcinselliğin normatif yapılarını sürdürmeden neler yapabileceğini deneyerek keşfedeceği olanaklara fırsat tanınmış olur. Grosz yalnızca *düzcinsel veya queer olmanın* tek başına cinsel açıdan radikal olduğunu garantiye almak için yeterli olmayacağının altını çizmektedir; “Cinsel açıdan radikal olmak, kişinin kendi *queer*’liğini ya da kendi heteroseksüelliğini, *queer* olarak heteroseksüelliğini nasıl yaşadığına dayanır.”²²³ Aktif ve üretken olan kuvvetleri daha iyi anlamak ve neler yapabileceklerini kavramak için Deleuze ve Guattari’nin geliştirdikleri yeni doğa anlayışlarına odaklanan Grosz, bedenün diğer bedenlerle hem de insan ve insan olmayanla, canlı ve cansız olanla ilişkisini anlamının tamamıyla farklı bir biçimini geliştirdikleri bu anlayış ile bedenin ne bir bilinç için bir konum ne de organik olarak belirlenmiş bir mevcudiyet olduğunu kabul ettikleri ama daha çok bedenin ne(ler) yapabileceğine, icra edebileceği şeylere, kurabileceği bağlantılara, deneyimlediği dönüşümlere ve oluşlara, diğer bedenlerle şekillendirdiği mekanik iletişimlere, neye eklenilebileceğine, kapasitesini nasıl arttırabileceğine yönelik bir kavranışın geliştirildiğini ve böylece bedene olumlayıcı bir kavrayışla yaklaşılabilirliğinin mümkün olduğunu belirtir.²²⁴

Deleuze ve Guattari’nin geliştirdikleri bedeni olumlayan bu yeni doğa anlayışı içerisinde doğanın kendisi bir üretim süreci olarak ele alınır; “Ne insan ne de doğa diye bir şey yok artık, sadece birini diğeri içinde üreten ve diğeri makinelerle

²²² Elizabeth Grosz, “Deneysel Arzu”, **Cogito**, çev. Erkan Ünal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:65-66, 2011, s. 21-22.

²²³ Elizabeth Grosz, **Cogito**, s. 23-24.

²²⁴ Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**, s. 164-165.

birleştiren bir süreç var.”²²⁵ İnsan ve doğa arasında ayırım yapmazlar, doğanın insan özü ve insanın doğa özü, doğa içerisinde üretim veya endüstri biçiminde birleşirler ve insanı yaratılışın efendisi olarak konumlandırmak yerine, tüm formlar ve tüm varoluşların engin yaşamlarıyla temasta olan bir varlık olarak kavrarlar, dolayısıyla bu anlamda insan ve doğa birbirine zıt düşen iki karşıt terim değildirler, ikisi de tek ve aynı esas gerçeklikler ve üretim ne bir amaç veya kendi içinde sonlu olarak görülmeli, ne de kendisinin sonsuz devamlılığı ile karşılaştırılmalıdır.²²⁶ Deleuze ve Guattari bu anlayışı geliştirirken yararlandıkları bir isim de Bergson’dur, mikro-makro evren ilişkisine getirdiği genel anlayışıyla Bergson tekrar değerlendirilmeyi hak eden ihtiyatlı bir devrimi gündeme getirmiştir, buna göre yaşayan organizmanın dünyaya benzer olduğunun düşünülmesi ile bu organizma kapalı izole bir sistem olmayı bırakacaktır, böylece dünyaya, yaşayanların dünyasına, her zaman olmakta, gelişmekte oluşa katılmakta ve gelişmekte olana kendisini indirgmeden ve kapatmadan geçici bir boyut içerisinde kendisini açacaktır.²²⁷ Deleuze ve Guattari organizmanın karşısına organsız bedeni yerleştirirler çünkü daha önce de ele alındığı gibi ‘Oedipus emperyalizmi’ bedeni kaplayarak onu fantazmatik bir bütün haline getirmeye çalışırken aynı zamanda bedende bir araya gelmiş olan çoğullukları, akışları, parçaları da ‘bir’e, ‘tek’e, hayale, fanteziye indirgemmiştir, bütünleştirici düzenlemeler ve örgütlenmeler organizma olarak ele alınır, buna göre organları olmayan beden bu düzenlemelerin, fantezilerin, anlamlılık ve özneleşmeyle özdeşleşmiş bütünlüğün sökülüş halidir; “... organsız beden asla organların zıttı değildir. Organlar düşmanlar değildir. Düşman olan organizmadır. Organsız beden organlara değil, organizma denenen organların düzenlenişine karşıdır.”²²⁸ Bu sebeple de organsız bedeni bir yumurta olarak ele alırlar, buna göre organsız beden içerisinde eksenlerin, eşiklerin, enlemlerin, boylamların çapraz ilişkiler içerisinde bulundukları, hiçbir şeyin temsili olmadığı, aksine her şeyin yaşam ve yaşanmış deneyimler olduğu sürekli değişimler ve dönüşümler gerçekleştiren, saf yoğunluğun ortamı olan,

²²⁵ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 12.

²²⁶ **A.e.**, s. 15.

²²⁷ **A.e.**, s. 116-117.

²²⁸ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, çev. Brian Massumi, Minneapolis ve Londra, The University of Minnesota Press, 2005, s. 158.

kapsayıcılığı olmayan, üremeyen, çatlak bir yumurtadır.²²⁹ Organizma böylesi bir organsız beden üzerindeki bir katmandır, Deleuze ve Guattari organizmayı bir yığın fenomeni, pıhtılaşma, ve tortulaşma, organsız bedenden yararlı emeği çekip almak amacıyla, onun üzerine formlar, fonksiyonlar, bağlar, baskın ve hiyerarşik düzenlemeler, düzenlenmiş aşkınlıklar empoze eden olarak ifade etmektedirler.²³⁰ Ayrıca organizmayı sökmek, koparmak hiçbir şekilde onu öldürmek anlamına gelmemektedir, fakat daha çok bedeni tamamen bir çokluğa, dolaşıma, birleşmeye, basamaklara, eşiklere, yoğunlukların geçişlerine, dağılımlarına, bölgelere ve yersiz yurtlaşmaya hazır ilişkilere bedeni açmakla ilgilidir; nitekim organizmayı sökmek diğer bütünlüğe ait olan iki zemini, anlamlılık ve özneleştirmeyi, sökmekten daha zor değildir çünkü anlamlılık organizmanın bedene tutunması gibi ruha tutunur bu yüzden ikisinden de kurtulmak kolay değildir.²³¹ Bu sebeple de organsız beden birine ait kılınmış değildir, o her daim bir bedendir.²³²

Deleuze ve Guattari çoğulluğun, akışların, çeşitliliğin, oluşların ‘tek’e indirgenmeksizin var olduğu doğa anlayışlarında doğa-endüstri-kültür arasında özdeşlik ilişkisi geliştirerek sahte-gerçek, yapay-doğa ayrımlarını geçersiz kılarlar.²³³ Deleuze ve Guattari’nin geliştirdikleri ‘arzulayan-makine’ başta olmak üzere tüm makineler mekaniğin yerini alabilirmiş gibi anlaşılamaz veya bir plan ya da tasarıma, ilkelerin uygulanışına uydurularak standartlaştırılmaz, çünkü onların makineleri mekanizmaya karşıdır ve herhangi bir insanın, herhangi bir üretimin koşulu oldukları kadar sonucudurlar.²³⁴ Bu sebeple yalnızca üreticiler veya bir ritüeli gerçekleştirenler, sürekli tekrar edenler olarak anlaşılamazlar;

“Bir ‘arzulayan-makine’ birlik ve teklik mefhumlarına karşıdır: onu oluşturan unsurlar ve süreksizlikler ne kayıp olan orijinal bir bütünlüğe ne de onu sonlandıran, tamamlayan bir amaca aittirler. Amaçları gerçeği göstermek olmadığı için fonksiyonlarını önceden sunmazlar. Ayrım gözetmeksizin, bireyseli, kolektifi ve toplumsal gerçeği oluştururlar. Arzu kalıcı çoğulluklar yaratmaz; her ürettiği yeni hizalanmasında, eklemlenişinde ve iletişiminde

²²⁹ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 31.

²³⁰ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 159.

²³¹ **A.e.**, s. 160.

²³² **A.e.**, s. 164.

²³³ Zeynep Direk, **Cinsellik Muamması**, s. 87.

²³⁴ Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: A Towards a Corporeal Feminism**, s. 168.

bir şeyler yaratmayı dener. Esasen göçebedir, teolojik değildir, dolambaçlı, yaratıcı, tekrarsız, çoğalan ve tahmin edilemezdir.”²³⁵

Kusurlu, kısmi, tamamlanmamış nesneler makineleri ve düzenlemeleri şekillendirirler, her kısmi nesne bir akış başlatır ve bu akış da bir başka kısmi nesne ile ilişkilendirilmiştir, diğerinin varoluşunun potansiyel alanını (bu alanın kendisi de çeşitlidir) tanımlamaktadır; bahsedilen çeşitli alanda her bir kısmi nesnenin var olduğu noktada bu nesnelerden biri her zaman diğerinin yaydığı veya ürettiği akışı kesmektedir ve kendisi de diğer kısmi nesnelerin keseceği bir akışı başlatmıştır, burada akışlar çift başlıdır ve her üretici işlem böyle çalışmaktadır.²³⁶ Deleuze ve Guattari’ye göre organsız beden arzulayan-makineleri tam anlamıyla bir işkence aygıtı olarak deneyimlemektedir, bu yüzden de içine girmeye çalışan arzulayan-makineleri reddetmektedir ve işte tam bu zıtlık içerisinde organsız beden arzulayan-makinelere artık sabredemeyince makineler ortaya çıkar; “Makinenin doğuşu tam olarak burada başlar: arzulayan-makinelerin üretim süreci ile organsız bedenin üretici olmayan durağanlığı arasındaki zıtlıktır.”²³⁷

Olağanüstü bir akışkanlığın söz konusu olduğu ve asla bir şeyin aynı kodlarla yapılmadığı böylesi bir anlayışta özne de ‘tuhaf’ olarak ele alınır, buna göre özne sabit bir kimliği olmadan, organsız beden üzerinde başıboş dolaşan, arzulayan-makinelere karşı her zaman uyanık olan, kendisi için aldığı ürün payına göre tanımlanandır ve kendini sadece kaydeden bir yüzeyde kopmalarla, ayrılmalara, her kopmadan, ayrışmadan sonra geriye ne kaldıysa onlarla konumlandırandır.²³⁸ Deleuze ve Guattari eksikliğin toplumsal üretim aracılığıyla yaratıldığını, planlandığını, organize edildiğini, böylece de arzunun kendisinin bir üretim süreci olmaktan bir eksiklik olmaya, bir fanteziye indirgendiğini söylerler.²³⁹ Deleuze ve Guattari bu noktada arzunun eksiklikten kaynaklandığını reddederler ve arzunun bu şekilde konumlandırılmasının sebebinin onun eksikliğini her daim hissettiği şeyin ondan alınan şeyler olması olduğunu söylerler, ondan alınan ve eksik olan şey ise

²³⁵ A.e., s. 168.

²³⁶ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 370.

²³⁷ A.e., s. 20.

²³⁸ A.e., s. 28.

²³⁹ A.e., s. 41.

içinde derin bir yerde eksikliği hissedilen nesneler değildir, insanın kendi nesnelliğidir, insanın nesnel varoluşudur ve gerçek imkânsız değildir, tersine, gerçek içinde her şey mümkündür, her şey mümkün olmuştur.²⁴⁰ Ancak kişi dünyasını anlamlılık ve önem üzerine kurmuşken tek vaadi anlamsızlık olan bir dünyaya gitmeyi tercih etmemektedir. Deleuze ve Guattari'nin burada bahsettiği gerçek de sırf ona bakılmıyor, yönelinmiyor diye ortadan kaybolmamıştır. Dolayısıyla eğer arzu üretiyorsa onun üretimi gerçektir, eğer arzu üreticiyse, sadece gerçek dünyada üretici olabilir ve sadece gerçeklik üretebilir, bu sebeple de gerçek ortaya çıkan son üründür, bilinçdışının otoüretimi olarak arzunun pasif sentezinin bir sonucudur; ve arzu hiçbir şeyden, özellikle de nesnesinden, yoksun değildir, onda eksik olan şey öznedir;

“Tıpkı Marx’ın da vurguladığı gibi, gerçekte var olan şey eksiklik değildir, tutkudur. Arzu ihtiyaçlardan doğmaz, tersine ihtiyaçlar arzudan türer: ihtiyaçlar arzunun ürettiği gerçeklik içindeki ters tepkilerdir. Eksiklik arzunun ters tepkisidir; deponlanır ve dağıtılırlar, doğal ve toplumsal olan gerçeklik içinde organikleştirilirler. Arzu her zaman nesnenin varoluşunun koşullarıyla yakın temas halinde kahr; bu koşullarla yüzleşir, onların izini sürer, onlar değiştiğinde kendisi de değişir ve onlardan daha uzun yaşamaz.”²⁴¹

Grosz da arzuyu buradan yola çıkarak bir gerçekleştirme, şeyleri bir araya getiren veya onları ayıran, makineler, gerçeklik yaratan bir dizi pratik olarak ele alır, bu yüzden de arzuyu psikanalist uygulamaların yaptığı gibi onu fanteziyle bir tutmak ve gerçeğin karşısına koymak, onu bir hasretlik çekme, kaybetme, yitme, eksiklik olarak yorumlamak yerine bu şekilde ona bir olumluluk kazandırmaktadır.²⁴² Pozitif ve üretken kuvvetlerin dizginlenmesine gerek kalmayan akışları içerisinde öznenin ve nesnenin bir dizi akış, enerji, hareket, zemin, parça, organ, yoğunluk, birbirine eklemlenme veya onları kimlikler içerisinde donduranların aksine potansiyel olarak sonsuz biçimde parçalanma kapasitesi olan parçalar halini aldıkları noktada, hiçbir merkezi veya hiyerarşik düzeni, kurumu veya tertibi izlemeyen biraradalıklar ortaya çıkmaktadır;

²⁴⁰ A.e., s. 40.

²⁴¹ A.e., s. 40.

²⁴² Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**, s. 165.

“Biraradalık unsurların, parçaların, akışların, bambaşka durumların ve maddelerin geçici eklemlenişleridir: fikirler, şeyler – insan, canlı ve cansız – hepsi aynı ontolojik konuma sahiptir. Varlık hiyerarşisi bu çeşitli parçaların toplanması ve eklemlenmesi için önceden buyurulan bir emir, uymaları gerek merkezi bir düzen ya da plan yoktur. Onların ‘kanunları’ daha çok sonsuz deney, dönüşüm veya transmutasyon, aynı düzeyde olma, yeniden hizalanmadır.”²⁴³

Deleuze ve Guattari ‘Oedipus emperyalizmi’nin ulaşamadığı toprakların böylesi biraradalıkları, akışları, oluşları ve çoğullukları organsız bedenin çölünün içinden geçirerek yeni dünyaya taşıyan şizofrenden söz etmektedirler, şizofren yeni bir dünya derken başka bir dünya hakkında konuşmamaktadır, zira başka bir dünyadan da değildir, bahsettiği kendisini mekândan sürerken bile yoğunluk içerisinde, arzulayan-makinenin çevresinde bir yolculuktur; sorumsuz, kimsesiz, neşeli, kendisi için bir şey söyleyip hiç kimseden izin istemeden yapabilen, bir arzu veya herhangi bir şeyin eksikliğini çekmeyen, bariyerleri ve kodları aşan, artık bir isim veya herhangi bir egoya karşılık gelmeyendir ve şizofren kendisini özgür biri olarak üretebilmektedir.²⁴⁴ Bu doğrultuda şizoanalizin amacı da yetim bilinçdışının topraklarına, yasanın ötesine, Oedipus’un artık olmadığı yere erişmektir ve hedefine sadece psikanalizin dışında ulaşabileceği varsayılmamaktadır, ama geleneksel Oedipus’un bir baba-işlevinin, bir anne-işlevinin bilinmeyen topraklarına sokulması durumunda Oedipus sorununu ancak daha da fazla yaymış olacaktır.²⁴⁵ Bu sebeple de aslında belki de Butler’ın çözüm yolu olarak önerdiği söylem içinde bir altüst oluş yaratmak Deleuzecü *queer* yaklaşım içinde yer bulamamaktadır. Şizofrenik bu haliyle anne-baba-çocuk üçgenini kırmayı başarırken ve daha geniş bir ailenin daha kapsayıcı kurallarını açığa çıkarabilecek yeni bakışlar sunabilirken, Oedipus’un örgütlediği bölücü aileler kendilerini sürekli tekrar etmeleri sebebiyle oedipal üçgeni sonsuz sayıda çoğaltmaktadırlar ve bunun sonucunda da her daim üç taraflı bir durum yaratılmaktadır.²⁴⁶ Foucault, Deleuze ve Guattari’nin anne-baba-çocuk üçgenini kıran sundukları yeni bakış açısının esasında faşizmin izlerini takip ettiğini ve artık faşist olmayan bir hayata geçişin yolunu yaptığını belirtir; ona göre

²⁴³ A.e., s. 167.

²⁴⁴ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 156.

²⁴⁵ A.e., s. 101.

²⁴⁶ A.e., s. 115.

Anti-Oedipus birbirleriyle aynı güçlere sahip olmayan ve her biri farklı derecelerde değişkenliğe sahip tehlikeler taşıyan üç farklı düşmanla mücadele etmektedir, (a) politik sofular, üzgün militanlar, kuram teröristleri, politiğin saf düzenini ve politik söylemi muhafaza etmeyi yeğleyenler ile devrimin bürokratları ve gerçeğin memurları; (b) arzunun zavallı teknisyenleri – her işaret ve semptomun psikanalistleri ve göstergebilimcileri – arzunun çeşitliliğini yapı ve eksikliğin iki kutuplu kuralına sıkıştıran psikanalistler ve göstergebilimciler; (c) asıl düşman olarak kavranan stratejik düşman faşizm, fakat burada bahsedilen faşizm sadece Hitler ve Mussolini’nin kitlelerin arzularını oldukça etkili bir şekilde kullanan ve harekete geçiren tarihi faşizm değil, aynı zamanda herkesin içindeki, kafalarındaki ve günlük yaşamlarındaki onlara gücü sevdiren, onları domine edip sömüren ve o yegane şeyi arzulamaya sebep olan faşizmdir.²⁴⁷

Deleuze ve Guattari organsız beden ve arzulayan-makineler ile doğa-kültür arasındaki geleneksel ayrımları geçersiz kılarak insan-makine, sahte-gerçek ayrımlarını da yerinden etmektedirler. Böylesine çapraz iç içe geçmiş oluşlara fırsat vererek hem her birini gösteren olmaktan kurtarıp gerçekliklerini ve mevcudiyetlerini göstermişler, hem de iki kutup arasında yapılacak ve sonrasında sabitleştirilecek olan geleneksel kategorileşme sistemlerini çökertip, sürekli geçiş halinde olan, bir araya gelen, sonra dağılan ve değişen çoğullukları, melezlikleri, çeşitlilikleri yatay bir zeminde geçici konumlanma olanakları sunmuşlardır. Her şeyin bir süreç ve üretim olarak ele alınmasıyla tamamlanmamışlık, değişimler, dönüşümler kendilerini deneyimleme fırsatı yakalarlar ve bunu bir eksiklik duydukları için değil, arzu akışlarının aktif ve üretici kuvvetlerine kendilerini bıraktıkları için yaparlar. Burada kesintiye uğramak, dağılmak, parçalanmak bir son veya ölüm olarak değil başka bir akışa sebep olma olarak kavranır.

Grosz bu çapraz ilişkiler kuran biraradalıkların –örneğin Deleuze ve Guattari’nin ‘kadın içindeki erkek ve erkek içindeki kadın’ ifadeleri ile aktardığı iki cinsiyet arasındaki fark- oldukça gerçek olan farkları ve deneyimleri silmeye eğilim gösterdiğine değinmektedir, Grosz’a göre ‘kadının içindeki’ erkek, ‘erkeğin içindeki’

²⁴⁷ Michel Foucault, “Preface”, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Londra ve New York, Bloomsburg Publishing Plc, 2017, s. xii-xiii.

erkeklerle aynı değildir,²⁴⁸ dolayısıyla böylesi farkları da ‘kadın içindeki erkek ve erkek içindeki kadın’ olarak normatif tekçiliğe geri düşürmemek önemlidir. Nitekim Deleuze ve Guattari herkesin biseksüel ve iki cinsiyete sahip olduğunu ama ikiye ayrıştırılıp sabitlenmişliklerinden dolayı bu iki cinsiyet arasındaki iletişimlerin de koparılmış olduğunu kaydederler, buna göre bir erkeğin eril tarafı bir kadının dişil tarafıyla iletişim kurabilir, ama ayrıca bir kadının eril tarafıyla ve başka bir adamın dişil tarafıyla da ve hatta başka bir adamın eril tarafıyla da iletişim kurabilir; “Biz istatistiksel olarak veya kitlesel olarak düzcinseliz ama kişisel olarak bilmeden veya çok da farkında olmadan eşcinseliz, veya nihayetinde biz en saf moleküler anlamda transseksüeliz.”²⁴⁹ Grosz bu noktada geleneksel yaklaşımların nötrleştirici ve teke indirgeyici tuzaklarına düşmemek adına dikkatli olmak gerektiğini özellikle vurgular, erkek veya kadın oluş fark etmeksizin ‘maskülen’ ve ‘feminen’ nitelikleri veren mikro-bölünmeleri, başkalarında yakalanan veya iletişime geçilen mikro-bölünmeleri tanımanın da ayrıca çok önemli olduğunu belirtir ve böylesi bir zeminin üzerinde yürümesi politik olarak tehlikeli olan bir zemin olduğunu söyler, fakat eğer ki tehlikeli yerlerde ve farklı tip bölgelerde yürüme göze alınmazsa, yeni hiçbir şeyin bulunamayacağını, hiçbir keşfin mümkün olamayacağını ve asıl o zaman şeylerin aynı kalacağını vurgular.²⁵⁰ Mikroskopik çatlaklardan içeri sızmak yeni değişimlere, dönüşümlere olanak yaratılabilir.

Guattari dişil beden oluşun çift veya aile gibi ona atanan belirli konuma sahip bir kadın kategorisi altında asimile edilemeyeceğinin altını çizer, ona göre kendi başına kadın yoktur, böylesi zıtlıklar –kadın-erkek gibi- yalnızca halihazırdaki toplumsal düzeni tekrar tekrar kurmaya yaramaktadır; bu anlamda kadın-oluş ise eşcinsel-oluş ve hayvan-oluş ile birlikte yerleşik düzenle bağını koparan her şeyle ilişkilidir.²⁵¹ Bu anlamda kadın-oluş kadının erkeğin karşısında sözde bir öteki olarak konumlandırılan ve aslında onu kendisinin bir kopyası haline getiren ikili modellerin kategorileşmesine karşı direniş gösterir; “Kadın-oluş özneliliğin sabitliğinin ve durağan birliklerin yapısının ötesindeki süreçleri ve hareketleri içerir. Kadınların

²⁴⁸ Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**, s.173.

²⁴⁹ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 87.

²⁵⁰ Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**, s.173.

²⁵¹ Felix Guattari, “Kadın Oluş”, **Queer Temaşa**, çev. Sibel Yardımcı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 85-86.

pahasına erkeğe ayrıcalık veren birliğin iki kutuplu sisteminden bir kaçıdır.”²⁵² Kadın-oluş bir kişiye veya gruba ait bir kimlik değildir, misal kendisini kadın olarak tanımlayan birinin de kadın-oluşu deneyimlemesi gerekmektedir. Asla tamamlanmamış olan, sürekli değişime ve dönüşüme açık olan çoğullukların ve biraradalıkların toplandığı kadın-oluş’lar, azınlık-oluş’lar, hayvan-oluş’lar, eşcinsel-oluş’lar ikiyüzlü ve normalleştirici çoğunluktan kaçarak bir şey söyleme ve bir değişim meydana getirmek için azınlık olanın gücünün kendisini meydana getirmesi, deneyimlemesi için olanak sağlamaktadırlar; “Deleuze için eşcinsel kimlik yoktur. Diğer azınlıklar için de geçerli olduğu gibi, gey kimliği her zaman bir çoğunlukla ilişkide bu çoğunluk tarafından üretilmiştir. Gey kimliğini düzenlemeye çalışmak radikal bir şekilde istikrarsızlaştırılması gerekeni yeniden konuşturmak demektir.”²⁵³ Kısacası sürekli olarak kendisini dönüştürmekte olan arzu göz önünde bulundurulduğunda, böylesine değişken olan bir kendiliği önceleyen bir kimlik olamazdır, yalnızca çoğunluk tarafından ve gey insanın onlardan devraldığı bir etiket vardır.²⁵⁴

Deleuze ve Guattari’nin katı ve normatif kimlik kategorilerinden oluşlara odaklandıkları, organsız bedeni yumurta olarak ifade ettikleri gibi sürekli olarak değişimler ve dönüşümler deneyimleyen tamamlanmamış, açık çoğullukların, biraradalıkların, dağılışların, kopuşların, parçalanmaların, kısmiliklerin, oluşların bir araya toplandıkları ve dağıldıkları rizomlar da kimliğin fantazmatik biçimini parçalara ayırmaktadır, bu öyle bir haldir ki kişi artık ‘ben’ demeyi bırakır, bunun yerine ‘ben’ deyip dememesinin artık pek de bir öneminin kalmadığı noktaya ulaşır; Deleuze ve Guattari beraber yazmakta oldukları kitap üzerinden bu durumu örneklendirir; “Bir kitap ne bir nesneye ne de bir özneye sahiptir; inşa edilmiş bir takım olaylardan ve birbirinden çok farklı olan tarihlerden ve hızlardan oluşmaktadır.”²⁵⁵ Kitabın hakkında olduğu şeyle kendisinin nasıl oluşturulduğu arasında bir fark olmaması onun hiçbir nesneye sahip olmamasıyla ilgilidir, yani bir

²⁵² Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**, s. 177.

²⁵³ Verena Andermatt Conley, “Sixty Thousand Forms of Love”, **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburg University Press, 2009, s. 25.

²⁵⁴ Verena Andermatt Conley, **Deleuze and Queer Theory**, s. 26.

²⁵⁵ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 3.

biraradalık olarak bir kitap başka çokluklarla iletişim halindedir ve diğer organsız bedenlerle olan bu ilişkisinde yalnızca kendisine sahiptir;

“Biz asla bir kitabın ne anlama geldiğini sormayacağız, asla içinde gösteren ve gösterilene karşılık gelecek bir anlamın peşine düşmeyeceğiz. Onun neyle birlikte fonsiyonlarını sürdürdüğünü, yoğunluk ileten veya iletmeyen başka nelerle iletişim halinde olduğunu, diğer hangi çokluklarla eklemlendiğini ve neleri başkalaştırdığını, hangi organsız bedenlerle temas halinde olduğunu inceleyeceğiz.”²⁵⁶

Deleuze ve Guattari kitabın dünyaya paralel olmayan evrimlere sahip olduğu için dünyayı yersiz yurtsuzlaştırdığını, bunun karşılığında dünyanın da onun yeniden yurtlulaştırılmasına sebep olduğunu, ki bunun karşılığında kitabın da eğer yapabiliyorsa kendisini dünyada yersiz yurtsuzlaştırdığını belirtirler.²⁵⁷ Buradan yola çıkarak rizomların yer altında bulunan bir bitki soğanı, yumru kök olduğunu söylerler, ağaç köklerinden farklı olarak bazı hayvanlar ve bitkilerin rizomatik olduklarını - özellikle farelerin ve karıncaların – belirtirler, buna ek olarak kimi yuvalar da barınma, tedarik, hareket, kaçma, firar etme gibi farklı fonksiyonlara sahip olması anlamında rizomatiktirler; “Rizomun kendisi tüm yönlere uzanan dallanmış bir yüzeye sahip uzamdan, soğanlar ve yumruların içindeki birleşmelere kadar çok çeşitli formları içlerinde barındırırlar.”²⁵⁸ Rizomda herhangi bir kategorinin, ağacın ve köklerinin sahip olduğu tarzda noktalar ve konumlar bulunmamaktadır, bu anlamda rizom çatlamış olsa bile tıpkı karıncaların asla yok olmaması gibi eski ve yeni hatlar üzerinden yeniden harekete geçecektir.²⁵⁹

Deleuze ve Guattari rizomun yumru kök oluşunu, psikanalizin ağaçsal, kökensel hiyerarşik yapısıyla karşılaştırırlar ve buradan uzun süreli hafıza ve kısa süreli hafıza arasında yapacakları bir karşılaştırmanın sonunda da normativitenin iz sürücülüğü ile miras ve aile bağlarını kendilerini pekiştirmek, sürdürmek ve muhafaza etmek için nasıl çalıştığına dair notlar çıkarırlar. Bu durumda, ağaca ait mantığın kendisi psikanalizde olduğu gibi iz sürme ve üreme ile ilgilidir, nesneler kodlanmıştır, bir temsilleri vardır, onlara bu kodları ve temsilleri sağlayan ağaç bunlarla doldurulmuş

²⁵⁶ A.e., s. 4.

²⁵⁷ A.e., s. 11.

²⁵⁸ A.e., s. 6-7.

²⁵⁹ A.e., s. 9.

bir bilinçdışıdır; tanımlamak ve öznelarası durumlarda ilişkiyi sağlama işlevi gören bu bilinçdışı, aynı zamanda iz sürme işlevi sayesinde de hiyerarşiyi sağlamaktadır.²⁶⁰ Fakat rizom iz sürmez, bir haritadır ve haritayı iz sürmeden ayıran şey gerçekte ilişkisinde tamamiyle deneysel bir yönlendirilmişliğe sahip olmasından gelir, harita kendi üzerine kapanmış bir bilinçdışını yeniden üretmez; bilinçdışını yapılandırır; harita açıktır ve tüm boyutlara takılıp çıkarılabilir, tersyüz edilebilir, eklenilebilir, daima değişime açıktır.²⁶¹

Buradan yola çıkarak ağaçsal hiyerarşik kökensel yapının iz sürücülüğünün çoklukları anlamlılığın ve özneleştiririnin eksenleri etrafında düzenleyip, sabitlediği ve nötrleştirdiği, böylece de başka bir şeyi yeniden ürettiğini düşünürken aslında sadece kendisini üretmekte olduğu söylenebilir, Deleuze ve Guattari iz sürmeyi bu sebeple tehlikeli bulurlar, o artığı enjekte etmekte ve onu yaymaktadır.²⁶² Ağaçsal yapı normativitenin kendi anlam dünyasını her yere ve her şeye yansıtmasından dolayı her yerde ve her şeyde kendisini konuşlandırmıştır ve bu sebeple de biyolojiden dilbilime kadar her şey bu ağaçsal kültür üzerine kuruludur; “Birçok insanın kafasında büyümekte olan bir ağaç vardır, fakat beynin kendisi bir ağaçtan çok bir çimenliktir.”²⁶³ Diğer yandan rizomun bir başı veya sonu yoktur, dolayısıyla hiyerarşik bir yapılanmaya da sahip değildir, o her zaman çoklu giriş yollarını kendisinde bulundurur –bu tavşan yuvalarının delikleri olarak tahayyül edilebilir- ve kimi zaman geçiş yolları olarak kullanılırken kimi zaman da depolama, barınma mekânı olarak kullanılmasıyla hareket hatları arasında net ayrımlar sağlamaktadır, yani bir harita, iz sürmenin aksine, yolu her zaman ‘aynı’ya çıkan, çoklu girişlere, yataylığa, çeşitli işlevlere sahiptir ve iz sürme bir çeşit hiyerarşi kurup hiyerarşik konumlar arasında rekabeti arttırırken, harita performans fırsat tanımaktadır.²⁶⁴

Ağaçsal normatif ve hiyerarşik yapının iz sürücülüğünü en çok da hafızanın yeniden yurtlulaştıran işleviyle yerine getirdiğini belirten Deleuze ve Guattari, kısa süreli hafızanın, rizomun veya diyagram tipinin hafızası olduğunu ve her daim bir devamsızlığa, kopmaya sahip olduklarını aktarırlar, fakat bunun karşısında uzun

²⁶⁰ A.e, s. 12.

²⁶¹ A.e., s. 12.

²⁶² A.e., s. 13.

²⁶³ A.e., s. 15.

²⁶⁴ A.e., s. 12-13.

sürelî hafıza ağaçsaldır ve merkezileştirilmiştir, bu sebeple de ailenin, ırkın, toplumun, uygarlığın izini sürmektedir ve verilerini kendisine tercüme ederek kendi içinde muhafaza ettiklerini, onların sürekli olarak hareket etmelerine fırsat verdiklerini ama hiçbir zaman vakitsiz bir şekilde öznelarının karşısına çıkmadıklarını vurgularlar.²⁶⁵ Bu noktada kadının, çocuğun, siyahinin elbette hafızaları olduğunu söylerler, ancak bu hafızada bir araya gelenler genellikle evlilik ve sömürgecilikle ilgili bir hafıza üreten eril çoğunluğa ait bir birim olmaktan öteye geçememektedir.²⁶⁶

Deleuze ve Guattari tüm bu karşılaştırmalara rağmen, kök-ağacın ve oyuk-rizomun birbirlerine zıt iki model olmadıklarını belirtirler; onlara göre ilki kendi çatlaklarını üretmesine rağmen aşkın bir modeldir ve iz sürme fonksiyonuna sahiptir ve ikincisi de despotik bir kanala varma olasılığı olmasına veya kendi hiyerarşilerini oluşturmaya rağmen şemayı altüst eden ve bir harita taslağı çizen içkin bir süreç olma fonksiyonuna sahiptir.²⁶⁷ Rizomun başlıca karakteristiklerini kısaca aktarmak gerekirse, (a) ağaçların ve köklerinin tersine rizomlar herhangi bir noktadan bir başka noktaya eklemlenebilirler, rizomlar oluşları gereği kendi doğalarının niteliklerini yeniden üretme gerekliliği duymazlar, aksine kendilerinden oldukça farklı olan göstergeleri, hatta gösterge olmayanları bile oyuna katarlar; (b) rizom ne bire ne de çoğula indirgenebilir, o iki olandır hatta direkt olarak üç, dört, beş olandır, bir değildir, Bir'den çıkmış veya Bir'in eklenmiş olduğu bir çoğulluk değildir ($n+1$); (c) birimlerden değil, boyutlardan oluşur, veya başka bir biçimde söylemek gerekirse, hareket halinde olan yönlerden oluşurlar, bu yüzden de ne başı ne sonu vardır, ama her zaman kendisinin büyüdüğü bir muhiti vardır; (d) ne özneye ne de nesneye sahip olan, tutarlılığın sızıntı yaptığı bir düzenlemede, Bir'in her daim izinin sürüldüğü n boyutlarına doğrusal linear çoğulluklar üretir ($n-1$); bu çeşit bir çoğulluk boyut değiştirdiğinde, doğası da zorunlu olarak değişir, başkalaşım geçirir; (e) bir takım noktaların ve konumların tanımladığı noktalar ve konumlar arasındaki ikili ve iki kutuplu, iki anlamlı ilişkilerin yer aldığı bir yapının aksine rizom sadece hatlardan oluşur: boyutları olan parçalı ve katmanlı hatlardır bunlar, çoğulluk bir başkalaşım

²⁶⁵ A.e., s. 16.

²⁶⁶ A.e., s. 293.

²⁶⁷ A.e., s. 20.

geçirip doğası değiştikten sonra akışların ve yersiz yurtsuzlaşmanın bulunduğu bir hatta uzanan bir ‘oluş’tur; (f) ağacın aksine rizom üremeye adanmış bir nesne değildir: ne imge-ağaç olan dışsal üreme ne de ağaçsal yapı olan içsel üremez, cinselliğin üreme organlarından bağımsızlığıdır; (g) rizom soykütüğe karşıdır, kısa süreli hafızadır veya hafıza karşıtıdır, merkezsizdir, hiyerarşik değildir, başında ona emir veren bir göstereni, düzenleyici bir hafızası veya merkezi olmayan bir sistemdir; (h) rizomda sorgulanan şey cinsellikle bağlantılıdır – ama bunun yanı sıra hayvanlar, bitkiler, dünya, politika, kitap, doğal ve yapay şeylerle de bağlantılıdır – ve ‘oluş’ların tutumu tamamen ağaçsal bir sistemdeki ilişkilerden farklıdır.²⁶⁸

Deleuze ve Guattari kimlik kategorilerini ve normatif yapıların ağaçsal iz sürücü kökensel yapılarını ayrıca ‘yüzsellik’ [*visagéité*] mefhumu ile de ele alırlar, buna göre, normatif yapıların kendilerini oluşturup sürdürmek ve muhafaza etmek için oluşturdukları anlamlılık ve özneleştirme kendilerini her yere yansıtmakta ve temasa geçtikleri her şeye kendilerinin bir suretiymişçesine görünüm kazandırma yoluyla kendilerini doğallaştırmaktadırlar. Bu anlamda Deleuze ve Guattari’nin imgenin böylesi fonksiyonlarını incelerken ‘yüzselliğin’ kurucu anlamlılık ve özneleştirme tertibatlarına değinmesi normatif kimlik kategorilerinin kurulumuna ve tek anlamcılığına karşıt bir konum edinmektedir.

Deleuze ve Guattari’ye göre anlamlılık katiyen üzerine kendi göstergelerini ve artıklarını kazıdığı beyaz bir duvar olmadan var olamaz, aynı şekilde özneleştirme de içine kendi bilincini, tutkusunu ve artıklarını yerleştirdiği bir kara delik olmadan var olamazdır; burada bahsedilen beyaz zemini ve kara delikleriyle bir yüzdür ve yüz bir beyaz duvar/kara delik sistemidir; büyük beyaz yanaklı bir yüz, kara deliğin gözlerin yerine geçtiği kireç gibi bir yüzdür.²⁶⁹ Bu anlamda yüzler bir birey değildir, yoğunluk veya olasılık bölgelerini tanımlamaktadırlar ve bir alanın tasarlamadan edinebileceği ifadeleri ve ilişkileri önceden etkisizleştiren sınırları oluşturmaktadırlar.²⁷⁰ Yüzey-delik ve rizom-oyuk arasındaki farklılığa dikkat çekerek, baş ve yüz arasındaki farka da değinirler. Çünkü baş bedene dahil olmasına rağmen kendisini anlamlılık ve özneleştirme ile donatan yüz bedenin bir parçası

²⁶⁸ A.e., s. 21.

²⁶⁹ A.e., s. 167.

²⁷⁰ A.e., s. 168.

değildir, nitekim o sadece bir yüzeydir ve bu anlamda yüzsel özelliklerin, hatların, kırışıklıkların, uzun, kare, üçgen yapılı yüzlerin bulunduğu bir haritadır.²⁷¹ Ayrıca yüz sadece baş bedeninin bir parçası olmayı, beden tarafından kodlanmayı, çok boyutlu, çok sesli bir bedensel koda sahip olmayı bıraktığında, yani baş da dahil olmak üzere beden deşifre edilip Yüz denilebilecek bir şey tarafından üstkodlama altında bırakıldığında üretilmektedir.²⁷² Bu süreç kişinin özneleşme süreci olarak belirlenebilir. Deleuze ve Guattari'ye göre yüzsellüğün soyut makinesi tarafından üretilmiş olan yüzün kendisi bir artıktır ve gösterenin yüzeyinde kendisini yansıtacağı bir duvar inşa etmektedir ve bu da gösterinin duvarını oluşturmaktadır ve ardından da özneleştirilenin kendisini enjekte etmesi için gerekli olan delikleri kazmakta ve bu da öznelüğün kara deliklerini oluşturmaktadır.²⁷³ Üçüncü göz olan kamera yakın plan çekimleriyle bu iki kutbu içerisinde barındırmaktadır, filmlerdeki yakın plan çekim yüzü bir peyzaj gibi ele almaktadır ve yüzün ışığını yansıtırken diğer yandan da gölgelerin zifiri karanlığının içine çeken delikleri yaratan yakın planlar, kara delik ve beyaz duvar, ekran ve kamera filmi film yapanlardır.²⁷⁴

Böylesi bir yüzsellüğün karakteristiklerini belirtmek gerekirse, (a) baş ve ona ait diğer unsurların yüzelleştirilmesi durumunda tüm beden de yüzelleştirilebilir, yani gözlerin delikli bir yüzeye dönüştüğü anda beden diğer tüm oyukları ve yoğunlukları da onları izleyeceklerdir; (b) fetişizm, cinsel saplantı vs. bu yüzelleştirme süreçlerinden ayrı düşünülemez, fakat bunun beden bir parçasını alıp onun yüze benzetilmesiyle veya hayali-yüzün bulutlarda dans etmesini sağlamayla alakası yoktur; (c) yüzelleştirme benzerlikler tarafından değil bir düzenleme üzerinden kendisini icra etmektedir, dolayısıyla bir biliçdışı veya tüm bedeni delikli bir yüzey boyunca çizen mekanik işlemdir ve bu işlemler içinde yüzün rolü bir modele ya da tarza sahip değildir, daha çok deşifre edilmiş bütün parçaların üstkodlandığı bir yüzeydir; (d) her şey cinsel kalır; yüceltme yoktur ama bazı yeni koordinatlar eklenmiştir ve bunun sebebi de esasen yüzün başı kaplayabilecek içeriğe sahip olmayan bir soyut makineye bağlı olmasıdır, ama yüz vücudun diğer bütün parçalarına dokunur ve hatta gerekli olduğu durumlarda

²⁷¹ A.e., s. 170.

²⁷² A.e., s. 170.

²⁷³ A.e., s. 168.

²⁷⁴ A.e., s. 172.

benzerliği olan diğer nesnelere de dokunur, bu durumda soru yüzü ve yüzelleştirmeyi üreten makineyi tetikleyen şartların ne olduğu ile ilgilidir; (e) başın, insan başının bir yüz olma gerekliliği bulunmasa bile, yüz insanda üretilmektedir, fakat yine de bu ‘genel olarak’ tüm insanlık için geçerli değildir, yüz hayvan değildir, ama genel olarak insan da değildir; hatta yüzde kesinlikle insana özgü olmayan bir şey vardır, esasen insanda insan-dışı olan şey daha başlangıcından beri yüzün olduğu şeydir.²⁷⁵

Yüzün yayılımcılığından dolayı kişi bir evin, bir aygıtın veya bir nesnenin, bir parça giysinın vs. kendisini izlediğini sanabilir, Deleuze ve Guattari bunun sebebinin yüzelleştirmenin soyut makinesine bağlanmış olan o şeyin bir yüze benziyor olmasından değil de bir beyaz duvar-kara delik sürecine alınmış olmasından kaynaklandığını belirtir.²⁷⁶ Burada bahsedilen yüzsellik makinesi yüzün toplumsal üretimini icra edendir, yani tüm bedeni ve onun çevresindeki her şeyi ve nesneleri ve tüm dünyaların ve ortamların peyzajlaştırılmasını sağlamaktadır; bu makine bedenin yersiz yurtsuzlaştırılması ile yüzün yeniden yurtlulaştırılması sürecinde işler, bu süreçte yüz tarafından deşifre edilen beden, yine onun gerçekteşirdiği bir üstkodlamaya tabi tutularak yüzelleştirilir, böylece bedensel koordinatların ve ortamların çöküşüyle bir peyzaj oluşturulur.²⁷⁷

Deleuze ve Guattari’ye göre yüz kesinlikle evrensel değildir, hatta Beyaz Adama ait bir yüz bile değildir, yüz Beyaz Adamın kendisidir, ki burada bahsedilen tipik Avrupalı Beyaz Adam da İsa’dır; “İsa bir süperstar: bedenin tamamının yüzelleştirilmesini icat etti ve onu her yere yaydı.”²⁷⁸ Tam da bu sebepten dolayı yüz bir politikadır.²⁷⁹ Kara delik ve beyaz duvar her zaman bir aradalardır, kara delik her zaman beyaz duvar üzerinde hareket etmektedir ve bu ikililik olmadan kendisini icra edememektedir; “Kara delikler olmadan duvar yoktur, duvar olmadan da kara delik yoktur.”²⁸⁰ Deleuze ve Guattari böylesi bir yüzü sökmenin gösteren duvarını kırmakla ve öznelliğin kara deliğinden çıkmakla aynı şey olduğunu belirtirler, bu

²⁷⁵ A.e., s. 170-171.

²⁷⁶ A.e., s. 175.

²⁷⁷ A.e., s. 181.

²⁷⁸ A.e., s. 176.

²⁷⁹ A.e., s. 181.

²⁸⁰ A.e., s. 184.

durum için belirledikleri bir de slogan vardır; “Kendi kara deliklerinizi ve beyaz duvarlarınızı bulun, onları tanıyın, yüzlerinizi tanıyın: bu onları sökebilmek için ve kendi akış hatlarınızı çizebilmek için tek yoldur.”²⁸¹

Grosz psikanalitik bir çerçeveyi benimsemek yerine Deleuzecü bir çerçevenin avantajlarını altı başlık altında açıklar; (a) Deleuzecü çerçeve toplumsal ve psişik arasındaki ilişkilerin yatay bir zeminde ele alınmasında ısrar etmektedirler, böylece ne nedensellik (tek veya iki taraflı) ne de hiyerarşik, düzey, zemin veya inşa kalmaktadır; ne toplumsal psişik olana nazaran ayrıcalıklıdır ne de psişik toplumsal olan pahasına bir ayrıcalık elde etmiştir; yataylık bireyleri, öznelere, mikro-yoğunlukları komşuluğa, yerele, bölgele, toplumsala, kültürelere, estetiğe ve ekonomik ilişkilere ideolojik sistemlerin veya temsillerin, devlet ya da ekonomik düzen gibi bir aygıtın merkezi düzenlenişi aracılığıyla değil, fakat doğrudan arzulan-makinelerin, savaş-makinelerinin vb. oluşumlarında birbirine bağlamaktadır;²⁸² (b) dünyanın bir yansımasını yaratmayı, onu kopyalamayı, bu yansımanın fikirler, dilekler ve umutlar biçiminde psişik bir dünyada ele alınmasını veya anlamlar, gizlilikler, temsiller olarak toplumsal ve bir gösteren olan dış dünya üzerinden kavranışını reddederek, bu kavrayışı sorunsallaştırmaktadırlar;²⁸³ (c) ikililiği reddederek çoğulluğu ve çeşitliliği desteklemektedirler;²⁸⁴ (d) iki kutuplu düşüncenin birbiri karşısında konumlandığı mevcudiyetlerde bir araya gelen parçalara, mikro süreçlere, yoğunluklara, akışlara odaklanarak kimliklerin ve durağanlıkların sabitlenmemişliğini incelemektedirler;²⁸⁵ (e) psikanaliz gibi tek bir açıklayıcı paradigma arayışında değildirler, bu sebeple de örneğin cinselliği genitale, bedeni erojenik bölgelere indirgemezler, bunun yerine bedenlerin ne oldukları ile değil ne yaptıkları ile ilgilenirler;²⁸⁶ (f) psikanalizin dışı özneyi, dışı maddeselliği açıklayamadığı yerde feminenliğe, dişil öznelliğe ve maddeselliğe açıklayıcı ve

²⁸¹ A.e., s. 188.

²⁸² Elizabeth Grosz, **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism**, s. 180.

²⁸³ A.e., s. 180.

²⁸⁴ A.e., s. 181.

²⁸⁵ A.e., s. 181.

²⁸⁶ A.e., s. 181.

pozitif çerçeveler ve modeller için kendileri bizzat konuya açıklık getirmeseler de oluşturdukları felsefi düşünce bir olanak sunulmasının önünü açar.²⁸⁷

Deleuzecü bir yaklaşımın böylesi avantajları olabileceği gibi getirdiği bir takım sorunlar da bulunmaktadır; (a) tarihsel, toplumsal, kültürel olarak doğduklarında kadın olarak atanmış olan bireylerin özgüllüğünü ve özelliklerini açıklamada psikanalizden daha dikkatli oldukları söylenemezdir; (b) yaklaşımları heteronormatif tek anlamcılığın uydurduğu bir başka nötrleştirici, aynılığa düşürücü tuzak olabilir; (c) ‘mevcudiyet’ ve oluş arasındaki ilişkinin belirsizlik ve imkânsızlık içinde olması kadın-oluş’un da bu bağlamda daha belirli hale getirilene kadar kadınlar ve feminizm için belirsiz kalmasına sebep olmaktadır, erkek olan mevcudiyetler için olduğu kadar kadın olan mevcudiyetler için bu ikisi arasındaki ilişkinin ne anlama geldiği açıklığa kavuşturulmalıdır.²⁸⁸

Heteronormativitenin psikotik konuma yerleştirdiği bireylerin bu psikotik konumu üstlenmeleri sonucunda onunla neler yapabileceklerinin, ne gibi yeni imkânları ortaya çıkarılabileceğinin önünün açıldığı Deleuzecü yaklaşımda aktif ve üretici akışların, çoğulluğun ve çeşitliliğin, farklılıkların kendilerinin de dinamik oluşu ön plana çıkarıldığı alternatif bir varoluş, yeni bir doğa anlayışı sunulmuştur. Bu anlamda Deleuze ve Guattari pozitif farklara odaklanmış, tekrarların çağırabilecekleri geçmişin tehlikelerine dikkat çekmişlerdir, çünkü hiçbir tekrar esasında tek değildir; bunun yerine Deleuze ve Guattari asimetrik, pozitif ve birey öncesi olan farkın ve tekrarın sentezlerini bulmaya çalışırlar.²⁸⁹ Colebrook Deleuze ve Guattari’nin bahsettiği pozitif farkın bağlantılar yaratan ve ilişkiler üreten gücün sonsuz geri dönüşü vasıtasıyla oluştuğunu söyler, Butler’ın ifade ettiği gibi bir takım niteliklerin tekrarlanmasıyla pozitif farklar yaratmanın mümkün olmadığını ifade eder.²⁹⁰ Colebrook’a göre birey-öncesinin olumlanması insan-merkezci bakışı kırarak benliğin tanınmasını ve normativitenin reddini de içermektedir, aksi takdirde kimlik

²⁸⁷ A.e., s. 182.

²⁸⁸ A.e., s. 182.

²⁸⁹ Claire Colebrook, **Deleuze and Queer Theory**, s. 16.

²⁹⁰ Claire Colebrook, **Deleuze and Queer Theory**, s. 19.

ve kim olunduğunun tekrarına takılı kalınması halinde inşa edilmiş maddenin ve yaşanmış zamanın içinde kalmaya mahkum olunur.²⁹¹

Foucault'nun bedensellikte indirgenemez farklılıkların psişik önemini üstlenmekte başarısız olsa da, Butler cinsellikte işlemekte olan bilinçdışı sürecin sofistike anlayışını başka alanlarda geliştirmesine ve performativite ile bilinçli olmasa da tek başına olayın yüzeyinde kalsa da, Deleuze ve Guattari doğuştan veya erken yaşlardan başlayan sakatlık kategorisinin cinsel öznellik kavramından dışlanmışlığını sorunsallaştırmayı ve yeni imkânlar için olanaklar açmayı başarırlar.²⁹² Shildrick bedensel, psişik ve toplumsal bileşenlerin karmaşık ve akışkan bir karışımı olan içselleştirilmiş beden imgesinin bu yapısından dolayı basitçe cinselliğin normatif oluşumlarının işleyişine yönelik bir anlayışa değil de, bu oluşumların derinliklerindeki sebeplere yönelen bir anlayışa ihtiyaç olduğunu vurgular, çünkü halihazırda psikanalizin sadece cinsiyet farklılıklarına değil, daha birçok farklılığa da kör olduğunun altını çizer, psişik kayıta tüm öz-kimlikler yanlış tanımaya dayandığı için, ayna evresinde uyum sağlamayı başaramayan sakat bebeğin, bütünlüğünün bariz eksikliğinde öteki oluşu, bir arzu öznesi olarak benliğinin konumlanışının – tıpkı kadınların olduğu gibi – tanınmayı reddetmesine sebep olduğunu belirtir ve böylesi bir Lacancı kördüğünden kaçmak için başka yerlere bakmanın ve Deleuze ve Guattarici alternatiflere yönelmenin gerekli olduğunu aktarır.²⁹³ Öyle ki Deleuze ve Guattari arzuyu üretici, bedensel benliğe aşkın ve belirlenmemiş olarak yeniden yazmaktadırlar, cinsellik artık hedefe odaklı ve öznel olmak yerine, her zaman dönüşüme açık olan ve bu yüzden de önceden belirlenemeyen bir akışlar, enerjiler, kapasiteler ağı olarak ele alınmaktadır ve belki de en önemlisi de erken dönem bebekliğin *corps morcelé*'sinin (*parçalı bedeninin*) – ve tartışmalı bir şekilde sakatlığın bir figürü olarak bu bedenin sürekliliğinin – Lacan'a göre sembolik içerisinde cinsiyetlendirilmiş ve cinsel olan gelecekteki bir öznenin tamamlanmış benliği meydana getirmek için üzerinin örtülmesi son derece gerekli görülürken, Deleuze ve Guattari belirli bir amacı veya nesnesi olmaksızın akışkan bir belirsizlikte hareket halinde olan ve her zaman bunun tersinin de mümkün olduğu

²⁹¹ A.e., s. 20.

²⁹² Margrit Shildrick, "Prosthetic Performativity", **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburg University Press, 2009, s. 119.

²⁹³ Margrit Shildrick, **Deleuze and Queer Theory**, s. 120-121.

bedensel düzensizliği tam anlamıyla kutlamaktadırlar.²⁹⁴ Parçalılığın, kısmiliğin, bölünmüşlüğü, şizofreninin dışlanmışlığının, kusurluluğun, göçebeliğin, farklılıkların çoğulluğunun ve değişimlerinin, dönüşümlerinin tamamlanmamışlığına ve oluşlarına fırsat tanınan biraradalıkların toplanmalarına ve dağılmalarına açık kalan böylesi bir anlayışta bütünlükler yerine moleküler olanın görülebilmesi, farklılığı koruyarak bir bölgeyi paylaşabilmenin ve dayanışmayla düşünebilmenin sağlandığı Deleuze ve Guattari'nin felsefelerinin özü itibarıyla *queer* olduğu söylenebilir.²⁹⁵

Grosz da böylesi birey-öncesinin olumlandığı farklılıkların değişimlerinin ve dönüşümlerinin var olabildiği yeni bir doğa anlayışını benimseyerek, tamamen inşacı bir bakışta maddelerin kültürel kaydın süreçlerine hiçbir şekilde direnç göstermiyorlarmış veya karşı koymuyorlarmış gibi gösterilmesine ve cinsel farkın tamamiyle kodlanmış haliyle sabitlenmiş olan, hammaddesinin salt kaydedilmiş ve kodlanmış olduğu düşüncesine itiraz eder, çünkü böylesi bir görüş maddeselliği veya bedene özgül olabilecek olan farklılığı, kararlılığı ve saf yeni maddesel farkı varsaymayı reddetmektedir; oysa ki bedenler arasındaki farklar, sadece deneyim ve öznellik boyutunda değil, pratik ve zihinsel kapasiteler boyutunda da hatırı sayılır bir toplumsal ve tarihsel çeşitliliğin keyfini sürmektedirler ve gerçekliğin saf, sabit ve değişmez unsurları ve biyolojik olarak verili sayılan unsurlar esasında tarihsel değişimlere ve dönüşümlere tabidir.²⁹⁶ Kaldı ki Grosz cinsiyet farklılığını sabit ve tarihdışı bir biyoloji bağlamında düşünmemektedir, bu noktada Haraway'in de yaptığı gibi biyolojinin kendisinin içeriği tarihsel olarak sağlayan bir şema, kültürel yapının kurulduğu bir temel, kültürel veya bireysel olarak özgül olan içeriklerin karışımı için kapsayıcı olabilecek bir şemsiye olamayacağının altını çizmektedir; ona göre cinsiyet farklılığı açık bir maddeselliktir, geliştirilebilecek olan bir dizi eğilim ve potansiyeldir, ne bireysel olarak yapılmış bilinçli seçimlerdir, ne de isteğe ve yönelimseliğe uyumludurlar, mantıkları diğer olasılıkları dışlayan ve zorlaştıran bir tercih veya bir yöntemi zorunlu olarak içeren bedene özgü tarzlar, alışkanlıklar,

²⁹⁴ Margrit Shildrick, *Deleuze and Queer Theory*, s. 121.

²⁹⁵ Chrysanthi Nigianni, *Deleuze and Queer Theory*, s. 3.

²⁹⁶ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, s. 190.

pratikler gibidirler.²⁹⁷ Böylesi bir farklılık dışarıda, nötrleşmiş hiçbir konuma izin vermemektedir, zira Grosz dışarıda, ilgisiz, nesnel olduğu iddia edilen bir konumun ancak eril konum tarafından beyan edilebilen bir lüks olduğunun da altını çizer; iki cinsiyet arasında bulunan bir konum da zaten başka bir özgül konum olabileceğinden dolayı böylesi bir nötrleştirme, bütünleştirme halinden söz edilemezdir; “O halde, yapmamız gereken, cinsel fark konuyusuyla ilgili nötr ya da nesnel bir bakış açısı ortaya koymak değil, kendisini diğer cinsiyet(ler)in ötekiliğine açabilecek, onlarla buluşabilecek, onlara şaşırabilecek (karşılıklı) özgül cinsel bir bakış açısı için yeteri kadar kapsayıcı olabilecek bir konum bulmaktır.”²⁹⁸ Öyleyse böyle bir yaklaşım cinselliğe nasıl bakmaktadır?

Pozitif farklılığın olumlandığı ve psikotik konumun yapabileceklerine odaklanan Deleuzecü *queer* yaklaşımın, psikanalizin ölüm ve cinsel zevki bağdaştırması ile cinsel birleşmenin uğruna ölünecek bir şey haline getirildiği ve normatif yapıda kadının ittifak kurucu olarak sınırın muğlaklığında konumlandırılması ile tüm bedeninin cinselliğin göstergesi kılınmasından dolayı da kadının yaşayan bir ölüm tehlikesi olarak görülmesine itirazları vardır. Grosz, Alphonso Lingis’in (1985) çalışmalarından yararlanarak beden-imgenin özneyi bir deneyimle, kendi bedeni tarafından sağlanan değil de, başkaları tarafından algılanma biçimlerinden edindiği deneyimlerle donatmakta olduğuna netlik kazandırmış olduğunu belirtir, böylece öznenin de bedenin deneyimine indirgenemeyecek bir şekilde bedenin toplumsal konumuna ve başkalarının gözündeki konumuna bağlı olduğuyla ilgili düşüncelerini aktarır. Buna göre, libido ya da erotik arzu, beden-imge ile uyum içinde işlerken bile kendisine ait belirli bir rahatsızlığı, tedirginliği, sıkıntıyı da taşımaktadır ve kendisini çözümlemek, açıklamaktansa ve mümkün olduğunca basit ve hızlı bir şekilde dürtülerini tatmin etmektense, erotik tutku kendisini fizyolojik ihtiyaçlarının ötesine geçirmenin ve bunu sürdürmenin, kendisini bu şekilde pekiştirmenin ve de sürecini uzatmanın, ‘zevk alınabilir işkence’ içerisinde mest olmanın arayışı içindedir; bu sebeple de artık ‘yönü belli olan bir eksen’e göre veya bir ifade, anlam, yapı, kalıp veya amaç düzleminde ilerlemiyordur, şehvetli arzu organik beden ve sabitlenmiş beden-imgenin birliğini ve yararlılığını parçalara ayırır ve dağıtır; uzuvlar, erojen

²⁹⁷ A.e., s. 191.

²⁹⁸ A.e., s. 192.

bölgeler, ötekinin delikleri, onu kışkırtır ve baştan çıkarır, çezbeder ve çağırır, icra edilecek bir görevin erekbilimsel geleceğe yönelik hareketlerini ve planlarını bozar.²⁹⁹ Bu doğrultuda cinsellik herhangi bir amaç veya fonksiyon dahilinde değerlendirilemez hale gelir. Bedenin uyumlu örgütlenmesini sarsan libidinal dürtüler, onu böylesine temelden dağıtıp, sarsıp akışkanlaştırıyorsa, bu demektir ki ötekinin üzerinde etkisinin bulunduğu ona ait dünyaya daha fazla bağımlıdır, buradaki öteki de insan olmaya ihtiyaç duymamaktadır, o aktif arzulayan bir öznde bıraktığı intibayı görmeyi bekleyen pasif bir nesne olarak basit bir biçimde sınıflandırılmazdır, çünkü ‘Öteki’, ötekilik, tahrik eder, çağırır, yalvarır, tahrik etmekte ve talep etmektedir;³⁰⁰ “O halde arzulamak bir şeyin eksikliğini, özlemini çekmek değil, hissetmenin, algılamının ve ifade etmenin yeni yollarını üretmektir.”³⁰¹ Çünkü kaydedilmesi ve saklanması imkânsız olan erotik arzu, etkileşim halinde iki veya daha fazla bölge arasındaki ilişkiyi hükmetme, nüfuz etme, kontrol veya üstünlük sağlama açısından kavranamamaktadır; buradaki arzu ancak organların ve bölgelerin arzusu diğerlerinin yoğunluğunu ve heyecanını kışkırttığı ve karıştırdığı için bir organın diğerini kıskanması olarak anlaşılabilir.³⁰² Grosz’a göre her bir organ bedensel bağlamı çevreleyen yoğunluğu kıskanmaktadır ve bu yoğunluğun sorumlusu olmak için can atmaktadır, bu öylesine bir kıskançlıktır ki onları daha önce kestiremedikleri yerinde duramayan bir hareketler girdabının içine çekmektedir, bahsedilen yaşam süresi olmayan ve sadece oluştukları anda var olan efemeral yoğunluk alanları, ki bu bedenin herhangi bir bölgesi olabilir, sadece haz ve okşayışlar aracılığıyla değil, aynı zamanda güç ve acının enerjisi ile de haz uyandırmaktadır.³⁰³

Böylesi bir temas halindeyken özne özne olmayı bırakmakta, özneliğinin sınırları bulanıklaşmakta, sızdırmaya başlamakta, akışkanlaşmakta, böylece en azından bir süreliğine artık bir organın, bedenin veya öznenin nerede bittiği ve ötekinin nerede başladığı konusunda netlik kaybolmaktadır.³⁰⁴ Fakat burada bahsedilen sınırların

²⁹⁹ Elizabeth Grosz, “Animal Sex”, **Sexy Bodies**, ed. Elizabeth Grosz ve Elspeth Probyn, Londra ve New York, Routledge, 2002, s. 285.

³⁰⁰ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 285.

³⁰¹ Verena Andermatt Conley, **Deleuze and Queer Theory**, s. 26.

³⁰² Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 287-288.

³⁰³ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 288.

³⁰⁴ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 289.

kaybı normatif nötrleşme olarak anlaşılmamalıdır, böyle olsaydı ötekinin tahrik edeci, çağırıcı, yalvaran, tahrik eden ve talep eden farklılığı da ortadan kalkardı. Burada söz edilen sınırların kaybindansa merkezsizleşme ve dağılımdır. Deleuze ötekinin ilk etkisinin algılanan her nesne veya düşünülen her düşünce etrafında bir çevrenin, fonun, marjinal bir dünyanın düzenlenmesi olduğunu söylemektedir, ona göre görülen ilk nesne kendisini takip edenlerin gücüllükler ve gizlilikler alanına sahiptir ve bu sebeple de yeni nesneler algılayanın canını yakmamaktadır, dolayısıyla marjinal varoluşun can yakmayışı, bilinmesi, hissedilmesi ancak öteki sayesinde mümkün olabilmektedir.³⁰⁵ Deleuze arzuyu nesnenin üzerine düşürenin her zaman öteki olduğunun altını çizerek onun marjları ve geçişleri güven altına alarak arkadan saldırıları engellediğini, algılanan şeyin içinde algılanamayan şeylerin olduğunu fark ettirdiğini ve böylece bu algılanmayanları başkasının algılayabileceğinin anlaşılmasını sağladığını aktarır, bu sebeple de esasında öteki tarafından görülüp, düşünülüp, sahip olunmayan hiçbir şey arzulanmamaktadır.³⁰⁶ Ötekinin yokluğu ise yalnızca dayanılmaz tekrarlar sebep olacaktır, işte tam da bu sebeple Deleuze'e göre sapkın dünyası ötekinin olmadığı, dolayısıyla olasının da olmadığı bir dünyadır;³⁰⁷ başkasının mümkün kılıcılığı burada yok sayılmıştır. Deleuze algıyı olası kılının yapı-olarak-başkası olduğunu belirterek, ötekiyi 'aynı dünyayı başka görünüm altındaki alan' olarak ifade etmektedir.³⁰⁸ Deleuze sapkınlığı geleneksel tanımları dışına çıkararak onu yeniden tanımlar, geleneksel olarak muhafazakar örüntülerin sınırında veya onların hatlarının dışında bulunanların sahip olabileceği arzular sapkınlık olarak düşünülürken, Deleuze'ün ifadesine göre sapkınlık ötekinin sunabileceği olasılıkların kapatılması, mümkün olabileceklerin susturulmasıdır;

“Sapkınlık kavramı yarı adli, yarı tıbbi, yoz bir kavramdır. Ama ne tıp ne de kanun bundan kazançlı çıkar. ... Sapkınlık, bir arzunun itkiler sistemindeki gücüyle tanımlanmaz; sapkın, arzulayan kimse değil de arzuyu tümüyle farklı bir sisteme sokan ve ona bu sistemde bir içsel sınır, gücül bir odak veya sıfır noktası rolü oynatan kimsedir (ünlü Sade'cı duyumsamazlık).

³⁰⁵ Gilles Deleuze, “Sonsöz”, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, çev. Melis Ece, 4. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 219-220.

³⁰⁶ Gilles Deleuze, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, s. 220-221.

³⁰⁷ Gilles Deleuze, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, s. 237.

³⁰⁸ Gilles Deleuze, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, s. 225.

Sapkın, arzulayan bir ben değildir, ona göre Öteki de gerçek bir varlığı olan, arzulanan bir nesne değildir.”³⁰⁹

Dolayısıyla bir organın, bedenin veya öznenin nerede bittiği ve ötekinin nerede başladığı konusundaki netliğin kayboluşunun yalnızca geçicilikler, anlar içerisinde gerçekleştiğini, hiçbir yerde kendisini sabitlemeye çalışmadığını belirtmek önemlidir. Egonun denetim mekanizmalarını bir kenara bırakarak kendine özgü bir mantık ortaya koyan libido erotik arzunun üretici akışlarıyla birlikte bir dünyanın ve bir bedenin her ikisinin de yeniden atanmaya, düzensizliğe, dönüşüme açılmasına fırsat yaratır ve bu karşılaşmada ikisi de dönüşür, ikisi de başka bir şey olur, çünkü Grosz’a göre erotik arzu bu heyecanlara ait verili hiçbir garanti, ‘sonuç’ peşinde olmayan veya kazancı olmayan, yönü olmayan bir dolaşımdır.³¹⁰

Deleuze ve Guattari ise sevişmeyi bir veya iki değil, yüz binlerce olmak olarak ifade ederler ve burada arzulayan-makineler veya insan olmayan cinsiyet bir veya iki cinsiyet değildir, *n* [*belirsiz*] cinsiyettir.³¹¹ Hocquenghem ise Deleuze ve Guattari’yle aynı düşünceyi paylaşıyor gibi gözükmemektedir, zira kişilerin kendilerini zaten kendilerine ait olmayan ve taklit ettikleri cinsiyetten arındırdıklarında herkesin tek bir cinsiyete ait olabileceği ve ötekiyle aynı bilinci, yoğunluğu, bütün potansiyel bağları olası kılan bir eşzamanlılığa erişilebileceğini belirtmektedir.³¹² Bu açıdan bakıldığında Grosz’un nötrleşme ve tek anlamlılığa düşme tehlikesini neden bu denli net hissettiği açıkça görülebilmektedir, nitekim Deleuzecü yaklaşımın bazı noktalarında belirsizliğe ve aynılığa fırsat verebilecek vurgular yakalayabilmek mümkündür. Grosz bu yüzden en çok da farklı bedenlerin farklı ve belirli bölgelerinde ve fonksiyonlarında düzenlenmiş olan tahakkümlere dikkat çeker. Organizmanın ‘aşırı’ uyarılmasının önüne geçmek için Freud ölüm ile hazzı birbirine bağlar, buna göre organizma enerjinin niceliğini kopmayı mümkün olduğunca düşük bir seviyede tutmaya çalışır, çünkü bu belirli bir seviyeye kadar öznedeki bir fazlalığa sebep olacak enerjiyi atmaktır, ancak bu ‘aşırı’ya kaçarsa ölümle sonuçlanacağı

³⁰⁹ Gilles Deleuze, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, s. 218-219.

³¹⁰ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 290.

³¹¹ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 337.

³¹² Guy Hocquenghem, “Tatlı-Kaçık Kızlar”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Ayça Simit, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 65-66.

ısrarla vurgulanmaktadır; Grosz böylesi bir bağın özellikle son zamanlarda HIV ile cinsellik ve ölüm arasındaki bağı kuvvetlendirmeye eğilim gösteren kimi düşüncelerin yaratabileceği baskılayıcı etkiyi önlemek için özellikle önemli olduğunu vurgulamaktadır.³¹³ Çünkü sınırları ve işlevleri belirlenmiş olan organların farklı fonksiyonları kullanılmaya başlandığında ortaya çıkarabilecekleri üzerinde ölüm ve cinsellik bağlantısı üzerinden kurulmuş ciddi bir tahakküm söz konusudur.

Bu anlamda Deleuze ve Guattari toplumsal alandan silinen ve özelleştirilen ilk organın anüs olduğunu belirtirler; penisi ortadan kaldıran ve yücelten de onlara göre anüstür, anüs modeli üzerinden organlar topluca yeniden donatılmakta, akışları kodlanmakta, organları sarılmakta ve bedenleri işaretlenmektedir.³¹⁴ Hocquenghem yüceleştirmenin başka hiçbir organda olmadığı kadar anüste uygulandığını vurgular, çünkü Freud anal evreyi kişiliğin oluşum evresi olarak görmektedir, bu sebeple de anüste bulunan hiçbir arzu edici sosyal bir işlev bırakmayarak ondan bu fonksiyonu almış ve onu yalnızca tek bir şeyle, dışkı ile alakalı hale getirmiştir ve böylece anüs hem bedendeki en mahrem yer hem de kişiliğin ilk kuruluş sürecindeki merkez haline getirilmiştir; “Birey, anüstür; halka açık olan penistir.”³¹⁵ Hocquenghem ayrıca her erkeğin penisi aracılığıyla kendisine sosyal bir rol garantilediğine, fakat anüsün sosyal ilişkilerden tamamen silindiğine dikkat çeker, anüs bu noktada birey ve toplum arasındaki ayrımı belirlemektedir, buna ayrıca çarpıcı bir örnek sunar ve tuvaletlerin özellikle anüsün dışkılmasıyla ilgiliyse kişinin kilitli kapılar ardında yalnız kaldığı tek yer olduğunu vurgular.³¹⁶ Görünür kılınmış ve sosyal rol garantileyicisi haline getirilmiş olan penis sürekli tehdit altındayken, mahrem kılınmış ve toplumsal alandan dışlanmış olan anüsün aslında en merkezi olan ve söylemin içinde olması Foucault’nun cinsellik tertibatını ele alırken bahsettiği modern toplumların nasıl cinselliğin itiraf ettirilmesiyle cinsiyetlerin görünür kategoriler olarak inşa edildiği ve sonrasında da cinsiyetlerin nasıl cinselliğin nedeni veya kaynağı olarak algılandığını aktarmasıyla bağlantılar bulunmaktadır, çünkü ikisi de tek anlama ve tek işleve indirgenen bedenin organlarından, parçalarından,

³¹³ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 292.

³¹⁴ Gilles Deleuze ve Felix Guattari: **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 167.

³¹⁵ Guy Hocquenghem, **Homoseksüel Arzu**, çev. Burcu Denizci, İstanbul, Altıkkırkbeş Basın Yayın, 2015, s. 89.

³¹⁶ A.e, s. 89.

fonksiyonlarından bahsetmektedirler. Anüs penis gibi kimlik dağıtmamaktadır, görünür değildir, mahremleştirilmiştir ve bedenin düzenlemesinde merkezi bir role sahip olmasına rağmen bu rolü penise devrederek kendisi örtük bir konum almıştır. Diğer yandan cinsel ilişki penise indirgenmiş ve eşcinselin tek cinsel ‘nesnesi’ olmuş, kadın da bir bütün olarak tek cinsel ‘nesne’ olarak sabitlenmiştir.³¹⁷

Shildrick Deleuzecü *queer* yaklaşımın farklı bedenli olanlar, hem cinselliklerinin değeri düşürülmüş hem de reddedilmişler için çok temel çıkarımlar içermekte olduğunu vurgular, çünkü heteronormativitenin öznesinin bir mülküymüşçesine inşa edilmiş olan cinsellik sapkın, alçaltılmış ve kısaca normatif olmayan özne içine yok kabul edilmiştir.³¹⁸ Buna karşılık, Deleuzecü yaklaşımda vurgu tüm organizmanın bütünlüğünden alınarak, benzersiz parçaların, artık ne sağlam ne sakat, ne bütün ne de kırık olarak düşünülmesine gerek kalmayan, ama tüm basitliğiyle arzusun haritasız dolaşımı boyunca bedenlerin bir araya gelişlerinin maddesel ve oluş sürecindeki anlık olayı üzerine çekilmiştir; Shildrick arzusun kendisini sadece genital cinselliğinin tek başınlığının kurduğu bağlardan özgürleştirerek değil, ama daha genel anlamda cinsel ilişkisellik olarak tanımlanan şeyin sınırlı parametrelerinden, gelenekleri kabul ederek veya onlarla mücadele ederek özgürleşmesini de üstlendiğini ifade eder; “Yatak odasındaki ten üzerinde ten, parmaklarım arasında süzülen kumun verdiği histen veya dilimin üzerindeki sulu şeftalinin damağımda bıraktığı taddan daha ayrıcalıklı değildir.”³¹⁹ Bu anlamda sakat-sağlam bedenler arasında yapılan ayrımlar ve bu bedenlerin cinselliğinin tamamen silinmiş olması da anüs çevresinde yapılan düzenlemelerle aynı indirgemeci bakışı kaynak olarak almaktadır.

Deleuze ve Guattari’nin yaklaşımlarında üç farklı bedene yer verirler, buna göre, organları sürekli dıştaki güçler tarafından saldırı altında olan ama aynı zamanda kendisini dıştaki bu enerjilerle yenileyen paranoyak beden, katatonya pahasına organlara karşı kendi içindeki aktif mücadelesini sürdüren şizofrenik beden ve bir diğeri de onlara göre acı bağlamında eksik anlaşılmış olan mazoşist bedendir, aslında mazoşist beden bir organsız beden meselesidir, organları çalışmaktan men etmek için

³¹⁷ A.e., s. 111.

³¹⁸ Margrit Shildrick, *Deleuze and Queer Theory*, s. 117.

³¹⁹ Margrit Shildrick, *Deleuze and Queer Theory*, s. 123-124.

meydana gelen kendisine sahip çıkmadır; acılar çöldeki sürülerdir, çoğulluklardır, çöldeki-mazoşist-kral'a aittirler, çünkü mazoşist beden kendisini hem oluşturmaktadır hem de çoğaltmaktadır.³²⁰ Gelenekselleştirilmiş normatif mazoşizm yorumuna odaklanarak ölüm dürtüsü uyandırılmadığında, herkes gibi mazoşistin de hazzın peşinde olduğu ancak bu hazza yalnızca acıyı ve derin endişeyi gidermek veya etkisiz hale getirmek için işlev görecektir olan aşağılanma fantezisiyle ulaşabileceği iddia edildiğinin, fakat bunun doğruluğunun olmadığı altını çizerek, çünkü mazoşistin çektiği acı, ödemesi gereken bir bedel değildir, ulaşması gereken biz haz da değildir, ama kaynağı dışta bulunan arzu ve haz arasındaki yanıltıcı bağı çözmektir; kısacası haz kesinlikle acı çekme üzerinden yalnızca bir saptırma ile erişilebilen bir şey değildir; pozitif arzusun sürekliliğindeki süreci böldüğü için mümkün olduğunca uzatılması gereken bir şeydir.³²¹ Zira Deleuze ve Guattari'ye göre ölüm dürtüsü yoktur çünkü bilinçdışında ölümün hem modeli, hem de deneyimi mevcuttur; ölüm, arzulayan-makinenin bir parçasıdır, soyut bir ilke olarak değil, enerjik dönüşümler sistemiyle ve makinenin işleyişiyle değerlendirilmelidir.³²² Burada Grosz'un da değindiği gibi Lingis'in bakış açısıyla yeniden bir araya gelinmektedir, libido ya da erotik arzu kendisini çözümlemek, açıklamaktansa veya dürtülerini tatmin etmektense süreci uzatmanın ve 'zevk alınabilir işkence' içerisinde mest olmanın arayışı içindedir. Cinsellik bu noktada bir eksiklikten kaynaklı bir amaca yönelik olarak anlaşılmaktan çıkmıştır. Amacın ortadan kalmasıyla birlikte orgazm artık cinsel karşılaşmasının bitiş noktası olarak da anlaşılmamaktadır, dolayısıyla 'nihai son' olduğuna inanılan ölüme veya yitime doğru yapılan son yükseliş hamlesi veya bir dönüşüm anı olarak da anlaşılmaz; buna göre orgazm beden her/hangi bir bölgesinde yer değiştirebilir ve ayrıca katıdan sıvıya bir dönüşüm, bir töz değişimi modu olarak da görülebilir.³²³ Cinsel birleşmeden doruğa erişmeye ihtiyaç duymayan erotik arzu şeylerle, maddelerle, dünyayla dönüşümler,

³²⁰ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 150-151.

³²¹ **A.e.**, s. 155.

³²² Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia**, s. 379.

³²³ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 293.

yoğunluklar, bir başkası olmayla iletişim kuran yüzeye ait bir mod olarak ifade edilmektedir.³²⁴

“Kişi üretici, moleküler, mikrobiyolojik, mikrofiziksel bilindisinin (artık hiçbir anlama gelmeyen ve hiçbir şeyi temsil etmeyen) bölgesine ulaşır. Cinsellik, artık büyük kümelerden insanları birleştiren özel bir enerji olarak düşünülmez, ama molekülleri - kısmi nesneleri (libido) iletişime sokan moleküler enerji olarak, organsız beden devasa molekülü üzerinde kapsayıcı parçalanmaları düzenleyen ve mevcudiyetin alanlarına veya yoğunluk bölgelerine göre varlık ve oluş durumlarını dağıtan moleküler enerjidir.”³²⁵

Deleuzecü *queer* yaklaşımda *queer*’leşme normatif eşleşmelerin ötesine geçerek, insanlar, hayvanlar, bitkiler veya makineler arasında yeni ilişkileri, bağlantıları düşünen oluşlar üretmektedir.³²⁶ Bu anlamda ikili zıtlıkların ortadan kaldırılmasıyla ve merkezlesizleşmenin getirdiği dağılma ile olumsuzlanan konumlanmanın üstlenildiği ve bu konumun neler yapabileceğine odaklanılan yeni biraradalıklar, dönüşümler, değişimler, kırılmalar, çatlamalar, kopmalar, parçalanmalar meydana getiren bir yataylık sağlanmıştır. Farklılıkların deneyimlenmesine imkân tanınan olanakların açılmasıyla teke indirgeyici yapıların iz sürücülüğünün, mirasın, hiyerarşik aile bağlarının, kimlik kategorilerinin düzenleyici ve indirgeyici temaslarına karşılık farklı kolektiflerin oluşturulmasının olanaklarına değinilmiştir. Herhangi bir son veya başlangıç noktasının olmadığı düşünüldüğünde kolektif bir grup bir diğeriyle iletişime geçmeli, gelişmeli ve hatta herhangi bir üzüntü duymadan veya nostaljiye kapılmadan dağılmalıdır.³²⁷

Başta Grosz olmak üzere Deleuzecü *queer* yaklaşımın araştırmaya ve araştırmanın odağında bulunan sınıra neler katabileceği, ona neler eklemleyip, geliştirebileceği, kapasitesini arttırabileceği üzerine kısaca bir çıkarım yapmak gerekirse; (a) hem beden doğal belirlenimciliğe karşı, hem de onun bir direniş imkânı olarak düşünülmesine rağmen iç özelliklerinin ve güçlerinin gücün işleyişine etkisi oldukça az olan pasif bir eylemsizlik olarak kavranışına bir alternatif olarak doğa-kültür ayrımının geçersiz kılınmasıyla birlikte beden hem bir kültürel inşa hem de doğal

³²⁴ Elizabeth Grosz, **Sexy Bodies**, s. 294.

³²⁵ Gilles Deleuze ve Felix Guattari: **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, s. 212.

³²⁶ Verena Andermatt Conley, **Deleuze and Queer Theory**, s. 25.

³²⁷ Verena Andermatt Conley, **Deleuze and Queer Theory**, s. 28.

farklılıkları olan bir biraradalık olarak düşünülmesi sağlanmıştır; (b) bedenın verili saf, doğal bir organizma olduğu düşüncesinin reddedilmesiyle beden üzerindeki kayıtların da oldukça üretken ve dinamik bir şekilde bedeni oluşturduğu belirtilmiştir, böylece bedenin önceden tahmin edilemeyeceğinin altı çizilmiştir, bu kayıtlarda yüklü olan bilgilerin içine sızdıkları beden zaman içerisinde tarihsel, kültürel, toplumsal olarak üretilmektedirler, yani cinsiyet farklılığı da sabit ve tarihdışı olarak düşünülemezdir, bu bağlamda cinsiyet farklılığı dışarıda nötr bir konuma hiçbir şekilde fırsat bırakmayacak açık bir maddesellik ve geliştirilebilecek olan bir dizi eğilim ve potansiyel olarak ele alınabilmiştir; (c) hedefin belirsizliğin, aynılığın, nötrlüğün birleştiriciliği olmadığı, bunun yerine diğer farklılıklara açılma, onlarla buluşabilme, onların sahip olduğu özgül bakış açıları için yeteri kadar kapsayıcı olabilecek bir konum bulabilmek olduğu vurgulanmıştır; (d) tekrar ve taklitlerin dışında açık, çoğul, tamamlanmamış aktif ve üretici kuvvetlerin dizginlenmemişliğinde, olumsuzlananların psikotik konumlanmasında pozitif farklılıkların bulunması ve böylesi psikotik konumların ne oldukları değil, neler yapabilecekleri insan-insan olmayan, canlı-cansız karşıtlıkları ortadan kaldırılarak ele alınabilmiştir; (e) bedenlerin neler yapabileceği, icra edebileceği şeyler, geliştirebileceği bağlantılar, deneyimlediği dönüşümler ve oluşumlar, diğer bedenlerle şekillendirdiği iletişimler bağlamında ele alınmıştır ve bu doğrultuda yalnızca *queer* veya düzcinsel olmanın tek başına yeterince radikal bir konum belirlemek için yeterli olmayacağına, dolayısıyla da kişinin kendi *queer*'liğini ya da düzcinselliğini nasıl yaşadığının böylesi bir radikallik için yapabileceklerine dikkat çekilmiştir; (f) doğanın kendisinin bir üretim süreci olarak ele alınmasıyla birlikte hiçbir şeyin sabitlenemeyeceğine, tamamlanamayacağına, sonlanamayacağına vurgu yapılmış, geçicilik, rastgelelik, kısmilik, kusurluluk, pürüzlülük olumlanmıştır, böylece aynı dünyayı başka görünümeler altına alabilen ve onları mümkün, olası kılabilen ötekiye (bu ötekinin insan olmasına gerek yoktur) açık olma, onunla eklemlenebilme, başka yeni çoğulluklar ve biraradalıklar yaratabilmenin önü açılmıştır; (g) sapkınlığın normatif anlamlarına müdahale edilerek başka bakış açılarının katılmasıyla birlikte sapkınlık ötekinin olmadığı, dolayısıyla olasılıkların kapatılması ve mümkün olabileceklerin susturulması olarak yeniden düşünülmüş ve normatif tek anlamcılığın olumsuzladığı anüsün, sakat bedenin, mazoşist bedenin tek

işleve indirgenmişliğine son verilerek bu bedenler çoğulluklarına, diğer fonksiyonlarına kavuşturulmuş ve tüm bu imkânların da sebep olabileceği yeni biraradalıkların meydana gelmesi için yol açılmıştır; (h) her şey bir üretim süreci olduğu için cinselliğin de bedende bulunduğu tek bir noktada olduğu, bir eksiklikten kaynaklandığı için bir amaca yönelmiş olduğu ve orgazmın cinsel birleşmenin en yüksek ve son noktası olduğu inancı temellerinden sarsılmış, cinselliğin bütünsel yapısının dağıtılmasıyla bedenin herhangi bir kısmının, parçalarının, bölgelerinin, kusurluluğunun, fonksiyonunun bir başkasıyla sadece hazzın kaynağı olmak için birbirlerini kıskanmaları ile bir araya gelmeleri olarak kavranması sağlanmıştır, nihai bir son olarak orgazma ihtiyaç duymayan cinsellikte kısmi nesneleri iletişime sokan moleküler enerjilere odaklanılmıştır; (i) yalnızca bir veya iki taraflılığın değil çok taraflı her yana her şekilde dağılabilen temasların, hatların, karşılaşmaların, ilişkilerin mikro yoğunluklarının, yerelliğinin, gerçekliğinin, bölgeselliğinin, mikro süreçlerinin yer aldığı yataylığın sağladığı akışkanlık olumlanmıştır; (j) ortaya çıkan yataylık ve akışkanlık içerisinde kimliğin fantazmatik biçiminin de parçalara ayrıldığı ve ben demenin artık herhangi bir öneminin kalmaması ile anlam ve önemin de merkezi konumlarını kaybettiği aktarılmış, böylece sonsuz eklemlenme, değişim, dönüşüm potansiyeli olan deneysellik ve hiçbir merkezi, hiyerarşik düzeni, kurumu veya tertibi izlemeyen yeni biraradalıkların önü açılmıştır; (k) olumsuzluğun üstlenilmesi ile sembolüğün kapsayıcı ve bütünleştirici yapısında anlam ve önem kazandırılmışlığıyla olumsuzluğa yerleştirilmiş olanların neler yapabileceğine odaklanmak aslında onların tekrar ve taklit ederek aynı kapalılık içerisinde halihazırdaki anlamlarını sürdürmektense, bakışın daha önce olumsuzlukla yüklenmişliğinden dolayı yönelmediği tarafa döndürülmesiyle gerçek dışı, yanlış, tanımlanamaz olanların ortaya çıkarabilecekleri, yapabilecekleri, bir araya gelebilecekleri sonsuz olasılıklar mümkün kılınmıştır; (l) düzenlemelerden ve örgütlenmelerden dolayı arzunun bir eksiklik, kayıp, yitklik olarak kavranışı reddedilerek, onda eksik olanın nesne değil, insanın kendi nesnelliği olduğu vurgulanmıştır, gerçeklik fantazmatik yapıların varlığı tarafından iptal edilemezdir, bu yüzden de gerçeklik imkânsız değildir ve içerisinde her şey mümkündür, arzu da ihtiyaçlardan doğmamaktadır, tersine ihtiyaçlar arzudan türemektedir; dolayısıyla eğer sadece gerçek dünyada bir üretici olabilen arzu üretiyorsa onun üretimi

gerçektir, yalnızca gerçeklik üretebilmektedir, böylece arzuya ve maddeselliğe bir olumluluk kazandırılmış olunur ve gerçekliğin yerini almak için düzenlenmiş olan inanç da merkezi konumunu kaybetmiştir.

Araştırmanın ilk ana başlığında elde edilenleri kısaca belirtmek gerekirse; ilk olarak ikili zıtlıkları kuran makro sınıra yakından bakmanın mümkün olup olmadığı, yakından bakılıp temas kurulursa normatif teke indirgeyici sınırın üzerindeki çeşitlilikleri ve çoğullukları erişime kapayan düzenlemelerinin ortadan kaldırılması sonucunda sınırın neler yapabileceğine, ona hangi fonksiyonlar eklenirse nasıl değişimler ve dönüşümler yaratabileceği, bunun sonucunda da yeni görme biçimlerine fırsat tanıyıp tanımayacağı incelenmek istenmiştir. Bu doğrultuda elde edilen veriler kısaca şöyle olmuştur; (a) makro sınırın kendisinin yanı sıra bağlantılı olduğu ve sonsuz iletişim şekilleri geliştirdiği iki yana düşen kutuplar içerisindeki mikro sınırlar arasındaki etkileşimler odağa alınmış rastgele, esnek, kusurlu oluşların sürekli bir hareketlilik sağladıkları, asla yerleşmedikleri, doğal olarak bir bütün oluşturacak kadar sabitliğe sahip olamayacakları belirtilmiştir; (b) mevcut gerçekliğin bu sürekli akışkanlık ve oluş halindeki farklılıkları anlamak için yeterli araçlara sahip olmadığı belirtilerek başka gerçekliklerin, dünyaların, bakış açılarının geliştirilebileceği ifade edilmiş; (c) kayganlığın ve akışkanlığın imkansızlaştırılmadığı, aksine beraberlerinde getirdikleri kısmi ve kusurlu halleriyle nesnelliği sağlayabilen yegane konumsallıklara sahip olduğu görme biçimleri olabileceği vurgulanmış; (d) değişken, yalnızca iki yönlü değil çok yönlü temasların kurulabileceği ve böylece gerçekliğin pasif bir kopyasını üreterek tekrara düşmektense yeni çoğullukların oluşmasına imkân verilebileceği söylenmiş; (e) başka dünyalara olanak tanıyan iletişimlerin geliştirilmesiyle birlikte normatif düzenin kendisine sürdürme ritüellerini gerçekleştiren organik aile bağları ve uzun süreli bellek reddedilmiş, bu yolla bu düzenin beden üzerindeki tüm düzenlemeleri de dağıtılmıştır, böylece her yana açılabilen, tamamlanmamış, ağsal, yatay olan kan bağlarıyla değil yakınlıkla kurulabilecek bir aradalıklara dikkat çekilmiş, bedenin insan olan-olmayan, kendisine benzeyen-benzemeyen her şeyle temasının kurulabileceği, dilerse eklemle(n)me ile kendisini dönüştürebileceği söylenmiş insan bedeninin öncelikli, ayrıcalıklı konumu ve ideal beden imgesi altüst edilmiş; (f)

azınlıkta kalmış gruplara bakılması yoluyla yeni görme biçimlerini onlarla *birlikte* geliştirmenin çoğulluğu sağlayabileceği ve bunun halihazırda var olan düzenlemelerde büyük değişimlere giden yolda zaruri olduğu ifade edilmiştir; (g) birbirinden çok farklı yaklaşımlara sahip olsalar da sınır etrafında üretmiş olan bu yaklaşımların sınırlarını belirleyen kapalılığı eklemle(n)melere, dönüşümlere açmanın ve aralarındaki farklılıkları zıtlıklar kurmak için değil çoğulluklara alan açmak için kullanabilmenin önemine vurgu yapılmak istenmiştir.

İkinci altbaşlık altında ele alınan konular ve tartışmalar ışığında normatif tekçiliğin sınırlarının altüst edilmesi ile düzenlemelerinin dağıtılmasının sonucunda çoğulluğun ve oluşların ortaya çıkarılabileceğini, her daim esnek veya sabit olmanın da kimi normatif yapıları geri çağırma tehlikesinden dolayı ikisiyle de mücadele edebilmek için iki kutupta da yer edinmiş sürekliliğin karşısında durulabileceğini ve kısa süreli, geçici, geçirgen sınırların sağlayacağı yeni eklemlemeler ile farklı yönelimlere alan açılmasıyla daha önce fark edilmemiş halihazırda dünyada olan yeni ve başka görme ve algı biçimlerinin keşfinin mümkün olduğunu göstermek amaçlanmıştır. Bu bağlamda ilk olarak Butler'ın ve Grosz'un düşüncelerinden yola çıkılarak; (a) gücün, fallusun, muhafazakar örüntülerin, kategorilerin farz edildiği gibi madde olmadığı hem takip edilmesinden hem de sürekli olarak yeniden üretilmesinden dolayı paradoksal bir şekilde üretilmiş yapılar olduğu vurgulanmış ve böylece bu yapılarla birlikte, onlar için ve onların aracılığıyla oluşturulmuş, yayılımcılıklarının sonucu – nedeni değil- olarak da doğallaştırılmış bilgilerin muğlaklığı açığa çıkarılabilmektedir; (b) bedeninin de tamamiyle muğlaklaştırılmış bilginin bir sonucu olduğu düşüncesine alternatif olarak yeni bir doğa anlayışı geliştirilmesiyle bedenin dünyaya içkin olması sebebiyle kendine özgü bir zamansallığa ve mekânsallığa sahip olduğu vurgulanmış, bu sebeple de farkların tamamen inşa olmadığı, kültür-doğa arasındaki ayrımların dağıtılmasıyla ne tamamen kültüre, ne de tamamen doğaya bağlanabilecek, ikisinin birbirine geçtiği bir biraradalık olduğu savunulmuştur; (c) doğanın kendisinin normatif yapılarla bağını koparmış bir üretim süreci olarak tahayyül edilebilmesi ile normativitenin 'doğal' olarak işaretledikleri tüm durağanlıklara, sabitliklere, katılıklara karşı doğanın oluş halindeki, tamamlanmamış, geçici, sonlu, kısmi, kusurlu, pürüzlü, eksik, parçalı çoğullukların sadece iki yönlü olarak değil çok yönlü

olarak bağlantılar kurabilmesiyle sonsuz çeşitlilikte yeni oluşların ve biraradalıkların mümkün olabileceği vurgulanmıştır; (d) ne gerçek ne de sahte olan inşaların normatif kimlik kategorileri üretebildiği gibi, yeni ve özü olmayan, normatif olmayan, daha kapsayıcı ve daha az şiddet içeren ne tamamiyle sabit, ne de tamamiyle esnek kimlik kategorileri de üretebileceği belirtilmiştir, bunun sebebi olarak da zamanla tarihselliği ve sembolleri unutulurak doğallaştırılan kategorilerin kendilerini muhafaza etmek için gerçekleştirdikleri taklit ve tekrarların her daim aynı olamamalarından dolayı kimi sapmalara, farklılıklara, yanlışlara, başarısızlıklara da kendi içinde yer vermekte ve normatif olmayan kategorilerin oluşturulmasına kendi içinde fırsat sunmaktadır, bu sebeple de özgürleşmenin değil, direniş alanlarının açılmasıyla normativitenin tekçi yapılarının çözülebileceği vurgulanmıştır; (e) bu bağlamda *drag* ve *Camp* estetiğinin normatif kimliklerin doğallık ve bir öze sahip olma takıntılarını alegorileştirerek taklit ve tekrar etmesi ile abartının, uyumsuzluğun, karanlığın, iç kargaşaların, bir arada bulunmaların, geçişkenliklerin, tamamlanmamışlıkların normatif tekçi yapıları dağıtabileceği belirtilmiş ve bu yapılardan sapmanın, dışlanmış olmanın, onlar içinde olumsuzlanan olmanın üstlenilmesiyle birden çok birbirine hiç benzemeyen oluşun bir arada bulunabilmesinin bir direniş alanı yaratılabileceği ve böylece normatif kimliğin tekçiliğinin parçalanabileceği açığa çıkarılmıştır; (f) fakat bununla birlikte taklit ve tekrarların normatifliği geri çağırma tehlikesi bulunduğu da vurgulanmıştır, öyle ki her tekrar bir diğerinin aynısı olmasa da bir tekrar olmasından dolayı geçmiş çağrışımları da beraberinde getirmektedir ve bu izlenmekte olunan normatif hatların kendi ilerlemeci, üremeci, tekçi zaman ve mekânını de sürdürülmesine sebep olmaktadır, bu bağlamda madde-temsil ayrımının sürdürülmesi de tamamen bu normatiflikten arındırılmış bir oluş biçimi sunamamakta olduğunun altı çizilmiştir; (g) olumsuzlanan psikotik konumun üstlenilmesi halinde yapabileceklerinin keşfe çıkılması ile insan-insan olmayan, canlı-cansız karşıtlıkları da ortadan kaldırılabilmiş ve beden salt kapalı bir inşa olarak düşünülmemesiyle çevresi ve diğer bedenlerle şekillendirdiği iletişim bağlamında deneyimlerden edinilecek bilgiler ön plana çıkarılmıştır, böylece kimliklerin ve isimlendirilmelerin ötesinde deneyimlerin yerelliği, kısmiliği, tamamlanmamışlığı, rastgeleliği, düzensizliği, merkezsizliği, parçalılığı ile oluşturabileceği yeni biraradalıklara ve oluşlara dikkat çekilebilmiştir;

(h) doğa gibi bedenın de bir üretim ve biraradalık olduğunun kavranmasıyla bedenın bazı bölgeleri ve fonksiyonları üzerindeki düzenlemeler de dağıtılmış tekçi normativite tarafından olumsuzlanan anüs, sakat beden, mazoşist beden tek işleve indirgenmişliklerinden kurtulabilmişlerdir, böylece bu bedenler çoğulluklarına ve erişimi engelenen fonksiyonlarına kavuşurken, cinsellik de bir kimlik olmanın ötesinde bir pratik olarak anlaşılarak bedenın tek bir noktasında konumlandırılışının da önüne geçilmiştir, cinselliğin nihai bir son olarak orgazma ihtiyaç duymadığı, kısmi nesneleri yakın temasa sokabilen moleküler enerjilerle deneyimlendiği söylenmiştir.



2. BÖLÜM

SINIR VE SINIRIN *QUEER*'LİĞİ

Normatif tekçiliğin meydana getirdiği kategorilendirmelerin ve konumlandırmaların sınırlarının tekçiliği dağıtıldığında, geçirgenliği sağlanıp dönüşüme ve değişime açıldığında karşılaşılabilecek olan sonsuz çeşitlilikteki potansiyellerin açtığı yolda yeni sorgulama ve anlamlandırma alanları da açılabilir. Özellikle de bedenin kimi bölgeleri ve fonksiyonları üzerinde ikamet ettirilmekte olunan doğallaştırılmış belirlenmişliklerin belirsizleşmesi, anlamını ve önemini yitirmesi ile her daim ikili bir düzlemde sürekliliği korunarak birbirinden ayrı tutulmaya çalışılanların temasa geçmesi ile oluşan çapraz ilişkilerin ve daha önce mevcut olan fakat bu düzenlemelerden kaynaklı olarak gözardı edilen farklı açıların, farklı bakışların, farklı oluşların birarada bulunabilmesi ile kendisini meydana getiren yeni ve farklı olmasına rağmen yerel ve halihazırda bulunan görme ve algılama biçimleri erişilebilir kılınabilmektedir. Bedendeki düzenlemelerin ve belirlenmişliklerin 'görünür'lüğü ile sürekliliği sağlanan ve doğallaştırılan normatif kategorilerin özellikle meşruiyeti sağladığı kabul edilen görme duyusunun hakim olduğu imgede dağıtılması ile bir çoğulluk ve çeşitlilik alanı yaratılması aracılığıyla bu alanın barındırdığı potansiyellere erişim mümkün olabilecektir. Bu tartışmalarda 'verili' olduğu farzedildiği için 'doğal' olarak benimsenmiş kategorilerin zaman-dışı konumlandırmalarının parçalanması ile başlamak, kategorilerin oluşum süreçlerinin ve bu süreçleri hazırlayan arkaplanların da sürece dahil edilmesiyle sorgusuzca kabul edilen 'doğallık' algısının bozulması hedeflenmektedir. Bu bağlamda bu başlık altında zamansallığın ön plana çıkarıldığı, bu sebeple de güvencelerle meşrulaştırılmış normatif kategorilerdense, deneyimlerin ve özellikle de altkültürlerde değişime ve dönüşüme açık ve gelişmekte olan kelime dağarcığının odağa alınmasının neler yapabileceğine odaklanılmak istenmektedir.

Halihazırda mevcut olan dünyaya yönelik olarak farklı ve yeni bakış açıları keşfetmek amacıyla daha önce bakılmamış olan, normatif tekçiliğin olumsuzladığı ve bu sebeple de ötekileştirdiği yönleri bakabilmek ile bedenin düzenlemeleri ve belirlenmişlikleri ötesinde dünyada bulunuşundan kaynaklı olarak kendisinde bulundurduğu çeşitli ve çoğul zamansallıklara ve mekânsallıklara erişebilmek bu

başlık altında odağa alınacaktır. Deneyimlere, yakın temaslara ve bu deneyimler ve yakın temaslar içerisinde tüm tarihselliği ile gelişmekte olan dilin sunabilecekleri ön planda tutulacaktır, böylece yeni sorgulama ve anlamlandırma alanlarının keşfedilmesi ve aynı dünyaya yeni ve farklı bakışların sağlanabilmesi ile sonsuz çeşitlilikteki olasılık dünyasına dahil edilebilecek olan başka görme ve algılama biçimlerinin peşinden gidilecektir. Bu bağlamda imgedeki çoğulluklara ve çeşitliliklere soyut normatif kategorilerin sağladığı varsayılan inanç yoluyla değil de başkalıklara, oluşa, değişimlere ve dönüşümlere açık kalan keşifler yoluyla erişmek amaçlanmaktadır.

İmgede görünürlük kazanan modellerin kimliğinin dağıtılması, parçalanması ve ne yaptığıının artık tek bir anlama gelmediği, görülme ve görme arasındaki ayrımların silikleştiği bir alanda ‘verili’ olduğu varsayılan, bu sayede de doğallaştırılan içeriğin, formların, yüzlerin, kimliklerin değişime açılması model ve modeli imgeye yerleştiren arasındaki yakın temaların sağlanması ile açığa çıkabilecek olan potansiyellere dikkat çekilmek istenmektedir. Michel Foucault’nun Diego Velázquez’in 1656 tarihli *Las Meninas* isimli eseri için yaptığı çözümlemeler de tam olarak böylesi bir arayışın yolunu açmaktadır. Velázquez’in kendisinin de bir ressam olarak *Las Meninas* isimli tablosu içerisinde bulunması ile imgedeki mekânın derinleştiği ve bir yandan da görünmezleştiği bir yüzey sağlanmıştır. Arkası dönük olan bir tablo ve ressamın bakışlarının döndüğü seyircinin görünmezleştirilmiş bir yüzeyde karşılaşması ile sağlanan yakın temas ile bir karşılıklık meydana getirilmiştir. Foucault seyircinin ressamın yüzüne bakması ile göz göze geldiğini ve böylece karşılıp üst üste binen bakışların bu alanda birbirine geçtiğini ifade eder, bu bağlamda seyirci modelin yerine geçerek bir yandan modeli egale etmekte, diğer yandan da ressam seyirciyi bakışları ile kovmaktadır; yani bir başka açıdan bakıldığında “Tablonun dışında, tam karşısında duran boşluğa çevrilmiş olan ressamın bakışı, seyirci sayısı kadar modele kucak açar; bu belirlenmiş ama ayırım gütmeyen mekânda bakanla bakılan sürekli yer değiştirir.”¹ Bu bağlamda model ve seyirci arasında bir çoğulluk ve çeşitlilik sağlanıp sürekli olarak birbirilerinin rollerini tersine çevirirken, diğer yandan da bakan ve bakılan arasında da yakın bir

¹ Michel Foucault, **Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm**, çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 56.

temas kurulmakta ve bakanın hiyerarşik üstünlüğü dağıtılmaktadır. Bu durum bakışlar arasındaki ilişkinin kavranabilmesi için oldukça geniş bir alan sağlarken, değişimleri ve dönüşümleri de istikrarsızlaştırmakta, sabitliğin, tamlığın, bütünlüğün imkânsızlığını açık etmektedir; imgenin gücünün sağlayabildiği bu alanda halihazırda bulunmasına rağmen gözardı edilmekte olan yeni ve başka görme ve algılama biçimlerinin meydana çıkarılması için olanak sağlanmaktadır, “Gerçekten de bir düzenektir bu ve bu düzenek resmi aynı zamanda hem resim hem de tiyatro olarak ortaya çıkarır.”² Sırtı seyircisine dönük olan tuval ısrarlı bir şekilde bakışların tekçiliğini parçalamakta ve onu istikrarsız başkalaşımlara açabilmektedir. Zira seyirci artık ressamın modeli olma kimliğini mi taşımaktadır, yoksa seyirci olarak tuval karşısındaki sabit konumunu mu sürdürmektedir silikleşmiştir. Kimliği bu şekilde belirsizleştirebilmesi ve imge ‘verili’ olarak kabul görmüş doğallaştırmaların karşısında konumlanışı ile değişimlere, dönüşümlere, farklılıklara açık, aynı dünyanın farklı bakışlarla algılanabilmesine olanak sağlamaktadır. Ressamın bakışıyla kendisine bakma olasılığını yakalayan seyirci aynı zamanda kendisini ressamın bakışıyla görünürleştirerek bir aynanın sağlayabileceği biçimde bir aynanın/ruhun (*psyché*) öbür yüzünü keşfedebilmektedir.³ Foucault bu noktada tablonun arkaplanında konumlandırılmış olan ve diğer tablolar arasında farklı bir parlaklığı olan bir başka tabloya dikkat çekerek, bunun aslında bir tablo yansıması oluşu ile aynanın ‘göstermesi gerekeni gösteren’ olarak aynadaki yansımanın ressamın model aldığı sahnenin sağladığı ‘ikizin büyüünü’ sunduğunu ifade eder.⁴ Aynanın bu doğrudan görünmez kılınanı göstermesi ile özellikle tablonun dışında tutulanların hem en çok ihmal edilenler, hem de her şeyin onların çevresinde konumlandırılışını gözler önüne serebildiğini belirtir, ki bu durum da merkezin simgesel hükümdarlığını açık edebilme gücünü taşımaktadır.⁵ Bu bağlamda ele alındığına imgedeki düzenekler – örneğin; aynanın görünmez olanı somut olarak değil de bir yansıma olarak görünür kılması ile- soyut, simgeleşmiş, ‘verili’ ve ‘doğal’ olmaktan ziyade normatif olarak hizalanmış bir hattı ifşa eden, böylece de

² Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, çev. İzzet Yasar, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları 2011, s. 173.

³ Foucault, **Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm**, s. 58.

⁴ A.e., s. 59.

⁵ A.e., s. 68.

yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri sunabilen potansiyeller barındırmaktadır, nitekim inancın değil keşfin ön plana çıktığı, imgenin ne olduğundansa neler düşündüğü, düşündürebileceği, yaptığı, yapabileceği üzerine dikkati toplamaktadır.

1990’lı yılların başında kendisini gösteren *queer* kuram da böylesi bir bağlamda normatif tekçiliğin karşısında edindiği konum ile birlikte yalnızca cinselliğe veya cinsiyete indirgenemeyecek bir şekilde her yana yayılmış ve doğallaştırılma süreçleri güvence altına alınmaya çalışılan etnik ve dini kategorileri ile cinsiyet kategorilerini yeni ve başka bağlamlarda yeniden ele almayı, düşünmeyi ve kavramayı sağlamaktadır. Toplumsal alanın ta kendisine getirdiği eleştirilerle *queer* kuram yeni bir kesişme alanı sunarak bu kategorilerin oluşturduğu ayrımlar üzerinden yürütülen mücadele biçimlerine yeni boyutlar kazandırmaktadır.⁶ Tam olarak Türkçe bir karşılığı bulunmamakla beraber birçok anlama gelebilen, kendi içerisinde normatif tekçiliği dağıtarak toplumsal olarak indirgenen veya engellenen çoğullukların, çeşitliliklerin, farklılıkların yeniden anlamlandırma imkânın sağlanması aracılığıyla erişilebilir kılınmasını ifade edebilmektedir, öyle ki *queer* İngilizce bir kelime olmasına rağmen Almanca’daki çapraz kesen, transversal anlamına gelen ‘quer’ kelimesinden İngilizce’ye geçmiş ve Türkçe’de de garip, tuhaf, yamuk gibi anlamları birarada bulundurmasının yanı sıra bu kelimenin deneyimler yoluyla oluşturduğu bir boyutu daha içerisinde barındırmaktadır, argoda ‘ibne’ anlamına gelmesi ile normatif tekçiliğin olumsuzladığı, dışladığı, kendi güvenli alanlarının dışında tuttuğu, kötü ve anormal olarak konumlandığı, normu ihlal edene verilen bir kimliği de ifade etmektedir.⁷ Öyle ki bu olumsuzlanan, dışlanan, ötekileştirilen konumun üstlenilmesi ve yeniden anlam kazandırılması ile bu konumun yapabileceklerine doğru keşfi mümkün kılan *queer* kuramın temel mücadelesi her zaman normlardır; “*Queer* kuram, genel olarak tüm insanların, özellikle de heteroseksüel olmayan insanların toplumsal olarak kısıtlanan özgürlüğünün önündeki zihinsel engelleri aşmayı hedefler.”⁸ Bu bağlamda *queer* siyaset de cinsel kimlik kategorilerine

⁶ Ali Akay, “B. Dellsperger: Body Double”, *Queer Tahayyül*, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Doğu Durgun, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 347.

⁷ Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, “Giriş: *Queer Tahayyül*”, *Queer Tahayyül*, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Doğu Durgun, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 17.

⁸ Zeynep Direk, “*Queer* Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, *Cinsellik Muamması*, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 73.

indirgenemeyeceği gibi, sadece heteroseksüel olmayan insanların normativite karşısında verdiği mücadeleyi de kapsamamaktadır; özcülüğü ve aynılık söylemini reddederek sabitliğe, değişmezliğe, sürekliliğe karşı bir duruş geliştirebilmenin önünü açmaktadır ve tam da bu sebeple egemen sisteme eleştirel bir mesafeden bakma şansının yanı sıra, benzerlikler üzerinden değil, farklılıkların törpülenmesine karşı kendisini konumlandırarak değişimin kaçınılmaz olduğunu vurgulayan bir direniş ve mücadele imkânı sağlamaktadır.⁹ Bu yüzden de *queer*'in kendisi asla sabitlenemez ve değişime kapalı kendi içerisinde güvenliliği sağlanmış bir alan olarak kabul edilemezdir, olumsuzlanan konumların üstlenilmesi ile belirlenmişliklerin ötesinde dışlanma, başarısızlık, çuvallama, kaybolma, sapma, parçalanma deneyimlerinin barındırdığı potansiyeller bağlamında, kendisini de sürekli olarak sorunsallaştırılabilen ve hiçbir zaman tekin ve tamamlanmış olmayan, bu sebeple de yeni ve başka keşiflere açık kalan bir alan sunmaktadır; bu yüzden de *queer* öznellik dendiğinde normatif tekçiliğin kendi içinde ürettiği bilgiler aracılığıyla belirlediği ve düzenlediği normatif öznelliklerden farklı öznellikler tahayyül edebilmek ve bunların çoğulluklarını, çeşitliliklerini ve değişkenliklerini her daim göz önünde bulundurmak gereklidir; “*Queer* öznellik, kamusal hayatın içselleştirilmiş heteroseksüelliğini protesto etmeyi de içinde barındıran, her yere, her hegemonik alana bulaşan, dadanan, yayılan ve her mecrada kendini vücuda getirebilen edimsel siyasi bir öznelliktir.”¹⁰ Ayrıca yine tam da bu sebeple *queer* öznelliğin, cinsellik bağlamında düşünüldüğünde eşcinsel ve düzcinsel olarak iki kategoriye indirgeyerek bu ikisi arasındaki benzerlikler üzerinden muhalefet oluşturmaya çalışan mücadelelerden de oldukça farklı bir bakış sunduğunun altı çizilmelidir. Mücadelelerin cinsellik ve cinsiyet ile sınırlandırılmaması ile normativitenin tekçi tüm kategorilerine karşı bir direniş imkânı sağlayabilmesi bakımından belirlenmişlikleri üzerinden doğallaştırılmaya çalışılan ‘cinsiyetlendirilmiş’ ve ‘ırklandırılmış’ bedenin yüzeyindeki tüm kimlik işaretlerini ifşa edebilen ve zamansallıklarını ortaya çıkaran *queer* kuram bedenin yapabileceklerine, yeni ve farklı keşiflere ve bu sayede de yeni ve farklı algı

⁹ Tuna Erdem, “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya Dair”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 50.

¹⁰ Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, “Türkiye’de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 18.

dünyalarına, potansiyellerine, olasılıklarına, oluşlarına, çoğulluklarına ve çeşitliliklerine imkân sağlamaktadır.

Araştırmanın ikinci ana başlığı altında da imgenin ve *queer* kuramın sunabileceği bu potansiyellerin erişilebilir kılınıp kılınamayacağı, eğer kılınabiliyorsa da normatif tekçiliğin dağıtılmasıyla bu potansiyellerin sağlayabileceği yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin açacağı yollarda karşılaşılabilecek olasılıkların neler yapabilecekleri açığa çıkarmak hedeflenmektedir. Bu bağlamda ilk olarak yeni bir algı dünyasının mümkün kılınabilmesi açısından Sarah Ahmed'in geliştirdiği *queer* fenomenolojide bedenin belirlenmişliklerinin ötesinde zorunlu olarak dünyada bulunuşuyla edindiği zamansallığın ve mekânsallığın erişime açtığı çoğul ve çeşitli ilişkilerin birarada bulunuşları ile sağlanabilecek olan imkânlar keşfedilmeye çalışılacaktır. İkinci alt başlık içinde ise normatif belirlenmişliklerin ötesinde deneyimlerin ve altkültürlerin öne çıkarılması ile *queer* estetiğin ve sanatın gerçekleştirebileceği yeni keşifler Judith 'Jack' Halberstam ve José Esteban Muñoz'un geliştirdiği *queer* zamansallık ve mekânsallık içerisinde kavranmaya çalışılacaktır. Ardından da sinematografik imgelerde olumsuzlanmanın, çöküşün, dağılmanın, sapmaların ve özellikle de yanlış hizalanmaların, yanlış oluşun üstlenilmesi ile sağlanacak gücün yapabilecekleri, bu durumun hangi dünyaları erişime açabileceği Gilles Deleuze'ün sinema kuramı ile çözümlenmeye çalışılacaktır.

2.1. Sınırın Yönelimselliği: 'Arka'ya Bakmak ve *Queer* Zeminlerde Yaşam

Fenomenolojinin bedene normatif tekçiliğin aksine bir araç olarak değil de, bir yönelimi, bir niyeti görünür hale getiren somut bir maddesellik olarak yaklaşmasıyla meydana çıkan farklı, çeşitli ve yeni imkânların sunduğu olanaklar dahilinde nesnenin metaya indirgenemeyen, kendisine de indirgenemeyen oluşuna bakılabilmektedir. Nesne üzerinde perforce edilen eylemlerin nesneyi şekillendirmesinin yanı sıra, çift taraflı temaslıktan dolayı nesneler de onlarla kurulan iletişimlerde hareketler üzerinde etkiler bırakabilmektedir, nesne sırf bunu yapabildiği için yalnızca bir araç olmanın ötesine geçmektedir, o potansiyellerle ve

kapasitelerle dolup taşan bir olasılıklar dünyasıdır. Böylesi bir kapasite de nesnenin kendisinde öylece bulunmamaktadır, ancak onun nasıl ele alındığına veya nasıl kullanıldığına bağlı olarak kendisini göstermektedir. Bedenin normatif tekci bakış dahilinde bir nesne olarak kabulüne ve barındırdığı tüm olasılıkların silinmesine ve/ya indirgenmesine tam da bu sebeple fenomenolojik yaklaşımın itirazları vardır, Sara Ahmed bedensel kapasitenin mekânın bir uzantısı olarak kendini mekâna genişletebilmesi, ona uzanabilmesi ve eklemlenebilmesi üzerinden hem mekânın bedende, hem de bedenin mekânda karşılıklı olarak birbirlerinde oluşturdukları etkiler üzerinden birbirlerinin oluşumuna son derece etkin olduklarını ifade eder ve verili olan hatları izlemekte başarısız olmanın veya kazara veya şans eseri karşılaşmalar deneyimleyerek yeniden biçimlenmenin mümkün olduğunu belirtir. Odağını özellikle bedenlerin mekânlarda ve mekânların bedenlerde nasıl ikamet etmekte olduklarına yoğunlaştıran Ahmed, bedenin kendisine içkin olarak mecburi bir zamansallık ve mekânsallık sağladığını ve tam bu sebeple bedenin dünyada buluşundan kaynaklı sahip olduğu kısmi, taraflı, kusurlu, tamamlanmamış bakış açısının gözardı edilmemesi gerektiğini, bu yüzden de algıda bir konumsallık yoksunluğunun bulunmasının mümkün olamayacağını fenomenolojiden yararlanarak açıklar. Fenomenoloji bilincin yönelimselliğini, yakınlığın ve temasın önemini, dünyayı şekillendirirken tekrarlanan ve alışlagelmiş eylemlerin rolünü, nesnelerle mesafenin asıl belirleyecisi olan duyguları kavrayabilmek için yeterli alan bırakarak farklı nesnelere dikkat çekmekte ve ‘daha az yakın’ olarak görülene bakabilmeyi ve sapmış veya sapkın olana yeniden yönlenebilmeyi mümkün kılmaktadır. Bedenin zamansallığından ve mekânsallığından dolayı nötr ve belirsiz bir konum olamayacağını gözardı eden normatif tekci yapının sardığı bedenler de kendi yönlendirilmişliklerini fark etmezler ve hareketlerinin yönlenişlerini doğal kabul ederler. Ahmed bunun sebebi olarak kavrayışların soyutluğunu gösterir, çünkü onlar varlığa veya eyleme çevrilememelerinden dolayı varlıkla ve eylemle birlikte düşünülen şeyler olarak ortaya çıkmaktadırlar ve bu durum da onların madde üzerinde konuşlanışlarını gizleyerek yönelimi doğal hale getirmektedir. Bu anlamda kaybolmak ise doğallaştırılmışlıklardan, aşına olunanlardan sıyrılarak, daha önce bilinmeyenin, kendini henüz gerçekleştirmemiş olanın kayda geçirilmesiyle bir alanı yaşam alanı kılma şansı tanımaktadır. Ahmed aşinalığın bu sebeple verili olmadığını,

tersine yaşam alanı edinmiş olmanın bir sonucu olarak oluşturulduğunu söyler. Yani edinilen aşinalıkların katı yapılarının dağıtılmasıyla geçişkenliklere fırsat tanınması halinde başka zamansallıklar ve mekânsallıklar da yeniden olası kılınmış olunur. Mekânın bedeninin bir uzantısı haline gelme biçimlerini belirleyen yönelimler, acayip olanı aşına kılarak yaşam alanı oluşturmaktadırlar. Ahmed bu yönelimlerin, diğer bir değişle izlenen hatların, hizalanma biçimlerinin eylem gerçekleşmeden önce yönlendirildiğini ve hatta genellikle diğerlerinin çoktan yönelmiş olduğu yöne doğru döndüğünü, bu sebeple de bir hattı izleme eyleminin bir tekrar olup asla tek olmadığını ve bu yolla da bedeninin mekâna yayılışının veya erişiminin mekâna göre yeniden tanımlanabilir olduğunu belirtir. İzleme eyleminin tekrarı ‘biz’i oluşturan hattı aynı zamanda görmezden de gelmektedir. Tarihselliğinin böylesine silinerek doğallaştırılmış olmasından dolayı, Ahmed bedenlerin döndükleri yöne göre ve onu sürekli tekrarlamaları sebebiyle bu dönüşün kendisine benzemeye başladıklarının altını çizer. Kısacası, hatlar hem izlenmiş olmaları sebebiyle, hem de yaratılmış olmaları sebebiyle oluşmuşlardır. Bu yüzden de normatif hatların izlenmemesi durumunda, normatif dünyanın dışında dünyada bulunan başka dünyalar keşfetmek mümkündür. Çünkü bu yolla dönülen yöne göre farklı dünyaların mümkün olduğu gösterilmiştir ve zamansallığı ve mekânsallığı sebebiyle de beden kısmi, kusurlu, tamamlanmamış, eksik bir bakış açısı sağlayabilen, bu yüzden de başka bedenlere eklemlenebilen ve böylece başka dünyaları olası hale getirebilen olarak kavranmıştır. Ayrıca bedenlerin ikamet etmeye niyetleri olmaksızın mekânları kaplamaya başlamaları sonucu buraya yerleşememenin, tam olarak yönlendirilememenin getirdiği başarısızlık ile maddeye ait bir gerçeğin yeniden üretiminin, yeni etkilerin, yeni yönlerin, yeni nesnelerin, farklı bedenlerin bir araya gelebileceği farklı ve yeni kolektiflerin mümkün kılınabileceğinin altını çizen Ahmed ikamet edilen mekânlar aracılığıyla bedenlerin nasıl biçimlendirildiği, örneğin, nasıl cinsiyetlendirildiği ve ırksallaştırıldığı üzerinden cinsel ve ırksal nesnelere yönelimin yapılan tüm diğer eylemleri de etkilediğini, farklı cinsel yönelimlerin, kişinin arzusunu yönlendirişinin farklı biçimlerinin de farklı dünyalarda ikamet etmeyi mümkün kılacağını açıklar. Böylece normativitenin takibini zorunlu kıldığı miras ve üreme hatlarının inşasına, neleri algıya sunup neleri gizli tuttuğuna vurgu yapılmaktadır. Ahmed, bedenlerin nesnelere erişim biçimlerine göre mekânda ikamet sağladıklarını, nesnelerinse

erişilebilecek olan şeyleri açılımladığını vurgular. Sonsuz potansiyel ve kapasite ile dolup taşan *queer* zeminler değişen çoklu zeminleri de içeren yapılarıyla eylemi her koşulda destekleyebilmekte ve sürekli tehdit altında hissedilmesini engelleyerek farklı hatların izlenmesini desteklemektedir. Bu doğrultuda ilerleyerek bu bölüm içerisinde, Sara Ahmed'in ilk olarak *queer* bir fenomenolojiyi nasıl olanaklı kıldığı ve bunda Maurice Merleau-Ponty'nin rolünün yarattığı etkiler ele alınacak, ardından böylesi bir yaklaşımın bedenler ve mekânları nasıl dönüştürebileceği, neler yapabileceği keşfedilmeye çalışılacaktır.

Ahmed fenomenolojinin en çok bilincin her zaman bir nesneye 'doğru' yöneltilmiş olduğuna ve içinde yaşanan bir bedenin yaşanmış deneyimine [*lived experience*] vurgu yaptığı ve dünyaya içkin olan yaşayan bedenin somut maddeselliğine olumlayıcı yaklaştığı için *queer* kurama katkılar sunabileceğini düşünür. Ahmed fenomenolojinin yaşanmış deneyimin tecrübelerinin önemine, bilincin yönelimselliğine, yakınlığın önemine, halihazırda el altında olana, bedenleri ve dünyaları şekillendirirken tekrarlanana ve alışlagelmiş eylemlerin rolüne vurgu yaptığı sürece *queer* kuram için bir kaynak sunabileceğinin altını çizer.¹¹ Fenomenolojinin tamamen inşacı bir yaklaşımın aksine, yaşayan bedenin yaşanmış deneyimlerine ve duyguların yönelime etkilerine odaklanmasından dolayı da *queer* tartışmalara çok şey katabileceğinden kuşku duyulamaz. Çünkü özellikle odağını algılanan şeyler hattına girememiş, süregelen yönelimlerde 'daha az yakın' olan, geleneksel normatif tekçiliğin sapkın ve sapmış olarak işaretlediği yöne çevirmesi *queer* bir fenomenolojinin sadece fenomenolojideki yönelim mefhumu hakkında değil, aynı zamanda fenomenolojinin yönelimini sorgulayarak da fenomenolojiye başvurabilmesini mümkün kılacaktır.¹² Ahmed özellikle bedenlerin ikamet etmeye niyetleri olmaksızın mekânları kaplamaya başladıklarında maddeye ait gerçeğin yeniden üretiminden başka bir şeyin meydana gelebileceğini belirtir; yeniden üretimin başarısız olduğu noktada yeni etkiler, ortaya çıkacak yeni izler, yeni nesneler, ve bir araya gelen farklı ve çeşitli bedenlerin oluşturduğu yeni

¹¹ Sara Ahmed, **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**, Durham ve Londra, Duke University Press, 2006, s. 2.

¹² A.e., s. 3.

kolektifler için bir umut ışığı olabileceğini ifade eder.¹³ Nitekim zorunlu düzcinsellik öznenen diğer aşk nesneleri olasılığından ‘vazgeçmesi’nin talep edildiği bir ‘düzcinsel nesneler alanı’ üretmektedir.¹⁴ Ve esasında *queer*’in kendisi de mekânsal bir terim olması sebebiyle cinsel bir terime tercüme edilmesi durumunda ‘düz bir hat’ı [*straight line*] izlemeyen sapmış bir cinselliğe ait olan bir terim haline gelir, eğrilmiş ve çarpıtılmış bir cinselliğin terimi olur;

“Bu terimin mekânsallığı tesadüfî değildir. Cinselliğin kendisi sadece bedenin cinsel alanlarda ikamet etmesi ile değil, ama aynı zamanda onun ikamet ettiği mekânlar aracılığıyla nasıl cinselleştirildiği ile olan ilişkisinde de mekânsal bir biçimlendirme olduğu kabul edilebilir. Beden kendisini mekânda yönlendirir, örneğin, bunu ‘sol’u ‘sağ’dan, ‘yukarı’yı ‘aşağı’dan, ‘yakın’ı ‘uzak’tan farklılaştırarak yapar ve bu yönelim bedenlerin cinselleştirilmesi açısından can alıcı bir öneme sahiptir. Fenomenoloji bize cinselliğin mekân içerisinde nasıl ikamet ettiğini ve mekânın onda nasıl ikamet ettiğini gözden geçirmemiz konusunda yardımcı olur.”¹⁵

Cinsiyet ve cinsellik bağlamında düşünüldüğünde, Ahmed, bedenin belli bölümlerine kadar çok çalıştırılırsa, örneğin şu ya da bu kasının, o kadar fazla iş yapabileceğini, aynı zamanda, onu ne kadar az çalıştırılırsa da o kadar az iş yapılabileceğini söyleyerek cinsiyetin eğer ki yapılan eylemi şekillendirebiliyorsa, ne yapabileceğini de şekillendirebildiğini belirtir, yani cinsiyet bundan dolayı bedensel bir yönelim olarak, bedenlerin zaman içindeki eylemleri tarafından yönlendirildikleri bir biçim olarak tanımlanabilmektedir.¹⁶ Dolayısıyla cinsellik de sadece nesne seçimine göre belirlenen bir şey olarak görülmemelidir, kişinin dünyayla kendi ilişkisindeki farkları da hesaba katmalıdır – bu da kişinin nasıl dünyaya ‘yöneldiği’ veya ona doğru nasıl bir şekilde yönlendirildiğiyle alakalıdır; daha doğrusu, cinsel nesnelere doğru olan yönelimlerin diğer tüm hareketleri de etkilediğini, öyle ki farklı yönelimlerin, kişinin arzusunu yönlendirmenin farklı biçimlerinin farklı dünyalarda ikamet etmek anlamına geldiğini söylemek de mümkün hale gelmiştir.¹⁷ Öyleyse algı, yönelimsellik, kavrayışlar tüm bu etkiyi nasıl oluşturmaktadırlar ve farklı algı

¹³ A.e., s. 62.

¹⁴ A.e., s. 87.

¹⁵ A.e., s. 67.

¹⁶ A.e., s. 60.

¹⁷ A.e., s. 68.

biçimleri, yönelimsellikler, kavrayışlar halihazırda olandan farklı olarak neler yapabilirler ve neleri ortaya çıkarabilirler?

Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı yaşam dünyasının üzerine inşa edilmiş bir bilim evreninin bulunduğunu ve bu yüzeydeki bilim evreni ile algılanan dünyanın belirlendiğini ifade ederek gerçeğin sadece bu şekilde inşa edilmiş bir yüzeyin ötesinde, kurulamayan, inşa edilemeyen ancak betimlenebilen bir şey olduğunun altını çizmektedir, çünkü şeylerin kendisine, maddeselliğine, gerçeğine dönmek istenirse bilgi öncesi dünyaya dönülecektir.¹⁸ Merleau-Ponty'e göre gerçek sağlam bir örgüdür, ve neyi içinde barındırıp neyi dışarıda bırakacağına dair kişilerin yargısını beklememektedir, bu yüzden de algı ne dünyanın bilimidir, ne de bir edim veya iradi bir konum alıştır, tersine algı ayrı olarak konumlandırılan edimler tarafından varsayılan bir zemindir; bu yüzden de dünya algıların doğal ortamı ve alanı olduğu sürece sahip olunabilecek bir nesne olamazdır.¹⁹ Merleau-Ponty'nin özneyi dünyaya aşkın düşünmek yerine onu dünyaya içkin kavradığı bu yaklaşımda, gerçek insanın 'iç'inde barınmamaktadır, çünkü ona göre bir 'iç insan' yoktur, insan dünyadadır ve sadece kendisini dünyada bilebilmektedir, bu anlamda dünyaya adanmıştır ve bu yüzden de bilim evreninin kendine atadığı nötr, her şeyden üstün, nesnel, belirsiz bir konum söz konusu değildir;²⁰ "Dünyada olduğumuz için *anlama mahkumuzdur* ve tarih içinde adlandırılmayacak bir şeyi ne yapabiliriz ne de söyleyebiliriz."²¹ Dünyada oluşun getirdiği zamansallık ve mekânsallık içerisinde tarihsel, toplumsal ve kültürel olmayacak herhangi bir konumsallık, inşa, bilgi düşünülemezdir. Zira eğer ki üzerinde duracağı bir zemini yoksa algılanabilecek bir nokta da yoktur.²² Kısacası böylesi bir zamansallığa ve mekânsallığa sahip olan bir beden de özneleşme sürecinde bir görüş açısını üstlenmektedir, ve kendisine ait kılarak aşınalaştırdığı nesneler bütünü ile oluşturduğu alanın sınırlanması ile 'benim bedenim' olmuştur.²³ Yani özne tüm düşünce ve deneyimler bütününe ortaya seren

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017a, s. 13.

¹⁹ **A.e.**, s. 14.

²⁰ **A.e.**, s. 14.

²¹ **A.e.**, s. 26.

²² **A.e.**, s. 30.

²³ Maurice Merleau-Ponty, **Algının Önceliği**, çev. Yusuf Yıldırım, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 2017b, s. 52.

kurucu bir özne değildir, aksine belirli düşüncelere ve belirli nesnelere bağlı olarak kavrar, algılar ve kendisinden böyle emin olur.²⁴ Bilim evreni de kültürel dünyaya dahildir ve algısal deneyimin üzerinde ikinci bir katman oluşturmaktadır,²⁵ dolayısıyla bilimin varsayıldığı gibi gerçekle doğrudan ve saydam bir ilişkisi yoktur. Bu sebeptendir ki her şey bir anlamda algıdır; “Çünkü kendi tarihini taşımayan, nesnel gerçekliği formel gerçekliğini tüketen ve kendini zamanın dışına taşıyan hiçbir fikrimiz, hiçbir düşünümümüz yoktur.”²⁶

Duyuların her zaman belirli bir büyüklüğü ve biçimi olan nesneler sunuyor olmaları, mutlak ve kesin nesnelliğin bir düş olmaktan öteye geçememesi, uzamın parçalarının zannedildiğinin aksine heterojen olması, nesnelerin kendi kendileriyle bile mutlak bir özdeşlik içinde bulunamaması, biçim-içerik arasındaki zıtlıkların muğlaklaşıp birbirine dağılmaya başlaması normatif tekçiliği oldukça zora düşürerek sürekli olarak inşa ettiği homojen uzamın katı çerçevesini çatlatmaktadır.²⁷ Bu durum beden-ruh arasında kurulmuş olan zıtlıkların da muğlaklaşmasına sebep olurken, ikisi arasındaki temaslara fırsat verebilecek olan bir algı biçiminin mümkün olduğunu göstermiştir. Bedenin zamansallığı ve mekânsallığından dolayı dünyaya içkin olması, somut bir maddeselliği olması, kısmi ve eksik bir konumsallık sağlaması onu ilişki kuran heterojen bir uzam üzerinde bulunduğu yaklaşımının benimsenmesi ile insanın bir beden ve bir ruh değil, bir beden *ile* ruh olduğu kavranmış, beden ve ruhun aynı anda aynı yerde bulunabilmesinin önünün açılmasına olanak sağlamıştır.²⁸ Nesnelerle kurulan ilişkilerdeki mesafeyi sorguya açan fenomenolojik yaklaşım her nesnenin bedenlere ve bedenlerin yaşamlarına seslendiğini, insan özelliklerine büründüğünü ve insanların nesnelerin özelliklerine büründüğünü, yani hem insanların şeylere, hem de şeylerin insanlara yatırım yaptığı başdöndürücü bir içli dışlılık olduğunu belirtir.²⁹ Fenomenolojinin şeylerle yeni bağlar kurulmasına fırsat tanıyan yaklaşımında Merleau-Ponty, insan yaşamının akılcı olmayan kökleriyle temasının koparılmasını reddederek ve aklın kendi dünyasının

²⁴ A.e., s. 66.

²⁵ A.e., s. 91.

²⁶ A.e., s. 108.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, çev. Ömer Aygün, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 21.

²⁸ A.e., s. 26.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, s. 31.

tamamlanmamış olduğunu söyleyerek her türlü bilginin ve uygarlığın eleştiriye, tartışılmaya açık kalması gerektiğini savunur.³⁰

Buradan da anlaşılacağı üzere Merleau-Ponty fenomenolojinin teorilerin çarpıtmalarının ‘örtüsünü’ kaldırabileceğini ve şeylerin oldukları gibi görülebileceklerini savunur, ki bu örtüler şeylerin tenine öylesine sıkı kenetlenmişlerdir ki neredeyse şeylerin kendisine dönmüşlerdir ve ‘doğal’ olmuşlardır.³¹ Fakat burada not edilmelidir ki, Merleau-Ponty sahte-gerçek zıtlıklığını sürdürerek böylesi bir örtünün altında bir aklın gizlenmekte olduğunu iddia etmemektedir, ona göre beden doğaya içkindir, dolayısıyla aklın kökleri de doğada bulunmaktadır, yani doğaya inen bir akıl değil, akla yükselen bir doğa kavrayışı sunmaktadır.³² Bahsedilen beden de zihinsel olarak bilincinde olunandan çok daha fazla şey bilen ‘doğal akıl’dır, “Bedenimin dünyayla ilişkisinde kurduğu zamanda ve mekânsal sentezlerde, kazandığı bedensel alışkanlıklarda ve yapabilirliklerde, dünya ile arasında dokuduğu yönelimsel ağda işler bu akıl.”³³ Hem beden-akıl arasındaki zıtlığın kaldırılmasının, hem de insan-doğa arasındaki karşıtlığın dağıtılmasının sağlanması ile erişilen bedenin dünyada bulunuşundan edindiği zamansallık ve mekânsallığının gözardı edilmesi ile bedenin bir nesne olarak kurgulanması sağlanmıştır, ki bu durum da algılayan özne-algılanan nesne kutuplarını oluşturmuştur.³⁴ Henüz algılanmamış olmasına rağmen algıdan bağımsız bir biçimde şeylerin zaten orada olduğuna dair geliştirilen inancın korunması kişilerin algılama sırasında bir nevi kendilerini ‘dışa’ açtıklarını düşünmelerini sağlayacaktır. Merleau-Ponty’e göre, ‘dışarı’da bulunan her şeyle algı yoluyla tanışıldığı göz önünde bulundurulduğunda böylesi varsayımlardan arındırılmış algı, böylesi varsayımların sorgulanması ve dağıtılması sonucu yeni bir varlık anlayışına fırsat tanıyacaktır.³⁵ Kısacası algı yoluyla edinilmiş bir bilgi gerçek nesnelerle değil, ideal nesnelerle temasa geçmekte ve kendisini bu doğrultuda oluşturmaktadır, “Oysa algılanan dünya çift anlamlı, muallak, kayıp giden, bağlam tarafından belirlenmeye

³⁰ A.e., s. 40.

³¹ Zeynep Direk, “Algı Sorunsalına Giriş”, **Dünyanın Teni**, haz. Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 22-23.

³² Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 43.

³³ Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 45.

³⁴ Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 50.

³⁵ Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 25-26.

açık fenomenlerin dünyasıdır.”³⁶ Öyleyse hangi nesneler bilgi üretmek için kullanılmaktadır veya bu nesneler algılanabilecekleri konuma, ‘oraya’ veya ‘buraya’ nasıl ulaş(tırıl)mıştır ve bu nesneler daha farklı bir kavrayış ile algılanabilir mi?

Merleau-Ponty algının bir yöne sahip olduğunu, ve kavrayışın kendisini tek olarak göstermese bile bir nesneyle birlikte gösterdiğini ve nesnenin üzerine bu kadar sıkı bir şekilde kenetlendiği için de farkına varmanın neredeyse imkânsız olduğunu altını çizmektedir. Kavrayışın kendisini böylesine örtük bir şekilde maddeleştirmesi ve doğallaştırması kaçınılmaz olarak normatif tekçiliğin kendisini pekiştirmesini de sağlamaktadır. Sürekli olarak kendisini tekrar etmesi ve temasa geçtiği örüntülere kendisini yansıtarak kopyalarını oluşturması yoluyla tek anlamlılığa indirgediği algı dünyası içerisinde de algılananlar en çok şey ifade edenler olacaktır. Anlamanın ve önemin kendisini bu şekilde ayrıcalıklı bir konuma oturtması ile bir zemin üzerinden algılananlar da örüntülerin kendisine benzeyenleri, güvenli gördüklerini seçmektedir, dolayısıyla benzerlik algının kaynağı olan bir şey değil, sonucudur. Bu yüzden de algı nesneyle ilgili bir şey söylemektense algılayanla ilgili şeyler söylemektedir.³⁷ Merleau-Ponty böylesi bir yapıyla mücadele edebilmek için bilginin altyapısına diyalektiği yerleştirmek ister ve dünyadalığı, yaşayan bir beden olmayı ve yaşanmış deneyimleri organizmacı bir dille ele alır.³⁸ Feminizmin Merleau-Ponty’nin fenomenolojisini sürdürmesindeki en büyük etkenlerden biri de onun diyalektiği bilginin altyapısına yerleştirme çabasıdır, normatif tekçiliğin akıl-beden ayrımının kendisine yer bulamadığı fenomenolojik yaklaşımda, benliğin yapısı bedensel kapasitesinden ayrı düşünülemez olarak kavranmaktadır, bu kavrayışa feminist kuramcıların normatif sınırları yıkan bedenselleşmenin farklı biçimlerini de eklemeleri ile çeşitliliği ve çoğulluğu sağladıklarını kaydetmek gerekir, nitekim Merleau-Ponty’nin evrenselleşmiş, cinsiyetsiz, bu yüzden de etkin bir şekilde erkek bedeninin konuşlandırıldığı bir zemini ifade etmiş olması muhtemeldir.³⁹ Çünkü Merleau-Ponty yaşam dünyasını kültürde işleyen normlar açısından sorgulamamaktadır; “Bu bakımdan onun doğa anlayışının, davranışı düzenleyen ve

³⁶ Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 30.

³⁷ Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 41.

³⁸ Zeynep Direk, **Dünyanın Teni**, s. 31.

³⁹ Margrit Shildrick ve Janet Price: “Openings On the Body”, **Feminist Theory and The Body**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, Edinburg, Edinburg University Press, 1999, s. 9-10.

bedeni üreten normların eleştirilmesi için bir kaynak oluşturabileceği söylenemez. Ama bu bakış açısından fenomenolojik bir ilham kaynağı olabilir.”⁴⁰ Bedeni organik bir varlık olarak ele alan Merleau-Ponty organik bedenin çevresiyle ilişkisini bir anlam dokusuna dönüştürmüş olması, teni dünyanın teni olarak düşünmeye itmesi, dünyanın da indirgenemeyecek şekilde hem muğlak hem de olumsal olanaklarla dolu canlı bir ten olarak kavranması ile yeni bakış açılarının geliştirilmesi fenomenolojiyi *queer* olasılıklar için elverişli kılmaktadır.⁴¹

Ahmed Merleau-Ponty’nin bedenin bir perspektif sağladığı görüşünden yola çıkarak bedenin ‘burada’lığının yalnızca bedeni ifade etmenin çok ötesinde onun ‘nerede’ ikamet ettiğini de açıkladığını belirtir, buna göre bedensel ikametın ‘burada’lığı beden çevresindekilerden etkilendiği ve onlar tarafından şekillendiği için bedeni kendi dışına çıkarmaktadır, yani bedenler çevrelerindeki dünyaya böylesi karşılıklar verebilirliklerinde çoktan yönlendirilmişlerdir, bu ayrıca etkilenme kapasitelerini de temsil etmektedir; Ahmed deri üzerinde biriken etkilerin verilen karşılıkların – örneğin, tüylerin diken diken oluşu- tarihini sunmaları üzerinden bedenlerin dışsal olan mekânlarda yalnızca ikamet etmediklerini, aksine ikamet ettikleri yerler tarafından şekillendirildiklerini ve onlara göre şekil aldıklarını savunur.⁴² Bedenlerin mekânlarda, mekânların bedenlerde bulunuşu üzerinden, Merleau-Ponty’nin yaklaşımında da bedenin bir araç değil, bir ifade biçimi olması ve niyeti görünür kılması ile nesnelere olan yakınlığı yönelimin bir işareti haline getirişi ile *queer* bir fenomenolojiyi mümkün kılmıştır.⁴³

Ahmed kavrayışların varlığa veya eyleme çevrilemediklerinde onlarla ‘birlikte’ düşünülen şeyler olarak genellikle kendilerini meydana çıkardıklarını söyleyerek – ki bu durum onların maddeleştirilmesini ve bu yolla da kolayca doğallaştırılmalarını sağlamaktadır- tam da bu sebeple kişinin çoktan yönlendirilmiş olduğunu fark etmeme olasılığının yüksek olduğunu ifade eder.⁴⁴ Öte yandan yönlendirilmemiş veya kaybolmuş olmak da kişiyi bir yerlere götürebilecek kapasiteye sahiptir, kaybolmak bir bakımdan aşına olunmayı kayda geçirerek bir alanı yaşam alanı

⁴⁰ Zeynep Direk, **Cinsellik Muamması**, s. 87.

⁴¹ Zeynep Direk, **Cinsellik Muamması**, s. 87.

⁴² Sara Ahmed, **Queer Phenomenology**, s. 8-9.

⁴³ **A.e.**, s. 58.

⁴⁴ **A.e.**, s. 5-6.

kılmanın bir yoludur ve kaybolmak bu bağlamda aşına bir his haline gelebilmektedir, çünkü aşinalık mekân ‘hissi’ tarafından veya mekânın bedenler üzerinde nasıl bir ‘etki bıraktığı’ üzerinden şekillendirilmektedir ve dolayısıyla aşinalık çoktan verili olan bir ‘dünyada’ değildir, daha çok yaşam alanı edinmiş olmanın bir sonucudur; öylece aşına olunan şeyde mevcut halde değildir, tersine aşinalık çoktan erişim alanından nesnelere doğru uzanan eylemlerce şekillendirilmiştir; Ahmed’e göre, bir alanı yaşam alanı olarak belirleme işi aşına olunan ile olunmayan arasında gerçekleşen dinamik bir müzakereyi kapsamına almaktadır, öyle ki dünya için hâlâ yeni olan izlenimler yaratmak hangi yöne dönüldüğüyle ilişkili olarak mümkün hale gelmektedir, ki bu da neyin erişilebilir olduğuna etki edecektir; mekânda yayılmak ayrıca neyin ‘sadece aşına ile ilgili’ olduğunu veya neyin ‘sadece erişilebilir’ ile ilgili olduğunu da kendisiyle birlikte yaymaktadır.⁴⁵ Buradan yönelimlerin bedenlerin ve onların mekânlarının yakınlıklarıyla ilgili olduğu sonucuna varan Ahmed, normatif tekçiliğin bu yakınlıklar üzerindeki etkisini keşfe çıkar.

Algılanan dünyanın çift anlamlı, zıtlıkların kendilerine belirli ve katı bir zemin bulamadıkları ve olasılıklara açık, çevresinden kopuk ve izole olmayan fenomenlerinin dünyasında algılayan kişilerin yollarını bulmalarını sağlayan, yalnızca belli şeyleri erişim alanına sunarken, diğerlerini erişime kapatan ‘önlere’ uzanan belli hatlar takip edildiğinde kişiyi kendisinin çoktan dışladığı şeylerin yokluğunda, sanki zaten hiç orada olmamışlarcasına bir algı dünyası hazırlamaktadır. Ahmed özellikle bu hatların ‘hızalanma’ biçimleri olarak ifade eder, çünkü büyük çoğunluk tarafından takip edilen hatların izlenmesi sonucu ancak ‘hat üzerindeyiz’ demek mümkün olabilmektedir, böylece beden mekâna yayılmıştır ve bedenin nelere erişip erişemeyeceği artık bu mekâna göre tanımlanabilmektedir, izleme eyleminin bu şekilde tekrar edilmesi kendi tarihselliğini kaybetmesi ve doğallaştırılmasına olanak tanımaktadır.⁴⁶ Tam da bu yüzden dönülen yöne göre farklı dünyaların bakış açısına girmesine olanak sağlayabilmek mümkündür, çünkü dönüşlerin tekrarlanması bedenlerin dönüş biçimlerinin de ta kendisi haline gelmektedirler, dolayısıyla olay bedenlerin basitçe bir yönü olması veya yönleri izlemeleri, bu veya şu biçimde hareket etmeleri ile ilgili değildir, tersine, şu yöndense bu yönde tekrar tekrar hareket

⁴⁵ A.e., s. 7-8.

⁴⁶ A.e., s. 15.

etmeye yönelerek bedenlerin yüzeylerinin de *buna karşılık olarak* şekil almasıdır, kısacası bedenler ‘yönlendirilmişlerdir’ ve bu yönün şeklini almaktadırlar.⁴⁷ Ahmed bu noktada Butler’a yaklaşarak doğallaştırılmış hatların performatif yapısını açığa çıkarır;

“O halde önümüze konmuş olan bir yol üzerinde yürüyoruz, fakat o yalnızca üzerinde yürünmüşlüğü bir sonucu olarak önümüze konmuştur. Burada bir ayak izi paradoksu ortaya çıkar. Hatlar hem izlenmiş olmaları sebebiyle yaratılmıştır, hem de yaratılmış olmaları sebebiyle izlenmişlerdir. Bizi yönlendiren hatlar, bu bakımdan, hareket çizgileri olduğu kadar düşünce hatları olmaları sebebiyle performatiftirler: normların ve geleneklerin, izlenen rotaların ve yolların tekrarına bağlıdır, ama aynı zamanda bu tekrarların bir sonucu olarak da yaratılırlar. Hatların performatif olduğunu söylemek yolumuzu bulduğumuzu ve sadece bu işleyişin bir sonucu olarak hangi yöne yöneldiğimizi, genellikle neyin bakıştan gizli tutulduğunu bildiğimizi söylemektir. Yani yönleri izleyerek sanki sihirle gelmişim gibi gideceğim yere ulaşırım.”⁴⁸

Ahmed toplumsal yatırımlar olan miras ve üreme hatlarının performatifliğini ele alırken, hatlar üzerinde kazara veya şans eseri karşılaşmalar meydana geldiğini ve bu karşılaşmaların kişiyi yeniden yönlendirerek yeni dünyaları mümkün kıldığını ifade eder.⁴⁹ Böylesi karşılaşmalara fırsat sağlayacak şey olan ‘başkası’dır, başkasının bedeni ve onun hatları, bu anlamda Butler’ın sadece tekrarlar ve taklitlerle erişilen performativitenin altüst ediciliğinden farklı olarak Ahmed fenomenolojinin bedenin öznelarası bir dünyada konumlanmış oluşuna dair geliştirdiği yaklaşımından yararlanarak bedenin doğaya içkinliğini ve şeyler ile bedenin aynı tendensiteye olduğu fenomenlerin bir aradalığını ele alarak kültür-doğa ayrımının olmadığı bir zemin sunmaktadır. Bu noktada tekrar fenomenolojik bakışın başkasının bedenini nasıl gördüğünü anlamak ve sonra *queer* bir fenomenoloji içerisinde başkasının bedeninin neler yapabileceğini kavrayabilmek için Merleau-Ponty’e dönmek gerekirse, onun yaklaşımında algı eyleminin kendisi ve algının yöneldiği şey, algı ve algılanan şey zorunlu olarak aynı varoluş tarzına sahiptir.⁵⁰ Yani bu öznelarası dünyada

⁴⁷ A.e., s. 15-16.

⁴⁸ A.e., s. 16.

⁴⁹ A.e., s. 19.

⁵⁰ Erdem Gökyaran, “Başkası ve Aşkınlık”, **Dünyanın Teni**, haz. Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 75.

başkasının bedeni ile algılayan kişinin bedeni bir fenomenin tersi ve yüzü gibidir ve duyu işlevleriyle donatılmış olan kişi zaten sırf bundan dolayı başkalarıyla iletişim halindedir.⁵¹ Bedenin hem gören, hem de görünür olmasından dolayı, her şeye bakabilmesinin yanı sıra kendine de bakabilmektedir, “O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ‘öbür yanını’ tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir.”⁵² Böylece kendisi de bir başkasıdır ve ona bir değil, birçok bakış mümkündür. Dolayısıyla *birlikte* görme de söz konusudur, çünkü başkasını görmekten çok ona göre ya da *onunla birlikte* görmektedir.⁵³ Bununla birlikte algılanan beden de fizyolojinin betimlediği nesnel beden değil, davranışların ortaya çıktığı bedendir.⁵⁴ Ahmed’in bahsettiği hatlar üzerinde kazara veya şans eseri deneyimlenebilecek olan karşılaşmalar her öznenin kendisine ait bir dünya oluşturmamasından dolayı öznelerin karşılaşmaları, farklı iki dünyanın da karşılaşmasını sağlayacaktır. Her karşılaşma kişiyi yeniden yönlendirme gücüne sahip olduğu için altüst edicidir ve algılayan ile algılanan aynı tenden olduğu için yatay bir düzlemde olmaları onları bu karşılaşmalara daha açık hale getirmektedir. Diğer yandan başkası olmak, onunla bir bütün oluşturmak burada hedeflenen şey değildir, nitekim başkası asla ulaşamazdır ve tüketilemezdir çünkü algılayan ile algılanan tek bir dokuda ikisinin de yaratıcısı olmadığı ortaklaşa, karşılıklı bir işlemde buluşmaktadırlar, yani aynı dünyada *birlikte* bulunmaktadır.⁵⁵ Merleau-Ponty başkalarını ancak vücutları aracılığıyla tanımanın mümkün olduğunu, başkasının bedeninin ise indirgenemez bir doğallıkla onun manevi portresini oluşturan ve sonsuz yönelime sahip birçok eylem ve niyet barındırdığını belirtir, bu yüzden de kişi bu olanakların orada bulunuşudur.⁵⁶ Daha önceki başlık altında Deleuze’ün de başkasını olasılıklar, mümkün olabilecekler olarak gördüğü ve başkasının olmadığı bir dünyayı sapkının dünyası olarak ifade etmesiyle, bu dünyada başkasının aynı dünyaya sunduğu farklı bakışları görmenin mümkün olmayacağı

⁵¹ Erdem Gökyaran, **Dünyanın Teni**, s. 80.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, çev. Ahmet Soysal, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 33.

⁵³ **A.e.**, s. 36.

⁵⁴ Erdem Gökyaran, **Dünyanın Teni**, s. 80.

⁵⁵ Erdem Gökyaran, **Dünyanın Teni**, s. 84.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, **Algılanan Dünya**, s. 48.

çünkü çoktan sapkının tekci bakışına indirgenmiş bir kopya kılındığı ele alınmıştı. Merleau-Ponty de aynı şekilde algılanan şeye, yani başkasına benzer bir bakıştan yaklaşır; “Algılanan şey, örneğin bir geometri kavramı gibi, zekanın sahip olduğu ideal bir birlik değildir; söz konusu nesneyi betimleyen belirli bir tarza uygun olarak kesişen sonsuz sayıdaki görüş perspektiflerinin ufkuna açık bir bütünlüktür.”⁵⁷ Yani algı hem bir içkinlik hem de bir aşkınlık içermektedir, algılanan algılayana aynı tenden, dünyaya içkin oluşlarından dolayı yabancı olmayacaktır, diğer yandan her daim edimsel olarak verili olanın da ötesini barındıracaktır.⁵⁸ Karşılaşmaların altüst ediciliği ve yeniden yönlendiriciliği başkasının sonsuz olanaklarına kendisini açması ile hizalanmış hatların dışında da oldukça yerel, el altında, görüş açısında dünyalar bulunduğunu, başkaları aracılığıyla o dünyaların da erişilebilir kılınabileceği, başkalarına eklemlenebilmenin yapabilecekleri, potansiyelleri, kapasiteleri dahilinde ele alınır. Başka bir dünya hayali ve/ya soyut değildir, tüm somutluğuyla, maddeselliğiyle, yerelliğiyle doğada bulunmaktadır ve gerçektir, fakat bakışı o yöne çevirebilmek veya çevirebilmeyi göze almak gerekmektedir.

Ahmed bakışın çevrilmediği yönün özellikle algılanan şeylerin ‘arkası’ olduğu üzerinde durur, ‘arka’ ile sorgulamak istediği algılananın hat üzerine nasıl ulaştı(rıldı)ğının, tarihselliğinin, doğallaştırıcı yapıların kendisidir ve Ahmed *queer* fenomenolojiyi arkaya yönelen, fenomenolojinin arkasına bakan bu zemine yerleştirir.⁵⁹ Böylece kişiyi yeniden yönlendirebilecek olan aynı dünyaya farklı ve başka bakışlar bulabilmenin imkânlarını mümkün kılmayı amaçlamaktadır. Ona göre, arkadaki alan üremeye, temizlemeye, bakıma ayrılmış bir mekândır ve bu da onu normatif yapı içerisinde dışlanmış olan tüm ötekileştirilmiş grupların, özellikle de kadınların ve çocukların alanı haline getirmektedir, bu durumu nesnenin algının bir nesnesi haline gelişiyle birlikte onu kendi varoluşundan kurtarma, dolayısıyla nesnenin oraya nasıl ulaşmış olduğunu unutmaya bağlanıtılarak ‘arka’da olanın aslında nesnenin oraya erişmesini sağlayan yönlendirici şey olmasıyla açıklamaktadır.⁶⁰ Bu sebeple de nesne alınıp satılan bir şey olsa da metaya indirgenemeyen ve hatta kendisine de indirgenemeyendir, çünkü nesne üzerinde

⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Algının Önceliği*, s. 52.

⁵⁸ A.e., s. 53.

⁵⁹ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, s. 29.

⁶⁰ A.e., s. 37.

performe edilen eylemler nesneyi şekillendirirken aynı zamanda onunla kurulan temaslarla da nesne hareketler üzerinde etki bırakmaktadır, nesne bunu yapabiliyor olduğu için de, ne olduğunun artık bir önemi kalmaksızın neler yapabileceğine dikkati çekmektedir; “‘Yapabilirliğin’ kullanımı bize ‘fayda’nın yalnızca araçsal olmadığını ama gelecekte açık olan kapasitelerle ilgili olduğunu hatırlamamıza yardımcı olur. Kapasite çok da ‘araçta’ değildir, ama aracın nasıl ele alındığına veya ‘kullanıldığına’ bağlıdır.”⁶¹ Kısacası yönelimsel olan bilinç, yalnızca yönelimin müsaade ettiği ölçüde bir nesneyi algılayabilmektedir ve kavrayışın kendisini bu nesneye tutunarak maddeselleştirmesi, doğallaştırması ile de algılanan şey, görülen şey haline gelmektedir, yani çoktan ona doğru bir yönelim sağlanmıştır. Bu yüzden Ahmed nesnenin yönelimselliğin bir sonucu olduğunu, bir şey olarak konumlandırıldığını ve algılayıcıyı yönlendirebildiğini ifade eder.⁶² Bu anlamda *queer* bir fenomenoloji cinsel arzudaki nesnenin konumunu yeniden düşünmeyi sağlayarak, nesnelere ‘doğru’ yönelen bedenlerin mekânlarda ve mekânların bedenlerde nasıl ikamet ettiğini kavramayı ve burada cinsel yönelime dair bir yaklaşım sunabilmeyi mümkün hale getirebilmektedir.⁶³

Ahmed bedensel kapasitenin mekânın bir uzantısı olarak kendini genişletememesinin, bedenin o mekâna ona ait olmaması ile ilgili olduğunu vurgulamaktadır, dolayısıyla başarısızlık mekânın bedene ait olmaması ile ortaya çıkmaktadır, başarısızlık eyleme geçme kapasitesinin kaybı ile ilgilidir, zira ait olmama durumu mekâna uzanamama ile sonuçlanır ve hareketler büyük ölçüde kısıtlanır; bu doğrultuda da başarısızlık anında değişime açık olan şey çok da mülklere erişimle ilgili olmadığı, fakat daha çok mülklerin sahip oldukları nitelikler olduğu belirtilir, ki bu da nesnelere nasıl yaklaşıldığıyla ilgili bir mesele haline gelir.⁶⁴ Yani bir şey işlevini sürdürmekte başarısız oluyorsa, bu onun başarısız bir yönelime sahip olmasıyla ilgilidir. Bu noktada Ahmed, belirlenmiş hatları takip edememe, bir yeri kendine ait kılmakta başarısız olmayı veya yönelememeyi göç üzerinden ele alır. Ona göre göç, bedenler hem ‘uzaklaştıkları’ hem de ‘ulaştıkları’ ve yeniden mekâna yerleşebildikleri için bir yönlendirilememe ve yeniden

⁶¹ A.e., s. 46.

⁶² A.e., s. 27.

⁶³ A.e., s. 23.

⁶⁴ A.e., s. 49.

yönlendirilme süreci olarak tanımlanabilmektedir ve fenomenoloji de mekânın bedenlerin dışında olmadığını, aksine mekânların bedeninin katmanlarında açığa çıkan ikinci bir deri gibi olduğunu hatırlatmasıyla bu süreci inceleyebilme fırsatı yaratmaktadır.⁶⁵ Ahmed, yaşam alanı edinme işinin yeni yaşam katmanları veya yaşanabilir veya ikamet edilebilir olarak adlandırabilen mekânın bedenlerin bir uzantısı haline gelme biçimlerini, yönelim araçlarını da içerdiğini belirtir, yönelimin mekânın bedenlerin bir uzantısı haline gelmesi üzerinden acayip olanı aşına kılmakla ilgili olması durumunda, yönlendirilememe mekânın bedenlerin bir uzantısı haline gelme konusunda çuvallaması anlamına gelmektedir veya bu mekânların yalnızca belli bedenlerin uzantıları haline gelerek başkaları için hiç alan bırakmadığını da söylemek mümkündür.⁶⁶ Bedenin her yeni hat üzerinde bulunuşu ve buradaki hizalanmalara göre hareketlerinin şekillenmesinden dolayı, nelere erişip nelere erişemeyeceği değişime uğrayarak yapabilirliklerini de büyük ölçüde etkilemektedir. Irk ve cinsiyet fenomenolojisi de bedenlerin nasıl mekâna ‘eklemlenmesi’ ile ırksallaştırıldığını ve cinselleştirildiğini açıklamaktadır, bedenlerin mekânı nasıl kapladığı ve nesnelere ve başkalarına doğru nasıl yönlendirildiği ile alakalı olarak farklar şekillenmektedir.⁶⁷ Yani daha önceden yönlenilmesi için hazır edilmiş hatlar aynı zamanda da cinsiyetlendirmekte ve ırksallaştırmaktadır, bu hatları takip etmekte başarısız olma ve yönlenememe durumunda ise ideal cinsiyetlendirme ve ırksallaştırma fonksiyonları hedeflendiği gibi çalışmayacak ve yaşamın diğer nesnelere de farklı yönlenebilme ve daha farklı yerlerden görmek mümkün olabilecektir. Bunu aynı zamanda, daha önce de değinildiği gibi, kazara ve şans eseri karşılaşmalar da bu başarısızlığın yeniden biçimlendirici etkisiyle ortaya çıkaracak, başkalarına açık olma ve onların mümkün kıldığı olasılıkları deneyimleyebilmeyi de sağlayabilecektir.

Ahmed bir yerde bir şey yapmanın kapasiteye, eğilimlere, alışkanlıklara değil, dünyanın bir mekân olarak eylem için erişilebilir olmasının biçimlerine, şeylerin ‘belirli bir yere sahip olduğu’ yere veya ‘yerlerinde’ oldukları bir mekâna bağlı olduğunu ifade eder, bedenler nesnelere nasıl eriştiklerine göre mekânda ikamet

⁶⁵ A.e., s. 9.

⁶⁶ A.e., s. 11.

⁶⁷ A.e., s. 99.

etmektedirler, buna karşılık olarak da nesneler de neye erişilebileceğini açılımlamaktadır; yani bu nesnelerin nerede bulunabileceği üzerine düşünölmeye gerek yoktur çünkü onlarla ilgili bilgi içkindir, ve dolayısıyla onlara doğru tereddütsüz bir şekilde yönelinir.⁶⁸ Dolayısıyla göç bağlamında düşünöldüğünde, herhangi bir şeyin kaybedilmesi veya aranılan yerde bulunamaması durumu varoluşsal bir krize sebep olabilmektedir. Hizadan çıkmak veya hizaya girmede başarısızlığa uğramak böylesi krizleri peşinden getirebildiği ve herkesin göze alabileceği bir şey olmadığı için verili hizalanmalar kolayca yönü değıştirilebilecek hatlar değillerdir. Ahmed bedensel, mekânsal, ulusal, ırksal hatların verili olmasını sağlayan dünyalar arasındaki hizaların anlaşılabilmesi için melez yönelimlerin incelenmesini önerir, çünkü ırk ‘meselesi’ de maddileştirilen gerçeklikle oldukça bağlantılıdır ve kendini görmek veya siyah ya da beyaz ya da melez olarak görölmek neler ‘yapabileceğine’ ya da nereye gidebileceğine bile etki etmektedir, ki bu da *neyin erişilebilir neyin erişilemez* olduğu doğrultusunda yeniden tanımlanabilir; bununla birlikte ‘erişilemez’le bağlantılı olarak duyusal olanın göz önünde bulundurulmaya başlanmasıyla, daha çok *queer* bir mesele olan ‘ırk’ türetmenin de mümkün olabileceğini belirtir.⁶⁹ Ahmed bedenlerin arzusunun bir nesnesini paylaştıklarında, bir ‘akrabalık’ geliştirdiklerinin veya ‘aynı yöne’ gittiklerinin söylenebileceğini ifade eder, nitekim bedenlerin akrabalığı kimliği de kapsamaktadır, paylaşılan bir nesneye *doğru* yönlendirilmesi yoluyla zaman içinde tekrar edilen bir yön olarak, bedenler ayrıca paylaşılan nesnelerin *çevresinde* yönlendirilmişlerdir.⁷⁰ Tekrarlar aracılığıyla bir şey alışkanlığın bir parçası haline geldiğinde algının nesnesi olmayı bırakmakta ve öylece icra edilmektedir,⁷¹ ayrıca bedenler bir şeye doğru yönlendirildiklerinde, bu nesneler nesne olarak kavramayı bırakabilirler, bunun yerine bu nesneler bedenin derisinin bir *uzantısı* haline gelebilirler.⁷² Yani gerçekliği yaratan ve ötesinin çok da hayal edilemediği bir örüntüler ağı sunulmaktadır, göç veya melez ırktan olmak bu örüntüleri aşındırmaktadır. Belki de tam bu sebeple özellikle eğer biri beyaz olmayan bir kökene sahipse, o halde o melez değöl,

⁶⁸ A.e., s. 109-110.

⁶⁹ A.e., s. 112.

⁷⁰ A.e., s. 120.

⁷¹ A.e., s. 131.

⁷² A.e., s. 132.

siyahtır;⁷³ melez ırkın tarihsel olarak yok sayılması hatların doğallığını sürdürmek için sarf ettiği çabaların bir sonucu olarak kendisini göstermektedir.

Melez ırkların evleri de verili hizalardan çıkmış olmanın izlerini taşımaktadır, Ahmed bu evleri farklı dünyalardan gelen, farklı yönlere yönelmiş görünen nesneleri çevrelerine toplayan evler olarak görür; öyle ki hem nesneler arasındaki bağlantı ailevi olanın içerisinde, hem de ailevi olmayan olan gariplik ve aşinalık arasındaki bir ‘noktada’ ikamet etmekteydiler, farklı taraflardan gelen nesneler: bir taraftan aynı nesneler garip, diğer taraftan aşına olarak karşılanabilir; burada en çok dikkat çekilen nokta ise nesneler arasındaki bağlantının kendisini meydana getirdiği zemin üzerinde nasıl yeniden şekillendirebildiğinin izini sürebilmektir, çünkü nesnelerin bu ‘başka dünyalılığı’ nesnelere birden fazla yüz, görülebildikleri birden fazla açı vermektedirler.⁷⁴ Dolayısıyla melez ırkların evleri birden fazla açıyı, görme biçimini kendileriyle birlikte yaşam alanlarında aynı anda barındırmaktadırlar. Ahmed buradan yola çıkarak şeylerin yönlendirilememiş veya yeniden yönlendirilmiş olması için evi terk etmek zorunda olduğu anlamına gelmediğini, evlerin de şeylerin her daim aynı mekânda tutulmamasından dolayı ‘baş döndürücü’ olabileceklerini ve tıpkı yaşayan bedenler gibi evlerin de hareket edebileceğini söyler.⁷⁵ Çünkü ona göre göç üzerine kafa yormak, şeylerin ‘arka’sı, bedenlerin nasıl bir yere ‘ulaştığını’ ve nasıl bu ya da şu biçimde, dolayısıyla bu ‘mekânda olma’ya bir varış koşulu olarak nasıl yerleştirildikleri ile ilgilidir ve ev algısının yönlendirilmemişliği, rahatsızlık veren gelişlerin ‘mekân dışındaki’ veya ‘hat-dışındaki’ olarak yarattığı etkiyi, göçmen bir yönelim olarak adlandırabilecek şeyi de kapsamına almaktadır; Ahmed bu noktada yönelimin yaşanmış deneyiminin iki istikametini tanımlamaktadır, (a) kaybolmuş bir eve doğru olan istikamet; (b) henüz ev olmamış bir yere doğru giden istikamet.⁷⁶ İki istikamet de farklı ve yeni açılımları mümkün kılmaktadır. Bu taşan ve akan ev kişinin kendi bedenini mekânda genişletmesiyle birlikte bedensel maddenin mekâna nüfuz etmesi ve onun bir parçası olmasıyla alakalıdır.⁷⁷ Zeminin artık eylemi desteklemediği, zeminin kaybedildiği, yere basma hissinin ve zemin

⁷³ A.e., s. 143.

⁷⁴ A.e., s. 150-151.

⁷⁵ A.e., s. 9.

⁷⁶ A.e., s. 10.

⁷⁷ A.e., s. 11.

üzerinde durma hissinin kaybedildiği anlarda yaşanan yönelememe durumu kaybolmuş bir eve doğru olan istikametın tüm tehlikeleri ve güvensizliğı ile mümkün kılınması iken, *queer* zeminler sadece eylemi desteklemekle kalmayarak, ayrıca destekledikleri eylemlerle değışen zeminleri de içermektedirler ve farklı bir yol izlenmesine fırsat tanımaktadırlar, bu anlamda *queer* zeminler henüz ev olmamış bir yere doğru istikamete fırsat tanırken eylemi desteklemeleriyle sürekli tehdit altında hissetmeyi de bir bakıma ortadan kaldırmaktadır.⁷⁸ Bu durumda ev hem tehdit altında hissettirmeyen, hem de bir yaşam alanı olmasıyla farklı karşılaşmalara, farklı dünyalara eklemelenmeye fırsat tanıyan kaygan ve akışkan bir zemin halini alabilir. Bu da evin geleneksel normatif bakış açısındaki kapalı, süregelen, katı duvarlarını yıkmaktadır ve onun sınırlarına farklı fonksiyonlar eklemektedir. Cinsel kimliğin açıklanmaması durumunda, yani dolapta tutulması durumunda, dolap da dünyada ikamet etmenin veya dünyada evde olmanın bir biçimi olarak ele alınabilmektedir, dolap mekânın *queer* döşenmişliğini sorgulamakta, mekândaki nesnelerin konumlarının nasıl bir yönelim aygıtı olabileceğini açıklayabilmektedir, o içeride kalmanın bir biçimini sağlamaktadır; çünkü dolap *queer*'e özgü bir ikamet mekânı olarak gözüксе de, evde *queer* olmak da ve hatta dolabı *queer*'leştirmek de aynı derecede mümkündür; neticede, dolaplar hâlâ bedenler için yapılacak şeylerin bırakıldığı alanları açabilmektedirler.⁷⁹ Özellikle de evler sapkın veya saptırılmış olduğu düşünölen hazların deneyimlenebilmesi için sonsuz potansiyele de sahiptir.

Ev normatif kalıplar içerisinde düzcinsel aile yaşamının kurumsallaşmasında temel bir role sahip olsa da ve hatta ev yaşamıyla bağlantılı olarak kimlikler hem maddi hem de sembolik olarak inşa edilip üretilse de, üstelik *queer* öznenin üretiminde ve kamusal icrasında yalnızlaştırıcı, yabancılaştırıcı, sessizleştirici ve tahakküm altına alıcı tarafları bulunsa da,⁸⁰ iç ve dışı birbirinden ayıran sınırların eklemelenmeye ve geçirgenliğe olanak sağlayarak kendisini kayganlaştırdığı durumlarda bu normatif yapısını kaybederek kendisini olasılıklara açık hale getirebilmektedir;

⁷⁸ A.e., s. 170.

⁷⁹ A.e., s. 175-176.

⁸⁰ Haktan Ural, "Türkiye'de Bir Mekân Stratejisi Olarak *Queer* Yuva İmkanları", *Cogito*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:90, Bahar 2018, s. 213.

“‘İç’i ‘dış’tan ayıran sınırların durağan ve sabit olmasından ziyade, farklı derecelerde geçirgenliği barındırdığını, ‘iç’in ‘dış’tan sürekli olarak ayrışıp yeniden birleştiğini düşünecek olursak, ev deneyiminin çok anlamlı karakterine kapı aralayabiliriz. Buna göre, ev yalnızca dışarısından ayrışmayı değil, aynı zamanda daha başka mekânsal biçimlere ve anlamlara yayılmayı da içeren bir yeri ifade eder.”⁸¹

Ahmed’in vurguladığı gibi bir mekâna uzanma ve onu bedeninin bir uzvu haline getirme ile yaşam alanı kılmayla anlaşılabilir olan bir bedenin mekânda bulunması ile bir mekânın bir bedende bulunmasının karşılıklı ilişkisinde mekân kurgusu da dinamik bir hal almaktadır, bu da aslında onun kazara veya şans eseri karşılaşmalar ile kendisini yeniden biçimlendirmesine olanak sağladığı için, yani sırf bunu yapabildiği için farz edildiği gibi kapalı ve katı değildir, evin kendisini oluş halindeki bir mekân olarak görmek hem evi hem de evin temas halinde olduğu bedenleri özgürleştirebilir. Ayrıca düzcinsel aile yapılarını desteklediğine inanılsa da evler aileden özgürleşmek için de bir zemin sunabilir, bu da onu bağımsızlaşma, özerkleşme, bireyleşme, farklı kolektifler oluşturma anlamında önemli bir süreç haline getirir.⁸² Bu anlamda da evin ne olduğuna değil, neler yapabileceğine dikkat çekilmiştir.

Ahmed’in *queer* fenomenolojisinin araştırmaya sağladığı katkıları kısaca belirtmek gerekirse; (a) fenomenolojik yaklaşımın bilinci her zaman bir nesneye yönelmiş olarak kabul ettiği, içinde yaşanan bedenin yaşanmış deneyimini ve halihazırda el altında olanı dikkate aldığı, dünyaya içkin olan yaşayan bedenin somut maddeselliğinin olumlanmasını sağlamasından dolayı farklı bakışlar ve anlayışlar geliştirmek için elverişli olabileceği görülmüştür; (b) *queer* bir fenomenoloji ise algılanan şeyin hattına girememiş, süregelen yönelimlerde ‘daha az yakın’ olan, geleneksel normatif tekçiliğin sapkın veya sapmış olarak işaretlediği yöne bakarak, yani şeylerin ‘arka’sına bakarak sürekli tekrar edilmesinden dolayı işaretlerini kaybetmiş ve doğallaştırılmış olan kavrayışların ve yönelimlerin nasıl hat üzerine ulaştırıldıklarına, tarihselliklerine, doğallaştırıcı yapıların kendisine, şeylerin hat üzerine erişmesini sağlayan yönlendiriciye odaklanmasıyla şeylerin ‘arka’sına yönelen ve ayrıca fenomenolojinin de arkasına bakabilen bir zemin geliştirmiştir ve

⁸¹ Haktan Ural, *Cogito*, s. 215.

⁸² Haktan Ural, *Cogito*, s. 218.

göçün de bu bağlamda ‘arka’ ile ilgili olarak ele alınmasıyla bedenlerin nasıl bir yere ulaştığının, tarihselliğinin, doğallaştırılışının ortaya çıkarılması sağlanmıştır; (c) hem izlenmiş, hem yaratılmış olmaları sebebiyle oluşturulmuş hatlarda bulunan bedenlere işlenen hizalanmaların dönülen yöne ve takip edilen hatta göre değişiklik göstermesiyle çoğunluğun takip ettiği miras ve üreme hatlarının katı ve değişmez olmadığı gösterilmiştir, yani normatif hatların dışında izlenebilecek hatlar dünya üzerinde tüm gerçekliğiyle olasılıklar, potansiyeller, kapasiteler olarak bulunmaktadır, onları keşfedebilmek hem dönülen yöne, hem de bedenlerin dünyaya içkinlikleri –dünyayla aynı tenden olmaları ve dünyada buluşlarından dolayı zamansal ve mekânsal oluşları- sebebiyle kusurlu, kısmi, eksik, tamamlanmamış bir bakış açısı sağlayabilmelerinden dolayı başka bedenlere eklemenebilmektedirler, böylece başka dünyaları da *birlikte* olası hale getirebilmektedirler; (d) bedenlerin ikamet etmeye niyetleri olmadığı halde mekânları mesken tutmayı sürdürerek kaplamalarının, olmamaları gereken yerlerde olmalarının ve buraya tam olarak yerleşememenin veya yönlendirilememenin getirdiği başarısızlıkla maddeye ait bir gerçeğin yeniden üretiminin imkânsız olduğu yerde, yeni etkilerin, yeni yönlerin, yeni nesnelerin, farklı bedenlerin bir araya gelebileceği farklı ve yeni kolektiflerin oluşturulabileceği vurgulanmıştır; (e) bedenün dünyada bulunuşundan ve ona içkin oluşundan – üzerinde durulacak bir zemin yoksa algılanabilecek bir noktanın da olmamasından- dolayı gerçeğin insanın içinde olmadığı, dolayısıyla ‘iç insan’ diye bir şeyin de olmadığı, insanın dünyada olduğu ve dünyada olduğu için kendisini bildiği, dünyadaki kısmi, taraflı, tamamlanmamış, eksik konumlanmanın da nötr, her şeyden üstün, nesnel, belirsiz bir konumu mümkün kılamayacağının, dünyada oluşun getirdiği zamansallık ve mekânsallık içerisinde tarihsel, toplumsal, kültürel olmayan herhangi bir konumsallığın düşünülmeceğinin altı çizilmiştir; (f) bedenler mekânlarda bulunmaları dolayısıyla hem algı dünyasında bulunan hatların şekillerini almışlardır, hem de onlara göre şekillenmişlerdir, bu yüzden de hatlar soyut ve nesnel değil, somut, gerçek, toplumsal, kültürel, tarihsel hizalanmalardır, hatların şekillerini alan bedenlerin cinsiyet ve ırk kazandırıldıkları ve hatlar üzerinde neler yapabileceklerinin belirlenebildiği söylenerek, cinselliğin sadece nesne seçiminden ibaret olmadığı, kişinin dünyayla ilişkisindeki farklı yönelimlerin, hatların, dünyaların hesaba katılması gerektiği aktarılmıştır; (g) nesnelerle kurulan mesafenin

sorguya açılmasıyla birlikte nesneleri kaplayarak kendilerini onlara dönüştürmüş olan kavrayışların ve yönelimlerin gizliliği bozulmuş, hem insanların şeylere, hem de şeylerin insanlara yatırım yaptığı baş döndürücü bir içlidişlilik olduğu vurgulanmış, algı yoluyla edinilmiş bilgilerin gerçek nesnelerden değil, tek anlama indirgenmiş ideal nesnelerden edinildiği belirtilerek, bu altyapıya diyalektiğin sokulmasının önemine değinilmiş ve böylece çoğullukların ve çeşitliliklerin de kendilerine yer bulabilmeleri için fırsat yaratılmıştır; (h) bedenlerin kendilerine dışsal olan mekânlarda yalnızca ikamet etmeyerek onların şekillerine bürünmeleri, onlara göre şekil alabilmeleri ve onlarla temas kuran başka nesneleri de şekillendirmeleri ile beden bir araç olmanın çok ötesinde bir ifade biçimi, niyeti görünür kılan ve nesnelerle olan yakınlığın bir işareti olarak kavranmasıyla özne-nesne, ben-öteki arasındaki zıtlıklar sarsılmış, ne olduğuna değil neler yapabileceğine dikkat çekilmiştir; (i) kişinin hem başkasına hem de kendisine bakabilmesi ile kendi görme gücünün öbür yanını tanıması olanaklı hale gelmiş, bir başkası olmanın onunla bir bütün oluşturmak olmadığı, indirgenemez ve tüketilemez olan başkasının bünyesinde sonsuz yönetime sahip birçok eylem ve niyet barındırması ile algılayan-algılanan arasında tek bir dokuda sağlanayacak olan ikisinin de yaratıcısı olmadığı ortaklaşa ve karşılıklı bir işlemde buluşmanın, aynı anda dünyada birlikte bulunmanın mümkün olduğunun altı çizilmiştir; (j) mekânların bedenler üzerinde bıraktıkları etkiler üzerinden geliştirilen aşinalık hissinin tam da bu oluşundan dolayı verili bir dünyada olamayacağı, yaşam alanı edinmiş olmanın bir nedeni değil bir sonucu olduğu ifade edilmiştir; (k) mekânın beden katmanlarında ortaya çıkan ikinci bir deri olarak kavranmasıyla, bir yerde bir şey yapmanın kapasiteye, eğilime, alışkanlığa değil, dünyanın bir mekân olarak eylem için erişilebilir olmasının biçimlerine bağlı olduğu belirtilmiş, bu doğrultuda da bedenlerin nesnelere erişme biçimlerine göre mekânlarda ikamet ederlerken, nesnelerin de neye erişim sağlanabileceğini açılımladıkları ifade edilmiştir, bu sebeple de nesnelere erişmeyle ilgili bilginin bedene içkin olduğu ve bedenin bir şeye yöneldiğinde nesnelerin nesne olmayı bırakarak beden bir uzantısı haline gelebildiği için nesnelerin aranan yerde bulunamamasıyla da varoluşsal krizlerin ortaya çıkabileceği vurgulanmıştır; (l) birden fazla hattın, birden fazla hizalanmanın başkalık ve aşinalığı bir arada bulundurabilmesi ile melez ırkların evlerinin nesnelerin ‘başka dünyadan’lığına fırsat

verdiği ve nesnelerde birden fazla yüz ve görebildikleri birden fazla açının bir araya toplaşabilmesi sonucunda bedensel maddenin mekâna nüfuz etmesi ve mekânın bir parçası haline gelmesi ile evlerin yaşayan bedenler gibi hareket etmesi, *queer*'leşmesi, taşan ve akan evlere dönüşmeleri sağlanmıştır; (m) evin *queer*'leştirilmesi ile içerisindeki sonsuz potansiyel ortaya çıkmıştır, böylece de başka mekânsal biçimlere ve anlamlara yayılarak evlerin ne olduğuna değil de neler yapabileceğine odaklanılan farklı dünyalara ve farklı karşılaşmalara eklenilebilmeleriyle evlerin düzcinsel ailenin temel taşı olarak kabul gördüğü kapalı, süregelen, katı duvarları yıkmasına olanak sağlanmıştır ve ona farklı fonksiyonların eklenilebilmesi mümkün kılınmıştır.

Algılanan dünyanın doğal olarak verili olmasının ötesinde, kültür-doğa arasındaki ayrımların kaldırılmasıyla algılanan dünyanın da kültürel inşalara göre şekillendiği ve karşılıklı bir algısal dünya inşasının ve gerçekliğinin söz konusu olduğu düşünüldüğünde sahte-gerçek arasındaki keskin ayrımlar da aşındırılarak yeni gerçekliklere fırsat oluşturulmaktadır. Bedenin kendisi, içi, dışı arasında geçişliliği sağlayan ve yeni gerçeklikler ve olasılıklar yaratabilecek olan sanat da hayal ve fantezi ürünü değildir. Aksine güçlerin maddeselliğinden ve duyumlardan ortaya çıkmaktadır, yani hiçten bir şeyler üretmemektedir, bakışın başka yöne çevrilebilmesine fırsat tanıyarak zaten dünya üzerinde olanları ortaya çıkartmaktadır ve yatay bir düzlemde temasları sağlayarak da gerçekliğin başka bir açıdan keşfedilmesinin yolunu açmaktadır. Böylece daha öncesinde mevcut olmayan gelecek duyumlarını, yeni oluşları çağırabilmekte ve üretebilmektedir. Sanat bu anlamda birleştiren ve oluşturan bir şeydir. *Queer* bir fenomenoloji algının doğal organik bir verililik olarak düşünülmesinin önüne geçerek, kültürden doğaya değen kökleri rizomatikleştirerek, iletişimlerin çok yöne açmasıyla ikisi arasındaki ayrımların artık bir öneminin kalmadığı ve bu doğrultuda gerçekleştirebilecekleri yeni çoğulcu ve çeşitli imkânlara fırsat tanıdığı söylenebilir. Dolayısıyla geçmişin, sanatta, gerçekte yaşandığı haliyle veya hatırlandığı gibi değil de belki de hiç yaşanmamış haliyle, yalnızca olabileceği haliyle sergilenmesi, halihazırda olan şeylerin başka nasıl olabileceğini göstererek ve şimdinin de nasıl olabileceğini

tayahhül etme fırsatı sunarak yeni ve başka dünyaların gerçek ve ‘burada’ olduğunu gösterebilir;⁸³

“Sanat kimliklerin tertibi veya temsili değildir, maddedeki saf yoğunlukları sunma çabasıdır, bu sırada da maddenin kendi başına kalmasına, daha doğrusu, insani tanınma adetlerinden özgürleştirilmesine fırsat sunar. Sanatta sunulan duyumsamalar yaşayan özneye ait değildir, fakat tüm zamanlar boyunca yaşamış, halihazırdaki benliklerimizin ötesindeki algının güçlerini düşünmemize izin veren güçlerdir.”⁸⁴

2.2. Sınırın Çoğulluğu ve Olanakları: Çuvallamanın *Queer* Sanatı ve Sinema

Bedenin kendisi ve çevresindeki diğer bedenler ile kurduğu temaslara birlikte oluşmaya başlayan algısal dünyanın normatif tekçi yapısı, estetik düşünceyle buluşunca şimdinin nasıl olabileceğine, zamanın ve mekânın başka nasıl algılanabileceğine, yeni ve başka görme ve algı biçimlerinin mevcut maddenin kendisinde nasıl bulunabileceğine dair halihazırda varolanların ötesine açılması ve keşiflere, değişimlere, dönüşümlere de açık hale gelebilmesiyle bozulabilmektedir. Bu belirlenmiş normatif hatları terk etme, onlardan sapma veya atılma gibi anlarda başka yöne doğru yönelebilemeyle, özellikle de normatif tekçi hatlarda ya yer bulamayan, balsa da olumsuzlanan, ya da mutlaka normatif tekçiliğin kendi anlamlarıyla kuşatılmış halde yer verilen şeylerin ‘arka’sının keşfe çıkılabilmesi ile doğallaştırılmışlıkların çözümlenmesi, ortadan kaldırılması ve içerisinde daha az şiddet barındırmasıyla daha geniş kapsayıcılığı olan başka görme ve algı biçimlerine olanak hazırlamayla ilgilidir. Bu bağlamda bu altbaşlık içinde olumsuzlanan konumların üstlenilmesi ile normatif hatların sunduğu tekçiliğin reddedildiği, tanımlamaların ve kimliklerin anlamlarını yitirdiği olumsuzlukların, kayıpların, dışlanmışlıkların, acıların neler yapabileceği keşfedilmeye çalışılacaktır. Başarısızlığın, çuvallamanın, kayıpların, yetersizliklerin, parçalanmaların, kontrol kayıplarının, pasifliğin, güvenli yollardan sapmışlığın, yanlışın gücünü ve tüm bunların *queer* estetik ile nasıl değişimler, dönüşümler gerçekleştirebileceğini

⁸³ Claire Colebrook, *Deleuze and Queer Theory*, s. 23.

⁸⁴ Claire Colebrook, *Deleuze and Queer Theory*, s. 21.

kavramak hedeflenmektedir. *Queer* estetikten sonra sinemanın yeni görme, düşünme ve algılama biçimleri ortaya çıkarıp çıkaramayacağı incelenecektir. Bu bağlamda, sinematografik imgelerin görme duyusunun bütünselliğini, üstünlüğünü, ayrıcalıklılığını perçinleyebildiği gibi, büyük ölçüde görme duyusu aracılığıyla kurulmuş olan algı dünyasının doğallaştırılmış normatif hatlarını açığa çıkarıp çıkaramayacağı, hatta başka ve yeni görme ve algı biçimlerini de üreterek düşüncenin akışlarında değişimler gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği, yeni ve başka dünyaların 'burada'lığına hareketten bağımsızlaşarak zamanın kendisinin doğrudan veren imgeler ile erişim sağlanıp sağlanamayacağı anlaşılmaya çalışılacaktır. İlk olarak kimliklerin ve isimlendirmelerin öneminin ortadan kaldırılmasıyla bizzat deneyimlerin kendisinden edinilen bilgilerin, görme ve algı biçimlerinin ön plana çıktığı, olumsuzlamanın üstlenilmesiyle yapabileceklerinin keşfine çıkıldığı Halberstam ve Muñoz'un düşünceleri doğrultusunda *queer* sanatın yapabilecekleri tartışılacak, ardından da Deleuze'ün sinema üzerine geliştirdiği düşüncelerle sinematografik imgede yanlış hizalanmanın, olumsuzluğun, oluşun, parçalılığın, kısmiliğin, kayıpların üstlenilmesi ile yeni görme ve algı biçimlerinin oluşturulup oluşturulamayacağı anlaşılmaya çalışılacaktır.

İlk altbaşlık altında yer verilecek olan Halberstam ve Muñoz'un düşünceleri ile ikinci altbaşlık altında sunulacak olan Deleuze'ün düşünceleri arasında birçok ortak nokta bulunmaktadır; (a) üçü de verili normatif kimlikleri ve isimlendirmeleri reddetmiş, deneyimlere inilerek onlarla doğrudan temaslar kurmayı ve bu deneyimlerden edinilen bilgilerle inancın değil keşiflerin açacağı sonsuz olanaklarla ancak tümüyle farklı bakış açıları geliştirilebileceğini vurgulamışlardır; (b) üçü de normatif tekci zamansallığı ve mekânsallığı reddederek, onların güvenli kılınmış hatlarından sapmışlar ve geçmiş-gelecek-şimdi ayrımlarını reddederek de yeni ve başka zamansallıklar ve mekânsallıklar yaratma arayışında olmuşlardır; (c) başarısızlığın ve olumsuzlamanın üstlenilmesi ile bu konumların yapabileceklerini keşfetmek hedeflenmiş büyük çöküşlerden, yıkımlardan, dağılmalardan, olumsuzluklardan, kopukluklardan, boşluklardan farklı ve çeşitli çoğulluklar, biraradalıklar, oluşlar yaratılmasının mümkün olduğunu göstermişlerdir; (d) karmaşanın, yalnızlığın, yabancılaşmanın, imkânsızlığın, beceriksizliğin,

geçiciliğin, sessizliğin, pasifliğin, boşluğun, sonluluğun şimdiki zamanın görme biçimleri ve algı dünyaları ile temasa geçmeleri ile karmaşanın, yalnızlığın, yabancılaşmanın, imkânsızlığın, beceriksizliğin, geçiciliğin, sessizliğin, pasifliğin, boşluğun, sonluluğun, yanlışın şimdiki zamana, normatif hatlara ve düşüncelere sızdırılmasıyla bu düşünce ve hatların doğallaştırılmış, üremeci ve ilerlemeci akışları kesintiye uğratılmış ve dar, sabit, kapalı normatif tekçi kabul edilmişliklerin ortadan kaldırılması amaçlanmıştır; (e) olumsuzlamanın üstlenilmesiyle geleneksel kategorilerde parçalanmalar, kesikler, bölünmeler yaratarak sürekliliklerini bozmak için kesme, kolaj, montaj gibi estetik pratikler odağa alınmış düzensizliklerde, güvensizliklerde, boşluklarda yeni görme ve algı biçimleri, bambaşka çoğulluklar ve oluşlar için güç aranmıştır, bu gücün keşfedilmesi durumunda yapabilecekleri kavranmaya çalışılmıştır.

2.2.1. Sınırın Çoğulluğu ve Olanakları: Henüz Burada Olmayanın Şimdiliği, *Queer* Zamansallık ve *Queer* Mekânsallık

Normatif kimlik kategorilerinin hatlarını takip etmekte başarısız olmak ve bu hatların beraberinde getirdiği hizalanma biçimlerini sürdürmeyi becerememek, hiçbir zaman verili olarak bulunamayan aşinalığın artık hissedilmediği ve kayda geçirilmesinin mümkün olmadığı oldukça yerel, bölgesel, gerçek başka ve yeni dünyalara keşfe çıkmayı mümkün kılabilmektedir. Hatta bu hatlar üzerinde kazara ve şans eseri yaşanabilecek olan karşılaşmalar da izlenen hatların çözülmesine sebep olabilmektedir, böylece tamamen yeniden yönlenerak başka dünyalar mümkün hale gelmektedir. Daha önce bakılmamış olan yöne bakılabilmesiyle aynı dünyanın farklı ve başka bakış açılarından görülebileceği bir anlayışa da yer açılmıştır. Halberstam kadınların özellikle kadınlıkta başarısız olmalarının yeni dünyaları mümkün kılabileceğini belirterek, feminizmin hem ataerkil normların dışında kalma anlamında, hem de kendi toplumsal cinsiyetleri ile ilgili olarak kimi anlamları, bileşenleri yeniden yaratabileceklerini söyler. Bu da feminizmin normatif hatları takip ederken çuvallamayı başarıdan daha iyi bir yol olarak görebilmesini mümkün kılmaktadır. Zira başarının kendisi de bu hatların değerlerine göre ‘başarılı’ olarak belirlenmiş ve anlam kazanmıştır, dolayısıyla o da sorgulamaya açılmalıdır. Tüm bu anlam ve önem kategorilerinin belirli konumlar aldığı ve onlara göre düzenlenmiş

olduğu düşünülürken, hafızanın kendisinin de bir disiplin mekanizması olarak kavranmaktadır, Halberstam da unutmayı hafızaya karşı bir duruş olarak önermektedir. Üremenin ve mirasın hatlarının takip edilmediği, ona özgü tüm değerlerin, anlamın ve önemin unutulduğu, böylece de onların gelişmeci ve ilerlemeci anlatılarının da dondurulduğu, yeni gelecekleri inşa etmenin mümkün hale geldiği unutmaya ile yeni bellek türleri de olasılık dahiline alınmış olur. Başarısızlığın dünyada var olmanın bir biçimi olarak görülmesi özellikle önceki bölümlerde de bahsedilen başka yönlerle bakışı çevirmeyi, herkes tarafından izlenen yollardan sapmayı ve mümkünse kaybolmayı, başka türlü anlamlandırma yolları arayışına girmeyi, böylece de aile bağlarından kurtulmayı da gerçekleştirilebilir hale getirmektedir. Bu başlık altında ele alacak olan Halberstam ve Muñoz'un görüşlerinde, çuvalama yani başarısızlık şimdiki zamanda, dünya üzerinde, hemen 'burada' bir olasılık halinde ve egemen olanın içinde bulunmaktadır. Nitekim *queer* de hiçbir zaman hayali başka bir yerin fantezisi değildir, zaten mevcut olan alternatifleri tahayyül etmenin bir yöntemi olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda potansiyel olarak değişebilir bir gerçeklik üzerinde oynamanın yeni yollarını harekete geçirebilen sanat başarısızlığa karşı değil onunla birlikte çalışarak, negatifliği karşı politika oluşturma kapasitesiyle birlikte düşünerek, 'arka'da kalmış olan dünyaların altüst edici ve dönüştürücü potansiyelini taşıyarak şimdikiyi terk etmeden, şimdiki var olan gelecekleri tahayyül edebilmeyi olası kılabilir. Böylesi bir sanat için geçmiş bir olasılıklar ve dönüşüm dünyası olarak normatif zamanı bölmekte, geçmişi şimdikiye taşımakta, yeniden canlandırabildiği için de edilgen konumunu terk ederek, dinamik ve maddesel bir niteliğe bürünmektedir. Böylece kendisiyle farklı karşılaşmaların sağlayabileceği gelecekte olabilecek olan dünyalara erişim sunmaktadır. Muñoz'un özellikle *queer*'liğin esrik ve yatay zamansallığı olarak ele aldığı böylesi bir zamansallıkta, normatif *düz (straight) zamanın* ötesine adım atarak dünyayı daha geniş bir açıdan bakabilmek, mantıksal gerçeklik içerisinde olası olan, şimdi içerisinde veya şimdiyle bağlantılı olan olasılıklara erişmek için gerekli olan kayganlığı sağlayabilmektedir. Özellikle sanat eserlerinin zamansallığa yönelmesiyle doğrusal ve oedipal olanın dışında, tekrarın ardışıklığa tercih edilip uzun ömürlü olduğu için güvenli ve ayrıcalıklı kabul edilen tüm temasların dışında farklı bir yaklaşmanın, tüm karmaşası, yalnızlığı,

yabancılaşması, imkânsızlıkları, karanlığı, olumsuzluğu, geçiciliği, sonluluğu ile dünya üzerinde var olabilmenin olasılık dahilinde olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu doğrultuda bu başlık altında öncelikle Halberstam'ın kimlik ve kimliksizleşme ile ilgili görüşlerine yer verildikten sonra, normatif hatları takip etmekte başarısız olmak ve bunu kabullenmenin neler yapabileceği, bu durumda zaman-mekân kavrayışının Halberstam ve Muñoz'un bakış açısında nasıl değişip dönüşebileceği, böylece de neleri erişebilir kılabilceği, şimdi içerisinde bir gelecek bulmanın güçlerinin temasa geçtiği şeylerle ne gibi değişimler yaratabileceği ve bu noktada sanatın yapabilecekleri yeniden keşfedilmeye çalışılacaktır.

Halberstam'ın post-transseksüel dönem olarak adlandırdığı dönemde, ona göre 'trans' göstergesi her geçen gün biraz daha fazla netliğini kaybetmekte ve daha fazla *queer*'leşmektedir çünkü 'diğer' taraf, 'karşı' cinsiyet, ameliyat, kılık değiştirme, geçme ile daha da fazla genişletilebilecek kategoriler arasında doğal bir ayrım veya sınır olmadığını düşünür.⁸⁵ Bunu özellikle doğallaştırıcı tıbbi terimleri kullanmayı tamamiyle reddetmek için istemektedir, transseksüellik ona göre ikili cinsiyet sistemindeki net ayrımı yapan, yani kişinin biri değilse öteki olduğu varsayımını sürdürmektedir, bu yüzden de cinsiyetin yeniden atanması üzerine düşünmenin gerekli olduğunu savunur.⁸⁶ Halberstam daha çok kimliklere ve isimlendirmelere yapılan vurguların önemini ortadan kaldırarak altkültürlerdeki deneyimlerin kendisine ve bedenlerin neler yapabildiklerine odaklanmak istemektedir. Bu yüzden de geçiş süreçlerini odağına alarak bu süreçte gerçekleşmesi olası olan normatifleşme tehlikesine dikkat çeker. Kozmetik ameliyatlara Asyalıların Amerikalılara benzeme isteklerini örneği olarak seçen Halberstam, Batılı güzelliğin kozmetik olarak üretiminin estetiğin empyalist ve ırkçı kavramlarına yatırımını arttırdığını, ama ayrıca sahte-gerçek arasındaki keskin ayrımları da aşındırdığı için normatif kimlik kategorilerini de aşındırabileceğini düşünür; kozmetik ameliyat, kimi zaman birbirlerine zıt yollardan, aynı zamanda hem güzelliğin ve gücün baskın ideolojilerini desteklerken, hem de ırkın, sınıfın, cinsiyetin sabitliğini, her birini cerrahi ve giyinmeyle ilişkili olarak yeniden üretilebilir kılarak, tamamiyle temelden

⁸⁵ Judith Halberstam, "F2M: The Making of the Female Masculinity", **Feminist Theory and The Body**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 126-127.

⁸⁶ Judith Halberstam, **Feminist Theory and The Body**, s. 130.

çürütebilirdir.⁸⁷ Burada araştırma için de önemli bir soru yönelterek ırkı yeniden atayan ameliyatların, yeniden cinsiyet atama ameliyatlarında olduğu gibi neden patolojikleştirilmediğini sorgular. Bunun asıl sebebi, Halberstam’a göre, yeniden cinsiyet atama ameliyatının ontolojik olarak yeniden konumlandırılan tıbbi olarak üretilmiş bedeni gerektirmesi ve bu beden hakkında bilinen her şeyin yeniden öğrenilmeye ve ancak onunla birlikte tanınabilecek olan her şeyin yeniden isimlendirilmeye ihtiyaç duymasındır.⁸⁸ Beden üzerindeki düzenlemelerle kimliğin konumlandırıldığı bölgeler ve fonksiyonlar açığa çıkarılmış ve buradan türeyen anlam ve önem dünyasının gerçekliği böylece ifşa edilmiştir. Beyaz Avrupalı veya Amerikalı olmayı dilemek halihazırda varolan normatif tekçiliğe zarar vermemekte, aksine onu daha çok pekiştirmektedir; fakat bir yaşam süresinde birden fazla cinsiyete sahip olmak bu tekçilik için çok ciddi tehlikeler barındırmaktadır.

Halberstam bu sebeple ‘post-transseksüel’deki ‘post’un sadece transseksüelleştirilmiş bedenlerin değil, tüm cinsiyetlendirilmiş bedenlerin garipliğini sorgulayarak trans cinselliğini cinsellikten ayıran, trans cinsiyetini cinsiyetten ayıran kültürel kurguyu da yeniden yazmayı mümkün kıldığını belirtir; bu yüzden kendisi de nötrleşme tehlikesini göze alarak tüm cinsiyetlerin *transgender* olmasını, tüm arzuların ve akımların *transgender*laştırılması gerektiğini savunur.⁸⁹ Burada değindiği *transgender* terimi ise topluluklar içerisinde transseksüelitenin protokollerinin ve sınırlamalarının hepsini kabul etmeyen insanların kimlik karşıtlığı deneyimlerine açıklık getirmek için geliştirilmiş olan bir terimdir ve bu bağlamda *transgender* terimi transseksüel teriminin kimilerine sunabileceği sabitliği reddeder, tecessüm ve kimlik için daha melez olasılıklara kucak açabileceği düşünülür.⁹⁰ Halberstam *transgender* teriminin cinsiyet normativitesiyle bilinçli olarak mücadele veren veya tesadüfen kendini mücadelede bulan her çeşit insan için bir imleç olarak kullanılabileceğini vurgular.⁹¹ Bu anlamda *queer*’in kullanımıyla benzer işlevleri taşıdığını söylemek yerinde olabilir. 1990’ların başında popüler olan ve çabucak

⁸⁷ Judith Halberstam, **Feminist Theory and The Body**, s. 130-131.

⁸⁸ Judith Halberstam, **Feminist Theory and The Body**, s. 131.

⁸⁹ Judith Halberstam, **Feminist Theory and The Body**, s. 132.

⁹⁰ Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, New York ve Londra, New York University Press, 2005, s. 53.

⁹¹ Jack Halberstam, **Trans*: A Quick and Quikry Account of Gender Variability**, Kaliforniya, University of California Press, 2018, s. 55.

yayılan *transgender* teriminin transseksüelitenin tıbbi modellerine uyum sağlamayan çapraz-kimlikli kadınların oluşturduğu topluluk ile doğduğunu belirten Halberstam⁹² 2015'te ise en azından yarı yüzyıl boyunca bedensel utanç ve cinsiyet absürtlüğü için kullanıldığını ama bir yandan da kabul ve toleransı arttırarak, her gün kullanılan bir kelime haline geldiğini belirtir.⁹³ Halberstam cinsiyeti dönüşümselliğiyle tanımlamayı, cinselliği de çoğul cinsellikler olarak dışa vurmaya tanımayı tercih ederek herkesin transseksüel olduğunu, bu yüzden de hiç kimsenin transseksüel olmadığını belirtir.⁹⁴ Bu halin kendisinin belirsizliğe ve nötrleştirilmeye düşme tehlikesi taşımasının yanı sıra, bir başka açıdan bakıldığında da yeniden cinsiyet atanmasının ardından birçok kişinin geçmişinin hiç olmamışçasına silinmeye programlanmış olmasının tehlikelerine de değinilir; "Ama karşı söylem üretmek eğer kişi ortadan kaybolmaya programlandıysa zordur. Transseksüelin en yüksek amacı kendisini silmek, mümkün olduğunca çabuk 'normal' nüfusun içinde yitmektir."⁹⁵ Stone bununla, hiçbir transseksüelin yeniden cinsiyet atanmasından evvel ortak bir baskıyı paylaşmadığını, kaldı ki tarihlerinin çoğunun silinmesinin de normallik vaadiyle ve aslında cinsiyetin kabul edilmiş söylemini muhafaza etmek için olağan karşılandığını belirtir. Halberstam'a göre sadece *transgender* terimi değil, diğer bütün cinselliğe ve cinsiyete ait terimler de esasında şemsiye terimlerdir, örneğin 'lezbiyen' terimi de *tribazimin*, *hermafroditizmin*, *transvestizmin* gibi kadınlar arasındaki tüm cinsel pratikleri ve oluşları tek bir kavram içinde tanımlayan şemsiye bir terimdir.⁹⁶ Nitekim tribadizmin cinsel bir kimlik içerisine sıkıştırılmadan evvel bir cinsel bir pratik olduğuna değinen Halberstam, herhangi bir kimliktense cinsel pratiklerin kendisine yoğunlaşmak istemektedir.⁹⁷ Nitekim yine sorgulanmadan kalan bir diğer konu ise *Camp* kültürü içerisinde de sadece feminenliğin ön plana çıkarılmasıdır; *drag queen*'lerin, yani kadın kıyafetlerinin giyilmesiyle cinsiyetlerin genel kabullerine hicivli bir duruş sergilenmesi ile sanki yalnızca feminenliğin

⁹² Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place*, s. 49.

⁹³ Jack Halberstam, *Trans*: A Quick and Quickry Account of Gender Variability*, s. 46.

⁹⁴ Judith Halberstam, "F2M", *Feminist Theory and The Body*, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, 1999, s. 132.

⁹⁵ Sandy Stone, *The "Empire" Strikes Back*, Austin, The University of Texas, 1993, s.11, (Çevrimiçi), <https://sandystone.com/empire-strikes-back.html>, 7 Nisan 2019.

⁹⁶ Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham ve Londra, Duke University, 1998, s. 51.

⁹⁷ *A.e.*, s. 61.

performe edilebileceği farz edilmekte; *drag king* yani erkek kıyafetlerinin giyilmesiyle cinsiyetlerin genel kabullerine hicivli bir duruş sergilenmesi, ve *drag butch*, yani gündelik cinsiyetinin ifadesinin bir parçası olarak erkeksi giyinen maskülen kadının maskülenliği performe edilmesi *Camp* içinde kendine yer bulamamaktadır;⁹⁸

“Maskülenlik performansları başka çeşit bir mizah ve performans talep ediyor gibi görünür. Masküliniteyi *Camp*’in hedefi haline getirmek zordur çünkü, daha önce de sözü geçtiği gibi, maskülinite kendisini performe edilemez olarak dışavurmaya eğilimlidir. *Drag king* performanslarının *Camp*’sel olmasının sebebi genellikle oyuncunun feminenliğinin performe ettiği maskülenliği açık etmesine ve biçimini değiştirmesine izin vermesidir.”⁹⁹

Kısacası Halberstam’ın post-transseksüellik ve *transgender* terimlerini kullanması ile kastettiği aslında genelgeçer kabul görmüş olan bir takım terimleri, yapıları, hatta karşı duruşuyla normatif olanı çürütmeye çalışırken kendisinin de bir noktada normatifleştiği terimleri, konumları, altüst edici kabul edilmiş kimlikleri bulup çıkarmak, sabitliklerinin muğlaklığını açık ederek kimliklerden ziyade asıl sabitliğin kendisini eleştirmektir. Nitekim ona göre maskülinite sadece erkeklere ait değildir, sadece erkekler tarafından üretilmemiştir ve sadece erkek düzcinselliğini ifade etmemektedir, çünkü ‘maskülinite’ ayrıca maskülen kadınlar, atanmış cinsiyetle uyumsuzluklar yaşayanlar ve çoğunlukla lezbiyenler tarafından da üretilmektedir, bu sebeple de maskülinitenin yalnızca erkeklerle ve onların davranışlarıyla bağdaştırmak, onu yalnızca bu kapsam ile genel bir terim haline getirmek kusurlu ve elbette gerileticidir.¹⁰⁰ Halberstam daha sonraki çalışmalarında kendisi de herkesin ve her şeyin transseksüelleşmesindeki nötrleşme ve belirsizleşme tehlikesini fark ederek bunu savunmadaki asıl amacının heteronormatif modelleri karmaşık hale getirmek olduğunu çünkü bu modellerin çoğunlukla kendilerinin dışında kalan her şeye karşı çözüm olarak görüldüğünü belirtir.¹⁰¹ Arzunun, cinsiyetin ve cinselliğin fazlasıyla sabit olmaya eğilimli olduklarını ve diğer yandan akışkan özler ve inançlar, daha da fazlası, her zaman ve her yerde arzulanan akışkanlık ve esneklik

⁹⁸ A.e., s. 237-238.

⁹⁹ A.e., s. 238.

¹⁰⁰ A.e., s. 241.

¹⁰¹ A.e., s. 153-154

inancının da sorgulamasının hâlâ gerekli olduğunun da altını çizer.¹⁰² Zira esnekliğin kendisi de başka normatif çıkarları muhafaza etmek için kullanılabilir, örneğin kapitalizmin kendisinin esnekliğinden dolayı LGBT*İQA+ dayanışmasının sembolü olan gökkuşağı bayrağını ürünlerin üzerine baskılayarak pazara çıkarması ve bundan büyük kazanç elde etmesi dayanışmanın karşısında durmaya çalıştığı normatif tüketici kültürünün her şeyi tek bir şeye, ki bu noktada o da paradır, indirgemesi esnekliğin tehlikelerine dikkat çeker.

Halberstam direnişin bir isim almanın ötesine geçmesi gerektiğini ve marjinal bir konumsallığın varsayılmasıyla bu konunun güçlendirilmesini ve oluşun yaratıcı yeni formlarının üretilebileceğini, bunların da tıbbileştirilmiş ve patolojikleştirilmiş terimlerin kullanımının dışında altkültürler içinde deneyimle iç içe bir şekilde üretilen ve sürdürülen argo kelime dağarcığından yararlanılarak gerçekleştirilebileceğini söyleyerek Foucault ve Butler'ın görüşlerine yakınlaşır ve bu görüşlere deneyimin önemini de ekleyerek önemli katkılar yapar.¹⁰³ Halberstam kendi öz yaşam öyküsünden yola çıkarak, kendi ameliyat sürecinin bedeninde erkeklik inşa etmek gibi bir şey olmadığını, ama güncel olarak onu tanımlamakta olan dişiliğin bazı parçalarına ekleme yapmakla ilgili olduğunu aktarır.¹⁰⁴ Çünkü ona göre bedeni bir konut, ev olarak değerlendirmektense bir arşiv olarak deneyimlemek, mimarisini ise sadece mekânın çerçevelemenin ötesinde arzunun ve farkın üreticisi olarak deneyimleyebilmek gereklidir, bu sebeple de ameliyatını bir mola olarak değerlendirmektedir.¹⁰⁵ Bedeni katılaştırıp sabitlemektense onu sürekli geçiş halindeki oluşa çevirmektedir. Bu sebeple Halberstam yeni bir kavram üreterek kimliklerin genel istikrarsızlığına dayanan bir politikaya işaret etmeyi amaçlar ve 'trans*' kategorisini sunar;

“Kategori geçişliliğin ön ekini alır [trans] ve onu internet aratmalarında joker [*wildcard* denilen sembol bilgisayar teknolojisinde bulunan bir veya daha çok karakterin yerine geçebilen veya onları temsil edebilen bir semboldür] anlamına gelen yıldız işaretiyle eşleştirilir; ön ekine yönelik bir soru ortaya atan ve adlandırma, tanıma politikasını aşan

¹⁰² A.e., s. 147.

¹⁰³ Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, s. 53.

¹⁰⁴ Jack Halberstam, **Trans*: A Quick and Quickry Account of Gender Variability**, 2018, s. 23.

¹⁰⁵ A.e., s. 24.

şeyin dublörlüğünü üstlenmiş olan vurgu imidir. Trans* ayrıca birçoğunu on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıldan miras aldığımız ve hâlâ kullanılan kategorize edici sistemlerin yetersizliğine de dikkat çeker.”¹⁰⁶

Halberstam, ‘trans*’ terimindeki yıldız işaretinin farklı bedenlerin çok sayıda çeşitlilik barındıran tarihlerini ve bu tarihlerin konuşlandırıldığı çok sayıdaki biçime terimi açık tutmak için kullanıldığını belirtir.¹⁰⁷ Halberstam bu terimi sadece belirli bir grup insanın hayat hikayesine eklemektense terimi değişken bir dizi koşulun ve olasılığın ortaya çıkmasına fırsat tanıyacak biçimde kullanmaktadır; “Diyebiliriz ki cinsiyet çeşitliliği hem farkın tarihidir, hem de statükoya bağlı kalarak farkın kullanımının tarihidir.”¹⁰⁸ Böylesi bir konum sağlanabilmesi ile *kimliksizleştirme* (*disidentification*) de egemen işaretlerin ve sembollerin, çoğunlukla da azınlıksal özneler için zehirli olanların, performansın veya izleyiciliğin bağlantıyı kuruculuğu ve canlandırıcılığı aracılığıyla yeniden tahayyül edilebilir bir biçimine odaklanma imkânı sunar.¹⁰⁹ Normatif tekçiliğin söylemlerinin karşısında, ötesinde veya onların yapılarını sürekli olarak parçalayan, aşındıran akışkan bir konumsallık edinerek *queer* sanat da yeni imkânları hazırlayabilmektedir. Çünkü sınırları belirlenerek kapatılmış ve güvenli hale getirilmiş ve doğallaştırılmış normatif kimlik kategorilerinin gerekliliklerini yerine getirmekte başarısız olmak, diğer bir değişle çuvallamak katı ve sabit yapıların muğlaklığını ortaya çıkarmasıyla onların yeniden yönlendirilebilirliğini, yaratılabilirliğini açık ederek başarıdan daha iyi bir yol sunabilirler.¹¹⁰

Halberstam başarısızlığı bir dünyada var olma biçimi, var olma ve olmayış biçimlerinin bilgiyle başka biçimde ilişkiler geliştirmesi olarak ele alır, sanat da başarısızlığın yeni anlamlarını ikame edebilmektedir.¹¹¹ Başka türlü anlamlandırma yolları bulmak içinse daha önce bakılmamış yönler bakmak, güvenli kılınmış yollardan sapmak ve kaybolmak gerekmektedir. Bu noktada ciddiye alınmanın

¹⁰⁶ A.e., s. 50.

¹⁰⁷ A.e., s. 51-52.

¹⁰⁸ A.e., s. 53.

¹⁰⁹ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009, s. 169.

¹¹⁰ Judith Halberstam, *Çuvallamanın Queer Sanatı*, çev. İpek Tabur, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 15.

¹¹¹ A.e., s. 39.

yalnızca bu hatlar içinde kalınmasıyla gerçekleştiği ifade edilir, çünkü insanlar zaten daha önceden bilgi üretiminin denenmiş yollarını izleyerek kendilerinin ciddiye alınmalarını sağlamaktadırlar, bu durum da yoldan sapıp keşfe çıkmayı zorlaştırmaktadır, çözüm olarak önceden nereye gidileceğini kesinlikle planlamamak, yani gelişigüzel, aylak bir yolculuğa çıkmak önerilmiştir.¹¹² Halberstam çuvallamanın sebep olacağı keşiflerin hiçbirinin hayali veya fantazmatik dünyalar sunmadığını, aksine alternatiflerin zaten egemen içinde bulunduğunu belirtir.¹¹³ Halberstam buradan ve Stuart Hall'un 'başka bir şeye giderken yoldan sapma' olarak ifade ettiği ve teoriyi nihai amaç olarak kavramayı reddedişinden yola çıkarak yarattığı 'alçak teori'yi açıklar; buna göre plansız, beklenmedik, doğaçlama ve şaşırtıcı olana doğru yaratılması gereken aylak, başıboş, seyyar yolculuktan bahseder;¹¹⁴ "Alçak teori, karşı-hegemonyacı bir tür kuramsallaştırmanın adı, bilgi üretiminin disiplinsiz bir yöresi içindeki alternatiflerin kuramsallaştırılması olabilir."¹¹⁵ Nitekim hegemonyanın kendisi de normatif tekçiliğin esasında tek ideolojik bir yapıya indirgenemeyen, her yana dağılabilen, sızabilen bir süreç olmasıyla çok katmanlı yapısını ifade etmektedir, "... insanları çoğu kez tezat fikir ve perspektifler içeren bir kümenin doğruluğuna ikna eden kenetlenmiş bir düşünce sistemi yaratarak ele geçirdiği çok katmanlı bir sistemdir."¹¹⁶ Bu noktada zamansallığın ön plana çıkarılması ile bu yapıların işleyişini kavramak büyük ölçüde kolaylaşmaktadır; "*Queer* çalışmalar, bize başka bir yerin faztezisini değil, hegemonik sistemlerin mevcut alternatiflerini tahayyül etmenin bir yöntemini sunar."¹¹⁷

Daha önceki bölümde de ele alındığı gibi normatif yapıların kendilerini muhafaza etmelerini ve sürdürmelerini sağlayan ve hem onun oluşturduğu, hem de onu oluşturan katılık, kalıcılık, güvenirlik, uzun ömürlülük Halberstam'ın çuvallama veya alçak teori olarak ele aldığı düşünce içerisinde elbette ki kendisine yer bulamamaktadır. Hafızanın kendisinin takip edilmesi talep edilen üreme ve miras

¹¹² A.e., s. 129.

¹¹³ A.e., s. 129.

¹¹⁴ A.e., s. 29.

¹¹⁵ A.e., s. 32.

¹¹⁶ A.e., s. 31.

¹¹⁷ A.e., s. 129.

hatlarını disipline ederek düzenleyen, dolayısıyla sürdüren yapısından dolayı, Halberstam hafızanın karşısına unutmayı koyar; “Unutmak, kesin kanıtlardan ziyade görüngeselliğe, mirastan ziyade kayıp soy kütüklerine, yazıttan ziyade silinmeye dayanan yeni bellek türlerini serbest bırakır.”¹¹⁸ Akışkanlığın, geçiciliğin, güvensizliğin, kısa ömürlülüğün kendisine yer bulması ile, yani her daim olumsuzlanarak reddedilenlerin kabul edilmesiyle normatif tekçiliğin sürekli ileriye giden, üremeyi hedefleyen, gelişmeci anlatıları dondurularak yeni çoğullukların ve olasılıkların erişilir kılınabileceği düşünülür. Bu yüzden de evlilik eşitliğini sağlamaya çalışarak normatif yapıların kendilerini yeniden üretmelerine ve sürdürmelerine fırsat vermek yerine, hane çeşitliliğinin tanınması için çabalamanın daha dönüştürücü olduğu belirtilerek alternatif akrabalık biçimlerine odaklanılır; nitekim aile bağlarının yeniden sağlanmasıyla onun uzun solukluluğu garanti edildiğini iddia eden, sırf bu sebeple de gündelik yaşamda halihazırda bulunan diğer tüm ilişki biçimlerinden öncelikli ve ayrıcalıklı kılınmasına fırsat verilmiş olunur.¹¹⁹ Buna karşılık yatay, çok girişli ve çıkışlı ağsal ilişkilerin bulunduğu, hatları izlerken başarı elde etmiş olanların yetişkinlik statüsüne yükseltilerek ciddiye alındığı sistemlerin reddedilmesiyle, çocukluğun, toyluğun sahiplenildiği bir görme biçimi mümkün kılınmıştır.

Halberstam özellikle 20. yüzyılın sonundaki AIDS salgını sebebiyle gey toplulukların oldukça fazla sayıda üye kaybetmesinin ardından deneyimlenen olumsuzlukların, özellikle sanki gittikçe yitmekte olan gelecek algısının, ‘gelecek yok’ tehdidinin neler yapabileceğini keşfetmek için öncelikle bu olumsuz konunun üstlenilmesi gerektiğini vurgular. Akışkanlığın, geçiciliğin, güvensizliğin, kısa ömürlülüğün kendisini göstermesi ile geçici, anlık ve beklenmedik başka bir zaman algısının ortaya çıkması mümkün olabilmiştir. Bu zamansallığı ‘*queer* zaman’ olarak ifade eden Halberstam AIDS krizinin bir sonucu olarak oluşmuş olsa da, *queer* zamanın sadece bir sıkışmışlık veya yok olma hissiyle ilgili olmadığını, aynı zamanda aile, miras ve üreme geleneklerince önceden kaydedilmemiş olan bir hayatı meydana çıkardığını kaydeder; buna göre *queer* altkültürlerin katılımcıları, yaşam deneyiminin pragmatik işaretlerinin, yani doğumun, evliliğin, üremenin ve ölümün

¹¹⁸ A.e., s. 28.

¹¹⁹ A.e., s. 108.

dışındaki olasılıkları tahayyül edilebilen gelecekleri keşfetmelerine olanak tanıyarak alternatif zamansallıklar üretmektedirler.¹²⁰ Kısacası *queer* zamansallık kimseye verilmemektedir, katılımcıları onu üretmekte ve süreç içerisinde deneyimlerken dönüştürmektedirler.

Halberstam'ın üreme ve miras zamanı, Muñoz'un *düz (straight) zaman* olarak ifade ettiği zamanın normatif olarak düzenlenişine göre *queer* potansiyeller görünmez kılınmaktadır. Halberstam doğal olduğuna inanılmış olan üreme zamanının kadınlar için bir biyolojik saati, saygınlığın katı burjuvazi kuralları ve evli çiftlerin zamanlaması üzerinden belirlendiğini, erkenden yatma ve güne erkenden başlama kurallarıyla bu aile zamanının yaşamın çocuk yetiştirme sürecinde de geçerli olan normatif programlamasına atıfta bulunduğunu belirtir; bununla birlikte miras zamanı da aile bağları aracılığıyla bir nesilden sonrakine geçen değerler, varlık, mallar ve ahlâk içinde yetişmiş jenerasyona ait zamanın genel taslağına atıfta bulunmaktadır ve bununla birlikte aileyi ulusun tarihi geçmişine de bağlamakta ve aileyi hem ailesel hem de ulusal istikrarına bağlamayı amaçlamaktadır, her iki zaman da doğallıklarını sigorta poliçeleri, sağlık hizmetleri ve vasiyeti koruma altına almayla muhafaza etmeye çalışmaktadır.¹²¹ Muñoz ise *düz zamanı* sorgulanmadan direkt olarak doğallaştırılan zaman olarak ele alır, ona göre bu zaman geleceğin olmadığını, gündelik yaşamın her zaman *şimdi ve burada* olduğunu tembihlemektedir, bu koşullarda da tek bir gelecek vardır, o da çoğunlukçu düzcinselliğin üremesini ve mirasını garanti altına almaktadır.¹²² Nitekim burada bahsedilen zamanların ritimlerinin dışına çıkmış veya atılmış olmak da kişiye kendi mekânsal ve zamansal düzeninde sağlayacağı dünyalar yaratma fırsatı sunmaktadır.

Kriz anlarının birer olanak olarak kavranması ile başka ve yeni dünyaların gerçekleştirilebildiği, yani normatif zamanın ötesinde düşünürken yeni bir mekân kavrayışının da üretilmesine gereksinim duyulmaktadır. Halberstam'a göre *queer* zaman gey ve lezbiyen öznelerle açıkça ilişkili olan ama onları temel almayan ve normatif olmayan davranışları anlamanın yeni yollarını arayışıyla, kişinin burjuvaziye ait üremenin ve ailenin zamana bağlı olarak oluşturulmuş

¹²⁰ Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, s. 2.

¹²¹ **A.e.**, s. 5.

¹²² José Esteban Muñoz, **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**, s. 22.

çerçevelerinden, uzun ömürlü olmaktan, risk-güvenlik karşıtlığından ve mirastan bir kez ayrıldığında ortaya çıkabilecek olan yeni mekânsallık algılarına da dikkat çekmektedir. Buna göre ‘*queer* mekân’ ise *queer* insanların irtibat halinde olduğu postmodernizme ait mekân-yapıcılığı ifade etmekte ve *queer* karşı-kamusalın üretimleri tarafından olanaklı kılınan mekânın yeni anlayışlarını tanımlamaktadır.¹²³ Halberstam’ın açıkladığı *queer* mekân yerel-küresel arasında kurulmuş olan zıtlığı reddeder, somut, kendine özgü, dar, ampirik ve hatta bedensel olanla ilişkilendirilen yerelin ikili sistemdeki konuma indirgenmişliğini, küresel için bir durak yeri olarak kabul edilmesini ve küreselin seyahati, göçü, dolaşımı ifade edilmesini reddeder; çünkü halihazırda birden fazla olan zamansallıklar, mekânsallıklar, yerellikler, küresellikler normatif kategorilendirmelerin tekci indirgeyciliğine göre düzenlenmiştir, *queer* mekân ise çeşitli yerelliklere, küreselliklere, mekânsallıklara, zamansallıklara fırsat verme peşindedir.¹²⁴ Bu anlamda belirli özelliklerine göre düzenlenerek kategorilendirilmiş olan mekânların arasında geçişliliklere fırsat tanınması ve özellikle kırsal-kentsel arasındaki net ayrımların ve genellemelerin sorgulamaya açılması gerekmektedir.

Halberstam kentsel olana atfedilen değerler ve bu değerlerle örülmüş olan kategorilerin kentsel olanla görünür ve meşru olanı birleştirerek metronormativite kavramını yarattıklarını, genellikle kırsalın hiçbir zaman sağlayamayacağı tarzda bir özgürlük vaadi sunan ve kırsala mahzun, mahsur ve yalnız muamelesi yapan kentsel anlatıların kırsal ve küçük kasabalardaki *queer* hayatlara yukarıdan baktıklarını, bu sebeple de metronormatif anlatımlarının cinsel kimliği açıklama (*coming-out*) anlatımlarıyla göç hikayelerinin haritasını çizdiklerini ifade eder.¹²⁵ ‘Köyden’ ‘kente’ göçün metronormatif hikayelerinin sunulması ise yine normativitenin doğallaştırılmasına hizmet etmektedir, çünkü kırsal-kentsel ayrımıyla bu mekânların çeşitliliğini teke indirgeyerek genellemektedir. Bu anlatıları artık terk etmenin ve bu bölgelerde ikamet edenlerin deneyimlerine odaklanılarak zamanın ve mekânın yeniden düşünmenin gerekliliğine vurgu yapan Halberstam, metropolitan olmayan *queer* cinselliklerin varlığına dikkat çekmekte, isimlerin ötesindeki, ‘arka’sındaki

¹²³ Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, s. 6.

¹²⁴ A.e., s. 11.

¹²⁵ A.e., s. 36.

süreçle temas kurmaktadır. Simmel modern dönemlerin henüz başındayken ve dolayısıyla metropoller henüz gelişmekteyken yaptığı çözümlemelerde metropol kalabalığının bedenleri yakınlaştırdığını ve mekânları daralttığını ancak zihinsel mesafeleri de arttırdığını ifade ederek özgür hissederken aynı zamanda kaybolmuş hissetmenin de mümkün olduğunu vurgular; diğer yandan muhitin küçüklüğü bireyler arasındaki sınırların eritilmesiyle faaliyetlerin, yaşam tarzlarının, bakış açılarının daha fazla titizlikle denetlenebileceği bir alan sunmaktadır.¹²⁶ Burada sorulması gereken soru kentselin içindeki sokakların ve muhitlerin de kendi içlerine kapanıklıklarından ve belirlenmişliklerinden dolayı aslında genel bir kent özgürlüğü algısının var olup olamayacağıdır. Kırsal ve küçük bölgelerdeki nefret kültürünün kentlerde sürdürülmediğini ve buraların Simmel'in ifade ettiği denetlemelerden arınmış olduğunu söylemek imkânsızdır. O halde kırsal-kentsel ayrımının teke indirgeyici genelleyiciliği de geçerliliğini yitirmektedir. Metropollerdeki sokakların sınırlarının gelir düzeyine göre çizilip, içlerindeki insanların, markaların, dükkanların buna göre düzenlendiği düşünüldüğünde işaretlemelerin ekonomik, sınıfsal, cinsel, politik, ırksal yapılarını çözümlemek mümkün hale gelir. Halberstam'ın da değindiği gibi sınıflararası bağlantılar geliştirebilen seks işçilerinin bir sokakta olup olmamasına göre sokak güvenliği tayin edilebiliyorsa, kırsal-kentsel ayrımları sorgulamaya açılarak yeniden düşünülmelidir. Halberstam sınıflararası bağlantıların 'bulaşıcı' etkilerinden korkan sokak veya muhit sakinlerinin bu bağlantılardan arındırılmış mekânlar yaratmak için denetimi nasıl arttırabileceklerine dair görüşlerini sorgularken, diğer yandan böylesi sınıflararası geçişlilikleri sürdürebilmek için neler yapılması gerektiği üzerine de düşünür. Gelecekteki mekânlar ve mimariler için yeni bir formülasyon üretirken neyin ne için kaybolduğuna ilişkin olarak oluşan nostaljik duygulardan kaçınmanın gerekliliğine değinir.¹²⁷ Diğer yandan kentsel ve küresel olanın bu şekilde özgürlük ve esneklik vaadi yaratması da sorunludur, çünkü esnekliğin kendisi kentselin idealize edilip kırsaldan göçlerin sağlanmasıyla birlikte ucuz emek pazarlarının sömürgeci yapısını pekiştirmekten başka bir işleve hizmet etmemektedir, bunun özellikle transkültürel

¹²⁶ George Simmel, "Metropol ve Tinsel Hayat", **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Nazile Kalaycı, 10. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 103-104.

¹²⁷ Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, 2005, s. 14.

ortaklıklarla sağlanması ile Üçüncü Dünya bölgelerindeki insanlar Birinci Dünya için hizmet sunmaya koşullandırılmaktadır.¹²⁸ Halberstam esasında sürekli sabit veya sürekli esnek kalmanın sürekliliğini ve bu sürekliliğin bir süre sonra zaten kendisini normativitenin kendisine dönüştürmesini eleştirmektedir; “Direniş öznelere ne sabit ne de akışkandır, fakat ikisi ve daha fazlasıdır. Ve bu durumun kendisi bize hem sabitliğe hem de akışkanlığa direniş algısı kazandırır.”¹²⁹ Nitekim cinsel kimliklerin gitgide meşrulaştırılarak daha özgür olduğu bir zamanda hâlâ *drag* performansların çağdaş eşcinsel dünyanın güçlü bir parçası olmayı sürdürmesinin sebebi de budur, ne sabit ne akışkan, ikisi ve daha fazlası olmanın neler yapabileceğini keşfetmektir. Bu anlamda Halberstam *queer* topluluklara sahip şehrin geçirgenliğinden, değişimlerin, değiş tokuşların ve arzusun akışlarından bahsederken kastettiği ne akışlarda ne durağanlıkta sabit kalmaktır.

Muñoz da şimdiki zamanın gerçekliğin totalize edilerek sunumu olduğu için başka daha çeşitli dünyaları tahayyül etmeyi imkânsız kılmaya ve şimdiki zamanın içinde kalmayı süreklileştirmeye çalıştığını vurgular. *Düz (straight) zamanın* düzenlemiş olduğu geçmiş-gelecek-şimdi kategorilerine bölünmüş olan zamanı aslında başka şekillerde de düşünmek mümkündür. Halberstam normatifliğin tekçiliğinden tamamen kurtulabilmiş bir gelecek düşünebilmek için üreme ve miras zamanlarını sürdürmeyi bırakmayı ve onlara ait değerleri unutmayı önerir, Muñoz da *queer* bir gelecek için hafızanın disipline edilmiş yapılarından kurtarılmış bu geleceğin *şimdi ve buradan*ın totalize edilmiş anlatımlarından kurtulmuş bir *o zamanda ve orada (then and there)* tahayyül edebilmek ve onu hissedebilmek için mücadele edilmesi gerektiğini savunur. *Düz zamanın* karşısına koyduğu bu henüz bilinci açılmamış gelecekte *o zamanda ve orada* olan *queer*’lik halihazırda var olan dünyanın yeterli olmadığını, bir şeylerin hep eksik kaldığını hissettirendir ve bir henüz burada olmayan ama olabilecek, yaşam alanı gelecek olan bir idealdir ve Muñoz estetiğin evreninde *queer*’liğin sunduğu ve vadettiği dünyaların bir an için görebileceğini söyler.¹³⁰ Bu yaklaşım her şeyin şimdi ve burada olduğunu söyleyenlerin susturulduğu, bu anlatımların yetersiz bulunarak artık onlara inanılmadığı, daha iyi

¹²⁸ A.e., s. 19.

¹²⁹ A.e., s. 21.

¹³⁰ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, s. 1.

ve daha yeni hazların arandığı, dünyada bulunan başka şekillerdeki oluşların ve tamamıyla yeni dünyaların tahayyül edilebilmesine ve gerçekleştirilebilmesine olanak tanıyan bir yaklaşımdır. Muñoz *henüz-bilinci-açılmamış-olan*'ı (*not-yet-conscious*) görmeye yardımcı olacak olan *queer* estetiğin bir çeşit toplumsal alandan kaçış olmadığının altını çizmektedir. Tıpkı Halberstam gibi o da, şimdiki zaman içerisinde ulaşılabilir olan dünyaları keşfetmek istemektedir. Muñoz *queer*'liğin sadece bir oluş olduğu için değil, aynı zamanda gelecek için ve ona doğru bir icra olduğu için performatif olduğunu ve onun esasında *şimdi ve burada*'nın reddiyle, başka bir dünyanın olasılığında veya somut olanaklılığında ısrarcı olmayla ilgili olduğunu düşünür.¹³¹ *O zamanda ve orada* olan, yani geleceği kendi alanı olarak belirlemiş olan, ideal bir *queer*'lik, yani bir ütopya'dır; Muñoz ütopya'yı işlevin buyurucu değil, tersine henüz burada olmayan bir dünyanın potansiyel şablonunu ifade ettiğini, bu anlamda ütopyanın akış, geçici bir düzensizlik, olabilecek ve kesinlikle olması gereken bir *o zamanda ve orada* ile aşılacak bir *şimdi ve burada*'da bir an olarak tahayyül etmek verimli olabileceğini vurgular.¹³² Bir geleceğin, henüz tam olarak burada olmayan bir şeyin vaadini sunan *queer* ütopya aynı zamanda yereldir, gerçekleştirilebilir veya olasıdır. Muñoz ütopya'yı işlevin çalışmakta olan belirli bir artı-değer tarafından ortaya konulduğunu ifade eder,¹³³ bu sebeple de ütopya ile heteronormatif kapitalizmin işleyişindeki fazlalığın anlık göze çarpmasıyla gündelik hayatta karşılaşılır.¹³⁴ Burada ve şimdi'nin doğallaştırılmışlığının karşısına *o zamanda ve orada*'nın tamamlanmamışlığını, yataylığını, esrikliğini, muammalığını koyan Muñoz, *queer* zamansallığı *düz zaman*'ın dışına atılan bir adım, böylece dünyaya daha geniş bir açıdan bakmayı sağlayacak olan bir yol ve hareket olarak ifade eder.¹³⁵ Şimdiyi terk etmeden geleceği tahayyül etmenin mümkün olduğu, şimdide var olan *queer* geleceğe odaklanılabildiği *queer*'liğin ilişkiselliği de basitçe pozitivite veya doğrulama ile ilgili değildir; kötü hislerin, sessizlik ve kırılganlık anlarının tüm çeşitleriyle doludur.¹³⁶ Halberstam'ın da değindiği gibi olumsuzlanan ve şimdiye kadar uzakta tutulan konumların üstlenilmesiyle buradaki

¹³¹ A.e., s. 1.

¹³² A.e., s. 97.

¹³³ A.e., s. 7.

¹³⁴ A.e., s. 22.

¹³⁵ A.e., s. 25.

¹³⁶ A.e., s. 14.

çuvallamaların neler yapabileceğini keşfetmeye fırsat tanınması anlamında Muñoz da *queer* ütopyanın kendisinin çuvallamanın huzurunda doğan bir ustalık olduğunu ifade eder.¹³⁷ Muñoz ayrıca tanımlamakta olduğu *queer* geleceğin bir son olmadığını, aksine bir açılış veya ufuk olduğunu vurgular, bu anlamda *queer* ütopya potansiyelle yüklü gündelik jestlerle konuşan bir eleştiri şekli olarak ifade edilir.¹³⁸ Üreme ve miras zamanından kopmuş olan *queer* zamanda, *queer* ütopya artık kimlikçi bir mantık da sürdürülmez, *henüz-bilinci-açılmamış-olanda* bir ‘biz’e konuşan gelecekçi bir mantık vardır, buradaki ‘biz’ de daha geniş kapsamlı bir toplumsal düzenin ne olabileceği ve ne olması gerektiğini ifade eder, ayrımların ötesindedir, hatta onların ‘arka’sındadır.¹³⁹

Muñoz olasılık ve potansiyel arasındaki farklara değinerek olasılıkların olası olanda, şimdi ve şimdiyle bağlantılı olan içerisinde var olduklarını, potansiyellerin ise şimdiki zamanda olmalarına rağmen olasılıklardan farklı olduklarını ve mevcut olan şeylerde var olmadıklarını ifade eder, bu sebeple de onların şimdiden olmayan, daha çok gelecek olarak anlaşılabilir olan ufukta bir zamansallıkları olduğunu ifade eder, ona göre potansiyeller hem mevcudiyetlerdir, hem de değildirler ve ontolojileri mevcut olma haline indirgenemezdir.¹⁴⁰ Geçmiş-gelecek-şimdi kategorilerine net ayrımlarla bölünen zamanın doğrusal ilerleyişinin garantiye alınmaya çalışıldığı *düz (straight) zamansallıklarını* kırmak için bu kategorilerin mevcut olma haline indirgenemeyen potansiyellerine odaklanılması gereklidir, burada bahsedilen *queer* geleceğin normatif kategorileri tanımaması ve özellikle onları ciddiye almamasının yanı sıra, şimdinin eleştirisini yapabilmek için geçmiş de normatif kategorilendirilmesinden kurtarılmalıdır. Muñoz geçmişin *queer* yeniden sahnelenişinin, *düz zamanı* bölen yeni zamansallıkları tahayyül etmeye yardım ettiğini belirtir.¹⁴¹ Bu durumda altkültürlerdeki deneyimlere odaklanılarak yaratılan bir tarih yazımı sessizliklere, boşluklara, kırılmalara, olumsuzluklara bakarak onların düzensiz anlatımlarını ifade etmek için elverişlidir; çünkü altkültürlerin *queer* tarihi, zamansallığın *queer* algısıyla donatılmış olan, topluluk inşası faaliyetlerinin izini

¹³⁷ A.e., s. 178.

¹³⁸ A.e., s. 91.

¹³⁹ A.e., s. 20.

¹⁴⁰ A.e., s. 99.

¹⁴¹ A.e., s. 171.

sürerek kolektifin dış hatlarını takip eder ve anlatımsal tarihin düzenlenmiş modellerinin dışına düşen öncülerin eksantrik kariyerlerini keşfe çıkar.¹⁴² Burada kullanılan arşiv, Muñoz'un da bahsettiği gibi, yalnızca geçmişe ait verileri ortaya çıkartmaktan çok daha fazlasını yapar, geçmişi yeniden canlandırarak geçmiş zamanı şimdiki zamana taşır ve ütopyacı dürtüleri yeniden hareketlendirir.¹⁴³

Hem Halberstam hem de Muñoz normatif zamansallıklarda ve mekânsallıklarda çatlaklar yaratmanın, bunların dışına çıkarak kaybolmanın, keşfin ve var olana farklı açılardan bakabilmenin mümkün kılınabilmesi için sanatın estetik gücünü kullanır. Bunu sağlayabilmek için üstlenilen olumsuz konumu alanı olarak belirleyen *queer* sanatçı da karanlığı *queer* estetiğin bir parçası olarak kullanmaktadır. Karanlık ve başarısızlığın benimsenmesiyle gerçek bir *Camp* havası yaratılmaktadır; nitekim *Camp* arşivinin kendisi de zaten *düz zamanda* oluşturulmuş kültürün ciddiyetine, monotonluğuna, hayal gücünden yoksunluğuna karşı verilen tepkilerden oluşan bir seçkidir.¹⁴⁴ Karanlığın, acı ve dışlanmanın deneyimlerinden ortaya çıkan *queer* sanat karmaşa, yalnızlık, yabancılaşma, imkânsızlık, becerisizliği geçicilik, sessizlik, boşluk, sonluluk ile birleştirerek şimdiki zamanın düzenli ve güvenli alanına sızıp onun akışlarını aksatmakta, böylece oluşabilecek yeni ve başka dünyalara fırsat tanımaktadır. İmgelerin karanlık, yitik, erişilmez yanlarına odaklanarak gölgede kalmış olan veya daha önce bakılmamış yerlerde, 'arka'da bulunan dünyalara dönerek, onlara bir süreliğine yerleşerek içlerindeki potansiyelleri ortaya çıkarabilmekle ilgili olan *queer* sanat tüm bu duygusal yoğunluğu, karanlığı, içselliği hayal dünyasında değil, tam da imgelerin kendisine bakarak ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada özellikle Edelman'ın görüşlerine değinmek kaçınılmazdır, çünkü *queer*'i ölüm arzusuyla ilişkilendirerek, karanlığı ve olumsuzluğu normativitenin düzenli ve güvenli kıldığı farz edilen üreme ve miras zamanlarına karşı politik bir karşı duruş geliştirmek için kullanmaktadır. *Queer*'liği üreme ve miras zamanlarıyla yakınlaştıracak herhangi bir şeyden koparmak isteyen, bu sebeple de onu üretken, mutlu ve iyimser olarak görmeyi reddederek olumsuzluğa, karanlığa ve ölüme yaklaştıran, hatta onları kucaklayan Edelman geleceğin olmadığını söyleyerek hiçbir

¹⁴² Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, s. 187.

¹⁴³ José Esteban Muñoz, **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**, s. 116.

¹⁴⁴ Judith Halberstam, **Çuvallamanın Queer Sanatı**, s. 155.

zaman tam anlamıyla özdeş olunamayacak olan ama buna dair sürekli vaatler veren kimliği de reddeder çünkü bir anlam inşa edip özneleştirmeyi sağlayarak, toplumsal ve dilsel gerçeklik yaratan gösterenin kendisinin insanı kendisine yabancılaştıran anlamsız bir işaret olduğunu düşünür.¹⁴⁵ İnsanlar bu gerçekliği kabul edebilmek için ona yatırım yapmaktadır, daha önce de ele alındığı gibi bu kurguların hiçbirisi sahte-gerçek ayrımının üzerinde inşa edilmemiştir, bu sebeple de ne tamamıyla gerçek, ne de sahte olarak belirlenebilirler. Onlar hem gerçeklerdir, hem de sahtelerdir ve tam da bu yüzden değiştirilmeleri, dönüştürülmeleri oldukça zordur. Edelman da Halberstam gibi ne sürekliliğin ne de esnekliğin tarafındadır, bu kategorileri oluşturarak onları indirgeyen ve genelleyen tekçiliğin karşısındadır, çünkü bu koşullar altında teke indirgenmişliğin dışında bir muhalefet tahayyül etmek imkânsızdır, her şey normatif tekçiliğe dahildir; “...ancak *queer* kuramın muhalefeti burada değil, aksine muhalifliğin mantığına muhalif olmaktan geçer; asıl görevi daima uygun olanı uygunsuz hale getirmektir.”¹⁴⁶ Yani gösterenin yaratmış olduğu gerçeklikte bir kırılma yaratabilmek ve onların sabitliğini kaydırmak, *jouissance* ile, yani haz ile mümkündür, çünkü ona göre *jouissance* belirli bir nesneye fetişist biçimde iliştiği müddetçe anlamı çevreleyen sınırların ötesine şiddetli bir geçiş duyusudur.¹⁴⁷ Böylece yarattıkları çatlaklarda ve boşluklarda ölüm dürtüsünü harekete geçirebilecek, sözde gerçekliğin illüzyonunu bozabilecektir. Ölüm, karanlık, olumsuzluk hafızaya, uzun ömürlülüğün güvenli hatlarına karşı bir duruş geliştirir, bu yüzden kesinlikle söylemin dışında bir konum olarak algılanamaz.

Halberstam *queer* sanatın karanlık ve olumsuzlamanın işlevlerini keşfederken başlangıcın ve sonun artık bir anlam taşımadığı bir varolmama biçimi olan feminist antisosyal sanatın ortaya çıkarabileceği etkilere değinir. Halberstam başarısız olmak, yetersiz kalmak, güvenli yollardan sapmak, kaybolmak, unutmak, kontrolü kaybetmek, pasiflik, uygun olmama, var olmama, olumsuzluk ile meşgul olan bir feminizmi anti-sosyal feminizm olarak ifade eder.¹⁴⁸ Özellikle kesme ve kolaj ile sanatçıların oluşu tersine çevirme (*unbecoming*) tasarılarına dair feminist bir estetik

¹⁴⁵ Lee Edelman, “Gelecek, Çocuk Oyunu”, **Cogito**, çev. Deniz Koç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:65-66, 2011, s. 325.

¹⁴⁶ Lee Edelman, **Cogito**, s. 335.

¹⁴⁷ Lee Edelman, **Cogito**, s. 336.

¹⁴⁸ Judith Halberstam, **Çuvallamanın Queer Sanatı**, s. 177.

geliştirmişlerdir, örneğin Dada'nın önde gelen isimlerinden Hannah Höch'ün kolaj sanatı, Yoko Ono'nun 'Cut Piece' isimli 1964 tarihli performansı, Marina Abramovic'in 'Rhythm 0' isimli 1974'te gerçekleştirdiği performans anti-sosyal feminizmin örnekleri olarak anılabilirler. Özellikle performans sanatında sanatçıların kendi bedenlerinin ötekilerin dokunuşlarına açık ve korunmasız bırakılması ile isimsiz, sadist jestlerin de eserin oluşumuna katıldığı bu sanatta sergilenen kesme ve kırma davranışları, Halberstam'a göre, geleneksel kadınlık biçimlerini yeniden yapmaya, yeniden inşa etmeye veya üremeye razı olmayarak kendini topyekun ve hiddetle benliğini ve ötekini yok etmeye adayarak reddedişin bir ifadesidir.¹⁴⁹ Halberstam burada erkek mazoşist ile kadın mazoşist arasındaki farka değinir, ona göre sosyal imtiyazlarını reddeden erkek mazoşist adeta bir amaç uğruna kendini şehit gibi sunarak bir anti-kahraman olurken, kadın mazoşist insan olmanın temeline bir eleştiri yöneltmektedir, yani çözülmekte olanın nasıl bir kendilik olduğunu sorgulamaktadır; "Açıkçası, bu performansların hiçbiri doğrudan doğruya bir 'feminist' edim izlenimi uyandırmaz ama bunun yerine feminizmi paramparça olma, boyun eğme ve fedakarlık hakkında süregiden bir yoruma dönüştürürler."¹⁵⁰ Bedenin üzerindeki doğallaştırılmış düzenlemelerin, çevresindeki başka bedenlerle olan iletişiminin sorgulamaya açılmasına fırsat tanıyan bu sanat, sanatçının kendisini reddetmeye gönüllülüyle birlikte radikal bir pasiflik göstermekte ve öteki için varolmamayı dramatize etmektedir. Çünkü anti-sosyal sanatçı burada kendi boyun eğdirilmiş olan bedeninden eziyeti çekip çıkararak ezenin bedenine yansıtmaktadır, mazoşizmin zamanda derin bir parçalanma yaratabilmesiyle haz ve ölüm arasında uzlaştıramayacağına inanılan gerilim uzlaştırılır, Halberstam bunu radikal bir direniş olarak ifade eder; "Mazoşist kendi kendilik mefhumunu, acı ve ızdırap sarmalına bağlar. Uzlaşmayı reddeder. Ölüm bilgisine ve ölmenin kendisine karşı kendini güçlendirmeyi reddeder. Onun yerine tamamıyla zamanın dışına çıkmayı, zaman, uzam ve arzu içinde asılı kalmış bir beden olmayı arzular."¹⁵¹ Yani anti-sosyal feminist sanatçılar mazoşist hareketleriyle kendi bedenlerinin bütünüünün cinsellikle işaretlenmiş olmasına karşı sessizlikleriyle, performans sırasında

¹⁴⁹ A.e., s. 188.

¹⁵⁰ A.e., s. 189.

¹⁵¹ A.e., s. 195.

giysilerinin kesilmesine, bedenlerinin zara görmesine tamamen tepkisiz kalmalarıyla onlara atanmış olan rolü gerçekleştirmedeki başarısızlıklarının yapabilecekleriyle bu rolün yeniden düşünülmesine olanak sağlayan bir oluşu tersine çevirme (*unbecoming*) alanı yaratmaktadırlar.¹⁵²

Diğer yandan kolaj sanatı da, Halberstam'a göre, özellikle Hannah Höch'ün eserlerinde de örneğinin bol bol görüldüğü üzere, toplumsal cinsiyetin değişkenliğinin isyancı enerjisini ve *queer* kadınsılığın sessiz ayaklanmasını ön plana taşımaktadır.¹⁵³ Normatif toplumsal cinsiyet kategorilerinin beden üzerindeki doğallaştırılmış düzenlemeleri, onları uygulamadaki başarısızlıklarını ve bu başarısızlığın tüm olumsuzluğunu üstlenerek radikal bir direniş oluşturan anti-sosyal feminist sanatçılar pasif kalışlarıyla utanç duygusunu uyandıran veya yok edici bir ayrıklığa ve farklılığa yol açarak işgal edilebilecek bir kadınsılık kurarlarken;¹⁵⁴ kolaj sanatçıları da eserlerinde karşı duruşun hem kendisini hem de sebebini göstererek etkiyi tepkiye yapıştırmaktadırlar, bunun yanı sıra, yarattıkları boşluklar, parçalanmalar, bölünmüşlükler ile uyuşmayı reddetmekte, sessiz kalmalarıyla başkaları tarafından konuşulmaktadırlar ve bu edilgen dilleriyle dönüştürücü bir etki yaratmaktadırlar.¹⁵⁵ Çünkü S/M pratiğinin kendisi, cinsel hazzı cinsellikten ayırdığı sürece ve bedensel hazzı organın belirliliğinden, genitallere özel konumlandırılmışlıktan kurtardığı süreci 'bir keşif süreci'ni temsil etmektedir, dolayısıyla S/M beden ve haz arasında yeni bir ilişkiyi mümkün kılmaktadır ve halihazırda S/M pratiğinin bir sonucu da kişinin kendi bedeniyle olan ilişkisini değiştirmesidir.¹⁵⁶ Bedenlerin doğallaştırılmış düzenlemelerinin dağıtılması kişilerin kendilerinin de bedenlerini öteki olarak yeniden karşılaştıkları ve yeni hazları ve oluşları keşfedecekleri bir alan sağlamaktadır. Halperin öznenin bireyselliğini, tarihini ve bir özne olarak kimliğini ifade eden arzusun aksine hazzın özneleştirmeden çıkarttığını belirtir, haz kişisel olmayandır, kimliği, özneliği çatlatmaktadır ve aklın bilinçdışı tahayyülü, bedenin duyuşal sürekliliği içerisinde

¹⁵² A.e., s. 196.

¹⁵³ A.e., s. 190.

¹⁵⁴ A.e., s. 194.

¹⁵⁵ A.e., s. 195.

¹⁵⁶ David M. Halperin, *Saint Foucault*, s. 87.

özneyi çözündürmektedir.¹⁵⁷ Ayrıca bunun amacı baskılanmış ama önceden var olan bir doğayı açığa çıkarmak, onu özgürleştirmek değildir, aksine benliğin özkurulumunu ve özdönüşümünü, kimliksizliği, konumsallığı, söylemsel tersine çevrilebilirliğin, kolektif özkeşfin tehlikeli ve değişken topraklarını keşfe olanak sağlamaktır.¹⁵⁸ Kısacası sanat doğallaştırılmış düzenlenmeleri dağıtarak potansiyel başka dünyalara erişim sağlayabilmektedir. Kaybolmuşluğu ve olumsuzlamayı üstlenen *queer* sanatçı, Susan Sontag'ın acılarını sanatta kullanmayı keşfederek onları kazanca çeviren örnek bir çilekeş olarak yazarı ifade edişi gibi, acı çekmenin en derinlerine uzanan yolu öğrenmiş ve bu acıları Freudcu bir yüceltmenin dışında nasıl sanatta kazanca çevirerek kullanabileceğini keşfeden örnek bir çilekeş olmuştur.¹⁵⁹

Muñoz ise düzenlenerek güvenli kılınmış *düz (straight) zamanın* totalize edici *şimdi ve burada*'sından kurtularak kalıcılığı, uzun ömürlülüğü, geçmiş-gelecek-şimdi arasındaki ayırıcı belirlenmişlikleri reddederek olumsuzlamayı üstlenen ve her zaman oluş halindeki, geçici, kısa ömürlü bir *queer* sanat anlayışı geliştirir. Çünkü tarihsel olarak, *queer* hazların, bağlantıların ve eylemlerin cezalandırmayla ve disipline etmeyle bağlantılı olmasından dolayı tarihle, arşivle ve kanıtla kırılğan bir ilişkisi olduğunu söyleyen Muñoz *queer* bir tarihçinin *queer* bir geçmişi belgelemeye çalışırken genellikle düz zamana ait bir eşik bekçisiyle karşılaştığını belirtir, bu eşik bekçisi şimdi, geçmiş ve gelecektir; bu sebeple de *queer*'lik nadiren kanıtla tamamlanmıştır, *queer*'liğin kanıtla, arşivle, tarihle ilişkisi Muñoz'un terk edilmiş, havada bir söylenti gibi asılı kalmış olan bir iz, kalıntı olarak düşündüğü efemera ile bağlantılıdır.¹⁶⁰ Çünkü efemeral kanıtlar nadiren ortadadır çünkü ana akım görünürlüğün sert ışığına ve gerçeğin potansiyel tiranlığına karşı ayakta kalmaya ihtiyacı vardır, dolayısıyla Muñoz'un *queer* sanatı kolay kolay kaydedilemeyen, ele geçmeyen, akışkan, kayıp giden bir yapıya sahip olan dandır. Ona göre dans *queer*'lik ve jestle bağlantılı olarak dönüşümler için özellikle değerli bir sahnedir; nitekim dans pisti de Jonathan Bollen'ın (1999) çalışmasından da yararlanarak,

¹⁵⁷ A.e., s. 95.

¹⁵⁸ A.e., s. 122.

¹⁵⁹ Susan Sontag, "Örnek Çilekeş Olarak Sanatçı", **Yoruma Karşı**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2015, s. 59.

¹⁶⁰ José Esteban Muñoz, **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**, s. 65.

hafıza ve anlam, benlik ve öteki arasındaki ilişkilerin birbirinden ayrılmayacak şekilde birbirine geçtiği bir alandır, maddesel uygulamalara karşı toleransı arttırmasıyla kişinin dans pistinde kendisinden çok başkası olabildiği, kinestetik deneyimin değiş tokuş değildiği ve böylece bir çeşit başkalaşımın deneyimlendiği alandır.¹⁶¹ Muñoz’a göre, jestler de kayıp *queer* tarihlerinin efemeral bilgisini ve fobik çoğunlukçu bir kamu kültürü içerisindeki olasılıkları aktarmaktadır;¹⁶² bunun yanı sıra bir jest genellikle eşzamanlı olarak hem pozitif hem de negatif kutbu birarada içermektedir, çünkü *queer*’liğin hazzı ve acısı katı bir şekilde ikili değildir.¹⁶³ Muñoz hiçbir sanatın dans kadar yakalanması zor ve imkânsız olmadığını belirterek dansın sürekli bilinçli olarak ortadan kayboluşunun bilginin onu kullananların elinden ve idrakından kaçmasını sağladığını belirtir, çünkü dans enerji gibi asla ortadan kaybolmayarak dönüşmektedir.¹⁶⁴ Ayrıca dans pistindeki performansın zamansallığı yakalanıp kaydedilen basit bir mevcudiyet olmaktan çıkarak kendisini geleceğe de taşıyabilmektedir. Çünkü performans kendisinin izleyicileri ve tanıkları arasında bilmenin ve tanımanın bir çeşidini üretme yeteneğine sahiptir, bunu da performansı onlara aktararak gerçekleştirmektedir.¹⁶⁵ Tam da bu sebeple, dansçı ve izleyicilerle birlikte sahnenin kendisi her daim oluş halinde olmanın sahnesidir; “... performans kendisini sahnede dışa vurur ve performans sürecince, katılımcıların çoğu ve ötesi için dünyayı dönüştürür. En iyi performans ortadan kaybolmaz, aksine hafızamızda dönüp durur, şimdimize musallat olur, geleceğimizi aydınlatır.”¹⁶⁶ Bu sebeple *queer* estetik potansiyel olarak büyük bir reddedişe karşılık gelmektedir, çünkü sanatın kendisini böylesine dışavuruşu potansiyel olarak değişebilir olan bir gerçeklik üzerinde oynamanın yeni yollarını harekete geçirebilmektedir. Diğer yandan sahnedeki performansın kendisini hafızada muhafaza edip beklenmedik anlarda ortaya çıkarak şimdiki zamanın ilerlemeci yapısını bozması ile normatif geçmiş-gelecek-şimdi algısı da sarsılmakta, geçmiş bir olasılık ve dönüşüm yeri olarak geleceğin haritasının çıkarılmasında kullanılabilmektedir.

¹⁶¹ A.e., s. 66.

¹⁶² A.e., s. 67.

¹⁶³ A.e., s. 74.

¹⁶⁴ A.e., s. 81.

¹⁶⁵ A.e., s. 98-99.

¹⁶⁶ A.e., s. 104.

Halberstam'ın *queer* zamanı ve mekânı olanaklı kılmasıyla *queer* estetikle iç içe geçen sinematik imgeler düşünmek ve hatta gerçekleştirmek olanaklı hale gelmiştir. Fakat sinemada madde-temsili ikiliğini sürdürmemek de önemlidir. Halberstam sinemada *transgender* hayatların sorunlu temsillerinin ardındaki motifleri üç başlık altında ele alır; (a)sabitlenme tasarısı olarak ifade edilen bu tasarıda transgender anlatımının garip, karakersiz, ve hatta patolojik olarak kurulmasıyla istikrarsızlaştırılmakta ve etkisiz hale getirilmektedir; (b) rasyonelleştirme tasarısında ise biyografi yazarı veya yönetmen ilk bakışta tehlikeli veya ölçüsüz gibi gözükebilecek davranışlara mantıklı açıklamalar bulmaya çalışmaktadır; (c) önemsizleştirme tasarısı olarak ifade edilen son kategoride ise *transgender* öznelere temsil ettikleri cinsiyet sabitliğine karşı tehdidi kendi kapsamı içine alma amacıyla *transgender* hayatları temsil edilemez, mantıksız, saçma olarak dışarı bırakılmakta, önemsizleştirilmektedir.¹⁶⁷ Bu şekilde kategorize edilebilmeleri ile ne derece genel yargıları içlerinde barındırdıkları ve Edelman'ın daha önce değindiği gibi, gösterenin teke indirgeyici inşaları açıkça anlaşılabilir.

Halberstam özellikle bu anlamda Mulvey'in psikanalizin dar çerçevelerini kullanarak sinemaya getirdiği eleştirilere karşı muhalifliğin mantığına muhalif olarak eleştirel bir duruş sergiler. Laura Mulvey psikanalizin politik bir silah olarak kullanıldığını ifade ederek, ataerkil toplumun bilinçdışını ve ayrıca sinematik formları nasıl yapılandırdığını ele alır. Buna göre fallus ekseninde şekillenmiş olan dünyanın kendisini ve kendisinin oluşturduğu anlamla kapladığı gerçekliği muhafaza etmek için iğdiş edilmiş kadın imgesine ihtiyaç duyulmaktadır, çünkü ikili bir sistemle kendisini işleten bu gerçeklik kendisini yansıttığı bir öteki olmadan 'ben'i de sürdürememektedir. Mulvey'e göre bu gerçekliği inşa eden ataerkil bilinçdışı kadının işlevini iki boyuta indirgemektedir; (a) kadın penisi olmadığı için iğdiş edilme tehdidini kendisinde muhafaza etmektedir; (b) anne olarak çocuklarını simgesel düzen içinde yetiştirmektedir.¹⁶⁸ Bu sebeple de kadın hem bir tehdit, hem de düzenin koruyucusu olarak konumlandırılmaktadır. Buradan yola çıkarak bakma eylemindeki zevki çözümleyen Mulvey özellikle ana akım sinemada erotizmin ataerkil düzenin

¹⁶⁷ Jack Halberstam, *Trans*: A Quick and Quickry Account of Gender Variability*, s. 54-55.

¹⁶⁸ Laura Mulvey, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", *Sanat ve Cinsiyet*, ed. Ahu Antmen, çev. Esin Soğancılar, 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 278.

dili içinde kodlandığını ifade eder, buna göre egonun oluşumundan önce bebeğin sadece kendinden zevk aldığı dönem olan oto-erotizmle ilişkilendirilen skopofili, cinsel olgunlaşmadan sonra da başkalarına aktarılmaktadır.¹⁶⁹ Sinema da seyirciler için bir soyutlanma, izleyicilerin mahrem bir dünyaya baktıklarına dair yanılsamalar yaratma ve onların röntgencilik fantezilerini ortaya koymak için bir alan sağlayarak iki yönü olan zevkler sağlamaktadır; (a) cinsel olgunlaşmadan sonra başkasına aktarılan, başka bir kişiye bakma ile onu bir cinsel tahrik nesnesi olarak kullanmaktan alınan zevkten kaynaklanan skopofilidir; (b) izleyicinin kendisine benzerliğinden dolayı seçtiği perdedeki karakterle özdeşleşmesi sonucu kurmaca dünya içerisinde kadının denetimini ele geçirip ona sahip olunarak alınan zevktir.¹⁷⁰ Mulvey kadının perdede teşhir edildiğini ve hem perdedeki diğer karakterler hem de izleyiciler için erotik bir nesne olarak konumlandırıldığını düşünmektedir. Kendisini iğdiş edilme tehlikesinden kurtarmak için, Mulvey'e göre, erkek bilinçdışı iki yol takip etmektedir; (a) kadının cezalandırılması veya kurtarılması ile gizemini ortadan kaldırmaktadır ve böylece kendisi için güvenilir bir alan kurmaktadır; (b) kadının yerine bir fetiş nesnesinin geçirilmesi veya temsil edilen figürün fetişe dönüştürülmesi ile onu tehlikelerinden arındırarak güvenli hale getirmektedir.¹⁷¹ Mulvey kameranın hareketlenmesi ve sabit konumundan kurtulması ile ana akım sinemanın sunduğu zevkin röntgenci-skopofilik bakışının da parçalanabileceğine inanmasına rağmen, bunun sağlanması için izleyicinin bakışının diyalektik biçimde yeniden şekillendirilebileceğini önermektedir.¹⁷²

Halberstam bu sebeple Mulvey'in bakışın cinsiyetlendirilmiş dinamiklerini yaratmadığını, aksine tamamen izleyicinin hazza ulaştığı ve önemli ölçüde sınırlandırılmış yolları tanımladığını, bu yüzden de tutucu anlatımından dolayı fetiş veya bakışın nesnesi olmanın hazzını kavrayamadığını ifade eder; diğer yandan Mulvey'in sunduğu çözümün kadın izleyicinin voyeristik zevke erişmesi için tek yolun erkek bakışıyla yer değiştireşinden ibaret kılışını eleştirir, çünkü Mulvey kadın seyircinin kendi bakışını erkek bakışının üzerine dikmesini önererek psikanalitik dar bakışı sürdürmekte ve S/M veya fetiş hazların keşfine çıkamamaktadır, dolayısıyla

¹⁶⁹ Laura Mulvey, **Sanat ve Cinsiyet**, s. 281.

¹⁷⁰ Laura Mulvey, **Sanat ve Cinsiyet**, s. 284.

¹⁷¹ Laura Mulvey, **Sanat ve Cinsiyet**, s. 290.

¹⁷² Laura Mulvey, **Sanat ve Cinsiyet**, s. 297.

bu bir çözüm olmaktan uzaktır.¹⁷³ Halberstam Mulvey'in aksine psikanalitik formülasyonların bir kenara bırakıldığı bir anlayış geliştirerek fetişizmin, skopofilinin, iğdişin, oedipalleştirmenin kısıtlayıcı dilinin çevresini sardığı sinematik hazla *queer* ilişkiler kurmanın önemli olduğunu belirtir, çünkü ona göre *queer* sinema tek bir seferde sayısız kimlik saptamasını baştan sona canlandırma vaadi üzerinden yeni yaratıcı görme biçimleri icat etmek için mekân sağlamaktadır.¹⁷⁴ Halberstam bu sebeple özellikle tekrarın ardışıklığa tercih edildiği, doğrusal ve oedipal olmayan dönüşümlere açık gelişim modelleri benimseyen, parçalanmış, unutulmuş tarihleri tercih eden, özellikle zamansallığı ön plana çıkaran filmlere dikkat çeker.¹⁷⁵

Halberstam ve Muñoz'un burada ele alınan düşüncelerinin araştırmaya olan katkısına kısaca değinmek gerekirse; (a) Halberstam da Butler gibi doğallaştırılmış olan birçok muhalif duruşun, konumun, yapının sorguya açılmasıyla halihazırda var olan söylemin içerisindeki potansiyellere dikkat çekmektedir fakat bunu Butler gibi taklit ve tekrar yoluyla değil, olumsuzluk deneyiminin üstlenilmesi ile gerçekleştirmektedir, böylece de normativitenin tekçiliğine karşı geliştirilen fikirlerin çoğalmasını, çeşitlenmesini sağlamaktadır; (b) kategoriler arasında doğal verili ayrımların ve sınırların olmadığı söylenerek, kimliklere ve isimlendirmelere yapılan vurguların önemi de ortadan kaldırılmıştır, böylece altkültürdeki deneyimlerin kendilerine erişim sağlanabilmiştir, bu durum ayrıca modern dönemlerin başında normativitenin anlamları ile sarılarak tıbbileştirilmiş cinsellikle ve cinsiyetle bağlantılı kimi terimlerin ve kimlik kategorilerinin de sorgulamaya açılmasıyla yetersizlikleri ortaya çıkarılmış ve altkültürlerin deneyimleriyle iç içe geçmiş argo kelime dağarcığından yararlanılarak geliştirilen kimliklerin ön plana çıkarılmasına fırsat verilmiştir; (c) muhalif konumların ve geçiş süreçlerinin kendilerinin de karşı duruşlarıyla normativiteyi çürütmeye çalışırken oldukları konumda sabit kalmakta ısrarcı olmaları halinde normativiteyi sürdürdükleri açığa çıkarılarak, ne sabit ne de akışkan olmanın, aksine ikisi ve daha fazla olarak hem sabitliğin hem de akışkanlığın süreklileşmesine, katılaşmasına, normatifleşmesine karşı direniş algısı

¹⁷³ Judith Halberstam, **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, s. 85-86.

¹⁷⁴ Judith Halberstam, **Female Masculinity**, s. 179.

¹⁷⁵ Judith Halberstam, **Çuvallamanın Queer Sanatı**, s. 166.

geliştirilebilmiştir, böylece her zaman her yerde arzulanan esneklik ve akışkanlık halinin de normativiteye uzanan tehlikeleri açığa çıkarılabilmektedir; (d) normativitenin ilerlemeci ve kalıcı sürekliliğine getirilen eleştiri ile beden dört duvarlı bir konut olarak kavranışı dönüştürülerek, onun bir arşiv olarak anlaşılmasının yolu açılabilmiştir, böylece geçiş süreçleri bir mola olarak, beden de katılışp sabitlenmektense molalarda duraklayan ve sürekli geçiş halinde olan oluş olarak kavranabilmiş, direniş de isimlerin ötesine geçirilebilmiştir; (e) başarısızlığın ve olumsuzlamanın üstlenilmesi halinde yapabileceklerinin keşfine olanak tanındığında, normatif anlamlarından kopararak bilgiyle kurulabilecek başka ilişkileri mümkün kılabilirdiği düşünülebilmektedir, özellikle sorgulanmadan kabullenilen ve doğallıkları genellikle sigorta poliçeleri, sağlık hizmetleri ile güvenceye alınan normatif *düz (straight) zamanın*, üreme ve miras zamanlarının güvenlik, başarı, yetişkinlik unvanı, ciddiye alınma vaatlerini sunan düzenlenmiş hatlarının izini sürmekte başarısız olma, başka yollara sapma, kaybolma ile aynı dünyanın farklı bakışlarla görülebildiği belirtilmiş ve bu bakışların soykütüğünün dikey hiyerarşik yapısından farklı olarak yatay, çok girişli, ağsal, akışkan, geçici, güvensiz, kısa ömürlü ilişkileri sağlayabildiği ve bununla bağlantılı olarak da geçici, anlık, beklenmedik başka bir zaman algısı oluşturabildiğinin altı çizilmiştir; (f) altkültürlerin yaşamlarıyla ve deneyimleriyle bağlantılı olarak oluş halinde kalmayı sürdüren *queer* zaman ve mekân algısı *düz (straight) zamanın* tek taraflılığının aksine çok yönlü temaslara açık kalmaktadır, bu yüzden de inanmak değil keşfetmek ön plana çıkmaktadır; (g) halihazırda birden fazla olan zamansallıkların ve mekânsallıkların ikili sistemde karşı kutuplarda konumlandırılmak üzere genel bir kapsama indirgenmeleri ile çeşitli yerellikleri, küresellikleri, zamansallıkları ve mekânsallıkları da gözardı ettiği vurgulanmıştır, böylece kategoriler arasındaki kesin ayrımlar sorguya bir kez daha açılmıştır, bu açıdan *queer* zaman ve mekân yalnızca cinsellik ve cinsiyet ile ilgili olmayarak normatif olmayan davranışların yeni yollarını keşfe çıkmaktır; (h) indirgeyici genelleştirmelerin anlatımların terk edilmesi ile bu kutuplar içerisine sıkıştırılmış olarak ikamet etmekte olanların deneyimlerine odaklanılabilmek ve kurguların ötesinde yerel düşünülebilmektedir, böylece buralara dair bilgilerin ve geliştirilmiş olan muhalefetlerin doğallaştırılmış normatif yapılarının sökülebilmesi mümkün kılınmıştır; (i) hafızanın normatif disipline edilmişliğine karşı unutmanın

sunulması ile şimdiki zamanın *şimdi ve burada*'sının totalize ediciliğinin fırsat sunmadığı *o zamanda ve orada*'da henüz burada olmayanların tahayyül edilebilmesi mümkün kılınmıştır, halihazırda deneyimlenmekte olan dünyanın yeterli olmadığının ve bir şeylerin her zaman eksik kaldığının hissedilmesi ile ortaya çıkan *queer*'lik esrikliği, yataylığı ve muammallığıyla dünyaya daha geniş bir açıdan bakmayı, daha iyi ve daha yeni hazları aramayı, dünyada bulunan başka oluşların keşfedilmesiyle yeni dünyaların tahayyül edilebilmesine olanak tanınmıştır; (j) başka dünyaların olasılığında ve somut olanaklılığında ısrarcı olan *henüz-bilinci-açılmamış-olan*'ı (*not-yet-conscious*) görmeyi mümkün kılan *queer*'liği ideal ütöpik bir gelecekte konumlandırmasıyla ütopyanın buyurucu değil, aksine henüz burada olmayan dünyaların tüm akışları, geçicilikleri, düzensizlikleri ve potansiyelleri ile bir an olarak tahayyül edilmesinin yapabilecekleri açığa çıkarılmıştır, böylece geçmiş-gelecek-şimdi arasındaki belirlenmişlikler dağıtılarak geleceği şimdinin içinde bulmak ve *queer* estetik ile geçmişin *queer* yeniden canlandırılışı ile şimdiye taşınması halinde geçmişi şimdinin içinde bulmak mümkün olmuştur; (k) karanlığın, acının, dışlanmanın deneyimden gelen bir sanat olan *queer* sanat karmaşanın, yalnızlığın, yabancılaşmanın, imkânsızlığın, beceriksizliğin, geçiciliğin, sessizliğin, pasifliğin, boşluğun, sonluluğun şimdiki zaman içine sızdırılması için olanak yaratılmıştır, böylece ilerlemeci, üremeci güvenli zamansallığı çatlatılarak oluşabilecek yeni ve başka dünyaları fırsat tanınmıştır; (l) imgelerin yitık, karanlık, erişilmez kabul edilen yanlarına odaklanarak 'arka'daki dünya keşfe çıkılmıştır, bu sebeple de *queer* sanatın duygusal yoğunluğunun, karanlığının, içselliklerinin hayal dünyasından değil, imgelerin kendilerine odaklanmaktan kaynaklandığı kavranabilmiştir, böylece ölümle, karanlıkla ve olumsuzlukla özdeşleştirilen *queer* sanat'ın apolitik değil oldukça radikal politik bir karşı duruş olduğu anlaşılabilmektedir; (m) oluşu tersine çevirme (*unbecoming*) etkisi olan kesme ve kolaj gibi estetik pratiklerin geleneksel kategorilerde parçalanmalar, kesikler, bölünmelere yaratarak sürekliliklerini bozması ile insan olmanın temeline, çözülen kendiliklerin nasıl kendilikler olduğuna dair bir sorgulama başlatabilmiştir, özellikle bedenin ötekine tamamen açılması ve sanatçının gönüllü pasifliği ile beden üzerindeki doğallaştırılmış düzenlemeler çözülmeye açılarak öteki için var olmayı reddeden, ezilmişliğini ezene, etkiyi tepkiye kesip yapıştıran edilgen dönüştürücü karşı duruşun

radikal direniş keşfedilebilmiştir; (n) bedenin üzerindeki doğallaştırılmış düzenlemeler çözüldüğünde başka hazların kendisini göstermesine de fırsat sağlanabilmiştir, böylece hazzın özneliliği çatlatılması ve keşfe olanak sağlamasıyla S/M beden ve haz arasında yeni bir ilişki oluşturulabilmiş, kişinin kendi bedeniyle ilişkisinin yeniden gözden geçirerek değiştirebilmesine olanak verilmiştir; (o) *queer* sanatın dansa eklenmesiyle kolay kolay kaydedilememesi, geçiciliği ile ele gelmeyen efemeral performanslar ortaya çıkmış, hafızanın ve anlamın, benliğin ve ötekinin iç içe geçtiği bir alan sağlayan dans pisti veya sahne hem temaslara olan toleransı arttırmasıyla, hem de kişinin kendinden çok başkası olmasına fırsat vermesiyle bir çeşit başkalaşımın deneyimlenmesine de fırsat tanıyabilmiştir, *queer* sanatın kaydedilmezliği ile kayıp olan *queer* tarihi de kendi efemeral bilgisini bir yandan halihazırda normativite içindeki olasılıkları da ifşa ederek jestlerle aktarılabilmektedir; (p) dans pistindeki performansın zamansallığının kaydedilmemesinin dansı sadece bir mevcudiyet olmaktan çıkararak ve izleyiciye temas etmesiyle onlarla birlikte geleceğe taşınabilmesine değinilmiştir, böylece performansın bilmenin ve tanımanın bir çeşidini üretebildiği, hafızadaki performansın aniden, beklenmedik anlarda ortaya çıkmasıyla şimdiki zamanın ilerlemeci akışını bozduğu belirtilmiştir; (r) psikanalitik formülasyonlara bir kez daha değinilerek fetiş veya bakışın nesnesi olmanın hazlarının yeniden kavranması istenmiştir, *queer* sinemanın filmlerin zamansallığını ön plana çıkararak parçalanmış, bölünmüş, unutulmuş tarihlerine, arşivlerine tek bir seferde sayısız kimlik saptaması yapabilmesiyle yeni yaratıcı görme biçimleri icat etmek için mekân sağladığı vurgulanmıştır.

2.2.2. Sınırın Çoğulluğu ve Olanakları: Düşünce Üreten Sinema ve Yanlışın Gücü

Gilles Deleuze doğal bir algıya sahip olmayan fakat merkezsiz olmasından ve içerisinde çoğullukların hareketliliğini barındırmasından dolayı, çerçevelenmemiş engin bölgeleri çağırma potansiyeli taşıyan sinemanın İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği kayıplar, çöküntüler ve olumsuzluklar ile izlemekte olduğu hattan saparak yeni olasılıklara doğru yönelen tamamıyla yeni bir tarz geliştirdiğini belirtir.

Kaybolmanın, çöküntülerin, olumsuzlamanın, sapmaların üstlenilmesiyle yaşama inip gündelik ve sıradan deneyimlere odaklanan sinemada yeni gerçeklik tarzı, zamanı harekete bağlılığından kurtararak kavrayabilmiş ve normatif tek gerçek arayışında olmayan, nedensellik barındırmayan, hareketin bütünlüğe bağlayıcılığı olmadan gündelik yaşamdaki en sıradan olaylara uzun uzun bakabilmesi ile farklı oluşların meydana gelmesine fırsat tanıyabilmiştir. Daha önce bakılamayana bakabilen, düşünce üretiminin alanı olarak sinema düşüncelerin saf hali imgelerin bir araya gelerek yeni düşünce akışlarını sağlayabildiği ve böylece daha önce temasa geçilmemiş olana erişimi sağlayabildiği bir alan sunmaktadır. Deleuze İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan bunalımların, çöküntülerin, dağılmanın, olumsuzlukların bizzat deneyimlenmesinden sonra bir alternatif arayışına girilmesi ile geliştirilen yeni imge türünü zaman-imge olarak ifade eder. Buna göre hareketle olan bağlarından kurtulmuş, kendisinde somut bir gerçeklik olmasıyla sürekli oluş halindeki zamanın oluşturduğu zaman-imge barındırdığı sonsuz olanaklarla tek bir anlamı bütüne yaymayı tamamiyle reddetmektedir. Zamanın hareketin ölçüsü olmayı bırakması ile bütünsellik içerisinde işlemeyi hedefleyen ve mükemmelliği arayan dünya tahayyülü terk edilmiş, paradoksal hareketler ortaya çıkmıştır. Savaşın ardından güvenli normatif hatlardan sapılmasıyla, neye nasıl tepki vereceklerini artık bilemeyen insanların neyin hayali neyin gerçek olduğunu artık bilmek zorunda hissetmedikleri bir yeni gerçeklik tarzı, bununla bağlantılı olarak da film setinin içinde veya dışında olup olmadığı fark etmeksizin her şeyin gerçek kaldığı, duyuşal-motor şemaların kendilerine yer bulamadığı bir optiğe ve sese dönüşmüş olan imgenin yeni ve farklı bir türü olarak zaman-imge kendini göstermiştir. Deleuze deneyimlenen duyuşal-motor sıkışmasından, kırılmasından dolayı algının artık ihtiyaçlar doğrultusunda çalışmadığı için imgelerin farklı biçimlerinin de algılanabileceğini belirtir. Çünkü algı ihtiyaçları doğrultusunda şeylerin kendisini veya daha fazlasını hiçbir zaman algılayamamakta, her zaman şeylerin daha azını algılayabilmektedir. Bu yüzden de bir şeyin duyuşal-motor imgesi olan klişelerden daha farklı şeyler algılayabilmek mümkün olabilmiştir. Buna göre bir algılanım-imgeyi bir eylem-imgeye bağlayan, yani algıyı eylemde modelleyen ve böylece ikisini de birbirine doğru uzatan, bu sayede de kavrayışı doğallaştıran duyuşal-motor imge yerine, bu yeni gerçeklik tarzı ile birlikte ortaya çıkan ve imgelerin başka

şekillerde bağlanmasını mümkün hale getiren optik-ses imgeden söz etmek mümkündür. Zaman-imge olarak anılan optik-ses imge, imgeleri birbirlerine farklı şekillerde bağlamakta, imgeyi harekete uzatmayarak bellek-imge ile bağlantı kurmaktadır. Sahnenin gerçekliği ile hareketin gerçekliği arasında belirlenmiş bir motor eklemlenme olmadığı için hareket durumu bir sonuca bağlamaya ve onu güçlendirmeye çalışmak yerine onun içinde süzülüyor gibidir, yani nedenselliğini kaybetmiştir ve imgelerin artık ardışık olarak birbirlerini takip etmemeleriyle doğrusal olmayan bir akıştan söz edilir olmuştur. Bu yüzden de gerçek artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey olmaktan çıkarak, hedeflenir hale gelmiştir. ‘Doğal’ görme ve algılama biçimlerinden farklı olarak kameranın devreye girmesiyle farklı, yeni algılama ve görme biçimleri ortaya çıkmıştır, kamera ile sinema temsili olmayan, gösterenlerden arındırılmış, imgelerin kendilerinin gerçek olduğu, kendi gerçekliğine kavuşmuş bir form olarak kendisini gösterebilmiştir. Kesme, parçalama, bölme, yeni birliktelikler oluşturma ile zamana ulaşma niteliği olan montaj sinematografik imgeyi bütünüyle yeni bir ilişkiye sokabilme potansiyeline sahiptir. Çünkü sinema cezadan muaftır ve şeylerle olan mesafeleri yeniden atama, değiştirme, dönüştürme aracılığıyla dünyayı farklı açılardan görmeyi mümkün kılabilir. Deleuze sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırıldığında, dünyayı kopyalamadığı veya onu temsil etmediği, aksine sinema ile kendi imgesi haline gelenin dünya olduğunu belirtir. Yani zamanın harekete bağlı olmaması ile algılar ve eylemler birbirlerine bağlı olmaktan da kurtulmuşlardır, ayrıca normatif mekân algısının da dağıtılmasıyla düzenlenmemiş ve boş mekânlar ortaya çıkmış ve özgürleşmiş zamanın kendisinde görünmeye başlamasıyla sapmış hareketler ve yanlış devamlılıklardan oluşan planlardan bahsetmek söz konusu olmuştur, ki bu hareketler ve devamlılıklar farklı görme biçimleri üretme potansiyeli taşımaktadırlar. Özellikle şimdinin içinde bir gelecek ve geçmişin bulunmasıyla bir olayda hepsinin karışarak ve birikerek eş zamanlı ve muammalı bulunması zamansallığın ön plana çıktığı ‘yeni gerçeklik’te biraradalıkların sırasını düzenleyen ve kronolojik olmayan zaman zorunlu olarak ‘yanlış’ hareketler üretmektedir. Deleuze’e göre merkezleştirilmiş hareketler olan bu yanlış hareketler yanlışın gücünü açığa çıkararak bağlantısızlık ve kronolojik olmayan gelişigüzel oluşlar deneyimleyerek birleştirici ve kimlik saptayıcı eğilimleri parçalamakta ve oluştaki yeni olasılıkların

potansiyelini arttırmaktadır. Deleuze doğrunun ve yanlışın ötesinde yanlışın gücü olarak oluşun bulunduğunu söyler. Yeni gerçeklik tarzında meydana gelebilen yanlışın gücünü daha yakından kavrayabilmek için öncelikle Deleuze'ün sinemayı nasıl düşündüğüne, ardından İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz atmosferinin potansiyellerine, Deleuze tarafından sinemadaki iki farklı imge türü olarak anılan hareket-imge ile zaman-imge arasındaki farklılıklara, son olarak da zamana doğrudan ulaşabilen, kesme pratiği ve pasiflikle bağlantıları olan montajın hareket-imgeden zaman-imgeye geçirdiği değişimlere ve yapabileceklerine bakılacaktır.

Deleuze'e göre, sinema cezadan muaf olması sebebiyle, izleyiciyi şeylerin yakınına getirebildiği gibi onlardan uzaklaştırabilmektedir de, bununla da kalmayıp onların etrafında döndürerek, hem öznenin sabitlenmesini engellemekte, hem de dünyanın ufkunu bastırmaktadır; doğal algının koşullarına içkin bilmenin ve ikincil bir yönelimselliğin yerine geçtiği için sinema dünya aracılığıyla bir şeyi hedef alan, ama dünyanın kendisini gerçek olmayan bir şey veya bir masal haline getiren diğer sanatlara benzememektedir, yani sinemayla kendi imgesi haline gelen dünyadır, dünya olan bir imge değildir.¹⁷⁶ Kameranın görme biçimlerine böylesine etki edebilmesiyle ve kameranın ürettiği düşüncelerin kurduğu temaslarla, mikro-aralıklardan yaşama sızabilmesiyle şeylerin yansımaları veya temsili olmayan mekanik düzeyde yeni ve başka görme biçimleri, çoğulluklar, oluşlar mümkün hale gelmiştir. Bunun en temel sebebi kameranın insan gözünün algı sınırlarını aşabilmesidir, yani kameranın sabitliğini koruduğu ve bir merkeze sahip olarak buraya yüklediği anlamları kendi 'organik' yapısının tümüne yaydığı tek bir anlamdan, tek bir şemadan kurtarma ile böylesi bir özgürleşmeden söz edilebilir.

Sinematografik hareket sinemanın ufkunun da uzandığı yerin de merkezden yoksun olmasından dolayı, hem algının koşullarına sadakatsız olduğu için kınanmıştır, hem de algılayan ve algılananı, dünya ve algıyı birbirlerinin 'yakınına çekme' kapasitesine sahip yeni bir hikaye olarak yüceltilmiştir.¹⁷⁷ Deleuze bu ilişkiler arasındaki mikro-aralıkları keşfe çıkarak, tüm imgelerin sonsuz hizalanma potansiyeli bulundurduklarını ve bu hizalanmalarının da içkinliğin bir düzlemini

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, **Cinema I: The Movement-Image**, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Londra ve New York, Bloomsburg Publishing Plc, 2018a, s. 64.

¹⁷⁷ A.e., s. 65.

oluşturduklarını belirtir, yani imge kendisi içinde bu düzlem üzerinde var olmaktadır ve bu sebeple de imgenin bu kendinde oluşu maddedir; çünkü madde imgenin ardında saklı olan bir şey veya onun temsili değildir; madde, imgenin ve hareketin mutlak kimliğidir, buna göre, imgenin ve hareketin sahip olduğu bu kimlik hareket-imge ve maddenin özdeş olduğunu aktarmaktadır.¹⁷⁸ Dolayısıyla da ne imgenin tek bir anlamı, belirleyici bir kimliği olabilir, ne de diğer imgelerle kurduğu temaslarda tek bir ifade biçimi oluşturmaktadır, aksine hareket-imgenin bu şekilde kendinde bir madde oluşuyla sonsuz hizalanma potansiyeli bulunan daha başka anlam dünyaları ortaya çıkmaktadır. Bunun oluşabilmesi için bir zemin üzerinde verili bir dizi imge bulunmalıdır, aksi halde hizalanma gerçekleşemez. Bu hizalanmada belirlenebilecek şey ise imgeler arasındaki mesafelerdir. Zeminin ve imgelerin arasındaki mesafelerin hizalanmalarla ilişkisi düşünüldüğünde eylem ve tepki arasındaki boşluk gibi, ki beyin buradadır, hızlı ve daha da hızlı hareketler arasındaki küçük ve daha da küçük aralıklardan, yani mikro-aralıklardan söz edilmektedir.¹⁷⁹ Zeminin üzerinde hizalanan imgelerin birbirlerine olan mesafeleri arasında, yani eylem ve tepki arasındaki boşlukların, mikro-aralıklarından sızan sonsuz çoğulluklar ve sonsuz imkânlar düşünüldüğünde sinemanın başka bir oluş ve başka bir anlayış olduğundan söz edilebilir. Bu çoğullukların merkezsizleşmesinden dolayı da imgelerin tek bir anlamı ve imgelerin organik bir bütün olarak tek bir anlamı işaret etmesi imkânsızlaşır. Deleuze sinemanın içerisinde merkezlerin hareketliliğini ve çerçevelenmelerin değişkenliğini barındırmakta olduğunu belirtir, bu da onun kendisinde merkezsiz ve çerçevelenmemiş engin bölgeleri çağırma potansiyelini açığa çıkarmaktadır.¹⁸⁰

Özellikle Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası deneyimlenen büyük kayıplar, çöküntüler, suskunluklar, başarısızlıklar, yetersizlikler, kopukluklar, parçalanmalar o zamana değin izlenen doğallaştırılmış, güvenli, uzun ömürlü, ilerlemeci hatlardan sapıldığı, kontrolün kaybedildiği, olumsuzluklarla dolu dönemde merkezsizleşme, sürekli değişen oluşlar, evrenin geleneksellemiş normatif hatlarından erişilemeyen sonsuz olanaklar için kapı aralayabilmiştir. Çünkü insanların artık neye nasıl tepki

¹⁷⁸ A.e., s. 66.

¹⁷⁹ A.e., s. 71.

¹⁸⁰ A.e., s. 72.

vereceğini bilmemeleri ile tek bir doğruya yatırım yapmayı bırakmaları yeni çoğullukların oluşturabileceği bazı değişimlere ve dönüşümlere sebep olmuştur. Nitekim zaman algısı güvenli kılınmış, normativitenin tekçiliğiyle kaplanmış olan hatların adeta parçalanarak ortadan kaybolduğu bu dönemde paradoksal hareketler yapmaya başlamış ve hareketin ölçüsü olmayı bırakmıştır. Hareketten meydana gelmeyen zamanın artık kendisinde görünmeye başlamasıyla imgeler rasyonel olarak hizalanmamakta ve ilerlemeci devamlılıkları da aksamaktadır. Hareketten bağımsızlaşan zamanın kendi boşluklarının, eksikliklerinin, derinliklerinin, bölünmüşlüklerin görünmeye başladığı İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde bu merkezsizlikten ve sonsuz hizalanma potansiyelinden dolayı görüntülerin birbirlerine nedensellikte bağlı olmayı bırakmasıyla parçalı, kısmi, eksikli, boşluklu görüntüler ortaya çıkmıştır. Uyumlu olma peşinde olmayan, bu yüzden değişime kendisini her daim açık bırakan yeni bir anlayışın ortaya çıkmasıyla farklı görme ve düşünme biçimleri kendisini göstermiştir. Deleuze bu yeni anlayışta ortaya çıkan yanlış devamlılıktan bahseder, buna göre zaman kendisinde görünmeye başlayarak yanlış hareketlere yol açmaktadır, yani tek bir şeye işaret etmeyi bırakmasıyla ortaya çıkan ‘yanlış’ devamlılık artık danişılalabilecek tek bir ‘doğru’nun olduğuna dair inancın kaybedilmesiyle meydana gelmiştir ve imgeleri de tekçilikten kurtarmıştır, beden de hareketle olan birlikteliğini koparmış ve hareketin öznesi ya da eylemin aracısı olmayı bırakmıştır ve bir zaman geliştiricisi haline gelmiştir, kendi yoğunlukları ve bekleyişleri üzerinden zamana bizzat tanıklık etmektedir.¹⁸¹ Bu doğrultuda Deleuze İkinci Dünya Savaşı öncesinde geçerli olan bir hareket-imgeden ve savaş sonrası kendisini gösteren bir zaman-imgeden bahsetmektedir. İlk önce hareket-imge, ardından zaman-imge anlaşılmaya çalışılacak ve zaman-imgede ortaya çıkan yanlış devamlılığın gücü ve potansiyelleri çözümlenecektir.

Deleuze sinematografik kavrayışların birbirine yanıt veren imgeler ve işaretlerden oluştuğunu düşünür. Ona göre, hareket dış dünyada bulunan fiziksel bir gerçeklik, imge de bilinçte yer alan psişik bir gerçeklik olarak artık birbirlerinin karşısına konulamazlardır.¹⁸² Çünkü Deleuze’un Bergson’dan aktardığı üzere hareket,

¹⁸¹ Gilles Deleuze, **Cinema II: The Time- Image**, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, New York ve Londra, Bloomsburg Publishing Plc, 2018b., s. xi.

¹⁸² Gilles Deleuze, **Cinema I**, s. xviii.

kapladığı veya gerçekleştiği mekândan ayrıdır, hareketin yer aldığı mekân geçmişteyken, hareketin kendisi şimdidedir, ayrıca bu mekân tek, özdeş, homojen olup, sonsuz sayıda bölünebilir iken; hareket heterojendir, bölünemezdir, bölünmesi onu farklılaştırdığı için aynı hareketin devamı olmasından artık söz edilemezdir ve ikisi de birbirine indirgenemezdir.¹⁸³ Bergson bundan yola çıkarak sinemanın, hareket halinde olan ama hareketsiz bir kesit verdiğini söyler, buna göre hareket imgenin üzerine eklenmektedir ve böylece imgede daha önceden var olmayan bir çeşit canlanma sağlamaktadır, sinema bu hareketin doğasında bulunmayan yanıltıcı etkiyi yaratabilmesiyle doğal algının koşullarından ayrılmaktadır. Deleuze bu görüşe katılmaz, ona göre hareket imgeye sonradan eklenmemiştir ve hareket-imgenin bir aradalığı söz konusudur. Sinemaya bir öz kazandıranlar ise bu eklenmeden ziyade montaj, anlatımın özgürleşmesi, kameranın hareketlenmesi gibi sinemanın gelişimiyle ilgili olan teknik unsurlardır. Ancak bu teknik unsurlar kesitleri hareketsiz olmaktan kurtarabilecektir, çünkü İkinci Dünya Savaşı öncesinde kameranın sabitliğinin, mekânsal olarak katı bir biçimde hareketsiz oluşu bakış açısını da sabitlemektedir, bu sabitlikten sinemanın evrimini gerçekleştirmesi, kendine ait bir öz ve orijinallik talebi ile montaj, hareketli kamera, bakış açısının özgürleşmesi ve projeksiyondan ayrılmasıyla gerçekleşebilecektir, öyle ki plan mekânsal bir kategori olmayı bırakarak zamanda olmaya başlayacaktır ve zamanda var olan kesit de hareketsizlikten kurtulacaktır; fakat hareketin bir formlar diyalektiğine sahip oluşu ve bu diyalektiğin ona düzen ve ölçü veren ideal bir sentez içermesi önemlidir, bu formlar diyalektiğini ayrıcalıklı anlar ve herhangi anlar (*any-instant-whatever*) oluşturmaktadır, zira öncesinde imgeler yalnızca ayrıcalıklı anlardan meydana gelmekte iken, pozların belirli bir sıraya konmasıyla hareket-imge sağlanmaktadır, artık hareketin bir sentezi değildirler, analizi haline gelmişlerdir, buna göre sinema, hareketi yeniden üreterek ve eşit mesafedeki enstanteneleri biraraya toplayarak bir devamlılık etkisi yaratmak ve hareketi yeniden üretmek için seçtiği kendisine aşkın olan bir sentezden değil, hareketin özünde var olan analizden üretilen herhangi anları (*any-instant-whatever*) kullanmaktadır.¹⁸⁴ Bu durum eski aşkinci formlar ve modern diyalektik arasındaki farkı açığa çıkarmaktadır, hareketin

¹⁸³ A.e., s. 1.

¹⁸⁴ A.e., s. 5-6.

herhangi anlara bağlanması yeni, dikkate değer, tekil olanın üretilmesini sağlamakta, hareket de kaydedilen süreden bir kesit ise sürenin bütünlüğü içinde bir değişim yaratmakta, onu değiştirmekte ve değiştirmeyi de bırakmamaktadır.¹⁸⁵ Bu bağlamda esasen tek bir anlamın bütüne yayılarak hizalanma şemasının tek bir anlamının görünür kılınmasına sebebiyet vermektedir. Bu yüzden de gözün doğal algısından farklı olarak bir şeye, tek bir şeye işaret etme özelliği taşımaktadır. Deleuze bunun parçaların mekânda yer değiştirmesi olarak düşünülmesini önerir, yani bir bütün içindeki niteliksel bir değişimdir, bu da bütünün Bergsoncu terimlerle Açık olmasına, değişime ve dönüşüme kendisini açmış olduğuna gönderme yapmaktadır, kısacası aslında hareket bütünü nesnelere ayırmıştır ve nesneler bu bütünde yeniden birleşmiştir, nesne bu değişimleri yaşarken, yani iki bütün arasında gidip gelirken, değişmiştir, bu durumda hareket hem ayırmakta hem de bir araya getirmektedir.¹⁸⁶ Dolayısıyla parçalanan, bozulan ve sonra yeniden düzenlenen hareket, gözün doğal algısından epey uzaktır. Öyleyse tek anlam nasıl imgeye yüklenebilmektedir?

Sinemada filmin temel birimi olan plan da kapalı bir sistemin kararlılığını göstererek, sinematografik imgeyi her daim bölmektedir, Deleuze çerçevenin imgenin her zaman yersiz yurtsuzlaşmasını garantilediğini ve her çerçevelemenin bir dekadraja karar verdiğini vurgular.¹⁸⁷ Çerçeveleme planın sınırlarını çizerek bu planlara sinematografik olarak bilgi yükler ve birbirlerine eklemenebilmeleri sağlar, bu da görüntülerle planlar arasındaki farkı ortaya koyar.¹⁸⁸ Bu bağlamda sinematografik imgelerin görüntüden farklı olarak düşüncenin saf hali, tek bir anlamın ötesinde geniş bir anlam dünyası olduğu söylenebilir, bu imgelerin açtığı yoldan başka düşüncelerle temasa geçmek mümkün olmaktadır. Fakat kameranın sabit kalması ve tek bir şemayı izlemesi ile tek bir organik anlamı da ifade etmesi ihtimal dahilindedir. Deleuze planın sürekli olarak dönüşümü, dolaşımı garantileyen hareket gibi olduğunu, sekansı oluşturan nesnelere göre süreyi böldüğünü ve sonra yeniden böldüğünü, nesneleri ve setleri tek özdeş sürede yeniden birleştirdiğini ifade eder, yani plan sürekli olarak süreyi alt sürelerle bölmektedir, ki bunların kendileri de heterojendirler, ardından da evrenin tümüne içkin olan bir sürede her birini yeniden

¹⁸⁵ A.e., s. 9.

¹⁸⁶ A.e., s. 12.

¹⁸⁷ A.e., s. 19.

¹⁸⁸ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, s. 18.

birleştirmektedir.¹⁸⁹ Planın sürekli olan imgede bedenleri, parçaları, görünüşleri, boyutları, mesafeleri ve bedenlerin şahsi konumlarını değişimin içerisine yerleştirerek birinin diğerinden meydana geldiği bir sistem sağlanmıştır.¹⁹⁰ Kameranın algılanımı eyleme uzatarak birini diğerinden meydana getirdiği bir nedensellik hattı oluşturmasıyla organik bir bütünlük sağlanmıştır, organik rejim içerisinde bulunan hareket-imgenin bu bağlamayı planların ölçülerine göre mümkün kılan üç çeşidinden bahsetmek mümkündür; (a) geniş/genel planla verilen algılanım-imge; (b) orta planla verilen eylem-imge; (c) yakın plan ile verilen duygulanım-imge.¹⁹¹ Daha önce Deleuze'ün düşüncelerine yer verilen başlık altında da ele alındığı gibi, bedenin ve insanın bir parçası olmayan iz sürücü kökensele yapıya ait yüz, yüzsellik [visagéité] soyut makinesi sayesinde anlamlılık ve özneleştirme aracılığıyla kendisini temasa geçtiği her şeye yansıtarak sürekli yeniden üretmekte ve yayabilmektedir. Her şey yüzleştirilebilirdir, yani tek bir kimliğe dönüştürülerek doğallaştırılabilir. Bir şeydeki yüzeysel ve yoğun mikro-hareketleri yansıtan beyaz duvarın ve kara deliğin her keşfedilişi temasa geçilen şeye bir yüz [visage] gibi davranılmasına sebep olmaktadır, yüzleşme sürecine alınmıştır, Deleuze bu şeyin 'tasavvur edilmiş' yani 'yüzleştirilmiştir' olduğu için bir yüze benzemese bile sanki gözlerini dikerek bakmaktaymış gibi göründüğünü söyler, ona göre yüzün yakın planı yoktur, aksine yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden hem yüz hem de duygulanım-imgedir.¹⁹² Yakın plan, olaylar haritasında bir ölçek değişikliği gerçekleştirebilmesiyle cisimlerin hiyerarşisini altüst etmekte, bir gerçekliği 'olduğu gibi' verme endişesi içinde olmaması ve bir gülümsemeyi bir katliam kadar önemli hale getirebilmesi özelliğiyle başkalaşım, görünüşlerin ve görüntünün yeni bir düzenini sağlayabilmektedir.¹⁹³ Yakın plan sadece başka görüntülerle, başka göstergelerle temas kurması ile geçerlilik kazanarak, derinliksiz, arka plansız, saf bir gösterge halini almıştır;

“Öyleyse yakın plan, fiziksel, duygusal, yoğun bir görüntü düzenine bağlıdır; perspektifin, alan derinliğinin, kaçış noktasının katı kurallarından nihayet kurtulmuş, sahneye, tabloya,

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, **Cinema I: The Movement-Image**, s. 24.

¹⁹⁰ **A.e.**, s. 27.

¹⁹¹ **A.e.**, s. 78.

¹⁹² **A.e.**, s. 98.

¹⁹³ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, s. 188-189.

tiyatroya değil, açık, sonsuz, parçasal bir uzaya ait olan bir olaylar mikrofiziği içinde yer alır:
*‘Ekrandaki bedenlerin ve nesnelerin boyutlarının mutlak olarak değişmesi.’*¹⁹⁴

Yakın planın en yüksek çift değerlilik derecesini sağlamasıyla yüzün yakın plan yönetimi hem baştan çıkarıcı hem de dehşet verici olabilmektedir; görüntü yakın planda her türlü temsili imkânsız kılarak yoğun bir fiziksellik yaratmaktadır ve hiçbir şeyi bir bütün olarak sunma gayesi taşımadığı için de kesilen, parçalanan, bölünen, görüntüler bir anlam yaratma çabasına düşmezler.¹⁹⁵ Yani yakın plan bir yüzelleştirme sürecini devreye geçirebildiği gibi, kesme, parçalama, hiçbir şeyin bir bütüne ulaşmadığı, anlamın olmadığı imgeleri de sunabilmektedir. İkinci Dünya Savaşı’ndan önce sinemaya hakim olan hareket-imgenin çeşitlerinden biri olan duygulanım-imge yakın planın bu bütünleştirici şemasının oluşturulmasında işlev görürken, savaş sonrasında tek doğruya ve anlama olan inancın dağılmasıyla burada bahsedilen ikinci ve farklı işlevinin mümkün olduğunu söylemek mümkündür.

Deleuze hareket-imgenin değişen bir bütünü ifade ettiğini ve nesneler arasında kurulu hale geldiğini belirtir, daha önce de bahsedildiği gibi, hareket bütünü nesnelere ayırmakta, nesneler bu bütünde yeniden birleşmektedir, bu yüzden de hareket hem ayıran, hem de bir araya getiren bir işleve sahiptir. Bu bir farklılaşma sürecidir, yani hareket-imge (plan) bu sebeple arasında geçtiği nesnelere ve ifade ettiği bütüne bağlı olarak iki yüze sahiptir; (a) tüm nesnelere bağlı olarak sürekli bölünmektedir ve sürekli olarak nesneleri bir bütünde birleştirmektedir, bu sebeple de ‘her şey’ birinden diğerine değişmektedir; (b) hareket-imge imge ve hareket arasındaki aralıkları da kapsamaktadır, eğer bir aralığa atfediliyorsa, her biri kendi içerisinde ve hepsi beraber onlar için uydurulan işaretler üzerinden, imgenin ayrı çeşitleri görünür olmaktadır, buna göre algılanım-imge aralığının bir ucundadır, eylem-imge de bir diğer ucunda ve duygulanım-imge de aralıktadır.¹⁹⁶ Hareketin bu imgelere uzanarak onları birbirlerine uzatmasından dolayı nedensellik bağlarıyla bir bütünlük öğretilmiş olduğu söylenebilir; “Hareket-imge bir dünya üretmez, fakat parçalanmalar ve orantısızlıktan üretilmiş olan özerk bir dünyadır...”¹⁹⁷ Ne dünyanın

¹⁹⁴ A.e., s. 191.

¹⁹⁵ A.e., s. 192.

¹⁹⁶ Gilles Deleuze, **Cinema II: The Time-Image**, s. 27.

¹⁹⁷ A.e., s. 37.

bir yansıması, ne de bir temsili olan hareket-imgenin kendisi üretici değildir ama bir madde ve özerk bir dünyadır, ayrıca sinematografik imgenin zorunlu olarak şimdiki zamanda bulunmasından dolayı da o da şimdiki zamandadır.

Fakat bu durum sinemanın yalnızca şimdiki zamandan ibaret olmasına sebep olmamaktadır, geçmiş zamandaki olayları şimdiye taşıyarak, sinemanın cezadan muaf olmasından dolayı sonsuz potansiyelle dolu oluşu ile de gelecekle bağları bulunan sinema geçmiş, geleceği ve şimdiyi bir arada verebilmektedir ve bunu da halihazırda mevcut olan imge üzerinden gerçekleştirmektedir; “Bu sinemanın mevcut imgeyle bir arada var olan geçmiş ve geleceği bir arada kavrama özelliğidir.”¹⁹⁸

Sinematografik imgelerin üretebildiği düşünceler temas ettiklerinin düşüncelerin hatlarına sızarak ilerici normatif zamanın akışını kesintiye uğratabilmekte ve başka zamanlar, hatlar yaratma potansiyelini açığa çıkarmaktadırlar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra insanların duyuşal-motor tepkilerini artık veremeye ihtiyaç duymadığı, çünkü ‘tek’ doğrunun yaşanan olumsuzluklar sonucu kaybolması ile izlenen tek yol da ortadan kalkmıştır, olumsuzluklarla birlikte deneyimlenen sapmalar yeni ve başka hizalanmalar, kopmalar, biraradalıklar yaratabilmiştir. Çünkü artık zaman harekete bağlı değildir, tam tersine hareket zamana bağlıdır ve bir bütün oluşturmak zorunda olmayan imgeler tek başlarına olabilmeleriyle doğrusal akışlar oluşturmayı bırakarak yanlış hizalanmalar, yanlış devamlılıklar yaratmış ve yanlışın gücünü açığa çıkarmışlardır. Zamanın belirlenmiş geçmiş, gelecek ve şimdi arasındaki keskin ayrımların geçerliliğini kaybetmesi ve normatif teke indirgeyici zaman ve mekân algısının muğlaklaşması ile geçmiş ve şimdi birbiri içine geçmiş ve birbirinden ayırt edilemez hale gelmişlerdir. Deleuze bunun özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası çıkan yeni gerçeklik tarzıyla gerçekleştiğini belirtir, bu gerçeklik içerisinde ‘gerçek’ artık temsil edilmemekte ve yeniden üretilmemektedir, bizzat hedeflenmektedir.¹⁹⁹ Sinema da artık bir aksiyon içerisinde meydana gelmez, unsurlarını bir nedensellik bağı ile birbirlerine bağlamayı, duyuşal-motor şemalara göre işlemeyi bırakmış optik ve ses halini alır, bu yeni gerçeklik tarzında, bir film setinin içinde veya dışında olup olmadığı fark etmeksizin, her şey gerçek kalmaktadır, fakat sahnenin gerçekliği ve aksiyonun gerçekliği arasında artık

¹⁹⁸ A.e., s. 38.

¹⁹⁹ A.e., s. 1.

kurulmuş olan bir motor eklemleme söz konusu değildir, aksine özgürleştirilmiş duyu organları aracılığıyla tesadüflerle örülmüş iletişim mevcuttur ve aksiyon da sanki durumu bir sonuca bağlamak veya güçlendirmek yerine onun içinde süzülüyor gibidir.²⁰⁰ Deleuze'ün bahsettiği yeni gerçeklik tarzında artık bir durumda neyin hayali neyin gerçek, neyin fiziksel neyin ruhsal olduğu bilinmiyordur, bunun sebebi de bu zıtlıkların birbirlerine karıştırılmaları değildir, aksine neyin hayali neyin gerçek olduğu artık bilinmek zorunda değildir, zira nelerin bu şekilde konumlandırılabilceğini sorup da kesin bilgi alınabilecek bir yer de kalmamıştır, bu sebeple de burada bahsedilen daha çok gerçek ve hayali olanın birbirlerinin peşinde koşması, sanki her biri bir diğerinde, bir ayırt edilemezlik noktasının çevresinde yansıtılıyormuş gibi olmasıdır.²⁰¹ Duyusal-motor tepki hatlarından sapılması ile şeylerin algılanma biçimleri de değişiklik gösterir. Deleuze bir şeyin veya bir imgenin bütünlüğü içerisinde algılamadığını, her zaman ondan daha azının algılandığını belirtir, çünkü sadece ihtiyaçla ilgili olunan algılanmaktadır ve algı da ilgi dahilinde, kişinin kendi ekonomik yatırımları, ideolojik inançları ve psikolojik talepleri yararına olacak şekilde yönlendirilmektedir, işte bu sebeple normatif hatlarda ilerleyen birinin algı dünyası da bu hatların sunduğu ilgiler, ekonomik yatırımlar, ideolojik inançlar, psikolojik talepler tarafından yönlendirilmiştir, dolayısıyla da hatlar üzerindeki şeyler belirli bir biçimde konumlandırılmıştır, Deleuze buradaki metaforların, gösterenlerin klişeler olduklarını vurgular, şeyin daha azını algılamakla bu klişeler algılanmaktadır, çünkü klişe bir şeyin duyusal-motor imgesidir ve imgenin kendisini algılayandan saklamaktadır.²⁰² İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra duyusal-motor şemanın sıkışarak parçalanması ile yeni gerçeklik tarzının ortaya çıkışı imgenin klişeyi kırıp geçmek için gerçekleştirdiği girişimlerin sonucu olarak farklı bir çeşidini görünür kılmıştır;

“Dolayısıyla biz çoğunlukla klişeleri algılarız. Fakat eğer duyusal-motor şemamız sıkışır veya kırılırsa, o zaman imgenin farklı bir çeşidi görünür hale gelebilir: tamamen optik-ses imge, metaforsuz bütün imge, kendisindeki şeyi, kelimenin tam anlamıyla, onun korkuluğundan veya güzelliğinin aşırılığından, onun radikal veya haklı çıkarılamaz

²⁰⁰ A.e., s. 5.

²⁰¹ A.e., s. 7.

²⁰² A.e., s. 21.

karakterinden, çünkü artık ‘haklı çıkarılmak’ zorunda değildir, iyisiyle veya kötüsüyle ortaya çıkar.”²⁰³

Ortaya çıkan yeni optik-ses imgesiyle birlikte hareket-imgenin ortadan tamamen kaybolduğu ve hareket-imge ile aralarında bir zıtlık varmış gibi düşünülmemelidir, çünkü hareket-imge ortadan kaybolmamıştır ama artık yalnızca imgenin ilk boyutunda, başka boyutlara doğru uzanmayı asla bırakmadan var olmaya devam etmektedir.²⁰⁴ İmge zamansal ve tinsel bir anlam kazanmıştır, bu da zaman-imgedir ve o hareket-imge gibi maddeye ‘eklenerek’ onu uzatmamaktadır.²⁰⁵ Bir bütünsellik geliştirme arayışında olmayan, bir anlatı altında tek bir anlam oluşturma kaygısı taşımayan yeni gerçeklik tarzında mükemmel bir belirlenmişlikle işleyen güvenli nedensellik bağları da yok olmuştur. Duyusal-motor şemalarının işlemediği bu yeni tarzda deneyim ön plana çıkarak dünyanın kendi ritimlerinde, zamanın harekete bağlı olmadan kendinde ortaya çıkışıyla, tüm kusurlarıyla imgeler kendi başlarına bulunmaktadır. Zaman artık geçmiş-gelecek-şimdi ayrımlarının bağlayıcılığından kurtulmuştur. Sanki engin bir özgürlüğe kavuşmuş gibi baş döndürücü bir hızda hareket eden geçmişin imgelerinin anarşik hareketliliği karakterin motor güçsüzlüğüne tepki veriyor gibidir ve de şimdiki zaman, mevcut olan, tamamen optik ve ses, bakış açıları da artık normatif tekçilikle ilgili olan deneyimlerden kopmuş geçmişten, süzülen çocukluktan, fantezilerden, *deja vu*’dan kurtulmuştur.²⁰⁶ Bu doğrultuda da algının ve belleğin, gerçeğin ve zahirinin, fizikselin ve ruhsalın, veya tersine imgelerinin daha geniş yörüngelerde sürekli olarak birbirlerini takip ettiklerini, birbirlerinin arkalarından koştuklarını, bir ayırt edilemezlik noktasının çevresinde tüm düzensizlikleri ve yanlışlıkları ile birbirlerini geri dönüp işaret ettiklerini söylemek mümkündür, Deleuze kendi motor uzatmasından koparılmış olan asıl imgeye *opsign* (ve *sonsign*) adını verir ve *opsign*, gerçek optik imgenin kendisinin zahiri imgesiyle, içindeki küçük devir üzerinde, kristalleştirdiğinde kendi doğru genetik elementini bulmaktadır, bu da *opsign*’ların ve onların oluşumlarının

²⁰³ A.e., s. 21.

²⁰⁴ A.e., s. 22.

²⁰⁵ A.e., s. 49.

²⁰⁶ A.e., s. 57.

anahtarını ya da daha iyisi ‘kalbini’ veren kristal-imgedir.²⁰⁷ Çünkü yeni gerçeklik tarzında imgeler ayrı ayrı birbirlerine bağlanıp bir bütün oluşturma amacı taşımadan bulundukları için her yana uzanabilmeleri ile kendi zahiri imgelerini bulma imkânını bulmuşlardır, her şeyin her şey anlamına gelebildiği bir rejim söz konusu olabilmıştır.

Deleuze kristal-imgeyi oluşturan şeyin zamanın hareketi olduğunu belirtir, buna göre zaman her anda şimdi ve geçmiş olarak özlerinde farklı olan olarak ikiye, iki simetrik olmayan akışa ayrılmak zorundadır, biri şimdinin kendisini yansıtmamasını mümkün kılıp geleceğe doğru icra edilen, diğeri de tüm geçmişi muhafaza eden iki heterojen yönde şimdiyi bölmek zorundadır, kristalin içinde görülen de bu zamandır ve kristal-imge zaman olmasa da içinde zamanı görmek mümkündür.²⁰⁸ Kristal sürekli açık kalmasından dolayı asla tamamlanmayandır ve oluş halindedir. Deleuze Aziz Augustine’nin formülasyonundan yola çıkarak geliştirdiği yeni bir şimdi anlayışından bahseder, buna göre geleceğin bir şimdisi vardır, şimdinin şimdisi vardır ve geçmişin şimdisi vardır, hepsi olayda karışmıştır, olayda biriktirilmiştir ve bu yüzden eş zamanlı ve muammalıdır.²⁰⁹ Yeni gerçeklik tarzı içerisinde artık geçmişin sayfalarıyla bir aradalık bulunmamaktadır, fakat bunun yerine şimdinin zirvesinin eş zamanlılığı vardır.²¹⁰ Çünkü uzun hafızalılığın sebep olabileceği normatif üreme ve miras hatlarından, onların zamanından ve mekânından arındırılmış olmak gereklidir. Anlatım da bu doğrultuda değişimler geçirmiştir, her zaman bir yargı sistemini ifade etmekte iken, görünen imgelerin öncelikli olarak kendileri adına tanımlanmaları sayesinde kendinde algılabilecek imgelerin bir sonucu haline gelmişlerdir.²¹¹ Doğrudan zamanı verebilen zaman-imgenin imgeyi harekete, algıyı eyleme uzatmamasından dolayı beklemek, yerel olan, boş veya bağlantısız mekânlar, zamanın saf bir biçimi olarak durağan hayatlara açılan bir anlayış mümkün olabilmıştır.²¹² Zamansallığın ön plana çıkmasıyla birlikte zaman karakterlerin hareketlerine bağlılığını kaybederek mekânsal sınırlanmışlıklarından da

²⁰⁷ A.e., s. 72.

²⁰⁸ A.e., s. 84.

²⁰⁹ A.e., s. 105.

²¹⁰ A.e., s.106.

²¹¹ A.e., s. 27.

²¹² A.e., s. 280.

sıyrılmıştır, dolayısıyla kameranın göstermediği, onun bakış açısının da dışında kalan ve gündelik hayatın tüm sıradanlıklarının, düzenlenmemişliklerinin uzun uzun gösterildiği, boş kadrâların görülebildiği, deneyimlerin tüm kusurluluğu ile yer bulduğu sorgulayıcı bir tarz geliştirilmiştir. Çünkü zamanın artık hareketten meydana gelmemesi ve kendinde görünmeye başlayarak yanlış hareketler üretmesi ile birlikte oluşan yanlışlayan anlatım yanlışın gücü sayesinde yargıyı çatlatarak anlatımın yargı sistemini çatlatır ve kendisini bu sistemden kurtarır.²¹³ Anlatımın unsurlarının sürekli olarak girdikleri zamanın ilişkilerine ve bu ilişkilerin koşullarına göre değişiyor oluşuyla, anlatımın kendisi de sürekli olarak tamamiyle değişken kalmaktadır, bu yeni durumun temel bir sebebi ise birleştirici, bütünleştirici ve bir karakterin kimliğini saptamaya eğilim gösteren ‘doğru’ biçiminin karşısında olmaktır, bu açıdan ‘yanlış’ın gücü indirgenemez çoğulluktan ayrılamazdır.²¹⁴ Tek doğrunun olmadığı yeni gerçeklik tarzında hayatın yanlışlılığının gücü, merkezsizleştirilmiş hareketi, yani yanlış hareketi olarak oluş vardır ve oluştaki sanatsal istenç yeni olasılıkları dışavurma potansiyeli taşımaktadır.²¹⁵ Bağlantısı kopmuş olan geçmişten, süzülen çocukluktan, fantezilerden, *deja vu*’dan kurtulmuş ve özgürleşmiş olan zaman yanlış hareketler üreterek yanlışın gücü haline gelmiştir, bu yüzden filmlerde zamansallığın ön plana çıkarılması ile yanlış hareketleri bulmak ve neler yapabileceğini keşfetmek mümkündür. Deleuze yanlışın gücünün doğrunun ve yanlışın ötesinde olduğunu söyler, *oluş* da yanlışın gücüdür ve ampirik bir sırayı sekansa dönüştürmektedir, bir dizi imgelemden oluşan bu sıralanımda zaman-imge doğrudan bir biraradalık veya eşzamanlılık düzeninde gözükmemektedir, fakat potansiyel güçler dizisi olarak ortaya çıkmaktadır.²¹⁶ Deleuze bitmiş tükenmişleri yeni başlangıçlar için kışkırtmaktan bahsederek, elde mevcut olanlara karşılık alternatif olasılıkların fütursuzca gündeme getirilmesi gerektiğini savunur, ona göre korku yaratıcı düşüncenin huzursuz edici imkânlarının örgütlü gücüdür;²¹⁷ bu da egemen toplumsal yapıya eklemlenmenin kendisine sağlayacağı güvencelerden uzakta durmayı

²¹³ A.e., s. 138.

²¹⁴ A.e., s. 138-139.

²¹⁵ A.e., s. 147.

²¹⁶ A.e., s. 282.

²¹⁷ A.e., s. 137.

seçmekle mümkün olabilmektedir.²¹⁸ Bu sebeplerden dolayı Deleuze'e göre İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış olan modern sinema sapmış hareketlerden ve yanlış devamlılık planlarından oluşmaktadır.²¹⁹

Öte yandan beden de sinematografik imgede hiçbir zaman sadece şimdide değildir, öncesini ve sonrasını da, yoğunluğu ve beklemeyi, hatta umutsuzluğu da kapsamaktadır.²²⁰ Bu açıdan bedenin tutumu bir zaman-imge gibidir, bedende önceyi ve sonrayı hizalamaktadır, biraradalıklar oluşturmaktadır. Jestler de bahsedilen tutumların gelişimlerinin kendileridirler ve bedenlerin doğrudan teatrelleştirilmesini sağlarlar.²²¹ Deneyimler zamanın geçişine tanıklık eden jestlerde görünebilir.

Montaj ise hareket bazında düşünüldüğünde zamanın dolaylı bir imgesini oluşturduğu için bir kompozisyon, bir biraradalık olarak düşünülmektedir.²²² Deleuze bu kompozisyonun veya biraradalığın Griffith'in ana akım Amerikan sinemasında ürettiği filmlerinde hareket-imgenin organik kompozisyonundan doğan zamanın dolaylı imgelerinin üretildiği organizmanın bütüne bir anlam kazandırmasıyla kendini gösterdiğini ifade eder, fakat Eisenstein'ın Sovyet sinemasında ana akıma karşı bir duruş sergilenmiştir, böylece ampirik ve estetik değerden kopmayı tercih etmesiyle diyalektiğe uygun olacak bir anlam verdiği montajı farklılaşmış parçaların kendilerinden fedakarlık yaparak toplaşmaları olarak düşünmek de mümkündür. Deleuze montaja yönelik bu gibi farklı yaklaşımların bulunduğunu söyleyerek montaj hakkında yapılabilecek tek genellemenin, onun sinematografik imgeyi bütünüyle yeni bir ilişkiye sokması olduğunu söyler, çünkü hareket-imge söz konusu olduğunda montaj, imgeyi zamanla ilişkiye sokmaktadır ve bu şekilde bireysel hareket imgede ve filmin bütününde eş zamanlı olarak zamanın dolaylı imgesini vermektedir.²²³ Deleuze hareket-imge'nin iki tarafı olduğunu söyler, biri çeşitlilik gösteren konumlara sahip nesnelerle bağlantılıdır, diğeri mutlak bir değişimi ifade eden bir bütünle kaplıdır ve konumlar mekândayken, değişen bütün zamanda bulunmaktadır ve hareket-imge plana benzerken, montaj da bütün, yüzey gibidir, bu

²¹⁸ A.e., s. 143.

²¹⁹ A.e., s. 41.

²²⁰ A.e., s. 195.

²²¹ A.e., s. 198.

²²² Gilles Deleuze, **Cinema I: The Movement-Image**, s. 34.

²²³ A.e., s. 61.

yüzden de montaj bütünü oluşturuyorsa zamanın kendisini değil, imgesini vermektedir; zaman zorunlu olarak dolaylı bir temsildir, çünkü zamana gerçek bir boyut, bütüne tutarlılığını vermek amacıyla, değişimlerle, çekişmelerle, çözümlerle ve yakınmalarla, kısacası bir seçim ve eşgüdümlemeyle ilerlemek zorundadır ve bu yüzden de bütün zamanın şimdilerinin birbirini izlemelerinden daha fazla bir ekleme değildir, bu konumlanmadan dolayı da hareket-imgenin kendisi şimdidedir ve şimdi neredeyse bilinen bir gerçekmiş gibi gözüktüğü sinematografik imgenin biricik doğrudan zamanı gibidir, bu açıdan montaj zamana ulaşabilmesiyle ‘şimdiyi geçmiş yapma’ niteliğine sahiptir, istikrarsız ve belirsiz olan şimdinin ‘net, istikrarlı ve arzulanabilir geçmiş’e dönüştürülmesini sağlamaktadır.²²⁴ Montaj yeni gerçeklik tarzıyla birlikte anlam değiştirmiş ve yeni bir fonksiyon üstlenmiştir, zamanın dolaylı imgesinden üretilen hareket-imgeyle alakalı olmayı bırakarak zaman-imge ile ilgili olmuştur, ondan sapmış hareketin zamanla ilişkisini üretmektedir, Deleuze modern sinemada montajın zaten bir imge olduğunu savunmaktadır, imgenin bileşenlerinin çoktan montajı ima ettiği, bu sebeple de montaj ve plan arasında ayrım olmadığı sık sık ifade edilir, geçirdiği dönüşümlerle beraber montaj bazen imgenin derinliğinde, bazen yüzeyde ortaya çıkmaktadır ve artık imgelerin nasıl birbirlerine bağlı olduğuyula ilgilenilmemektedir, aksine ‘imge neyi gösterir’ diye sorulmaktadır.²²⁵ Zaman-imgede ortaya çıkan yanlış devamlılık ne bir devamlılık ilişkisidir, ne de ilişkide yaşanan bir kırıklık, kesintidir, Bergsoncu terimlerle Açık’ın bir boyutu olarak anlaşılabilir, dekadrajın bir başka gücünü açığa çıkarmaktadır; zamana uymak zorunda olan hareket, zamana göre anormal kalmaktadır,

“Artık hareketten türeyen zamanın dolaylı bir imgesine sahip değilizdir, hareketin kendisini türettiği doğrudan bir zaman-imgeye sahibizdir. Bir olasılıkla anormal olan hareketler tarafından altüst edilebilen kronolojik bir zamana sahip değilizdir; zorunlu olarak ‘anormal’, özünde ‘yanlış’ hareketler üreten daima kronolojik olmayan zamana sahibizdir. Derinliği olan veya olmayan sekans-planların lehine montajın da ortadan kaybolduğunu söyleyebiliriz. Fakat esasında bu doğru değildir ve montaj çoğu durumda esas sinematografik hareket olmayı sürdürür. Sadece anlamını değiştirir: zamanın dolaylı imgesinin hareket-imgelerden meydana gelebileceği bir biçimde hareket-imgeleri hizalamak yerine, tüm olası hareketlerin

²²⁴ Gilles Deleuze, **Cinema II: The Time-Image**, s. 35.

²²⁵ A.e., s. 41-42.

doğrudan bir zaman-imgeden ortaya çıkabileceği şekilde doğrudan zaman-imgeki ilişkileri parçalar.”²²⁶

Deleuze’ün sinemayı bir düşünme şekli olarak ele aldığı düşüncesinden burada yer verilenlerin araştırmaya kattıklarından kısaca söz edilecek olursa; (a) yeni bir gerçeklik tarzının deneyimlenen büyük çöküşlerden, yıkımlardan, dağılmalardan, olumsuzluklardan, kopukluklardan, boşluklardan yaratılmasının mümkün olduğu gösterilerek, sinemanın kendi düşünce üreten imgeleriyle bir düşünceye temas etmesi halinde yeni görme ve düşünme biçimlerini ortaya çıkarabileceği belirtilmiştir; (b) kameranın sabit konumundan kurtulması ve hareketlilik kazanması bakış açısını da özgürleştirmiştir, kameranın bir insanın algı düzeyini aşan elektronik gözü ile görme biçimlerine etki edebileceği gösterilmiş, mekanik düzeyde izleyicisine şeylerin çoklu farklı açılarını birarada gösterebilmesi ile şeylere yönelimleri de etkileyebildiği belirtilmiş ve böylece temsili olmayan, özgürleşmiş zaman-imgenin kendi gerçekliğinde yeni algılama ve görme biçimlerini mümkün kılabileceği vurgulanmıştır; (c) mükemmel bir şekilde işleyen kusursuz dünya algısının bozulmasıyla, onun güvenli kıldığı algı hatları da sorgulamaya açılmış ve danişilabilecek bir doğru olduğu inancının kaybından dolayı da bütünselliğin kimlik kazandıran etkisi ortadan kalkmıştır, bu olumsuzluğun, çöküşün, dağılmanın ardından da yeni gerçeklik tarzlarının ortaya çıkması mümkün olmuş ve bu da kameranın artık gerçeği gösterme telaşında olmadığı, nedensellik şemalarını takip etmediği, bir bütünsellik oluşturmaya çalışmadığı, geçmiş-gelecek-şimdi arasındaki ayrımların silikleşmeye başladığı, zamanın geçmişi, geleceği ve şimdiyi bir arada barındırdığı, imgelerin duyuşal-motor şemaya bağlanmadan özgürce ve hatta düzensiz, aylak aylak dolaştığı bu sebeple de hareketten bağımsız saf sürenin, zamanın doğrudan imgesinin verildiği, yanlış hizalanmaların ortaya çıktığı bir tarz geliştirilmiştir; (d) oluşun yanlışın gücü olarak tekçi duyuşal-motor şemayı terk etmesiyle bütünsellik yaratmak yerine düzensiz, dağınık, eksik, kısmi, boşluklarla dolu, kusurlu, parçalı sokaklarda yaşanmakta olan gerçek deneyimlere yönelinmesi ile farklı görme ve algı biçimlerinin yerelden, bölgeselden, gerçekliğin kendisiyle temastan elde edinilmesi olası kılınmıştır, korkunun yaratıcı düşüncenin huzursuz

²²⁶ A.e., s. 135.

edici imkânlarının örgütlü gücü olarak ifade edilmesi ile olumsuzlamanın yapabilecekleri kavranmaya çalışılmış ve düzensiz, kesik, boşluklarla dolu anlatımın güvensiz bölgelerde dolaşarak başka dünyaları keşfe çıkabileceği bir alan sunulmuştur.

Araştırmanın ikinci ana başlığında ilk olarak bedenın somut maddeselliğinin olumlanması ile geliştirilecek yeni algı biçimlerinin açacağı yollarla, daha önceki başlıkta tartışılan bedenın yüzeyinin maddesel kaydının süreçlerinin yanı sıra yönelimselliği ve psişik içselliği de düşünülerek, normatif tekçiliğın hatlarının nasıl oluşturulduğu ve nelere ortam sağladığı, sağlayabileceği ve neleri engelleyip, nelere fırsat tanıyacağı, bedenın zamansallığı ve mekânsallığı bağlamında düşünülerek çevresi ve başka bedenlerle geliştirdiği ilişkilerdeki deneyimlerinin bilgisiyle oluşturduğu çoğul yönelimsellikler çözümlenmek istenmiştir; (a) sembollerini yitirmiş olan normların tarihselliğine, arkaplanına bakabilmekle doğallaştırılma süreçleri açığa çıkarılabilir olduğu keşfedilmiş, böylece şeylerin ‘arka’sına bakılarak onların nasıl takip edilmekte olunan hat üzerine getirildiği, kişilerin nasıl bu hatlara yönlendirildiği, bu bağlamda nasıl bazı şeylerin hat üzerine belli şekillerde yerleştirilirken, bazılarının özellikle dışarıda bırakıldığı anlaşılabilmektedir; (b) yönlendirilmeler sonucu şeylerin kavranması dolayısıyla kavrayışın şeyi sararak o şey haline gelmesi ile maddesellik kazanarak doğallaştığı belirtilmiş, böylece şeylerin sadece kavrayışa indirgenmesinin etkileri çözümlenip dönüştürülmesi için neler yapılabileceği tartışmaya açılabilmiştir; (c) göçün bu bağlamda ele alınabilmesi ile de bedenlerin dünyaya içkinliğinden kaynaklı edindiği zamansallığın ve mekânsallığın nasıl çeşitli olabileceği ve yer değiştirme aracılığıyla melez hatların ortaya çıkabilmesiyle birlikte katı ve değişmez kabul edilen miras ve üreme hatlarının sabitliğinin ve tekliğinin bozulması sağlanabilmiştir; (d) zamansallığın ve mekânsallığın çeşitlenebilmesinin dünyada tüm somut maddeselliğiyle yer alan başka olasılıkların potansiyel olarak bulunduğunu göstererek aynı zamanda bu zamansallığın ve mekânsallığın bir bütünlük ve mükemmellik vaat etmediği, aksine dünyada bir konumsallık gerektirdiği için kusurlu, kısmi, eksik, tamamlanmamış bir bakış açısı sağlayabilmelerinden dolayı başka bedenlere eklemenebileceği ve başka olasılıkları ortaya çıkarabileceği ifade edilmiştir; (e) bedenlerin dünyaya içkin

olmalarından dolayı da tarihselliklerinden, toplumsallıklarından, kültürelliklerinden tamamen soyutlanmış, nötrleştirilmiş, belirsiz konumsallıkların bulunamayacağını altı çizilmiştir ve tam da bu sebeple ‘iç insan’ diye bir şeyin olmadığı, insanın kendisini ancak dünyada konumlanmasıyla bilebildiği vurgulanmıştır; (f) bedenlerin ikamet etmeye niyetlerinin olmadığı mekânlarda bulunmaları ise beraberinde bu mekâna tam olarak yerleşememeyi getirdiği, bu başarısızlığın da artık maddenin gerçeği yeniden üretememesi halinde yeni etkilerin, yeni yönlerin, yeni nesnelerin, farklı bedenlerin bir araya gelebileceği farklı ve yeni kolektiflerin oluşturulabileceği belirtilmiştir; (g) mekânsallıklarından dolayı hem algı dünyasında bulunan hatların şekillerini alan, hem de onlara göre şekillenen bedenler için bu hatların soyut ve nesnel değil, somut, gerçek, toplumsal, kültürel, tarihsel hizalanmalar oluşunun bedenlere cinsiyet ve ırk kazandırdığı ve bu hatların aynı mekânda çaprazlanmaları ile melezleşebilecekleri, çoğullaşabilecekleri ifade edilmiştir; (h) bedenin dünyaya içkinliğinden kaynaklı olarak zamansallığa ve mekânsallığa sahip olması dolayısıyla bulunduğu mekânlarda sadece ikamet etmediği söylenmiş, aynı zamanda onlarla temas kurarak başka nesneleri de şekillendirebilmeleri bağlamında bedenin tamamen bir araç konumunda bulunmadığının altı çizilmiştir, böylece nesnelerle kendisini maddeleştirerek görünür olan niyetin, yönelimselliğin, kavrayışların ayırdına varmak mümkün olabilmıştır; (i) mekânların bedenlerle sağladıkları temaslarla oluşturdukları etkiler bağlamında meydana gelen aşinalık hissinin yaşam alanı edinmenin bir sonucu olduğu vurgulanarak bedenlerin kendilerine dışsal olan mekânlarda yalnızca ikamet etmeyerek aynı zamanda onların şekillerine de büründükleri aktarılmıştır, böylece beden normatif tekçiliğin onu konumlandığı araçsallık pozisyonundan çıkarak barındırdığı potansiyeller bağlamında yapabilecekleri gösterilebilmiştir; (j) evin kurgulanmış normatif tekçi yapısı dağıtılarak yaşayan bedenler gibi hareket edebileceği ifade edilerek taşın ve akan evlerde hatların çoğulluğunun ve çeşitliliğinin sağlanması ile de barındırdığı potansiyeller bakımından meydana çıkarabileceği olasılıklar açıklığa kavuşturulmuştur; (k) yaşam alanı edinmenin bir sonucu olarak aşinalık hissinin geliştirilmesi ve beden ile mekân arasındaki bağlantıların ortaya çıkarılması aracılığıyla bedenler ve çevresindeki diğer bedenlerin bulunduğu şehirlerin üretiminde ve dönüşümünde dinamik rolü incelenmiş ve hem bedenlerin hem de şehirlerin hiçbir zaman tamamlanmayacak şekilde birbirleriyle

mikro ve makro ölçekte çok yönlü temaslara geçtiği, bu temaların hem şehrin biçimini hem de bedenlerin diğer bedenlerle olan ilişkisindeki davranış ve yönelimlerini etkilediği belirtilmiştir; (l) kültür-doğa arasındaki ayrımın dağıtılması ile algılanan dünyanın verili olduğu inancının yerine dünyanın halihazırda sunmakta olduğu potansiyelleri keşfe teşvik edilmesi ile beden yüzeyinin çizilmesinin psişik süreçleri söz konusu olduğunda beden imgesinin geçirgenliği, sökülebilirliği, değiştirilebilirliği ortaya çıkarılmıştır; (m) var olduğu farz edilen normatif verililiklerin gerçekliğinin dağıtılmasıyla birlikte dünyada bulunuşun gündelik gelişigüzel deneyimlerinin ön plana çıkarılması sağlanmış, bununla birlikte görme duyusuna verilen ayrıcalıklı konum eleştirilebilmiştir, bu bağlamda fenomenolojinin ‘arka’sına bakılarak fenomenolojik yaklaşımı oluşturan süreçler anlaşılabilir olarak arkaplanda gözardı edilmekte olan diğer duyuların kurabileceği temalarla oluşturulabilecek bilginin barındırdığı potansiyeller üzerine düşünmek için alan açılabilmiştir.

Araştırmamızın ikinci altbaşlığında hem normatif hem de muhalif konumların bulunduğu halihazırdaki söylemlerin içerisindeki potansiyelleri açığa çıkarmak için olumsuzluk, başarısızlık, çuvallama, kayboluş, çöküş, dağılma, kopma, parçalanma deneyimlerinin üstlenilmesi ile ortaya çıkabilecek olan çoğulluklara ve çeşitliliklere estetik olarak alan sağlayabilmeye odaklanılmıştır; böylece (a) verili olduğu farz edilen doğallaştırılmış tekçi normatif kategorilerin yaptığı ayrımların ve sınırların sağladığı kimlikler ve isimlendirmeler dağıtılarak altkültürdeki deneyimlere ve bu deneyimlerin ürettiği argo kelime dağarcığının ön plana çıkarılması sağlanmıştır, böylece beden tekçi normativitenin inşa ettiği dört duvarlı bir konut olarak ele alınmasından ziyade sürekli değişimlere ve yeni karşılaşmalara açık bir arşiv olarak ele alınmasına olanak açılmış ve isimlerin ötesinde bir direniş imkânının tahayyül edilebilmesi mümkün kılınmıştır; (b) deneyimlere odaklanmasıyla birlikte tekçi normatif *düz (straight) zamanın* ötesinde halihazırda var olan çoğul ve çeşitli zamansallıklara ve mekânsallıklara dikkat çekilebilmiş, oluş halinde kalmayı sürdüren *queer* zaman ve mekân algısının mümkün kılınması ile de yalnızca cinsiyet ve cinsellik bağlamında değil, aynı zamanda bu zamansallıklara ve mekânsallıklara erişim bağlamında da başka davranışlar, yönelimler, konumlar için inanmanın değil

keşfetmenin ön plana çıktığı vurgulanmıştır; (c) odağın başka yöne çevrilmesi ile erişilebilir kılınabilecek olan potansiyellere ulaşmak için hem normatif hem de muhalif konumlardaki sürekli kılınmış akışkanlığın, esnekliğin, duranlığın, sabitliğin normativiteye uzanan tehlikelerinin açığa çıkarılması güçlü bir süreklileşme, kalıcılılaşma eleştirisi sağlayabilmiştir, böylece deneyimlerden değil de normatif kategorilerin sunduğu bilgilerle kendisini meşrulaştıran muhalefetlerin dahi doğallaştırılmış normatif yapılarının sökülebilmesi mümkün kılınmıştır; (d) olumsuzlanan konumların üstlenilmesiyle birlikte başarısız olma, başka yollara sapma, kaybolma ile aynı dünyanın farklı bakışlarla görülebildiği normatif anlamlarından koparılmış olan yeni ve başka bilgiyle kurulabilecek olan normatifliğin dikey soykütüksel yapısının aksine yatay, çok girişli, ağsal, akışkan, geçici, güvensiz, kısa ömürlü ilişkilerin meydana getirebileceği geçici, anlık, beklenmedik başka bir zaman algısı oluşturabileceği belirtilmiştir; (e) halihazırdaki yerelliğin içerisinde bulunan *henüz-bilinci-açılmamış-olan*'ı (*not-yet-conscious*) açığa çıkarabilecek olan potansiyellerin geçmiş-gelecek-şimdi kategorilerinin ötesinde geleceğin şimdinin içerisinde var olduğunun belirtilmesi ile *şimdi ve burada*'nın totalize ediciliği kırılmış, *o zamanda ve orada*'da henüz burada olmayanların tahayyül edilebilmesi mümkün kılınmıştır, ayrıca olası *queer* gelecek ideali normatif gelecek ideallerinin buyurucu ütöpikliğinden çıkarılarak henüz burada olmayan dünyaların tüm akışları, geçicilikleri, düzensizlikleri ve potansiyelleri ile bir an olarak tahayyül edilmesinin yapabilecekleri bağlamında açığa çıkarılmıştır; (f) *queer* estetik normatif zamansallık kategorilerinin ötesinde geçmişini yeniden canlandırabilmesi ile onu şimdiye taşıyabilme gücü aracılığıyla halihazırda varolanlara yeni ve başka bakışlar sunulabilmiştir, böylece *şimdi ve burada*'nın totalize ediciliğinin ötesinde halihazırda deneyimlenenlerin yetersiz olduğu, değiştirilip dönüştürülebileceği kavranabilmiştir, ayrıca dünyaya daha geniş bir açıdan bakabilmek, daha yeni ve daha iyi hazların sunduğu başka dünyaların keşfi mümkün olabilmıştır; (g) sürekliliği ve doğallığı bir takım sigorta poliçeleri ile güvence altına alınan ilerlemeci ve üremeci zamansallığın ve mekânsallığın aksatılması ve olumlanma, dışlanma, yabancılaşma, imkânsızlık, beceriksizlik, geçicilik, sessizlik, pasiflik, boşluk, karmaşa, sonluluk deneyimlerinden meydana gelen *queer* sanat imgelerin yeni ve başka taraflarına bakabilmeyi sağlayarak ölümle,

karanlıkla, olumsuzlukla radikal politik bir karşı duruş oluşturabilmiş, böylece de yitlik, karanlık, erişilmez kabul edilenlerin ‘arka’sına bakmayı, yeni ve başka dünyaları olanaklı kılmıştır; (h) tekçi normativite karşısında geçici ve değişken bir konumlanma sağlanması ile *queer* sanat bedeninin üzerinde doğallaştırılmış düzenlemelerin anlamlarını ve önemlerini yitirmesini sağlamış, S/M beden ve haz arasında yeni bir ilişki geliştirilmesinin önünü açmış ve kişinin kendi bedeniyle ilişkisini yeniden gözden geçirebilmesine, fetişin ve bakışın nesnesi olmanın sağlayabileceği hazların keşfine fırsat sağlamıştır, böylece kesme ve kolaj gibi estetik pratikler de parçalanmış, kesilen, bölünen kendilikler üzerine bir tartışma açarak öteki için var olmayı reddeden, ezilmişliği ezene, etkiyi tepkiye kesip yapıştıran edilgen dönüştürücü karşı duruşun sağladığı radikal direniş ile oluşu tersine çevirme (*unbecoming*) gücünü etkin kılabilmiştir; (i) *queer* sanatın geçiciliği, karanlığı, parçalanmayı, dağılmayı, kaybolmayı odağına alması ile kaydedilmesi en zor olan sanatlardan biri olan dansın ve dans pistinin hafızayı, anlamı, benliği, ötekiyi birlikte bulundurabilmesi ile kendiliğin dağılımını sağlayabildiği ve bu sayede bir başkalaşımın deneyimlenmesini mümkün kıldığı belirtilmiş, efemeral performansların zamansallığının tek başına bir mevcudiyet olmanın ötesinde izleyicisiyle kurduğu yakın temaslar ile geleceğe taşınarak sağlayabileceği efemeral bilgilerin bilmenin ve tanımanın yeni biçimlerini üretebileceği ve böylece ilerlemeci ve üremeci şimdiki zamanın akışlarını aksatabileceği vurgulanmıştır; (j) olumsuzlamanın, başarısızlığın, yıkımların, dağılmanın, kopukluğun, boşluğun, çöküşün deneyimlenmesi sonucu yaşanan sapmaların ve kayboluşların sağlayabileceği yeni bir gerçeklik tarzının deneyimlenebileceği belirtilerek *queer* sinemanın düşünce üreten imgeleriyle temas edilmesi ile yeni görme ve düşünme biçimlerini ortaya çıkarabileceği anlaşılabilmektedir; (k) sinematografik imgelere psikanalitik formülasyonların ötesinde bir bakışla bakmanın mümkün kılınması ile parçalanmış, unutulmuş, bölünmüş, kaybolmuş, dışlanmış, olumsuzlanmış olanın tarihlerine ve arşivlerine kameranın elektronik gözünün sağlayabileceği alanda yeni ve başka görme biçimlerinin açığa çıkarılıp eklemlenebileceği belirtilmiştir; (l) kameranın hareketliliği ile özgürleşen bakış açısının mekanik düzeyde sağlayabileceği çoğul ve çeşitli bakış açılarının birlikteliğinin meydana getirdiği yeni ve başka yönelimlerin halihazırdaki algı dünyasında açığa çıkarabileceği yeni

algılama ve görme biçimlerinin mevcudiyetine dikkat çekilmiştir; (m) geçmiş-gelecek-şimdi normatif zamansallık kategorilerinin silikleşmeye başlamasıyla geçmiş, geleceği ve şimdiyi birarada barındıran zamandaki imgelerin duyuşal-motor şemaya bağlanmaksızın, nedensellik ve bütünsellik arayışında olmayan, sokaklardaki deneyimlerin düzensizliğinde, dağınıklığında, eksikliğinde, kısmiliğinde, kusurluluğunda, boşluğunda, parçalılığında özgürce, düzensiz dolandığı, hareketten bağımsız saf sürenin, zamanın doğrudan imgesinin verildiği, yanlış hizalanmaların ortaya çıktığı yeni bir tarz benimsendiği belirtilmiş, böylece gerçekte birebir temas kurabilen zamanın doğrudan imgesinin sağladığı yanlış hizalanmaların, oluşun yanlış gücünün sunduğu düzensiz, kesik, boşluklarla dolu anlatımın güvensiz bölgelerdeki başka dünyaların ve bu dünyaların yapabileceklerinin keşfi için bir alan sağlayabildiği ifade edilmiştir.

3. BÖLÜM

SINIRIN YERELLİĞİ: 1990’LARIN TÜRKİYE SİNEMASINDA QUEER ÇOĞULLUKLAR, ÇEŞİTLİLİKLER, YENİ GÖRME VE ALGILAMA BİÇİMLERİ

Queer kuramın açtığı yeni hatlar, normatif tekçi hatların hizalanmalarını sarsan, onları bozan, onlarda çatlaklar açan yeni ve farklı zamansallıklar ve mekânsallıklar sağlayarak dünyaya daha geniş bir açıdan bakmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Olumsuzlanma, dışlanma, ötekileştirilme, sessizlik, boşluk, parçalanmışlık, çöküş, kopuş, dağılma, başarısızlık, çuvalama ile birlikte düşünülebilecek gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin normatif tekçi hatlarının hizalanmalarına sığdırılamayan çeşitliliğini, çoğulluğunu kavrayabilmek için yine bu hatların güvenli kılınmış, uzun ömürlü, kalıcı, istikrarlı, tahmin edilebilir, bütünlüklü, tamamlanmış, kapalı, sabit, değişmez hatlarından sapmak ve halihazırda mevcut olan potansiyellerin keşfi için olumsuzlanan konumları üstlenebilmek gereklidir. Normatif zaman ve mekânın düzenlediği geçmiş-gelecek-şimdi ayrımlarının istikrarlılığının ve hizalanmalarının bozulması, aksaması, parçalanması, kesilmesi ile geçmişin yeniden canlandırılarak şimdiye taşınabilmesi veya katı, sabit normatif kategoriler tarafından erişime kapatılması sebebiyle gözardı edilmekte olan bu kategorilere sığdırılamaması ama yine de isimlendirilerek izlenmesi gereken hatta onu geri çekme yoluyla kontrol altında tutulmak istenen deneyimlerin ve pratiklerin çeşitliliklerinin ve çoğulluklarının olasılıklar arasına dahil edilebilmesi, şimdiki zamanda *queer* ütöpik geleceklerin görülebilmesi ile zaman-dışı, ‘verili’, ‘doğal’ olduğu farz edilen kabul edilmişliklerin arkaplanı, zamansallığı da açığa çıkarılabilmekte, böylece yerel, bölgesel, halihazırda dünya üzerinde mevcut olan gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin akışkan ve değişken dinamikliğiyle tahayyül edilebilmesi de mümkün olmaktadır. Hem farklılıkları, çeşitlilikleri, çoğullukları sağlayan, hem de nötrleşmenin, belirsizleşmenin, tekleşmenin önüne geçen sınır da bu bağlamda gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri tarafından esnetilebilen, eklemlenebilen, geçici durağanlıkları olabilen, geçirgen, akışkan, çeşitli, çoğul, kısmi ve parçalı olarak tasavvur edilebilirdir.

Araştırmanın bu başlığı altında soyut kategorilendirmelerin düzenlemelerinin, hizalanmalarının aksine sınırın az evvel ele alındığı bağlamda nasıl yerelleştirilebileceği, halihazırdaki mevcut kısıtlanmış beden, zaman ve mekânda neleri erişime açılabilceği, buradan yola çıkarak da buralara ait deneyimlerin ve pratiklerin çeşitliliklerinin ve çoğulluklarının kültürel mücadele ve direniş alanlarına ne gibi katkılar sunabileceği üzerine düşünülecektir. Araştırma *queer* kuram ve onun yerelleştirilmesi ve sinema ile ilişkisi bağlamında Türkçe yazılmış kaynaklardan veya Türkiye açısından konuyu irdleyen kaynaklardan yoksun oluşu göz önünde bulundurarak, bu yoksunluğu değiştirip dönüştürmeyi hedeflemektedir; “*Queer* pratiği belirli bir coğrafyaya ‘uyarlamak’ ve yerelleştirmek, onu öncelikle yeni bağlamının çağdaş siyasi iklimine hükmeden siyasi kutupların cinsiyet/cinsellik söylemlerindeki normatif rejimlerle kıyasıya, inatçı, politik bir direniş ilişkisi içinde tanımladığımız ölçüde mümkün olabilir.”¹ Sadece cinsiyet ve cinsellik söylemlerinde değil, özellikle birçok anlamda bir çöküş dönemi ve dönüm noktası olarak anılan 1990’ların kent yaşamında tecrit edilmiş altkültür yaşamındaki olumsuzlanan, dışlanan, ötekileştirilen, normatif hizalanmalardan sapmış, yanlışlanmış, imkânsızlaştırılmış gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin çeşitliliğini ve çoğulluğunu anlamak, geçmişi şimdiki zamanda yeniden canlandırarak halihazırda mevcut bulunan potansiyelleri vurgulamak ve erişime açmak için toplumsal alanın her yanına dağılmış olan söylemlerde bu yerelleştirmeyi gerçekleştirebilmek, üstelik normatif zaman ayrımlarını sinemanın imgelerinin estetik gücüyle bozup geçmişi yeniden canlandırarak şimdiki zamana taşımak ve şimdinin düşünce akışlarına müdahale ederek direniş alanları keşfetmek istenmektedir. Bu sebeple de araştırma zamanı doğrudan verebilme, düşünce üretmek normatif zamansallıklara ve mekânsallıklara müdahale edebilme ve “toplumsal grupların kim olduğuna dair bilgi aktarıcı imaj yaratma gücüne”², becerilerine sahip sinema sanatının parçalayıp, koparıp, kesip, değiştirerek var olanı dönüştüren, başkalaştıran, böylece yeni ve farklı açılardan görebilme, algılayabilme, düşünebilme imkânları sağlayabilmesi

¹ Cüneyt Çakırlar, “Erinç Seymen’in Çileci Sanatı”, *Queer Tahayyül*, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 414.

² Esra H. Arcan, “*Queer* Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım”, *Sinema Araştırmaları*, der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 2. bs., 2011, s. 221.

bağlamında çeşitli ve çoğul gerçekliklerin mümkün olup olamayacağını keşfetmeye çalışacaktır.

3.1. Sınırın Yerelliği: 1990'ların Türkiye'sinin Dönüm Noktaları ve Türkiye Sinemasının Başarısızlıkları, Çöküşü, Dönüşümü

Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada ekonomik olarak görece daha gelişkin olan büyük kentlere köylerden 1950'lerden itibaren gerçekleştirilmeye başlanan göçler, bu zamana değin homojenliği sabitlenmiş kesin ayrımlarla muhafaza edilen kentlerin üzerindeki kimi soyut, 'zaman-dışı' kabul edilmiş belirlenmişliklerin ve düzenlemelerin tekilliğinin, durağanlığının, sabitliğinin, değişmezliğinin bozulmaya başlamasına ortam hazırlamıştır. Bu durum 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında girilen süreçte hem bütünsel ideolojilerin büyük ölçüde geçerliliklerini yitirmesi ile daha önce kendisini bağımsız olarak ortaya koyup kendi kimlik mücadelesini yürütme fırsatını bulamamış toplumun farklı kesimlerinin kendi adlarına kendi sorunlarını dile getirdikleri bir yeni toplumsal hareketler dönemi başlamış ve bu birçok alanda kültürel çeşitliliğin ve çoğulluğun sağlanmasına önyak olmuş, hem de köyden kente göç etmiş olanlara kentlerin bir zamanlar sunduğu vaatlerin, özgürlüklerin gerçekleşemeyeceğinin anlaşılması, yine bu dönemde keskin ayrımlarla homojenleştirilmeye çalışılan normatif kategorilerin liberalleşme ve kentleşme politikalarıyla daha çok sarsıldığı ve bu gelişmelerin sessizleşme, baskılanma, dışlanma, ötekileştirilme deneyimlerinin sıklaşmasına sebep olduğu söylenebilir. Nitekim bu durum 1990'larda küresel tüketim kültürünün dünyanın çok farklı bölgelerinden gelerek bu coğrafyada bulunanları görsel yağmuruna tutan birçok teknolojik gelişmeyi de beraberinde getirmesiyle iyice pekişmiştir. Bu istikrarsızlık havasında göçün akışkanlığı, dinamikliği sebebiyle bir türlü sabit kategorilendirmeler içine yerleştirilemeyeşi ve göçmenlerin kentin homojenleştirilerek doğallaştırılmaya çalışılan dokusuna hemen dahil olamayışı ve bu dokunun ayrıştırılarak güvenilir kılınmış tüm hizalanmalarına, zamansallıklarına ve mekânsallıklarına aykırı olacak, onlarda çatlaklar açacak yeni ve farklı hizalanmaları, zamansallıkları, mekânsallıkları kent dokusuna dahil edişleri ile sürdürülmüştür. Nitekim köyden kente göç etmiş olmuş nüfus kontrol altında

tutulabilmek için kentin arka sokaklarında konumlandırılmış ve böylece kapalı bir sistemin sağlanması hedeflenmiştir. Fakat kentin bu tecrit edilmiş sokaklarına sürekli olarak göçün devam edişi ile ne köylü ne kentli, hem köylü hem kentli olan göçmen nüfusun kültürel çeşitliliği ve çoğulluğu daha da zenginleşmiş, bu durum da tecrit edilerek gözardı edilmeye çalışan alanların aslında bu farklılıkları, değişimleri ve dönüşümleri bir arada bulunduruşu ile daha da fazla kontrolden çıkmasına, daha da çok belirlenememesine ve etiketlenememesine sebep olmuştur. 1980’lerden sonraki yeni toplumsal hareketler döneminde seslerini biraz daha duyurmaya başlayan kentin arka sokaklarının ‘taşralı’ nüfusu geliştirdikleri yarı-melez sahte-kent altkültürünün kendi bağımsızlığını ilan ederek artık boyun eğmeyeceğini ve o zamana değin olumsuzlanan, başarısızlığa uğrayan, dışlanan, ötekileştirilen konumları üstlenerek bu konumların olumsuzluklarının, karanlıklarının, tekinsizliklerinin, tecrit edilmişliğinin neler yapabileceğine, neleri erişime açabileceğine odaklanmışlardır. Bu dönem İbrahim Tatlıses’in arabesk kültürü ile karşılaşmasında neleri nasıl dönüştürdüğü bağlamında anlaşılmaya çalışılacaktır.

Bunun yanı sıra askeri darbe sonrasındaki dönemin sessizlikleri, çöküşleri, parçalanmışlıkları, dağılmışlıkları, başarısızlıkları birçok alanda önceden izlenmekte olan hatların hizalanmalarından sapılmasına ve sapmayla birlikte yeni ve farklı hatların keşfedilmesi ile erişime açılmasına imkân sağlamıştır. Erişimi sağlanan yeni ve farklı hatlar tek ve mutlak bir anlam ve gerçeklik tarzının artık ne mümkün ne de gerekli olduğunu ortaya koyarak çeşitliliklere ve çoğulluklara bu çöküş ile ortam hazırlamıştır. Hem en ağır baskı dönemi, hem de en çok kültürel çoğullaşmanın sağlandığı özgürlükleri dönemi olarak bu dönemin kendisi oluşturduğu gri alanlarla birçok kabul edilmişliğin arkaplanının, zamansallığının sorgulanmaya başlandığı, doğallaştırılmış birçok kategorinin sebep olduğu teke indirgenmişliğin çözümlenerek bozulduğu gündelik yaşam deneyimleriyle ve pratikleriyle şekil değiştirebilen, akışkan, geçirgen sınırların sağladığı kısmilik, parçalılık, tamamlanmamışlık halinin eklemlenebilme ve kendisini uzatarak normatif kategorilerin soyut düzenlenmelerine inanmaktansa bu düzenlemelerin sebep olduğu teke indirgenmiş kavrayışların hüküm sürmediği, o zamana değin gözardı edilmiş olsa da, halihazırda mevcut olan çeşitliliklerin ve çoğullukların keşifler sonucu erişime açılmasıyla sağlanabilen

biraradalıklar, birlikte deneyimleme ön plana çıkabilmiştir. Olumsuzluğun, yanlışlığın, imkânsızlığın erişim sağlayabileceği bu imkânlar, olasılıklar, potansiyeller daha önce ortaya çıkamamış olan ağsal çaprazlama ilişkilerin kendilerini gösterebilmesine de fırsat vermiştir. Daha önce bakılmamış olana bakma, sorgulanmamış olanı sorgulama ile açılan yeni sorgulama alanları ‘verili’ olduğu farz edilen birçok kabul edilmişliğin zamansallığını açık ederek istikrarlılığını bozmuş, homojenleştirilmeye çalışılan sabit ve kapalı kategorilerin kültürel deneyimlerin ve pratiklerin çeşitliliğini kapsamadaki yetersizliklerini ortaya koymuştur. Kentteki altkültürlerin sokak deneyimlerindeki gri, merkezsiz, dağınık, melez zamansallıkların ve mekânsallıkların çeşitliliği ve çoğulluğu, arabeskin bozma ve bozarak kullanabilme ile taklit etme becerisi bu bağlamda teke indirgenerek belirlenmiş, güvenilir kılınmış, ilerlemeci ve üremeci gelecek zamanın yerine farklı gelecek tahayyüllerini mümkün kılabilmiştir. Böylece normatif kategorilerin hizalanmalarının sunduğu yönelimselliğin ve kavrayışların soyutluğu sebebiyle kendisini ancak temasa geçtiği ve tanımladığı nesneler, bedenler üzerinden görünür kılan, fakat böylece onların çeşitliliğini, çoğulluğunu kendisinin teke indirgenmişliğinden ibaret kılan görme ve algılama biçiminin bu dönemlerdeki gelişmelerle meydana gelen yeni gerçeklik tarzıyla sarsıldığını söylemek mümkündür. Araştırmanın kendisi bu sebeple bedenlerin ve coğrafyaların bu soyut hizalanmalardan ibaret kılınmış, çeşitliliklerinin ve çoğulluklarının indirgendiği ‘ulus’, ‘kimlik’ gibi kabul edilmişlikler yerine yerelliğe, deneyimlere ve pratiklere odaklanmaktadır. Bu bağlamda güvenilir kılınan, uzun ömürlü, kalıcı, ilerlemeci ve üremeci normatif zamanın aksine istihdam alanı dışında kalan, tekinsiz, korku dolu, yalnız, boş, terk edilmiş *queer* zamanın ve mekânın keşfedilebileceği, hem bedenini, hem de mekânın akışkan ve değişken dinamiklikleri içerisinde tahayyül edilebilecekleri bir yaklaşım sağlamak amaçlanmaktadır. Araştırma ilk olarak 1990’larda Türkiye’deki değişim ve dönüşüm ortamını anlamak için özellikle 1980’leri ve sonrasını odağına alacak, ardından bu değişim ve dönüşüm sürecini kentin arka sokaklarında tecrit edilmiş olarak yaşayan nüfusun nasıl deneyimlediğini, bu gri alanda ne gibi yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerini erişime açabileceğini anlamaya çalışacak, son olarak da yerel sinemanın imgelerinin

düşüncenin akışlarına müdahale ederek bir değişim ve dönüşümle beraber bir kültürel mücadele zemini sağlayıp sağlayamayacağı incelenecektir.

3.1.1. Sınırın Yerelliği: 1980'lerden Sonra Çöküşleriyle ve Dönüşümleriyle Türkiye

Türkiye'nin özellikle İstanbul temelinde 1990'larda geçirdiği değişimleri ve dönüşümleri kavrayabilmek için öncelikle bu dönemin arkaplanını, onu oluşturan süreçleri bu kentin sokaklarında ikamet etmekte olanların deneyimlere ve burada geliştirdikleri kültürlere mümkün olduğunca geniş bir açıdan bakabilmek gereklidir. Bu bağlamda 1950'lerden itibaren sürekliliğini koruyarak gerçekleşen köyden kente göç ile deneyimlenenlerin hayat biçimlerinde bıraktığı etkileri çözümleyebilmek özellikle daha önceki başlıklar altında ele alınan düşüncelerin yerelleştirilebilmesi ve bu düşüncelerin dönüştürücülüğünün gerçekleştirilmesi bağlamında yerelin algı dünyasına sızdırılması için zaruridir. Bu sebeple de ilk olarak 1980'lere kadar 'mahrem' olarak kabul edilmesinden dolayı özellikle hiç tanımlanmamış, hiç bakılmamış, hiç kurcalanmamış olan alanların çözümlenebilmesi ve kavranabilmesi için hayat biçimlerinin nelere göre nasıl sınıflandırıldığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Türkiye'de 1980'lerde ön plana çıkarılan 'özel hayat' sözcüğünün daha önce Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde bahsettiği bir şekilde 1950'lerden 1980'lere kadar olan otuz yıllık kısa bir süre içinde itiraf yoluyla nasıl açığa çıkarılarak söylemin içine dahil edilerek kamusal alanda yer alan sistemli bir bilgi nesnesine dönüştürüldüğü çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak 1950'lerden itibaren köyden kente göç süreci İstanbul'da organik bir sentez oluşturamayan, bu sebeple de mutlak öteki ilan edilen bir arabesk ve maganda altkültürü geliştirerek yarı-melez sahte-kent kültürü oluşturan taşralıların hem İstanbul içerisinde meydana getirdikleri dönüşümler, hem de bu öznelere kendi geçirdiği dönüşümler, taşralı ve maganda kimliklerinin ırkçı, cinsiyetçi ve mekânsal olarak ötekileştirilen belirlenmişlikleri ele alınacaktır. Ne kentli ne köylü, hem kentli hem köylü, ne o ne öteki, hem o hem de öteki olmanın kökenlerinden koparılmış ve bulunduğu yere de ait olmayan gri alanlarının tekinsizliğinin üstlenilmesi ile bütünselliğin ve merkezileşmenin dağıtılması sağlanacak ve bu gri konumun içerisinde bulunma ile yapabilecekleri anlaşılmaya çalışılacaktır. Nitekim 1980'lerin

12 Eylül askeri darbesinin ardından Türkiye'nin tarihindeki en ağır baskı dönemlerinden biri olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir kültürel çoğullaşma ve özgürlükler dönemi oluşunun oluşturduğu gri alanın içerisinde oluşmaya başlayan ve 1990'larda İstanbul'un ülkenin dünya pazarına açılan kapı olması ile de küresel tüketim kültürünün etkilerinin görüldüğü olumsuzlukların, dağılmaların, kopuşların, parçalanmaların, sessizliklerin ardından gerçekleşen sapmaların bir değişim ve dönüşüm sürecini oluşturduğundan bahsedilebilmektedir. Bu değişim ve dönüşüm sürecinde tanınırlık kazanan, sorgulanmaya açılan İstanbul'daki taşralı nüfusla bağlantılı olarak göç, kent, cinsellik ve cinsiyet incelenecek, böylesi bir fırsatlar ve vaatler döneminin içinde barındırdığı tüm olumsuzluklar ile açabileceği yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri anlaşılmalı çalışılacaktır.

1950'lerin ortalarında başlayan köyden kente göç ile birlikte İstanbul gittikçe daha fazla nüfusu içinde barındıran ve böylece çokkültürlü bir yapı geliştiren bir kent haline gelmeye başlamıştır. İş fırsatlarının bolluğu ve yeni imkânlarla erişim sunması bağlamında farklı bir gelişim vaadi sunan kent, kırsal için sonsuz olasılıkları mevcudiyetini açığa çıkarsa da kent içerisinde ikamet etmeye başlayan kırsaldan gelen insanların ne kendi yaşamlarını daha önce olduğu gibi idame ettirebilmeleri, ne de kente bir kentli gibi ayak uydurmaları mümkün olamamış daha önce bahsedilen yarı-melez sahte-kent kültürünü içerisinde barındıran gri alanların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kent ve kırsal ayrımının yoğun bir şekilde hissedildiği bu döneme kadar bu ayrımların sürdürülebilmesi ile doğallaştırılmışlıkları ve güvenli kılınmışlıkları korunmasının ardından böylesi bir melezliğin getirdiği tekinsiz ihtimaller kentli nüfusu tarafından göç edenler için 'kirli', 'alalen rahatsız edici' bir öteki kimliğinin geliştirilmesiyle sonuçlanmış ve beden üzerindeki belirlenmişlikler ve düzenlemeler ile bedenin mekânsallığından dolayı ikamet etmekte olduğu mekânla kurduğu ilişkiler bağlamında İstanbul içerisinde kimi sokaklara da mutlak öteki olarak kabul edilen bir kimlik verilerek kentten adeta tecrit edilerek kendi içerisinde bir bölünmüşlüğe sebep olmuştur. Çünkü İstanbul'un gelişmekte ve 'modernleşmekte' olan kültürel manzarası içerisinde eğitimden ve bu eğitimin düzenleyerek sürdürdüğü doğallaştırılmış bir modernlikten yoksun olan köylüler İstanbul içerisindeki organikliği bozmuş ve onun güvence altına alınmış

bütünselliğinden koparılmasına sebep olmuştur. İstanbullu kent kimliğinin bu şekilde dağıtılması ile daha önceleri Türk milliyetçiliğinin yüceltilen otantik özü olarak görülen ‘köylü’ sözcüğü de değişime uğrayarak ‘kaba saba taşralılar’a dönüşmüştür, zira bu dönüşümü bedenın çevresiyle kurduğı ilişkiler bağlamında kentin dokusunda da görmek mümkün olmuştur, kentlilerden bu kimliklendirme ile kesin bir şekilde koparılan göçmen köylüler tehlikeli konumlarından uzaklaştırılarak kontrol altında tutulmaları ve bulunmamaları yerlerde bulunmalarından, yapmamaları gerekenleri yapmalarından dolayı taşıdıklarına inanılan ‘bulaştırma’ riskini uzak tutmak amacıyla belirli bir mesafenin muhafaza edilebilmesi için yine aynı kent içerisinde gecekondı mahallelerinde yaşamaya başlamışlardır.³ Nitekim bu durum 1960’larda da taşralıların apartmanlardan oluşan merkez mahallelerde ikamet etmesi ile sürdürölmüş ve İstanbul’un taşralılar tarafından ‘istilası’nın beraberinde getirdiğı ‘bulaşma’ tehlikesi sokaklar arasında sağlanan ayrımların ve mesafelerin doğallaştırılması ile kontrol altında tutularak kentliler için ‘güvenli’ olduğı varsayılan bir alan muhafaza edilmeye devam edilmiştir.

İstanbul’da ikamet etmeye başlayan ve ne daha önce bulundukları ne de geldikleri yerle organik bir sentez oluşturabilen göçmen köylüler taşralı kimliğini tüm olumsuzluğu, dışlanmışlığı, kaybolmuşluğu, merkezsizliği ile üstlenerek bu kimliğin yapabileceklerini açığa çıkarabilmişlerdir. Buna göre ‘kirlenme’, ‘zehirlenme’, ‘bulaşma’ tehdidini içerisinde barındıran taşralılar arabesk kültürünü geliştirerek yarı-melez konumlarıyla sahte-gerçek gibi kesin belirlenmişlikleri ve düzenlemeleri silikleştirmişlerdir; “Ne köylü ne de kentli olan bu insanlar, bütün kenti kirlenme ve zehirlenme tehdidi ile karşı karşıya bırakan, kendi yarı-melez sahte-kent kültürlerini geliştirmişlerdi. İstanbul’un orta sınıflarının deyişiyile, arabesk kültür İstanbul’u istila etmişti.”⁴ Bu anlamda normatif tekçiliğın düzenlenmiş kategorilerinin de sarsılması mümkün olmuş ve yeni, farklı algı dünyalarına fırsat tanınmıştır. Arabesk hem popüler Batı müziğini, hem de Mısır müziğinin ritimlerini ve enstrümanlarını bir arada bulundurması sebebiyle ne halk müziğı, ne de Türk sanat müziğı kategorileri içerisinde kendisine yer bulabilen, bu yüzden de halihazırda var olan kategorileri

³Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim”, **Kültür Fragmanları**, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017 s. 196-197.

⁴Ayşe Öncü, **Kültür Fragmanları**, s. 197.

‘kirlettiği’nin farz edilmesi ile de bir süre devlet radyo ve televizyonlarında yasaklanan konumuyla farklı kesişimsellikler oluştururken, bu kesişimsellikler ile ‘verili’ olduğu varsayılan ırksal, cinsiyetçi ve mekânsal birçok normatif kategorinin zamansallığını açık ederek ‘verili’ olduğu varsayılan doğallıklarını sarsmaktadır.

1970’ler ise ‘mahrem’ olarak kabul edilmesinden dolayı tanımlanmamış, kurcalanmamış, dolayısıyla söyleme dahil edilmemiş ‘özel hayat’ ve aşk acısının aleni bir şekilde ifade edilmesinin yakışsız karşılandığı yıllar olması ve o dönem ünlenen Orhan Gencebay’ın taşralının kentte deneyimlediği toplumsal zulmü bir aşk söylemiyle ifade edişi ile mahremin kamusalla iç içe geçtiği bir arabesk kültüründen söz etmek mümkün olabilmiştir; “O yıllarda Orhan Gencebay dizginlenmiş bir arzusun, terbiye edilmemiş bir çılgının, ipini koparmış bir taşranın sesi olarak algılandı.”⁵ Hem arzudan, hem de bu arzusun bastırılması gerektiğinden söz eden Orhan Gencebay arzu ile doyum arasındaki gri alandan da haz alınabileceğini göstererek doyumsuzluğun kendisinden ruhsal bir enerji çıkartılabilmesinin mümkün olduğunu göstermektedir;⁶ “Adil olmayan babaya karşı ailenin haklarını savunan ‘ağabey’dir Orhan Gencebay.”⁷ 1980’lerdeki gelişmelerle birlikte arabesk kültürünün de bir takım dönüşümler geçirdiği göz önünde bulundurulursa, bu dönemde arabesk kültürünü şekillendiren İbrahim Tatlıses’in Orhan Gencebay’ın sokağın kendisini temsil eden bir yabancının adalet dağıtan sesindense, kendi suretini ve özgürce çığırın sesini tercih etmesi ile ‘Ben de İsterem’ demesinin ardından Tatlıses artık, yabancı topraklarda kendine güvenmeyi, yabancı bir dili bozmayı, yabancılara kafa tutmayı öğrenmiş, yırtık bir ses ortaya çıkabilmiştir.⁸ Yani 1980’lerdeki politik gelişmelerin de zeminini hazırladığı altkültürde deneyimlenerek şekillenmekte olan ve olumsuzlanan konunun üstlenilmesi ile dönüşen bir arabesk kültüründen söz etmek mümkün hale gelmiştir. Köyden kente göçü sunduğu özgürlük vaatleriyle sürdürüldüğü İstanbul’un bu döneminde yaşanan askeri darbe sonrasında kent, bu vaadi artık sunamaz hale gelmiş, bununla birlikte adil olmayacağını göstermesi ile yeniden sınırlarının çizildiği bir 1980 döneminden bahsedilir olmuştur. Bu bağlamda 1980’lerde daha önceki dönemlerde sürdürülen bütünlüğü sağlanarak doğallaştırılan

⁵ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, 5. b.s., İstanbul, Metis Yayınları, 2016b, s. 12.

⁶ **A.e.**, s. 12.

⁷ **A.e.**, s. 14.

⁸ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, 8. b.s., İstanbul, Metis Yayınları, 2016a, s. 98-99.

ve sürdürülen ayrımlar artık geçerliliklerini kaybetmişlerdir. Bu durum Gilles Deleuze'ün Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan kayıp, çöküş, sessizlik sürecinde ortaya çıkan sapmaların sağladığı duyusal-motor tepkilerin yitirilmesi sonucu normatif tekçiliğin sağladığı tek bir düzlemde kurulan anlam ve önem dünyasının geçerliliğini kaybettiği ve yeni bir gerçeklik tarzının oluştuğu süreçle benzerlikler taşımaktadır. Nitekim 1980'ler Türkiye tarihindeki en sert baskı dönemi ve devlet şiddetinin kendisini en yoğun hissettirdiği süreçlerden biri olmasının yanı sıra kültürel çoğullaşmaya, o zamana kadar bütünsel ideolojiler içinde kendi özünü ve farklılığını ortaya koyamamış kültürel kimliklerin de ortaya çıkması için alan açan bir dönem olmuştur; "Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla varolmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın ayrı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi."⁹Bu bağlamda sokaktan gelen deneyimlerin meydana getirdiği yeni bir gerçeklik tarzının kendisini gösterdiği söylenebilir. Zira 1970'ler boyunca Orhan Gencebay'ın sözcülüğünü yaptığı taşralının arzusu ve onuru 1980'lerde başkasının onuru uğruna belirlenmişlikleri kabul ederek onlara boyun eğmek zorunda bırakılanların isyanı, öfkesi, arsızlığı, açlığı kendisine kamusal bir söz düzeni içerisinde yer bulabilmiştir. Bütünlüğü güvence altına alınmış olan kutuplaşmaların dağıtılması ile tek tek istekler bütünsel bir arzunun, bütün bir kültürel talebin parçası olmak yerine ('Batsın Bu Dünya') kendilerini temsil edebilmenin sunduğu olanaklara erişebilmiş ve kendilerini gerçekleştirebilmişlerdir ('Ben de İsterem').¹⁰ Bütünselliğin dağılmasıyla tek bir anlama, öneme, merkeze bağlı olmanın artık ne mümkün ne de gerekli olduğu bu dönemde kültürel çoğullaşma sağlanmış ve yarı-melez sahte-kent kültürünün barındırdığı potansiyellerin keşfi için imkân sağlanabilmiştir. Melez olmanın getirdiği 'hem ..., hem de ...' olmanın ve bağlı bulunulması zorunlu olan tek bir merkezin artık herhangi bir anlamının ve öneminin kalmadığı kutuplaşmaların aralarında kalan gri bölgelerin keşfedilmesi ile bu kutuplaşmaların yetersizliklerinin kavrandığı bu dönemde hem red ve inkar, hem de fırsat ve vaatler iç içe geçerek bir yanda söz hakkı engellenmiş ve sessizleştirilmiş,

⁹ A.e., s. 102.

¹⁰ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 17.

diğer yanda da söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan ve böylece konuşturulan bir toplum oluşturulmuştur.¹¹ Kültürel kimliklerin kendilerini bütünsel ideolojilerin temin ettiği bir siyaset dolayımı olmadan da ifade edebilen, tek tek kendileri için konuşturulsalar da konuşabilen ve gerçekleştirebilen kimliklerin bu özerklik alanında yeni bir yoğunluk ve vurgu kazanarak kültürü de değişime ve dönüşüme açtığı söylenebilir. Gürbilek bu değişim ve dönüşümün en çok da daha önce ‘mahrem’ olarak kabul edilmesinden dolayı odağa alınmayanlara, kapalı ve örtük muhafaza edilenlere bakılmasıyla, itiraf ettirilerek sistemli bilgi nesnelere dönüştürülmeleri ile kamusal bir söz düzeni içinde ayrıştırıldığını ifade eder;

“İç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin öne çıktığı, gündelik hayatın kendi özerk taleplerini dayattığı yıllardı, ama diğer yandan bütün bu alanların bir bakıma yağmalandığı; kural ve sapmaları, ana akım ve kıyı bölgeleriyle yoklanıp adlandırıldığı, ilk bakışta göze çarpan bütün çeşitliliğe rağmen en kaba toplumsal yasalara tabi olduğu yıllar.”¹²

Özellikle ‘mahrem’ sayılması sebebiyle daha önce alalen ifade edilmesi yakışık karşılanmayan aşkın, arzunun, hazların konuşulmaya başlanması ile cinsellik bu dönemde konuşulması için en çok teşvik edilen ve böylece kuşatılan bir alan haline gelmiş, böylece de 1980’lerin tarihi ile merkezî ve dağınık kişisel tarih birbirinin içine geçmiştir.¹³ Gürbilek 1980’lerde Türkiye’nin cinselliğin sistemli bir bilgi nesnesine dönüştürülmesi, konuşulmaya teşvik edilerek söyleme geçirilmesi ve böylece ayrıştırılması sürecini, Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi*’nin birinci cildinde mekânsal farkları bulunsa da böylesi bir durumu çözümlediği Avrupa’nın üç yüz yıllık sürecine çok benzer şekilde fakat daha kısa bir süre içerisinde, otuz yılda, deneyimlendiğini ifade eder¹⁴;

“Türkiye’de yakın zamana kadar ‘mahrem’ kabul edilen, adı konmamış birçok alan ilk kez 80’lerde kamoyunun gündemine geldi; kamusal bir söz düzeni içinde konuşuldu, ayrıştırıldı. Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldü; cinsel eğilimler sınıflandırıldı (Eşcinseller, Biseksüeller, Transseksüeller, Zıtcinsliler), kuşaklar ayrıştırıldı (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı, 88 Yüpi Adayları Kuşağı; hatta darbecilik bile bir kuşak özelliği olarak

¹¹ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, s. 8-9.

¹² **A.e.**, s. 10.

¹³ **A.e.**, s. 19.

¹⁴ **A.e.**, s. 44.

yorumlandı: 27 Mayıs Kuşağı). Nihayet özel hayat denen alan ilk kez bir kamu meselesi olarak, kuşatıcı ve kışkırtıcı bir söz düzeni içinde tarif edildi.”¹⁵

1980’lerde kelime dağarcığına kazandırılan ‘özel hayat’ sözcüğünün tesadüfen bu dönemde ortaya çıkmadığı, aksine hayat biçimlerinin ilk kez sınıflandırılması ile daha önce konuşulmayanların kamusal bir söz düzeni içinde konumlandırılması ile söyleme dahil edildiği düşünülebilir. Nitekim arabesk de daha önce konuşulmayanların, olumsuzlanarak ötenilenlerin üstlenilmesi ve söyleme bir direniş ile dahil edilmesi bağlamında ne geleneksel kültürle, ne de şehir kültürüyle ilişkilendirilebilen ara bir konum bulması ile hiçbir organik sentezin parçası olamayan, dağınık ve düzensiz bir altkültürün taklit etme ve bozarak kullanabilme becerisine dikkat çekmektedir.¹⁶ Sürekli göçün gerçekleştiği kentte taşralı kimliğinin olumsuzlamaları, başarısızlıkları, sapmaları, kayboluşları üstlenilerek geliştirilen arabesk kültürü ile taşralı kimliğinin melezliğinin meydana getirdiği tekinsizliği belirli bir mesafede kontrol altında tutma amacıyla konumlandırılması bağlamında hem kentin dokusunda yer edinme, hem de bu dokuda ayrı bir konumda tutulma bir arada bulunmaktadır. Ayrıca taşralı kimliği kentin güvence altına alınmış *düz* (*straight*) zamanının normatif hizalanmasında giderek daha fazla patolojikleştirilerek homojenleştirilmeye çalışılan kentte aykırı olması sebebiyle ‘bozukluğu kesip atma’ olarak cerrahlıkla ilişkili tıbbi terimlerle ifade edilmeye başlanmış, suç ve hastalık arasında çok yönlü ötekileştirilmelere sebep olabilecek bağlantılar kurulmuştur.¹⁷ Taşralı kimliğinin arabesk kültürü ile birlikte olumsuzlanan ve dışlanan konumu üstlenmesinin sonucunda bu kimlikle beraber şehrin de bütünlüğünde çatlaklar açılmasıyla dönüştürülmesi *queer* bir öznelikle geliştirme olarak anlaşılabilir. 1980’ler Gürbilek’in ifade ettiği gibi ciddi ayrışmaların deneyimlendiği bir dönem olarak düşünülebileceği gibi, bu ayrışmalardaki melez potansiyellerin sunabileceği yeni ve farklı olasılıkları tahayyül edebilmenin yolunu da açabilmektedir. Yani görme duyusuna ayrıcalıklı bir konum sağlanması ile gösterilerek ayrıştırılan ve görüldüğü kadar var olan, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazanan 1980’lerin

¹⁵ A.e., s. 22.

¹⁶ A.e., s. 24.

¹⁷ A.e., s. 74.

vitrin kültürü¹⁸ bu yüzeyselliği sahte-gerçek arasındaki düzenlenmişlikleri ve ayrımları dağıtıp, normativite tarafından belirlenmiş olan hizalanmalardan saparak ve özellikle yanlışlar yaparak yeni görme ve algılama biçimlerine de imkân yarabilmektedir.

1990'lara, Türkiye'sinin neoliberalleşmesi ve küresel tüketim kültürüyle birlikte geçirdiği değişimlere ve dönüşümlere bu bağlamda bakıldığında, tarih boyunca zaten dünya pazarlarına her daim açık bir kapı olarak İstanbul'un 1990'larda küresel tüketim kültürüne oldukça hızlı adapte olabilen tüketim toplumunun küresel gösterileriyle kültürel ayrımların ve sınıfsal hiyerarşilerin hızlıca dağıtıldığı bir kent olması bağlamında, 1990'ların İstanbul'da ikamet etmekte olan nüfusun maddi ve simgesel hayatında yer alan bütün mihenk taşlarının yerinden oynadığı çığır açan bir dönem olduğu söylenebilmektedir.¹⁹ Nitekim 1990'larda çanak antenler gündelik hayatın deneyimlerine dahil olmuş ve televizyon yayıncılığı da devlet tekeline çıkarak özel kanalların ortaya çıkışıyla birlikte çoğulluk ve çeşitlilik kazanmıştır, ayrıca o zamana kadar bağımsız aile kuruluşlarının elinde bulunan gazeteler el değiştirmeye başlamış, tüm bu değişimler ve dönüşümler de büyük medya holdinglerinin ortaya çıkışı ve yerli ve küresel reklam şirketlerinin birleşmesi ile televizyon kanallarının da uluslararası bir niteliğe bürünmesi ile birlikte iyice pekiştirilmiştir.²⁰ Cinselliğin böylesi bir tüketim kültürü içerisinde 'mahremiyet'inden çıkarılarak, kamusal bir söz düzeni içerisinde itiraf edilerek ayrıştırıldığı ve sistemli bir bilgi nesnesine dönüştürüldüğü 1980'ler sonrasında, 1990'lı yıllarda üremenin hatlarından ayrılarak zevk ve keyif ile ilişkilendirilen cinsellik bu döneme kadar 'ahlâksızlık yuvası' olarak görülen belirli muhitlerin dışına taşarak her yerde cesurca gösterilir olmuştur.²¹ Cinselliğin alalen yaşanabilen bir boyut kazandırılmasıyla günlük yaşamın sınırlarına eklemlenmesi ile 'mahrem'in sınırları da toplumsal olana dahil edilmiştir. Kamusal bir söz düzeni içine dahil edilmiş olan ve böylece toplumsal nesnellik alanında tanınırlık kazanan, bu sebeple de sorgulamaya açılan cinsellik kendisini bakışların bolluğuna sunarak cinselliğin

¹⁸ A.e., s. 29.

¹⁹ Ayşe Öncü, *Kültür Fragmanları*, s. 184-185.

²⁰ Ayşe Öncü, *Kültür Fragmanları*, s. 187.

²¹ Ayşe Öncü, *Kültür Fragmanları*, s. 185.

deneyimsel dünyasını harekete geçirmiş, çeşitlilik ve çoğulluk kazanmıştır.²² Dokunulmazlığın katı sınırlarının açılmasıyla yeniden anlamlandırma çabalarının devreye sokulduğu bu boyut içerisinde, özellikle o dönemin karikatürlerinde kendisini göstermeye başlayan yeni mizah anlayışıyla eğlence ve zevk erkeksi gücün geleneksel simgelerinin fiziksel gücü ve cinsel dürtüyü ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren bağlamından çıkarmış ve yetişkin erkek figürünün güç ve otorite ile ilişkisinin koparılmasıyla sorgulamaya açılmış, erkekliğin bu şekilde bozulup parçalarına ayrılması sayesinde de 1990'ların küresel tüketim kültürüne ayak uydurmaya çalışan yeni genç kuşağın açtığı yolda yetişkin erkekliğin egemen kurallarının sarsılması üzerinden ve bu dönemin görüntü bolluğu içerisinde ötekilik ve yabancılaşma deneyimlerini de kapsamına alabilen bir maganda mizahı oluşturulmuştur.²³ Erkekliğin ulaşılması gereken, fakat asla ulaşılamayan, asla tam olarak gerçekleşemeyen bir şey olduğunu keşfeden bu yeni kuşak erkekliğin tek ve bütünsel olduğu farz edilen doğallığını sürdürmeyi bırakarak onu sorguya açmış, maganda kimliğinin gündelik yaşamda yer edinmesi ile bir yandan da tek bir mutlak bir öteki kimliği oluşturarak üst ve altkültür farklarını tehlikeye sokan taşralıları tanımlamak için egemen dil içinde yer edinmiştir.²⁴ Kent içindeki kesin ayrımlara gönderme yapan bu kategorilendirme köyden kente göçmüş olan nüfusun barındırdığı etnik çeşitliliği ve çoğulluğu da göz önünde bulundurulduğunda ırksal kültürel bağlamlarının yanı sıra, aynı zamanda ötekilik ve yabancılaşma deneyimleriyle kurduğu ilişkilerle birlikte erkekliğin parçalarına ayrılması ve onu üst ve altkültür farklarının varsayılan doğallığını sürdürmek için mutlak bir öteki kimliği içerisinde konumlandırmasıyla cinsiyetçi, köyden kente göç etmiş nüfusun melezliğini ötekileştirerek güvence altına alma hedefi güderken ise mekânsal bir takım kültürel tınıları bulunmaktadır.

Bu ayrıştırımcı kültürel bağlamları 1990'larda yaşanan küresel tüketim kültürünün İstanbul'u bir dünya kentine çevirirken Tarlabaşı Caddesi'nin, Beyoğlu'nun kentin eğlenme, dinlence, kültür ve sanat merkezine dönüştürülmesiyle adeta ondan soyutlaştırılarak kent yaşamı için uygun olmadığı farz edilen taşralıların burada

²² Ayşe Öncü, **Kültür Fragmanları**, s. 193.

²³ Ayşe Öncü, **Kültür Fragmanları**, s. 193.

²⁴ Ayşe Öncü, **Kültür Fragmanları**, s. 195.

konumlandırılmaları sonucu bir sınır olarak yeniden düzenlenmesinde bulmak mümkündür, nitekim bu ‘temizleme’ döneminde çoğu tarihi değer taşıyan 368 bina dönemin belediye başkanı Bedrettin Dalan önderliğinde yok edilmiştir;²⁵ “Toplumsalın dışına itilen yoksul, kimsesiz ve yardıma muhtaç insanların bir arada tutulduğu Tarlabası, bu bastırılmış, unutulmuş semt, kaçınılmaz bir biçimde kentteki tehlikeli yerlerden birine dönül(türül)müştür.”²⁶ Tarlabası’na sürekli bir göç akışının sürdürülmesi ile hem daimi bir değişkenlik ve çeşitlilik bu mekân içerisinde sürdürülürken, bir yandan da göçün bu cadde içerisine sıkıştırılarak kontrol altında tutulmak istenmesi bu alanda hem farklı kültürlerin ve yaşam biçimlerinin sağladığı değişimlerin ve dönüşümlerin, hem de normatif tekçi sınırın bir arada bulunması ile gri bir bölgenin oluşmasına sebep olmuştur. Sürgün edilerek ayrıştırılan kentin kendi dokusunda bulunuşuyla Tarlabası, İstanbul’un homojenleştirilmeye, bütünselliği ve böylece doğallığı garanti altına alınmaya çalışılan dokusunda bu güvenli kılınmış hatların zamansallığı ve mekânsallığı içerisinde kendi aykırı zamansallığı ve mekânsallığı ile çatlaklar açmakta, onun ilerlemeci ve üremeci akışını kesintiye uğratmaktadır. Bu bağlamda dışlanan ve ötekileştirilen Tarlabası gibi İstanbul’da bulunan diğer cadde ve semtlerin bu doğallaştırılmaya çalışılan dokuyu tehlikeye soktuğu, onu parçalayarak yeni ve farklı zamansallıklara ve mekânsallıklara kentin halihazırda mevcut olan dünyasında bir olanak yarattığı söylenebilir; nitekim Tarlabası’nın, İstanbul’un diğer muhafazakar örüntülerde olduğu gibi sahte-gerçek, kültür-doğa ayrımlarının dağıtıldığı hem kendisini sürdürmek için istikrarlılığı ve sürekliliği garanti altına alınarak ritüelleştirdiği tekrarlar ve geçmişteki taklitleri de çağırması ile kendisini çoğaltarak ve yayarak bir bütünlük yanılsaması yaratmasıyla zaman-dışı, ‘doğal’, ‘verili’ olarak konumlandığı, hem de daha önceki otoriter pratikler dizisinin tekrarlanması üzerinden otoritenin gücünü biriktirdiği doğallaştırılmış bir kent dokusu içerisinde olumsuzlanmanın, eksikliğin, kaybolmanın, yönelememenin, dağılmanın, başarısızlığın üstlenildiği, böylece burada mevcut olan çeşitli ve çoğul zamansallıkları ve mekânsallıkları erişime açtığı söylenebilir. Zira İstanbul’daki küresel tüketim kültürüne uyum sağlamaya çalışan

²⁵ Nermin Saybaşı, **Sınırlar ve Hayaletler**, çev. Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 120-121.

²⁶ A.e., s. 134.

göçmenlerin bir yandan da kendi kültürlerinin çeşitliliğini ve çoğulluğunu kentin dokusuna işlemeleri ile kentin kendisi de değişmekte ve dönüşmektedir. Yani her ne kadar bir hareketsizlik alanı içerisinde sabitlenmiş ve kontrol altına alınmış olurlarsa olsunlar, kentin dokusunda bulunmalarından dolayı algının yönünün değiştirilmesi ile erişime açılmaları mümkündür. Bir yandan kentin organik sentezinin farklılıkların ‘bulaşıcılığından’ korunması amacıyla kontrol altında tutmak için belirlenmiş bir bölgede katılaştırılmaya çalışılan toplumsalın dışındaki göçmen nüfus, beraberinde getirdiği kendisine ait kültürlerin çeşitliliği ve çoğulluğu ile normatif organik kültür fikrinin değiştirilmesi için de yolları keşfe açmaktadır.

1990’lar Türkiye’sine İstanbul temelinde sağlanmaya çalışılan bu değişimler ve dönüşümler çerçevesinde araştırma için sağlanan verileri kısaca ele almak gerekirse; (a) 1950’lerden itibaren gerçekleştirilmeye başlanan köyden kente göç deneyimleri bağlamında Türkiye’nin uluslararası pazara açılan kapısı olarak tarihinde ve kültüründe yer etmiş olan metropol kent İstanbul’un dokusunda gerçekleşen değişimler hem burada mevcut olan, hem de göç ederek yerleşen nüfusun yaşam deneyimlerini değiştirmiş ve dönüştürmüştür, bu doğrultuda bütünsel ideolojilerin büyük ölçüde geçerliliklerini yitirdikleri bir dönemin ardından özellikle kentin ‘arka’ sokaklarında bırakılmış olan göçmenlerin geliştirdikleri ne köylü, ne kentli, ne o, ne öteki, hem kentli hem köylü, hem o hem öteki konumu atayan taşralı kimliğinin üstlenilmesi ile meydana getirilen yarı-melez sahte-kent kültürü İstanbul’un ve buradaki organik ve bütün olduğu kabul edilen kentli nüfusun gündelik hayatındaki sabit, katı, normatif hizalanmaları, zamansallıkları ve mekânsallıkları dağıtarak sorgulamaya açabilmiştir; (b) özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından yaşanan dönemde duyuşal-motor tepkilerin bağlandığı tek ve mutlak bir anlam ve gerçeklik tarzının artık mümkün veya gerekli olmadığı süreç içerisinde bütünsel ideolojilerin etkilerini yitirmeleri ile bireylerin artık tek bir merkezin, bütünsel arzuların ve taleplerin parçaları olarak kamusal alanda kendilerini konumlandırmak yerine, tek tek kendilerini temsil edebilmenin sunduğu olanaklara erişimleri açılmış ve kendilerini gerçekleştirebilmelerine fırsat sunulmuştur, böylece merkezileşmenin dağıtılması ile daha önce bütünsel, ‘verili’, zaman-dışı, ‘doğal’ olduğu farz edilen birçok kategori de sorgulamaya açılarak bu alanlardaki çeşitlilik ve çoğulluk için

gerekli olan sapma, dağılma, başarısızlık, kopuş, çöküş deneyimlenebilmiştir; (c) 1980’ler İstanbul’unda en ağır baskı ve en çok kültürel çoğullaşma ile özgürlükler döneminin aynı anda ve aynı alanda deneyimlenmesi ile ortaya çıkan gri alan kentin bu dönemden önce garanti altına alınarak muhafaza edilmeye çalışılan homojen yapısını sarsmış ve bu organikliği sürdürmek için göçmenlere ‘maganda’ veya ‘taşralı’ gibi bir takım kimlikler atanmasının ‘arka’planı çözümlenebilmiştir, zira mutlak öteki kimlikleri muhafazakar örüntülerin kendilerini korumak ve sürdürmek için geliştirdikleri korunaklı zaman ve mekân dışında tutulmaya çalışılırken, buradaki varlığını sürdürmeye devam ederek, hatta bu kimliklerin tüm olumsuzlamalarının, başarısızlıklarının, dağılmalarının, kopuşlarının, parçalanmalarının, sessizliklerinin, sapmalarının üstlenilmesi ve sokağın dilinin keşfedilmesi ile böylesi konumsallıkların neler yapabileceği, yeni ve farklı zamansallıklar, mekânsallıklar, çeşitlilikler ve çoğulluklar sağlayabileceği ortaya koyulabilmiştir; (d) taşralı kimliğinin kent ve kırsal ayrımını silikleştirdiği, bu kimlikle beraber hissedilen ırkçı, cinsiyetçi, mekânsal ayrıştırıcılığa karşı hem Batı’yı hem de Doğu’yu sentezleyerek, ne Batı ne Doğu, hem Batı hem Doğu olan bir arabesk kültürünün geliştirilmesiyle daha önce bakılmamış, kurcalanmamış, tanımlanmamış olanlara yönelinebilmiş ve özellikle ‘özel hayat’ ve ‘aşk acısı’ kapsamına giren deneyimlerin taşralının kentte deneyimlediği toplumsal zulüm ile bir arada ifade edilmesiyle ‘mahrem’ ve kamusal arasındaki ayrılıklar bozulmuştur, böylece ‘mahremiyet’ örtüsü ile sarılanlar ortaya dökülerek kamusal alanda yer alan sistemli bilgi nesnelere dönüştürülmüş ve sorgulamaya açılabilmiştir; (e) 1990’larda Türkiye’nin küresel tüketim kültürü içerisine dahil olmasıyla birlikte bahsedilen homojenlik daha da çok değişime ve dönüşüme açılmış, normatif tekçiliğin belirlediği ve düzenlediği sabit ve kapalı kategorilerin yetersizlikleri ortaya çıkarılarak dağıtılmış ve doğallıkları yok edilebilmiş, böylece altkültürün sokak deneyimlerindeki gri, merkezsiz, dağınık, melez zamansallıklar ve mekânsallıklar için fırsatlar sunulabilmiştir; (f) ne Batı ne Doğu, hem Batı hem Doğu olan arabesk bozma, bozarak kullanabilme bağlamında altkültürün taklit etme becerisini meydana koyması ile birlikte özellikle hem bir red ve inkarlar, hem de fırsatlar ve vaatler dönemi olan 1980’lerden sonra deneyimlenen çöküş, sessizlik, kaybetme, dağılma, kopma üzerinden daha önceki dönemlerden sürdürülebilen sabit ve katı ayrımların

bütünselliklerini, doğallıklarını ve sabitliklerini kaybetmelerine yol açmış ve bu deneyim normatif hizalanmalardan ve hatlardan ayrılışa olanak tanıyarak yeni bir gerçeklik tarzı oluşturma potansiyelini içerisinde barındırması bağlamında *queer* bir öznellik kurma ihtimaline ortam hazırlayabilmiştir; (g) 1990’larda küresel tüketim kültürüyle birlikte gündelik yaşama dahil olan çanak antenler, özel televizyon kanallarının bolluğu, gazetelerin kurumsallaşması, büyük medya holdinglerinin kurulması, yerli ve küresel reklam şirketlerinin birleşmesi gibi gelişmelerle birlikte tüm dünyadan yeni ve farklı görüntüler, yaşam deneyimleri, görme ve algılama biçimleri kentin göçle birlikte melezleşmeye başlayan dokusuna dahil olarak git gide daha da normatif kategoriler içerisine sıkıştırılamayacak, çoğu zaman bu hizalanmalardan ve hatlardan sapmalara, yanlışlara sebep olacak çoğul ve çeşitli zamansallıklara ve mekânsallıklara olanak sağlamıştır, böylece bu dönemden önce belirli mekânlar ve tanımlar içerisinde tanımlanması sebebiyle örtük kalan cinsellik günlük yaşamın sınırlarına eklenilerek mahrem sınırlarını toplumsala dahil etmiş ve cinsellikle ilişkili kategoriler, ötekilik ve yabancılaşma deneyimleri sorgulamaya açılırken, diğer yandan cinselliğin deneyimsel dünyasının da ortaya çıkması için yollar sunulmuştur; (h) sürekli bir göç akışının sürdüğü İstanbul’daki sokakların, kentli üst sınıfının yaşadığı sokaklarından ayrı, belirli yerlerde taşralığı ‘bulaştırma’ tehdidi taşıdığı düşünülmesi üzerinden, sabit ve kontrol altında tutulmak istenmesi sebebiyle normatif tekçiliğin ritüelleştirilerek yeniden üretilmesi amaçlanırken, bir yandan da bu mutlak öteki kimliklerinin ve mekânlarının oluşturduğu tekinsizliğin kentin dokusunda mevcudiyetini sürdürmesi ile normatif zamanda ve mekânda çatlaklar oluşturulabilmiştir, kendi çokkültürlü yapısı sayesinde çoğulluğu ve çeşitliliği tüm değişimleri ve dönüşümleriyle içerisinde barındıran bu ayrıştırılmış mekânlar aykırı zamansallıklar ve mekânsallıklar oluşturarak yeni olanaklar için homojen dokuyu parçalama potansiyeli taşımaktadırlar; (i) kentin içerisindeki bu tecrit edilmiş mekânlarda ikamet etmekte olan göçmen nüfusunun çokkültürlülüğü normatif organik kültür fikrinin değiştirilmesi için yeni yollar açarak, kontrol altında tutmak amacıyla hareketsiz kılınmaya çalışılan bu mekânların ve kimliklerin normatif tekçi yapısını dönüştürerek yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri ve dünyaları için olanaklar vaat etmektedir.

3.1.2. Sınırın Yerelliği: 1990'larda Türkiye'de *Queer*'lik, Altkültür ve İstanbul

Türkiye'de 1980'lerde yarı kapalı devlet ekonomisinden küresel liberal ve açık pazar ekonomisine geçişle birlikte yükselişe geçen liberalizm ve kentleşmenin oluşturduğu atmosferde bir yandan en ağır biçimleriyle uygulanmaya başlanan bir baskı, red ve inkar döneminden, diğer yandan da bu dönemde büyük ölçüde bütünselliği dağıtılan sol hareketlerin kapsayıcılığını yitirmesi sonucu yeni ve çeşitli toplumsal grupların herhangi bir bütünsel siyasi görüşün altına sığınmadan, bağımsız bir şekilde tek tek kendi inisiyatifleriyle kendi sorunlarını konuşabildikleri radikal yeni toplumsal hareketler döneminden bahsetmek mümkün olmuştur. Özellikle feminizmin, anarşizmin, çevreciliğin antimilitarist bir bakış açısıyla kendisini göstermeye başladığı 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında girilen süreçte küresel olarak başlatılan bu toplumsal hareketler, Türkiye'de de özellikle sabitleştirilerek ve katılaştırılarak kentin belirli bölgelerinde kontrol altında tutulmaya çalışılan, şiddet, nefret ve dışlamanın her daim muhattabı kılınan altkültürün oluşturucusu toplulukların gündelik yaşam deneyimleriyle buluşabilmesi sonucu yerel karşılıklarını bulabilmişler ve yeni, farklı, çoğul, çeşitli kimlik mücadeleleri herhangi bir bütünsel siyasi görüşün altına sığınmadan kendi adına kendi sorunlarını konuşan bir kimlik mücadelesini başlatabilmiştir. Böylece farklı kesimler siyasetin içerisine dahil olarak kültürel çeşitliliği ve çoğulluğu sağlamış, olumsuzlanan, dışlanan, ötekileştirilen konumların üstlenilmesi ve daha önce kendi başlarına neler yapabilecekleri keşfedilmemiş olan konumların bilinmez ve olasılık dışı kılınmış bu dünya üzerinde bulunuşların potansiyelleri konuşulmaya, tartışılmaya, kavranmaya başlanmış ve böylece buralardan yeni ve farklı çıkış yolları keşfedilebilmiştir.

Kentin dokusunda sabit ve katı bir kontrol altında gündelik yaşam deneyimlerine belirli bir mesafede tutulmaya çalışılan, bu sebeple de sürekliliği olan bir ayrıştırılma deneyimine maruz bırakılan göçmen taşralı altsınıfların ikamet etmekte oldukları tecrit bölgelerine süren daimi göç halinin sürekli bir değişim, dönüşüm, çeşitlilik ve çoğulluk ortamı oluşturmasıyla altkültürün normatif tekçi sınırlar kapsamında düşünülmesi pek de mümkün değildir, bu yüzden de bu bölgelere sürekli olarak girip çıkan, geçici, sonlu, parçalı, kısmi, farklı, çeşitli, çoğul, asla tamamlanamayan

ilişkiler ve deneyimler doğrultusunda altkültürün geçirgen ilişkiler ağından meydana geldiği söylenebilir. Burada oluşturulan konumların üstlenilmesi de olumsuzlanma ve dışlanma deneyimlerinden dolayı aşamalı bir süreçten geçerek mümkün olmuştur, bu yüzden de tarihsel olarak bakıldığında bu konumların yapabileceklerinin keşfedildiği çok aşamalı bir süreçten ve bu süreçler içerisinde değişip dönüşerek kendisini geliştiren bir kimlik mücadelesinden bahsetmek mümkündür. Türkiye’de bu süreç genellikle üç aşama ile anılmaktadır; (a) kendini kabullendirme ve kabullenme süreci; (b) kamusal görünürlük sağlama süreci; (c) sosyal haklar için mücadele süreci. Bu araştırma içerisinde ele alınan 1980 sonrası süreç ise bu aşamalardan kamusal görünürlük sağlama sürecinden sosyal haklar için mücadele sürecine geçiş dönemini ve sonrasını içeren dönem olarak okunabilir. Nitekim toplumsal dokudaki birçok farkın ilk kez konuşulmaya başlandığı, farklı toplumsal kesimlerin ilk kez siyasi aktör olarak görünür olduğu, çeşitli ve çoğul kimliklerin hak mücadeleleri için ilk kez somut adımlar atmaya başladığı, bağımsız bir şekilde ilk kez bu toplulukların kendileri için bağımsız bir şekilde inisiyatif almaya başladıkları, bu çeşitli ve çoğul kimlikler tarafından ilk örgütlü direnişlerin gerçekleştirildiği, engelleri yaratanların toplumsal çevre olduğunun kavrandığı ve bunun için kültürel düzenin dönüştürülmesi için mücadele verilen bir dönem olarak 1990’lar altkültürün olumsuzlanan, dışlanan, ayrıştırılan konumunu üstlenerek bu konumun halihazırda bulundurduğu potansiyellerin keşfedilmesi bağlamında bir dönüm noktası olarak düşünülebilir. Bu bağlamda araştırmanın bu altbaşlığında ilk olarak 1980’lerde yaşanan değişim ve dönüşüm sürecinin açtığı yolda yaşanan ağır baskı, ayrıştırma ve kültürel çoğullaşma süreci tüm çelişkileri bir arada bulunduruşuyla ele alınacak, ardından da bu bir arada bulunuşun olumsuzlanan, dışlanan, başarısızlığa uğrayan konumsallığının üstlenilmesiyle neleri, nasıl barındırdığı, yeni ve farklı bir görme ve algılama biçimlerini nasıl olasılıklar kapsamına aldığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

1990’lardaki değişimlerin ve dönüşümlerin zamansallığını kavrayabilmek için ilk olarak 1980’lerdeki değişimlere ve dönüşümlere bakılmalıdır. 12 Eylül askeri darbesinin ardından içerisinde yalnızca Kürt kimliğinin bir yer bulabildiği, ancak kimlik mücadelelerinin çoğulluğunu ve çeşitliliğini büyük ölçüde içermeyen, bu mücadelelerle pratik ve teorik bir ortaklık sağlayamayan, bütünlüklü bir siyasi

konumun, bütünsel bir arzunun ve bütünsel bir kültürel talebini dile getiren ve bireyi ve sermayeyi tamamiyle dışlayan, sadece işçi sınıfı iktidarını ikame eden bir strateji izleyen sol mücadele büyük değişimler ve dönüşümler geçirmiş ve bütünselliğini kaybederek parçalanmıştır; böylece bu zamana kadar solda yer bulamamış olan yeni toplumsal hareketler radikal bir yeni toplumsal hareketler döneminin başlamasını sağlamış, Türkiye'deki LGBT*İQA+ mücadelesinin de böylece yavaş yavaş kendi ayakları üzerinde durup kendi adına konuşmaya başlayacağı 1990'lar ve radikal sayılabilecek söylemleri kullanmaya başlayacağı 2000'ler için gerekli koşulları ortaya çıkarabilmiştir.²⁷ Bu bağlamda 12 Eylül darbesi sınıf temelli bütünlüklü örgütlenmelerin zayıflamasına sebep olarak, farklı toplumsal kesimlerin tek tek siyasi aktörler olarak kendileri adına bir şey söyleyebildikleri bir olanaklar alanı temin ederek siyasette ve ekonomide bir kırılma dönemi meydana getirmiş, ülkede liberalizmin yükselişe geçtiği bu dönemde liberal ekonomi ile birlikte medeni hakların da görünürlük kazanması sürecini harekete geçirerek daha önce bakılmamış olana bakmayı, sorgulanmamış olanı sorgulamaya açmayı başarabilmiştir.²⁸

Bedenin dünyada bulunuşundan kaynaklı olarak edindiği zamansallık ve mekânsallık göz önünde bulundurulduğunda bedenlerle ikamet etmekte olduğu kentlerin çok yönlü ilişkiler geliştirerek birbirlerini önceden belirlenemeyecek şekilde dönüştürebilecekleri de söylenebilmektedir. Dolayısıyla mekânların birer iktidar aracı olarak işlev görmeye başlaması durumunda, kendi kurmaya çalıştığı kapalılığının oluşturduğu düzenlemeler ve belirlemeler ile belirli iktidar biçimlerini de kurduğu veya var olan iktidarı biçimlendirdiğini ifade etmek mümkündür.²⁹ Bu bağlamda İstanbul gibi büyük kentlerin homojen yapısının muhafaza edilebilmesi için sürekliliği garanti altında tutulmak istenen sokaklara ait kılınmış belirli ayrımların, belirlenmişliklerin ve düzenlenmişliklerin zamansallık ve mekânsallık içinde kontrol altında tutulmak istenen hizalanmaları ve hatları kavrayabilmek, bu değişim ve dönüşüm sürecinde buralarda gerçekleştirilen olumsuzlanma deneyimini üstlenişin barındırdığı potansiyelleri daha iyi kavrayabilmek bağlamında zaruridir.

²⁷ Erdal Partog, "LGBT Mücadelesinin Siyasi Çizgisi", **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 167-168.

²⁸ Erdal Partog, **Cinsellik Muamması**, s. 169

²⁹ Aslı Zengin, "Devletin Cinsel Kısımları", **Cins Cins Mekân**, der. Aytan Alkan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, s. 265.

1990'ların küresel tüketim kültürünün meydana getirdiği algı dünyasındaki değişimlere ve dönüşümlere kadar kentin tecrit edilmiş sokaklarının özellikle 'ahlâksızlık' ile ilişkilendirilerek işaretlenmesiyle belirli bölgelerde kapalı tutularak homojen dokunun sürdürülmesi için gerekli olan mesafenin muhafaza edilebilmesini sağlıyordu. Örneğin, devlet kent içerisinde yalnızca belirli sokaklarda fuhuş alanlarına izin veriyor ve böylece fuhşun hem cinsellikten bağımsız tahayyülüne hizmet ediyor, hem de kentin 'saygıdeğer' vatandaşlarının 'ahlâksız' olanla karşılaşma riskini en aza indirerek iktidarını uygulayabileceği güvenli bir alan kuruyordu.³⁰ Bu ayrıca seks işçilerinin kurabileceği 'tekinsiz' sınıflararası ilişkilerin de önüne geçmeyi hedefleyen bir 'önlem'dir. Bir dönem İstanbul Beyoğlu'nda genelevlerin bulunduğu sokak olan Abanoz Sokak'ın, Türkiye Cumhuriyeti'nin yalnızca gayrimüslim kadınların çalışmasına izin veren 1962 Anayasası ve 1970'li yıllarda Süleyman Demirel zamanında seks işçiliğine resmi olarak izin verildiği ilk resmi genelevi³¹ olarak geçmesi bağlamında düşünülmesi ile bu dönemdeki ötekileştirme ve dışlama deneyimlerindeki devletin özellikle kadın cinselliği üzerinde kurduğu yasal uygulamaların ve düzenlemelerin ırkçı, cinsiyetçi ve mekânsal ayrıştırıcı tınıları hissedilir kılınabilmektedir. Cinselliğin bu dönemlerde 'mahremiyet' sınırları içinde görülüyor ve bu normatif tekçi sınırlar dahilinde deneyimleniyor olması sonucunda cinsel deneyimselliğin üremenin zamanından ve mekânından belirli bir mesafede tutulması hedeflenerek 'ahlâksızlık' olarak işaretlenmesiyle iktidarın sürekli olarak kendisini yeniden ürettiği kentin yine tecrit edilerek güvenli alanlarındaki hizalamalarından ve hatlarından uzak tutulması beden ve mekân arasındaki ilişkiselliği ortaya koymaktadır. Bu tecrit edilmiş sokaklarda çoğu herhangi bir sosyal güvencesi veya hatta güvenli bir yaşam sürme garantisi olmadan çalışmak durumunda bırakılan seks işçilerinin içerisinde bulundukları olumsuzlanan konumları üstlenerek buradaki potansiyelleri keşfe çıkmaları ile başlattıkları hak arayış mücadelesinin en örgütlü biçimi de ancak 2007 yılında, kendisi de Ankara'da travesti ve transseksüel kadınlar tarafından 2006 yılında kurulan Pembe Hayat LGBTT Derneğini'nin ilk olarak Amerika Birleşik

³⁰ Aslı Zengin, *Cins Cins Mekân*, s. 273.

³¹ Belgin Çelik, "Seks İşçiliği", *Başkaldıran Bedenler*, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 86.

Devletleri’nde seks işçilerini korumak için kurulan sendikal oluşum Kırmızı Şemsiye’nin Türkiye’deki ayağının temellerini atışıyla mümkün olabilmıştır.³² Devlete kayıtlı, kısıtlanarak da olsa Abanoz gibi kentin belirli sokaklarında kontrol altında çalışan vesikalı seks işçilerinin yanı sıra, kayıtlı olmayarak, yani hiçbir sosyal güvencesi olmaksızın çalışmak zorunda bırakılan vesikasız seks işçileri – özellikle genelevlerde çalışmasına izin verilmeyen, bu sebeple de vesikasız olarak çalışmakta olan kadın, erkek ve travesti seks işçileri - adeta iki kere ötekileştirilmeye, dışlanmaya, olumsuzlamaya maruz bırakılmaktadır, bu durum iktidarın aslında normatif tekçi kategorilerini ifade alanlarının teke indirgenmesi ve bu tecrit ettiği alanlarda baskılama mekanizmaları oluşturması aracılığıyla kendisini yeniden ürettiğini açığa çıkarmaktadır. Fakat bu durum vesikasız olarak çalışmakta olan seks işçilerinin polis şiddetinden kaçınmak için sokakları mesken tutuş biçimlerinde de belirli olmayan, dağınık, değişken bir harita ortaya çıkararak en başta kontrol altında tutulmaya çalışılan böylece de kolayca ‘ahlâksızlık yuvası’ olarak belirlenebilen bölgelerin keskin, sabit, katı olan normatif tekçi sınırlarının bozulmasına, hatta sınıflararası çaprazlama ilişkiler geliştirilmesi için gerekli olan akışkanlığa olanak vermektedir; “Sokaktaki fuhşun mekânları sabitlik göstermeyen, devamlı yer değiştiren ve dolayısıyla akışkan bir haritaya sahip.”³³ Sokaklardaki bu mekânlarda gerçekleştirilen kayıtsız fuhşun değişken, dinamik, geçici, akışkan oluşu tecrit edilmiş belirli alanlarda sıkıştırılmaya çalışılan toplumsal alanın ötekileştirilmiş ve dışlanmış deneyimlerinin normatif tekçi sınırlarında çatlaklar yaratılması, güvenli kılınmış zamanlara ve mekânlara çeşitli ve çoğul zamansallıkların ve mekânsallıkların sızdırılabilmesi için fırsat sağlamaktadır; “Ancak, bu altkültürün sınırları hiçbir şekilde kesin değildir, hem Türkiye’de hem de dışarıda içine girip çıkan bireylerin oluşturduğu geçirgen ilişkiler ağıdır.”³⁴ Nitekim kadın, erkek, travesti kimliklerinin de deneyimlerine ve pratiklerine bakılmasıyla sorgulamaya açıldığında bu kimlikler içerisinde de birçok farklılığın bulunduğu görülebilmektedir; örneğin, ‘travesti’ kimlik kategorilendirisinin içindeki farklılıklardan bahsedilecek olursa yeniden cinsiyet atama operasyonu geçirmemiş olan ve para kazanmak için

³² Belgin Çelik, **Başkaldıran Bedenler**, s. 87.

³³ Aslı Zengin, **Cins Cins Mekân**, s. 282.

³⁴ Deniz Kandiyoti, “Pembe Kimlik Sancıları”, **Kültür Fragmanları**, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 285.

kadın kimliğini üstlenen bireylerden, toplumsal baskı veya eşlerin beklentileri yüzünden operasyon geçirmeyi tedbir olarak seçmek zorunda kalan bireylerden ve kadın kimliğini üstlenmiş olan veya ‘gerçek’ kadın olduğunu beyan eden yeniden cinsiyet atama operasyonu geçirmek için değişim sürecinde bulunan bireylerden ve daha bu kategorilendirmelere alınmamış birçok bireysel farklılıktan söz edilebilir.³⁵ Nitekim bu kimliği üstlenen bireylerin kendilerine ait bir zamansallıkları ve mekânsallıkları, kendi oluşturdıkları bir dilleri olduğu onların kendi gündelik yaşam deneyimlerine bakılarak kavranabilir;

“Transseksüeller kendilerine ait şifreli bir lisan kullanıyorlar, 50-60 sözcükten oluşan küçük bir söz dağarcıkları var. Bunun çingene lehçesine dayandığını, İspanyolca, Latince ve muhtemelen Ermeniceden izler taşıdığını söylüyorlar. ... *Gacı* (kadın) ile *has gacı* (genç kadın, yani doğuştan kadın olanlar) arasındaki da belirgin bir fark bulunuyor. Kadın olma yolundakiler için ise *lubinya* terimi kullanılıyor”.³⁶

12 Eylül 1980 askeri darbesi sonraki süreç kendilerine özgü altkültür geliştirmiş ve bu tecrit edilmiş sokaklarda ikamet eden nüfusa karşı özellikle trans*’lara sahne yasağı getirilmesi ve saçları kazınarak İstanbul dışındaki şehirlere sürgün edilmeleri ile sonuçlanan bir takım ötekileştirici ve dışlayıcı eylemin gerçekleştirildiği ilk kitlesel dışlama pratiği olarak kavranmaktadır.³⁷ Darbe sonrası girilen askeri idare döneminde karakollara alınan, saçları kazınan, fiziksel şiddete maruz bırakılan ve Eskişehir’e sürgün edilen, bu sebeplerden dolayı çoğu intihar eden trans* bireyler göz önünde bulundurulduğunda daha önce de bahsedildiği gibi kimlik kategorilerini gerçekliklerinden tamamiyle soyutlanabilen salt inşalar olarak düşünmek mümkün değildir, bu sebeple de kimlik kategorilerinin kültür-doğa, sahte-gerçek ayrımlarının sabitliği, kesinliği, katılığı olmaksızın ele alınması ve bedenlerin mekânlarla kurduğu ilişkiler bağlamında gündelik yaşam deneyimlerine olan etkilerin bu kapsam göz önünde bulundurularak düşünülmesi gerekir;

³⁵ Kandiyoti, **Kültür Fragmanları**, s. 285.

³⁶ Kandiyoti, **Kültür Fragmanları**, s. 286.

³⁷ Yasemin Öz, “Trans Cinsiyetli Bireylere Yönelik Dışlama ve Direniş İmkânları” **Başkaldıran Bedenler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 204.

“Pembe nüfus cüzdanıyla fahişe olarak yakalanmak yeterince olumsuz, fakat kadına benzeyip de mavi nüfus cüzdanı çıkarmak bambaşka bir meseleydi. Yasalardaki bir gedikten dolayı, mavi nüfus cüzdanı göstermeleri durumunda, ameliyat geçirmiş transseksüellerin bile fahişe olarak tutuklanmaları mümkün değildi; bu yüzden toplanıyorlar, sonra tekrar serbest bırakılıyorlar, fakat bu arada şiddetli dayığa ve aşağılamaya maruz kalıyorlardı.”³⁸

Böylesi bir şiddet alanının normatif tekçi algı dünyası içerisinde kontrol edilmeye çalışılan trans* bireylerin 12 Eylül askeri darbesi ardından girilen askeri idare döneminde deneyimledikleri mağduriyetlerin bu dönem içerisindeki diğer çeşitli ve çoğul mağduriyetler içerisinde bugün en az anılanları olması³⁹ bile birçok bağlamda bir ötekileştirme ve dışlama sürecinin hâlâ devam etmekte olduğunu açık etmektedir. Normatif tekçi kimlik kategorileri içerisine sıkıştırılamayan bedenlerin bu dönemde ötekileştirme ve dışlama deneyimleriyle yüzleşmek zorunda bırakılmaları ve bu deneyimlerin devlet tarafından bizzat gerçekleştirilmesi ve Sıkıyönetim Kanunu ile bir takım yasakların ve kısıtlamaların getirilmesi homojenleştirilmeye çalışılan kentlerde ikamet etmekte olan nüfusu da etkilemiş, aynı söylemin her toplumsal pratikte ritüelleştirilerek tekrar ve taklit edilmesine de fırsat vermiştir. 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu’nun Türkiye Radyo-Televizyon Kurumunun yayımları dahil olmak üzere telefon, telsiz, radyo, televizyon gibi her çeşit araçlarla yapılan yayım ve haberleşmeye sansür koyduğu, kayıtlamaya veya durdurmaya ve hizmetin gerektirdiği biçimlerde bunlardan öncelikle faydalanma yetkilerine sahip olan iktidarın yine bu dönemde Sıkıyönetim Bölgesinde belirli bir ikametgahı olmayanlardan veya diğer ‘şüpheli’ olan kişilerden Sıkıyönetim Bölgesi içinde bulunmaları ‘sakıncalı’ görünenleri Sıkıyönetim Bölgesi dışına çıkarma ve bu bölge içinde belirli yerlere girmesini veya yerleşmesini yasaklama yetkisini elinde bulundurması sebebiyle özellikle trans* bireyleri ve ‘efemine’ eşcinselleri ‘sakıncalı’ kategorisine sokması ve bu bireyleri evlerden, kulüplerden, barlardan ve yollardan derbest ederek Eskişehir’e ya da Bolu’ya sürgün etmesi olanaklı hale gelmiştir.⁴⁰ Nitekim eşcinsel kimliğini üstlenen sanatçıların sahne almalarına getirilen yasakların

³⁸ Kandiyoti, **Kültür Fragmanları**, s. 284.

³⁹ Yasemin Öz, “‘Ahlâksızların’ın Mekânsal Dışlanması”, **Cins Cins Mekân**, der. Ayten Alkan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, s. 289.

⁴⁰ Veysel Eşsiz, “Devletin Eli, Beli, Sopası”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 193.

yanı sıra çekilen filmlerde veya televizyonlarda yer almalarına müdahale edilerek bu alanda da bir takım yasakların uygulanması, ayrıca yurt dışına çıkmalarının da engellenmesi⁴¹ gündelik yaşam deneyimlerinde de yazılı olmayan bir takım ötekileştirme ve dışlama pratiklerine ortam hazırlamıştır. Kendisini toplumsal katmanda da tekrar edebilen bu kategorilerin zamansallığı yok edilmeye çalışılarak doğallaştırılması hedeflenen ötekileştirme ve dışlama pratikleri, 1985 yılında kanunda gerçekleştirilen bir takım değişimlerden sonra polisin ‘genel ahlâk ve edep kurallarına aykırı olarak utanç verici ve toplum düzeni bakımından tasvip edilmeyen tavır ve davranışlarda bulunanların’ da parmak izlerini ve fotoğraflarını almaya yetkili kılınması ve hatta bu geniş yetkilendirmenin sıkı yönetimden çıkmanın tek yolu olarak lanse edilmesi ile pekiştirilmiştir.⁴² Yasada gerçekleştirilen bu düzenlemenin faturası normatif tekçiliğin hizalamalarından ve hatlarından en çok sapan, bunlara ayak uydurmakta en çok başarısızlığı deneyimleyen bireylere kesilmiştir;

“Trans bireyleri ‘tek tek odasına alıp namaz sureleri’ sorması ve ‘bilmeyenlere dayak atıp, bilenlere zorla namaz kıldırması’ ile ünlü Asayiş Şube görevlisi Doğan Karakaplan, 1989 yılında Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’ndeki görevli doktorlarla işbirliğinde bulunarak hastanenin ‘eşcinsellerin kişilik yapıları ve ruh hastalıklarının görülme sıklığı’ üzerinde çalışacak olan psikiyatrlarına ‘denekler’ gönderiyordu. Pek tabii polisin görevi doktorlara ‘yardımcı olmakla’ sınırlı değildi. Sürgünler bir yandan yeniden başlarken, polis şiddeti iyiden iyiye görünürlük kazanıyordu.”⁴³

Bu patolojikleştirilmeye varan ötekileştirme, dışlama ve baskılama pratiklerine ve bu pratikleri gerçekleştiren polis şiddetine karşı, normatif hizalanmalardan ve hatlardan sapmasından, bunlara uymamasından dolayı başarısız olan, olumsuzlanan konumların üstlenilmesi ile barındırdığı potansiyellerin keşfedilmesi bağlamında gerçekleştirilen ilk örgütlü direniş 1987 yılında Taksim Gezi Parkı’ndaki aralarında insan hakları savunucularının, yazarların ve sanatçıların da bulunduğu bir topluluğun 17 gün boyunca sürdürdüğü açlık grevidir.⁴⁴ Direniş alanının erişime açılmasıyla

⁴¹ Eşsiz, **Cinsellik Muamması**, s. 200.

⁴² Eşsiz, **Cinsellik Muamması**, s. 208.

⁴³ Eşsiz, **Cinsellik Muamması**, s. 213-214.

⁴⁴ Eşsiz, **Cinsellik Muamması**, s. 215.

sorgulanmaya başlanan ötekileştirme, dışlama ve baskılama pratiklerini hâlâ muhafaza etmeye çalışan yasalar ve onlarla birlikte etkileri de sürekli olarak şekil değiştirmiştir. Çünkü kendisini yeniden kurmak için tekrar ve taklit edimleriyle sürdürerek ve zaman-dışılığı, doğallaştırmaları böylece güvence altına alarak yeniden şekil almayı hedefleyen normatif katı bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Nitekim daha önce Eski Ceza Kanunu'nda kabahatler arasında bulunan 'edebe muhalif hareketler'in Yeni Ceza Kanunu içerisinde 'teşhircilik' adıyla suç olarak tanımlanması ve diğer kabahatlerin de Ceza Kanunu'ndan çıkarılarak 5326 sayılı Kabahatler Kanunu'na aktarılması neticesinde yeni kanundaki 'mal ve hizmet satmak için başkalarını rahatsız etme' ile ilgili 37. maddeyine toplumsal alanlardan ve kentin normatif gündelik yaşam pratiklerinden belirli bir mesafede konumlandırılan trans* bireylerin kentte yaşama ve kente erişim haklarına müdahale eden ve kısıtlayan bir madde olarak işlev görmüştür; buna ek olarak 2918 sayılı Karayolları Trafik Kanunu da yine aynı şekilde doğrudan trans* bireylere yönelik olmasa da normatif tekçi hatlardan saptığı için sorgusuzca tecrit edilmeleri ve doğrudan olumsuzlanmaları sebebiyle her daim 'suçlu' konumuna itilen trans*lara yönelik 'trafiği engellemek' suçuyla yargılayabilmesinin yanı sıra, onları her türlü mekânda alıkoyma ve idari para cezası kesebilme ile müdahaleye, kısıtlamaya ve kontrole açarak normativitenin kendi tekçi yapısını yeniden üretmesine fırsat tanımıştır.⁴⁵

“Trans seks işçileri Türkiye'nin geçirdiği bu dönüşümler açısından özellikle öne çıkan bir grup, zira 1) neoliberal kentsel dönüşüm sürecinden, 2) devletin ahlâk politikalarından ve 3) 1980'lerden bu yana neredeyse kendi özgün örgütlenmesine sahip olmuş güvenlik güçlerinden mustarip olmuş ve olmaya da devam eden bir grubu teşkil ediyorlar.”⁴⁶

Tam da bu bağlamda olumsuzlamanın, dışlamanın ve ötekileştirmenin zaman-dışılığını bozarak 'arka'sını açık etmek amacıyla bu kategorilerin üstlenilmesi ile açılacak halihazırda mevcut olan olasılıkların ve bu olasılıkların mümkün kılabilceği zamansallıkların, mekânsallıkların, çeşitliliklerin ve çoğullukların

⁴⁵ Eşsiz, **Cinsellik Muamması**, s. 216.

⁴⁶ Eren Savcı, “Trans Seks İşçileri ve Derin Vatandaşlık”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:90, Bahar 2018, s. 206.

keşfedilmesi ile dünyaya zamansallığı kazandırılarak daha geniş bir düzlemde bakmak mümkün olabilmektedir. Zira normatif tekçiliğin Türkiye’de vatandaşlığı kendi kategorilendirmeleri içerisine sığdıramadığı her türlü çeşitliliği ve çoğulluğu dışlaması, imkânsızlaştırması, yanlışlaması, ayrıştırması, gülünçleştirilmesi üzerinden düzcinsel olmayı zaman-dışı, ‘verili’, ‘doğal’ konumlara yerleştirerek heteronormatif bir inşa olarak ördüğünü söylemek mümkündür. Çünkü kendi muhafazakar örüntülerinin güvenli kılınmış alanlarını sürdürebilmek için, örneğin gey erkeklerin askere alınmaması, trans* bireylerin polisin şiddetine sürekli olarak maruz kalması, lezbiyenlerin ‘aile namusu’ ile verdiği mücadeleler ve normatif kategorilerden sapmalarından dolayı partnerine acil bir durumda hastanede, mahkemede, morgda, hapishanede yaklaşamamanın yanı sıra, bir de onun sigorta ve emeklilik imkânlarından uzak tutulma, yasalara uygun evlilik yapmanın ve bunun sağladığı avantajlardan yararlanma ihtimalinin sadece bir cinsel yönelime tanınması gibi durumlar, gerçekleştirdiği bir takım tekrar ve taklitle sürekli olarak kendisini zamansallığını yitirmiş bir doğallaştırma içerisinde muhafaza etmektedir ve düzcinselliğin hizalanmalarını ve hatlarını bu tekrar ve taklit edişi de heteronormativite olarak isimlendirmek mümkündür.⁴⁷ Bu noktada belirtmek gerekir ki evlilik eşitliğinin herkes için sağlanması durumunda da, evlilik içerisindeki atanmış konumların sürdürülmesi sebebiyle normativitenin güvenli kıldığı düzenlemeler hâlâ mevcuttular ve kendilerini bu eşitlik kurgusu üzerinden pekiştirmektedirler. Heteronormativitenin kendisinden farklı olan çeşitlilikleri ve çoğullukları kontrol altında tutmak için uyguladığı, hiyerarşiyi güçlendirerek yeni hiyerarşik yapılar yaratan cinsiyetçi şiddetin bir mekanizma haline getirilmesi ise homofobi altında ele alınmaktadır ve homofobi düzcinsellikle ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde (a) bireyin kendi düzcinsel maskülenliği ile ilişkili iç çatışmalarından kaynaklanan endişesini engellemenin bir yolu olan savunucu-anlamlı bir işlev görebilen, (b) düzcinselin gey erkeklere karşı kendisi için önemli olan başkalarının onayını kazanmak ve öz-saygısını yükseltmek amacıyla ön yargıyı ifade edebilen, (c) düzcinsel bir erkeğin kendi benlik ve kimlik tanımlamasını

⁴⁷ Cenk Özbay ve Maral Erol, “Vatandaşlık Rejimi, Cinsellikler ve Beden Siyaseti”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:90, Bahar 2018, s. 201-202.

belirleyen daha geniş ve kapsamlı bir toplumsal ideolojinin parçası olarak homofobik tutumlar geliştirmesi ve buna uygun davranması olarak kavranmaktadır.⁴⁸

Türkiye’de homofobiye karşı mücadele veren LGBT*İQA+ hareketinin üç döneminden söz edilebilmektedir; (a) kendini kabullenme ve kabullendirme süreci; (b) hem diğer bütünsel siyasi ideolojilerden bağımsız olarak kendisinin bağımsız olarak görünme ve direniş adına kendisi için bir şeyler söyleyebildiği, hem de kendisi için özne-kimlikler inşa edebildiği süreç; (c) heteronormativitenin tekçi hizalanmalarının ve hatlarının ötekileştiriciliği ve dışlayıcılığı karşısında siyasi tartışmalara eklenenebilen ve olası çözüm imkânlarını sorgulayan *queer*-sosyal haklar süreci; ve bu son süreç 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında girilen sürecin devamındaki yeni toplumsal hareketlerin muhalif gücünün, özellikle 1990’larda ortaya çıkmaya başlayan ikinci dalga LGBT*İQA+ mücadelesinin – öncesinde daha çok Batılı beyaz ve orta ve üst sınıf gey ve lezbiyenlerin bir hareketi olarak kabul edilşinin özellikle AIDS krizi ile radikalliğinden ödün vererek kendi içerisinde teorik ve pratik sorunlar yaşayan, sınıf ve ırk temelinde sorgulanmasıyla değişime ve dönüşüme açılan- eşitlikçi mücadeleye karşı farklılıkları, çeşitlilikleri, çoğullukları savunan bir mücadeleye dönüşüşünün tarihsel arkaplanını oluşturmaktadır.⁴⁹ Nitekim daha önce de değinildiği gibi bu dönemdeki mücadelelerin tek bir bütünselliği ve merkeziliği olamayan, dağınık, merkezsiz, bağımsız oluşu birçok farklı toplumsal kesimin kendi sorunlarına farklı biçimlerde sahip çıkmasıyla kendi deneyimleri üzerinden geliştirdikleri yeni toplumsal mücadelelerle doğallaştırılmış muhafazakar örüntülerin ötesine bakabilmekten söz edilebilmiş, böylece ötekinin anlaşılmaaya çalışıldığı yaklaşımlara erişim mümkün olabilmiştir. Bu bağlamda 1980’de yaşanan değişimler ve dönüşümlerle ortaya çıkan feminizm, anarşizm, çevrecilik ve antimilitarizm gibi yeni toplumsal hareketlerle birlikte LGBT*İQA+ hakları da konuşulmaya başlanmış, 1990’larda ise LGBT*İQA+ mücadelesi yavaş yavaş somut ve görünür adımlar atabilmiştir; örneğin 1993’te İstanbul merkezli Lambdaistanbul, 1994’te ise Ankara merkezli Kaos GL gibi örgütlerin kurulmasıyla LGBT*İQA+ hareketi ve mücadelesi herhangi bir siyasi görüşün altına sığınmadan bağımsız bir

⁴⁸ Melek Göregenli, “Heteroseksizm, Homofobi ve Nefret Suçları”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:65-66, 2011, s. 357.

⁴⁹ Erdal Partog, “LGBT Mücadelesinin Siyasi Çizgisi”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 163-165.

şekilde hareket edebilecekleri, kararlar alabilecekleri, sorunlarını sadece kendilerinin tartışabilecekleri platformlar oluşturmuşlardır.⁵⁰

Öte yandan 1990'lardaki medyanın normatif tekçi bakış açılarının aşırı genelleştirici tavırlarının toplum üzerinde sebep olduğu etkilerden dolayı homofobik tavırlar pekiştirilmektedir, nitekim şiddet de bu şekilde meşrulaştırılabilmektedir. Normatif tekçi hizalanmaları ve hatları takip eden cinayet zanlılarının bu hizalanmalardan ve hatlardan halihazırda sapmış olmaları sebebiyle zaten baştan suçlu görülen trans* bireylere uyguladıkları tüm ötekileştirme ve dışlama pratikleri 'haklı' görülerek aklanabilmektedir, hatta trans* seks işçilerini öldürmelerine yönelik yaptıkları savunmalarda trans* bireyin cinsel ilişki sırasında 'erkek çıkması' veya 'ters ilişki teklifinde' bulunması gibi gerekçeler sunabilen ve bedenin bazı bölgeleri ve fonksiyonları üzerindeki normatif tekçi belirlenmişlikleri ve düzenlemeleri sürdüren, yeniden üreten cinayet zanlılarına ceza indirimi uygulandığını gösteren birçok örnek bulunmaktadır.⁵¹ Homofobi ve transfobiden kaynaklı olarak sergilenen şiddetin ilk kez bir kitlesel dışlama pratiği olarak 12 Eylül askeri darbesi sonrasında devlet eliyle gerçekleşmesinin meşru ve 'doğal' kıldığı yoldan ilerleyen kentin 'mahalle sakinlerinin' tecrit edilmiş bölgelerde ikamet etmekte olan trans* seks işçilerine uyguladığı şiddet de cezadan muaf tutulmuştur. Sokaktaki gündelik yaşam deneyimlerine dahil olarak gelişen bu şiddetin örnekleri özellikle İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerde, bu kentlerin homojenleştirilmeye çalışılan normatif tekçi zamanlarından ve mekânlarından tecrit edilmiş, normatif hizalanmalardan ve hatlardan sapmış olan, onları izlemekte başarısız olan, güvence altına alınmaya çalışılan homojenlik içerisinde çeşitli ve çoğul zamansallıklar ve mekânsallıklar ortaya çıkarmakla suçlanan nüfusu hedef alan bu saldırılar 'sokak temizliği' adı altında nefret söylemlerinin cinsiyetçi, ırkçı, mekânsal ayrıştırıcı yapısını gözler önüne sermektedir. Birçok muhalif kesimin ve devletin sessiz kalmayı, belirli bir mesafeden izlemeyi tercih ettiği bu olaylardan biri 1996 yılında yazında İstanbul'da bulunan lüks otellerden birinde gerçekleştirilen Birleşmiş Milletler'in Habitat II İnsan Yerleşim Zirvesi konferansı öncesindeki kentsel dönüşümün gerekçe

⁵⁰ Partog, **Cinsellik Muamması**, s. 169-170.

⁵¹ Selin Berghan, "Transfeminizm", **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:65-66, 2011, s. 145-146.

gösterilmesiyle büyük ‘temizlik’ operasyonu adı altında devlet, medya ve ülkü ocakları işbirliği ile sokak köpekleri ve trans* bireyler üzerinde gerçekleştirilmiştir.⁵² O döneme kadar ayrı ayrı dağınık bir biçimde kentin sokaklarında ikamet edemeyen, etseler de o sokaklarda kabul görmeyen trans* bireylerin tutunmayı başardıkları yere göç etmeleri ile kentin belirli bölgelerinde yaşamaya esasında zorlanmaları ve buralarda bir tecrit yaşamı sürdürmelerinin sonucu olarak olayın geçtiği Ülker Sokak’ta birlikte ikamet ediyor olmaları tesadüf değildir;⁵³ bu sebeple de normatif tekçi hizalanmalardan ve hatlardan sapmaktan dolayı sorgusuz bir şekilde ‘suçlu’ konumuna yerleştirilen nüfusa yönelik kitlesel bir ötekileştirme ve dışlama pratiği olarak görülebilirdir, “Uygulanan şiddet evlerin yakılıp yıkılması ve linç girişimleri seviyesine ulaşmasına rağmen, trans cinsiyetli kadınların güvenlikleri devlet tarafından sağlanmamış, saldırganlar hakkında soruşturma dahi yürütülmemiştir.”⁵⁴ Nitekim daha önce de değinildiği gibi, 12 Eylül 1980 darbesinde saçları kazınarak ikamet etmekte oldukları yerlerden sürgün edilen, aşağılayıcı sıfatlar ve muamelelere maruz bırakılan, sahneye çıkma yasağının yanı sıra film çevirme ve televizyona çıkma yasakları getirilen trans* bireylere yönelik bu tutum, 1990’larda ‘mahalle sakinleri’ tarafından gerçekleştirilen saldırılara, linç girişimlerine ve nefret cinayetlerine teşvik edici tohumlarını atmıştır.⁵⁵ Öte yandan evlerine saldırılarak sürgüne zorlanan trans* bireylerin ikamet ettikleri sokaklarda ikamet etmekte olanlar kendi evlerine saldırılmaması için evlerine Türk bayrağı asarak partiyarkal ve heteroseksist değerler ile milliyetçi değerlerin nasıl iç içe algılandığını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.⁵⁶ Türkiye’deki vatandaşlık algısının normatif tekçi hizalanmalar, hatlar, zamansallıklar ve mekânsallıklar ile birlikte kurularak muhafaza edilmekte olduğunu da açıkça gösteren bu durum ‘mahalle sakinleri’nin yanı sıra polisler tarafından da sürdürülerek iyice pekiştirilmeye ve doğallaştırılmaya çalışılmıştır;

⁵² Partog, **Cinsellik Muamması**, s. 171.

⁵³ Öz, **Cins Cins Mekân**, s. 288.

⁵⁴ Öz, **Başkaldıran Bedenler**, s. 204-205.

⁵⁵ Hande Ögüt, “Kadın Transvestimizi ve Trans Erkeklik”, **Başkaldıran Bedenler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 42-43.

⁵⁶ Öz, **Başkaldıran Bedenler**, s. 206.

“Örneğin, İstanbul’da 1996 Ülker Sokak olaylarında kolluk kuvvetleri, ‘mahalle sakinleri’ ve ülkücü gençliğin yanında yer alıp aktif olarak trans kadınların evlerine saldırıyor, kapı ve pencereleri kırıyor, evlerin içine molotof kokteylleri atıp bazı apartmanları da yakıyordu. O dönemi yaşamış bütün trans kadınlar, ‘Hortum Süleyman’ lakabını taktıkları, kendilerini emniyete toplayıp hortumla döven Beyoğlu Emniyet Müdürlüğü ekipler amirinden bahsediyorlar.”⁵⁷

Türkiye’deki büyük kentlerde deneyimlenen ötekileştirme ve dışlanma pratikleri yalnızca İstanbul’la sınırlı değildir, bu olayın bir benzeri de 2006’da Ankara’da travesti ve transseksüel kadınlar tarafından Pembe Hayat LGBTT Derneği’nin kurulmasına da ön ayak olmuş olan Ankara’nın Eryaman semtinde gerçekleştirilmiştir. Yine aynı yıl, yine semtte ikamet eden 25-30 kişiden oluşan ‘mahalle sakinleri’ tarafından trans* bireylerin arabalarının önünü kesilip, fiziksel şiddet uygulanması, darp edilmesi, mallarına zarar verilmesi, evlerinin kapılarını kırıp içeride olanları kurşunlaması ile gerçekleştirilen linç girişimleri yine emniyet güçlerinin gözü önünde gerçekleştirilmesine rağmen, olaylara hiçbir şekilde müdahale edilmemiş, hatta linci gerçekleştirilenler tutuklanmalarının ardından bir yıl bile geçmeden ‘tutukluluk süreleri yeterli bulunarak’ serbest bırakılmışlardır.⁵⁸ Bir başka büyük şehir olan Bursa’da da benzer bir örnek bulmak mümkündür. Yine 2006 yılında Bursa Gökkuşığı Travestileri, Transseksüelleri, Geyleri, Lezbiyenleri Koruma, Yardımlaşma ve Kültürel Etkinlikleri Geliştirme Derneği’nin düzenlediği yürüyüşün Bursasporlu taraftarlar ve bazı Bursalı esnaf tarafından engellenmesinin ardından, yürümek isteyenlere yapılan taşlı saldırı ve dernek binasından basın açıklaması yapmak isteyen eşcinsellere yönelik linç tehditleri de büyük ölçüde gözardı edilmiştir.⁵⁹ Bu gibi olaylar sırasında diğer toplumsal hareketlerden açık destek bulamayan Türkiye’deki LGBT*İQA+ mücadelesi 1980’lerden sonra toplumda gerçekleşen değişimlerin ve dönüşümlerin sunduğu atmosferde siyasi aktörler olarak yer alarak siyasette toplumsal çeşitlilik ve çoğulluğu arttırabilmiştir; “Olumsuzlanan kimliğin sahiplenilmesi, bu kimliğin tartışılır bir konuma getirilmesi,

⁵⁷ Eren Savcı, “Trans Seks İşçileri ve Derin Vatandaşlık”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:90, Bahar 2018, s. 208.

⁵⁸ Öz, **Başkaldıran Bedenler**, s. 204.

⁵⁹ Serkan Delice, “Zen-Dostlar Çoğalıp Mahbublar Azaldı”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 330.

LGBTT hareketinin ister istemez siyasetle temas etmesini zorunlu kılar.”⁶⁰ Türkiye’de olumsuzluğun, başarısızlığın, dağılmanın, kopmanın, sapmanın, parçalanmanın üstlenilerek bu konumların barındırdığı çeşitli ve çoğul zamansallıkların, mekânsallıkların, çapraz hizalanmaların ve hatların keşfedilmesi 1990’lu yıllarda bir direniş alanı sağlayarak görünürlük kazanan ve kendisi adına kendi sorunlarını konuşabilen LGBT*İQA+ mücadelesi ile birlikte mümkün olabilmıştır. Örneğin yine bu bağlamda Türkiye’de feminizmi popülerleştirerek tanınmasını sağlayan *Kadınca* dergisinin rollerin tersine çevirilmesi ve maskülenliğin erkeklikle doğrudan bağlantılandırılarak sorgulanmaz kılınışının ‘doğal’ kurgusunun açık edilerek taklit edilebilir olduğunu gösterilmesi ile varsayılan ‘doğallıkları’ sorgulamaya açtığı normatif tekçiliğe karşı sokaklarda gerçekleştirilen Türkiye’deki ilk *drag king* performansları kendi adına konuşabilme ve böylece bir direniş imkânı sağlayabilme bağlamında verilebilecek dikkate değer örneklerdendir.⁶¹

Türkiye’de 1988’den beri nüfus kayıtlarına doğum sonrasında işlenen ‘cinsiyet’in değiştirilebilmesi yasalarca kabul edilmekte olsa da,⁶² konuya ilişkin Medeni Kanun’un 40. Maddesi esasında normatif toplumsal cinsiyet kategorilendirmelerinin tekçi yapısını yalnızca kadın-erkek karşıtlığını tüm katılığı, sabitliği, sürekliliği ile içermekte ve bu katılığın, sabitliğin, sürekliliğin dışında kalan tüm oluşları, akışkanlıkları, değişimleri, dönüşümleri, çeşitlilikleri ve çoğullukları patolojikleştirerek ve dışlayarak sürdürmektedir;

“40. Madde: Cinsiyetini değiştirmek isteyen kimse, şahsen başvuruda bulunarak mahkemece cinsiyet değişikliğine izin verilmesini isteyebilir. Ancak, izin verilebilmesi için, istem sahibinin onsekiz yaşını doldurmuş bulunması ve evli olmaması; ayrıca transseksüel yapıda olup, cinsiyet değişikliğinin ruh sağlığı açısından zorunluluğunu ve üreme yeteneğinden sürekli biçimde yoksun bulunduğunu bir eğitim ve araştırma hastanesinden alınacak resmî sağlık kurulu raporuyla belgelemesi şarttır.

⁶⁰ Partog, **Cinsellik Muamması**, s. 171.

⁶¹ Hande Ögüt, “Kadın Transvestimizi ve Trans Erkeklik”, **Başkaldıran Bedenler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 45.

⁶² Ayça Kurtoglu, “Cinsiyet ve Cinselliğin İnşası”, **Başkaldıran Bedenler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 116.

Verilen izne bağılı olarak amaç ve tıbbî yöntemlere uygun bir cinsiyet değiştirme ameliyatı gerçekleştirildiğinin resmî sağlık kurulu raporuyla doğrulanması hâlinde, mahkemece nüfus sicilinde gerekli düzeltmenin yapılmasına karar verilir.”⁶³

Kanunların farklılıkları, çeşitlilikleri ve çoğullukları dışlıyor ve yapılacak değişimin yeniden sabitlenebilmesi için tıbbi raporlar talep ediyor olması sebebiyle trans* bireylerin kendilerini öyle hissetmedikleri halde tıp söylemlerinde anlamlı olan şekillerde tanıtmayı ve ifade etmeyi öğrenmeleri ile zamansallığı silinerek doğallaştırılan söylemler ‘yanlış beden’de olma ifadesi ile de pekiştirilmekte ve normatif tekçiliğin belirlediği ve düzenlediği ‘tek’, ‘bütün’, ‘doğru’, ‘düzeltilmesi zorunlu’ bir bedene atıfta bulunmaktadır. Fakat buna karşı *queer* bir bağlamda, bedenin bazı bölgeleri ve fonksiyonları üzerindeki inanç üzerinden sürekliliği muhafaza edilen soyut belirlemeler ve düzenlemeler yerine, olumsuzlanan gündelik yaşam deneyimleri ile maddesel keşiflerin ön plana çıktığı ve bu keşiflerle birlikte halihazırda barındırılmakta olan potansiyellerin çeşitliliğinin ve çoğulluğunun neler yapabileceğinin kavranabileceği, böylece dünyaya yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin sağlanabileceği açığa çıkarılabilmektedir.

Toplumdan giderek yalıtılan, her daim bir sürekliliğin muhafaza edilebilmesi için belirli bir mesafede tutulmaya çalışılan normatif tekçiliğin hizalanmalarından ve hatlarından sapmış bireylerin büyük kentlerin belirli bölgelerinde sabit olarak konumlandırılması ile muhafaza edilmeye çalışılan normatif *düz (straight) zaman* ve mekân bu tecrit edilmiş sokaklardaki çeşitli ve çoğul zamansallıklara ve mekânsallıklara özellikle istihdam alanı dışında tutulan gece yaşamını bırakmıştır. Toplumsal alanda şiddete, nefrete, dışlamaya maruz kalan trans* bireyler gündüz karşılaştıkları dışlamadan kaçınmak için geceleri yaşamak zorunda bırakılmış ve gündüz normatif zamanın sabitliği sebebiyle istihdam alanlarından da dışlanmış olmalarından dolayı seks işçiliğine zorlanmışlardır. Nitekim fuhuştan başka hiçbir sektörde tutunma imkânlarının olmadığını yineleyen trans* bireyler işyeri açmak isteseler ruhsat almanın imkânsız olduğunu, hangi işletmeyi açacak olurlarsa olsunlar emniyet de dahil olmak üzere herkesin bu yerin fuhuşla ilgisinin kurulacağından

⁶³ **Türk Medeni Kanunu**, (evrimii), <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k4721.html>, 7 Haziran 2019.

oldukça kendinden emin bir önyargıyla yaklaştıklarını söylemektedirler.⁶⁴ Burada değinilmesi gereken ise seks işçiliğinin ‘ahlâksızlık’ olarak ‘kirli’ görülerek dışlanması değildir, nitekim bu düşünceye ancak yine normatif tekçi düzenlemeler kabul edilip yinelerek ulaşılabilir, aksine burada söz konusu olan devletin her vatandaşına sağlama yükümlülüğünde olduğu sosyal güvenceler, hatta can güvenliği de bulunmadan kişileri bir iş alanında zorla çalışmaya itmesidir. Normatif tekçi zamanın ve mekânın dışında tutulan trans* bireyler büyük şehirlerin belirli bölgelerine sığınarak buralarda yaratabildikleri gettolarda yaşamaya mahkum edilmelerinden dolayı buralarda kendi güvenlikleri için dayanışma ağları kurmaktadır,⁶⁵ bu durum onların toplumdan giderek koparılıp yalıtılmalarına sebep olabilirken, aynı zamanda da içinde bulundukları olumsuz konumları üstlenmeleri ile normatif aile üçgeninin dışında farklı bir aradalıklar geliştirebilmelerine de fırsat vermektedir;

“Fuhuşa kendilerinden önce ‘ortama’ girmiş olan bir arkadaşları aracılığıyla başlıyorlar. Kendilerinden daha deneyimli ve genellikle yaşça daha büyük bir transeksüel tarafından nerede, neyi, nasıl yapmaları gerektiği konusunda eğitiliyorlar. Kendilerine yol gösteren bu kişilere ‘anne’ deniliyor. Herkesin bir ‘annesi’ var ve zaman içinde kendileri de ‘anne’ olabiliyorlar.”⁶⁶

Kentin tecrit edilmiş sokaklarında bu tür ağsal ilişkiler geliştiren trans* bireyler her ne kadar kendi aralarında geçinemez olsalar da, başlarına kötü bir şeyin gelmesi halinde her zaman kenetlenmekte ve birlikte hareket etmektedirler,⁶⁷ bu durumu hazırlayan faktörlerden biri olarak farklı kimliklere sahip olunsa da aynı ortamlarla yaşam deneyimleri edinmelerinden dolayı *birlikte* deneyimleyebilme, eklemlenebilme, dolayısıyla değişebilme ve dönüşebilmedir, tam da bu sebeple bu sokaklarda geliştirilen altkültürlerin hem her zaman bir göç ve yersiz yurtsuzlaşma barındırmasından, hem de farklı kimliklerin bir arada bulunuşundan dolayı kapalı, sabit, katı, değişmez olabileceğini söylemek imkânsızdır. Nitekim *birlikte* deneyimleyebilme, büyük ölçüde kendi aralarında geçinemeyen trans* bireylerin,

⁶⁴ Selin Berghan, **Lubunya**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 35.

⁶⁵ Öz, **Cins Cins Mekân**, s. 300-301.

⁶⁶ Selin Berghan, **Lubunya**, s. 36.

⁶⁷ **A.e.**, s. 43.

trans* olmayan bireylerle daha çok arkadaşlık ilişkisi kurmalarına da ortam hazırlamaktadır, ki böylece normatif tekçi kategorileşmede olduğu gibi kapalı bir gruplaşma halinden söz edilmesi gittikçe zorlaşmaktadır. Öte yandan, bu tecrit edilmişlik yaşamında her gün farklı bir hayatta kalma mücadelesi verilebilmesinden dolayı, hem bu deneyimin gerçekleştiği mekânı üreten topluluk tarafından oluşturulan mahrem görünme ve tanınma kodları çözülmekte⁶⁸ – ki bu durum bu mekânlarda kurulacak olası dayanışmalara da olanak sağlamaktadır-, hem de ilerlemeci ve üremeci normatif tekçi *düz (straight) zamanın* uzun ömürlülüğünden, kalıcılığından, ilerlemeciliğinden, üremeciliğinden uzaklaşmakta ve geleceğin teke indirgenerek düzenlenmiş tezahürlerinden kopulmaktadır. *Queer* ütopya böylece halihazırda var olan dünyada ve şimdiki zamanda ortaya çıkabilmektedir. Normatif tekçi ev ve aile ‘mahremiyet’inden çıkılarak kalıcı bir yaşam deneyimi sürdürme arzusu duymadan kentin sokaklarına karışan, bu sokaklarda yeni ve farklı karşılaşmalar ile mekânlar üretebilen sosyal ilişkiler içerisine girebilen, zaman içerisinde mekânın üreticisi olabilen ailenin normatif zaman ve mekânından sapma, kopma, dağılma, uzaklaşma söz konusudur.⁶⁹ Bu bağlamda, cinsel kimlik gelişimi ve bilinçlenme sürecinin yalnızca mevcut güvenilir kılınmış sosyal ağlarla değil, normatif hizalanmalardan ve hatlardan sapmalar sonucunda başka yöne dönülmesi ile meydana gelen karşılaşmalar dahilinde de gerçekleşebileceği söylenebilmektedir. Normatif tekçi hizalanmaların, hatların, zaman ve mekânın tecrit ederek, ötekileştirerek ve mesafeler alarak güvenilir kıldığı kamusal alanlarından uzaklaştırdığı sakat-bedenli bireyler buralardaki olumsuzlanmış konumlarını üstlenerek yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar için mücadele etmektedirler. Sakat-bedenli bireylerin sakatlığı basitçe acınacak veya ‘aşılacak’ bir ‘eksiklik’ durumu olarak görmemeleri ile içlerinde bulundukları konumları baskının ortak deneyimiyle kurulmuş bir azınlık kimliği olarak üstlenmeleri sonucu, belirli bir iktidar sistemini muhafaza etmeye çalışan sağlam-bedenli normatif tekçiliğe karşı bu konumun neler yapabileceğinin keşfedilmesi ‘normallik’ düşüncesinin geniş çaplı bir

⁶⁸ Alp Biricik, “Kamusal Alanda Mahrem Taktikler”, **Başkaldıran Bedenler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 194.

⁶⁹ Biricik, **Başkaldıran Bedenler**, s. 193.

sorgulaması dahilinde mümkün hale getirilmiştir.⁷⁰ Eleştirel sakatlık çalışmalarının *queer* çalışmalar ile buluşturulması ile başlatılan bu olumsuzlanan konunun üstlenilmesi durumu zamansallığından kopararak yalnızca bilime bağlanan, doğallaştırılan sağlam-bedenli ilerlemeci ve üremeci normatif düzenlemeleri, normallik taleplerini reddederek bu düzenlemeler dolayısıyla kamusal alana erişimin sağlanması ve kamusal alanın genişletilmesini talep eden yeni ve farklı yollar geliştirilmesini talep etmektedirler.⁷¹ Böylece toplumda homojen organik bir sentez oluşturmak amacıyla düzenlenen sokaklardan ‘eksik’, ‘hasarlı’ gördüğünü eve hapseden, eğitim, sağlık gibi çeşitli hizmetlerden mahrum bırakan bir baskı ve ayrımcılık biçimi açığa çıkarılmış,⁷² sorunsallaştırma bedenini kendi maddeselliğindeymiş yanılsamasından, bedenin belirli bölgelerinde ve fonksiyonlarında gerçekleştirilen soyut tekçi normatif düzenlemelere çekilebilmiştir. Engelleri yaratanın toplum olarak kavranmaya başlanmasıyla geliştirilen eleştiri ile birlikte eleştirel sakatlık çalışmaları ve *queer* çalışmalar arasında birbirlerini çeşitlilik ve çoğulluk sağlayabilecek iletişim yollarının açılması mümkün olmuştur. Tekilciliği sürekli olarak vurgulayan normatifliğin belirlediği ve düzenlediği ‘ideal’, ‘doğru’, ‘verili’, ‘doğal’ olduğu kabul edilmiş olan kategorilerden herhangi bir sapma halinde tuhaf görülerek şekilsizlik veya işlevsizlikle işaretlenen bireyler toplum tarafından bazen yüceltilirken, bazen de ötekileştirilmektedirler.⁷³ Bu durum genellikle kategorilerin güvenilirliğini temin eden tıbbileştirilmiş ve böylece daha önceki tekrarları geçmişten çağırarak belirlenmiş bir önyargılar mekanizmasını kolayca devreye sokabilen dil aracılığıyla gerçekleştirilmekte ve pekiştirilmektedir. Sakatlığın *queer*’den ayrılarak bu şekilde politik olmayan tıbbi veya hayırseverliğe ait olan terimlerle tahayyül edilişi esasında onun diğer ayrımcılık ve ötekileştirme biçimleriyle ilişki kurmasına engel olmaktadır.⁷⁴ Bu muhafazakarlıkla örülen sakat örgütlenmeleri *queer* aktivizmi imkânsız kılmalarının yanı sıra, tekçi normatif kimlik kategorilerinin sunduğu sabit, katı, imkânsız bütünselliği yücelten konumları

⁷⁰ Robert McRuer, “Eleştirel Yatırımlar”, *Queer Tahayyül*, der. Sibel Yardımcı ve ve Özlem Güçlü, çev. Gökhan İrfanoğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 258.

⁷¹ McRuer, *Queer Tahayyül*, s. 267.

⁷² Sibel Yardımcı, “Sakatlık Çalışmalarında *Queer* Ufku”, *Cinsellik Muamması*, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 225.

⁷³ Yardımcı, *Cinsellik Muamması*, s. 230.

⁷⁴ Yardımcı, *Cinsellik Muamması*, s. 237.

üstlenerek kendilerine yönelik yine bu alan içerisinde gerçekleştirilen ayrımcılığı ve dışlamayı sürdürmektedirler. Oysa dışlamayı sürdüren konumlarda olmak yerine, olumsuzlanan konumun üstlenilmesi ile bu olumsuzlanan konumların çeşitliliği ve çoğulluğu keşfedilmesi bağlamında neler yapılabileceği, neleri dönüştürebileceği ve böylece yeni ve farklı görme ve algılama biçimleriyle aynı dünyaya farklı bakmanın nasıl mümkün kılınacağı üzerine bir biraradalık sağlanabilir.

Bu ayrımcılık ve dışlama pratiklerini sürdüren konumlarının üstlenilmesinin sebepleri arasında ise sakatların kendilerini seçmedikleri bir durumu yaşamak zorunda kalanlar ve kendilerini bu durumun ‘kurbanları’ olarak tanımlamaları bulunmaktadır, ayrıca sakatlık ve *queer* konumları/kuramları arasında geliştirilebilecek olan işbirliklerine yönelik olarak olumsuz önyargılar geliştirmiş olmaları ve henüz bu işbirliklerinin çok yeni gelişmeler olarak gündelik yaşam pratiklerinde yer alması da muhafazakar normatif kategorilerin sağladığı güvenirliliğin daha çok tercih edilmesine sebep olmaktadır.⁷⁵ Yani sakat kimliğinin toplumda normatif kategorilendirmelere maruz bırakılan diğer dezavantajlı kimliklere göre seçme hakkından daha fazla yoksun olduğunun düşünülmesini sorunsallaştırabilmek bu noktada zaruridir. Zira Türkiye’de ‘özür oranını hesaplayan’ belirli protokollerden oluşturulan bir süreç sonucunda, bir takım otoritelerce belirlenen kategorilerin, şemaların düzenlediği değerler sonucunda kişinin ‘özürlülüğü’ ölçülmekte ve sınıflandırılmaktadır;

“Türkiye’de bu alanda başvuru temel belge ‘Özürlülük Ölçütü, Sınıflandırması ve Özürlülere Verilecek Sağlık Kurulu Raporları Hakkında Yönetmelik’tir. Bu yönetmelik, ‘özür oranının hesaplanması’ sürecini düzenlemektedir. Söz konusu oranlar, Dünya Sağlık Örgütü tarafından hazırlanan İşlevsellik Yetiyitimi ve Sağlığın Uluslararası Sınıflandırması şemasını esas almaktadır. Sağlık Bakanlığı tarafından belirlenen yetkili sağlık kurumları ve hakem hastaneleri bu şemadan hareketle özür oranını, daha açık bir ifadeyle bir bedenin ‘ortalama’ bedenden (bu her ne ise) hangi oranda eksik olduğunu hesaplar.”⁷⁶

Bu bağlamda ele alındığında kanunlar, şemalar, kategoriler tarafından ölçülen, belirlenen ve sınıflandırılan normatif bir kimlik kategorisinin oluşturulma

⁷⁵ Yardımcı, *Cinsellik Muamması*, s. 231.

⁷⁶ Yardımcı, *Cinsellik Muamması*, s. 240-241.

süreçlerinin arkaplanını görebilmek mümkündür. Nitekim bu süreçlerin çok benzeri daha önce de ele alınan Medeni Kanunu'nun 40. Maddesindeki cinsiyet kimliği ile ilgili düzenlemelerde de görülmektedir. Bir eğitim ve araştırma hastanesinden alınacak resmî sağlık kurulu raporuyla belgelenerek tekrar edilen normatif kültür-doğa ayrımı halihazırdaki kapalı, katı, sabit kategorileri muhafaza etmekte, onları güvence altına almakta, böylece onların pekiştirilmesini sağlamaktadır. Bu noktada da 'doğru' ve 'ideal' beden ataması doğallaştırılarak zamansallığından uzaklaştırılmaktadır. Bu sebeple de biyolojik beden ve cinsiyet kimliğinin birbirinden kati surette ayrılması ve ikisi arasındaki uyumsuzluğun tanımlanması ve belgelenmesi, cinsiyet kimliğinin üreme ile ilişkisinin yeniden kurulması ile kategoriler doğrultusunda bireylerin ayrıştırılmasından ve 'yanlış' olan bedenin 'düzeltmesi'nden kolayca bahsedilmektedir.⁷⁷ Bunun yanı sıra, bir yanlış-doğru zıtlığı üzerinden kurulan kategorilendirme ise yine normatif tekçiliği sürdürmekte ve bu ikililik durumu üzerinden bireylerin bedenleri, yaşam alanları ve dolayısıyla gündelik yaşam deneyimleri düzenlenebilmektedir;

"Bu noktadan hareket edildiğinde, cerrahi müdahaleler veya pozitif ayrımcılığın herhangi bir biçimi, aslında eksikliği/anormalliği belgelenmiş bir bedenin/bireyin yeniden normalin sınırları içerisinde hedeflenmiş oluyor. Normlar ve normalliğin kendisi sorgulanmadıkça, bedenlerin tekilliği vurgulanmadıkça kamusal alanlardan, kent mekânından, gündelik pratiklerden dışlanma sürüyor. Trans bireyler için belirli mahallelerde yaşama zorunluluğu, LGBT'ler için özel mekânlar, İstanbul başta olmak üzere tüm kentlerin sakatlar açısından büyük oranda erişilmez olması bu sürecin çeşitli vecheleri."⁷⁸

Araştırmanın odağında olan 1990'lardaki değişimlerin ve dönüşümlerin yanı sıra bu koşulları hazırlayan 1980'lerdeki gelişmeler de dikkate alınmış, böylece kavranmaya çalışılan tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçler içerisinde normativite tarafından olumsuzlanan konumların üstlenilmesi ile açılacak yolların keşfedilmesi oluşturulan yeni ve farklı zamansallıkların, mekânsallıkların, çeşitliliğin ve çoğulluğun anlaşılması amaçlanmış, bu doğrultuda bu konumları üstlenenlere atanan soyut kimliklendirmelerden gündelik yaşam deneyimleri ve bu deneyimlerden elde

⁷⁷ Yardımcı, **Cinsellik Muamması**, s. 243.

⁷⁸ Yardımcı, **Cinsellik Muamması**, s. 245.

edilen bilgilerin geliştirdiği altkültür incelenmiş, bu sayede bakılmayana bakmak, sorgulanmayanı sorgulamaya açmak mümkün kılınmak istenmiştir. Bu altbaşlık altında incelenen tartişmaların araştırmaya yaptığı katkılardan kısaca bahsedilecek olursa da; (a) Türkiye’nin 1980’lerden başlayarak yarı kapalı devlet ekonomisinden küresel liberal açık pazar ekonomisine geçtiği 12 Eylül 1980 askeri darbesi ardından girilen sıkı yönetim döneminde baskı, red, inkar en ağır şekilde deneyimlenirken, bir yandan da siyasette kültürel çoğulluğın ve çeşitliliğin sağlanması bir biraradalıklar alanı yaratmış ve böylece yine bu dönemde bütünlüklü bir siyasi konumun ve merkeziliğin bulunmayışı, zaten buna ihtiyacın da kalmayışı ile kendisi için kendi adına bir şey söyleyebilmek mümkün olmuş ve daha önce ortaya çıkamamış olan ağsal çaprazlama ilişkilerin kendilerini göstermeleri doğrultusunda da mevcut dünyaya başka açılardan bakmanın mümkün olduğu, dolayısıyla yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin sağlanabileceği kavranabilmiştir; (b) küresel tüketim kültürünün meydana getirdiği algı dünyasındaki değişim ve dönüşümlerle 1990’ların farklı toplumsal kesimlerin ilk kez olumsuzlanan konumlarını üstlenerek siyasi aktörler olarak kendileri için konuşmaya ve görünür olmaya başladığı bir dönem olduğu vurgulanmış, bu bağlamda daha önce ‘mahremiyet’ sınırları içine hapsedilerek özellikle sorgulanmayan, sürdürülen, tekrar edilen doğallaştırılmış, ‘verili’ olduğu farz edilen kategorilerin bütünselliği bozulabilmiş, parçalanma ile de çeşitlilik ve çoğulluk hak mücadelesinde yer bulabilmiştir; (c) kentlerin düzenlenmiş ve böylece kapalı, sabit, güvenilir kılınmış zamansallığından ve mekânsallığından dışlanarak tecrit edilen sokaklarda kontrol altında tutulmaya çalışılan genellikle göçmen nüfusun geliştirdiği altkültürün sınırlarının özellikle bu geliştiği sokakların sürekli olarak göçe açık kalması, bu sebeple de daimi bir değişim, dönüşüm, çeşitlilik, çoğulluk deneyimi ile kendini zenginleştirmesi ile teke indirgenemeyeceği, belirlenemeyeceği, netleştirilemeyeceği belirtilmiş, geçici, sonlu, parçalı, kısmi, farklı, değişken, akışkan, çeşitli, çoğul, asla tamamlanamayan ilişkiler ve deneyimler doğrultusunda altkültürün geçirgen ilişkiler ağından meydana geldiği ifade edilmiştir; (d) normatif tekçi zamansallık ve mekânsallıkta kentin dokusu içinde bulunuşları ve bu kimlik konumlarını da üstlenmeleri ile farklı, çeşitli, çoğul zamansallıkların ve mekânsallıkların normatif *düz (straight) zaman* içine sızdırabildikleri, böylece mevcut başka oluşları, dünyaları sadece bakışın yönünü

değiştirerek açığa çıkarabildikleri belirtilmiştir; (e) normatif hizalanmalardan ve hatlardan saparak farklı hizalanmalar ve hatlar geliştirebilen, bu doğrultuda farklı zamansallıkları ve mekânsallıkları ortaya çıkarabilen bireylerin salt bu sapma eylemlerinden dolayı sorgusuzca ‘suçlu’ olarak kabul edildiği vurgulanmış, bu sebeple de normativitenin doğrudan bu bireylerle bağlantılı olmasa da düzenlediği her türlü kategorilendirmenin en ağır faturasının her seferinde bu bireylere kesildiği ve bu tür kitlesel dışlama pratiklerinin görünmez kılınmaya çalışıldığı aktarılmıştır, böylece suçlama, cezalandırma pratiklerinin arkaplanları anlaşılmalı çalışarak bu pratiklerin sorgusuz sualsiz uygulanışları sorunsallaştırılabilmıştır; (f) bunun yanı sıra olumsuzlanan kategorilerin üstlenilmesi ile bu kategorilerin olumsuzlanma süreçleri açığa çıkarılmış, olumsuzlamanın, dışlamanın, imkânsızlaştırmanın, yanlışlamanın, ayrıştırmanın, gülünçleştirmenin, ötekileştirmenin, zaman-dışılığın bozulması aracılığıyla bu pratiklerin kendilerinden farklı olan çeşitlilikleri ve çoğullukları kontrol altında tutmak için uyguladığı hiyerarşiyi güçlendirerek kendisini yeniden üreten şiddetin gündelik yaşam deneyimleri bazında ‘arka’sı kavranabilmiş, dünyaya zamansallığı kazandırılarak daha geniş bir düzlemde bakabilmek mümkün olabilmıştır; (g) LGBT*İQA+ hareketinin olumsuzlanan kimlik kategorilerini üstlenmesi ile açılan direniş ve mücadele alanında sağlanan imkânların *queer* zamansallıklara ve mekânsallıklara fırsat tanıdığı belirtilmiş, hareketin sağladığı kendisi için kendi sorunlarını kendi deneyimleri üzerinden konuşabilen bu alanda normativitenin sorgulamaya açılmasıyla *queer* sapmalara, dağılmalara, parçalanmalara, kopmalara, başarısızlıklara, çuvallamalara, olumsuzluklara doğru keşifler gerçekleştirilebilmiştir; (h) yaşam boyunca yapılan belli başlı yatırımlardan dolayı inanç üzerinden sürdürülen soyut belirlenmişlikler ve düzenlemeler yerine, başarısızlığa uğrayarak olumsuzlanan, yanlışlanan gündelik yaşam deneyimleri ile maddesel keşiflerin karşılaşılabileceği potansiyellerin çeşitliliğinin ve çoğulluğunun neler yapabileceğinin kavranmasıyla dünyaya yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin sağlanabileceğinin altı çizilmiştir; (i) istihdam alanının dışında, kentin belirli bölgelerinde sabit tutulmaya çalışılanların gündüz deneyimledikleri ötekileştirilme, olumsuzlanma, dışlanma deneyimlerinden kaçınmak için zamansallıklarını ve mekânsallıklarını normatif zamandan saparak gece yaşamında biçimlendirdikleri, hem sosyal güvenceler ve can güvenliği olmaksızın çalışmak

durumunda bırakılan nüfusun kendi güvenlikleri için geliştirdikleri dayanışma ağının normatif aile üçgeni dışında farklı biraradalıklar geliştirebilmesi, hem de bu ağsal ilişkinin birlikte deneyimleme, eklemlenebilme, değişebilme, dönüşebilme fonksiyonlarından dolayı sokaklardaki altkültürün oluşturucularının asla kapalı, sabit, değişmez bulunamadığı vurgulanmıştır, bu doğrultuda dayanışma ağlarını geliştirenlerin bu marjinalleştirilen konumları kendileriyle paylaşan diğer topluluklara da açık olmaları ile tam bir normatif kapalı gruplaşmadan söz edilemeyeceği söylenmiştir; (j) gece yaşamının yanı sıra her gün farklı bir hayatta kalma mücadelesinin deneyimlenmesi de geleceği teke indirgeyen ve ilerlemeciliği, üremeciliği, uzun ömürlülüğü ve kalıcılığı vurgulayan yaşamın bütünselliğini bozmakta, tahayyül edilebilmesini zorlaştırmakta ve başka gelecek tahayyüllerine imkân sunmaktadır, böylece *queer* ütopya olasılıklar dahiline girebilmiştir; (k) altkültür yapıcılarının genellikle kentin göçmen nüfusu olması dolayısıyla normatif bir aile ve ev kurgusundan da söz edilemez olmuştur, bu bağlamda hem normatif dört duvarlı, kapalı bir ev edinme deneyimi artık mümkün değildir, hem de yaşam deneyimlerinin sokaklara taşığı, kimlikleri şekillendirilenin de yalnızca mevcut güvenilir kılınmış sosyal ağlarla değil, normatif hizalanmalardan ve hatlardan sapmalar sonucunda bu sokaklarda meydana gelen karşılaşmalar dahilinde de gerçekleşebileceği belirtilmiştir; (l) olumsuzlanan kimliklerin atandığı bireyler içlerinde bulundukları konumları baskının ortak deneyimiyle kurulmuş azınlık kimlikleri olarak üstlendiklerinde beden üzerindeki düzenlemelerin normallik düşüncesine dair geniş çapta yapılan sorgulamalar doğrultusunda yalnızca bilime bağlanarak zamansallığı kaybettirildiği açığa çıkarılabilmektedir, özellikle tıbbi ve hayırseverliğe özgü terimlerin bu ‘eksik’, ‘yetersiz’, ‘kusurlu’, ‘hasarlı’, ‘şekilsiz’, ‘işlevsiz’ görülen bedenler için kullanılmasıyla bedenin belirli bölgelerindeki ve fonksiyonlarındaki bütünselliği sürekli olarak yüceltilen soyut normatif tekçi düzenlemeleri meşrulaştırdığı ve ‘verili’ olarak kabul edilmesine ortam hazırladığı aktarılmıştır, böylece ‘doğru’ ve ‘ideal’ beden, ‘yanlış beden içinde bulunmak’ gibi önceden kabul edilmişlikler sorgulamaya açılabilmiş, kültür-doğa gibi ayrımların ‘arka’sı, zamansallığı, çözümlenebilmiştir.

3.1.3. Sınırın Yerelliği: 1990’larda Türkiye Sinemasının Çöküşü ve Dönüşümü, Yeni Görme Biçimleri

1980’lerden sonra Türkiye’de yaşanan değişim ve dönüşüm süreci sinemada da farklı görme ve algılama biçimleri önerebilecek yollar açmıştır. Çeşitli ve çoğul toplumsal kesimlerin kendileri için kendi sorunlarına dair kendi oluşturdukları platformlarda konuşabilmeleri ile bu dönemin içerisinde barındırdığı tüm çelişkileri bir arada tutabilmiş, daha önce bakılmamış olana bakma, görülmemiş olanı görme, kurculanmamış olanı kurcamalama, sorgulanmamış olanı sorgulama mümkün olabilmektedir. 1980’lerden sonra, özellikle küresel tüketim kültürünün yoğun bir şekilde yaşanmaya başlamasıyla 1990’lar kültürel, etnik, dinsel çeşitliliğin ve çoğulluğun daha çok görünür ve hissedilir olduğu, küresel tüketim kültürüyle birleşen büyük kentlere göçlerin normatif kategorilere dahil edilmesinde yaşanan başarısızlıkların, ulus-devlet sınırlarının kültürel pratikleri kapsamadaki yetersizliklerinin, ulus kimliğinin atadığı sabitliğin, değişmezliğin, katılığın kırılabileceğinin keşfedilmeye başlandığı yıllar olmuştur. Gündelik yaşam pratiklerinde saf, katışıksız, homojen, organik, sabit, değişmez bir yerellik deneyiminden söz edilemeyeceğinin anlaşılması ile normatif kabul edilmişliklerin içerisinde tüm gözardı edilmişliklerine rağmen barınan çoğullukların ve çeşitliliklerin bu tekçi normatif kategorilerin, zamansallıkların, mekânsallıkların içerisine sızabilmesiyle, değişimleri ve dönüşümleri harekete geçirmiştir, diğer yandan da yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri önerebilecek olanakları sağlayabilmiştir. Bedenin dünyada bulunuşu ve çevresiyle kurduğu ilişkiler kapsamında değerlendirildiğinde, bedenin çeşitliliğinin ve çoğulluğunun çevresi ile kurduğu her temasta tek tek var olabilen ve artık bütünsel bir arzunun veya bütünsel kültürel bir talebin parçası olmadan çok yönlü, yeni ve farklı etkileşim ve ilişki alanlarının açılabilceği, bu alanların keşfedilmesiyle halihazırda mevcut olan, fakat erişime olumsuzlanarak, yanlışlanarak, imkânsızlaştırılarak kapatılmış, gözardı edilmiş başka görme ve algılama biçimlerine erişilebileceği söylenebilmektedir. Tam da bu noktada 1990’larda gerçekleşen özellikle sinemada yaşanan değişimi ve dönüşümü hazırlayan bir çöküş, kopma, dağılma, parçalanma, kayboluş, başarısızlık döneminden söz etmek yerinde olacaktır. Öyle ki bu dönem Türkiye’nin sinema

tarihi boyunca üretilen filmlerin azlığıyla anılmakta, daha önce de var olan sorunların – özellikle devletin sinema sanatına ilgisizliğin, film projeleri için finansal kaynaklarının ve teknik donanımın ve teknik standartlarının yetersizliğinin, sinemayı gerçekleştirenlerin sosyal haklarının korunmamasının, sinemanın güçlü bir altyapıyla kendi ayakları üzerinde duran bir sanat haline getirilememesinin- yanı sıra bu dönemde devreye giren özel televizyon kanallarının bolluğuyla sinema seyircisinin evindeki konfor içerisinde zaman geçirmeyi tercih etmesi, küresel tüketim kültürü ile Türkiye’de bürolar açan yabancı film dağıtım şirketlerinin tekelinin başlaması gibi problemler de baş göstermiş ve filmler üretilse bile izleyecek seyircinin de profilinin değişmesinden ve dönüşmesinden dolayı izleyicisini bulamamıştır. Sinemanın seyircisiyle kurduğu bu bağ 1990’larda seyircinin daha önce bakamadığına bakıp, sorgulayamadığını sorgulamasıyla ‘mahremiyet’in normatif sınırlarını dağıttığı bir süreçle birlikte keşfedilenlere dair merak sinemada da yer bulmuştur. Gilles Deleuze’ün daha önceki başlıklar altında ele alındığı gibi tarihsel ve toplumsal kopma, çöküş, dağılma dönemlerinin ardından yaşanan artık tek bir doğrunun, duyuşal-motor tepkilerin doğrudan ulaştığı tek bir anlamın var olmadığı, buna ihtiyacın da kalmadığı, bunun peşinde olunmadığı sürecin bir benzerinin 1980’lerden sonra Türkiye’de yaşanan sessizlik, kopuş, dağılma, parçalanma deneyimleriyle başladığı söylenebilir. Bu durum ile altkültürün dinamikliğinin hissedildiği kentin arka sokaklarında ikamet eden kültürel çeşitliliklerin ve çoğullukların gündelik yaşam deneyimlerine ve zamanın doğrudan verilmesine odaklanan sinema, yeni düşünceler üreterek yeni gerçeklik tarzlarının keşfedilmesine de ortam hazırlamıştır. Bu bağlamda 1990’larda yaşanan kırılma, kopma, parçalanma, dağılma deneyimleri sinemanın önceki dönemlerde bulunduğu konumlardan oldukça farklı konumsallıklar üreterek başka sorgulama alanları açmasıyla yeni ve farklı bir sinemasal üslubun gelişmesini sağlamıştır. Böylece özellikle büyük kentlerdeki göç deneyimlerini yaşayanların gündelik yaşamlarındaki ağsal ilişkilere, beden ve mekân arasındaki normatif tekçi sınırların dağıtılması, akışkanlaştırılması ve bedenin mekâna uzatılabilmesiyle bedenle birlikte mekânın da sorunsallaştırıldığı bir bağlamda, görme ve algılama biçimlerini düzenleyen gerçeklik sorgulanabilmekte ve sinemanın düşünce üretebilen yapısının devreye sokulmasıyla yeni görme ve algılama biçimleri normativite içine sızdırılabilmektedir. Bedenin zamansallıkları ve mekânsallıkları ile

çevresiyle kurduğu ilişkiler göz önünde bulundurularak, sinemanın sunabileceği normativitenin tekçiliğinden farklı olarak geliştirilebilecek halihazırda mevcut olana yeni ve farklı açılardan bakmanın mümkün olmasıyla keşfedilebilecek çeşitli ve çoğul görme ve algılama biçimlerinin neler yapabileceği bu altbaşlık boyunca kavranmaya çalışılacaktır.

1990’larda merkezileşmenin ve bütünselleşmenin bozulması ile artık sabit, katı, değişmez normatif kategorileriyle muhafaza edilemeyen gündelik yaşamın kültürel pratikleri sınırların geçirgenliğini ve eklemenebilme fonksiyonlarını açığa çıkarabilmiş, böylece yerelliğin dahilindeki karmaşık çeşitli ve çoğul ağsal ilişkilerin bu normatif kategorilerinin yücelttiği, idealleştirdiği gibi bir saflığın, homojenliğin, organikliğin, sabitliğin, değişmezliğin içerisinde tanımlanabilmesiyle genelleştirilmesinin imkânsız olduğu kavranabilmiştir. Bu bağlamda, yine kültürel pratikleri tamamen kuşatmayı hedefleyen ulus-devletin normatif tekçi sınırlarının kültürel olguların karmaşık yapısını görmezden gelerek sürdürdüğü ulusal kimliğin sabit, değişmez, kalıcı kategorilerini sinema ekseninde bir ‘ulusal sinema’ oluşturmak için harekete geçirmesi ile ulus mitini yeniden ürettiği ve meşrulaştırdığı söylenebilir. Bu sebeple araştırma içerisinde altkültürün deneyimlerle genişleyen ve daralan oluş halindeki, belirlenemez, geçirgen, akışkan sınırlarını oluşturan çoğu göçmen olan üreticilerinin gündelik yaşam deneyimleri üzerinde durulmakta ve böylece soyut kimliklerin ötesinde maddeselliğin düzenlenerek sınırlandırılan taraflarına erişimin açılabilmesi ile beden çevresi ile olan ilişkisi bağlamında coğrafyanın kendisinin barındırdığı kültürel, toplumsal, tarihsel süreçler irdelenmektedir. Bu noktada sinemaya bakış da ‘ulusallığı’ ile değil, yerelliği, bölgeselliği, kısmiliği ile ele alınmaktadır.

Türkiye’nin bulunduğu coğrafya üzerinde tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçlerle gelişmekte olan sinema sanatının 1990’larda yaşadığı çöküşü ve sonrasında izlemekte olduğu hattan sapmasıyla deneyimlediği değişimleri ve dönüşümleri kavrayabilmek için sinema sanatının bu coğrafyada nasıl anlaşıldığını ve gerçekleştirildiğini incelemek gerekir. 1950’li yıllara kadar bu coğrafyaya özgü sayılabilecek bir sinema sanatından söz edilememektedir, hatta bu döneme kadar yapılan filmleri kapsayan sinema sanatı herhangi bir düşünce üretme amacı

taşımadığı için bir ölçüde anonim sayılabilmesi sebebiyle ‘filmcilik’ veya ‘esnafılık’ olarak görülmekteydi, ‘sinemacı’ ise sinema sanatını gerçekleştirene değil, filmi gösteren film sahibine denilmekteydi, nitekim sinemanın gösterildiği salonlardan farkının konularak bir sanat dalı olarak anlaşılmaya başlanması da ancak 1950’li yılların ortasında gerçekleşebilmiştir.⁷⁹ Bu değişimi hazırlayan durum ise sinemanın 1934’ten itibaren devletin merkezi düzenlemelerine dahil edilen müzik ve tiyatronun aksine devletin kontrolünden uzak kalmış olması, bu sebeple de devletin iradesindense daha çok seyircisinin talep ve eğilimleri doğrultusunda ortaya çıkmasıdır; “‘Milli Kültür’ politikası dışında kalması, sinemanın, 1950 sonrasında Türkiye popüler kültürünün bir parçası olmasını ‘kolaylaştırmıştır’.”⁸⁰ Sinemanın bu düzenlemenin dışında kalışı onu nasıl daha da popülerleştirdiğini ve toplumun her yanına daha da çok dağılabildiğini, özellikle gündelik yaşam deneyimlerle yakın temaslar kurduğu 1990’lar sinemasında toplumsal ve kültürel yapıda yer alan olumsuzlanan altkültürlerin barındırdığı çeşitliliği kavrayabilmek için nasıl yeni ve farklı gerçeklik tarzları sunabileceğini kavramak araştırma için zaruridir. 1950’li yıllarda toplumdaki demokratikleşme hareketleriyle bağlantılı olarak coğrafyaya özgü bir sinema sanatından bahsedebilmenin ancak yıllar sonra mümkün olmuştur.⁸¹ Sinema sanatının bu zamana kadar devlet kontrolünün dışında kalan ve popüler kültürün bir parçası haline gelerek seyircisiyle yakın temaslar kurabilen, aynı zamanda içinde barındırdığı düşünce üretebilen kamera hareketleri, hikaye anlatımı, montaj gibi tekniklerle – örneğin yakın plan çekimin başkalaştırıcılığı ile- bir takım olumsuzlanan kesme, koparma, parçalama pratiklerinin asla sabitlenemeyen, akışkan, dönüştürücü gücü yasaların hizalanmalarında ilerlememesi ile kendisini daha da pekiştirmektedir;

“Sinema, adeta her defasında, homojen ulus ve kültür imgesini bozan unsurların açığa çıktığı/çıkmış olduğu bir ‘arıza’ alanı olmuştur. Başka bir deyişle, bir yandan dayandığı teknoloji ve görüntülü doğası sebebiyle, beri yandaysa – belki de daha önemlisi – arzuların aktığı ve kaydedildiği *bakışı* hep içermek zorunda olmasıyla Türkiye’de sinema, kurgulanan homojen toplum imgesiyle mevcut olan arasındaki mesafenin her zaman görünür olduğu,

⁷⁹ Halit Refiğ, “Türk Sineması’nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, haz. Süleymâ Murat Dinçer, İstanbul, Doruk Yayınları, 1996, s. 178-179.

⁸⁰ Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 37.

⁸¹ Refiğ, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, s. 182.

‘garip’, ‘geri kalmış’, ‘ilkel’, ‘küçük düşürücü’, ‘kaba’, ‘şekilsiz’ bulundukları için bastırılan unsurların elden kaçırıldığı, tutulamadığı bir alan olmuştur.”⁸²

1960’lardan itibaren ise kendi kaynaklarını oluşturabilen ve yapımlarını kendi yöntemleri, uygulamaları üzerinden sürdürebilen, kendine özgü bir yapısı bulunan seyircisiyle sıkı ilişkiler kurabilen Yeşilçam Sineması ortaya çıkmıştır, sonrasında faal olduğu dönemlerde hiçbir zaman endüstrileşememiş olan bu yapı hem kendi kusurları, hem de çeşitli değişimleri ve dönüşümleri gündelik yaşam deneyimlerine sızdıran 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasındaki sıkıyönetim dönemi sebebiyle öncesinde barındırmakta olduğu yapım-gösterim-dağıtım birlikteliğini sürdürememiş, bir çöküş döneminden geçmiştir, bunun sonucunda da farklı yolların keşfedilmesi ve 1980’lere özgü daha bireyci ve bağımsız bir sinemanın ortaya çıkması da kaçınılmaz olmuştur.⁸³ Bu bağlamda daha önceki altbaşlıklarda ele alınan altkültürün sinema ile ilişkisini kavrayabilmek için tam da Yeşilçam Sineması’nın son dönemlerine denk gelen 1970’li yılları odağa almak gerekir. Bu dönemin Yeşilçam Sineması’na bakıldığında bu dönemde çekilen filmlerin ‘Yeşilçam filmi’ olarak konumlanmasını sağlayan belirgin bir ortaklıktan söz etmek mümkündür, bu filmler genellikle temsil ve kimlik krizini çözecek, belirsizlik ve istikrarsızlığın sebep olduğu kayganlığa son verecek bir baba figürüne duyulan arzusun sahnelendiği filmlerdir, ki bu arzu esasında muhafazakar siyasi söylemlerin gücünün ve inandırıcılığının kurgusunu da açığa çıkarmaktadır.⁸⁴ 1970’lerde köyden kente göçün tetikleyicisi daha iyi bir yaşama dair sunulan vaatler ve özgürlükler yerine getirilemeyince gerçekliklerini kaybetmeye başlamış ve büyük kentler içerisinde ötekileştirilme ve dışlanma pratiklerine maruz bırakılan ne köylü, ne kentli, hem köylü hem kentli bir ‘taşralı’ kimliği ortaya çıkmıştır. Bu kimliğin olumsuzlanan konumlanışının üstlenilmesi ile geliştirilen yarı-melez bir sahte kent kültürü Batı’nın ve Doğu’nun bulunduğu bir biraradalığa fırsat verebilmiştir. 1970’lerde taşralı olarak belirlenen kentte ikamet etmekte olan nüfusun hem kontrol altında tutulmak istenerek kentin belirli sokaklarında sabitlenmek istenişi, hem de bu sokaklarda

⁸² Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, 2005, s. 40-41.

⁸³ Giovanni Scognamillo, “Türk Sineması’nın Bugünü ve Yarını”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, haz. Süleymâ Murat Dinçer, İstanbul Doruk Yayınları, 1996, s. 246-247.

⁸⁴ Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, s. 14.

sağlanmaya çalışılan sabitliğe zıtlık oluşturacak şekilde her daim gerçekleşmekte olan göç akışının bu sokaklara yönlendirilmesi ile asla sınırları sabit tutulamayan, kültürel çeşitliliği ve çoğulluğu bünyesinde barındıran dinamik bir altkültüre sebebiyet verilmesi ile özellikle büyük kentlerde yaşanan toplumsal kriz ve istikrarsızlık hali sinema sanatında da kendisine yer bulabilmiştir. Yeşilçam Sineması'nda, toplumdaki kolektif panik ve kaygı filmlerde yetimlik, baba-oğul ilişkisi ve kurtarıcı-kahraman figürü arasında bağlantı kurarak kendisini güçlü bir kurtarıcı erkek figürüyle yatıştırmayı hedeflemekte, bu durum da bir eril cinsel kimlik krizini, erilliğin kaybına dair bir korkuyu açığa çıkarmaktadır.⁸⁵ O dönemlerde oldukça popülerleşen Mısır Filmleri ve arabesk toplumsal tarihle kurdukları ilişkilerde Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinin idealleştirdiği gibi modern Batı kültürünün topluma bütünlüklü bir şekilde yayılmasının mümkün olmadığı altını çizmekte, Yeşilçam ve arabesk toplumda ortak hissiyatlara yanıt verebilmeleriyle popüler düzeyde bir 'milli kültür' anlayışının sahiplenilmediğini açıkça ifade edebilmektedir, zira Mısır Filmlerinin ilk olarak 1948'de yasaklanması, ardından da Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinde yer verilmemesiyle kendisine resmi alanın dışında ancak popüler kültür alanı içerisinde yer açması bu durumu kanıtlar niteliktedir.⁸⁶ Popülerleşen, ne tam olarak devlet otoritesi altında bulunarak onu sürdürmekte, ne de tam anlamıyla normatif kategorilendirmelerden arındırılmış bir konumda bulunmaktadır, yani çift anlamlılığı bir arada barındırmakta ve gri, melez bir alan oluşturmaktadır.

Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada şekillenen sinemanın 1990'lardaki çöküşünü hazırlayan koşullar Yeşilçam Sineması'nın ilk darbesini 1974 yılında TRT'nin yayınlarını Türkiye çapında yaygınlaştırması ile ortaya çıkmaya başlar ve Yeşilçam Sineması bu dönemde seyircisinin büyük çoğunluğunu kaybeder.⁸⁷ Sonrasında 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbenin ardından Milli Güvenlik Konseyi'nin askeri disiplin yönetimi altında liberalleşmenin, pazar ekonomisinin, küreselleşmenin Türkiye'de yer edinmesi ile 1989 yılında Amerika menşeli film yapım şirketi Warner Bros'un ve bünyesinde MGM, Universal, Paramount gibi birçok yapımevini

⁸⁵ A.e., s. 21.

⁸⁶ A.e., s. 40.

⁸⁷ Atilla Dorsay, "Türk Sineması 1995", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, haz. Süleymâ Murat Dinçer, 1996, İstanbul, Doruk Yayınları, s. 215.

barındıran United International Pictures grubunun Türkiye’de kendi dağıtım bürolarını açmış olmaları ve Türkiye’deki firmaların daha önce ithal ederek gösterime soktukları filmleri kendilerinin bizzat dağıtımına sokmaları ile deneyimlenen ilk darbe yenileriyle pekiştirilir.⁸⁸ Böylece ana akım Amerika menşeli filmler Türkiye’de de tüm dünya ile aynı zamanda gösterime girebilmiş, ancak Türkiye’deki sinemayı da tekeline alması sebebiyle yerel sinemanın çöküşünü hızlandırmıştır. Bunun yanı sıra yine aynı dönemde yasal ve teknolojik herhangi bir altyapısı bulunmadan ilk özel televizyon kanalı olan Star TV yayına başlamış, onu Show TV izlemiştir; bu da herhangi bir yasal denetimin olmadığı bir renkli ve çoğul televizyon dönemine işaret eder.⁸⁹ Seyircinin evde zaman geçirmeyi daha çok tercih eder olması ve sinema salonlarını büyük ölçüde terk etmesinin bir diğer sebebi de aslında yine denetim dışında kalmasıyla altkültürde popülerlik kazanabilen bir iletişim aracının, televizyonun, varlığıdır. Bunların yanı sıra sinemanın bu coğrafyada 1990’larda tümüyle çökmesinin bir nebze önüne geçebilen bir diğer değişim de yine denetimin dışında kalarak popülerleşmiş 1980’li yıllarda ortaya çıkan video furyasıdır. Yerli sinema sektörüne para akışını sağlayabilmesiyle bu dönemde eski dönemin bölge dağıtımçıların ve salon işletmecilerinin yerini alan video dağıtımçıları genellikle üreticilerin stoklarındaki filmleri alarak, bunları Avrupa ülkelerine Türkiye’den göçmüş olan göçmen nüfusun erişimine sunmuşlar ve sağladıkları dinamiklikle Türkiye’de neredeyse her vizyona giremeyen filmi video formatına getirerek, yabancı filmleri ise telif haklarını ödemeksizin seyirciye kiralamaya başlayarak video dükkanları açmışlardır, böylece ancak 1980’lerin sonunda yapılan yasal düzenlemelerle son bulan bir korsan film pazarı ortaya çıkmıştır.⁹⁰ Bu bağlamda bakıldığında altkültür seyircisi, bu tarihsel süreçlerde bir şekilde denetim dışında kalmış olana yönelmiş ve onunla kurduğu yakın temaslar ile kendisini ifade edebileceği bir alan henüz mevcut değilken bile – 1980’den önceki süreçte bütünsel siyasi konumların içinde bulunarak kendileri adına bağımsız bir kimlik mücadelesi sürdüremeyen toplumsal çeşitliliğin ve çoğulluğun ifade alanlarının azlığı söz konusu iken bile- sinema toplumsal olarak gözardı edilmekte olan altkültürün bir

⁸⁸ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 12.

⁸⁹ A.e., s. 12.

⁹⁰ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s. 31. (dipnottan)

şekilde kendisini görünür kıldığı bir alan sunabilmiş, başka dünyaları normatitivitenin teke indirgenmiş çevçevesine sızdırabilmiştir. 1990’larda var olan sinemanın çöküşünü devletin ilgisizliğine, parasal kaynakların yetersizliğine, teknik donanımın ve teknik standartların geçersizliğine, yabancı sinema sektörleri ile olan rekabete, özelleşen ve çeşitlenen televizyon kanallarına bağlamak mümkündür,⁹¹ fakat güvenilir kılınmış olan normatif tekçi kategorilendirmelerden saparak olumsuzlanan konumun üstlenilmesiyle açılabilir olan yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri sinemada da keşfedilebilir, erişilebilirdir. Nitekim sinemanın neredeyse çökmüş, dağılmış, parçalanmış, başarısız oluşu kendisi için farklı hizalanmaların ve hatların açılmasına yol açmıştır.

İlk olarak 1986’da 3257 Sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu’yla film denetiminin, İçişleri Bakanlığına bağlı bir polis denetimi olmaktan çıkarılarak ve Kültür Bakanlığının görevleri arasına sokulmasının kabul edilmesi, ikinci olarak da 1990’ların başında Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi ile Kültür Bakanlığı’nın yerel sinemaya 200 bin lirayı aşmamak kaydıyla yardımda bulunmaya başlaması, üçüncü olarak ise yine bakanlığın desteği ile Türkiye’nin Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu olan Eurimages’e üye ülkelerden biri olması⁹² denetime rağmen, geçirdiği önceki tarihsel süreçlere göre, o zamana kadar yaratıcılık ve ustalık bakımından oldukça gelişmiş olan sinemanın bir çöküş dönemine girebilmesi kendisini değiştirip dönüştürebilmesi sebebiyle gerçekleşmekte, böylece halihazırda izlemekte olduğu hattan saparak yeni ve başka yollar izleyebilmesinin önünün açılmasıyla bağlantılı olabilir. Bu durum yapılacak olan filmlerin çeşitliliğine ve çoğulluğuna da olanak vermiştir.

1990 sonrasındaki yerel sinemayı bir bütünsellik içerisinde ‘Yeşilçam’ gibi kapsayıcılığı olan bir terimle tanımlayabilmek, genelleyebilmek, sabitleyebilmek böylece imkânsızlaştırılmıştır; “Son dönem Türk sinemasının benimsediği ya da kendine açtığı yolları bir yöntem dahilinde tanımlayabilmek, etiketleyebilmek hiç kolay değildir.”⁹³ Merkezileşmenin ve bütünselleşmenin dağıldığı yeni bir sinema

⁹¹ Scognamillo, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, s. 246..

⁹² Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, s. 16.

⁹³ Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi*, 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 445.

anlayışından söz etmenin mümkün olduğu bu dönemde sadece seyircilerin beklentilerine göre şekillenmekten uzaklaşarak, sokaklardaki gündelik yaşam deneyimlerinin kendisiyle yakın temaslar kurabilme şansını yakalamış ve böylece yeni bir gerçeklik tarzından söz edilmesinin mümkün olduğu sinemanın içinde bulunduğu değişimlerde ve dönüşümlerde katılımcı olabilen eski kuşak yönetmenlerle birlikte yeni genç kuşak yönetmenlerin dahil olduğu yeni bir oluşum sürecinden bahsedilebilmiştir. Gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin farklılığı, çeşitliliği ve çoğulluğu sebebiyle bunların imgelerinden oluşan filmlerin belirli isimlendirmeler altında genellenmesi mümkün olamamıştır. 1990'lara özgü yeni gerçeklik tarzı içerisinde altkültürlerin büyük ölçüdeki üreticisi göçmen nüfusun gündelik yaşam deneyimlerinin geçirdiği değişimler ve dönüşümler doğrultusunda göç edilen büyük kentlerin sinematografik imgelerinde de büyük değişimler görüldüğü söylenebilir. Nitekim göçlerin gerçekleştiği büyük kentlerden biri olan İstanbul 1960'ların Yeşilçam Sineması'nda fazla aşinalaşmış, adeta evcilleştirilerek bir iç mekân olarak filmlerin arkaplanını oluştursa da,⁹⁴ diğer yandan 1960'ların özellikle köyden kente göçün artışıyla sınıfsal farklılıkları, mülkiyet ilişkilerini, yoksulluğu, göçü, gelir dağılımı eşitsizliklerini öne çıkaran toplumsal gerçekçi filmlerinde mekânsal çerçeve taşraya kaymış ve altkültürün üreticisi göçmenlerin gündelik yaşam deneyimlerine yönelen yeni bir gerçeklik tarzı öneren sineması İstanbul'u büyük ölçüde sinema perdesinden silmiş, kentteki göçmenlerin perspektifine odaklanarak onların ne kentli ne köylü, hem kentli hem köylü oluşuyla kente dışarıdan ve yabancı bir bakış sunabilmiştir.⁹⁵ Köyden kente göçün başladığı 1950'li yıllarda vaatlerle dolu büyük kent İstanbul'un eşiği olarak – ki eşik sözcüğünün Almanca karşılığı ile, *Schwelle*, 'dönüşüm, geçiş, dalga hareketi' gibi mekânsal çağrışımlarıyla irdeleyerek sürekli hareket halindeki akışkan hayatın barındırdığı geçişleri, yani hareketli bir mekânı vermesi üzerinden- korku, hayranlık, tekinsizlik duygularıyla birlikte sinemada yer bulan Haydarpaşa Garı,⁹⁶ 1960'lı yılların Yeşilçam Sineması'nda bir değişim ve dönüşüm sürecine girerek 'kente giriş'i anlatan filmlerin de burada kendilerine yer bulamamalarıyla

⁹⁴ Suner, **Hayalet Ev**, s. 219.

⁹⁵ **A.e.**, s. 219-220.

⁹⁶ Feride Çiçekoglu, **Vesikalı Şehir**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 79.

görünmezleşmiştir, çünkü film başladığında karakterler zaten İstanbul'dadırlar ve bu filmlerde artık kentin 'içinden' iç mekânın sunduğu aşinalık ve yakınlık duyguları ile birlikte bir İstanbul imgesi bulunmaktadır.⁹⁷ Fakat 1960'ların ortasında ve 1970'lerde çekilen filmlerde yavaş yavaş taşraya bakmaya başlayan sinemada – özellikle Orhan Gencebay filmlerinde- kendini gösteren bakış yine İstanbul'un içinden çıkarak kente dışarıdan bakan, İstanbul'la onurlu ve adaletli bir mücadele vermeye çalışan bir yabancıнын perspektifine bürünürken, 1980'lerin bireyselleşme, liberalleşme, kentleşme atmosferinde bireylerin kendi başlarına büyük kentlerde verdikleri yaşam mücadelelerini, bireysel serüvenlerini, sınıflararası aşkı, taşranın İstanbul'u ele geçişi ve kendini İstanbul'a dayatışını dramatize eden – özellikle İbrahim Tatlıses filmleriyle- bir sinema kendini gösterir ve İstanbul, sinemanın taşraya iyiden iyiye yöneldiği 1990'ların ortalarından itibaren görsel ve tematik düzlemlerde perdeden silinmeye başlar veya daha çok klostrofik iç mekânların, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartmanların dairelerinin, iş yerlerinin, devlet dairelerinin imgelerinin oluşturulmasıyla yalnızca nadiren gözüken kent kalabalığını taşıyan kimliksiz caddelerin bulunduğu iri bir taşra kenti olarak ifadesini bulur.⁹⁸

İstanbul'u 1990'larda iri bir taşra kenti olarak imgeleştiren 'kent filmleri' de beden ve mekân arasındaki sınırları akışkanlaştıran, bedeni mekâna uzatabilen ve beden ve mekân üzerinde düzenlenen kimlik kategorilerinin sabitliğini, katılığını, değişmezliğini sorgulamaya açan filmler olmuşlardır, öyle ki bu filmlerde kent artık bir arkaplan dekoru olarak değil, kentin kendisinin sorunsallaştırılan bir mekân olarak kentte yaşanan gündelik deneyimlerin kendisinin ortaya konduğu filmlerde akışkan ve değişken dinamikliğiyle düşünebilmiştir.⁹⁹ Halihazırda var olan fakat erişime sınırlayıcı, kapatıcı, sabitleyici kategorilerin düzenlenmişliğiyle engellenen yeni ve farklı görme ve düşünme biçimlerinin keşfiyle artık yalnızca taşradan da değil, doğrudan kentin içinden tüm zamansallığıyla bir mekân anlatımını sağlayarak İstanbul'a yeniden farklı ve yeni görme ve algılama biçimleriyle bakabilmek mümkün olmuştur. Bu sebeple, 1990'lar film sayısının yerel sinemayı bir çöküşe sürükleyecek kadar düşük olmasına rağmen önceki dönemlerden farklılaşan, konu

⁹⁷ Suner, **Hayalet Ev**, s. 220.

⁹⁸ **A.e.**, s. 223-224.

⁹⁹ **A.e.**, s. 246.

çeşitliliği, film dili, anlatım açısından yeni bir sinema anlayışının kendini göstermeye başladığı dönem olarak tahayyül edilebilir.¹⁰⁰

Bunun yanı sıra, göç deneyimini bizzat yaşayan veya yerinden edilmişlik deneyimini paylaşan yönetmenler yaptıkları ulusaşırı kent filmlerinde kentin kendisini sorunsallaştırarak sinemanın görsel imkânlarını mekânsal paradokslar yaratmak ve seyirciye çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, içi boşalmış, sıkıştırılmış mekânlar sunmak için kullanmışlar,¹⁰¹ bu bağlamda beden mekânla olan ilişkisini düzenleyip kontrol altına almaya çalışan düzenlemelerin, kategorilendirmelerin sabitliğini, merkeziliğini, zaman-dışılığını sarsmaktan, onların 'doğallıklarını' bozabilmekten bahsedilebilmiştir. Hamid Naficy (1996) diasporik ve sürgün yönetmenlerin yaptığı filmleri önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üst sinemasal sınırları boylu boyunca kesen yeni bir tür olarak tanımlayarak 'aksanlı' olduklarını belirtir¹⁰² ve ayrıca Nacify (2001) bu aksanlı filmlerde tekrarlanan üç yolculuk türünden bahseder; (a) dışarı açılan yolculuklar, (b) genellikle yitirme, kaybolma, evsizlik temaları içeren arayış yolculukları, (c) kişinin kendini, geçmişini, ait olduğu yeri bulmak, keşfetmek üzere çıktığı yolculukları kapsayan içe doğru yapılan yolculuklar ya da eve dönüş yolculuklarıdır; bunun yanı sıra, zaman-mekân eklemlenmelerini içeren üç modelden de söz eder; (a) genellikle geride bırakılan yurdu, memleketi temsil ederken kullanılan ve doğaya, açık alanlara yapılan vurguyla, bir sınırsızlık, zamansızlık, sonsuzluk duygusu yaratılan 'açık' zaman-mekân eklemlenmesi modeli; (b) çoğunlukla sürgün hayatını, zorunlu olarak yabancı, uzak yerlerde kalma durumunu ifade etmek üzere kullanılan ve kapalılık, kısıtlılık duygusunu öne çıkarılan 'kapalı' zaman-mekân eklemlenmesi modeli; (c) sınır bölgeleri, tüneller, limanlar, havaalanları, oteller, ulaşım araçları (araba, otobüs, tren) gibi ara mekânları öne çıkaran ve böylece yarattığı duygu, geçicilik, geçişkenlik, aradalık, sınırda olma halini aktaran 'üçüncü mekân' modelidir.¹⁰³ Özellikle melez biraradalıklar, çeşitlilikler, çoğulluk için alan açabilen sinemanın düşünce üretebilişiyle normatif tekçiliğin düzenlenmiş kategorilerinin dışında görme ve algılama biçimlerine sağlanan erişim yine beden ve beden çevresiyle ilişkisi

¹⁰⁰ Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, 3. bs., Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2012, s. 48.

¹⁰¹ Suner, **Hayalet Ev**, s. 250.

¹⁰² Naficy'den aktaran Suner, **a.g.e.**, s. 258-259.

¹⁰³ aktaran Suner, **a.g.e.**, s. 260-261.

bağlamında geliştirilen ‘verili’, ‘doğal’, sabit kabul edilmiş olan normatif kimlik kategorilerini de sorunsallaştırabilmekte ve onların soyut kurgusal merkeziliğini, tekçiliğini, bütünselliğini, sabitliğini bozabilmektedir.

Bu bağlamda sinemadaki göçlerin sürekli aktığı kentin metropol yaşamının hareket- imgelerinin öne çıktığı dönemden sonra, mekânın zamana dönüşmesiyle zaman- imgenin doğrudan zamanı verir olduğu hem sinema hem de kentler için yeni bir dönemin eşiği olan 1990’lar mekân ve zaman ilişkisi bağlamında getirilen yeni sorgulamalarla farklı anlatım biçimlerine geçiş sancılarının yaşandığı dönem olmuştur; “Tek cümlede özetlememiz gerekirse, son yüzyıl içinde şehrin zaman- mekân ilişkisinde 1920’lerdeki hareketin yerini 1990’larda belleğin aldığını, buna karşı şehrin baştan çıkaran, fattan dışı kimliğine, hatta fahişeliğine dair değer yargılarının hâlâ sürdüğünü söyleyebiliriz.”¹⁰⁴ Hareketle imgeleri birbirine bağlayan, böylece imgeleri harekete tabi kılabilen düzenlemenin, hizalanmanın artık işlemediği, işlemesine ihtiyacın da kalmadığı yeni gerçeklik tarzında hareketten bağımsızlaşmış olan imgelerin kendi zamansallıklarını ve mekânsallıklarını tek tek bağımsız bir şekilde deneyimleyebildikleri, rastgele karşılaşmaların artık birbirine bağlanan ve bütün, tam olmayı hedeflemeyen, parçalı, boşluklu anlatımların kesikliğinde, parçalanmışlığında, eklenilebilmenin bu önceden kestirilemeyen karşılaşmalara bırakılarak ve normatif zamansallıkların ve mekânsallıkların tekçi sınırları bozularak geçirgenleştirilebilmesi, esnetilebilmesi, uzatılabilmesi ile düzenlemelerin dışındaki gözardı edilmekte olan sınırsız, çoğul, çeşitli olanaklara erişim sağlanabilmektedir.

Zamanı doğrudan verebilen zaman- imgelerin düşüncenin akışına katılması ile halihazırda kabul görmekte olan gerçeklik tarzına müdahale edebilmekte ve bununla birlikte çeşitli değişimler ve dönüşümler için ortam hazırlayabilmektedir. Fakat tüm bu değişimler ve dönüşümler sürecinde baki kalan kent imgelerinin indirgenerek tek bir harekete bağlanması sonucunda, kent ve tekinsizlikle, karanlıkla özdeşleştirilmiş olan fattan dışı kimliğinin tek taraflı, kapalı, sabit, değişmez kabul edilmişlikleri barınmakta olduğu söylenebilir. Özellikle İstanbul’un sinemadaki imgelerinin, dönemin vaatlerinin bastırılarak isteklerin ve korkuların açığa çıktığı 1980’lerden

¹⁰⁴ Çiçekoğlu, **Vesikalı Şehir**, s. 30.

sonraki süreçte sinema, kent ve ölümle iç içe geçmiş fahişelik üzerinden düşünce üretmektedir; “Şehrin bir günah şehri olarak tanımlandığı, yüzüne karşı ‘İstanbul orospusu’ diye haykırıldığı, erkek söyleminin kendi sınırlarına dayandığı bir dönem.”¹⁰⁵ Sinemanın imgeleri düşüncenin akışlarına sızdırma becerisi göz önünde bulundurulduğunda, kent ile kurduğu ilişkinin de yalnızca edilgen bir yansıtma pratiğinden ibaret kalamayacağı açıktır. Nitekim sinema kentin mekânsallığını sorunsallaştırarak buradaki düzenlenmişlikleri açık edebilen, özellikle yanlış hizalanmalar, sapmalar gerçekleştirerek farklı, çeşitli, çoğul görme ve algılama biçimleri sunabilen bir güce sahiptir. Yani kent ile kurduğu temasın dinamikliğini de kapsayan bir bağlamda sinema, 1990’lardaki küreselleşme ve taşralaşma ile İstanbul’un fahişelikle birlikte ele alarak hareket ve imge arasındaki hizalanmaların ‘arka’sını açık etmektedir; “Şehrin yeni imgesi gibi fahişelikle özdeşleşen yanı da, birbirine karşıt gibi görünen ama sürekli birbirini doğuran küreselleşme ve taşralaşma eğiliminin yansımalarını taşır.”¹⁰⁶ Bu durum daha önceki altbaşlıkta ele alındığı gibi vesikasız fuhşun haritasını çıkarmanın mümkün olmadığı, sınırlarının geçirgen, akışkan ve değişken kaldığı, sınıflararası ilişkilere fırsat tanıdığı bir bağlamda ortaya çıkmaktadır. Yani dışlanan, ötekileştirilen, olumsuzlanan ve böylece normativiteyi salt bu sabitliği ile yeniden üreterek kontrol altında tutulabilen tüm konumlar kendi olumsuzluklarını üstlenerek tek yönde olduğu tahayyül edilen ilerlemeci hizalanmalardan sapmakta, içini boşaltmakta, altüst etmekte ve yeni ve başka düşünme biçimlerini devreye sokabilmektedir. Sınırların belirlenemezliğinin, sabitlenemezliğinin, katılaştıramazlığının sonucunda adeta kentin her yanına dağılmış olarak algılanan, hatta normatif tekçi kategorilendirmeler içerisinde karşılığını tüm kente ‘bulaşmış’ olarak bulan altkültür, daha önce ‘mahremiyet’ sınırları içinde kaldığı için sorgulanmayanların ortaya çıkarılması ve konuşulmaya, sorgulanmaya başlamasıyla birlikte her yana yayılan, alalen konuşulur olan cinsellikle bağdaştırılmış, ikisini de normatif sınırlar içerisine geri çekmek için cinsel haz ve altkültürün pratikleri ‘ahlâksızlık’la ilişkilendirerek normatif algı dünyasında konumlandırılmışlardır. Vaatleri, özgürlükleri boşa çıkararak bir umutla kente göç etmiş olanları hayal kırıklığına sürükleyen büyük kentin tekinsizliğinin,

¹⁰⁵ A.e., s. 134.

¹⁰⁶ A.e., s. 144.

aldatıcılığının hissettirmek istendiği bu filmler, imgeleri tek bir harekete indirgeyerek, yani kentin tekinsizliğini, aldatıcılığını – yine ahlâksızlıkla bağdaştırılarak teke indirgenmiş olan- fahişelikle özdeşleştirerek diğer olasılıkları kapatmakta ve bu bağı sabitleştirmeyi hedeflemektedir. Bu durum da kentin fahişelikle birlikte ele alınışını ritüelleştirmekte, sürekliliğini sağlamakta, yeniden üretmekte, sistematik hale getirmekte ve normatif tekçi, cinsiyetçi kapalı bir kategori ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda sinemanın sadece toplumsal ve tarihsel bağlama tanıklık etmeyip, aynı zamanda bu imgelerle düşünce akışlarına müdahale edebilen, eleştirel, çoğul ve çeşitli bakışlar sunabildiğini söylemek mümkündür, ki bu da kanıksanmış yaklaşımların sorgulamaya açılmasına, yeni ve sarsıcı düşünme ve görme biçimleri öneren bir kültürel müdahale zeminin oluşturulabilmesine olanak verir.¹⁰⁷ Sinemanın bakışı ve sesi bu bağlamda sinemanın perde ve izleyici arasında sağladığı mesafe ile kısmi, eksik, parçalı, kusurlu, oluş halindeki konumlanmaların eklemlenebilen melez, geçirgen, akışkan sınırları üzerinden bir şey *gibi olmak* yerine *birlikte* olabilmenin deneyimlenebileceği bir alan sağlamaktadır; “Oysa temel ızdıraplarımızdan birinin, kendini bir türlü bir tamlık, bütünlük olarak görememenin ve ifade edememenin, başkalarının bakışlarına ve seslerine muhtaç olmanın, yani yabancılaşmanın da kaynağıdır bakış ve ses.”¹⁰⁸ Nitekim bedenın dünyaya içkinliğinden dolayı barındırdığı kendine özgü zamansallıkların ve mekânsallıkların asla vaat edilen bütünlüğünü sağlayamayarak ancak kısmiliği aracılığıyla kurabildiği ilişkilerde farklılıkların, çeşitliliklerin, çoğullukların, oluşların biraradalıkları kendilerini ancak bu eleştirel mesafe ile gösterebilmektedirler. Bu bağlamda anlatımlarda İstanbul imgesi üzerinden bir yandan küreselleşmenin ve taşralaşmanın fahişelik ile bağlantısı kurularak normatif tekçi dil sürdürülürken, diğer yandanda yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıktığı 1980’lerde kendisini göstermeye başlayan ‘kadın filmleri’ olarak anılan filmler o zamana değin bu şekilde kalıplaşmış kategorilerin dışına çıkmayı başarabilmiş, cinselliği de muhafazakar düzenlemelere hapsetmeden –cinsel hazları yalnızca ‘kötü kadın’lık kategorisiyle ilişkilendirmeden- ele alabilmiş, farklı toplumsal kesimlerden kadınların sıradan yaşam deneyimlerinin

¹⁰⁷ Suner, **Hayalet Ev**, s. 16.

¹⁰⁸ Umut Tümay Arslan, **Mazi Kabrinin Hortlakları**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 13.

kısmiliği üzerinden bir anlatım sağlayabilmiştir.¹⁰⁹ 1990’larda geçirdiği değişim ve dönüşümle düşünce akışlarına müdahale edebilen zaman-imgelerin kadının gündelik yaşam deneyimleri ve sessizlikleri üzerinden konuştuğunu, kadının çılgınlığının sınırların, sözcüklerin, anlamın bittiği yerde başladığını, dolayısıyla anlamın bittiği yere işaret edebildiğini belirten Michel Chion (1999) kadın çılgınlığının bir kara delik, varlığın sonu olduğunu ifade eder.¹¹⁰ Daha önceki başlıklarda da ele alındığı gibi pasif radikal direniş pratiklerinden biri olan sessizlik, suskun kalmak aslında kimi bedenlerin bütününe cinsellikle işaretlenmiş olmasına karşı direniş için bir konumlanma sağlamak ve atanan rollerin yeniden düşünülmesine olanak veren oluşu tersine çevirme (*unbecoming*) alanı yaratmaktadır. Bu pasifliğin meydana getirdiği boşluklar, parçalanmalar, bölünmüşlükler normatif kategorilerin beden üzerindeki doğallaştırılmış düzenlemelerine uymayı reddetmektedir, sessizlikleri başkaları tarafından konuşulmalarını sağlamak ve bu durum etkiyi tepkiye yapıştırarak karşı tarafı harekete geçiren dönüştürücü bir etki yaratabilmektedir. “Suskun kalmak, teslim olmamak, kendini tümüyle tabi kılmamak, çözülmemek demektir.”¹¹¹

İstanbul’un fahişelik, küreselleşme ve taşralaşma arasındaki bağların örülüşüyle ele alınan imgelerinin düzenlenişlerinin ‘arka’sı’ açık edilirken, tehlikeli, karanlık, fattan görülen dişi kimliği ve fahişeliğe dair normatif değer yargılarının soyutluğunun, zaman-dışılığının, doğallaştırılmışlıklarının bozulması ve bunun da bu normatif değer yargılarının yöneldiği bireylerin gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri doğrultusunda bedenin kendi zamansallıklarının ve mekânsallıklarının ön plana alınmasıyla gerçekleştirilmesi gerekir. Nitekim böylesine zorlu deneyimleri yaşamak zorunda kalmış olan bireyler özellikle göç süreçleri boyunca eril normatif kategoriler içinde sürüklenerek, denetlenerek, kısıtlanarak, kapatılarak, şiddete maruz bırakılarak bir ‘yurtsuzluk’ deneyimi edinmektedirler.¹¹² Normatif tekçi kategorilerden sapmayla yaşanan bu yersiz yurtsuzluk deneyimi yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin potansiyellerini olasılıklar dünyasına taşımaktadır. Bu doğrultuda sorgulamaya açılan aşinalık, tanıdıklık, ‘ev’ ve ‘aidiyet’ kavramları ile bu

¹⁰⁹ Suner, **Hayalet Ev**, s. 294-295

¹¹⁰ Chion'den aktaran Suner, **a.g.e.**, s. 311-312.

¹¹¹ Suner, **a.g.e.**, s. 312.

¹¹² Suner, **a.g.e.**, s. 313.

kavrayışlar doğrultusunda nesnelerle kurulan ilişkileri yeniden gözden geçirilerek, normatif tekçi kavrayışın düzenlemelerinin dışında mevcut yeni, başka, çeşitli, çoğul kavrayışların bulunabileceği anlaşılabilmektedir. Büyük kentlerin göçmen altkültürlerinin kente bir türlü yerleşememiş oluşu hem evin imkânsızlığını gösterirken, hem de bu imkânsızlığın, bir aşinalık kurma çabasının başarısızlığa uğrayışının açacağı yeni ve farklı hatların yeni imkânlarla, tasavvurlara, hayallere doğru yapılacak yolculukta keşfetme isteğini perçinlediği söylenebilir.¹¹³

Bu altbaşlık altında sinema bağlamında ele alınan çeşitli tartışmaların araştırmaya yaptığı katkılardan kısaca bahsetmek gerekirse; (a) Türkiye'nin konumlandığı coğrafyada kültürel, etnik, dinsel pratiklerin çeşitliliği ve çoğulluğunun kendi adına kendi sorunlarını dile getirebildiği 1990'larda, çeşitlilikler ve çoğulluklar bütünsel bir arzunun veya kültürel talebin parçası olmadan, tek tek çok yönlü, yeni ve farklı etkileşim ve iletişim alanları açabilmişler, kendi deneyimleriyle genişleyen ve/ya daralan, ancak sürekliliğinin barındırdığı normativiteye uzanan tehlikeleri göz önünde bulundurarak akışkan, geçirgen, değişime açık kalan sınırların dünyada bulunuşlarının sağladığı kısımlık, parçalılık, tamamlanmamışlık ile eklemlenerek kendisini uzatan, *gibi olmak*'tansa *birlikte deneyimleme*'yi, soyut düzenlemelere inanmaktansa düzenlemelerin erişime kapattığı çeşitlilikleri ve çoğullukları keşfetmeyi ön plana çıkaran yeni bir gerçeklik tarzından bahsetmek mümkün olmuştur; (b) yeni gerçeklik tarzı, normatif tekçi kavrayışların ancak bedenlerle birleştirilmesi sonucunda görünürlük kazanmasından dolayı bedenlerin çeşitliliklerinin ve çoğulluklarının indirgenerek bu normatif tekçi kavrayışlardan ibaret kılındıkları açık edebilmiş, bu doğrultuda doğallığını bedeninin veya coğrafyanın üzerinde görünür kılması, bu sebeple de 'zaman-dışı' ve 'verili' olması üzerinden kanıtlayan kategorilerin soyut hizalanmalarından dolayı, bedenlerin ve coğrafyaların bu soyut hizalanmalardan ibaret kılınarak çeşitliliklerinin ve çoğulluklarının indirgendiği anlaşılabilmektedir, bu sebeple de uluslardansa yerelliğe, kimliklerdense deneyimlere ve pratiklere odaklanılmıştır; (c) yeni gerçeklik tarzında Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada gerçekleştirilmeye başlanan yerel sinema sanatının 1990'larda meydana gelen toplumsal, kültürel, tarihsel değişimlerle ve

¹¹³ Suner, a.g.e, s. 319.

dönüşümlerle birlikte daha önce izlemekte olduğu hizalanmalardan saparak deneyimlediği çöküş, kopma, parçalanma, kırılma süreci onun, farklı konumsallıklar üreterek yeni ve farklı sorgulama alanları açabilmesini sağlamıştır, kentin arka sokaklarında kontrol altında tutulmak istenen, sınırları gündelik deneyimler ve pratiklerle sürekli değiştiği için sabitlenemeyen altkültürün dinamikliğinin kültürel çeşitliliğinin ve çoğulluğunun, beden ve mekân üzerindeki düzenlemelerin olumsuzlamaları, yanlışlamaları, imkânsızlaştırmaları tarafından erişime kapatıldığı, bu sebeple de bilgi üretim süreçlerinde yer alamayan, gözardı edilen farklı görme ve algılama biçimlerinin çoğulluğunun ve çeşitliliğininde teke indirgendliği belirtilmiştir; (d) yerel sinemanın ortaya çıktığı zamanlardan itibaren devletin kontrolünden uzak kalması sebebiyle devletin iradesindense seyircinin talep ve eğilimleri doğrultusunda geliştiği, 1990’lardan sonra ise sadece seyircisine göre değil sokaklardaki gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri ile yakın temaslar kurarak şekillendiği görülmüş, bu bağlamda sinemanın bu coğrafyada popüler kültürün bir parçası haline gelişinde devletin sağlayacağı düzenlemelerden ve kategorilerden uzak oluşunun bir sonucu olarak toplumun her yanına dağılabilmesinin, yayılabilmesinin ve buradaki çeşitlilikleri, çoğullukları, farklılıkları erişime açarak onları normativitenin teke indirgenmiş çerçevesine sızdırabilmesinin büyük payı olduğu anlaşılmıştır; (e) 1990’lardaki gelişmelerle birlikte merkezileşmelerin, bütünselliklerin dağıtılışının normatif kategorilerin hizalanmalarını da bozduğu kavranmış, bu sebeple bu dönemdeki sinemanın kültürel çeşitliliklerin, çoğullukların, farklılıkların imgelerinden oluşmasından kaynaklı olarak herhangi bir sabitlik ve genelleştirme ile tanımlanamayacağı, etiketlenemeceği, indirgenemeyeceği belirtilmiştir; (f) altkültürün zamansallıklarının ve mekânsallıklarının çeşitliliği ve çoğulluğu göz önünde bulundurulduğunda, normatif tekçi zamansallıklardan ve mekânsallıklardan sapmış bu yüzden de istihdamın sağlandığı, güvenilir kılınmış, ilerlemeci ve üremeci gündüz vaktindense, tekinsizliğin, karanlığın, kaybolmuşluğun, parçalanmışlığın, başarısızlığın, çuvalamanın zamanı gece vakti sürdürülen yaşamları konu alan kent filmleri beden ve mekân arasındaki sınırları akışkanlaştırarak bedeni mekâna uzatabilmesi bağlamında beden ve mekân üzerindeki kategorilerin hizalanmalarını sorunsallaştırmış ve bunların doğallıklarını bozarak hem beden, hem de mekânın akışkan ve değişken dinamiklikleri içerisinde

tahayyül edilebileceklerini vurgulamıştır; (g) sinemanın imgelerinin kentte yanlış hizalanma pratiklerini tahayyül edebilmesi ve onları normatif düşüncelerin akışlarına katarak ilerlemeciliğine müdahale edebilmesi ile eleştirel bir konumlanma sağlanabilmekte ve bu da kültürel müdahale zeminin oluşturulmasına fırsat vermektedir.

3.2. Sınırın Yerelliği: 1990'ların Türkiye Sinemasında İmgenin Çoğulluğu, Çeşitliliği ve Normatif Gerçekliklere Sızan Queer

Sınırın teke indirgeyerek kısıtlayıcı, sabitleyici, kapalılaştırıcı normatif yapısına çokanlamlılıklar kazandırılması ve bu çokanlamlılığın yerli sinemadan alınan üç örnekle tahayyülüne olanak verilmesi ile seyircinin düşünce akışlarında oluşturulabilecek olan yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin gündelik hayatta kendisini gösteren dışlayıcı ve ötekileştirici pratiklerin şiddetini azaltmada etkileri vardır. Yapılan görsel metin çözümlemesi ve eleştirel söylem analizi ile kesişimsel kimliklere sahip olan karakterlerin gündelik yaşamda karşılaştıkları şiddete karşı normatifleşmiş kategorilere dönüştürücü çokanlamlılık kazandırabilmeleri ile kendi üzerlerinde uygulanmaya çalışılan çok katmanlı şiddeti bozuma uğratabildikleri ve bu direniş ve mücadele alanlarını oluşturmanın mümkün olduğunun tahayyüllerini seyircilerine sunabildikleri gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda örneklem olarak seçilen üç yerli film *Dönersen Islık Çal*, *Gece*, *Melek* ve *Bizim Çocuklar*, *Lola* ve *Bilidikid* filmleri incelenerek elde edilen bulgular ve öneriler ilk olarak kimliklendirmeler ve ikinci olarak zamansallıklar ve mekânsallıklar bağlamında şu şekildedir; (a) adlandırılma ve çağırılma, adlandırıl(a)mama ve çağırıl(a)mama, söylemlerin anlamsal düzeylerinde yer edinebilme ve edin(e)meme bağlamında her iki ucun oluşturabileceği anlamların teke indirgenebilecek, sabit, durağan, kapalı kategoriler olamayacağı, konumlan(dırıl)dıkları bağlamlarla ilişkileri doğrultusunda çokanlamlı olabilmeleriyle hem normativiteyi sürdürebilecekleri, hem de onun şiddet içeren kategorilerini bozuma uğratabilecekleri görülmüştür. Buna göre sessizlik, söylem içerisinde yer edin(e)meme hem görünmezleştirilmeyi işaret edebilirken, hem de pasif bir direniş alanı içerisinde kendisi için konuşan bir konumsallık alanı oluşturarak bir direniş ve mücadele pratiğine dönüştürebilmektedir. Bu durum

normativitenin kimlik atayıcı, söylem içerisinde konumlandırıcı şiddetini kırarak oluşturulan direniş ve mücadele alanlarında oluş halinde kalarak diğer farklılıklara eklenilebilen ve yeni, farklı, beklenmedik biraradalıklar meydana getirerek yaşamın alternatif ve başka biçimlerinin mümkün olduğunu gösterebilmekte, bu yaşamlardaki görme ve algılama biçimleri yaşamın her yanına yayılmış şiddeti dönüştürmek için yeni ve farklı görme, algılama, anlamlandırma biçimlerini olanaklı kılmakta ve yaşama dair bilgileri normativite tarafından erişime kapatılmış alanlardan da edinerek bilginin dönüştürülmesinin önünü açabilmektedir. Aynı şekilde düdük ve ıslık sesi gibi seslerin formsuzluğu, bedensizliği ile normativitenin hatlarından sapanlara yine normativitenin hizalanmalarının ve kategorilerinin verdiği şiddet içerikli uyarılar, bu pratiğin farklı bağlamlar içerisinde icra edilmesiyle çokanlamlılığa açılabilen ve şiddet içerikli uyarıların yerlerini kendi konumlanması için savunma, direniş, mücadele alanları sağlama biçimleri alabilmektedir. (b) Gündelik hayatı düzenleyen soyut kategorilerden, normatif *düz (straight) zaman* ve mekânını yine gündelik hayat deneyimleri ve pratikleri içerisinde icra edilmekte olan normativitenin hatlarının düzenlemeleri ile erişime kapatılan, olumsuzlanan, imkânsızlaştırılan, yanlışlanan eylemlerin, davranışların bu zamanı ve mekânı çeşitlilikleri ve çoğullukları doğrultusunda dönüştürerek yeni, farklı, beklenmeyen çeşitli ve çokanlamli zamansallıklar ve mekânsallıkları ürettikleri, böylece normativitenin şiddet içeren zaman ve mekânının dönüştürebileceği sonucuna varılmıştır. Altkültürlerin zamanı olan gecenin, mekânı olan barların, parkların, büfelerin, gece kulüplerinin, dans pistlerinin olumsuzlanan farklılıklar için dayanışma mekânları sağlayarak bu mekânların fırsat verdiği yeni, farklı, beklenmedik biraradalıkların ve dayanışma ağlarının gündüz yaşamının merkezi konumu sarsabildiği, onu sürekliliğinden koparabildiği görülmüştür. Bunun yanı sıra gündüz yaşamının güvence altına alınarak garantilenen uzun yaşamlılığının, kalıcılığının, sürekliliğinin mekânları olan apartman, ev gibi mekânların sınırları bu mekânların ne olduğundansa ne yapabildiğine odaklanılması ile dönüştürülebilmiş ve oluş halinde, eklenilebilen, yeni, farklı, beklenmedik pratikler meydana getirebilen sınırlar haline getirilebilmiştir. Kısacası hem polis baskınlarının şiddetinin yaşandığı, tecavüzün meşrulaştırılarak sürdürüldüğü, tekinsiz, karanlık, umutsuz zaman ve mekânın 'esasinda' içerisinde erişime kapatılan alanların yaşamdan edinilen bilgilere

katılması yoluyla kentin gündelik yaşamındaki normatif mutlak biçimde ayrıştırılmış kategorilerinin arasında geçişlilikler, eklemlenmeler, biraradalıklar sağlanması sonucunda düzeni altüst edebilen sınıflararasılıklara ve transkültürelliklere dair potansiyelleri de barındıran zamansallıklar ve mekânsallık olduğu görülmüştür.

Farklılıkların çeşitliliğinin ve çoğulluğunun herhangi bir ön atama olmaksızın, kendi dinamik, akışkan, çeşitli ve çoğul sınırlarını çizmesi aracılığıyla diğer farklılıklara eklemlenebilmenin sağlanabilmesiyle, normativitenin ürettiği teke indirgeyici sınırların kategorilerinin ürettiği şiddet büyük ölçüde azaltılabilmiş, olumsuzlanan konumların umutsuzlukla bağdaştırılışları dönüştürülerek alternatif yaşam olanaklarının var olduğuna dikkat çekilebilmiştir. Özellikle de sinema sanatının imgeleri aracılığıyla bu sanatın izleyicilerinin kendi gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri içerisinde nesnelere karşı aldıkları mesafelerin sorgulamaya açılarak değişime ve dönüşüme uğratılması ile daha önce bakılmamış olana bakabilmiş, üretebileceği yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar normatif kategorilerin şiddetinin azaltılmasında çokanlamlılığın, geçişliliğin, yeni ve farklı biraradalıkların bulunduğu dayanışma ağlarının oldukça etkili olabileceği gözlenmiştir. Altkültürlerin üreticilerinin gündelik yaşam pratiklerinin ve deneyimlerinin öne çıkarılması ile sağlanabilecek olan yeni ve yakın temaslar aracılığıyla buradaki farklılıklara ilişkin üretilen bilgilerin görme ve algılama biçimlerini çeşitlendirmesi ve çoğullaştırması normativitenin ön atamalarını bozuma uğratmakta oldukça etkili olabileceği, bunu da filmlerin sunduğu imgelerin oluşturduğu geçişlilikler, eklemlenmeler, biraradalıklar, çokanlamlılık ile sağlayabildiği sonucuna varılmıştır. Sinema sanat ve yaşam arasındaki düzenlenmiş sınırların oluşturduğu mesafeleri kırarak izleyicisinin zamansallığına ve mekânsallığına karışabilme ve ondaki doğrusal, ilerlemeci, üremeci *normatif düz (straight) zamanın* ve mekânın yönünü saptırabilmenin yanı sıra, kendi teknik olanakları içerisinde bulunan yanlış hizalanmanın potansiyellerini gösterebilme becerisi ile bu direniş ve mücadele için çeşitli ve çoğul işlevleri ve dolayısıyla anlamları bulunan zamansallıkları ve mekânsallıkları filmlerde özellikle normatif sınırları olduğu kabul edilen zamansallıkları ve mekânsallıkları baz alarak onları oluş halindeki zamansallıklar ve mekânsallığa dönüştüren imgeler ile tahayyüle açmıştır. Sınır kavramının anlamının hem akışkan hem durağan, ne sadece

akışkan ne de durağan olacak şekilde genişletilmesi farklılıkların birbirine eklenilebilmesi yoluyla yaşamda yeni, farklı, beklenmeyen alternatif dayanışma ağlarının, çeşitli ve çoğul gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin, normatif ikili kutuplar arasındaki geçişliliklerin, teke indirgeyici kapalı kategorilerin çokanlamlılıklarının erişime açılması görme ve algılama biçimlerini değiştirip dönüştürebileceği gibi böylesi ‘yanlış’ hizalanmalarının tahayyüllerinin mümkün kılınması ile gündelik yaşamın şiddet içeren kategorileri de bozuma uğratarak direniş ve mücadele alanlarının açılması için imkânlar sunabilir. Normativitenin teke indirgeyici kategorilerinin dışlama ve ötekileştirme pratiklerine maruz kalan çok çeşitli farklılıkların kesişimselliği ve oluşturdukları yeni ve farklı biraradalıklar kendilerine uygulanan şiddetin bulunduğu kategorileri sorgulamaya açarak kendilerine burada direniş ve mücadele alanları açabilir, bu şiddeti sarsarak yeni ve farklı yaşam alanları sağlayabilirler. Filmlerin onları üreten dünyayla kurduğu bağlantıların takip edilmesi ile bakışın yönünün değiştirilmesi veya gelenekselden sapılması üzerinden filmlerin metinlerinin yeniden yorumlanması ve okunması direniş ve mücadele tahayyüllerine olumsuzlanarak, imkânsızlaştırılarak, yanlışlanarak erişime kapatılan potansiyellerin halihazırda mevcut olduğundan haberdar edebilir ve böylece gelenekselleşmiş kurgusal gerçeklik ile görsel metinlerin kurgusallığı arasındaki keskin ayrımları bu potansiyellerin mevcutleriyle değiştirebilir.

Burada yapılan çözümlemeler ve analizler belli başlı kategoriler oluşturularak başlıklar aracılığıyla yapılmış olsa bile, her bir başlık altında ele alınan imgeler hem birbirlerinden farklı olmalarını sağlayan sınırlarının eklenilebilmeleri ile filmin içerisindeki başka bir başlık altında bulunan imgelerle biraradalıklar oluşturabilirler, hem de oluşturdukları bu yeni biraradalıklar burada sunulan çözümlemelerin ve analizlerin okuyucuyu filmi anlamlandırma hususunda nihai yönlendirici bir amacı olmayan, aksine sonsuz çeşitlendirilip çoğullaştırmaya bir katkı sunmayı hedefleyen öneriler niteliğindedirler.

3.2.1. Dönersen Işık Çal

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Yapımcı: Memduh Ün

Yönetmen: Orhan Oğuz

Senarist: Cemal Şan

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1993

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 83 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 12 Şubat 1993¹¹⁴

3.2.1.2. Bedenlerin Farklılıkları Üzerinde Düzenlenmiş, Atanmış veya Seçilmiş Olan Kategorilerin Dinamik Sınırlarını Eklemlenebilmeye Açma

Filmin görsel metin çözümlemesi yapılırken sinemanın imgelerinin karşısında izleyicinin duygu ve düşüncelerinin de dahil olduğu konumsallığından üretilebilecek anlamların eleştirel söylem analizinin ışığında filmin söylemleri içerisinde nasıl farklı ve yeni görme ve algılama biçimleri aracılığıyla çoğaltılabileceği, alternatif biraradalıklar ve dayanışmalar sağlayacağı gözetilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak kategorileri atayarak iktidarın güçlerinin işlediği simgesel içerisinde adlandırmanın baskılayıcı gücü açılmalıdır. Burada amaç eleştirel bir konumlanma ile adlandırılmamanın, dolayısıyla simgesel içerisinde çağrılanın içerisinde barındırdığı direnişe ve mücadeleye dayanan gücünü keşfetmektir. Eleştirel söylem analizi bu doğrultuda kesin ve sabit cevaplardan belirsizliklerden ve çokanamlı biraradalıkları açığa çıkarabilecek, söylemin kendisi içinde halihazırda bulunmakta olan direnişin kendisini açık edebilecektir. İkinci olarak ilk kısımda açılan kimlik tartışmasının sinemanın ses ile kurduğu ilişkiler bağlamında sesin

¹ **Dönersen Işık Çal (1993) Türk Sinema Araştırmaları,** (Çevrimiçi), <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1028/donersen-islak-cal>, 24 Haziran 2019.

formsuzluğunun, yurtsuzluğunun, bedensizliğinin nasıl atamalar yoluyla çağırmaya, adlandırmaya yol açabileceği, ama aynı zamanda da sesin belirsizliğinin açığa çıkarılması ile nasıl kurtarıcı ve dönüştürücü gücünün açığa çıkarabileceği anlaşılmaya çalışılacaktır. Sesin bir arada bulundurmakta olduğu bu çokanlamlılığın teke indirgenmiş kategorileri sürdürülebilmesi adına uygulanan dışlama ve ötekileştirme pratiklerine karşı direniş adına erişime açabileceği yeni imkânlar incelenecektir. Üçüncü olarak olumsuzlanan konumların üstlenilmesi ile normatif hatların hizalanmalarından sapmış olmanın yeni ve farklı potansiyellerin, yani başarısızlığın ardından meydana çıkarılacak olan umut ışığının çok katmanlı dışlanma ve ötekileştirilme pratiklerinde neleri dönüştürebileceği çözümlenecektir. Nitekim bu çözümleme ve analiz ile dönüştürülerek, akışkanlığı ve dinamikliği ortaya çıkarılan kategorilerin sabit kutular değil, oluş süreçleri olduğu düşüncesine imkan açmak hedeflenmektedir. Öte yandan dördüncü olarak normativitenin sabit ve teke indirgeyen hatlarının hizalanmalarına dahil olmaya çabalamanın zaten yine onlar tarafından olumsuzlanmış, imkansızlaştırılmış, yanlışlanmış farklılıkların konformist bir şekilde dışlanmanın bir sonucu, yani umudun sonu, imkansızlık ve yanlışlanma olarak okunabileceği düşüncesinden ilerleyerek filmin sonundaki gülümsemenin olumsuzlanmanın, başarısızlığın, çuvallamanın üstlenilmesi ile gelebildiği açıklanacaktır.

3.2.1.2.1. Çağırılmamanın Gücünün Keşfi

Filmin ilk sahnesinde yurtsuzluğun, dolayısıyla herhangi bir düzenlemeye ait olan sahiplik veya aidiyet hatlarının hizalanmalarının bulunmayışı bulutların şekilsizliği ve göç etmelerinden dolayı yerleşememeleri üzerinden verilmektedir. Bedenlerine, yüzlerine, kimliklerine, içerisinde bulundukları konumlara, mekânlara dair seyircinin çözümleme yapabileceği bir verinin varolmadığı, gökyüzünün şekilsiz, değişken, akışkan, dağınık, parçalı, merkezsiz bulutlarının imgesiyle açılan filmin ilk sahnesi, konuşanlardan birinin yetişkin, diğerrinin ise çocuk olduğuna dair çıkarımlar yapılabilmesini sağlayan iki kişinin seslerini imgelerinden kopararak verir. Seyircinin gökyüzüne bakarak dinlediği konuşan iki kişinin bu ‘hiçbir yerde’ bulunuşları, sesin duyulduğu düşünülen yerden koparak başka bir imgeyle, gökyüzü imgesiyle, rastgele karşılaşmalar gerçekleştirilmesiyle bir arada bulunmaktadır. Bu

sahnedeki kişilerden biri haz aldığını belli eden sesler çıkarırken, çocuk olduğu düşünülen diğer kişi ise gökyüzünün şekilsiz bulutlarının *bir şey gibi* olduğunu söyleyerek onlar üzerinde çeşitli tanımlama ve kimliklendirme süreçlerini icra etmektedir. Bunun bir çocuk istismarı sahnesi olabileceği üzerine seyircinin düşünce akışlarında oluşmaya başlayan anlamlar gökyüzünün boşluğunda kendilerini herhangi bir düzenlemenin, gösterenin, güvenli alanına sokmak için çabalamaktadır; “Bak! Şuradaki bulutu gördün mü? Aynı Bakkal Rüstem’e benziyor. Ay ya şu askeri gördün mü? Nasıl da çalımli Ali Abi gibi.” Seyircinin anlam arayışının yanı sıra, bulutların şekilsizliğinin karakterlerden biri tarafından kimliklendirme sürecine alınması gökyüzünün zaman-dışı, ‘verili’, ‘doğal’ olduğu farz edilerek dünyaya içkin bedenlerin deneyimlerini ve pratiklerini saran, onları kendi kavrayışından ibaret kılması ile kendisine, kendi tekliğine, indirgeyen normatif kimliklendirmenin kendisine dönüşerek başkalaşmasına ortam hazırlar. Muhafazakar örüntülerin kendilerini farklılaştırarak sürdürdükleri, bu farklılaşmayı her daim istikrarlı bir şekilde ritüelleştirerek tekrar ve taklit ettirdiği göz önünde bulundurulduğunda, ben-öteki ikiliğini, bu ikiliğe dayalı bir sistemi hem ürettiği, hem de onun tarafından yeniden üretildiği söylenebilir; “Dedem der ki kara bulutlar kötüdür, beyaz bulutlar derviştir, iyidir, der.” Kara-kötü ve beyaz-iyi arasında kurulan normatif doğallaştırılmış bağ filmin ilerleyen sahnelerinde kentin karanlık, tecrit edilmiş sokaklarındaki gündelik yaşam deneyimlerinin ve pratiklerinin o dönemde konumlandırıldığı normatif çerçeveyi aktarmaya başlamıştır.

Bulutların şekilsizliği, bu ikili anlamlandırma süreçlerinden geçirilerek kimliklendirilmiş ve sabit konumlarda tutularak üretilen değer yargılarının zaman-dışı kaynaklarına dönüşmüşlerdir. Sinemanın başkalaştırarak düşünce üretme becerisine bu sahneden itibaren tanık olunmaya başlanmıştır. Dervişlerin bir de yukarıdan görmek için beyaz bulutlara dönüştüğünü söyleyen çocuk sevdiklerini dünya üzerinde gördüklerinde bu dervişlerin ağladıklarını, yağmur olduklarını aktarır. Ölüm-yaşam arasındaki ayrımları bozarak ve başkalaşım, değişim, dönüşüm geçirerek dünyaya tüm hüznüyle geri dönen dervişlerle birlikte kamera tilt hareketiyle yeryüzüne inmeye başlar, dış seslerin dahil olmasıyla birlikte bir duvar yazısı kendisini görünür kılar: “Emperyalist Savaş ve İşgallere Hayır”. Zaman-

dışı, soyut kategorilendirmelerden yeryüzünün gündelik yaşamlarının deneyimlerine, pratiklerine ‘inildiğinde’ birçok dışlanma, ötekileştirilme, olumsuzlanma, sömürülme, istismar edilme pratiklerden birinin izleri kentin duvarında seyircinin karşısına çıkar. Özellikle 1990’larda kendisini göstermeye başlayan küresel tüketim kültürünün yarattığı etkilere yönelik olarak geliştirilen eleştirel bir duruş sergilenir.

Kenti kapyalan bu duvarlar da dönemin değer yargılarına göre toplumu düzenleyen, kenti güvenli-güvensiz bölgelere ayıran, bedenleri birbirinden ayırtıran gökyüzünün imgeleriyle ifadesini bulan zaman-dışı, soyut kategorilendirmeleri toplumsal yaşamda sürdürmektedirler. Bu duvarların bedenler üzerinde uyguladığı şiddete verilen tepki de bu duvar yazısının bıraktığı izin mücadele alanı açarak kendisini bu duvar üzerinde muhafaza etmesi ile ifade edilebilmiştir. Gökyüzü ve özneleşme, yeryüzü ve pratikler deneyimler dünyası arasında kurulan ve nedensellik veya bütünsellik kurmayı hedeflemeyen bu yeni bağ buradaki zamanın harekete bağlı olmadan ortaya çıkması imgelerin nasıl dağınık, doğrusal olmayan bir şekilde tek tek oluşlar halinde bulunabileceklerini açıklayabilmektedir. Zamanın doğrudan imgesiyle birlikte kendilerini ifade edebilen yeryüzünün gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri çeşitli ve çoğul bakışlara bu başkalaşımın oluşturabilme bağlamında erişim açılabilir. Bu sırada bu iki kişinin bulundukları mekân kendini göstermeye başlar ve hareket halindeki bir tren kadraja girer, sesler bu tren imgesiyle buluşur bu kez de ve treni bir tünele girene kadar izler ve kamera ardından trenle birlikte tünelin kara deliğine izleyicisini de sürükler. Bu sırada çocuk olduğu farz edilen kişi “Ne yapıyorsun Mustafa Abi?”, “Mustafa Abi sen beni düzüyor musun?” der, isimlendirmeler filmde oldukça az yer bulmasına rağmen ilk isimlendirme ‘tepeden’ kimliklendirmelerin, kategorilendirilmelerin sorgulamaya açıldığı bu ilk sahne içerisinde kendisine yer bulmayı başarır ve bununla birlikte pratiğin ‘ne olduğu’ da anlaşılabilir. Burada Mustafa Abi’nin verdiği cevap tüm çelişkileri ile bir sorgulama alanı sağlar; “Yok lan düzsem pantolonunu çıkarırdım.” Buradaki pratiğin bu şekilde “düzme” eylemi için yeterli olmadığına karar vermek için kullanılan ölçünün, değer yargısının bu öznelleşme sürecinde nasıl bir yeri olabileceğine dair bir düşünce akışı yaratılır. Ritüelleştirilmiş normatif hizalanmaların teke indirgediği ve tekrar ettiği pratiklerin bir ‘şey’ olarak

etiketlenebilmesi için bu ritüelin tümünü gerçekleştirmesi gerekmektedir. Bunu ölçü olarak normatif yargı ve değerler ile iki kişiden birinin bu pratikte katılımcı olmaması sebebiyle aslında tek yönlü gerçekleştirilen, yani ona dayatılan bu deneyimi istismar olarak tanımlamamakta ve bu sebeple de cezalandırmamaktadır. Seyircinin tünelin kara deliğine girmesiyle eş zamanlı olarak gerçekleşen bu eylem yüzelleştirmenin soyut makinesinin devreye girerek henüz imgeleri olmayan bedenleri beyaz duvar-kara delik sisteminin düzenlediği sürece alarak bir kimliklendirme sürecinin içine çekmektedir. Deşifre edilen bedenin üstkodlanması ile sağlanan yüzün, kimliğin toplumsal üretiminin bu şekilde icra edilmesiyle birlikte bedende insan-dışı hale gelen baş, kendi çok boyutlu ve çok sesli bedensel kodlarından uzaklaştırılması ile bedenin parçası olmayı da artık bırakmıştır. Özneleştirmenin bu kara delikler aracılığıyla kendi normatif tekçi yapısını yeniden ürettiği düşünüldüğünde perdeyi kaplayan kara deliğin seyirciye filmin ses ve bakışı birbirinden ayırarak, bozarak, keserek, parçalayarak rastlaştırdığı imgeleriyle kimikleşme sürecini sorgulayacağı bir alan sağladığı açıktır. Bu sahnenin anlam kazandırıp özneleştirdiği karakterin deneyimlediği istismar, taciz, tecavüz deneyiminden sonra herhangi bir isimle çağrılmıyor oluşu da onun bu sahnede de açıkça izlenen ve herkes tarafından izlenmesinin iktidarca talep edildiği hatların hizalanmalarından sapmasını sağlar, nitekim şekilsizliği bir düzenleme rejimi içerisine sokmak isteyen dil içerisinde kendisine yer bulamamış olan karakterin iktidarın kendi anlam dünyası içerisine çekerek bir konum atayabilen akışlarında çağrılanamaması, 'bir' yere konulamaması ile kırılmalar yaratılır, bu onun düzenlenmiş hatlardan uzaklaşarak yeni bir yol bulması için alan açmaktadır. Mustafa Abi'nin normatif hatların hizalanmalarını izleyerek anlam dünyasını oluşturduğu, çağrılabilmesi ile ona zaten atanmış olan 'doğallaştırılmış' bir konum olduğu ve bu konumu sürdürmek, bir nevi hayatta kalmak için onun da bu konuma yatırım yaptığı ve yeniden ürettiği, onu pekiştirdiği söylenebilmektedir. Normativiteye direnişin tepkisel ve yıkıcı olmanın yanı sıra, pozitif, dinamik, yaratıcı da olabileceği bu karakterin hayatta kalmak için kendi gündelik yaşamında her yanlış hizalanmanın gücünü keşfettiğinde kendisini gösterecektir.

Kimliklenme sürecine dair açılımlar sunan ilk sahne adlandırılmış olan ilk karakteri de şekilsiz, bedensiz olarak verir. Yalnızca sestten oluşan bu karakter, Mustafa Abi, adlandırmanın bu sesi bir kimliklendirme süreci içerisine sokarak nasıl şiddet ve baskı pratiklerine dönüşebileceğini ifade etmektedir. Mustafa Abi yine adının yanı sıra bir şekli veya bedeni olmayan bir diğer karakteri onun istemediği bir deneyim paylaşımı içerisine sokmaktadır ve dolayısıyla bir şiddet üretmektedir. Çünkü film içerisinde yalnızca üzerinde yapılan düzenlemelerin sabitlenmesi ve kapatılması ile normativitenin hatlarının hizalanmalarının sürdürülmesine dair kendi içerisinde şiddet üreten karakterlerin adları vardır: Adıgüzel, Madam Lena, Hasan Bey. Adıgüzel karakteri yine Anadolu'dan göç etmiş yine yurtsuz bir karakter olsa da sahip olduğu taşralı kimliğinin 'hem..., hem de..., ve 'ne..., ne de...' konumlanması sebebiyle sınırda bulunan ancak sürekli olarak normativitenin hatlarına dahil olmak için kendisiyle mücadele eden bir karakterdir. Bu konu ayrıntılı olarak ileriki altbaşlıklar altında yeniden ele alınacaktır fakat burada değinilmek istenen Adıgüzel karakterinin filmin diğer dışlanan, olumsuzlanan, imkansızlaştırılan, yanlışlanan karakterlerinden farklı olarak neden adlandırılmış olduğuna dair düşünceler üretilebilir. Adıgüzel tıpkı barda sürekli hayatının bir senedi olsa, yani yeniden hayata gelmenin garantisi verilse hemen yaşamını sonlandırmaya hazır olduğunu söyleyen Hasan Bey karakteriyle benzer özelliklere sahiptir. İkisi de simgesel içerisinde kendilerine atanmış konumlara, yani normativitenin hatlarına dahil olmayı hayal eden fakat bir türlü bunu gerçekleştirmelerine fırsat verilmeyen karakterlerdir. Dolayısıyla simgesel içerisinde atanmış konumlarında çağrılmaları için adları vardır ama zaten simgeseldeki normatif hatlar tarafından dışlandıkları, olumsuzlandıkları, imkansızlaştırıldıkları, yanlışlandıkları için başarısızlığa uğramaktadırlar, bu sebeple de bu başarısızlık hali onları çağrılabilmelerinin umutsuzluktan başka bir yola çıkmadığı bir konumlandırılma içine sokmaktadır. Madam Lena ise yine bir göçmen kimliğe sahip olsa da göç ettiği yerde mülkü bulunan ve adının önüne saygınlık, üstünlük içeren 'madam' sıfatını alan bir karakter oluşuyla ve evindeki hizmetliyle bir çalma-yakalanma oyunu oynamasıyla özel mülkiyetin gelenekselleşmiş yasalarını sürdürdüğü için adlandırılmıştır, simgesel içerisinde çağrılabileceği, üstelik de ona üstünlük atayan bir sıfatla çağrılabileceği bir konumlandırılmaya sahiptir. Öte yandan filmin adlandırılmamış karakterleri olan ve yine simgesel içerisinde

yalnızca onlara başkaları tarafından atanan konumların işlevselliği ile adlandırılmış olan karakterler ise kendilerinde bu tür bir çağrılma isteği barındırmamaktadırlar: Cüce, travesti, seks işçisi, hizmetçi. Bu karakterlere atanan konumlandırılmalar onların normativite içerisinde sürdürmekte oldukları ‘görünen’ farklılıklar, özellikle sakatlıklar, veya işleri kapsamında oluşturulmuştur. Karakterlerden yalnızca ikisi, yani cüce ve travesti, normativitenin onlara atadığı olumsuzlanmalarını, dışlanmalarını, imkansızlıklarını, yanlışlanmalarını ifade eden bu konumlandırılmaların simgesele dahil olmaksızın başarısızlıklarını üstlenebilmeleri ile bakılmaktan, anlaşılmaktan kaçınılan bu konumların potansiyellerini keşfedip kendileri için tam da simgeselin orta yerinde bir direniş ve mücadele alanı sağlayabileceklerdir. Bu konumun çokanlamlılığının keşfi ise yine ileriki altbaşlıklar içerisinde ayrıntılı olarak açılacaktır, burada değinilmek istenen nokta ise simgeselden dışlanmış olmanın imkânsızlığının imkânlarla çevrilebilmesi bağlamında adlandırılamanın önemine dair düşünebilmektir. Filmin ilk sahnesinin imgelerinde de ikili bir anlamlandırma sürecinin oluşturduğu kendi indirgeyici ikili anlamlandırmalara sıkıştırılmış rejimi içerisine dahil olamamanın, başarısızlığa uğramanın, adlandırılamanın meydana çıkardığı hizadan sapmanın çeşitlilikler ve çoğulluklar için imkân sağladığı söylenebilir. Bu karakterler sınırdaki konumlarını sınırın dinamikliğini ve akışkanlığını keşfedebilme ile birbirlerine eklemlenerek yeni biraradalıklar oluşturma, yani dayanışma ve dostluk kurabilme bağlamında normativitenin kendileri üzerinde oluşturduğu dışlama ve ötekileştirme pratiklerine karşı bir direniş alanı kurarak dönüştürücü bir konumsallığa da sahiptirler. Nitekim normativitenin hatlarının hizalanmalarının sabit, kapalı, teke indirgeyici düzenlemeleri bir bütünsellik yanılsaması kurarak ve bu bütünselliğe bir ad atayarak kendisini sürdürmekte, yansıtmakta ve yaymaktadır. Bütünleştirilmiş, idealleştirilmiş imgenin bozumu ise sinema sanatının olanaklarından yararlanılarak yakın plan çekimin mesafelerle oynama becerisi ile sağlanmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde cücenin terlemiş kaslı kollarının yakın plan çekimi ile cücenin bedeni parçalara ayrılmış, yakın planın bu parçalama, koparma, başkalaştırma becerisi ile bu bedenin bütün değil ama parçalı bir tahayyülü sağlanır. Kolları terlidir ve spor yapar. Ardından bacakları ve ayakları bedeninden alınarak yakın plan bir imgesi oluşturulur. Cücenin ayaklarının spor yaparken kimi zaman yere değmediği

vurgulanır. Bedenin parçalı, kopuk, dağınık imgesi bedenin fonksiyonlarına, bölgelerine, parçalarına yeni ve farklı bir görme ve algılama biçimi önermektedir. Nitekim kusurlu olduğu iddia edilenler bedenin bölgeleri, fonksiyonları, parçaları değildir, bedenin idealleştirilmiş, mükemmelleştirilmiş, bütün, sabit, soyut imgesidir. Bütünsel bir şekle, bedene, ada sahip olamama kendi içerisinde halihazırda bulunan dönüştürücü etkilere sahip olabilmektedir. İleriki altbaşlıklar altında da bu parçalı, eksik, kısmi, dağınık, kopuk oluşların dönüştürücü etkileri ile ne gibi çeşitlilikler ve çoğulluklar sağlayabileceği *şimdi ve burada*'da direniş ve mücadele alanları açabilme bağlamında ele alınacaktır.

3.2.1.2.2. Sesi Bedensizliğinin Dönüştürücü Etkisi

Sesin şekilsizliği, bedensizliği, yurtsuzluğu normativitenin hatlarınca yapılan atamalara da fırsat verebilmesinin yanı sıra yine 'görünen' farklılıklara sahip olmayışı ve şekilsizliğinin getirdiği belirsizlik ile çokanlamlılığa da imkan sağlayabilmektedir. Film içerisinde özellikle düdük sesinin üzerine yapıştırılan sokakları kontrol altına tutmak için polis otoritesiyle ilişkilendirilen korku ve tehlike etkilerinin çokanlamlılığına dair çıkarımlar yapmak mümkündür. Düdük sesi sıkıyönetim dönemlerinde sokaklarda belirli düzenlemeleri sürdürmek için bir takım yasakların hatırlatıcısı olarak bekçilerin kullandığı düdüğe ait olabileceği gibi, bu sesin gerçeğine en yakın olacak şekilde taklit edilebilmesi ile, ki film içerisinde cücenin kullandığı düdük sesi ile kendisine yer bulur, durağan, 'doğal', meşru olan hizalanmaların doğrusallığını barındırdığı anlamda bozum yaratarak işlevinin yönünü saptırabilmektedir. Cüce sokakta yürürken ne zaman haksızlığa uğrayan birini görse düdüğünü çalmaktadır, bu bağlamda normatif değerleri sürdürmek ve onlara göre toplumu düzenlemek için çalınan bekçi düdüğü başkalaşarak dışlanan, ötekileştirilen bireylerin gördükleri şiddetten en azından o anlığına kurtulabilmelerine imkân veren bir araç halini almaktadır. Aracın barındırdığı anlamların taklit yoluyla bu şekilde doğrusallığından saptırılması ile arka sokaklarda dışlanmış, imkânsızlaştırılmış, olumsuzlanmış, yanlışlanmış farklılıklar için bir direniş ve mücadele alanı açarak gece yaşamına ait alternatif yaşama olanak sağlanmaktadır.

Filmin ilk sahnelerinde travestinin kentin karanlık arka sokaklarında maruz kaldığı şiddet sırasında kendi geçmişini geri çağırışı ile yine polis otoritesinin uyguladığı şiddet görünür kılınmıştır. Karakterin çevresinde duvarlar örerek onu kısıtlı bir alana hapseden bir mekânda polisler onun saçlarını kazımıştır. Bu durum devlet eliyle yapılan ötekileştirme ve dışlama pratiklerinin nasıl doğallaştırılarak ‘normal’ gündelik hayat deneyimleri içerisinde kendisini sürekli olarak tekrar ettiğini açığa çıkarmaktadır. Tekrarların bir geçmişi olduğunu, tek başına soyut, nötr, belirsiz, ‘verili’, ‘doğal’ olamayacağını vurgulayan bu imge çevresi sarılı bir şekilde tek yönlü bir paylaşıma zorlanan karakterin maruz kaldığı istismarı ve tacizi zaman-dışı, ‘doğal’ bir pratik olmaktan çıkararak, bir tekrar olduğunu, hatta geçmişi de her daim çağıran bir tekrar olduğunu, bir arkaplanı ve bir zamansallığı olduğunu görünür kılmaktadır. Karakter bu tekrarın döngüselliğinden kurtulmak için koşmaya başlar, fakat karşısında üç kişi olduğu için ikisi onu kollarından tutarken diğeri de tokat atar, ardından saldırganlardan biri pantolonunu çıkarmak için harekete geçer. Filmin başında kurulan bağlamdan yola çıkarak buradaki pantolon çıkarmanın ‘düzme’ eylemine işaret edeceği düşünülebilir. Fakat bu imge ve hareketin böyle bağlanışının önüne geçebilecek bir düdük sesi duyulur ve bu ses saldırganların üçünü de korkutur. 1980’lerin sıkı yönetim sürecinin şiddeti burada kendisine bir yer bulmuştur, çünkü daha önceki sıkıyönetim dönemlerinde olduğu gibi bu dönemlerde de düdük sesinden korkulmasının sebebi polisin müdahale alanlarının genişletilmiş olması ve böyle yoğun şiddetin kolaylıkla olasılıklar dahiline çekilebilmesidir. Bu ana kadar şiddet görmekte olan karakter yerde yatmaktadır ve geçmiş yine şimdiki zamana sızar, 1980’lerde polislerin sokaklarda bulunmasını ‘uygunsuz’ gördüğü kişileri sürgün edebildiği bu dönemde trans*’ları bir arabaya toplayarak kırsal bir bölgeye sürgün etmişlerdir. Bu kitlesel dışlama pratiğine maruz bırakılan bireylerden biri olan karakter sürgün edildikleri bölgede arabadan indirildikleri ve ardından bir polisin onlara dönerek parmağını yargılabarcasına salladığı anı geri getirir. Fakat bu an bütünlüklü bir geçmişten gelmez, polisin parmağını sallarken söylediği hiçbir şey duyulmamaktadır, bunun yerine bir türkü duyulur. Geçmiş parçalı, eksik, bozuk, kısımdır ve böyle oluşu ile şimdiki zamana eklemlenebilmektedir, böylece bütünselliği kurulması için nedenselliği öne çıkarılan resmi tarihin doğallaştırılmışlığı da sarsılır. Düdüğü çalan ise cücedir. İki karakter ilk kez kentin

tecrit edilmiş karanlık arka sokaklarında bir dışlanma, ötekileştirilme, şiddet, olumsuzlanma alanında karşılaşırlar. İkisi de içerisinde bulundukları alandan kaçıp kurtulma, ‘normalleşerek’ gündüz hayatına tamamen hizalanmış bir şekilde katılmanın yollarını aramamaktadırlar, tersine içerisinde bulundukları alanlarda mevcut olmayı asla bırakmayarak, olumsuzlanan tekinsiz gece hayatının sunabileceği yeni ve farklı karşılaşmalarına kendilerini açık tutmaktan vazgeçmeyerek ve bundan korkmak yerine korkuyu yaratıcı düşüncenin huzursuz edici imkânlarının örgütlü gücü olarak deneyimleyerek direniş ve mücadele alanları için ortam hazırlamaktadırlar.

İlerleyen sahnelerde travestinin cüceye neden bekçi düdüğü taktığını sorması üzerine cüce buna yanıt olarak, “Öyle denebilir, benim koruyucum. Biliyorsun gece sokaklar tekin değil. Hırlısı hırsızı, belalısı, sapığı var. Sokak fareleri duyunca beni bekçi zannedip en cesuru bile çil yavrusu gibi dağılır önümde. Ben de rahat rahat geçerim,” der. Sesin normatif hizalanmalarını takip ederek tekrarlanması ile oluşturulan bekçi ile kurulan bu teke indirgeyici bağ üzerinden bekçinin kendi hattında oluşturduğu korku etkisi de düdüğün sesi üzerine yapıştırılabilmekte ve aynı etki bu doğrudan kurulan doğallaştırılmış bağın sahte-gerçek ayrımlarını sorunsallaştırarak ‘doğal’, ‘verili’, ‘gerçek’ sayılanı sorgulamaya açmaktadır. Korku etkisinin düdüğün sesi üzerine yapıştırılışının taklit edilmesi ile oluşan tekrarların geçmişi çağırması ve bu sırada geçmiş deneyimlerden edinilen bilgilerinin kullanılması bağlamında düdük sesinin çokanlamlılaşarak kendisini içerisinde şiddeti en aza indirgeyecek kadar genişletebildiğini ifade etmek mümkündür. O halde anlamın sınırlarının dinamikleşmesi, akışkanlaşması kendi içerisinde bir direniş ve mücadele alanı sağlayabilmektedir.

Nitekim düdük sesi cüce karakterine eklenerek onu şiddete karşı koruyucu güçle donatmakta, bedenini esnetip mekâna uzatabilmektedir. Bahsedilen eklemlenerek oluşturulan biraradalık kendisini en etkili biçimde cücenin ATM’den para çektikten sonra eve dönerken düdüğünü kullanarak kurtarıcı gücünü ortaya çıkardığı şiddet sahnesinde açık eder. Cüce eve dönüş yolunda para çekmek için ATM’de duraklar. Burada geçirdiği vakit kendi zamansallığında doğrudan verilmesi ile ATM’nin yine ona göre düzenlenmemiş olmasından dolayı sakatlık halinin toplumsal olarak nasıl

yeniden üretildiğini sergiler. Eve dönerken karanlık sokaklardan birinde kuşbakışı bir konuma geçen kamera seyirciye cücenin kendisinden uzun olan gölgesinin tam olarak karşısına düştüğü bir imge sunar. Travestinin onun evinde misafirken ona verdiği isim ‘zavallı küçük dev adam’ bu imgeyle birlikte karanlık sokaklarda düdüğü ile yarattığı korkutucu imgeyi aktarmaktadır. Nitekim yine üç kişi tarafından karanlık arka sokaklarda şiddet görmekte olan birini bu düdük sesi ile kurtarır. Fakat sokaklarda biraz daha ilerlediğinde kovalamacalara, birinin öldürülmesine tanık olur, bu durumda bir şey yapamadığı için yüzünü duvara dönüp ağlamaya başlar. Filmin başındaki dervişlerin dünyaya bir kez de yukarıdan bakmak istedikleri, ancak dünyayı görünce ağlamaya başladıkları, ak bulut olup sonra da yağmur oldukları ile ilgili ilk sahne burada farklı bağlamlarda tekrarlanmaktadır. Nitekim cüce de artık evinin sokağı tepeden gören balkonuna gelir, ‘dışarıdakilere’ bakıp rakısını içerek ağlar; “Dışarısı öyle karışık ki, kimin ne olduğu belli değil. Herkes bir yerlere koşturuyor. Ne oluyor anlamıyorum. Dışarıda, dışarıda bize hayat yok. Baksana yeni dostumuz da unuttu bizi.” 1990’ların tecrit edilmiş karanlık arka sokaklarının kalabalığı, çeşitliliği bu dönemin küresel tüketim kültürünün, dışarı açılmanın sebep olduğu tekinsizliğin, korkuların, yetersizliklerin vurgulandığı bu sahnede ‘dışarıda’, toplumsal alanda kendisine hayat bulamayan ötekileştirilmiş, dışlanmış kimliklerin bu durumu nasıl deneyimleyebileceğine dair bir imge sunulmaktadır. Beyaz, iyi bulut olan derviş bu dünyaya bakarak ağlamakta ve suya dönüşerek yeryüzünün toprağına yeniden karışmaktadır.

Ses ayrıca ontolojik bağlamlarda da anlam atayan bir konumsallığa sahiptir. Cinsiyet atama ve bu atadığı bu cinsiyete göre farklılıkları belirli düzenlemeler içerisine sokarak gerçeklikler üretebilen sesin filmin içerisinde en etkili biçimde kendisini gösterdiği sahne cücenin travestiyi sokaktaki şiddet alanından düdüğü sayesinde kurtararak onu evinde ağırlayamaya başladığı sahnedir, bu kez ses gibi sessizliğin de şekilsizliği, bedensizliği ile çokanlamlılıklar oluşturabileceğini açık edilir. Cüce misafirine çorba hazırlamak için mutfığa gelmektedir ve beraberinde bir merdiven taşımaktadır, iç mekândaki mutfak düzenlemesi onun bedeni ile uyumlu olacak şekilde düzenlenmemiştir, toplumsal olarak yaratılan sakatlıklar buradaki normatif düzenlemelerin erişime kapadığı çeşitliliklerin ve çoğullukların teke indirgenmişliği

ile de sürdürölmektedir. Öte yandan cücenin yanında getirdiği bu tekerlekli merdiven onun bedenine eklemlelenebilerek yine mekâna uzayabilemesine fırsat vermektedir. Böylece ne bedeninin ne de nesnenin kendi halinde tam, bütün, sabit olduğu söylenebilir ve birbirlerinin nelere erişip erişemeyeceğini etkileyerek birbirlerinin hareketlerine göre şekil almaları sonucu gerçekleşen karşılıklı yönlendirilmenin varlığından ve bu yönün şekline göre değişimler ve dönüşümler geçirmekten bahsedilebilir. Cüce “Demek kendinize geldiniz, fena hırpalamışlar sizi. Bütün bunları bir insanın bir kadına yapabilmesi için çok zalim olması gerekir, çok zalim. Haydi gelin, bir şeyler yiyin,” der; ancak travesti suskun kalmaktadır, bunun bir sebebi de sesin ontolojik olarak belirli konumlar atayabilmesidir. Çünkü normatif tekçi düzenlemelerin ritüellerinin tekrarlamakta olduğu hizalanmaların görünüşte tekrar ediliyor olması ona bir kimlik atayabilmek için bir takım doğallaştırılmış kabul edilmişliklerden dolayı yeterli görölebilmektedir. Dolayısıyla burada sessizlik sesin atanan kimliği parçalayacağından ve bu yüzden de temin edilmekte olan desteği kaybedeceğinden korkmakla ilişkilendirilebilir. Öte yandan atanan kimlik doğduğu gün atanan kimliğinden farklı olarak ikinci kez bir doğallaştırmayı gerçekleştirmektedir. Kendi içerisinde birçok çeşitlilik ve çoğulluk sağlayabilen bu durum birden fazla kez doğallaştırmanın mümkün olduğunu açık ederek kendi sözde tekliğini, bütönlüğünü bozmaktadır. Ayrıca cüce misafirinin parası çalındığı için endişelenmiş, bu sebeple de polisi aramayı önerir. Fakat polis kimliği iki karakter için aynı anlamları harekete geçirmemektedir. Cüce polisi yardımcı olabilecek bir konumda görebilirken, travesti için polis şiddet, ötekileştirme, dışlama deneyimleriyle bir aradadır. İki karakterin deneyimlerinin şekillendirdiği farkları böylece okuyabilmek mümkün olmuştur. Cüce tüm bu önerileriyle birlikte çorabayı da ikram ettikten sonra “Biliyor musunuz çok güzelsiniz. Ben size su getireyim,” der, travesti buna ilk kez karşılık verir, “Ay sağ ol, çok teşekkür ederim, zahmet oldu,” ve bunun üzerine cüce mutfağa doğru ilerlerken birden duraklar. İdealleştirilmiş imgesinden kopuk olarak duyduğu ses hem herhangi bir atama yapabilmesi için yeterli değildir hem de idealleştirilmiş hatların hizalanmalarından bu kadar kolay sapmanın mümkün olduğunu fark ettiğinde bir kabul etmeme hissi ile birlikte şok yaşamaktadır, bu sebeple misafirini balkona çıkarak dışarıdan balkona bakan pencerlerden birinden izlemeye başlar.

Tekinsiz bulduğu misafiriyle arasındaki mesafeyi korumak, hâlâ gözetleyebileceği bir aralık bırakarak araya bir duvar çekmek suretiyle onu içeride kontrol altında tutma, kentin tecrit edilerek kontrol altında tutulmaya çalışılan bölgeleri üzerindeki düzenlemeleri akla getirmektedir. Kısacası toplumsal alandaki ayrıştırma iç mekânın özel alanlarında da sürdürülmektedir. Pencereden bakma, hem merakını gidermek istemek, hem de kendisini belirli bir mesafede, güvenli alanda tutmak ile bağlantılıdır. Cüce balkondan içeri girer ve o sırada peruğunu çıkarmış ayakta tuvaletini yapan misafirini görünce yüzünde şaşkınlığına dair bir ifade belirir. Fakat sonrasında cüce mutfağa dönüp bulaşık yıkamaya başladığında kamera seyircinin ve travestinin bakışlarını üst üste koyarak travestinin buradaki varlığını gizlemektedir. Bu biraradalık hali bir süre sonra travestinin kendi varlığını duyurmak için ışıkları açıp kapamasıyla son bulur. Cüce “Sen kadın değilsin. Kandırdın beni. Sen şeysin...” der, travesti “Bırak nazikliği, ibne desene,” diye karşılık verir. Kandırılmış hissettiğini dile getiren cüce “Düşündükçe midem bulanıyor. Çok çirkinsin, çirkin bir şey bu,” der. Kendinin atadığı konumda bulunmadığını fark etmesiyle kendini bir çeşit normatif olandan saparak güvensizlik alanında hisseden cüce, bu alan içerisinde sapkın halin onu da ele geçireceğinden, ona ‘bulaşacağından’ endişelenmektedir. Bu dışlamaya ve ötekileştirmeye yanıt olarak travesti de cüceye yönelerek söyledikleriyle cücenin ötekileştirilmiş, dışlanmış, olumsuzlanmış konumunu yeniden üretir, “Aaaay bana çirkin diyene bak. Hiç aynaya bakmıyorsun galiba. Çirkin olan ben miyim, yoksa sen mi? Şu şekilsiz vücudunla. Zavallı insan müsveddesi.” Elinde tuttuğu nesneyi yere fırlatan cüce, “Sapık! Aşağılık ibne!” diyerek onu evden kovar. Travesti ise “Gecenin bu saatinde hiçbir yere gitmem. Göz göre göre ölüme mi göndereceksin beni?” diye sorar. Dışarıdaki gece yaşamı tüm tehlikeleri, tekinsizlikleri ile ölüm tehdidini hissettirmektedir. Böylece sabah gitmesi konusunda anlaşılır ve travesti cüceye “Zavallı küçük dev adam,” diye hitap eder ve uzaktan öpücük gönderir. İki karakterin birbirleri için söyledikleri aşağılayıcı sözcüklerden sonra aniden sağlanabilen bu barışma alanı, evin duvarlarının ve kapısının geçirgenliği ile benzer konumlara sahiptir. Normatif tekçi kategorilendirmelerin düzenlemelerinin sınırlamaları olmaksızın onların inşa ettiği anlam ve önem beklenen etkiyi yaratmayarak dilin bedenler üzerinde kurduğu etkiyi de sarsmaktadır. Bu sahnenin tamamında aynı anda hem güzel, hem çirkin olabilen

travesti ile hem ‘şekilsiz vücuduyla zavallı bir insan müsveddesi’, hem de ‘zavallı küçük dev adam’ olabilen dev adamın anlamı kurulan temasla bağlamında dinamik olarak değişmekte olan farklılıklarına değinilir. Travestinin güzelliğini atayan görüntüsünü bu görüntünün geleneksel olarak idealleştirilmiş bütünselliğinden kopararak bozan ses onu aynı zamanda çirkin de yapabilmektedir. Değer yargılarının bütünselliği bozan farklı, çeşitli, çoğul parçaların biraradalıklar kurması ile çok çabuk değişebildiğini ortaya çıkaran diğer bir örnek de bu değer yargılarının ‘esasinda’ cüce ve travesti arasındaki dayanışma bağlarının gelişmesinde söz söyleyici bir otoriteye sahip olamamasıdır. Birbirlerine söyledikleri geleneksellemiş söylemin içerisinden gelen normatif değer yargıları yine aralarındaki samimi iletişimle çok çabuk değişime uğratarak bozuma uğratılmakta ve dönüştürülmektedir.

3.2.1.2.3. Olumsuzlanan Konumların Üstlenilmesi, Normatif Hatların Hizalanmalarından Sapma ve Ölümün Dönüştürücülüğü

Filmin karakterleri içerisinde film süresince normativite içerisinde olumsuzlanan konumunu görmezden gelen, bu konumlandırmanın çok katmanlı şiddet üreten pratiklerine karşı harekete geçen, en sonunda da bu konumlandırmayı üstlenip normatif hatların hizalanmalarından saparak yeni ve başka çeşitliliklere, çoğulluklara açılan, böylece başarısızlığın, çöküşün, dağınıklığın, imkânsızlığın, yanlışlığın ardında dönüştürücü gücünü bularak direniş ve mücadele alanları sağlayan karakter cücedir. Travesti karakteri ise başka türlü olumsuzlanan bir konumu izlemektedir. Onun filmin başlangıcından beri dışlandığını, olumsuzlandığını bilen bir hali var gibidir. Kaldı ki bu durum sakatlığın tıbbi ve hayırseverliğe bağlanan bir terminoloji ile anlam kazanmasından dolayı diğer farklılıklarla biraradalıklar kurarak dayanışmasını ve ayrımcılığa karşı bilinçlenmesini engelleyen söylem içerisinde konumlandırılması ile ilgili bir durumdan kaynaklanabilir. Çünkü trans* kimliği normatif hatların hizalanmalarından zaman-dışı bir biçimde sapmış olduğu kurgusal gerçekliğinin doğallaştırıldığı ve meşrulaştırıldığı bir konumda bulunmaktadır. Normatif hatların zamanını ve mekânını oluşturan gündüz yaşamı ve bu hatlardan sapmış olanların yaşamlarını sürdürdükleri gece yaşamı arasında film içerisinde de kurulan ikili zıtlığın sürekli tekrarlanması ve meşrulaştırılması söz konusudur.

Nitekim film kentin tecrit edilmiş arka sokaklarını tüm karanlığıyla, tehlikeleriyle göstermeye çalışırken, gündüz yaşamını da normativitenin ilerlemeci ve üremeci hatlarını da tüm doğrusallığı ile aktarır. İkisi arasındaki geçişlilikler sonraki başlıklar altında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacak olsa da burada değinilmek istenen gündüz yaşamının doğrusal hatlarına müdahale ederek mevcudiyetlerini olumsuzlanan konumlarından ayırmadan, hatta onları da üstlenerek direniş ve mücadele sağlamak istedikleri sahnedir.

Cüce bu sahnede film içerisinde ilk kez sabah saatlerinde bardadır, kendisine özel açtığı viskiyi yudumlamaktadır. Bu sırada travesti bardan içeri girerir. Cüce “Nasıl buldun burayı?” diye sorar, travesti kendisine göre bir çevresi olduğunu söyler ve kendisine de viski ikram ettirir. Birbirlerini kolay buluşları benzer ötekileştirilme ve dışlanma deneyimlerinden geçmelerinden dolayı benzer zamanlarda ve mekânlarda, birbirlerinin hareketlerine göre şekil almalarından dolayı benzer yönelimlere sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Beraber viskilerini yudumlarlarken tekrar ederler, “Cam cama, can cana!” Cüce bu sohbet sırasında sabah saatlerine kaldığı için barda viski içerek günün kararmasını beklediğini, aksi takdirde insanların sokakta yürürken ona baktıklarını ifade eder. Böylece çizilen soyut normatif sınırlar ve toplumsal olarak bu sınırlara göre ayrıştırılmış tecrit bölgeleri ve buralarda yaşamaya zorlanmış mutlak ötekilerin gündelik yaşam deneyimleri ve pratikleri aktarılır. Nitekim tam bu sırada barın kapalı kapısının dışından bir takım kırılma ve bağırma sesleri gelir, yine bir kadından hesap sormakta olan biri şiddet göstermektedir, ancak polisler gündüz vakti olduğu için olaya hemen müdahale etmişlerdir. Bu müdahale sırasında travestinin yüzünün yakın plan ile verilmesi geçmişin yine şimdiye sızması, bu kez olayın kendisinin verilmesiyle değil, karakterin yönelimlerinin ve kavrayışlarının arkaplanının ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşir. Cüceye sorar, “Sen hiç bu şehirden kovuldun mu?”, bu soru İstanbul’dan 1980 sonrası sürgün edilmesine dair belleğindeki deneyimleri yeniden canlandırarak yaklaşımlarını şekillendirişinden ortaya çıkmıştır. Cücenin eğer ki şehirden kovulsaydı bir daha adımını atmayacağını söylemesi üzerine, “Aaay! Pis küçük adam gururu. Ne yani, benim gururum yok öyle mi?” der. Tıbbi ve hayırsever söylemlerin sakatlığın diğer dışlanma ve ötekileştirme deneyimleriyle bir arada mücadele alanına dahil olmasını engelleyen düzenlemeleri

travestinin sonraki sorusuyla sorunsallaştırılır; “Sana her gittiğin yerde garip garip bakıp alay etmiyorlar mı?” Bu ortaklık alanının sağlanmasıyla travesti “Senin çükün ikimize de yeter!” derken, cüce de “Biliyor musun yıllardır barda envai çeşit insanla karşılaştım. Çoğu senden daha kadın benden daha cüce. Önemli olan sahicilik, dostluk,” der. Cücenin başladığı cümleyi “Cam cama ...”, travesti tamamlar “... can cana!”

Sahiciliğin kimliklerden pratiklere çekilebilmesiyle sağlanan birlikteliğin gücü ile travesti cüceyi kucaklar ve gündüz vakti sokaklarda yürümeye çıkarlar; “Yürü lan gidiyoruz! Hep gece yürüyecek değiliz ya, biraz da güneşe doğru yürüyelim! Gel buraya!” Böylece İstanbul’un en işlek caddelerinden biri olan İstiklal caddesine çıkarak gündüz yaşamının sınırları içerisine girmiş olurlar. El ele yürümektedirler. Sokakta insanlar dönüp onlara bakmakta, hatta peşlerine takılıp alay etmekte, bir şekilde müdahale etmek istemektedirler. Yine bir grup tarafından sarılmaya başladıklarında ise travesti cüceyi kucaklayarak koşmaya başlar. Normatif tekçi hizalanmalardan sapmış oldukları için bireylere yönelik olarak sorgulanmadan kolayca dışlanma ve ötekileştirilmenin gerçekleştirilebilmesi bu eylemleri doğallaştırırken, sürekli yeniden üretilebilmesine de imkân vermektedir. Cücenin evinin güvenli duvarları içerisine geri dönerler.

Cüce bu noktadan sonra barmenlik mesleğine sahip olsa da bedensel farklılığı ile adlandırılmasına sebep olan şiddeti ve görmezden gelmeye çalıştığı olumsuzlanan konumunu üstlenmeye başlar. Bu konumu üstlenmeye başlamasıyla evindeki kilitli odanın gizemi de yavaş yavaş açığa çıkmaktadır. Cücenin reklam ajansına gittiği sahne kendi içerisinde yer etmiş olan konformizmle ciddi mücadeleye giriştiğinin ifadesidir. Bu mekânda çevrede ellerinde sazlarla İbrahim Tatlıses gibi keşfedilmeyi ve ünlü olmayı bekleyen kişiler vardır; “Ulan oğlum sende ne ses varmış be! Seni de İbrahim Tatlıses gibi meşhur etsezsem, bana da adam demesinler!” deyip bu vaat karşılığında konuştuğu kişiden para alır ve bir yandan da “Meşhur olunca daha çok kazanırsın,” diye vaatlerini sürdürür. Cüce kendisini de aynı vaatleri verip parasını alan bu reklam ajansına girer ve insanları kandırdıklarını, artık boyunu uzatmak istemediğini söyler ve ekler, “Cüce olan ben değilim, sizsiniz.” Kendisi gibi kapıda beklemekte olan bir başka cüceye de “Kandırma kendini, boyunu uzatacağı falan

yok. Aklını uzat,” diyerek bu karşı duruşu sürdürür. Kendisine yarattığı bu direniş ve mücadele alanını normatif toplumun dışladığı ve ötekileştirdiği diğer bireylerle olan ortaklığı sayesinde duyduğu azınlıksal güç ile oluşturabilmiştir. Böylece onu cüce kılanın toplumun normatif kategorilendirmelerinin düzenlemeleri olduğunu ifade edebilmiştir. Dündüğünü de bu düzenlemelerin kendilerini yeniden üretmemeleri için kullandığına dair bir kez daha açıklık kazandırır. Bu sahneyle birlikte olumsuzlanan konumun üstlenişi daha çok onun hatların doğrusallığının ve güvenliliğinin korunması için bu hatlarda tecrit edilmiş bölgelerde tutulmasından dolayı dışlanan konumunu görmezden gelmeyi ve sanki sınırdaki ‘görünmez’ bir şekilde kendisini sürdürmeyi başarıyormuş gibi davranmayı, arka sokakların karanlık duvarlarının ardında gizlenip kendisini korumak için sesin yine görünmezliğini kullanmayı bırakarak görünürlük kazanması ile gerçekleşir. Çünkü kendi görünüşüne dair söylemin ürettiğinden farklı anlamlar üreterek kendisine karşı bakışını ve algılayışını genişletmekte, dolayısıyla hem kendisinin kendisine uyguladığı, hem de normativitenin taşıyıcıları tarafından uygulanan şiddetin sürdürülmesine karşı bir direniş sağlamaktadır. Sınırdaki oluşunu, buranın yurtsuzluğunu üstlenerek ve ne geceye ne gündüze ait olmayı tercih etmeyerek normativitenin izlemesi beklenen hatlarından sapar. Bu sapmayla ve kendini görünür kılmasıyla birlikte dışlanma ve ötekileştirilme pratikleri de hemen şiddetini arttırmaktadır. Travestiyi evinde ziyaret ettikten sonra bindiği takside taksiciyle gerçekleştirdiği diyalogda bu açıktır. Cüce taksiye biner, taksici ona bakarak sürekli gülmektedir. Neden güldüğünü sorunca da gülmekte olduğunu inkar eder. Cüce inmek istediğini söyler, taksici ise o indikten sonra arkasından “Pis cüce!” der. Toplumsal alandaki ortak dışlanma ve ötekileştirilme deneyimleri kendisini göstermiştir. Cüce yol kenarındaki bir su deposunun tepesine çıkarak bir tekerleme söyler; “Üşüdüm, üşüdüm, daldan elma düşürdüm. Elmamı yediler. Bana cüce dediler. Cücelikten çıktım. Anneme gittim. Annem pilav pişirmiş, içine cüce düşürmüş. Bu cüceyi ne yapmalı. Minareden atmalı. Minarede bir kuş var. Kanadında gümüş var,” der ve karanlıkta akmakta olan trafiğe karşı birkaç kez arka arkaya “Cüceler! Hepiniz benden daha cücesiniz,” diye bağırır ve düdüğünü çalar. Düdüğün sesi görünen tüm ışıkların üzerinde gezinmektedir. Kimliği değil, bedenini ve onun potansiyellerini niyahet üstlenebilmiş olmanın azınlıksal gücüne erişebilmiştir. Dündüğün normativitenin kendisini yeniden

üretmemesi için etkili bir araç olarak kullanıldığı bu sahnede cüce filmin içerisinde ilk kez düdüğünü kendisini korumak için çalmaktadır.

Şiddet gittikçe daha da çok artmaktadır, bir sonraki sahnede barda tek başına içkisini içtikten sonra evine dönmeye karar veren cüce arka sokaklardan birinde yüzleri karanlıkta kalan iki kişi tarafından sıkıştırılır; “Nereye lan götten bacak?!” derler ve cüzdanını isterler, ardından aralarında bir top oyunu oynuyorlarmışçasına onu kucaklayıp birbirlerine atmaya başlarlar. Cüce onlara vurup kaçmaya çalışsa da yakalarlar ve onu dövüp cüzdanını alırlar. Yerde yatmakta olan cücenin yanına ilk olarak beyaz bir köpek yaklaşır. Ardından da uzakta beyazlar içinde bir kadının düdüğü çalmakta olduğunu görür. Fakat kamera sonra tekrar oraya döndüğünde görüntü kaybolmuştur, ara sıra gözükken *queer* ütopya bir anlığına kendisini gösterip yok olmuştur ve yerini boşluğa bırakmıştır. Cüceyi kurtarmak için bu kez düdüğü şimdiki zamanın içerisine karışmış, ancak boşlukta, henüz bilincine varılmamış bir bilmeye ilişkin umut kıvılcımının kendini bir anlık da olsa gösterebildiği söylenebilir. Nitekim filmin sonunda travestinin evdeki kilitli odayı açarak içeride normativitenin hatlarına dahil olma vaatleri ile tutulan topları gündüz yaşamının sokaklarına atması ve buradaki doğrusallığı bozmasıyla film içerisinde toplara yüklenen anlam çoğaltılarak dönüştürücü etkiyle biraradalık kurabilmesi için imkân sağlanabilmiştir. Evin kilitli odasında tutulan toplar hem normativitenin hatlarına dahil olabilme vaatleri verirken, hem de normativitenin hatlarının doğrusallığının, ilerlemeciliğinin bozulması ile oluşan sapmaların yolları çeşitliliğe ve çoğulluğa çıkabilecek dönüştürücü gücüyle teması sağlamaktadır. Bu bağlamda cücenin ölümü bir yitip gidiş, umutsuz bir son olarak değil, ölümün kendisiyle birlikte normativitenin hatlarının hizalanmalarındaki şiddetin sürdürülmesini engelleyebilecek dönüştürücü umut kıvılcımlarını da bir arada barındırabilen bir çokanlamlılığa sahiptir. Bu çokanlamlılık da gündüz yaşamının işlek ana sokaklarında sapmaların, daha önce kurulmamış olan temasların, biraradalıkların sağlanması ile kendisini açık etmiştir.

3.2.1.2.4. Normatif Hatların Hizalanmalarına Dahil Olmaya Çalışmak ve Umudun Sonu

Olumsuzlanan konumun üstlenilmesi içerisinde dönüştürücü de olabilme potansiyeli taşıyan çokanlamlılığa fırsat verebilirken, bu konumları reddederek kendilerine normativitenin hatları içerisinde kabul gören ‘doğal’, ‘normal’ konumlar bulmaya çabalayan Adıgüzel ve Hasan Bey karakterleri normativitenin hatlarınca zaten bir kez olumsuzlanmış, imkânsızlaştırılmış, yanlışlanmış olmayı bir kez daha üreterek kendi sonlarını hazırlar. Çünkü normativitenin hatlarına da ancak bu hatlarda tutunmayı başaramayarak yine onlar tarafından olumsuzlanan ‘katil veya ‘kendi canına kıyan’ olarak girebilmektedirler. Filmin ilerleyen sahnelerinde barda sürekli kapının kapatılmasını ve başka bir hayat verileceğine dair senet talep eden müşterinin, ismi ilk kez burada verilen Hasan Bey’in, öldüğü haberi verilir. Kendisini yaşadığı apartmanın damındaki bacaya asarak intihar eden Hasan saatlerce apartmanın tepesinde sallanıp durmuş, indirilememiştir. Kentin kalabalık apartmanlarında sürdürülen yaşamların tüketiciliği onu bu eyleme, ölüme itebilmiş ve bir daha yaşayacağına dair hep talep ettiği senetleri de bulup bulmadığı askıda bırakılmıştır.

Adıgüzel ise bir diğer sahnede travestinin oldukça eski arkadaşı olarak cücenin evine çağırılmıştır. Adıgüzel eve girmeden evvel tereddüt eder, bunun çoğu kapı ona kapalı tutulduğu için geliştirdiği pratiklerden biri olduğu düşünebilir. Travesti, “E haydi gelsene! Davetiye mi bekliyorsun şekerim!” diyerek bu evin duvarlarının ve kapısının geçirgenliğini ifade eder. Adıgüzel, çoğunluksal söylemi sürdüren eşinin uzun süre kalamadığı bu eve elinde tespih ile girer. Cüce bu tespihe endişeyle bakar ve tespih sallayış eylemi yakın plan ile verilince bu filmin dilinde oluşturulduğu üzere tespihin cücede farklı anlamlar uyandırmasına sebep olan bir arkaplan olduğu anlaşılır, fakat konu daha fazla irdelenmez. Adıgüzel balkonun kenar duvarlarında yürümeye çalışmaktadır, doğu aksanıyla konuşmaktadır. Bu deneyimlerinin ve pratiklerinin toplumsal alanda balkonun kenarında yürüyüşüne benzer olarak sınırda bulunan bir konumlandırması vardır. Köyden kente göç ederek büyük kentlerde yaşamaya başlayan göçmen nüfusun ne kentli ne köylü, hem kentli hem köylü olduğu bu sebeple kentin arka sokaklarında konumlandırılarak tecrit edilmiş, bu

şekilde kontrol edilmiş yaşamlara hapsedilmiş olmaları, bunun üzerinden kimliklendirilmelerini bu sınırlarda, uçlarda, kenarlarda yürüyebilme, burada hayatta kalabilme becerisi geliştirebilme ile aktarmaktadır. Burada asla erişemeyeceği, idealleştirilmiş, yüceltilmiş imkânsız erkekliğe sahip olduğunu vurgulayan, gururunu böylece onarmak isteyen cümleler kurar. Travesti de dışlanma ve ötekileştirilme deneyimlerinin ortaklığının sağladığı ortamda onu destekler. Adıgüzel rakısını yudumlarken bir yandan “Var mı lan benden daha büyüğü. Lan ben delikanlıyım be! Ben var ya ben bu memleketten hesap sorarım. Kafamı bozanı götürürüm, harcarım herkesi!” demektedir, 1980’lerden sonra taşralılar olumsuzlanan kimliklerini üstlenmeleri ile geliştirdikleri arabesk altkültürünün İbrahim Tatlıses ile birlikte “Ben de İsterem!” demeye başlamışlar, bastırılmışlığını yavaş yavaş dile getirerek kendisi adına kendi sorunlarını konuşabilmişlerdir. Adıgüzel de böylesi olumsuzlanan bir konumda, kentin tecrit edilmiş arka sokaklarında geceleri yaşamını sürdüren ve göçmen taşralı kimliğini üzerinde taşıyan bir birey olarak çeşitliliği, melezliği, biraradalığı deneyimlemektedir. Ayrıca hem göçmen olarak, hem de erkek kimliği sebebiyle çok katmanlı normativite içerisinde şiddete maruz kalması sebebiyle kesişimsel bir kimliğe de sahiptir. Travesti cüceye Adıgüzel’in eşiyle yaşadığını bir takım problemlere rağmen iyi biri olduğunu, çok eski arkadaş olduklarını söylerken cüce “Pezengin iyisi mi olur?” diye sorarak travesti ile ilk kez tanıştıklarında gösterdiği normatif kabul edilmişlikleri ve değer yargılarını sürdürür. Fakat yine de onu çoğunluksal söyleme sahip bireylerin girseler de uzun süre kalamadıkları evine kabul etmiş, onunla birlikte rakı içmiştir. Aynı şekilde azınlık-oluşu deneyimleyen bireyler de çoğunluksal söyleme sahip bireylerin bulundukları mekânlardan sürekli kovulmaktadırlar. Bu hal toplumsal alanda oluşturulan kutuplaşmanın gündelik yaşam deneyimlerinde nasıl sürdürüldüğünü gözler önüne sermektedir. Adıgüzel’in kendisine normativitenin hatlarınca idealleştirilmiş erkek kimliğinin hizalanmalarında sürekli başarısız olduğunu hatırlatan karısını öldürmesi ile normativitenin söylemi içerisinde ‘katil’ sıfatını almasıyla normatif hatlara kendisini dahil etmeye çalışmasının sonucunda travestinin sonradan cüceye aktardığı kadarıyla hapisanede hiç konuşmaması, hep susması, ardından da bir gece kendisini asıp intihar etmesi normativitenin hatlarında ancak yine olumsuzlanan, imkansızlaştırılan, yanlışlanan konumlarda konumlandırılışına karşı artık buranın

söylemine hiçbir şekilde dahil olamadığını aktarmaktadır. Kaldı ki bu durum da onun kendisini tamamen umutsuzluğun içerisine bırakarak öldürmesine sebep olmuştur. Öte yandan bir diğer açıdan bakıldığında da Adıgüzel normatif tekçi hizalanmalara dahil olmak için işlediği cinayet sonrasında bu hizalanmalara ayak uyduramamış, sessizliğiyle içerisinde kapalı, sabit kalmak durumunda olduğu hapisanede pasif bir direniş alanı oluşturmak için de sessizliği kullanmış ve olumsuzlanan konumunu üstlenerek hem kendini hem de ötekini reddetmiş, çözülmekte olan kendiliğin nasıl bir kendilik olduğunu da sorgulamaya açabilmiş olabilir. Fakat yine de intiharı bu mücadele alanını ortadan kaldırmaktadır. Son iki altbaşlık içinde ele alınan ölümler, ölümün kendi içerisinde barındırdığı çokanlamlılığa, hem normativiteye hem de olumsuzlanana, ne normativiteye ne de olumsuzlanana ait olabilmenin sınır deneyiminde hem umutsuz bir son olabilmeye, hem de dönüştürücü bir direniş alanı sağlamaya bağlanabilmektedir. Ölümün hem sabit, kapalı bir son içerisinde konumlandırılışı, hem de oluş sürecine dahil olan bir dönüşüm olarak konumlandırılışı ancak filmin sonunda filmin söylemi içerisinde etkili bir direniş ve mücadele sağlayabilmektedir. Nitekim filmin sonunda cücenin ölümü olumsuz konumun üstlenilmesi ile normatif hatların ürettiği şiddete karşı harekete geçebilmeyi ve bu şiddeti dönüştürebilmeyi mümkün kılabilir.

3.2.1.3. Çeşitli ve Çoğul Zamansallıklar ve Mekânsallıklar, Normatif Düz (Straight) Zaman ve Mekânın Doğrusallığı Bozuma Uğratmak, Yeni Olasılıkların ve Potansiyellerin Keşfi

Filmin çözümlenmesinin ve analizinin ikinci altbaşlığında normatif *düz (straight)* zaman ve mekânın yanı sıra çeşitli ve çoğul zamansallıkların ve mekânsallıkların da var olduğunu aktarmak ve onların sağladıkları yeni ve farklı biraradalıkların farklılıklara yönelik çok katmanlı dışlama ve ötekileştirme pratiklerine karşı bir direniş ve mücadele alanı için bu pratiklerin kaynağında bulunan normatif tekçi konumlandırmaların doğrusallığını temin eden geleneksel zaman ve mekân anlayışının bozulması hedeflenmektedir. Böylece genişletilerek şiddeti mümkün olduğunca azaltılmış olan kategorilerin çeşitlilikleri ve çoğullukları bir arada barındırabilmeleri için yol açılabilmiş olacaktır. Bu doğrultuda ilk olarak filmin içerisindeki kapı ve ev imgelerinden nasıl normativiteye ait durağan, sabit, kapalı

mekânlar oluşturabilirken aynı zamanda değişime ve dönüşüme açık, dinamik, akışkan, eklemlenebilen mekânlar oluşturduğu gece ve gündüz yaşamına ait zamansallıkların tıpkı mekânların kendileri gibi nasıl güvenceyi ve tehlikeyi dinamik bir şekilde sunabildiği ile anlaşılmalı çalışılacaktır. Böylece gündüz yaşamına ait güvence altına alınmış, ilerlemeci ve üremeci iç mekânların dışlayıcı, ötekileştirici olduğu fakat iç mekânların kendilerinin çok çeşitli biraradalıkları bünyelerinde barındırabileceği açıklanabilecektir. İkinci olarak apartman imgesi ile daha da görünür hale gelen metropollerin karanlık arka sokaklarında yaşamlarını sürdürmekte olan çok katmanlı dışlama ve ötekileştirme pratiklerinin şiddetine maruz bırakılmış olan farklılıkların kesiştiği mekân olması bağlamında incelenecektir. Üçüncü olarak da bir ara mekân olarak balkonun ‘hem..., hem de...’ ile ‘ne..., ne de...’ olmanın ara konumunu, ne içeride ne de dışarıda, sınırdaki olmayı ortaya koyabildiği ölçüde olumsuzlanan konumların başarısızlıklarının içerisinde umut kıvılcımları bulmada bir dayanışma alanı sağlayabildiği ortaya konulacaktır.

3.2.1.3.1. Kategorilerin Sınırlarını Diğer Farklılıklara Açma, Eklemlenme, Ev ve Kapı

Filmin içerisinde ev imgesi hem durağanlaşan, hem akışkanlaşan sınırlara sahip bir mekân olarak kendisini ortaya koymaktadır. Ev imgesi aynı zamanda sürekli durağanlaştırılan, kapalılaştırılan, sabitlenen böylece belirli normatif düzenlemelerin kendilerini sürekli olarak yeniden üretip doğallaştırmalarına, meşrulaştırmalarına olanak sağlayabilen normativitenin güvenli kıldığı gündüz yaşamının iç mekânları olsalar da aynı zamanda sürekliliğin kırıldığı, yani kimi zaman durağanlaşan, kimi zaman akışkanlaşan dinamik sınırları sayesinde çeşitli ve çoğul biraradalıklar için eklemlenebilen sınırları olan farklılıkların kendilerince düzenledikleri ‘güvenli’ iç mekânları da olabilmektedirler. Bu bağlamda kapı imgesi de çokanlamlı iç mekânların sınırlarının sabitlenebileceğini, kapalı tutulabileceğini, düzenlemelerin ne derece içeride muhafaza edilebileceğini veya yine bu sınırların ne derece eklemlenebileceğini, akışkanlaşabileceğini, kendisini diğer farklılıklar için açık bırakabileceğini belirleyen bir imge olarak algılanabilir. Filmin içerisinde ev ve kapı imgelerinin bu çokanlamlılığını ortaya koyabilecek sürekli bir sabitlenme ile düzenlemeleri muhafaza etme amacı taşıyan iç mekânlardan bar ve bar kapısı,

normativitenin kapısı olarak konumlanabilen anonim bir apartman kapısı, Madam Lena'nın evi ve kapısı, Adıgüzel'in evi ve kapısı, cücenin evindeki kilitli oda ve kapısı, reklam ajansı ve kapısı incelenecektir. Bunun yanı sıra farklılıklara açık kalabilmesiyle eklemenebilen, sürekliliği bozarak kimi zaman durağanlaşan kimi zaman da akışlanlaşan sınırları olan iç mekânlardan cücenin evi ve kapısı ile travestinin evi ve kapısı incelenecektir.

Filmin ilk sahnesi ile kurulan beden ve mekân ilişkisi, bedenın çevresiyle kurduğu ilişkiler bağlamında ikinci sahnede pekiştirilmektedir. Barda geçen bu sahnede hem bar hem de kapı normatif anlamları dışında başkalaşım lar geçirerek çoğullaşıp çeşitlenmiştir. Filmin gündelik yaşamlarına odaklandığı ve film boyunca sorgulamaya açtığı normatif kategorilendirmelerin dışında kalarak isimlendirilmemiş olan iki karakterden biri olan 'cüce' bu barda barmenlik yapmaktadır. Cüce olduğu ise ancak ondan barın iki kapısından birini kapatması istendiğinde görünür hale gelmiştir. Oldukça dertli görünmekte olan müşterilerden biri derdini "Sokakta yürümesini bilmiyorlar, üstüne üstüne geliyorlar insanın, üstüne üstüne. Geriye çekilecek olan hep sensin, oh iyi valla," diyerek anlatmaya başlar. Normatif gündüz yaşamının zamanı ve mekânı dışında kalan bar ortamı, gece yaşamının sosyalleşmeyi sağlayabilen yegâne mekânlarından biridir. Gece yaşamayı tercih eden veya zorunda bırakılan bireylerin buluştuğu, bir arada bulunduğu bu mekân içerisinde hizalanmalarının, yönelimlerinin benzerlik göstermeye başlaması ile mekânın ve bedenın birbirlerine uzatılabilmelerinden dolayı karşılıklı bir değişim dönüşüm sürecine girdiği, mekânların bedenleri, bedenlerin ise mekânları ürettiği söylenebilir. Nitekim bu sahnede genellikle eğlence yaşamı ile özdeşleştirilen bar mekânı kendisini çoğullaştırma fırsatı bularak gece yaşamının sakinlerinin buluştuğu, bir arada bulunarak gündüz yaşamında karşılaştıkları ötekileştirilme, dışlanma deneyimlerini paylaştıkları, dolayısıyla bir nevi bir dayanışma mekânı sağlamaktadır. Bar, gündüz yaşamı sokaklarında dışlanan ve ötekileştirilen bireylerin 'üzerine yürüyen'lerin sebep olduğu bu sorunlardan uzak 'güvenli' bir alandır. Müşteri bu noktada bir daha dünyaya geleceğini bilse ona bunu yaşatanları bir bir öldüreceğini ama bir daha yaşayacağını garantisiz olmadığını bildiği için buna yeltenemediğini açıkça ifade eder. Kendisi için sağladığı bu güvenli alanları

muhafaza etmek için olacak ki, barın kapılarından birini sık sık söyleyerek kapatılması için ısrarcı olur; “Her zaman haklıyım, iyi bir müessese kapısından anlaşılır. Bir müessese için kapı çok önemlidir. Kimse kapıyı önemsemez ama kapı çok önemlidir. Düşünsene açık bir kapı yüzünden hastalanıp yatağa düşebilir insan. Yatağa düşmesi demek işe gidememesi demek, milli servetin heba olması demek.” Filmin açılış sahnesinde görülen duvarın düzenleyiciliğinin yanı sıra, kapı da muhafazakar örüntülerin kapalı kalarak kendisini sürdürmesini sağlamaktadır. Barın bu müşteri için sağladığı güvenli alan bu şekilde normatif bir bakışla sürdürülmeye çalışılmaktadır ama bu durum kapının çoğul anlamlar kazanmasının önüne geçememektedir. Kapı bir mekâna girmeyi ve çıkmayı sağlayan bir ara mekân, bir eşik olarak düşünülürken, diğer yandan normatif olarak bakıldığında güvenli kılınmış alanların kapalılığını da muhafaza edebilmektedir. Esasında geçirgen ve akışkan olabilen, ne içeride ne dışarıda gri bölgedeki kapı üzerinde kurulan düzenlenmişlikler kendi kavrayışlarını yansıttıkları kapının fonksiyonlarını da teke indirgemekte, kendilerinden ibaret kılmaktadırlar. Müşterinin ifade ettikleri ile bu normatif belirlenmişliğin, kategorilendirilmişliğin bir diğer normatif tekçi düzenlemelerle oluşturulan kategori, ‘ulus’ ile bağlantısı da açık edilebilmiştir. İşte tam da bu bağlamda barmene kapıyı kapatması emredildiğinde cüce olduğunun görülmesi ve onun kapıyı kapatışını uzun uzun veren imgesi eleştirel sakatlık çalışmalarının sık sık vurguladığı gibi sakatlığı yaratan normatif toplumsal düzenlemeleri sorgulamaya açar. Çünkü bu kapalılığı sürdürmek için harekete geçen birey toplumsal alanda gözardı ediliyor olduğu için ona göre düzenlenmemiş olan hareket alanı içerisinde kalmaya ve burada sürekli başarısız olmaya itilmektedir, ki kendisini ancak bu süreklilik üzerinden doğallaştırabilmektedir. Cücenin kapıyı kapatırken imgesinin kendi zamansallığında ilerlemesi bu eylemin arkaplanını sorgulamaya açmakta ve kabul edilmişliklerin doğallığını sarsmaktadır. Bu bağlamda kapının kapatılmasının söylenmesinden veya kapanmasından çok, barın içerisindeki hareket alanlarına, kapıyı kapatmaya gitme sürecine odaklanılmıştır.

Düzenlenmişliği, sabitliği ile normativitenin sürdürücüsü olduğu için normativitenin evi ve kapısı olarak ifade edilebilecek olan anonim bir ev ve kapısı filmin ilk sahnelerinde travestinin kendisine uygulanan şiddetten kaçtığı sahnede kendisini

gösterir. Bu sahnede gece yaşamında farklı zamansallıklar ve mekânsallıklar dahilinde hareket eden, normatif gündüz yaşamının güvenli, kalıcı, uzun ömürlü ilerlemeci ve üremeci hizalanmalarını gerçekleştirmekte başarısız olmuş veya bu pratik alanlarından dışlanmış olan bireylerin her gün farklı bir hayatta kalma mücadelesi verdikleri, güvensiz, geçici, efemeral, sapkın, dağınık, merkezsiz, yersiz yurtsuz, göçebe yaşamlarına dair imgeler ile karşılaşmaya başlarlar. Çöp torbaları arasında duran kırık bir oyuncak bebek başının ve kolunun, tedirgin edici bir dış sesin dahil olmasıyla kaç-kovala başlar. Kamera kuş bakışı konuma geçerek olan biteni seyircisine belli bir mesafeden aktarmaya başlar ve kendisini burada sabitler. Kaçan kişiyi kovalayanlar onun izini kaybettiklerinde bu planda kadrajın sabitliğinin duvarları içerisinde kalmışlarcasına bir bu uca bir diğer uca gidip gelmektedirler. Bu alanda aradığını bulamamaya ve bulurlarsa olacaklara dair gergin bir bekleme süreci başlar. İstanbul'un en işlek ve en merkezi semtlerinden biri olan Beyoğlu ilk kez burada kendisini gösterir, gecedir, kaçan kişi İstiklal Caddesi'nden geçerken kamera da onu izlemeye başlar, fakat bunu onun yüzünü seyirciye asla göstermeden yapar. Ana caddeden sonra arka sokaklarda korku içerisinde koşmaya başlayan, henüz bir yüzü ve ismi olmayan karakteri izleyen kamera bir noktadan sonra bu arka sokakları doğrudan görmeyi engelleyecek, bakışın derinliğini kısıtlayacak, anlamın kendini içe yansıtarak türetebileceği kategorilerin oluşmasını engelleyecek gri bariyer imgesini filme dahil eder. Bu imge bakışın sürekliliğini engelleyerek bir kırılma, parçalanma, kısımlık, kopma, kesilme deneyimi yaşatır. Beyaz duvar-kara delik sisteminin beyaz duvarı burada tek başına verilir ve bu sebeple de yalnızca bakışı seyircisine herhangi bir kategorilendirme yaratamadan geri yansıtır. Kaçan karakter nihayet bir apartmanın kapısı önünde duraklar, hemen ardındaki penceren yüzüne sıcak sarı bir ışık düşmektedir ve nefes nefesedir. Apartmanın kapısının ardında kalan ve dışarıya bu sıcak sarı ışığı yayan iç mekân gece yaşamından korunaklı olan bir mekân olarak evin güvenliliğini, konforluluğunu, korunaklılığını vurgulamakta ve bu alanın dışında gece yaşamının tekinsizliğinde kalmış olmanın risklerini, gece yaşamını yeniden olumsuzlaması üzerinden yeniden üreterek ifade etmektedir. Kapı imgesi burada yine güvenli bir alan oluşturulmasını sağlamaktadır. Yüzüne düşen bu sarı ışıkla rahatlayan karakter bir sigara yakar ama bu rahatlama çok uzun sürmez, zira onu kovalayanlar çoktan yanına varmıştır; "Var mı lan öyle yağma? Hem paramızı

al, hem de kaç!” der içlerinden biri ve istediğini almak için yine tek taraflı bir paylaşım içine girer ve yine ritüelleştirilmiş normatif düzenlemelerin hizalanmalarını takip ederek hiç çekinmeden kovaladığı karakteri öpmeye başlar. Uzun bir süre görünürlüğü ertelenmiş olan karakterin yüzünün yakın plan duygulanım-imgesinin bedeninin diğer kısımlarından koparılıp alınmasının ardından, yüzün kendisi olan yakın-planın –yüzsellikten kaynaklı olarak- arkaplansız, derinliksiz saf bir gösterge haline geldiği bu anda karakterin anıları geri getirilir, böylece geçmişin yeniden canlandırılması ve şimdinin içerisine sızdırılması sağlanarak hem geçmiş-gelecek-şimdi arasındaki ayrımlar dağıtılır, hem de şimdinin içine sızan geçmiş halihazırda mevcut olan potansiyelleri erişime kapatan düzenlenmişliklerin zamandışı yapısını bozarak eylemlerin arkaplanlarına, zamansallıklarına dair sorgulama ve mücadele alanlarını sağlar. Filmin bu anında karakterin şimdiki zamanına sızan, aynı zamanda seyircisinin de şimdiki zamanına sızan geçmiş 12 Eylül 1980 darbesinden sonra girilen süreçte trans*’lara uygulanan nefret, ötekileştirme, dışlama pratikleri ve söylemleri ile ilgilidir. Şiddet ile bir arada bulunan normativiteye ait ev ve kapısı bu sahne boyunca travestiyi dışarıda bırakmış, ona yalnızca sarı sıcak ışığını yansıtarak belirli bir mesafeden izleyicisi olmuştur.

Bir diğer normativiteye ait diğer bir iç mekân ise Madam Lena’nın evi ve kapısıdır. Cüce kirasını vermek için apartmanda yaşamakta olan ev sahibi Madam Lena’nın kapısını çaldığı sahnede, Madam Lena’nın Yunanca konuştuğu duyulur, buradan bir göçmen olarak İstanbul’da ikamet etmekte olduğuyla ilgili bir bağ kurulur. Ancak kapıyı kendisi değil, yine film içerisinde adlandırılmayan ve yalnızca yaptığı işin işlevsel özellikleri ile tanınan hizmetçisi açar. Bu eve girilirken kapıda bulunan bir bekçinin varlığı evin içerisindeki hiyerarşik dengeleri açık etmektedir. Aynı zamanda cüce ile aralarında şefkate dayalı bir sevgi ilişkisi olduğunu düşündüren bu sahnede Madam cüceyi yatağına çağırır ve onun saçlarını okşamaya başlar. Tam bu sırada Madam’ın hizmetlisinin ondan bir şey çaldığı açık bir şekilde gösterilir. Bu hırsızlık eylemi hem Madam, hem de cüce tarafından aynadan izlenmektedir ve bu eylemi sonrasında Madam onu işten atar; “Şaşırdınız mı? Bu onunla benim aramda bir yalnızlık oyunu. Mücevherlerimi açıkta bırakırım, o çalmaya çalışır, ben görürüm, eh bazen izin veririm götürmesine,” der, Madam Lena bu “yalnızlık, bir ölüm

oyununun” kapının altındaki ışığın açık kalabilmesi için sürdürülen bir oyun olduğunu ifade eder. Aidiyet, mülk, hırsızlık arasındaki bağların bir oyun olarak düzenlendiğini, hayatın bu oyun ile soyut olarak idame ettirilmekte olduğuna değinilmektedir. İstanbul’un köyden göç almayı sürdürürken diğer yandan kendi toplumsal dokusunda da tarihsel, kültürel, toplumsal sebeplerle daha nice farklılıkları, çeşitlilikleri, çoğullukları göç yoluyla bünyesinde barındırdığı Madam Lena karakteri ile kendisini göstermektedir. Bunun yanı sıra bu evin kendisi de hem normativitenin düzenlemelerinin sürdürüldüğü, hem de sevgi ve şevkat ilişkilerine de alan açılan çokanlamlı bir yapıya sahiptir.

Adıgüzel’in evi ve kapısı da normativitenin düzenlemelerinin yerleşikliğinden ve bu düzenlemelerin kendilerini sürdürebilmeleri için sürekli olarak muhafaza edilmeye ihtiyaç duymalarından dolayı kapalıdır. Öyle ki bu evin içerisine kamera asla izleyiciyi taşımaz ya da normativitenin olumsuzladığı, imkânsızlaştırdığı, yanlışladığı karakterler içeri girmeye çalışsalar da hemen kapı dışarı edilirler. Adıgüzel’in ve yakın arkadaşı travestiyi evine davet ettiği sahnede bu durum açıkça görülür. Adıgüzel travestiyi evine davet eder, kırk yıllık dostunu başka yerde yatırmayacağını ısrarla vurgular ama o Adıgüzel’in eşinin tavırlarından dolayı tereddüt eder. Nitekim öyle de olur, eşi Adıgüzel’in o saate kadar dışarda ne yapmakta olduğunu bağırarak sorgular, eve davet ettiği arkadaşını da görünüşüyle yargılayarak evden atar; “Defol evimden be, çık dışarı, çık dışarı diyorum sana. Ne bakıyorsun ulan suratıma! Tiyatro mu oynuyor suratımda! Kimsin sen buraya geliyorsun kocamı ayartmaya he?!”, “İbne!” diye bağırıp dışarıya atar onu. Bu zamana kadar konuşulan her şey evin kapalı kapısının ardından duyulmaktadır. Travestinin ilk kez başka bir evin sınırları içerisinde bulunmasının yaratacağı etkiyi seyirci kapı dışındaki konumundan izlemektedir. Zira kısa bir süre sonra kapı açılır, travesti bu evin normatif alanından kovulmuştur. Böylece normativitenin dışlama pratikleri yeniden devreye girmiş, kendini bir kez daha yeniden üretebilmiştir. Adıgüzel bu olaydan sonra kapıdan dışarı çıkar, içinde bulunduğu bu normatif alanda deneyimlediği baskıyı, ötekileştirilmeyi ve dışlanmayı kavramaya çalışır. Daha sonraki sahne Adıgüzel’in burada yapmayı planladığı eylemi açıklar niteliktedir. Adıgüzel eşini 20 yerinden bıçaklayarak öldürmüştür... Erkin çoğunluksal şiddetinin,

ölüme sürükleyen eylemi burada hem Adıgüzel, hem de eşi tarafından sürdürülmüştür. Çünkü erki evde sürdüren kadın iken, erkin yöntemleriyle sürdürülen baskıyı ortadan kaldırarak çözüm bulmaya çalışan da Adıgüzel'dir. Bu durumun ne kadar sık yaşandığı da yine çevrede Adıgüzel'in polisler tarafından gözaltına alındığı sırada söylenir. Fakat Adıgüzel normativitenin ona dayattığı erkeklik görevini bu eylemle gerçekleştirip normativitenin kodlarını izleyebildiği için evden elleri kelepçeli, işlediği cinayetin gururuyla başı dik çıkar. Normativitenin içeriği dışarıdan kesin çizgilerle ayıran ve dışladığı farklılıkları da içeriye sokmayan düzenlemeleri Adıgüzel'in evi ve kapısının sürekli kapalılığı ile kendisini sürdürmeye devam eder.

Normativitenin düzenlemeleri ile vaatlerini de ifade eden cücenin evinin içinde bulunan kilitli oda ve kapısı idealleştirilmiş beden imgesine ulaşmak için izlenmesi gereken hizalanmaların hatlara katılım için kesin bir garanti olarak sunduğu vaatlerini içerisinde gizlemektedir. Adıgüzel'in karısını öldürdüğü sırada olaylara tanık olan travestinin polis şiddeti korkusundan dolayı cücenin evine gizlendiği sahnede bu kilitli odanın kapısı ilk kez açılmak için zorlanmıştır. Travesti Adıgüzel polislerle eğer evde onun da olduğunu söylerse gözaltına alınacağını, 1980 darbesi sonrasında olduğu gibi saçlarının kazınacağını, sürgün edileceğini düşündüğü cücenin evine saklanmıştı. Normatif hatlardan saptığı için zaten var oluşu bile suç olarak kabul edilmektedir ve ilk kitlesel ötekileştirilme pratiklerinin toplumda sürdürülmeye devam etmesinden dolayı da o zamanlar gördüğü şiddetin hâlâ gündelik yaşamında deneyimledikleri göz önünde bulundurulursa kendini yeniden tekrarlama riski bulunmaktadır. Cüceden bu tehlikeli alandan kaçmak için borç para ister, cüce ise onun suçlu olmadığı için zaten serbest bırakılacağına ısrar eder. Deneyim farklarının kavrayışları, yönelimleri, davranışları nasıl etkileyebildiği burada açıktır. Travesti "Of anlamıyorsun! Kesilecek saçım kalmadı. Sürerler beni. Başka bir yere sürerler. Ölüyorum başka bir yerde. Anlıyor musun? Ölüyorum, ölüyorum, ölüyorum..." der. Bu panikle cücenin kilitli tuttuğu odanın kapısını zorlamaya başlar, paralarını orada sakladığını düşünmektedir. Onu engellemeye çalışan cücenin bacak arasına da darbe indirir. Cüce onu kovar, anahtarını da bırakmasını ister, çünkü ona kendi evinin anahtarını çoktan teslim etmiştir. Cüce bu olaydan sonra banyoda kırık

bir aynaya bakarak mastürbasyon yapmakta ve “İbne, ibne, ibne...” demektedir. Kişisi belli olmayan bu atamanın cinsel pratik ile birleşmesi örölmek üzere olan normatif kimlik kategorisinin aslında sanıldığı kadar bütün ve tam olmadığını ifade etmek için her daim beden imgesinin bütünlüğünün göstericisi olan aynayı çatlatır. Birbirini izleyen bu sahnelerde ilk olarak normativitenin idealleştirdiği beden imgesine sahip olmak için içinde saklı tuttuğu arzusunun dışarıdan açığa çıkarılmaya çalışılması ve ardından da kırık ayna ile beden parçalarının odağa alınması ile bu imkansız idealin oluşturduğu şiddet aktarılmıştır. Ancak bu vaatlerin korunabilmesi için kilitli odanın kapısının da sürekli olarak kapalı tutulması ve güvenceye alınması gerekmektedir.

Kilitli odanın içerisindeki normatif vaatleri cüceye veren reklam ajansı ve kapısı da normativitenin yeniden üretici mekânını oluştururlar. Bu durum cücenin boyunun uzatılacağı vaadiyle kendisine top alıp oynamasını tavsiye eden ve bu tavsiye karşılığında para alınan reklam ajansına gittiği sahnede açıklığa kavuşur. Ajansın içinden koridorun diğer ucundan konuşacağı kişinin odasına gelmekte olan cüceyi izleyen kamera, böylece kapının önünde kuyruk oluşturmuş topluluğu daha iyi bir şekilde sunabilmektedir. Kapısında “Garantili boy uzatılır” yazılı bir afiş bulunan bu reklam ajansı sunduğu vaatlerin normatif hizalanmaları sürdürerek yeniden üretmedir. Ajansın kapısında kuyruk olmuş insanlar da vaat satın almak için beklemektedirler ancak cüce buraya gelerek vaatlerinin hiçbir işe yaramadığını, hatta vaatlerini satmak için dışlama ve ötekileştirme pratiklerini kendilerinin üretmekte olduğunu söyleyerek bu vaatlerin içlerinin ne kadar boş olduğunu açığa vurur. 1990’larda hakim olmaya başlayan tüketim kültürüne karşı etkili bir duruş sergiler. Ajansın kapısının sonuna kadar açık olması ve içeriye isteyen herkesin girebildiği bu mekân tüketim kültürünün temaslardan kaçınan, içi boşaltılmış vaatlerle daha iyi bir yaşam garantisi sunmaya çalışan vitrinini oluşturmaktadır. Bu mekân içerisinde bir temas ve eklemlenme yoluyla bir dayanışma alanı değil, aksine kapsamı alanı içerisine giren her şeyi kendi hatlarının hizalanmalarına sokup birbirine benzetme ve bu şekilde sürekli olarak onları kontrolü altında tutmakta olan normativitenin kendisi bulunmaktadır.

Normativitenin hatlarının hizalanmaları içerisindeki düzenlemeleri sürekli olarak sürdürmeye, yaymaya, meşrulaştırmaya ve doğallaştırmaya çalışan iç mekânların yanı sıra kendisini normativitenin sürekliliğini kırarak kimi zaman akışkanlaştıran, kimi zaman durağanlaştıran, içerisinde diğer farklılıklara eklemenebilmeye açık olmasından dolayı yeni ve farklı biraradalıkların oluşturabileceği dayanışmanın dönüştürücü gücünü barındıran iç mekânlar da filmin içerisinde kendilerine yer bulmuşlardır. Cücenin ve travestinin evleri ve kapıları buna örneklem oluşturabilmektedir. Cücenin filmin ilk sahnelerinde travestiyi maruz kaldığı şiddet pratiğinden kurtararak evine getirdiği sahnede ilk kez ‘mahremiyet’ alanı sunan bir iç mekâna geçiş yapılır. Cüce ‘travesti’nin gördüğü şiddete karşı koyarak bekçi düdüğünü çalmış, ardından da yine birinin yardımıyla onu evine taşımıştır. O zamana değin iç mekânların güvenli alanlarından uzak kalan, kalmayı tercih eden veya kalmaya zorlanan travesti cücenin evinde kendisini buluvermiştir. Bir iç mekânın güvenilirliğinin bu kadar kolay erişime açılır olması normatif düzenleyici kategorilerin duvarlarının bu alanda bulunmadığını, aksine geçirgen, kolayca eklemenebilen duvarın, kapının, evin, sınırın erişime kapatılmış olsa da çeşitliliği ve çoğulluğu olduğu anlaşılır. İç mekân ilk olarak evin koridorundaki kapısı olmayan bir kemerle kendisini gösterir. Seyirci bu boş plan ile bir süre baş başa bırakılır. Boş kadrajların barındırdığı potansiyellere, bu potansiyellerin erişime kapatılmış çeşitliliği ve çoğulluğu sağlayabileceğine dair *queer* geleceklere kısa bir bakış atılır. Normatif teke indirgeyici ve bütünleştirici düzenlemeler olmadan, herhangi bir merkezi bulunmayan, bütünleşme gibi bir amaç da taşımayan boşun, kısmiliğin, kusurluluğun, muğlaklığın eklemenebilmeye olanak sağlamaları sebebiyle potansiyel olarak kendilerinde barındırdıkları oluşun gücüne dikkat çekilir.

Aynı şekilde filmin ilerleyen sahnelerinde yine cücenin evinde cüce beline bir havlu sararak banyodan çıkmış, travesti ise bu sırada telefonda aradığı kişiye ulaşamamış olmanın hezeyanını yaşamaktadır. Cüceye “Senin çükün de yoktur!” der aniden, sonra görmek istediği için onu kovalamaya başlar, en sonunda havluyu indirir. Fakat seyirci bu sahneyi kameranın pan hareketi yapması ile görmez. Yalnızca cücenin ağlayışını duymakta ve onun duvarda yalnız başına asılı olan fotoğrafını, yani sesini ve yüzünü birlikte bir bütünlük içinde bu bütünlüğün de yasını tutarmışçasına

görebilmektedir. Travesti bu olaydan sonra özür diler, cüce “Ben dostum sanmıştım seni, senin aklın hep belden aşağıya. Oysa ben yalnızlığım...” derken artık konuşamaz olur. Travesti “Özür dilerim, lütfen affet beni... Öf aptal kadın, aptal kadın!” diyerek kendisini suçlamaya başlar. Sakat-bedenli bireylerin cinselliklerinden yoksun olduklarına dair sahip olunan normatif tekçi kabul edilmişliklerin sürdürüldüğü bu eylem travestinin aradığına ulaşamadığı, başarısızlığa uğradığı bir anda olumsuz konumu üstlenmek yerine, takip etmekte başarısız olduğu normativiteyi yeniden takip edebilmeyi denemek istemesi sonucu onun söylemini yeniden üretmesi ile gerçekleştirilmiştir. Bu olaydan sonra cüce kilitli tuttuğu odadadır, içeriden seken top sesleri gelmektedir. Buradan çıktıktan sonra ise gülmektedir, salonda uyumakta olan travestinin yanına gelir, ona uyurken üzerini örtmesi için bir şeyler verir. Evin anahtarını da çantasının üzerine bırakır. Bundan sonra travesti ağlamaya başlar. Normatif değerlerin ara sıra devreye girerek kendisini gösterdiği bu alana ara sıra iki karakter de sürüklendiği için ve normatif dilin anlamlarının ve değerlerinin bu biraradalık alanına ulaşamamasından dolayı ikisi arasındaki farklılıkları oluşturan sınırlar birbirlerine karşı açık, geçirgen, oluş halinde kalmaya devam etmektedir. Nitekim böylesi bir gerginlik anından sonra cücenin evin anahtarını travestiye teslim edişi iç mekân olarak evin ve kapısının da normativitenin değer yargılarına göre işlemediğini açık eder.

Cücenin evinin ve kapısının dinamik ve eklemlenmeye açık sınırları da çokanlamlıdır, çünkü bu evi dışlanmış ve imkânsızlaştırılmış karakterler için güvenli kılan da yine bu evin kendisini normativitenin dışlama ve ötekileştirme pratiklerine karşı kapatan sınırlardır. Kısacası bu ev kimi zaman durağan, kimi zaman akışkan, önceden belirlenemeyen, öngörülemeyen, dinamik, akışkan, değişken bir yapıya sahiptir. Zaten tam da bu yüzden beklenmedik biraradalıklar yaratarak yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar için ‘güvenlilikle’ birlikte normativitenin sürekliliğine karşı geçiciliği sağlayabilmektedir. Adlandırılmayan bir diğer karakter olan Adıgüzel’in eşi seks işçisinin cüceden kahve almaya geldiği sahnede cücenin evinin kapısı bu kez de dışarıda seks işçisine karşı normatif ahlâkçı değerleri dışarıda bırakabilmektedir. Cüceye ‘küçük adam’ diye seslenmekte olan seks işçisinin eve gelmesiyle kamera cücenin görüş hizasına geçerek seyirciyi onunla birlikte hareket

etmeye çağırır. Böylece farklı bir görme ve algılama biçimi önermiş olur. Adıgüzel'in evde olmadığını, bu sebeple de beraber olabileceklerini kalçalarını cücenin çenesine dayayarak söyler. Yine tek yönlü bir paylaşım alanı açılarak dayatılan cinsel deneyim cüce tarafından şiddetle reddedilir; kadın "Sen bilirsin koçum. Bedava buldun da. Kahve için teşekkürler küçük adam!" der ve sermaye, cinsellik ile ötekileştirme pratiklerini tek bir cümle içerisinde bir arada verebilmeyi başarır. 1990'larda birbirlerine adeta bağlanarak şekillenen bu ilişkilenemeyi açık ederek, 'mahremiyet' örtüsünün kaldırılmasıyla alalen bahsedilmeye başlanan pratiklerin küresel tüketim kültürü ile nasıl salt sermayeden ibaret kılındığını, bunun nasıl bir ötekileştirme ve şiddet alanına sebep olduğunu da aktarabilmektedir. Bu söylem içerisinde cinsel pratiklerin alalen ifade edilmeye başlanmasına rağmen teke indirgenmesi ile cücenin cinsellikten yoksun olduğu, bu sebeple de bulduğunu bunduğunu ima etmeye çalışmakta ve normatif alanı yeniden üretmektedir. Reddedilince evden çıkarken bakkalın da siparişlerini teslim etmek için kapıda beklediği görülür ve bakkal kadının evden çıktığını görünce cüceye yargılayıcı bir gözle bakmaya başlar, bu yüzden de siparişi sertçe teslim eder. Toplumun ahlâk değerleri iç mekânın kapısından çıkar çıkmaz onları sarmıştır. Ancak yine de cücenin evinin kapısından kolayca içeriye giremeyen bu yargı onlara iç mekânda iken dokunamamıştır.

Kimi zaman durağanlaşan, kimi zaman da akışkanlaşan bir diğer iç mekânsa filmin sonlarına doğru görünür olan travestinin kolektif olarak arkadaşlarıyla paylaştığı evdir. Cüce ilk kez travestiyi evinde ziyaret ettiği sahnede, travestiyi uzun süredir ortalarda görmediği için endişelidir ve bu sebeple de onun evine gelerek kendisini de onun dostu olarak tanıtır. Evde arabesk müzik çalmaktadır, ev arkadaşlarından biri ara sıra pencereden aşağı eğilerek sokağa "Orospu çocukları!" diye bağırır ve bunu belli aralıklarla tekrarlar, duvarda "All Men Created Equal/Tüm İnsanlar Eşit Yaratılmıştır" yazılı bir afiş bulunmaktadır. Travestinin kardeşi de çocuğuyla birlikte onu görmeye gelmiştir; "Küçük ağamdır. Çok uğraştık, yola getiremedik. Ne yapalım, böyle kabullendik, Allah böyle yaratmış, kul ne yapsın. Çekeceğiz," demektedir kardeşinden bahsederken. Normatif hizalanmaların ilerlemeci ve üremeci sınırlarına çekilmek istenen bireyin buraya uyum sağlamayı reddetmesi veya

başarısız olması durumunda, ‘dışarıda’ olanın normatif yargı değerlerince dinin muhafazakar söylemleri içerisine çekilerek kontrol altında tutulmak istendiği görülür. Travesti önceki tartışmalarından dolayı cüceyle konuşmayı reddeder, o da kalkıp gider. Fakat yine de cüce bu eve girmekte hiçbir sorunla karşılaşmamıştır, hatta sahne direkt olarak iç mekânda açılır, bu mekân böylesine doğrudan bir açıklık, eklemlenebilme, biraradalıklar oluşturabilme potansiyeli taşımaktadır. Bu ev de çokanlamlıdır çünkü burada yaşayan farklılıklar için güvenli bir alan sağlarken bir yandan da diğer farklılıklara eklemlenebilme konusunda kendisini hem açık, hem kapalı bırakmaktadır.

3.2.1.3.2. Apartmanın Katlarının Çeşitliliği, Çoğulluğu ve Çok Katmanlı Kesişimsellikler

Filme apartman imgesi çok çeşitli ve çoğul farklılıklara sahip olan bireylerin konakladığı bir mekan olarak, bu bireylere ait normativitenin dışladığı ve olumsuzladığı farklı kimlik kategorileri sebebiyle bu farklılıkların kendilerine özgü çok katmanlı şiddete maruz kaldıkları göz önünde bulundurulduğunda metropollerin arka sokaklarında tecrit edilmiş şekilde yaşayan kesişimsel kimliğe sahip karakterlerle bir biraradalık oluşturmaktadır. Bedenlerin mekânlara, mekânların bedenlere kendilerini esneterek birbirlerini dönüştürdükleri bu biraradalıklar içlerinde dayanışma, direniş, mücadele alanları sağlayabileceği gibi normativitenin hatlarının hizalanmalarını takip ederek onu yeniden üretebilirler ve hem kamusal-özel alan ayrımını pekiştirip, hem de kamusaldeki normatif düzenlemeleri özele taşıyarak burada şiddeti yeniden üretebilirler. Cücenin yaşadığı apartmanda ikamet etmekte olan komşuların gündelik yaşamlarına dair ilk ipuçları cücenin evden işe giderken görüldüğü sahnede toplanır. Apartmanda Adıgüzel ve onunla sürekli tartışmakta olan seks işçisi eşi ‘kadın’ ve farklı bir aksanla konuşan Madam Lena ve hizmetlisi yaşamaktadır. Kadın Adıgüzel’i erkeklik görevlerini yerine getiremediği için suçlamakta ve azarlamaktadır, bunu da cücenin bedeninin farklılığı üzerinden ifade etmektedir; “Sen adam olmazsın. Sen adam olmazsın. Şu adama bak, şu kadarcık, enik kadar en birinci barlarda çalışıyor. Senin bir boka yaradığın yok!” Erkeklik inşasının mükemmelliyetçi ve idealleştirilmiş hatlarının takip edilmemiş olması veya takip etmekte başarısız olunmuş olması ile burada hem Adıgüzel, hem

de cüce ötekileştirici bir söyleme tabi tutulmaktadırlar. 1990'ların bir türlü gerçekleştirilemeyen, gerçekleştirilmesi de zaten imkânsız olduğu açığa çıkarılmış olan erkeklik kurgusu bu söylem ile kendisini belli eder. Kadın aynı söylem içerisinde 'Rıfat'ınkinin' yine kaçtığını ve gelip kendisine 'sermayesini' kaybettiği için ağladığını anlatır. Bu cümlelerin hiçbir kişiden bahsetmediği hemen fark edilir, Rıfat karakterinin kendi sermayesi olarak sahip olduğu belirsiz bir şeyden bahsedilmektedir. Bu durum seks işçiliğinin toplumsal pratiklerde nasıl konumlandırıldığının ve anlaşıldığının bir biçimini açık etmektedir. Kadın kimliğinin de azınlıksal bir söylemle konuşması, bir kadın-oluş içerisinde bulunması gerektiği, sadece kimliğin çoğunluksal söylemi kırmak için yeterli olmadığı, dolayısıyla *bir şey gibi* olmanın değil, bir şeyin *nasıl* deneyimlendiği, bir şeyle *nelerin yapılabileceği* üzerinde durulması gerektiği böylece anlaşılır. Bu sahnede karşılaşılan komşular arasında Adıgüzel hem ideal erkekliğin gereklerini yerine getiremediği için 'erkek' kimliği üzerinden, hem de Anadolu'dan İstanbul'a göç etmiş 'ne köylü ne kentli,' ve 'hem köylü hem kentli' taşralı kimliğinin kent yaşamı içerisindeki konumu üzerinden şiddet gördüğü için kesişimsel bir kimliğe sahiptir. Adıgüzel'in eşi seks işçisi ise hem normativitenin hatlarının düzenlemelerinin oluşturduğu, onu belirli alanda 'adabınca' sabit tutmaya çalıştığı katı kategoriler üzerinden şiddet gördüğü 'kadın' kimliğine, hem de normativitenin herhangi bir can güvenliği ve sosyal güvence sunmaksızın kişiyi üstlenmek durumunda bıraktığı konumlar üzerinden şiddet gördüğü seks işçisi kimliğine sahiptir. Madam Lena hem bir Yunanistan göçmeni kimliğine, hem de apartmanın sahibi olarak üst bir konuma sahip olması sebebiyle şiddet görüp görmediği açık olmadığı için böylesi bir kesişimsel kimliğe sahip olduğu tam olarak söylenemezdir. Cücenin ise hem bir sakat kimliğine sahip olduğu, hem de çok net olmasa da çocukluğunu hatırladığı sahnelerde çocukluğunu geçirdiği sokakların metropole ait olmayışından dolayı yurtsuz olduğu söylenebilir. Travesti de normativitenin hatlarından doğrudan sapmış olarak görüldüğü için sürekli şiddet gördüğü trans* kimliğine sahip olmasının yanı sıra, ayrıca vesikasız çalışmakta olduğu için herhangi bir can güvenliği veya sosyal güvencesi bulunmaması üzerinden dışlanma pratiklerine maruz kaldığı seks işçisi kimliğine ve de evinde kardeşinin ziyareti sırasında ona Anadolu ağzıyla hitap etmesinden göçmen kimliğine sahip olduğu düşünülebilir. Travesti de bu sebeple kesişimsel bir

kimliğe sahiptir ve bu apartmana sürekli olmasa da sıklıkla gelip gitmektedir. Apartman ise bu katmanlı kimlikleri bir arada barındıran katlardan oluşmaktadır.

3.2.1.3.3. Ara Mekân Olarak Balkonun Dönüştürücülüğü

Filmin ‘hem..., hem de...’ ve ‘ne..., ne de...’ olan sınırdaki kesişimsel kimliklerin yanı sıra, ne içerisi ne dışarı, ne kamusal ne özel sınırdaki bulunan ara mekân ise cücenin evinin balkonudur. Cücenin evinin kentin işlek sokaklarının birine tepeden bakan bir bölgede konumlandığı ancak bu balkona çıktığında fark edilir. Cüce bu balkonda oturarak kendisinden çok uzaktaki akıp giden yaşamı izleyebilmektedir. Diğer yandan da gece olduğu için gündüz yaşamına uygun yaşayan kent sakinleri uyumakta ve sokaklar bomboş gözükmektedir. Travestinin onda kaldığı ilk gecede söylediklerinden sonra cüce balkona çıkmış, rakı içerek kendisiyle dertleşmektedir. Sokaklara doğru bir sorgulama alanı açar; “Haklı. Haklı tabii. Benden başka herkes haklı. Annem haklı. O ibne haklı. Bir ben haksızım. Bir ben suçluyum. Doğru diyor, çok çirkinim, o yüzden yalnızım. ...” Kitaplardaki Adem ve Havva’nın güzelliğine neden sahip olamadığını sorguladığı bu sahnede kitapların gündelik yaşam deneyimlerinden ve pratiklerinden koparılmış, mükemmelleştirilmiş, idealleştirilmiş bedensel imgelerini yaşamın pratikleri ile karşılaştırarak ilk insanların neden o kadar çirkin olduğunu sorar ve ikisi arasındaki ayrımı sorunsallaştırır. Bu sırada bir yandan rakısını yudumlayıp balkonunda oturmakta, diğer yandan da bu balkonda baktığı köpeği sevmektedir. Ardından travesti de balkona gelir ve sonra gidip kendisine bir bardak getirir, cücenin karşısına oturur, bardağını onunkine tokuşturarak “Cam cama, can cana!” der, her ne kadar olumsuzluk yaşanmış olsa da birbirleri için ardına kadar açık bıraktıkları kapıları, geçirgen ve eklemlenebilen, birlikte deneyimleme alanını mümkün kılan sınırların bir ifadesini sağlar bu cümle. Bir ara mekân olarak balkon olumsuzlanan konumların normatif hatların hizalanmalarına dahil olmadan deneyimledikleri başarısızlıklarda umut kıvılcımları bularak sınırdaki olmanın dışlanmadığı, çeşitliliklerin ve çoklukların bir arada bulunabilmeleri için bedenlerde ve mekânlarda yer açabilen bir arasallığa sahiptir. Nitekim bir diğer sahnede de bu balkon travesti ve cücenin dayanışmalarını kuvvetlendirdikleri sevinç ve sevgi duygularına alan açmaktadır. Bu sahnede Adıgüzel gidince yağmur yağmaya başlar ve mutluluk dolu bir müzik ana dahil olur. Travesti cüceyi kucağına alır, balkonda

dans ederler, travesti “Hep sakın olma, dağıt, sev, aldat, aldatıl, hayat bul! Sev! Aldat!” der. İki karakterin de çağrılabilmeleri için bir isme sahip olmamaları, birbirlerine o an deneyimledikleri haliyle buldukları isimlerle hitap etmeleri - “şeker kutusu”, “küçük adam”, “zavallı küçük dev adam” gibi- atanan normatif kimliklerin tıbbi, hukuki söylemleri yerine gündelik yaşam içerisinde deneyimlerle ve pratiklerle de kimlik geliştirilebileceğini, üstelik bu kimliğin kapalı bir sistem gibi icra edilmeden, çevresindeki diğer deneyimlere ve karşılaşmalara açık, akışkan, geçirgen, oluş halinde bir kimlik olduğunu söylemek mümkündür.

Ara mekân balkon imgesinin sağladığı biraradalıklar ve dayanışmanın aksine filmin geçtiği 1990’lardan itibaren topluma hakim olmaya başlayan küresel tüketim kültürü daha önce de ele alındığı gibi ulaşabildiği her şeyin içerisine sızmak ve böylece kendisini sürekli olarak yeniden üretmektedir. Filmin son sahnesi bu iki zıtlığı en etkin şekilde serimleyen sahnedir. Nitekim Madam Lena’nın eski günlerdeki samimiyetin kalmadığına dair yakınmaları da burada kendisine yer bulabilmektedir. Cücenin arka sokaklarda şiddete maruz kaldıktan sonra kendini evine zor attığı sahnede salondaki televizyonun herhangi bir seyircisi olmasa da sürekli açık olduğu görülür. Televizyon 1990’larda kanalların özelleşerek çoğalmasıyla birlikte insanların mahrem kılınan alanlarına rahatlıkla girebilmektedir, her şeyi böylece seyirlik bir malzemeye dönüştürebilmektedir. Nitekim bu sahnede de TRT Haber yayındadır, cüce odasında acılar içerisinde yatarken haber yayınının sesi cücenin imgesi ile bir arada bulunmaktadır. Bu biraradalık hali cücenin acısına seyirci kalınma durumunu ısrarla sürdürerek sorunsallaştırabilmektedir. Yayındaki programda günün başladığı vurgulanır, ancak cücenin can çekişen imgesi ile günün kimin için başladığı yeniden sorgulanır. Cüce balkondaki köpeklerini besleyemediği için suçluluk duyar ve sayıklamaya başlar. Cücenin yakın planda verilmesi ve köpekleri için yardım talebinde bulunması, hatta bu talebi seyircilerden beklemesi, seyirciyi filmin içinde aktif bir konuma sürükler, film de seyircinin şimdiki zamanına ve düşünce akışlarına sızar; “Gitmeyin... Ne olur... Köpekler...” Küresel tüketim kültürünün vitrini haline dönüşmüş, içerisinde ne kadar şiddet üretilirse üretilsin suskanlaştırılmış olan bireylerin yaşamları görülür.

Ardından geçmiş zaman da şimdinin içine karışmaya başlar ve cücenin çocukluğundan bir an perdeye yansır. Biri onu kolunun altında taşımakta ve ardından yere atmaktadır. Travesti gelir, cüce annesinin ve babasının geldiğini sanır ilk önce ve sonra anlaşılmaz birkaç kelime mırıldanır. Bu geçmişten sızan anın da ailesiyle ilgisi olduğu düşünülebilir. Travestiden kendisini balkona çıkarmasını ister, “Bu şehri özleyeceğim. Şu ışıkları, seni... Dostum...” der. Aralarındaki dargınlık çözülmüştür, cüce kendisine de annesinin anlattığı insanın ölünce başkalaşarak yeryüzüne yeniden dönüşü ile ilgili hikayeyi anlatmaya koyulur, “At olurmuş, kuş olurmuş, ağaç olurmuş...”, travesti de ekler “Ya da ak bulut...” ve böylece filmin açılışında kimin çocukluğundan bir kare izlendiği anlaşılmış olur. Bu noktada belki de tartışılmaya açılması gereken konu ise çocuk istismarı ve trans* ve/ya *queer* olmayla kurulan bağdır, nitekim bireyin trans* ve/ya *queer* olmasının çocuk istismarı ile doğrudan keskin bir bağlantısının var olduğunu iddia etmek trans* ve/ya *queer* olmanın gerçekliğini olumsuzlarken normativitenin hatlarının hizalanmalarını bir kez daha üretmektedir. Travesti eğer yeryüzüne geri dönerse cüceyi ıslık sesinden tanıyacağından söyler. Cücenin odasındaki dart tahtasında oklardan birinin tam merkezi vurduğuna dair yakın plan imge cücenin dostluk kazandığını ifade eder. Cüce travestinin kucağında balkondayken son nefesini verir. Travesti cücenin evin içinde kilitli tuttuğu odanın kapısını açar ve boyunu uzatacağı vaat edilen düzinelerce top ile karşılaşır. Karanlık dipsiz kuyulara dönüşen kentin sokakları bu odanın açılması ile aydınlanmıştır adeta. Travesti gece boyunca köpeklerin balkondaki yuvasında ağlamış olsa da makyajını tazeler, tüm topları bu aydınlanmış sokaklara atmaya başlar. Sokakta gündelik yaşamlarının acelesi içinde koşturmakta olan insanlar gökten yağan toplarla oynamaya başlarlar, travesti de elinde kırmızı bir topla sokağa iner, peruğunu çıkarır, saçları kazınmış başını gururla dikerek ve şalını savurarak başı dik bir şekilde kameraya doğru kararlı bir şekilde yürümeye başlar. Saçlarının kesilmiş olması normatif hizalanmaların teke indirgeyici düzenlemelerinden bakıldığında kadın kimliğini bozuma uğrattığı farz edilen bir pratikken, bu hizalanmalardan sapılması ile artık tek bir şey anlamına gelemeyen, olumsuzlanması ve yanlış oluşuyla gücünü bulan bir pratik haline gelir.

Bu sahne toplumun gündelik yaşamına müdahale edebilmiş, onun sokak boyunca sürdürülmekte olan doğrusal, ilerlemeci hareketlerini aksatarak buradaki bedenleri oyuna katılımcı olmaları için davet edebilmiştir. Sokaktaki doğrusal ve ilerlemeci hatlar bozularak gelişigüzel birbirinin içerisine girmiş ve akışları yeni biraradalıkları sağlayabilmiştir. Travesti ise gündüz yaşamına uyum sağlamak yerine, olumsuzlanan ve sapmalar yapan konumunu üstlenmiş, bu konumun farklı, çeşitli, çoğul hareketleriyle toplumun normatif tekçi hizalanmalarına ve hatlarına da müdahale edebilmiş, kültürel bir direnç alanının mümkün olduğunu göstermiştir. Kapanışta yüzünde oluşan gülümseme de bunun bir ifadesidir. Dolayısıyla balkon sınırdaki pratiklerin ve deneyimlerin dönüştürücü potansiyellerini açığa çıkarmak için etkili bir konumsallığa sahiptir.

3.2.2. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Yapımcı: Metin Erarabacı

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senarist: Yıldırım Türker

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1994

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 102 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 1 Nisan 1994¹¹⁵

¹¹⁵ **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) Türk Sinema Araştırmaları**, (Çevrimiçi), <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1087/gece,-melek-ve-bizim-cocuklar>, 24 Haziran 2019.

3.2.2.2. Oluş Halindeki Kimlikler, Diğer Farklılıklara Eklemlenebilme ve Yeni Biraradalıklar Kurma, Alternatif Dayanışma Ağları Kurmanın Dönüştürücü Gücü

Filmin çözümlenmesinin ve analizinin ilk altbaşlığında oluş halinde bulunan kimlik kategorilerinin eklemlenebilmeleri ile oluşturabilecekleri yeni biraradalıkların taşıdığı potansiyellerle açığa çıkarılan yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar açıklanmaya çalışılacaktır. Bu yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğullukların alternatif dayanışma ağları için yeni yollar açabilmeleriyle normativitenin teke indirgeyici hatlarının sebep olduğu dışlayıcı ve ötekileştirici pratiklere karşı bir direniş ve mücadele alanı sağlayarak buradaki yaşamı dönüştürücü pratiklerin neler yapabilecekleri anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak normativitenin hatlarının hizalanmalarının düzenlediği kategorilerdense kendilerine ait kategorileri oluşturabilen, bunları görünür kılarak ayna imgesinin bütünleştirici kapsamlarına alternatif çeşitli ve çoklu anlamlar sunabilen yeni ve farklı potansiyeller keşfedilecektir. Karakterler tarafından kendileri için oluşturulan stillerin bu doğrultuda nasıl dönüşümlere ortam hazırladığına açıklık kazandırılacaktır. Oluşturulan stillerin kapalı kutular değil, oluş süreçleri oldukları göz önünde bulundurularak yeni farklılıklarla yeni alternatif dayanışma hatları kurmada ne derece açıklık sağlayabileceklerine ve onlara eklemlenebilmeleri ile meydana getirecekleri yeni birlikteliklerin ayna imgesinin çokanlamlılığını ifade etmede ne gibi katkılar sunabileceğine bakılacaktır. İkinci olarak da metropollerdeki arka sokaklarda yaşamakta olan karakterlerin en çok göçmen kimliklerinden dolayı üzerlerinde taşıdıkları yurtsuzluk deneyimlerinin göçmen kimliği ile kesişen diğer olumsuzlanan, imkansızlaştırılan ve yanlışlanan kimliklere yönelik olarak normatif hatları sürdürenlerce üretilen dışlayıcı ve ötekileştirici şiddet pratiklerine yönelik olarak kesişimsel kimliklere sahip olanlar olarak ne gibi direniş ve mücadele pratikleri ürettikleri ve bu pratiklerin şiddete karşı ne gibi dönüştürücü etkileri olabileceği tartışılacaktır.

3.2.2.2.1. Yeni Alternatif Stiller Oluşturma ve Ayna İmgesi

Normatif hatların hizalanmalarının düzenlediği kategorilerin dışında alternatif kategoriler yaratmanın bir yolu olarak çeşitli ve alternatif kategoriler yaratmak da bu hizalanmalardan sapma yoluyla çeşitli ve çoğul potansiyellere, dolayısıyla da yeni biraradalıklar oluşturabilmekle bağlantılıdır. Yeni biraradalıklar oluşturmak bireylerin kendileri için kendilerinin belirlediği oluş halindeki kategorileri yine kendilerinin belirlediği stillerle birarada deneyimleyebilmeleri olarak ele alınabilir. Filmin neredeyse her karakteri ayna karşısında kendileri için belirledikleri bir stille kendilerini normativitenin onlara atanmış olduğu kimliklerden çıkararak yeniden oluşturmaktadırlar ve bu oluşma sürecinin nihai bir sonu bulunmamaktadır. Ayna ise normatif kimlik kategorilerinin bütün, tüm, tam beden imgesini veren, bir nevi sabit ve kapalı bir kimlik oluşturuculuğuna aracılık eden bir imge olarak kullanılmasına rağmen bu film içerisinde karakterlerin hem kendileri için görünür kıldıkları stilleri de yansıtmakta, hem de oluş halinde kalarak birbirleriyle yeni biraradalıklar ve dayanışma ağları kurabildiklerinin de yansıtıcısı olabilmektedir. Aynanın anlamının bu şekilde çoğaltılışı ise üzerindeki normatif düzenlemeleri bozarak içerisindeki şiddeti ve baskıyı azaltmaya katkı sağlamaktadır. Nitekim filmin karakterlerinin oluş halindeki kimlikleri ve böylece yeni biraradalıklara açık kalarak meydana getirebildikleri normatif aile yapısından başka birliktelikler kurabilme olarak alternatif dayanışma ağları yeni yaşam olanakları sağlayabilmektedir.

Filmin ayna imgesini ilk kez ortaya çıkarışı bir kuaför aynası aracılığıyla buradaki karakterlerin sohbetlerine seyirciyi ortak etmekle gerçekleşir. Kuaförde geçen bu sahne aynanın sağladığı yansımadan aktarılmaktadır, aynanın beden imgesinin bütünselliğinin vaadini sunan ve böylece kimlik inşa eden konumu üzerinden kuaförde oluşturulan stillerin bütünselliği ve özneleştiriciliği belirtilir. Serap burada kuaförüne yaşadığı hırsızlık olayını anlatmaktadır; “Sorsam ne fark ederdi ki? Adım Abdulrahman diyecek hali yoktu ya. Artık Filiz mi derdi, Noyan mı... Artık ne boksa, bir şey uyduracaktı ne de olsa.” Kuaför Serap’a adını bilmediği, tanımadığı birini neden eve aldığını sorunca, Serap çok “kezban” gözüktüğü için acıdığını, bu yüzden evine aldığını söyler. Bu sırada onun yanında da Noyan isimli biri de saçını yaptırmaktadır. Noyan isimli karakterin hemen Serap’ın yanında

konumlandırılmasıyla sağlanan bağlamda bu isimle yukarıda bağdaştırılan şikayetlerin, olumsuzlukların yine bu isimle birlikte Noyan'ın da üzerine yapıştırılabileceği öne çıkarılarak ismin beraberinde taşıdığı şekillendirici, ön kabulleri bulunan kimliklendirme tehlikesine değinilmektedir. Çünkü kimliklendirme, adlandırma, çağırma normatif sabit kimlik kategorilerinin farklılıkları bütünlüğe indirgeyen unsurlarıdır. Bu sahnede ayna imgesi tüm bu unsurlarla bir arada bulunduğu için, yani bir başkası tarafından atanan kimlikler ve ön kabuller olduğu için, normativitenin teke indirgeyici yapısını sürdürmektedir.

Serap kuaförde bahsettiği parasını çalan hırsızı bulduktan ve onunla birlikte o sırada polisler tarafından basılan bardan beraber kaçtıktan sonra dayanışma ağları geliştirmeye başlarlar, çünkü aynı tür dışlayıcı şiddette maruz kalmışlardır. Toplumdaki konumları tamamen aynı olmayan fakat normativitenin hatlarından sapmış olmanın teke indirgeyerek ötekileştirdiği bir noktada kesişmektedirler. Bu sahnede Arif ve Serap barda vesikasız çalışan iki vesikasız seks işçisidir ve seks işçisi kimliğinden dolayı maruz kaldıkları dışlayıcı ve ötekileştirici pratikler her ne kadar birbirlerinden özgün farkları bulunsa da onları kesiştirmektedir. Fakat bu olumsuzlanmayı dönüştürmenin yolu da oluş halindeki kimlikleri ile kolayca yeni biraradalıklar, dayanışma ağları kurabilmektir. Nitekim bu gece birlikte içerler, eğlenirler ve sonra da uyumak için Serap'ın evine geri gelirler, Arif'in Serap'ın parasını çaldığına dair her şey adeta unutulmuştur. Ardından Serap telefonla yemek siparişi verir. Bu sırada gün aydınlanmıştır ve dışarıda gündüz yaşamı akmaya başlamıştır. 1990'ların sokaklarında gündüz yaşamında en çok duyulan seslerden biri olan Aygaz arabaları sık sık reklam müziği çalmaktadır. Böylece dışarıda bu karakterlerin içinde bulunmadığı bir hayatın akmakta olduğu vurgulanmaktadır. Bu sırada Arif Serap'ın makyaj masasına oturmuştur ve bu imge seyirciye aynadan sunulmaktadır. Serap Arif'e makyajdan önce bir şeyler giyinmeyi teklif eder, sonra da ona güzel bir makyaj yapmak istemektedir. Arif buna çok sevinir, beraber kıyafet seçmeye başlarlar. Önce kırmızı bir giysi beğense de Serap onun çok açık bir giysi olduğu için Arif'e uygun olmadığını söyler ve başka bir şey önerir. Arif üstündekileri çıkarınca Serap "Anam sende de hiç meme yokmuş!" der, Arif de hormon kullanmaya başlayacağını söyler. Serap hemen bir öneri daha yapar; "Dur sana bir de

sütyen ayarlayalım. İçine pamuk, bir şeyler koruz.” Arif aynaya bakar ve görüntüsünden memnun bir şekilde “Ellerine sağlık gacıcığım! Sağ ol!” der. Aynadan yansıyan imge seyirciye Arif’in kendisini aynada gördüğü haliyle verilmektedir. Onun kendi beyanını, kendisi için oluşturduğu stili ön plana çıkaran bu imgenin sık sık tekrarlanıyor oluşu kendisi için kendi gündelik pratikleri ve deneyimleri aracılığıyla kurduğu oluş halindeki kimliğinin sınırlarını bir genişletmekte, bir daraltmaktadır. Böylece oluşturduğu bu kimliğin sabitlenemeyişi, süreklileşemeyişiyle normativiteye düşme tehlikesinden uzak kalabilmektedir. Ayrıca Serap ve Arif arasında normatif tekçi kabul edilmişliklerin ötesinde *birlikte* deneyimlemeye odaklanan çok yönlü bir paylaşım alanı açılmıştır. Kapı çalınca Arif’in korkuya kapılmasıyla kamera aynadaki imgesinden kendi imgesine geçiş yapar, bu zil sesi kendi beyanı için tehlike oluşturacak, ona yaşamakta olduğu baskılayıcı dünyayı hatırlatacak bir uyarıcı haline gelir. Normatif dünyanın her an bir tehlikeye sebep olabilmesinden dolayı sürekli diken üstünde olan, dışlanma ve ötekileştirilme deneyimini her gün yaşamalarının yanı sıra her gün farklı bir hayatta kalma mücadelesi vermelerinden dolayı uzun ömürlü gelecek planları kuramamaktadırlar. Serap kapının çalmasının sebebinin daha önce sipariş ettikleri yemeğin gelmiş olması olduğunu söyleyerek onu sakinleştirir. Serap ve Arif’in dayanışma ağları kurmadaki ilk adımları bu şekilde gerçekleşir. Ayrıca ayna imgesi de bu dayanışmanın kuruluşuna zemin hazırlayarak Arif’in kendisi için belirlediği stile ulaşabilmesi için Serap’ın ona yardımcı olmasıyla tamamen kendisine özgü bir stil yaratmayı başarmalarının yansıtıcısı halini alır. İlk örnekteki ayna imgesinin anlamı böylece bütünlüğünü kaybetmeye başlar. Serap ve Arif arasındaki ayna karşısındaki bir başka paylaşım anı da Arif’in gece tutuklanarak karakola götürülmesi ile burada polisler tarafından saçlarının kazınmasının ardından Serap’ın evinde penceren dışarıya bakmakta olduğu sahnedir. Serap üzülmemesini kökünün onda olduğunu söyler. Fulya (Arif adını değiştirmiştir, bu araştırmada filmde karakter adını değiştirme kararı aldıktan sonraki sahnelerde onun beyan etmiş olduğu ad kullanılacaktır) Serap’tan ona saçları yerine geçebilecek, savura savura yürüyebileceği bir eşarp vermesini ister. Eşarbtaki takınca kestikleri saçın geri geldiğini ve artık hiçbir şeyden korkusunun kalmadığını söyler; Hakan’a “Bak böyle de kadını,” der. Fulya peruğu ile aynadaki imgesine bakmaktadır, Serap da onun

yanındadır. Serap ve Fulya'nın gülen yüzlerini yarıda keserek, bu parçaları kendi üzerinde bir araya getiren ayna, normatif bütünsel tekçi bir beden imgesi türetmenin yanı sıra, dayanışma halinde olan parçalı iki kişinin birarada bulunuşlarını, eklemlenebilişlerini de sağlayabilmektedir. Normatif tekçi kimlikler oluş halindeki kimliklere dönüştürülebilir. Böylece aynanın da tek bir bağlamda ele alınmasının yetersizliği açık edilir ve bir  okanlamlılık sağlanmış olunur.

Ayna imgesinin  okanlamlılığına bir diğer örnek ise Serap'ın Hakan'ı kendisine "iş tutması" için bara götürdüğü sahnedir. Fakat burada Hakan Serap'ın çalışmasını istemediği için olay  ıkartınca Serap da kendi başına işinin başına döner ve küçük bir çanta aynasından dudaklarına kırmızı ruj sürer. Serap kendisi için atanan, ki Hakan onun hem çalışmasını istememektedir hem de onunla evlenmek istemektedir, 'kadın' kimliğinin üzerine konulan normatif kodlardan saparak aynada kendisine özgü bir stil oluşturmakta ve işine devam etme konusunda özgüvenini korumaktadır. Aynı şekilde Melek de arkadaşı Sabahat'in evine gideceği zaman ayna karşısına geçer ve saçlarını toplar, kendisini memnun olmuş bir şekilde izlemektedir. Sabahat ve ailesi üzerinde oluşturmak istediği etkiyi burada oluşturduğu stil ile desteklemek istemekte ve kendisi için kendisinin belirlediği bir kimlik oluşturmaktadır. Seks işçiliği yaptığı dönemlerde sürekli şiddet gördüğü eski aşkı Osman'ı bıçaklayarak uzun yıllar hapis yatmış ve hüküm giymiştir. Bu atanan kimlikten sıyrılarak kendisi için oluşturduğu stilin onun için yeni ve oluş halinde bir kimliğe taşıdığı söylenebilir. Hakan ise normativitenin hatlarına dahil olduğuna inanarak onu sürdüren ve gerçekleştirdiği tüm dışlayıcı ve ötekileştirici davranışlarının ardından kendisine aşık olan Mehmet Bey'in evinde ilk kez ayna karşısında kendine bakar, üst sınıf bir evde seks işçisi kimliği ile bulunmaktadır ve Serap'ın çalışmasına karşı gelen veya Fulya'yı ona " bne" diyerek  pmeyi reddeden Hakan'ın reddetmiş olduğu her şeyi yapmaktadır. Burada ayna imgesi daha çok bir kendisiyle karşılaşma, farkına varma olarak düşünülebilir. Zira bu karşılaşmanın ardından ancak dayanışma ağının me anı olan Serap'ın evinin kapısından içeriye girebilmiştir. Kimi zaman akışkanlaşan, kimi zamansa durağanlaşan evin oluş halindeki kapısı ona ancak kendisinin farkına vararak normatif hatlara 'dahilmiş gibi' yapmadığı zaman açılmıştır. Ayna imgesi

çokanlamlılığı ile oluş halinde kalabilmekte ve özgün farklılıklara göre kendisini değiştirip dönüştürebilmektedir.

3.2.2.2.2. Oluş Halindeki Yurtsuz Kimliklerin Normatif Şiddete Karşı Direniş ve Mücadele Pratikleri

1990'ların küresel tüketim kültürünün, küreselleşmenin, liberalleşmenin, kentleşmenin toplumda yarattığı değişimlerin ve dönüşümlerin yoğun görüntü kalabalığı daha filmin jeneriği başladığında seyircinin şimdiki zamanına akmaya başlar. Çılgılık sesleri eşliğinde açılan jenerik, polis arabalarının ve ambulansların sirenleriyle, gülen insanların sesleriyle karışmış bir atmosferde çok çeşitli fotoğraf karelerinin sıralanması ile oluşturulmuştur: discoların bulunduğu sokaklar, çıplak bir çift insan, polis arabası, mankenler, yiyecek satan mekânlar, çalgıcılar, dansözler, vitrinler... Bu imgelerin art arda birbirlerini izledikleri sırada imgelerden kopmuş olan sesler duyulmaya başlanır, zorla bir yere götürülmeye çalışılan birinin isyanı duyulur. Ardından kan revan içinde birisine bakıldığının ancak tahmin edilebileceği bu anda, ne bu tepkileri veren insanların kendileri görülür, ne de bakmakta oldukları şeyin ne olduğu anlaşılabilir. Zamansallığından, arkaplanından koparılmış bir tepkinin ifadesi olan çılgılık sesleri bu andaki paniği, korkuyu aktarmaktadır. Ne olduğuna dair belki de bu tepkinin sahiplerinin de fikirleri yoktur ve bu hal 1990'larda ortaya çıkmakta olan yeni gerçeklik tarzının uyandırdığı etkileri gündeme getirmektedir. Herhangi bir bütünselliği bulunmayan, merkezini kaybetmiş, dağınık bir şekilde rastgele ve geçici biraradalıklar oluşturabilen bu gerçeklik tarzında çökmüş, dağılmış, parçalanmış, başarısızlığa uğramış hissederek bu yoğun görüntü yağmuru altında çaresizlik yaşamak olasıdır.

Film jeneriğiyle aynı tempoda ve bir gerginlik havasında açılır. Polisler ellerinde joplarıyla kontrol altında tutmaya çalıştıkları seks işçilerini zorla arabaya bindirmektedirler. Serap bu topluluk arasından sıyrılarak kapı arkasına saklanmayı başarır, sonra da baskına uğramış olan apartmandan uzaklaşır. Başka bir apartmanın içerisine girerek dışarıya küçük bir pencereden bakmaya başlar. Bu sırada tam onun başının arkasına gelecek bir açıdan kapı açılır ve biri “Suzan?” diye sorar. Serap “Kız yüreğim ağzıma geldi, kolide misin sen hâlâ?” der, lubuncada ‘cinsel ilişki’ demek olan ‘koli’, aynı kentte farklı bölgeler arasında konuşulmakta olan dilin

farklılığını ortaya çıkararak aynı zamanda kentin dokusundaki çeşitliliği ve çoğulluğu öne çıkarmaktadır. Nitekim dilsel farklılıkların oluşabilmesi için farklı bir kültürün de kendisini göstermesi gerekmektedir. Bu dil kentin karanlık tecrit edilmiş arka sokaklarında gelişmekte olan altkültüre ait olan bir dildir. Altkültürde kullanılan dillerin çoğullaştırılması normativitenin teke indirgeyici kategorieyle işlemekte olan dilin simgesel düzeninde oluşan şiddeti kırarak bu dilin kelimeleriyle başka düzenler oluşturan altkültür üreticilerinin kendilerine bu dilde dönüştürücü alanlar açma mücadeleleri olarak okunabilir. Seks işçileri arasında oluşan normatif dil kodlarının işlediği kelimelerde farklı anlamların üretilebilmesinin yanı sıra Lubunca genellikle trans* kimlikler arasında konuşulan bir dildir ve altkültürün üreticileri tarafından bu kelimeler bir sorun yaşanmadan anlaşılabilir. Dilde dönüştürücü alanlar açabilmek normatif şiddete karşı direniş ve mücadele alanları sağlamaktadır.

Normatif şiddete karşı direniş ve mücadele alanları açabilmenin tek yolu elbette yalnızca geçerli dilde çokanlamlılık yaratarak gerçekleşmemektedir. Film boyunca da dışlanma ve ötekileştirilme pratiklerinin oluşturduğu şiddete karşı farklı dönüştürücü pratiklerin var olduğunun örnekleri ile karşılaşmak mümkündür. Arif ve Melek'in ilk kez tanıştıkları gün Arif'in Melek'i kendisinin de Serap'la birlikte yaşadığı eve götürdüğü sahnede Serap o gece evde müşterisiyle birlikte ve müşteri ona önceden anlaştıkları ücreti ödememekte dayatmaktadır. Serap bunun erkekliğe sığmadığını söyleyince de müşteri "Kes be! Kafamı bozma benim! Beş kuruş bile vermesem ne bok yiyecektin ah orospu?!" diye karşılık verir. Cinselliğin bu dönem alalen yaşanmaya, gösterilmeye, anlatılmaya başlaması ve 'mahremiyet' ve kamusal arasındaki ayrımların silikleşmesiyle, cinsellik küresel tüketim kültürünün müdahalesinden önce tecrit edilerek yalnızca kentin 'ahlâksızlık yuvası' olarak anılan belli sokaklarında üremeden mümkün olduğunca uzaklaştırılarak yaşanmaktaydı. Fakat 1990'larda bu ayrımların silikleşmesi ve hem altkültürün hem de fuhşun akışkan haritasının çizilememesi ile 'ahlâksızlığın' kentin her yanına yayıldığı düşüncesi ön plana çıkmış ve dışlama, ötekileştirme pratiklerinin şiddetini yoğunlaştırmasına sebep olmuştur. Bunun yanı sıra polisin de normatif tekçi kategorilendirmeleri sürdürmek amacıyla bu kategorilendirmelerin hizalanmalarından sapmış olanlara karşı şiddet uygulayarak meşrulaştırması ve

doğallaştırması ise toplumsal alanda bu olayların sıklığını arttırmıştır. Bu sahne içerisinde müşterinin duyduğu özgüvenin kaynağı da dönemin barındırdığı bu normatif kurguya dayanmaktadır. Bu sebeple parayı vermeyeceğini söyleyerek bir de üstüne Serap'ı dövebilmektedir. Melek odaya girerek ona parayı ödemesi için bıçak çeker ve Serap'ı sahipsiz sanmaması gerektiğini söyler. Anlaştıkları miktardan fazlasını ödemeye zorlar, bu sırada müşterinin önünden çekilecek gibi olunca o da fırsattan istifade ederek mekânı parayı ödemediği terk etmeye yeltenir, bu kez de Arif kapıda önünü keser. Parayı ödemek zorunda kalınca yine normatif hizalanma içerisinden “Al haram olsun,” der. Melek tehlikeyi tamamen ortadan kaldırmak için normatif hizalanmaların kuralına göre tehlike arz edecek bir güç göstergesi olarak başka bir ‘erkeğin’ daha gelebileceğinden ve onun kendisinden daha tehlikeli olduğundan bahsedince oradan ayrılır. Böylece normatif tekçi yapıların örüntülerinin sunduğu sonsuz özgüven altkültürdeki çeşitliliklerin ve çoğullukların dayanışması ile sarsılmıştır. Ayrıca burada bahsedilen ‘erkek’ normativediyi sürdürebilecek bir konumdayken hayali bir yapıya sahip olmasından dolayı bu yapıyı üreten karakterlerin yaşamlarını güvenli kılabilcek bir konuma çekilmiştir. Yine birbirinden çok farklı kimlik kategorilerini bir arada taşıyan karakterler seks işçiliği kimliğine karşı uygulanan şiddetten dolayı ortak bir noktada dayanışma alanı oluşturabilmişlerdir, o halde yalnızca bir karakterin kesişimsel kimliklerinin ötesinde karakterler arasında da kesişimsellik oluşturulduğu söylenebilir. Maruz kalınan şiddetin oluşturduğu bu kesişimsellik aralarında gelişen dayanışma ağları ile dönüştürülebilmektedir. Bu sahnenin ardından Serap kendisinden iki ay önce tahliye olmuş hapisanedeki arkadaşı Sabahat'a gidip onunla birkaç ay kalma ve yine onun çocuklarının fabrikada ayarlayacağı işte çalışma, hem de bu sırada alkolü bırakma ile ilgili planları olan Melek'in gidene kadar evinde kalması için ısrarcı olur. Melek de Serap bir gün ansızın rahatsızlandığı için onu bırakıp gitmek istemez. Serap “Anne...” diye sayıklarken, Melek “Ah güzel kızım benim, buradayım,” diyerek ona su içirmektedir. Bu destek ve dayanışma hali normatif ailenin anne-baba-çocuk üçgeni dışında altkültürde alternatif dayanışma ağlarının mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Yalnızca Melek değil, Arif de Serap'a bakmaya gönüllüdür. İşten eve geldiğinde Melek'e biraz dinlenmesini, kendisinin Serap'a bakacağını söyler. Ama Melek onun da işten geldiği için yorgun olmasından dolayı bu öneriye sıcak

bakmaz, hatta planlarını gerçekleştirmek için Sabahat'a da ancak Serap iyileşince gideceğini ifade eder. Serap iki gün boyunca ateşler içerisinde yatar ve artık o uyandığı için Melek gitme kararı alır. İlaçlarını almasını tembihleyerek yolculuk için hazırlanır. Bu yolculuktan bahsedilince, kendi yolculuk hikayesini hatırlayan Arif göç etmeden evvel Çanakkale'de sürdürdüğü yaşamını anlatmaya koyulur. Çanakkale'nin küçük bir yer olduğu için baskının daha yoğun yaşandığını dile getirerek metronormativite içerisinde bir söylem üretir, nitekim İstanbul büyük bir kent olmasına rağmen barındırdığı kültürel çeşitlilik ve çoğulluktan dolayı aynı sorunların çok daha çeşitli ve çoğul boyutlarda yaşanabileceği bir mekân sağlamaktadır. Arif Çanakkale'de deneyimlediği dışlanmayı anlatırken plandaki konumlanması da daralmaya başlamıştır. Melek'in ve Serap'ın iki yandan bedenleri ile daralmaya başlayan alan hem Arif'in anlatımını, hem de bu anlatımda ifade ettiği kısıtlanmışlığı algısal olarak ön plana çıkarabilmektedir. Arif'in ismini Fulya olarak değiştirdiği seyirci tarafından Serap'ın bu sohbet sırasında Çanakkale'de mi bu ismi kullandığını sormasıyla öğrenilir. Fulya Çanakkale'de gördüğü şiddetten dolayı bir süre kimliğini açıklamamış olduğunu söyler, fakat en sonunda dayanamayarak çarşı meydanında avazı çıktığı kadar bağırarak “Kadınıuuu, kadınıuuu! Var mı diyeceğiniz?” demiştir. Bu sebeple de önce sıkı bir dayak yediğini, ardından hastanelik olduğunu da ekler; “İstesem hiç çaktırmadan yaşar giderdim. Bu konulara hiç uyanmazlardı. Ben küçükken mahallede öyle tipler olurdu, artık her şey besbelli. Şey denirdi, ‘Bir kız sevmiş, vermemişler, hayata küsmüş, hiç evlenmemiş,’” Pratikler ve deneyimler itiraf edilip de söylem içerisine dahil edilmediklerinde söylemi sürdürenlerin erişimine de kapatılmış olunur, dolayısıyla kolayca erişebildikleri ‘uygunsuz gördükleriyle ilgili söz söyleme hakkı’yla müdahale etmeleri de olasılık dışı kılınmış olur. Fakat bu durum mücadele ve direniş alanlarını da bir noktada olanaksız kılabilmekte ve halihazırda sürdürülmekte olanı muhafaza edebilmektedir. Fulya'nın göç ettiği şehir olan Çanakkale'de deneyimlediği dışlama ve ötekileştirmeye karşı kendi konumunu oluşturarak direniş göstermesi de yine şiddetin otoritesini sarsmaktadır.

Fulya'nın maruz kaldığı dışlanma ve ötekileştirilme pratiklerine karşı normativitenin kendisinin kurallarını taklit ederek geliştirdiği direniş pratiklerinden belki de en

etkilisi diğer seks işçisi arkadaşıyla müşterinin arabasına bindiklerinden sonra gerçekleşir. Müşteri ile anlaşamadıklarında arabadan inmek isterler ancak arabayı kullanan kişi kendi istediği yerde durmakta diretir. Normatif tekçi hizalanmalar birbirlerini tekrar ederek izlemeye başladıklarında karakterler de onların istikrarlı akışlarını bozacak şekilde sapmalar yaratırlar, nitekim bu cümlelerin ardından Fulya “Görev başına!” der ve ikisi de popolarını açıp arka camın önüne, arka koltukların üstüne otururlar, böylece arkadan gelmekte olan her araç onların çıplak poposunu görebilmektedir, bu durum her aracın bu sapmaya uyarı vermek için korna çalmasını sağlar ve böylece inmek istedikleri araçtan sağladıkları bu yoğun ilgi sayesinde kurtulurlar. Bu deneyim sapmalara verilen uyarıların da başkalaştırılarak, uyarıların yöneldiği ‘sapkın’ kişiler için kurtuluş imkânı haline getirilebildiğinin ifadesidir. Serap’ın da sık sık karşı karşıya kaldığı normativitenin içinden konuşan bu ‘tehlikeli’ müşterilere karşı dayanışma ağlarının ürettiği bir bilgilendirme sistemi vardır. Fulya ve arkadaşları tam da bu müşterinin arabasına binmeden evvel birbirleriyle deneyimlerini paylaşarak can güvenlikleri için bir harita çizmektedirler. Bu sahnede Fulya’nın bir arkadaş kel bir “herifin” onu önce arabaya aldığını, sonra küfretmeye başlayarak elinde bıçakla penisini kesmeye çalıştığını anlatır. Böylece herhangi bir güvencesi bulunmayan seks işçiliğinin ‘kolaya kaçmak’ olarak adlandırılmasının güçleştirildiği, bu tanımlamanın kapsayamayacağı kadar geniş bir deneyim aktarılmış olunur.

Özellikle 1980 darbesinden sonra daha da yaygınlaşan trans*’lara karşı devlet eliyle yapılan kitleselleştirilmiş dışlama ve ötekileştirme pratikleri film içerisinde Fulya’nın gözaltı sürecinde saçlarının kazınması ile aktarılır. Bu sahnede Serap saçlarının halini sorunca bunun bir gün nasılsa olacağını söyleyerek sıranın hastanede olduğunu dile getirir. Arif gözaltındayken birinin kollarına, göğsüne jilet atarak kendisini kestiğinden bahseder. Kesme pratiğinin mazoşist beden üzerindeki soyut normatif tekçi düzenlemeleri dağıtmak için nasıl bir direniş alanı açtığını, nasıl kendisine atanmış konumu sorunsallaştırarak bu konumun yeniden düşünülmesini sağlamak için oluşu tersine çevirebilen bir alan yarattığını burada öne çıkarmaktadır. Polislin uyguladığı şiddetin yarattığı etkinin kesme pratiği ile şiddete maruz kalan kişinin tepkisine yapıştırılması, şiddeti karşıdakine yeniden yansıtmaktadır. Nitekim onun bu

direniş i polislerin onu serbest bırakması ile sonuçlanmıştır. Fulya'nın saçlarına kazınmasına tepkisi ise “Kesin ayol dedim! Biraz aşağıdan da kesin! Sanki saçımı kesince erkek olacağım,” olmuştur. Polisler ona “oğlum” deyince onları “kızım” olarak düzeltmesinden dolayı şiddet gördüğünü, ismine bir dosya açtıklarını aktarır, fakat bu günü istese bulamayacağı kadar çok eğlendiği bir gün olarak aktarmaktadır. Bedenin kimi bölgeleri ve fonksiyonları üzerindeki düzenlemelerin belirlediği soyut, zaman-dışı kimliklere inanan polisler, gerçekleştirecekleri belirleme işlemi ile herhangi biri üzerinde söz söyleme hakkını ellerinde bulundurarak atama yapabileceklerini düşünmektedirler, çünkü inandıkları atamalar sürekli olarak doğallaştırılmaktadır. Nitekim Fulya ise normativitenin hatlarını takip etmeyi reddederek bu hatların oluşturacağı anlamları da reddetmiş ve saçlarının kesilmesinin kendisinde polislerin beklediği anlamları uyandırmasının da önüne geçmiştir. Bu pratik de bir direniş ve mücadele alanı açarak saç kazımanın şiddetini sarsmaktadır.

Öte yandan Hakan'ın henüz Serap, Fulya ve Melek arasında kesişimsel kimliklerinin açtığı yolda geliştirdikleri dayanışmanın mekânı olan eve hiç girmemiş olmasının arkaplanında, daha önce de bahsedildiği gibi, kimlik konumlarını geçici olarak üstlenmesiyle dağınık, istikrarsız ilişkiler kurması, hem normativitenin çoğunluksal söylemini sürdürüyormuş, hem de ondan sapıyormuş gibi gözükmesi bulunabilmelidir. Bu yüzden hem ev sakinleriyle yakın temaslar kurabilmekte, hem de onları belirli bir mesafeden kahvehaneden ‘izlemektedir’. Melek gidince Fulya da Serap ve Hakan’a veda etmek için onları öpmek ister, Hakan “ibneler” tarafından sokakta öpülmekten hoşlanmadığını söyleyerek Fulya'yı reddeder ve Fulya buna bozulur. Serap da ona sinirlenir. Hakan buna benzer şekilde aynada kendisine bakıp kendisinin farkına varana kadar sürekli olarak normativiteye özgü şiddeti yeniden üretmektedir. Hakan bir yandan da normativitenin hatlarına dahil olmayı arzulamakta ve normativitenin bir ‘erkek’ kimliğine biçtiği rolleri giyinmektedir. Serap’la öncesinde acıklı bir film izledikleri, ardından da İstiklal Caddesi’ni tepeden gördükleri bir mekânda yemek yedikleri sahnede, Serap acıklı filmlerde çok kolay ağladığını söylerken, Hakan normatif tekçi hizalanmaları ısrarla takip etmek ister ve “Ben öyle kolay ağlamam,” der, ne iş yaptığı sorulduğunda da üstü kapalı cevaplarla geçirir. Bununla da kalmayarak sokakta yürürlerken ısrarla Serap'ın elini veya kolunu tutar, onu

sahiplenmek ister, yolda onlara bakan birine de “Ne bakıyorsun öküz?!” diyerek kafa atar. 1990’lar gerçekleştirilmesi imkânsız olan idealleştirilmiş erkekliğin sorgulamaya açıldığı bir dönemdir ve Hakan’ın normatif tekçi hizalanmaları takip ederek sürdürmek istediği imkânsız erkeklik böylece sorunsallaştırılabilmektedir. Nitekim Serap Hakan kavgaya tutuşunca ve çevreden insanlar kavgayı ayırmaya gelince oradan ayrılır ve taksiye binerek uzaklaşır. Normativite tarafından hem idealleştirilen hem de imkânsız ‘erkek’ kimliğinin rolleri zaman zaman Serap tarafından da sürdürülmektedir. Özellikle Hakan’ın eğer ki ona “sahip çıkarsa” kendisine çalışırken yardımcılık yapabileceğini söylediği sahnede bir zamanlar Melek’in Osman’la paylaştığı şiddet dolu hayatın izlerini taşımaktadır. Nitekim Melek de Osman’ın ona hiçbir zaman iyi davranmadığını, onu sattıktan sonra kazandığı paranın tamamını kendisine aldığını, ona hiçbir şey vermediğini, bir kez bile tatlı bir söz söylemediğini, dövdüğünü ama bazı geceler onu kollarını morartacak kadar çok sıkarak sarılıp ağladığı için sevdiğini söylemiştir. Melek ve Osman ile Serap ve Hakan arasındaki ilişki de birbirine benzer geçişlilikler taşımaktadır. Zira Hakan ve Serap bara çalışmak için beraber gittiklerinde aynı zamanda barın sahibi de olan Osman Hakan’a Serap ile ilgili akıl vermeye başlar. Serap’ın çok iyi olduğunu ama inatçı olduğu için “arada bir okşanması” gerektiğini, bunun onu “muma çevireceğini” söyleyerek şiddeti doğallaştırır. Bundan sonra Hakan parayı kararlaştırmaya müşterinin yanına gidince kısa bir konuşmanın ardından olay çıkartır ve işin yokuşa sürülmesine sebep olur. Serap sinirlenir “Sen mi bakacaksın bana ulan? Söylesene çulsuz!” der, Hakan bunun üzerine “Benimle doğru konuş orospu!” deyince, Serap “Orospu senin anandır!” diye karşılık verince Hakan ona tokat atar. Serap bunu ona ödeteceğini söyler, Hakan ise ne hali varsa onu görmesini söyleyerek barı terk eder ama soluğu Serap’ın evinde alır, ona vurduğu için kendini cezalandırmak istemiş ve duvar yumruklamıştır. Serap eve gelince ilk önce onunla konuşmak istemese de Fulya’nın araya girmesi ile Hakan’ın özürlerini dinlemeye koyulur. Hakan onu çok kıskandığı, çalışmasını istemediği ve bu yüzden de ne yapacağını bilemediği için ona vurduğunu söyler ve Serap da duvara vurduğu için ödestiklerini söyleyerek onu affeder. Hakan onu çalıştırmayacağını, ikisine de yetecek kadar çok para kazanacağını sözünü verir. Kıskançlık üzerinden söylemi üretenin düzenlemeci niyeti doğallaştırılmaya çalışılmakta ve böylece normativitenin

tekçiliği kıskançlık duygusunu üzerinden sürdürülmektedir. Hakan Serap'ı kendisine 'ait kılarken', onun daha önce kendisiyle paylaştığı hayallerini de es geçmekte, kendisini ona yansıtmaktadır ve çalışmasını engellemektedir. Serap da bu söyleme onu affederek dahil olmaktadır. Serap bu duruşunu ancak Mehmet Bey ve Hakan'ı evde sevişirlerken gördüğünde terk eder ve burada da bir başka şiddet üretir, Hakan'a o gece olmayışını fırsat bilerek eve başkasını davet ettiğini söyleyip, belki de hep başka "heriflerle" beraber olmayı sürdürdüğünü dile getirir. Bu yüzden Hakan'ın Fulya'ya karşı o zamana kadar takındığı tutumu eleştirir, "Fulya'nın ne eksigi vardı, he?!" der. İkisini de evinden kovar, Hakan çıkarken de Serap ona "ibne" diye seslenir, Mehmet Bey'in Hakan'ın onu çok sevdiğini söylemesine de aldırış etmez. İki duvar arasında evde tek kalmış olan Serap için iki duvar onu kısırmakta, daraltmakta, sınırlamaktadır. O da bu duvarları genişletebilmek için biriktirmekte olduğu paraları sayar ve daha çok para kazanma hayallerini ortaya koyar, Adana'ya Meral'in yanına çalışmaya gider. Hakan ise bu haberi oldukça geç alır, sokakta kendisine ilgi gösteren birini tartaklamış olmasından dolayı yine gözaltına alınmıştır ve haberi de ancak serbest bırakıldığında onu karşılayan Fulya'dan öğrenir. Bir daha dönüp dönmeyeceği konusunda ikisi de emin değildir. Nitekim Serap Hakan ona evlilik hayallerini açtığında da herkes gibi evlenmemek için bu hayatı seçtiğini söyleyerek kendi hayallerinden bahsettiğinde de 'esasinda' geleneksel normatif 'kadın' kimliğini kabul etmediğini dile getirmiştir.

Melek ise hem Serap'ın Adana'ya taşınmasından dolayı onunla olan dayanışmasını kaybetmiş olması, hem Sabahat'in evinde beklediğini bulamamış olması, hem de Osman'a karşı beslediği aşkın umutsuz olması sebebiyle kendisini yeniden içkiye vermiş ve sokaklarda yaşamaya başlamıştır. Bir gece mezbelelikte içmekte iken bir grubun tecavüzüne uğrar ve bundan sonra sessizliğe gömülür. Bu sessizlik, dili reddetme ona pasif bir direniş alanı sağlar. Bu sahne daha sonra yanlış zamanda yanlış yerde bulunmakla bağlantılı olarak ayrıntılı şekilde ele alınacaktır. Fakat burada değinilmek istenen Melek'in pasif direnişinin de etkili direniş ve mücadele alanları sağlayabileceğidir. Melek'in açtığı direniş ve mücadele alanlarının bir başka örneğine de filmin son sahnesinde Melek Adana'dan ona hiç mektup yollamamış olan Serap'tan aldığı mektuplarda neler dediğini ısrarla Fulya'ya anlattığı ve

kendisini sürekli reddetmekte olan Osman'ı umutla sürekli olarak yeniden ziyaret ettiği sahnede rastlanır. Fulya bu sahnede Melek'in kendisini kandırdığını, çok içtiğini, Serap'ın ise yazmadığını ısrarla vurgular; kendisinin yardımıyla Melek'in şu an sığınacak bir yere sahip olduğunun anlaşılacağı bir durumda Melek'in içkinin ölçüsünü her zaman fazla kaçırarak rezalet çıkardığını, bu sebeple de bu durumun bir daha yaşanması halinde onu tamamen çıkaracaklarını söyler. Melek içmeye devam eder ve çevresindeki her şeyi yıkar, dağıtır, kırar. Ardından da yine Osman'ın yanına gider. Osman bu kez ona bıçak çekmiştir. Melek ise "Canım sana kurban olsun," diyerek bıçağın üzerine kendisini bırakır. Osman buna karşı "Geber! Orospu! Bunu istedin değil mi? Bunu istedin!" der. Melek kesme, parçalama, dağıtma aracılığıyla hayatını 'yoluna koyma' fikrine direnişi ile mazoşist bedenin normatif tekçi düzenlemelere direnişinin imgesini sağlamaktadır. Ona vaat ediliyormuş görüntüsü altında dayatılan her türlü konumu, rolü, kimliği, kategoriye reddederek kendisini bir çözüleme, dağılma, parçalanma sürecine açmış ve böylece çözülmekte olanın nasıl bir kendilik olduğu sorgulanmaya başlanabilmiştir. Kendisini Osman'ın bıçağı üzerine bırakmakta tereddüt etmeyişi, hatta buna tepkisiz kalması da ona atanmış olan rolleri gerçekleştirmedeki başarısızlıkların yapabilecekleri bağlamında tüm bu rollerin yeniden düşünülmesine olanak sağlayan bir oluşu tersine çevirme alanı yaratmakta olmasıyla bağlantılıdır. Melek öteki için var olmayı dramatize edebilen anti-sosyal feminist bir konumlanmadan kendi mazoşist bedeni ile kesme, parçalama, kırma gibi zamanda derin parçalanmalar yaratarak haz ve ölüm arasındaki uzlaşamayacağı düşünülen gerilimi uzlaştırır, kendisini de ölüm bilgisine ve ölmenin kendisine karşı güçlendirmeyi reddeder, ki ancak böyle kendiliğinin çözülmesini, dağılmasını sağlayabilmekte, zamanın dışında zamanda, mekânda, arzu içerisinde asılı kalmış bir beden oluşuyla üzerine konulan rolleri sorunsallaştırabilmektedir.

Bu olaydan sonra polisin geleceğini öngören herkes korkudan hemen ortamı terk eder ve olaya tanık olduklarını inkâr ederler. Fulya bir tek Melek'in yanına gitmeye cesaret eder. Ardından da Serap geliverir ve Melek ölmeden önce onun geldiğini görebilir. Fulya ceketini çıkararak Melek'in cansız bedenini örter, Hakan'la kolkola ortamdaki koşar adım uzaklaşırlar. Serap da onu getiren lüks arabasına yeniden biner ve ağlamaya başlar. Sonra gözyaşlarını siler, makyajını tazeler ve önceden

Remzi'nin doğum günü partisini kutladığı lüks otele varınca kapısı görevliler tarafından açılır ve üzerindeki kürkü de onlara teslim eder. Kendi 'sürpriz' doğum günü partisine gelmiştir. Serap hayalini kurduğu, ardından da planladığı gibi Remzi'nin doğum gününü kutladığı lüks otelde doğum gününü kutlayabilmiş ve sınıflararası konumunu pekiştirebilmiştir. Bir bakıma kendi konumunu üstlenerek kendini gerçekleştirmiştir. Ölümün hüznünün ve hedefine ulaşmanın mutluluğunun bir arada bulunuşu ile hiçbir duygu kendi içerisinde homojenleşerek bir bütünsellik içerisinde yaşanmamaktadır, zira bu biraradalık hali vurgulanmak istenmektedir. Jenerikte dönmekte olan sesler bitişte de kendisini gösterir, birisi "Beni götüremezsin!" diye bağırırken, diğer yandan da gülme, müzik, sirenler, kavgalar, çekişmeler 1990'ların küresel tüketim kültürünün yerleşmeye başladığı büyük kentin kalabalığında birbirinin içine geçmekte, böylesi biraradalıklar çeşitliliklerini ve çoğulluklarını her yeni rastlaşmalarında arttırmaktadır. Bu sahnenin tümüne bakıldığında ölümün Melek'in hazzıyla dönüştürüldüğü, Serap'ın hayallerine ulaşması ile çeşitlilikler ve çoğulluklar için alan açtığı söylenebilir.

3.2.2.3. Oluş Halindeki Mekânların Sınırlarının Eklemlenebilmeye Açık Bırakılması ile Normativitenin Teke İndirgeyici Mekânlarına Karşı Alternatif Yaşam ve Dayanışma Alanları Açma

Filmin çözümlemesinin ve analizinin ikinci altbaşlığında ise çok çeşitli ve çoğul kimlik kategorilerine sahip karakterlerin sağladığı biraradalıklarla, normativitenin hatlarının hizamalanmalarının zamana ve mekâna yansıyan düzenlenmelerinin genişletilerek ve alternatifler meydana getirerek normatif teke indirgeyici anlamlarının sabitleyciliğinden uzaklaştırılan mekânların çokanlamlılığı açığa çıkarılacaktır, buralardaki şiddetle nasıl mücadele edildiği ve ara mekânlar oluşturabilen sınıflararası konumların kısıtlayıcı, baskıcı şiddet pratiklerini dönüştürmedeki etkileri çözümlenecektir. Bu bağlamda ilk olarak normativitenin teke indirgeyiciliği tarafından sürdürülen anne-baba-çocuk üçgeninin ilerlemeci ve üremeci yaşamlarının güvenli kılınmış mekânı olan ev mekânının nasıl filmin düzlemi üzerinde çokanlamlı imgelere sahip olduğu ve bu çokanlamlılığın kategorilerin içerisinde sağladığı, genişleme ile içerisindeki şiddeti azaltabilmenin açığa çıkaracağı potansiyellerin neler yapabileceği anlaşılmaya çalışılacaktır. İkinci

olarak normativitenin *düz (straight) zamanı* ve mekânının olumsuzlayarak, imkânsızlaştırarak, yanlışlayarak içerisine dahil etmediği ve buralardaki olası mevcudiyetleri üzerinden ciddi dışlama ve ötekileştirme pratikleri uyguladığı farklılıkların kendileri için atanmış zamanlardan ve bölgelerden çıkarak normativiteye göre ‘yanlış zamanda yanlış yerde’ bulunmanın açabileceği direniş ve mücadele alanları filmin sağladığı imgeler doğrultusunda keşfedilmeye çalışılacaktır. Üçüncü olarak köyden kente göçle ivme kazanan, ama özellikle de 1990’lardaki küresel tüketim kültürünün arayı iyice açtığı ve normativitenin ikileştirerek farklılıkları belirli zamanlarda ve mekânlarda hizaladığı metropollerdeki alt-sınıf-üst-sınıf arasındaki sınır bölgesindeki geçişlilikler yeni dayanışma ağları oluşturma potansiyelleri göz önünde bulundurularak sınıflararasılık ve ara mekânlarla açıklanacaktır. Dördüncü olarak ise olumsuzlanan farklılıkların kendileri için açtığı mekânlarda oluşturdıkları dayanışma ağları ve hayatta kalma pratikleri filmin sağladığı imgeler ölçeğinde çözümlenecektir.

3.2.2.3.1. Ev İmgesinin Çokanlamlılığının Barındırdığı Potansiyeller

Ev kavramı araştırmanın teorik bilgilerinin detaylandırıldığı üst başlıklarda normatif ailenin mekânı olarak belirlenmiş bir iç mekân olarak dilde yer bulmuştur, nitekim Türk Dil Kurumu Sözlükleri de benzer sonuçları vermektedir. Ev kelimesinin ilk anlamı olarak “Yalnız bir ailenin içinde oturabileceği biçimde yapılmış yapı,” ikinci anlamı olarak da “Bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut, hane,” üçüncü olarak “Aile,” dördüncü olarak ise “Soy, nesil,” verilmiştir.¹¹⁶ Filmde normativitenin ailesine ait bir iç mekân olarak böylesi bir evin örneğini bulmak mümkünken, bu evin anlamını genişletecek farklı bir ev imgesi de bulunmaktadır. Soy ve nesille bağlantılandırılarak yalnızca bir kişi veya bir ailenin yaşayabilmesiyle güvenli kılınmış bir mekân olan ev bu normatif teke indirgeyici yapının içerisinden çıkarılarak aynı zamanda normativite tarafından olumsuzlanan, imkânsızlaştırılan, yanlışlanan kimlikleri için de dayanışma ağlarını oluşturma ve bu ağları güvenli kılmanın mekânı olabilmektedir. Serap’ın evi filmin daha ilk sahnesinden itibaren normatif bir kapalılığın çok ötesinde kendisini diğer farklılıklarla biraradalıklara açık

¹¹⁶ **Türk Dil Kurumu Sözlükleri**, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, 24 Haziran 2019.

bırakmasından dolayı kolayca eklemenebilen sınırları olan bir yapıya sahiptir. Bu sahnede Arif Serap'ın şimdi Adana'da yaşayan ev arkadaşı Meral'i sormaya gelmiştir, çünkü yeni Çanakkale'den İstanbul'a göç etmiş olduğu için kalacak bir yeri yoktur ve Meral öncesinde başı sıkıştığında ona gelmesini söylemiştir. Serap Meral'in taşındığını söyledikten sonra tam kapıyı kapatmak üzereyken, Arif “Abla çok üşüdüm, bırak gireyim. Kaç saat oldu, şurada bekliyorum,” der ve Serap da bu cümleden hemen sonra hiçbir şey söylemeden kapıyı öylece açık bırakarak içeriye doğru yürümeye koyulur. Kapının ne iç ne dış mekâna ait olduğu, bir ara bölge, eşik, sınır olduğu düşünüldüğünde normatif tekçi anlamından uzaklaşarak, evi sarıp sarmalayan, onu kapalılık ve sabitlik içerisinde kalıcı, güvenli, korunaklı kılmaya çalışan, bu sebeple ‘yabancıları’ içeri almayan, yalnızca aşına olunanların alındığı normatif kapsamından ve bağlamından uzaklaşır. Kapı burada geçirgen ve akışkandır, dolayısıyla evin kendisi de sürekli oluş halindedir. Misafir eve girer ve kamera Serap'ın orta planda ve karanlıkta kaldığı seyirciye daha yakın bir konumdayken, misafir bu karanlık odanın dışında evin aydınlık koridorunda ve uzaktadır. Aşinalık ve yabancılık kavramlarının sorgulanmaya açıldığı bu planda, karanlık yakınlık ve aşinalık ile ilişkilendirilirken, aydınlık yabancılık ve uzaklık ile bir arada bulunmaktadır. Böylece filmin seyirciye sunmaya vaat ettiği imgelerin karanlıkla yakın temaslar kurarak aşinalığın zamansallığının çözümlenmesiyle ilgili olduğu ifade edilebilmiştir. Filmde ayrıca ışık kullanımı mekânın aşinalığını ve yabancılığını veya içindekilerin evin sakini mi yoksa misafir mi olduğunu kodlayıcı bir kullanımı da mevcuttur. Ama karanlığın kimi zaman aşına olanı, kimi zaman da yabancı olanı kapladığı planlar dolayısıyla mutlak bir karanlık-aydınlık ikiliğinden bahsetmek mümkün değildir. Mehmet Bey Serap'ın evine Hakan'a olan aşkını artık reddetmeyerek normatif hatlardan sapmayı seçtiğinde girer ve bu sahnede onun yüzü karanlıkta kalmakta, Hakan'ın yüzü aydınlıkta kalmaktadır. Dolayısıyla karanlık ve aydınlık arasında kesin bir ayırımdan söz etmek mümkün olmasa da Serap'ın evi normativitenin hatlarında olanlarla bu hatlardan sapmış olanlar arasında mutlak ayırım yaparak ‘sapkın’ları kapısının eşiğinden geçirdiğini söylemek mümkündür.

Bir diğer sahnede de Arif'in neden Serap'ın parasını çalmak zorunda kaldığı ile bulunduğu göçmen, yurtsuz konumları arasında bağlantı kurulur. Arif Serap'a

Çanakkale'den İstanbul'a göç ettiğini söyleyince Serap ilk önce bu kentte ne yapacağını sorgulayacak gibi olsa da bir yolunu bulacağını garantisini vererek odasına yönelir. Serap'ın odasının beyaz kapısının aralığından yalnızca onun ellerinin görüldüğü bir planda yatağının altında sakladığı bir kutuya o gün kazandığı parayı koyduğunu gören misafirin algı dünyası bu imgeyle birlikte seyirciye aktarılır. Göçmen olduğu İstanbul'da bir evi ve işi yoktur ve dolayısıyla ihtiyaçlarını karşılamak için parası da bulunmamaktadır. Para saklanan kutunun imgesinin böylesine gözetlemeye imkân veren bir açıdan sunulması ile algının ihtiyaca yönelişinin nasıl gerçekleştiği aktarılır. Ertesi sabah misafirin çevresini kolaçan ederek tedirgin bir şekilde hızla evden uzaklaşması da bu nedensellik ilişkisi içerisinde verilir. Serap da sabah uyandığında onun gitmiş olduğunu görünce hemen gidip kutuyu kontrol eder ve parasının çalınmış olduğunu görünce kapıyı tekmelemeye ve “Orospu çocuğu!” diye bağırmaya, ağlamaya başlar, kazandığı tüm para gitmiştir. Serap ve Arif'in tanışmaları güven ve ihanet deneyimleri ile hiçbir kutuba sabit olamayacak bir şekilde gerçekleşir, ne bir düşmanlık ne de bir dostluk ilişkisine benzeyen bu ilişki Serap Arif'i çalışma mekânları olarak buradaki dayanışmanın belirlediği barlardan birinde bulup parasını ondan son kuruşuna kadar geri aldıktan ve Arif'in ona zor durumunu açıklamasından sonra alternatif bir biraradalık olan dayanışma ilişkisine dönüşür. Nitekim bundan sonra Arif Serap'la yaşamaya başlar ve Melek'i yine zor durumda Osman'ın barı önünde gördüğünde de onu Serap'la birlikte yaşadıkları bu eve getirir. Melek de bu evde günlerce onlarla dayanışma içerisinde kalır. Serap'ın müşteriyle yaşadığı sorunların çözülmesi için veya Serap hastalandığında ona bakmak için yanında gönüllü olarak kalan Melek de aynı zamanda Serap tarafından planlarını gerçekleştirene kadar bu eve biraz dinlenmesi, hapisane deneyimini üzerinden atması için davet edilmiştir. Bu şekilde kurulan dayanışma ağının içerisine Hakan ise sokakta Serap'a bakıyorlar diye bir adamla kavgaya tutuşmasının ardından dahil olur. Gerçekleştirdiği eylem normatif düzenlemeleri içerisinde barındırmasına rağmen Hakan yağmurdan dolayı ıslanmış ve üşümüştür, Serap da yine kapıyı öylece kendi haline bırakarak içeriye geçer, adeta kapının açık kalıp kalmayacağına kapının kendisi karar vermekte ve Serap bu konuda herhangi bir söz söylememektedir. Söze değil de pratiklere, eylemlere göre şekillenen bir durum söz konusudur. Kapı ayrı tuttuğu mekânları deneyimler ve

pratikler bağlamında bir açılıp geçirgenleşmekte, bir kapanıp durağanlaşmaktadır. Hakan içeri girerek ellerini sobada ısıtır, Serap ona içecek sıcak bir şey ikram etmeyi önerir ve Hakan onu sevdiğini söyler, fakat Serap'tan herhangi bir karşılık alamaz. Hakan'ın ıslanmış giysilerini çekiştirmeye başlayan Serap, onları çıkarması için ısrarcı olur. Hakan da onun üzerindeki sabahlığı çekip çıkarınca Serap kollarıyla çıplak bedenini sarar, utanmıştır. Hakan fırsat buldukça Serap'ın mesleğinin kendisine olan yaklaşımını sıradanlaştırdığını ima eden yaklaşımlar sergiler. Serap'ın kendisinden utanmasından bu yüzden hoşlanır, çünkü kendi değerlerine göre bu durum onu 'özel' kılmaktadır. Fakat cinsel ilişkiden sonra Serap'ın da kendisiyle birlikte sigara yakışını sorgularken Serap'ın ona "Ne bileyim, seviştikten sonra hep içiyorlar ya. Bir deneyeyim dedim," demesi üzerine paylaştıkları deneyimin ilk olmadığını vurgulayarak, paylaşımlarını yine yalnızca kendisi kendi değer yargılarıyla sıradanlaştırmaktadır. Ardından da o gece çalışıp çalışmayacağını öğrenmek ister ve olumlu yönde cevap alınca bozulur. İmkansız erkekliğin sahip olduğuna inandığı kadının bedeni üzerindeki mutlak tek güç olmaya duyduğu arzuyu yeniden üretmektedir. Hakan belki de bu davranışlarını sürdürmekten asla vazgeçmemesinden dolayı, bu hatlardan sapmaya en çok yaklaştığı sahnede Serap tarafından bu evde Mehmet Bey'le birlikteyken görülmesinin ardından evden kovulmuştur.

Filmdeki bir diğer ev de Melek'in koğuş arkadaşı Sabahat'in kızının evidir, bu evde kızı, damadı ve torunuyla birlikte yaşayan eve misafir olarak giden Melek, burada onlarla birlikte yaşama ve onların kendi çalıştıkları fabrikada bulacağı bir işten kazandıklarıyla hayatını sürdürme hayalleri kurmaktadır. Ancak tek ailenin içerisinde bulunabildiği bu evde Sabahat bile söz söyleme hakkına sahip değildir çünkü geleneksel çekirdek ailenin dışında kalmıştır. Bu sebeple de Melek de bu evin normatif örtüntülerinin içine kabul edilmez. Dolayısıyla Melek'in bu evden kovulduğu söylenemez, basitçe normatif örüntülerle çevrelenmiş evin içine girememiştir bile. Melek Sabahat'ın yaşadığı eve vardığında, kamera aşına olunan karakter olan Melek'in tarafında kalarak Sabahat'a belli bir mesafeden bakmaktadır ve Sabahat ancak bu ilk sahnede Melek'e sarılana dek küçük bir alanda konumlandırılmıştır. Melek'e sarılmasının ardından yakın planda görünen yüzü

seyirciyle arasında bir tanışma gerçekleştirir. Evin diğer sakinleri de gelince tüm ailenin beraber yemek yediği masada oturmaktadırlar ve burada sohbet başlar. Sabahat'ın damadı Ali Melek'e nerede oturduğunu sorar, Melek 'yurtsuz' olduğu için "Taksim civarında" oturmakta olduğunu söyleyerek kaçamak bir cevap verir. Ali normatif tekçiliğin bu ilk başta karşıt konumlandırmalar oluşturabilme vaadi sunmuş olan ev sakinleri tarafından da sürdürülmekte olduğunu ifade edecek bir soru sorar; "Eski hayatına dönmeyi düşünmüyorsun herhalde?" Düzenin bir şekilde herkesin ezdiğini ama "kolaya kaçmamak" gerektiğini, onuruna sahip olabilmesi için saf seçmesi gerektiğini söyler. Tüm bunları kendisinin söylemiş olmasına rağmen "özeleştir" tanımlaması altında sunmaktadır; "Seni kırmadık umarım? İnsan hayatının her döneminde özeleştirisini yapabilmeli," der, Melek buna yalnızca "Olur, oğlum," diyerek cevap verir ve yolunun uzun olduğunu söyleyerek sofradan kalkar. Seks işçiliğinin işçilik olarak değil, 'ahlâksızlık' olarak görülmesi ile bedenin cinsel pratiklerini üremeden ibaret kılarak üremeden kopmuş her türlü cinsel pratiği ve bedenin düzenlenerek teke indirgenmişliğinden dolayı yapabildiği kimi meslekleri meşru kılarken, kimisini de bir takım normatif değerlerle bağlantılandırılarak yasadışı, 'kirli', 'ahlâksız' olarak belirleyen normatif tekçilik böylece kendi değer yargılarını sürdürmektedir. Melek çoğunluksalın normatif tekçi hizalanmalarının, hatlarının, zamansallıklığının ve mekânsallıklığının bulunduğu aileye ait olan bu evden dışlanmıştır. Melek ara, gri bölge olan kapıda Sabahat'a ardından kapıyı kapamasını, aksi takdirde "evin üşüyeceğini" söyleyerek evin iç mekânı ve sokakların dış mekânı arasındaki ayrıştırmalara vurgu yapmaktadır. Evi sarmakta olan uzun bahçe duvarının yanından yürüyerek evin alanından tamamen çıkana kadar kamera tarafından izlenir. Seyirci bu süre boyunca yine iç mekânda, evin içerisinde, ayrıcalıklı bir konumda bulunmaktadır ve Melek'in gitmesiyle kapanan kapının demir parmaklıkları evin hapsedici, kısıtlayıcı, sabit, durağan, bütünselleştirilmiş, doğallaştırılmış aileye özgü ilerlemeci ve üremeci değerleri muhafaza eden kapalı bir sistem konumuna getirilmiştir. Fakat evin, kapının, duvarların, sınırların sadece bu bağlamda düşünülebilmesi mümkün değildir, filmin kapsamı içerisinde de görüldüğü üzere Serap'ın evi, kapısı, duvarı, sınırları akışkan ve eklemlenebilir, deneyimlere ve pratiklere göre yer yer durağanlaşıp daralırken, yer yer akışkanlaşıp genişlemektedir. Bu dinamik ve akışkan ev de yeni ve farklı biraradalıkların sağlanması için alan

açmakta ve böylece çeşitliliklerin ve çoğullukların normatif kılınan mekânlarda da var olabileceğini ortaya koymaktadır.

3.2.2.3.2. Normativitenin Tekinsiz Dış Mekânları, “Yanlış Zamanda, Yanlış Yerde Bulunmak” ve Direniş

Dönemin sıkıyönetim kanunlarınca belirlenen bölgelerde uygulanan, tam olarak kentlerin karanlık arka sokaklarında yaşamlarını sürdürmekte olanlara hitap etmese de buradaki farklılıkların normatif hatlardan sapmış olarak kabul edilmesinden dolayı kanunların muhatabı kabul edilmeleri sebebiyle özellikle seks işçileri ve/ya trans*’lar çeşitli kitleleştirilmiş şiddete maruz kalmaktadırlar. Yanlış zamanın ve yanlış yerin yine bu kanunlarca belirlenmiş olması kanunların keyfi bir şekilde her türlü farklılığı kapsamı altına alabileceğini ifade etmektedir. Serap’ın barda Hakan’la tanışmasının ardından onunla birlikte gittikleri bir başka barda parasını çalan Arif’le ilk kez yeniden karşılaştığı sahnede polis ellerinde joplarla mekânı basınca Serap ve Arif saklanarak birlikte mekânı terk etmeyi başarırlar. Bu kaç-kovala içerisinde nerede, nasıl, ne zaman bulunacaklarını kesin olarak belirlemek, sabitlemek mümkün değildir. Gece yaşamının kontrol altında tutulamayan, deneyimlerle sürekli şekillenmeye devam eden, oluş halindeki, geçirgen, akışkan haritasını oluşturan gündelik yaşam pratikleriyle ve deneyimleriyle sinemanın sağladığı başkalaştıran imgelerle temas kurmak bu sahnede de olduğu gibi mümkün olmuştur. Dışarı çıktıklarında Serap’a 200 lirasını teslim eden misafir, Serap’ın kendisine yönelttiği hakaretlerden sonra parayı çaldığında aç olduğunu, soğukta üzerine giyinecek kıyafeti olmadığını belirtir, parayı çalmasının sebebi de içine sürüklendiği bu çaresiz durumdur. Serap ona ismini sorar. Bu sırada Serap’ın yüzü ışıklar içerisinde çok net seçilebilirken, hemen karşısında yer alan, henüz ismi bilinmeyen bu ‘yabancı’nın yüzü ise karanlıklar içerisinde belirsizdir. Yüzselliğin kimlik atayıcılığının açığa çıkarıldığı bu sahnede beyaz duvar-kara delik sistemi kendisini hissettirir. İnanmazsa kimliğini bile gösterebileceğini söylerek isminin Arif olduğunu söyler, sonra Serap’ı o gece “garantisi olan”, yani polis baskınının o gece olmayacağını kesin olduğu bir kulübe gitmeye davet eder. Bu sahnede polis baskını Serap ve Arif arasındaki dayanışma ağlarının gelişmesine sebep olmuştur, yani belirlenen ‘yanlış’ yerde

bulunmaktan dolayı uygulanan şiddet bu biraradallığın kurulmasıyla dönüştürülmüştür.

Normativitenin güvenli kılınmış, uzun ömürlülüğü sigorta poliçeleri ile garantiye alınmış, istihdamın yasal olarak yoğun biçimde sağlanabildiği gündüz yaşamı ile karanlık, tekinsiz, tehlikelerle dolu, kısa ömürlü ve can güvenliği bile olmadan istihdamın yasadışı olarak sürdürüldüğü gece yaşamı arasında örülen mutlak ayrımları kırarak gece yaşamında gündüz yaşamının iç mekânlarından birinde bulunmanın da bir direniş ve mücadele alanı sağladığı söylebilir. Söz konusu sahnede Melek “Osmaaaan! Yanıyorum ulan, yanıyorum! Vuracaksan gel vur!” Osman da bundan sonra bardan çıkarak “Ne var ulan, ne var! Bırakın lan, geberteyim şunu. Bırak, bırak dedim! Orosu! Orosu!” diye bağırır ve sonra korumalar tarafından içeri götürülür. Biri iç, biri dış mekânda kalan ve uzunca bir yaşamışlıkları olduğu anlaşılan bu iki kişi kesin bir şekilde ayrıştırılmışlardır. Melek iç mekanın normatif güvenli hizalanmaları içinde ne var olabilmektedir ne de içeriye içeride ikamet edenlerce kabul edilmektedir. Korumalardan biri Arif’i görünce Melek’i alıp gitmesini yoksa “çok kötü olacağını” söyler; “Haydi bakalım toz ol! Git başka kapıya! Ne biçim karıymışsın lan! Hem herifi bıçakla, hem de gel kapısına dayan. Haydi, haydi yürü! Polise verirdim ama Allah’ından bulmuşsun zaten!” Arif Melek’i hiç tanımamasına rağmen oradan uzaklaştırarak karnını doyurmak için çorbacıya götürür. Bu oluş halindeki kimliklerin akışkan, geçirgen ve kolayca eklenilebilmesinin oluşturduğu bir durumdur. Onu çorbacıya götürür fakat gece çalışmayan bu mekândaki görevli onları içeri almayı reddeder. Bu sahnede kamera çorbacı mekânının içerisinde konumlanmıştır, dolayısıyla izleyici de iç mekânda kendi bulunduğu alanın ‘dışında’ kalan olayları izlemektedir. Gündüzleri açık olan çorbacının kentin toplumsal, kültürel olarak ayrıştırılmış zamansallıkları ve mekânsallıkları arasında normatif çoğunlukçu zamana ve mekâna göre düzenlenmiş olmasından dolayı normatif tekçi kategorilendirmelerinden sapmış olan, kendilerine ait başka zamansallıkları ve mekânsallıkları olan bireylerin bu mekâna girip giremeyeceği, girseler bile ne kadar kalabilecekleri merak konusudur. Kameranın izleyiciyi çoktan mekânın içinde konumlandırmış olması da seyirci ve karakterler arasına bir mesafe koyarak, seyircinin ayrıcalıklı konumunu vurgular. Bu sırada

dışarıda gece yaşamının tekinsizliğini vurgulayan polis arabalarının siren sesleri duyulur. Çorbacının kapalı olduklarını söylemesinin ardından Arif “Yok ya! Açılın öyleyse!” diyerek gece çorbacıların kapalı olmasını sorunsallaştırır, gündüzün istihdam yaşamı için doğallaştırılmış zaman oluşunu ve kendilerinin gündüz yaşamından dışlanmış olmalarından dolayı bu zamana ve mekâna ait hizmetlerden yararlanamıyor oluşlarının sebeplerini sorgular. Çorbacı kapalı olduklarında ısrar edince Arif ona para verir, “Al şunu da bize bir servis aç. Bu... Uzatırsan sabaha dükkanınızda vitrin bulamazsınız,” diyerek kendisinin de oldukça ısrarcı olduğunu belirtmiş olur. Böylece imkânsızlaştırılmış bir eylem, kırma, parçalama, yıkma ile gerçekleştirilebilir hale getirilebilmiştir. Çorbacıda Melek ve Arif arasında geçen sohbet sırasında dışarıdan polis arabasının siren sesleri duyulmaya devam eder. Melek burada Osman ile olan aşklarını anlatmaya başlar, bir zamanlar Osman’ın onun belalı iken, şimdi kendisinin onun belalı haline geldiğini, iki yıl önce Osman’ı “sevdadan” bıçakladığı için hapse girdiğini ve daha dün serbest bırakıldığını söyler. Gündüz yaşamının doğallaştırılmışlığının ve meşruluğunun sorgulanmaya açılması ve çorbacıdaki şiddet alanına bir başka şiddet alanı ile karşılık verilmesi devamında Arif ve Melek arasında yeni ve farklı dayanışma ağlarının gelişmesine de katkıda bulunulmuştur.

Normativitenin teke indirgeyici ve farklılıkları dışlayıcı hizalanmaları zamanı ve mekânı da düzenlemekte ve gündelik yaşam deneyimlerinde de buralardaki dışlayıcı ve ötekileştirici şiddeti üretmektedir. Melek Sabahat’in evinden çıktıktan sonra bir daha Serap’ın evine dönmemiştir, sokakta kalarak içmeye devam etmiş, bunun yanı sıra da bavulunu çaldırılmıştır. Fulya Melek’i bu halde sokakta gördüğünde Melek kendisine Osman’ı getirmesi için ona yalvarır, ölmekte olduğunu söyler. Fulya istemese de Osman’ın mekânına gider ancak içeriye “kadınların işini bozdukları” için “dönmelerin ve karı kılığındakilerin” alınmadığını öğrenir. Önüne konan bu kısıtlamalarla hem bir seks işçisi olarak hem de bir trans* olarak kesişimsel bir kimliğe sahip olan Fulya iki kez dışlanmakta ve ötekileştirilmektedir. Osman zaten Melek’in adını duyar duymaz onu kovdurur, mekânın dışına çıktığında ise Melek’in ona bekleyeceğini söylediği yerde olmadığını fark eder ve bu sırada polislerin yaptığı ani baskınla gözaltına alınır. Polisler tarafından gözaltına alınmasıyla giderek

derecesini arttıran şiddet gözaltında iken Fulya'yla birlikte burada gözetim altında tutulanlardan birinin kollarına, göğsüne, kendisine jilet atarak kendisini kesmeye başlamasıyla polislerin bu mazoşist eylem karşısında geri adım atarak bu kişiyi serbest bırakması Fulya'ya da üzerinde direniş ve mücadele için güç vermiş ve o da saçlarının kesilmesiyle onu 'erkek' yapamayacaklarını söyleyerek polis şiddetinin beslendiği kaynakları çürütmüştür. Filmde bu şekilde her şiddet pratiğinin ardından bir direniş ve mücadele alanı bulabilmek mümkündür.

Bir diğer örnek ise, Melek Sabahat'in evinden ayrıldıktan sonra karanlık eski yıkık dökük bir evin içerisinde içkisini içmeye devam ettiği sahnede kendisini gösteriri. Bu sahnede bir grup insan Melek'ten sigara ateşi istemeye gelir fakat bu gruptan biri bekçiyi gözlemeye giderken, gruptaki kişiler Melek'e tecavüz etmeye başlarlar. Melek yapmamaları için yalvardıkça "kızıştığı" düşünülmektedir. Bu ötekinin üzerinde kendi yansımasından başka bir şeyi göremeyen normatif tekçiliğin kurguladığı bir düşüncedir. Her eylemi bu hatların hizalanması içinde normatif duyusal-motor şemaların hizaladığı teke indirgeyici düzenlemeler içerisinde anlamlandırmaktadırlar. Serap da bu sırada içerisinde bir sıkıntı hissettiğini dile getirir ve o gün çalışmayacağını, doğrudan eve gitmek istediğini söyler. Ancak bekçinin gelmesiyle dağılan gruba bekçi hiçbir müdahalede bulunmamıştır, Melek'e eğilip onun inlemelerini duymamazlıktan gelerek "Vaaay, iş mi tutuyordun?" diye sorar. Bu durum bekçinin de normatif duyusal-motor şemaların hizaladığı teke indirgeyici düzenlemeler içerisinde bir anlam dünyası içerisinde olduğunu açık etmektedir. Fakat Melek korku içerisinde kendisine temas edilmesini istememekte ve bağırmaya devam etmektedir. En sonunda bekçi onu alarak karakola götürür. Serap karakoldan aranınca hemen oraya Melek'i almaya gider ve karakolda kendisini Melek'in yeğeni olarak tanıtır ve komiserden tecavüze uğradığını fakat sessizliğe gömüldüğü için ağzından kimsenin tek kelime alamadığını öğrenir. Komiser Melek'in özellikle gece yarısı bir mezbelelikte olmasından dolayı yargılayıcı bir tavır takınarak adeta bu tecavüzü hak ettiğini ima edecektir. Nitekim Serap bunun tecavüzcülerin yanına mı kalacağını sorduğunda, komiser yapacak bir şey olmadığını söyler. Yanlış zamanda yanlış yerde bulunmak, yani normatif tekçi zamanın ve mekânın dışında, onun hizalanmalarından saparak bulunmanın başlı başına bir suç

olarak kabul edilmesinden dolayı doğallaştırılarak sorgulanmaksızın bir cezayı hak ettiği inancından dolayı tecavüz meşrulaştırılmaktadır. Cezalandırmanın ve suçlamanın normatif tekçi alanlara dahil edildiği bu bağlamda Melek kendisine radikal bir pasif direniş alanı sağlayarak kendisine uygulanan eylemin etkisini ve sorumluluğunu sessizliğiyle kendi tepkisine yapıştırarak karşısındakine çevirmiş, kendisine atanmış ‘kurban’ rolünü sorunsallaştırmış ve tartışmaya açmış, oluşu tersine çevirme alanı yaratmıştır.

3.2.2.3.3. Ara Mekânlarda Sınıflararasılığı Bulmak

Metropollerde birbirinden tamamen ayrıştırılmış üst sınıf ve alt sınıf iç mekânlarda da bu ayrıştırılmışlığı sürdürür. Üst mekâna ait yerlerde yapılmış olan sabit, kapalı, güvenceye alınmış normatif düzenlemeler ile alt sınıfların buralarda bulunmasının önüne geçilmiş ve ikili olarak ayrıştırılmış mekânların içerisinde sürdürülen düzenlemeler ile olası bir geçişlilik hali daha en baştan imkânsızlaştırılmıştır. Fakat vesikasız seks işçilerinin çalışma alanları olan gece hayatının kentin her yanına yayılabileceği için haritası çıkarılamayan sokakları her iki sınıftan kesimin de biraradalığına fırsat verdiği için hem iki kesimin mekânları arasında hem de iki kesim arasında geçişliliklerin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedirler. Bu sebeple ara mekânların bu sınıflararasılıklar için alan açtığı söylenebilir. Serap çalışmakta iken Remzi isimli müşteri onu alıp doğum gününün kutlandığı üst sınıf mekânlarından biri olan çok lüks bir otele götürdüğü sahnede sınıflararası ilk temaslar kendisini göstermeye başlar. Bu sahnede Serap’ın bir müşteriyi reddetmesi üzerine arabanın içerisindeki kişi Serap’ın red kararı gururuna dokunduğu için ısrarla kendisini neden beğenmediğini sormaya başlar. Serap bu durumlara karşı geliştirdiği ıslık çalma taktikliğini kullanır, ıslık sesi filmin kapsamında başkalaşım geçirerek onun yalnız olmadığını gösteren, koruyan, güvence sağlayan bir bağlamla buluşturulmuş ve çokanlamlılık kazanarak yine şiddeti dönüştürücü bir konumsallığa evrilmiştir. Nitekim bu ıslık ısrarcı kişiyi korkutmaya yeter ve gaza basarak uzaklaşır. İkinci müşteri “Hanımefendi? Buyurmaz mıydınız?” diyerek Serap’ın onayını almayı başarır. Fakat yolculuğun başladığı noktadan varacakları yere kadar, Remzi isimli bu müşteri Serap’ın gitmekte oldukları yer veya ödeyeceği para konusunda sorduğu hiçbir soruya karşılık vermez ve bir yandan konyak içmekte

olduğu bir yandan da arabayı çok hızlı kullandığı için tedirginliğinin müsaade ettiği ölçüde gülümsemeye çalışan Serap'ı oldukça rahatsız etmektedir. Serap arabadan inmek istediğini defalarca dile getirmesine rağmen Remzi onu alaya almakta ve hiçbir konuda bir katılımcı olarak görmemektedir. Kendi kontrolü altında gördüğü biridir yalnızca. Serap araba sonunda durmadan önce çantasında sakladığı bıçağı çıkarmıştır bile. Fakat Remzi nihayet çok lüks bir otelin önünde durur, Serap'ın kapısını açan otel görevlisinin ona “Hoş geldiniz!” demesi onu adeta büyülemiştir. Remzi onu çok da ciddiye alıyormuş gibi görünmediği kendi doğum partisine getirmiştir. Remzi'nin arkadaşlarının ona bakıp gülmeye başlamasından tedirginlik duyan Serap tuvalete gider ve burada kendi aynaya yansıyan imgesine bakar. Burada yaşadığı aşağılanma, ötekileştirilme deneyiminden rahatsız olmuştur ve çözüm bulmak isterken kendi beden imgesine yönelmesi kendisi için yeni bir kimlik oluşturmayı düşlediğini açık etmektedir. Nitekim bu kimlik de filmin sonunda açığa çıkacağı gibi doğum gününü lüks bir otelde kutlayan üst sınıf bir kimliktir ve bu kimliğe ulaşır da. Serap bu sahnede ilk kez sınıflararası konumunu ve çalışmakta olduğu gece hayatının haritası çıkarılamayacak sokaklarının barındırdığı potansiyelleri seyirci ile de tanıştırmış olur. Mekânlar sınıflararası potansiyeller sunarak yeni ve farklı biraradalıkların önünü açmaktadırlar. Nitekim Serap Hakan'la sahile gittikleri gün denize doğru yürümeye başlayınca Hakan panikler, koşarak onu tutar. Serap gülerek atlayacağını mı sandığını sorar, Hakan atlamak istemese bile ayağının kayabileceğinden dolayı endişe duyduğunu belirtir. Ardından Serap'ın da göçmen olduğuna ve babasız yetiştiğine dair yaşam deneyimlerini aktardığı uzun bir sohbet başlar. Çocukken de evin damının kenarlarına gittiğini, derin bir nefes alıp gözlerini sıkıca kapayarak durduğunu, bazen de hafifçe sallandığını, bunu yaparken çok korksa da çok da hoşuna gittiğini anlatır. Ardından Hakan'ın evlenme teklifine neyle evleneceklerini sorarak yanıt verince Hakan herkes nasıl evleniyorsa öyle olabileceğini söyler. Serap ise “Ben herkesin evlendiği gibi evlenmeyeyim diye bu hayata girdim oğlum,” der ve ilişkilerini isimlendirmeden, “kafanı fazla takmadan”, “takılmak” olarak değerlendirir. Kendi hayalleri vardır, Remzi'nin onu götürdüğü lüks oteldeki doğum gününü hatırlayarak hayatında hiç öyle bir yer görmediğini söyler, sınıflararası konumu ona buraya yakınlaştırmakta olduğu için oraya dair hayal kurabilmeye başlamıştır; “Bir gün doğum günümü orada kutlamazsam bana da

Serap demesinler,” diyerek konuşmanın başından beri normatif tekçi hizalanmaların uçlarında, onlara uymayı reddederek, onların üremeci ve ilerlemeci hatlarından kendisini uzak tutmayı tercih ederek kendisi üzerinde kurulan beklentileri ve karı-koca ilişkisinde ona atanan konumu reddetmektedir. Bu sahnenin tümüne bakıldığında Serap’ın çok korksa da evin damının kenarında, yani evin sınırında ısrarla salınmanın ne kadar hoşuna gittiğine dair deneyimi onun göçmen kimliği ve ‘kadın’ kimliğinin normatif düzenlemelerinden saparak alternatif dayanışma ağları yaratmayı seçmiş oluşu ile kesişimsel kimliği açığa çıkar. Serap kendisinin seçtiği şekilde yaşadığı ‘kadın’ kimliğini, seks işçisi ve göçmen kimlikleriyle birarada taşımakta ve her birinin özgün farklarından dolayı normativiteden farklı şiddet deneyimlerine maruz kalmaktadır. Filmin son sahnesinde de normativitenin sınırlarında sürdürdüğü kesişimsel kimliği ile kendisine yeni üst sınıf bir kimlik oluşturmayı arzulayarak normatif üst kimlik kategorisinin de sarsılmasına sebep olmuştur. Kesişimsel kimliğine yönelik çeşitli şiddet pratiklerinin normativitenin kategorilerini sarsarak kendisine bir yaşam alanı açmayı başarmıştır. Evin damının kenarının sınır mekân oluşu, sınırdaki bulunmanın sınıflararası geçişlilikler için potansiyeller taşıdığını açığa çıkarmaktadır.

Hakan da Mehmet Bey ile kurduğu ilişkisinde özellikle balkon ve apartmanın koridoru gibi ara mekânlarda sınıflararası bir konumsallığı açığa çıkarmaktadır. Hakan’ın Mehmet Bey’in evini ziyaret ettiği sahnede Mehmet Bey evinde piyano çalmaktadır, Hakan ise onun hemen arkasındaki Boğaz manzaralı balkonunda oturmaktadır. Ona ‘Bey’ denmesinin sebebinin üst sınıf bir yaşam sürdürüyor olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Mehmet Bey’in bu evin ‘iç’ mekânında rahatça bulunuyor ve piyano çalıyor olmasının aksine Hakan evin ne içinde ne de dışında kalan, ara, gri bölge olan balkonda oturmaktadır. Filmin içerisinde ilk kez Serap’ın Remzi’nin lüks otelde kutlanan doğum günü partisinde gerçekleşen sınıflararası ara konum, Hakan’ın Mehmet Bey’in evinin içerisinde bulunuşuyla tekrarlanmaktadır. Hakan ve Mehmet Bey konuşurlarken yüzleri veya bedenleri her zaman zıt açılara bakmakta, yalnızca birbirlerinin yüzlerine bakarak konuştuklarında aynı yöne bakabilmektedirler.

Bu durum Hakan'ın alt sınıf konumu ile Mehmet Bey'in üst sınıf konumu arasındaki net ayrımları açık etse de, birlikte aynı alanda bulunuşları sınıflararası bir ara konumu da mümkün kılmaktadır. Sınırları belirlenemeyen altkültür, içerisinde sınıflararasılığı da barındırmaktadır. Hakan Mehmet Bey'e kulüpte gördüğü "genç bir kıza" aşık olduğunu söyler ve odanın köşesine doğru ilerleyerek buradaki bir koltuğa oturunca kamera kuşbakışı bir konum alır, Hakan'ın sınıflararası konumuyla bu üst sınıf evde rahatça hareket edebiliyor olmasını belirli bir mesafeden gözlemektedir. Mehmet Bey de piyano çalmayı bırakarak onun dizlerinin önüne oturur ve aşık olduğunu duymasına sevindiğini söyler, çünkü ona göre insan aşık olmadan kendisini tanıyamazdır, kendisini sevmeyi bilmemektedir. Hakan'ın aşkının imkânsız olduğunu söylemesi üzerine kameranın bu uzaklaşan ve belli bir mesafeden gözleyen konumunun arkaplanı çözülür, Mehmet Bey Hakan'a olan aşkını belli edecek bir biçimde "Hangi aşk imkânsız değil ki?" diye sorar. Kameranın kurduğu bu mesafe Mehmet Bey'in bahsettiği aşkın imkânsızlığını vurgulamaktadır. Hakan ona çok korktuğunu söyleyince de sarılırlar. Normatif tekçi kategorilerin üremeci ve ilerlemeci hatlarını güvence altına alma amacıyla çeşitliliği ve çoğulluğu erişime kapayıp, onları imkânsızlaştırarak, yanlışlayarak temasa geçtiği her şeyi kendi yansımalarına, teke indirgemesi ile bu hizalanmalardan sapanlar 'suçlu' olarak konumlandırılmaktadır. Mehmet Bey'in aşkının imkânsız olduğunu düşünmesinin sebebi kendisinin bu normatif hizalanmalara yatırım yaparak bir ölçüde takip edebilmesi ile kazandığı üst ve ayrıcalıklı konumu sürdürebilmekte olmasıdır.

İstanbul'da yaşamakta olan üst ve orta sınıf geylerin kendi ayrıcalıklı konumlarını sürdürmek için özellikle evin sunduğu güvenli alandan daha çok yararlanabilmeyi ve bunun için de kendilerinin de 'imkânsız' olarak gördükleri aşklarını bir 'mahremiyet' alanı içerisinde sürdürebilmek için evin muhafazakar yapısını muhafaza etmeyi isteyebilecekleri söylenebilir. Yani dışarıdan, görünüşte düzcinsel olduğuna dair bir izlenim oluşturarak, eşcinsel ilişkilerini bu 'mahrem' alanda sürdürmek istemek homonormatif bir konumlanmadır. 'Doğal', 'verili' olduğu farz edilen kategorilerin hizalanmalarını ve hatlarını takip ederken bu hizalanmaların talep ettiği düzcinselliği hem bir şekilde sürdürmek, düzcinsel bir birey *gibi olduğu* görünümü yaratarak kendisinin de düzcinsel bireylerden bir farkı olmadığını vurgularken, hem de

normatif hizalanmalardan ve hatlardan sapmaktan özenle kaçınıyor olmak homonormatiftir;

“Dolayısıyla, bu bahsettiğim hali ile homonormativitenin imkânsız bir öznellik ürettiğinden söz etmek de mümkün: ‘Aslında’, kelimenin ilk manasıyla gey olan ama bir yandan da olmamak için çabalayan, gey olmadığı bir anda var olamayacak (heteroseksüel de olmadığı için) ama gey olmayı da o oranda istemeyen bir öznellik çelişkisi. Gey olmayan, yeni, homonormatif bir gey vatandaşlık.”¹¹⁷

Mehmet Bey’in sürdürmeye çalıştığı vatandaşlık da homonormatif bir gey vatandaşlıktır ve bu onun bir mücadele alanı sağlamak için direniş alanı açmasına engel olmaktadır. Öte yandan Hakan da imkânsız bir kimlik oluşturmuştur. Fakat Mehmet Bey’in tersine o normatif tekçi kategorilerin hizalanmalarını takip etmek yerine, onları bozmakta, işlevlerini kaybetmelerine sebep olmaktadır. Planlarda her zaman zıt yönlerde konumlanmalarının arkaplanını bu toplumsal alandaki takip etmekte ve geliştirmekte oldukları birbirinden farklı hizalanmalar, hatlar, zamansallıklar ve mekânsallıklar oluşturmuştur.

İstanbul’un eşcinsel altkültüründe ‘rent boy’ olarak kimliklendirilebilecek olan Hakan özellikle normatif hizalanmaların, zamansallıkların ve mekânsallıkların dışında kalmayı tercih etmektedir; “İstanbul’da eşcinsel altkültürün bir parçası olan, heteroseksüel olduklarını vurgularken başka erkeklerle mükafat karşılığı cinsel ilişkiye giren genç erkekler, kendilerine ‘rent boy’ (kiralık oğlan/çocuk) ya da sadece ‘rent’ diyorlar.”¹¹⁸ Ne tam düzcinsel, ne de tam eşcinsel olan, bunun yanı sıra topluma ‘hayırlı’ olmak gibi kaygıları da bulunmayan, erkeklikle ilişki kurma biçimleri geleneksel normatif tekçi kabullerden çok farklı olan rent boy çevresiyle kurduğu ilişkiler bağlamında sınıflararası, geçici, istikrarsız, dağınık, sürekliliği olmayan *queer* vatandaşlar olarak görülebilmektedirler.¹¹⁹

Hakan’ın Mehmet Bey’in balkonundaki konumlanması ve evin içerisine girdiğinde kameranın ona mesafe alması sınıflararasılığı ve buna üst sınıfın aldığı mesafeyi

¹¹⁷ Cenk Özbay, “İstanbullu Homonormativite ve Üst-Orta Sınıf Gey Erkekler”, **Cogito**, No:90, Bahar İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 249.

¹¹⁸ Cenk Özbay, “Rent Boy’ların *Queer* Özneliği”, **Cinsellik Muamması**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 281.

¹¹⁹ Cenk Özbay, **Cinsellik Muamması**, s. 281.

aktarabilirken, Mehmet Bey'in Hakan'la geçirdikleri gecenin ardından Hakan paraya ihtiyacı olmasından dolayı Mehmet Bey'in saatini, parasını ve evdeki birkaç eşyayı alıp evden çıkması üzerine onu takip ederek Serap'ın evine geldiği sahne de Mehmet Bey'in üst sınıf konumunu alt sınıfın yaşadığı bir apartmanın koridorundaki ara mekân ile sınıflararasılığını aktarmaktadır. Bu sahnede Hakan evin kapısını Mehmet Bey'e açtığında kapı planı ikiye bölmektedir, Hakan'ı aşına olunan olduğu için iç mekânda ve aydınlıkta, Mehmet Bey'i de eve yabancı olan olarak dış mekânda ve karanlıkta, daha doğrusu apartmanın koridorunda, ara mekânda konumlandırmaktadır. Kapı imgesi ikisi arasındaki sınıfsal ayrımı, ayırışmayı İstanbullu göçmen ile İstanbullu kentli olarak pekiştiren sınıra dönüşmüştür. Film kendisini altkültürün içinde konumlandığı için altkültürün zamansallıkları ve mekânsallıklarına aşına hale gelmiş, dolayısıyla kentli normatif zamansallık ve mekânsallık ona yabancı bir konumda bulunur olmuştur. Mehmet Bey parasını ve eşyalarını çaldığı için Hakan'a kızmadığını, zaten çok ihtiyacı olmasa yapmayacağını bildiğini ama kötü bir şey yapmasından korktuğu için peşinden geldiğini söyler. Hakan kapıyı açık bırakarak kapının ardındaki duvara kendisini yaslar, böylece ikisi arasındaki ayrım daha çok netlik kazanır. Mehmet Bey onun kendisinden çaldıklarından yalnızca karısından yadigar olan zinciri geri ister ama Hakan'a utanacağı bir şey yapmasın diye de para getirmiştir, bunun üzerine Hakan ondan özür dilemeye başlar, Mehmet Bey Hakan'a onu sevdiğini söyler. Hakan yüzünü onun göğsüne gömmüştür, aralarındaki cinsel ilişki koltuğun kenarına bırakılmış olan Hakan'ın üzerinden çıkarılmış gömlek imgesiyle 'mahremiyet' sınırları içerisinde aktarılır. Mehmet Bey'in bu evde bulunmasıyla birlikte Hakan'a olan aşkını saklamaktan vazgeçerek normatif hatların onu üst konumlara koyan hatlarından da saptığı ve bu bağlamda sınıflararasılaştığı söylenebilir. Mekânlar sınıflararası konumlar sağlayabilmekte ve bu durum daha önce bir arada olacakları düşünülmeyen farklılıkların birarada bulunarak normativitenin ayrıştırıcı ve teke indirgeyici sabit, kapalı hatlarında geçişlilikleri ve kırılmaları meydana çıkarabilmelerine imkân açabilmektedir.

3.2.2.3.4. Alternatif Yaşam ve Dayanışmanın Mekânları

Bar, dans pisti, sokaklar filmde özellikle beklenmeyen biraradalıkların sağlanarak alternatif dayanışma ağlarının oluşmasına etkili olan mekânlar olarak kendilerini gösterirler. Serap Arif'i mutlaka bir yerde bularak parasını ondan geri alabileceğini düşündüğü sahnelerde benzer zamansallıkların ve mekânsallıkların sağladığı koşullarda benzer yönelimlere sahip olan bireylerin karşılaşma olasılıkları ile karşılaşma olasılıklarının en yüksek olduğu yerler olarak gece yaşamının hem sosyalleşme mekânı olan, hem de gece yaşamını benimsemiş olan bireylerin gündüz yaşamında deneyimledikleri ötekileştirilme ve dışlanma pratiklerini konuştukları dayanışma mekânı olan barlar arasında bir ilişki kurar. Kısacası Serap kendisine benzer yönelimleri ve davranışları olan Arif'i yine kendisinin de bulunduğu mekânlarda bulacağından emindir, ki öyle de olur. Onu polis baskınının yapıldığı sırada kendisinin de oturmakta olduğu barda bulur. Serap ve Arif'in ortak mekân olan bir barda karşılaşmalarının ardından ortak şiddet gördükleri kesişimsel kimlikleri de kendisini gösterince ikisi arasında dayanışma ağları gelişmeye başlar.

Diğer bir bar sahnesinde de yakın temaslara, yeni ve farklı biraradalıklara, başkalaşımlara bedenleri açabilen dans pistinde dans etmekte olan Serap Hakan'a burada çarpar ve ardından birbirlerini tanımaya başlarlar. Hakan'ın Serap'la birlikte parasını çalan Arif'le yeniden karşılaşacağı bara gitmesi, onu kahvehane bekleyişleri –ki Hakan için bu kahvehane de bir ara mekân gibidir, kendi yurtsuzluğu ve Serap'la evlilik hayalleri arasında ona bir bekleme alanı sağlamaktadır- ve en sonunda evin içerisine dahil olarak dayanışma ağına katılımı dans pistinin ve barın yeni biraradalıklar için barındırdığı potansiyelleri açık etmektedir. Nitekim Hakan Mehmet Bey'le de bir gey barda tanışmıştır ve ne zaman paraya ihtiyacı olsa onunla iletişim kurmaktadır. Hem mekânın yönelimler arasında bu benzerliği ürettiği, hem de yönelimlerin mekânları ürettiği karşılıklı bir ilişkinin varlığından bahsedilecek olursa normativitenin dışladığı, ötekileştirdiği, imkânsızlaştırdığı ve yanlışladığı 'sapkın' pratikleri gerçekleştirmek için bu bölgelerde ikâmet etmekte olanların kendileri için açtığı alanlar direniş ve mücadele yollarını da açmaktadır.

Sokaklar ise seks işçilerinin haritası çıkarılamayacak kentin her yanında dinamik ve akışkan olarak sürdürülen çalışma alanlarıdır. Vesikasız seks işçilerinin çalıştıkları

mekânlarda dayanışma ve haberleşme ağları kurarak baskına gelecek polisler veya tekinsiz müşteriler hakkında birbirlerini haberdar ettiklerinin örnekleri özellikle Serap ve Fulya'nın hayatları aracılığıyla anlaşılabilir. Bu durum toplumsal olarak dışlanan ve ötekileştirilen bireylerin bir arada genellikle aynı mahallelerde yaşamalarının temel sebeplerinden biridir. Nitekim herhangi bir olası tehlike söz konusu olduğunda dayanışma halindeki ağsal ilişkiler aracılığıyla bu tehlikeden anında haberdar olunabilmekte ve buna göre önlem alınabilmektedir. Sokaklar, barlar ve dans pisti film içerisinde çokanlamlılık kazanarak normativitenin hatlarından saparak alternatif yaşam alanlarını gecenin zamansallığında sağlamanın da mümkün olduğunu açığa çıkarmaktadır.

3.2.3. Lola ve Bilidikid

3.2.3.1. Filmin Künyesi

Yapımcı: Martin Hagemann

Yönetmen: Kutluğ Ataman

Senarist: Kutluğ Ataman

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1999

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 95 dk

Ülke: Türkiye, Almanya, Amerika

Dil: Türkçe, Almanca

Vizyon Tarihi: 11 Haziran 1999¹²⁰

¹²⁰ **Lola ve Bilidikid (1999) Türk Sinema Araştırmaları,** (Çevrimiçi), <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7386/lola-ve-bilidikid>, 24 Haziran 2019.

3.2.3.2. Normatif Hatlardan Sapma, Dönüştürme ve Direnişi Çeşitlilik ve Çoğullukta Bulmak

Çeşitliliklerin ve çoğullukların barındırdığı potansiyelleri keşfedebilmek için olumsuzlanan konumları üstlenebilmek ve bu konumların şiddet içeren normatif teke indirgeyici düzenlemelerinin üreticilerinin otoritelerini sarsmak için yeni ve farklı anlamlar üreterek anlam çokluğu sağlamak oldukça etkilidir, zira bu durum dışlayıcı ve ötekileştirici şiddeti azaltabileceği gibi direniş alanları açmak için de yeni, farklı, beklenmeyen biraradalıklar da üretebilir. Bu başlık altında kesişimsel kimliklerinden dolayı normativitenin ırk, cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf gibi birçok konumsallıkta ürettikleri şiddete birçok farklı ve çeşitli boyutta maruz kalan bireylerin normativitenin hatlarını izlemeyi reddettikleri için kendilerine yönelen çok katmanlı şiddete karşı yine farklı ve çeşitli direniş pratikleri geliştiren karakterleri ve onların gündelik yaşam deneyimleri odağa alınacaktır. Bu doğrultuda ilk olarak kendine ad verebilme ile atanan adlar ile yaşamını sürdürme arasında kurulan ilişkiler bağlamında görünür olma ve görünmezlik ele alınacak, buralarda açığa çıkan şiddetin dönüştürülmesi adına ne gibi pratiklerin geliştirilebileceği anlaşılmaya çalışılacaktır. İkinci olarak coğrafi kimliklerin kapalılığının ötesine geçmiş olan transkültürelilik ve kentte ayrıştırılan sınıfsal kimliklerin ötesine geçmiş olan sınıflararasılık bağlamlarında normatif hatların baskıcı düzenlemelerinin nasıl altüst edilebileceği ve bu altüst etme ile nelerin dönüştürülebileceği filmin imgeleri doğrultusunda düşünülecektir. Üçüncü olarak ise filmde görsel kimlik yapılanmasının bir parçası olarak ele alınan peruk imgesinin normalleştirilen ve doğallaştırılan şiddet içeren normatif kategorilerin kodlarının otoritesini sarsmak için ne gibi potansiyeller içerebileceği anlaşılmaya çalışılacaktır.

3.2.3.2.1. Kimliği Belirleyen Adlar, Kimliği Belirleyen Adsızlık

Adlandırılma ve bu ad ile çağrılma düşünce yapısında anlamları kodlayan simgesel içerisinde adlandırdığı kodla adlandırdıklarına önceden düzenlenmiş bir konum atayan teke indirgeyici normativite ile sıkı ilişkiler içerisinde. Adsızlık bu simgesel düzen içerisinde bir konuma sahip olmamak veya bu simgesel düzen içerisinde atanan bir konumu reddetmek olarak iki farklı bağlamda düşünülebilir.

Lola, Murat ve Osman'ın annesinin sesinin neredeyse yalnızca Murat'ın Almanca cümlelerine Türkçe karşılık verdiği anlarda duyulur olması gibi genellikle evin ortak mekânlarında sessizce oturan ve yabancı bir ülkede olduğu için evin düzenini koruyup kolladıklarını düşündüğü ölmüş eşinin ve büyük oğlu Osman'ın sözünden katiyen dışarı çıkmamayı sürekli Murat'a tembihleyen simgesel içerisinde silik bir konumsallığa sahiptir. Annenin film boyunca hiçbir şekilde isminin kullanılmaması, yalnızca evin duvarları arasında görülmesi, dili biliyor olsa da Almanca konuşmayı reddederek Türkçe konuşmayı ısrarla sürdürmesi kadının göç eden ailesiyle birlikte onlara 'bağımlı' olarak, kendi söz hakları, istekleri, hayalleri, amaçları yokmuşçasına bulunduğu konumlardan, hatlardan, hizalanmalardan, zamansallıklardan ve mekânsallıklardan koparılarak deneyimlediği gözlenebilmektedir. Normatif evin genellikle kadının üzerine konulan görevlendirmelerle yapmasının zorunlu tutulduğu hareketlerin mesken tuttuğu alanların mutfak, banyo, salon gibi ortak alanlar olması sebebiyle zamanının büyük çoğunluğunu evin diğer sakinleriyle paylaşmak ve kişiselleştirilmiş alanlardan uzak kalmak zorunda bırakılmıştır. Kalabalık, sıkışık, kapalı ve izole edilmiş olan alanlarda kalma süresiyle orantılı olarak kişinin 'yersizlik, geçicilik, aidiyetsizlik duygusu' artmakta ve mekânla da kalıcı bir ilişki kurulamamasına yol açmaktadır.¹²¹ Bu sebeple olacaktır ki Murat'ın annesi hayatının belki de büyük çoğunluğunu geçirmiş olduğu coğrafyayı "yaban" olarak görmekte ve toplumsal alanda bulunmayı reddederek evin 'güvenli' kılınmış olduğuna inandığı sınırları içinde kalmaktadır. Anne karakterleri ancak filmin sonunda kendisine atanmış olan bu silik konumu reddederek, yani her zaman sıkı sıkı kapalı tutmaya çalıştığı evin kapısını açıp dışarıya koşarak çıktığında evin normatif yapısının dışarıdaki hayatı onun için imkânsızlaştıran ve yanılsayan duvarlarının ötesindeki erişime kapatılmış olunan yeni ve farklı çeşitlilikleri ve çoğullukları keşfedebilecektir. Bu bağlamda bakıldığında anne karakterinin bir adsızlığı simgesel düzende bir konumu olmayışı ile bağlantılıdır.

Öte yandan Lola, Şehrazat ve Kalipso adları ise simgeselde kendilerine atanan konumları, dolayısıyla adları da reddeden bir konumsallıkta yer almaktadırlar. Aralarından bir tek Kalipso komşusuna onu hangi kimlikle tanıdığını hatırlatmak ve

¹²¹ Sema Buz, "Köken Ülke – Sığınılan Ülke Hattında Kadın Sığınmacılar ve 'Geçicilik'", **Cins Cins Mekân**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, s. 310.

yine aynı kişinin tek kimlikli bedenlere olan normatif inancını sarsmak için kendisini Fikret ismiyle tanıtır. Üç karakter de kesişimsel kimliklere sahiptirler, hem göçmendirler, hem *drag queen*'lerdir, hem trans*'lılar, hem alt sınıftandırlar ve bu konumlandırmalardan dolayı çok katmanlı kendilerine özgü farklılıklara sahip dışlayıcı ve ötekileştirici şiddete maruz kalmaktadırlar. Ancak normativitenin hatlarından sapmış olmalarından dolayı olumsuzlanan konumsallıklarını simgeselin güvenli sınırlarına çekmek yerine direniş ve mücadele alanları sağlamayı hedeflerler. Onları dayanışma için daha da cesaretlendiren kendilerini yeniden konumlandırmayı, yeniden adlandırmayı mümkün kılan değişimi, dönüştürmeyi ve yeni biraradalıklar oluşturabilmelerini, böylece oluş halinde kalan kimlikler geliştirebilmelerini sağlayan bu direniş gücüdür. Bu güç normativitenin kendisini yansıtarak teke indirgediği farklılıkların imkânsızlaştırılan ve yanlışlanan çeşitliliklere ve çoğulluklara açılan potansiyellerini erişime kapatmış olmasına karşı mücadele verir ve değişimin halihazırda mümkün olduğunu gösterir. Bunun yanı sıra Lola, Şehrazat ve Kalipso simgesel düzen içerisinde kendilerine atanan konumu reddederek, kendilerine başkaları tarafından konulmuş olan adları reddederek adsız kalmış değillerdir, kendilerini yeniden adlandırmışlar ve tek kimlikli, tek zamanlı, tek mekânlı bedenlere ve yaşamlara olan normatif inancı kırarak kimlikleri, zamanları ve mekânları farklılıklara, çokanlamlılığa açabilmişlerdir.

Adlandırılmanın simgesel düzende edindiği konum atayıcı rolünü aynı zamanda kişisel tarih anlatıları da sürdürmektedir. Bunun en etkili örneği Lola'nın normatif aile ilişkileri içerisinde ölü kabul edilmesi ve yerine yeni bir çocuk yapılması ile filmin hikâyesinde Lola'nın geçmişine dair anlatıların parça parça farklı kişilerin değişen yorumları ile ifade edilişi onu simgesel düzen içerisinde görünmez kılmaya çalışmakla ilişkilidir. Adlandırılmanın ve kişisel tarih anlatılarının ontolojik bağlamlarla ilişkilerinde simgesel düzen içerisinde var olmanın görünürlük, var olmamanın ise görünmezlik olarak kabul edilmesinin daha sonraki başlıklar altında ayrıntılı olarak değinilecek olan görsel kimlik yapılanması ile bağlantıları bulunmaktadır. Fakat filmin zamanı ilerledikçe biri Lola henüz hayattakeyken annesi tarafından, biri de Lola öldükten sonra Şehrazat tarafından Lola'nın geçmişine dair anılar dökülmeye başlanır. İlk anlatım Murat'ın annesinin dolabında bulduğu kırmızı

peruğun Murat'ta uyandırdığı merak ile annesine sormaya başlaması sonrasında gerçekleşir. Bu sahnede anne Murat'ı Türkiye'deki erkeği evdeki kadınların yıkadığına ilişkin geleneği sürdürerek odanın ortasında bulunan leğende yıkamaktadır. Murat ise penisini elleriyle kapatarak boynu bükük oturmaktadır, annesi ise oğluna bunu yapanlara lanetler yağdırmaktadır. Murat birden “öbür” ağabeyinin neden gittiğini sorunca annesi sessizleşir, “Hangi öteki ağabeyin?” diye sorar. Murat bu soru üzerine oturduğu yerden kalkarak bir gün annesinin dolaplarını karıştırırken bulduğu kırmızı peruğu kutusundan çıkarıp önüne koyar ve kime ait olduğunu, neden Lola hakkında konuşulurken onu gören herkesin sustuğunu sorgular. Murat Almanca, annesi ise Türkçe konuşmaktadır ve sohbeti bu şekilde sürdürmektedirler. Annesi en sonunda dayanamaz ve hikayeyi anlatmaya koyulur. Peruğun Lola'ya ait olduğunu söyler, iyi bir evlat olduğunu ancak bir gün “aklını yitirdiğini”, çünkü kafasına bu peruğu takarak yemek yendiği sırada birden içeriye girdiğini, ağlıyor olduğunu ve hiç konuşmadan oturmaya sürdürdüğünü anlatır. Lola bu gece ağabeyi tarafından evden kovulmuş, babası da ona ait evde ne varsa atılarak tüm izlerinin silinmesini istemiştir. Baba bir oğlan “yitirdiğini” ve bu yüzden yenisini istediğini söyleyince kendisinin cahil bir kadın olduğu için susarak bu isteğe boyun eğdiğini söyleyerek hikayesini sonlandırır. Murat'ın Osman'a düşman olmamasını, onun “ailenin reisi” olduğunu da sözlerine ekler, “Bu yabancı torpahlarda yaşamaya çalışırız biz. Ne sen ne de ben onun sözünden dışarı çıkmıyah, he mi oğlum?” diyerek oğluna sarılır. Konformist tutumuna rağmen böyle bir tarihsel bilgi sağlaması Murat ve Lola arasındaki bağları geliştirmek için etkili bir rol oynar. İkinci anlatım ise Lola'nın ölümünün ardından Bili'nin Lola'nın ölümünün intikamını almaya dair planlar yapmaktayken Murat'ın kırmızı peruğu takarak Lola'ya dönüşmeye başladığı zaman Şehrazat tarafından yapılır. Bu sahnede Kalipso ve Şehrazat sahne provası yaparlarken onlarla birlikte orada olan fakat yeni uykusundan uyanan Murat'a bakarak müziği kapatır, Şehrazat Bili ile neler yaptıklarını, Lola'nın yatağında yatıp yatmadığını sorar. Bu durum Murat'ı “yerine doğrulduğu” kişinin adımlarını izlediğini düşündüğü ve bu kendisine atanan kimliğin baskısını ve şiddetini hissettiği bir konuma sokar. Murat düşündükleri gibi olmadığını söylese de, Şehrazat ona Lola'nın evden kovulma hikayesini anlatmaya koyulur. Osman Lola'nın eşcinsel olduğunu öğrendiğinde ona defalarca kez tecavüz

etmiş ve bu sebeple de Lola kendisini onunla yaşarken çok değersiz hissettiği için bir gün kafasına kırmızı peruğunu geçirerek sofrada sessizce oturursa Osman'ın yaptığından utandırıp vazgeçireceğini düşünmüştür. Ancak olaylar beklediği yönde gelişmemiş ve kendisini sokakta bulmuştur. Şehrazat bu sebeple Osman ve Bili arasında hiçbir fark bulunmadığını söyler. İkisi de normatif tekçi hatları ve hizalanmaları takip etmek isterken hem kendilerinin hem de çevrelerindeki insanların çeşitliliğini ve çoğulluğunu teke indirgeyerek üzerlerinde şiddet ve baskı uygulamakta ve bundan en ufak bir rahatsızlık duymamaktadırlar, çünkü doğallaştırılmış, zaman-dışı kılınmış dayanakları onlara güvence oluşturmaktadır. Murat tüm bunları duyduktan sonra koşarak kaçmıştır ve Bili ile yapmayı planladıkları şeyi gerçekleştirmektedirler. Murat Lola'nın kırmızı peruğunu ve giysilerini giyinerek ona dönüşmüştür ve üçlünün içki içtikleri mekâna gitmişlerdir. Murat üçlünün cinayeti işledikleri konusunda emin olup olmadığını sorduğunda, bunun bir ölünün geri dönüşü ve intikam peşinde koşuşu olarak kurgulayan Bili "Fark etmez artık!" diyerek intikam duygusuna kanalize ettiği yerden çıkarmak istememekte ve yargısını sorgulamamaktadır. Birbirine giren insanlar arasında Murat çok tedirgin bir şekilde Bili'yi aramaktadır. Bili önce yukarı tırmanırken bir delikte sıkışıp kalmış olan kişinin penisini keser, gözü dönmüş bir şekilde Murat'ı ittiği gibi yere düşürür. Murat arkadaşıyla birlikte bir yere saklanırlar. Bili'yi o gün aldıkları silahla vururlar, Bili kendisini vuranı öldürür, sonuçta her ikisi de birbirlerini öldürmüştür. Normatif tekçi hatları ve hizalanmaları takip etmek için yatırımlar yapmayı sürdüren Bili, üçlü ve Osman aynı çoğunluksal söylemi sürdürdükleri için birbirlerine benzemektedirler. Murat üçluden geriye kalan kişiye Lola'nın onlara ne yapıp da ölümü hak ettiğini sorar, oysa ki soruyu cevaplaması beklenen kişi bu durumdan haberdar olmadığı için şaşırır. Murat böylece eve gidip ağabeyiyle yüzleşme zamanının geldiğini fark eder. Murat bu anlatılar sayesinde 'yerine doğurulduğunu' düşündüğü Lola'nın geçmişine dair bilgiler edinir ve kendi üzerine atanmış olunan 'Lola yerine konulmuş çocuk' kimliğinden kurtulur. Kişisel tarih anlatımının dönüştürücülüğü bu şekilde ortaya konmuş olunur. Nitekim bu dönüştürücülük Lola'ya başkalarının anlatımları ile kazandırılan görünürlüğü Murat'ın kendisine atanan konumlarını reddederek kendisini dönüştürmesinde etkili olmuştur. Fakat bu durum simgeselde bulunuş biçimlerini de değiştirerek ortaya

çıkılmış bir etkidir. Çünkü simgeselde bulunuşu normativitenin ona atadığı konumsallıklarda gerçekleşmemiştir, Lola kendi belirlediği sınırlarla, Lola adı ile bu simgeselde bir konumsallıkta bulunur ve bu bağlamda simgeselde bulunuşa da çokanlamlılıklar kazandırır. Oluş halinde kalan ve sınırları diğer farklılıklarla biraradalıklar kurabilecek kadar akışkanlaşıp durağanlaşan bu konumsallık, simgeselde yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar üretebilmektedir. Murat'ın filmin sonunda Lola'nın giysilerini üzerinden çıkararak annesinin ardından evden çıkıp gittiği sahnede kendisine atanan konumunu reddederek evin normatif örüntülerinin erişime kapattığı yeni ve farklı potansiyelleri keşfetmek için ucu bucağı belli olmayan bir sokakta annesiyle birlikte –ki o da aynı zamanda kendisine atanan konumları reddetmiştir- yürümeye başlaması simgeselde yeni ve farklı çeşitlilikler ve çoğulluklar üretebilmekle bağlantılıdır.

3.2.3.2.2. Düzen Altüst Ediciler, Transkültürelilik ve Sınıflararasılık

Önceki iki filmde farklı olarak film başka bir metropol olan Berlin'de geçmektedir ve 1960'larda Türkiye'den Almanya'ya gerçekleşmiş olan göçün ardından Berlin'de yaşamlarını sürdüren birinci, ikinci ve üçüncü kuşak göçmen bireylerin gündelik yaşamlarına odaklanmaktadır. Türkiye'den gelmiş olan göçmenler ayrıştırılmış kategoriler arasında iki tür düzeni altüst eden geçişlilik sağlamaktadırlar, bunların ikisi de 'ırksal' olarak düzenlenen ve ayrıştırılan kültür farkları ile bağlantılı olmasına rağmen, ilki bu kültür farklarını daha çok odağına alarak Türkiye'de ve Almanya'da bulunan kodları anlamakta, uygulamakta ve dönüştürmekte herhangi bir sıkıntı yaşamaksızın yaşamın ayrıştırılmış iki kurgusal, kültürel gerçekliği arasında geçişlilik sağlayan transkültürelilik, ikincisi ise üst ve alt sınıf arasında düzenlenen şiddet içerikli ayrıştırılmış kategoriler arasında geçişlilikler sağlayan sınıflararasılıktır. Dolayısıyla birçok dili ve birçok kültürü bir arada bulundurmak çevreyle kurulan her temasın da birden fazla yönelimselliğe sahip olduğu sonucu çıkarılabilir. Filmin henüz başında bu bağlamı yakalamak mümkündür. Bili'nin saldırgan davranışları sebebiyle kulüpten kovulunca o sırada sahnede performanslarını sergilemekte olan Lola, Kalipso ve Şehrazat da onunla olan tanışıklıkları yüzünden performanslarını yarıda keserek mekânı terk etmeye zorlanırlar. Lola ağlamaktadır, arkadaşı Şehrazat ona "Ağlama gacım, böyle herife

değmez, rimeline yazık,” der. Bu mekânlar ve kişiler arasında kurulan her iletişim birden fazla yönelimselliğe sahiptir çünkü birden fazla kültürü ve dili bir arada barındırmaktadırlar. Göçmen melez hatların başka dünyaları bir arada bulundurması ile nesnelere de birden fazla yüz kazandırdığı ve böylece yeni ve farklı görme biçimlerini de mümkün kıldığını söylemek mümkündür. Şehrazat bu cümleyi Türkçe ve Lubuncadan kelimeler kullanarak kurmuş olsa da, Almanca da konuşmalar içinde geniş bir yer tutmaktadır, nitekim film resmi dili Almanca olan Berlin’de geçmektedir. Bunun arkaplanında ise 1961 yılında Türkiye ve Almanya arasında imzalanan ikili anlaşma bulunmaktadır, buna göre Türkiye geçici konuk işçi programı ile Almanya’ya işçi yollayabilecektir, böylece başlayan iş göçü sonucunda ilk olarak geçici olarak konumlandırılmalarından dolayı burada yaşamını idame ettirmeye devam eden, bu coğrafyaya yerleşmiş olan, hatta Almanya’daki en büyük azınlık grubunu oluşturan -Almanya’da yaşayan yabancıların yüzde 28’i-Türkiye’den göçmüş olan işçi göçmenlerin yasal, siyasi ve toplumsal statülerindeki belirsizlik ve tutarsızlık sürdürülmüştür.¹²² Özellikle göçün başladığı yıllarda bu coğrafyada ikamet etmekte olanlar tıpkı Türkiye’nin bulunduğu coğrafyada kırsal bölgelerden büyük kentlere gerçekleştirilen göçlerde kentlilerin yaptığı gibi göçmenlere dışlanma ve ötekileştirilme deneyimleriyle özdeşleştirilen bir takım kimlikler vermişlerdir, bu durumun medyadaki yansımalarının oluşturduğu kendisini doğallaştırıp zaman-dışı, bütün kılan bakışın muhafazakar örüntülerine yeni dahil olmuş herhangi bir şeye karşı geliştirdiği dışlayıcı ve ötekileştirici pratikler kendisini bu şekilde sürdürebilmiştir; “1960’larda Almanya’da iş göçünün ve aile birleşmelerinin doruğa çıktığı sırada, iş göçünün durdurulmasından önce, Türk göçmenler hakkında, kısmen Alman kamoyunun yabancılar ve Türkler tarafından ‘sarılması’ ya da istila edilmesi konusunda duyduğu korkuyu yansıtan yorumlar yapılıyordu.”¹²³ Yine 1960’lı yıllarda Almanya’nın medyası Türkiye’nin bulunduğu coğrafyadan gelmiş olan göçmen işçiler için ‘taşralı’ kimliğini andıran bir takım klişeler ve kimlikler üretmeye başlamıştır; “Alman medyasında Türk ailesinin tipik görüntüsüne kırsal kökenli, başı bağlı anneler ve kızlarını denetleyen, ailenin diğer

¹²² Ayşe Şimşek Çağlar, “İki Elde Bir Sehpa”, **Kültür Fragmanları**, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 284.

¹²³ Lale Yalçın-Heckmann, “Kimlikler Üzerinde Pazarlık”, **Kültür Fragmanları**, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 310.

kadınları üzerinde baskı kuran klasik pederşahi babalar ile tek işi ‘ailenin namusu’nu korumak için bıçak çekmek gibi görünen ağabeyler egemen.”¹²⁴ Türkiye’nin bulunduğu coğrafyadan gelmiş olan göçmen işçiler için *Ausländische/türkische Mitbürger* (yabancı/ Türk yurttaşlar) kimliği verilmiştir ve aslında bu kimlik konuşmacının siyasi eğilimine ve referans bağlamına göre değişim göstermektedir, ‘göçmen’, ‘yabancı pasaportlu yerleşimciler’, ‘yabancı pasaportlu *Inländer* [yerliler]’ veya *Bildungsinländer* (yerli eğitim görmüş olanlar) olarak da adlandırıldıkları olmaktadır.¹²⁵ İlk giden kuşak bu sebeplerle daha çok içerisine kapanmış ve kendi değerlerini, kültürünü daha çok sahiplenerek, kendisine kapalı, sabit, değişmez örüntüler muhafazakar konumlanmalar edinmişlerdir. Bu sebeple de medyanın oluşturmaya çalıştığı klişenin arkaplanında bu toplumsal, kültürel, mekânsal dışlama ve ötekileştirme pratikleri bulunmaktadır. Göç ettikleri coğrafyalarda deneyimledikleri üzerinden kendi yönelimselliklerini yeniden oluşturan göçmenlerin kendilerinin de normatif tekçi hizalanmaları kendi güvenlikleri için sürdürmek istemeleri sonucunda geliştirdikleri bu kapalı ve sabit kimlikler herhangi bir mücadele veya direniş imkânı yaratamamakta, daha ziyade iki kutupluluk üzerinden yürütülen ayrımları sürdürmektedir. Bu kapalılıktan dolayı ikinci ve üçüncü kuşak genç göçmenler evde başka bir coğrafyanın kültürünü, toplumsal alanda başka bir coğrafyanın kültürünü deneyimleyerek bu kültürlerin barındırdıkları çeşitli ve çoğul hizalanmaları, hatları, zamansallıkları ve mekânsallıkları bir arada deneyimleyebilmektedirler. Karmaşık, melez, geçirgen kimliklere sahip olan genç kuşak göçmenler ulusların belirlediği düzenlemelerden saparak, tıpkı kimliklerin sınırlarının deneyimlere göre kimi zaman genişleyip akışkanlaşması, kimi zaman da daralıp durağanlaşması gibi, ulusların sınırları da kimi zaman akışkanlaştırılmakta, kimi zaman durağanlaştırılmaktadır. Nitekim gerçekliği oluşturmaları ve bunun üzerinden hayatların düzenlenmesi ile sahte-gerçek veya kültür-doğa ayrımlarını yapabilmenin, farklılıkların tarihselliğini, kültürelliğini, toplumsallığını reddetmenin artık tam olarak mümkün olmadığı göz önünde bulundurulursa, bu yüzyıl içerisinde kimlikler birçok kültürün bir arada bulunabildiği oluş halindeki kimliklerdir, bu bağlamda ulusların da oluş halinde olabildikleri düşünülürse bugün yaşanan teke

¹²⁴ A.e., s. 308-309.

¹²⁵ A.e., s. 311.

indirgeyici normatif sınır şiddetini yine onun konumsallığının, dolayısıyla kısmiliğinin, eksikliğinin, tamamlanmamışlığının anlaşılması üzerinden sınırın eklemlenebileceği ve birlikte deneyimleyeceği pratikler ile sağlayabileceği yeni ve farklı biraradalıkların, çoğullukların, çeşitliliğin görme, algılama, düşünme biçimlerinin dar çerçevesini kırarak kendisini açabileceği tahayyül edilebilirdir. Dolayısıyla eklemlenebilen, oluş halindeki kimlik barındırdığı çeşitlilik ve çoğulluk ile ikili kutuplaşmayı kırarak melezliklere fırsat verebilmektedir. Konu kapsamında bakıldığında Almanya'nın bulunduğu coğrafyaya, Türkiye'nin bulunduğu coğrafyadan gelmiş olan ve sonrasında orada ikamet etmeye başlayan göçmenler özellikle genç kuşak göçmenler göz önünde bulundurulduğunda hem Almanya'daki, hem Türkiye'deki kültürü bocalamaksızın, her ikisine de ait olarak üstlenebilmektedirler. İlk göçmen kuşağın aksine böylesine bir konumu üstlenerek toplumsal olarak kabul görmüş, doğallaştırılmış kültürel sınırları sorgulamaya açmak mümkündür. Dolayısıyla film Berlin'deki göçmenlere, altkültürlere, gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerine odaklanarak ve böylesine bir transkültürel konumdan eklemlenebilen, oluş halindeki kimlikler üzerinden çeşitlilikler ve çoğulluklar için mücadele ve direniş alanı açacak başkalaştıran ve dönüştüren imgeler sağlayabilmektedir. Bu bağlamda hem İstanbul'daki, hem de Berlin'deki Türkiye'nin bulunduğu coğrafyayla bir şekilde temas etmiş göçmenlerin ve altkültürlerin gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerine daha eleştirel bir konumda bulunabilmeyi sağlayan bu film çözümlemesi, bedenler ve mekânlar üzerindeki soyut düzenlemeleri sorunsallaştırabilmek, dönüştürebilmek ve sınırı yerelleştirebilmek için daha geniş bir mücadele ve direniş alanı sunabilmektedir. Bu bağlamda filmde anne karakteri hala Türkiye'den getirdiği değerleri hiçbir şekilde temasa açmayan ilk kuşak göçmenlerdendir; Osman, Lola, Şehrazat ve Kalipso ise hala bir takım değerleri korusalar da kendilerini temasa kapatmayan ikinci kuşak göçmenlerdendir; Murat ise Lola'nın kardeşi olmasına rağmen yaşı ondan hayli küçük olması sebebiyle transkültürel kimliğe sahip olan üçüncü kuşak göçmenlerdendir. Dolayısıyla özellikle Murat'ın her iki kültürü de bocalamaksızın üstlenebildiği için bulunduğu transkültürel konum metropolde birbirinden ayrıştırarak kentin kendisini ve içerisinde ikâmet etmekte olan bedenleri, yaşamları, yönelimsellikleri düzenleyen ve 'ırk'larına göre kişilere yaşayacağı yeri gösteren normativitenin otoritesini bu

ikili ayrıştırılmış gerçeklikler arasında sorunsuz geçişlilik sağlayarak oldukça zora sokmakta ve şiddet alanlarını daraltarak yeni yaşam imkânları için yer açmaktadır.

Berlin'in üst sınıfları ve alt sınıfları birbirinden ayırıştıran yapısı aynı zamanda Türkiye'den gelmiş olan göçmenleri Berlin'de yaşamakta olan Almanyalı yerli halktan ayıran bir düzenlemeye de sahiptir, yani Türkiye'den gelmiş olan göçmenler metropolün düzenlemesinde alt sınıf olarak konumlandırılırken, Berlinli yerli halk üst sınıf olarak konumlandırılmakta ve yalnızca bu düzenlemenin sürdürülmesi bile göçmen olan 'yabancılar' üzerinde çok katmanlı ciddi bir dışlayıcı ve ötekileştici şiddet uygulamaktadır. Filmin dış dünyayla kurduğu bu bağlantı sinemanın bakışın yönünü değiştirerek farklılıklara yönelik mesafeleri kırmadaki başkalaştırıcı ve dönüştürücü etkisi ile bu ayrıştırılmış sınıflar, 'ırklar' ve bölgeler arasındaki şiddet içerikli düzenlemelerin yeniden yorumlanması için yeni ve farklı tahayyüller sağlamasından dolayı gerçek hayatın kurgusu ve filmin hikâyesinin kurgusallığı arasındaki net ve mutlak ayrımları da bozmakta ve hem bu ayrıştırılmış sınıflar, 'ırklar' ve bölgeler arasında, hem de gerçeklik ve kurgu arasında geçişlilikler sağlamaya katkıda bulunmaktadır. Bu tür geçişlilikler gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerinde yeni ve farklı biraradalıklar üreterek gerçeklikteki ayrıştırılmışlığın ötesinde ne tür biraradalıklar bulunabileceğini ve bu biraradalıkların ne gibi dönüştürücü tahayyül edebilmek için etkili konumsallıklara sahiptirler. Türkiye'den gelen ikinci kuşak göçmen olan İskender ile aristokratik bir Almanyalı olan Friedrich arasındaki aşk ilişkisi bahsedilen geçişliliği sağlayarak yeni biraradalıklar üretmekte ve yerleşik normatif düzeni altüst etmektedirler.

Sınıf ayrımlarının normatif hatların hizalanmalarını sürdürerek bu hizalanmaların üst sınıfın konumunu sürdürmesi için sürekli yeniden üretmek durumunda olduğu kodları Friedrich'in annesi Ute sürdürmektedir, bu kodlar ise aile itibarı ve mirastır. Soykütüğün ve mülkiyetin sürdürülerek güvence altında tutulmaya çalışılması kendi içerisinde bu ikisinin kırılmasını açığa çıkarmaktadır. Ute'nin Friedrich ve İskender arasındaki ilişkiye ara sıra dahil olarak aile itibarını ve mirası hatırlatarak tekrar edişi ikili arasındaki sınıflararası ilişkinin normatif hatların hizalanmalarından sapmalar yaratarak üst sınıfın güvenli kılınmış konumsallığını tehdit etmekte olduğuna dair uyarılardır. Bu sahnelerin ilkinde Ute köpeği Bayan Schmidt ile

Friedrich'i Wannsee'deki aile malikânesi inşaat halinde olduğu için ziyaret etmiştir. Bu sırada Ute Friedrich'e Berlin'deki evinin 'mutlu olmak için' standartlarının eksik olduğunu söyleyerek inşaatı bitince Wannsee'deki aile malikânesine onunla birlikte dönmesinin daha 'yakışır' olacağını ifade etmesi, normatif hatlar içerisinde kalmanın güvenirlik, uzun ömürlülük, mutluluk, kısacası 'daha iyi bir yaşam' vaatlerini pekiştirmektedir. Üst sınıf konumsallıklarının zamansallığının bu şekilde açığa çıkarılması kurgusal gerçekliğin kendisini sürdürmek için meşrulaştıma ve doğallaştırma yollarını da kapatmakta, onları sorgulamaya açmaktadır. Aynı şekilde yine bir başka sahnede İskender'in Friedrich'i arayarak Mercedes'i alacağını söyledikten sonra, Friedrich'in 'henüz o kadar samimi olmadıklarını' söyleyerek mesafesini korumak istemesi ama yine de onunla olan ilişkisini sürdürmesi, normatif hatları izleyip izlememek veya bu hatlardan sapıp sapmamak arasında gidip geldiğini açık eder. İskender Mercedes'i Friedrich izin vermese de aldıktan sonra Friedrich bir an "İmdat! Arabamı çalıyorlar!" diye bağırır da Ute'nin polisi arama önerisini reddederek polis karıştırmamasını, hepsinin kendi "suçu" olduğunu söyler. Ute burada yine "Önemli olan itibarımız," diyerek üst sınıflar için üst sınıf konumsallığının sürdürülmesinin önemini vurgular. Ute Friedrich'in tereddütünün önüne böyle uyarılar koyarak onu normatif hatların içerisine geri çekmeye çabalar. İskender için ise araba birbirlerine karşı saygı duydukları centilmen Friedrich'ten bir hediyedir. İskender soykütüğüne veya mirasa dair sürdürmesi gereken normatif değerleri kendisinde taşımayan normatif hatların hizalanmalarından sapmış ve olumsuzlanan konumunu üstlenerek Ute'ye karşı da direniş gösteren bir karakterdir. Filmin son sahnelerinde İskender Ute'yi Wannsee'deki malikânesine geri götürürken aralarındaki gerginlik her an bir tartışmayı kızıştırabilecek kadar yoğundur, İskender Bayan Schmidt'e bakarak ne çirkin bir köpek olduğunu söylemesiyle birlikte aralarındaki didişme başlar. Ute onun terbiyesiz olduğunu söyler, İskender ise üst sınıf insanların hepsinin gaddar ve egoist olduğunu vurgular, "İnsanların iliklerini emiyorsunuz," der. Ute buna cevap olarak "Zavallı yaratık oğlum seni mi emdi?" der, ki "iliklerini emmenin" şiddeti "emme" kavramının çokanlamlılığı ile bir sevgi ilişkisine dönüştürülmüştür. İskender buna yanıt vermeyi reddedince fakir ama dürüst olduğunu söyleyerek, babasının sözlerini hatırlar, gurur alt sınıfın ekmeğidir ve bu yüzden de gururu olanlara bir kuruş bile vermeye gerek kalmamaktadır.

İskender kuruluşlarının onda kalması gerektiğini söyleyince Ute tüm miraslarının İskender'e kalacağı korkusundan dolayı oğlunu arayıp ona gerçeği söylemesi karşılığında İskender'in hayatında göremeyeceği kadar para eden broşunu vermeyi teklif eder. İskender ondan hangi gerçeği söylemesini istediğini sorar, Ute Friedrich'e aşık olmadığını söylemesini istemektedir, alt sınıftan birinin onu yalnızca parası için sevebileceğine dair geliştirdiği normatif tekçi düşünceyle varmaktadır bu sonuca. İskender ise Wannsee'ye kadar yürüyerek gitmek istemiyorsa çenesini kapalı tutması gerektiğini, zira onu eve götürmesini bile Friedrich'e olan aşkına borçlu olduğunu söyleyerek broşu aldığı gibi arabadan dışarıya atar. Eve vardıklarında İskender Ute'nin bavullarını yukarı taşımayı reddetmekte ve beklemektedir, Ute bunu görünce kendisinin taşımasının da “yakışksız kaçacayacağı” için de ondan özür diler ve sadece oğlunu korumak istediğini söyler. Fakat asıl korumak istediği “aile itibarı” ve mirasıdır. Böylece barışlılar ve Ute hemen ondan bavullarını taşımasını ister. Oğlunun şoförü ile yaşadığı ilişkide tehlikede gördüğü kendisinden çok normatif hatlardaki kendi gerçeklik üreten soyut konumu olduğu için Ute İskender'i ısrarla vazgeçirmek için uğraşsa da sonunda onun Friedrich'e aşık olduğuna iknâ olmuş ancak onu yine güvenli hatlardaki konumunda tutmak için özür dilemiş ve çantalarını taşıtmıştır. Ute'nin uyarıcı ve yargılayıcı varlığına rağmen Friedrich ve İskender arasındaki aşk kentteki normatif hatların hizalanmalarının düzenlediği ayrıştırılmış kategoriler arasında çapraz ilişkiler geliştirilerek buradaki teke indirgeyici yerleşik düzeni altüst edebilmektedir. İskender'in Friedrich'in evinde beyazlar içerisindeki yatağında çıplak bir şekilde uyumakta olduğu sahnede, Friedrich önce onu izlemesine rağmen sonra dayanamayıp sarılmasının ardından, bu odanın içerisindeki yeni bir mekân planına ait maket dikkat çeker. Friedrich İskender'e tesadüfen mimar olduğunu söylerken, mekânların ayrıştırıcı düzenlemelerini gerçekleştiren karar verici konumunun normatif gerçeklik içerisinde ne derece keyfi olduğuyula bağlantılar kurulur. Ardından Friedrich ve İskender sevişirlerken bu maketinin üzerine düşerler ve maket parçalanır. Büyük kentin üst sınıfı alt sınıftan ayıran düzenlenmiş yapılarını bizzat kıran sınıflararası bir bağ geliştirmişlerdir, keyfi konumsallıkların hiyerarşik olarak karar verici ve üstün rolleri de bu maket ile darmadağın olarak iki ayrıştırılmış kutbun arasındaki geçişliliklerin sağladığı yeni biraradalıklara imkân verilmiştir.

3.2.3.2.3. ‘Normal’ Bir Yaşamın Normatif Kodlarını Peruk İmgesi ile Çözümlemek

Görsel kimlik yapılanmasının bir parçası olarak filme yerleşen peruk imgesi temasa geçtiği bedenlerle oluşturduğu biraradalıklar ile yeni bir stille birlikte gelen hem ‘güvenli’ alan oluşturma ve görünürleşme, hem de bir tür atanan kimliği taşıyarak oluşan stil altında görünmezleşme olarak kendisini icra edebilmektedir. İki şekilde de bedenle kurduğu ilişkide bir tamamlayıcı rolünü üstlenerek içerisinde gönüllülük bile olsa bu beden için belirli hizalanmaları hazırlamakta ve bu hizalanmalar bazı durumlarda şiddet üretebilmektedirler. Filmdeki şiddet içeren dışlayıcı ve ötekileştirici pratiklerinin neredeyse hepsini peruk aracılığıyla görsel kimlik yapılanmasına bağlamak ve yine peruk imgesi ile bu pratikler açığa çıkarılıp oluşturdukları kısıtlayıcı kategoriler bozuma uğratarak direniş ve mücadele alanları açılabilir. Bu bağlamda gönüllülüğün bulunduğu peruk takma pratiği daha çok oluş halinde bir kimliğe eklenirken, bir süreç halini almış kimliği reddedip onu ‘sapkın’ olarak kabul eden ve ardından ‘normal’ yaşam vaatleriyle doldurulmuş normatif kodlar aracılığıyla normalleştirmeye odaklı pratikler sabit ve kapalı bir kimlik atamasında bulunmaktadır. Öte yandan kendisine biçilmiş rollere daha iyi uyum sağlayabilmek için takılan peruk ise başka türde konformist bir kimliğe eklenerek temasta olduğu bedeni görünmezleştirip yine bir şiddet alanı oluşturmaktadır. Kısacası peruk imgesi aracılığıyla kimlik kazanma veya kazandırılma süreçleri izlenerek buralarda meydana çıkan şiddeti ifşa etmek ve kırmak mümkündür. Burada sinemanın imgelerinin sağladığı tahayyüller normativiteye göre ‘yanlış’ hizalanmalarda da umut barındıran potansiyeller bulunabileceğini göstererek seyircinin düşünce akışlarına yeni ve farklı olasılıkları sızdırabilir, ki bu da dönüşüm için imkân sağlayabilir. Bili, Osman ve homojenleşmiş bir sentez halini almışçasına aynı ağızdan konuşan üç kişilik adsız ırkçı neo-Nazi grubu normativitenin ‘normal’ yaşam vaatlerine inanarak bu hatların sürekliliğini sağlamak için düzenin şiddet uygulayan koruyucuları konumlarında bulunmaktadır ve peruk imgesi bu şiddeti ifşa etmek için etkili bir konumsallığa sahiptir. Çünkü peruk tüm bu şiddet içeren sahnelerin içinde bir konuma sabit olarak hem görsel kimlik yapılanması sırasında buradaki düzenlemelerin sabitliğini garanti

altına almaya çalışan normatif bir şiddetin varlığını açığa çıkarmakta, hem de kendi adlarını kendileri belirleyen karakterlerin simgeselde, anlam dünyasında kendi konumlarını kendilerinin belirleyişlerine benzer şekilde kendisi için konuşan bir stil oluşturmakta ve bu durum böylesi bir stilin normativitenin ‘normal’ kıldığı hatlardan sapmış olmasından dolayı gördüğü şiddeti açığa çıkarırken aynı zamanda bir direniş imkânı da sunabilmektedir. Lola bir gece yarısı yol kenarında işemekte iken duyduğu tekinsiz seslere karşı hemen bıçağını çeker, böylesi beklenmedik bir anda bile yanında her daim bir bıçak taşıması hayatını sık sık korumak zorunda kaldığı alanlarda kaldığını düşündürmektedir. Nitekim tekinsiz seslerin sebebi sevgilisi Bili’dir, ki Bili de Lola için birçok patriarkal dayatmanın tehlikesini barındırmaktadır, ancak tek şiddet pratiğini üreten o da değildir, hemen ardından Lola ve Bili’ye yönelik olarak Almanca “Bağdat’a defolun! Pis Türkler!” diye bağırان homojen bir sentez oluşturmuşlarcasına tek bir ağızdan konuşan üç neo-Nazi, hakaretlerine “Deve sikici!”, “İbne sikici!” gibi bir söylem kullanarak devam eder. Bili normatif tekçi imkânsız ‘erkek’ kimliğinin hizalanmalarından ve ritüellerinden ilerleyerek Lola’ya “Ben seni korurum, merak etme,” der. Lola ve Bili buradan uzaklaşmaya başlayınca üçlünün aralarına yeni katıldığı tahmin edilebilecek olan kişiye, yine saygı duydukları anlaşılabilen “Rudy gibi olabilmeyi” isteyip istemediğini sorarlar, belli ki “Rudy gibi olabilmek” öğretilen, tekrar ve taklit edilebilen bir şeydir, bu sebeple de tekrarların ve taklitlerin ritüelleştirilmesi ile kendi içerisinde kapalı bir hizalanma oluşturabilmektedir. Öğretildikçe sürdürülen, sürdürüldükçe yeniden üretilen normatif tekçi hizalanmalar toplumun diğer bireylerince öğretilerek sürdürülmektedir. Osman’ın Murat’ı “erkek olma zamanı”nın geldiğini söyleyerek onu striptiz izlemeye çağırması ve saçının çok uzadığı için kestirmesini baskılaması ile normatif hatların içerisine dahil etme çabası da tam olarak bu normatif tekçi hizalanmalara uygun yaşamanın, onların nasıl takip edileceğinin öğretilmesinden geçmektedir. Nitekim “Rudy gibi olabilmeye” istekli bu kişinin ilk görevi Lola’nın kırmızı peruğunu getirmek olarak belirlenir. Tereddüte düşse de kendisine söyleneni yapmak için harekete geçen bu kişi Lola ve Bili’yi takip etmeye başlar. Bu sırada sokakta eve doğru yürümekteyken, Bili performans sırasında çıkan kargaşadan dolayı araları bozulan Lola’ya eve gidip “birbirlerini affetmeyi” önerir, Lola çok yorgun olduğunu söyleyerek onu reddeder. Bili “Haydi

gel, fazla naz yapma,” der ve bu sırada Lola’nın peruğunu düşürür. Lola buna çok öfkelenir, eve peruksuz nasıl gidebileceğini bilmemektedir. Buna karşılık Bili onu boynundan öpmeye başlar. Lola hâlâ takip edilmekte olduklarını bu sırada fark eder ve Bili’nin yeniden bir olay çıkarabileceğinden endişelenerek ona evde devam etmeyi önerir. Onları takip etmekte olan kişi beraber olduğu gruba geri dönerek, “Gittiler, istiyorsan peruğu getiririm. Nereye düştüğünü gördüm,” demesi üzerine gruptaki diğer kişiler ona sinirli sinirli bakmaktadırlar, çünkü istedikleri peruğun kendisi değildir, az evvel Lola’nın peruğunu düşürdüğü için eve nasıl gideceğini bilmemesiyle bağlantılı olarak duyduğu ontolojik endişe, rahatsızlıktır. Peruk imgesi burada Lola’nın kendi konumunu kendisinin belirleyerek oluşturduğu stile eklemlenmiş ve dolayısıyla onun kendisini görünür kılmasına aracılık etmiştir. Faşist grubun özellikle bu imgeye saldırmak istemesi de peruğun bu görünürlüğü sağlamasından dolayı duydukları rahatsızlıktır. Onların görme ve algılama biçimlerindeki normatif örüntülerin kendilerine benzemeyen farklılıkları kendi ötekilerine indirgedikleri şiddet içeren bu pratik normatif örüntülerin kendilerini yansıtmaktan başka bir işlevselliğe sahip olmadığı için peruk imgesi ile ifşası kolaydır. Peruğun yazar-yönetmen Kutluğ Ataman ile kurduğu bağlantı ise, filmin Ataman’ın yine 1999 yılındaki bir diğer çalışması “Peruk Takan Kadınlar”da peruğu görsel kimlik yapılanmasının bir parçası olarak ele almasıdır; peruk aracılığıyla bir travesti, bir kanser hastası ve başörtülü bir kadın arasında paralellikler kurulmakta ve peruğun bu insanların gündelik yaşamlarında bir maske ve kalkan olarak nasıl kullanıldığı anlatılmaktadır, nitekim kadının bedeniyle ilgili bir karar kendisine bırakılmamış, üstünde baskı yaratacak şekilde ona dayatılmıştır.¹²⁶ Yani peruk imgesi hem Lola’nın peruğu gibi kendisi için konumsallık belirleme ve görünürleşme, hem de kişiye dayatılan, dolayısıyla şiddet içeren bir baskılamadır. Peruğun çokanlamlılığı direniş ve mücadele sağlayabilmek adına kategorilerin şiddet üreten kısıtlamalarını kırmaktadır. Görme duyusuyla atanan kategorileri örtme, gizleme ile başkalaştırarak bu kategorilerin teke indirgeyciliğini de bozuma uğratmaktadır.

¹²⁶ Serazer Pekerman, **Film Dilinde Mahrem**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 136.

Osman faşist üçlünün aynı düzlemde yer alan karşı kutbu gibidir, faşist üçlünün ötekisi olmakla, Osman'ın ötekisi olmak arasında bir fark bulunmamaktadır. Çünkü ikisi kutup da karşılarına koydukları zıt kutbu kendi değerleri içerisinde kendilerini yansıttak inşa etmektedirler. Nitekim Osman da Murat'ın diğer kardeşi 'sapkın' Lola'ya benzememesi için onu 'doğru' yola sokmaya çalışmakta ve 'erkek yapma'ya çalışmaktadır. Filmin sonunda açığa çıkacağı üzere kendi cinsel yönelimlerini 'düzeltmek' için faşist üçlünün öteki olarak belirlediği Lola'ya veya Murat'a yollara çok benzer şekilde kendisini kardeşlerine yansıtmakta ve kendisinde yapamadığı 'düzeltme'lerden dolayı duyduğu utancın sebebiyet verdiği şiddeti kendisine değil, onlara yöneltmektedir. Böylesi bir durumda Osman ve faşist üçlünün izlediği hatlar birbirinin neredeyse birebir aynısıdır. Lola'nın teklifini aldıktan sonra onun performansını izlemek üzere yola koyulan Murat'ın peşine takılan Osman taksisiyle onu istediği yere bırakmayı teklif ederken aynı zamanda ona "erkek olma zamanı"nın geldiğini yeniden hatırlatırken onu "erkek yapmadan" hiçbir yere gidemeyeceğini sözlerine ekler. Çünkü onu kimse "erkek yapmamıştır," ve öğretici bir ustasının bulunmayışından dolayı hatlardan sapmıştır. Faşist üçlünün "Rudy gibi olmayı" öğretmesine benzer bir usta-çırak ilişkisini burada da bulmak mümkündür. Osman bu ilişkinin iyiliğine inanırken aynı zamanda başka kategorileri de doğallaştırmaktadır, "Ömrün boyunca bana minnettar kalacaksın," diyerek Murat'ın cinselliğine gözle görünür ve sürekli bir gerçeklik vermek istemektedir. Cinselliğin toplumsal cinsiyetlerle birlikte görünür kılınarak beden üzerine belirlenmiş bir cinsiyet ve bir cinsellik kaydeden normatif tekçi hatlar ve hizalanmalar, görünür olması sebebiyle cinselliği toplumsal cinsiyet üzerinden anlamaya çalışmasıyla tekçi, sabit, kapalı bir cinsellik anlayışını ortaya çıkarmışlardır. Murat'a doğduğunda atanan kimliği doğrultusunda doğallaştırılmış bir cinsellik çerçevesi biçilmektedir, Osman da onu bu çerçeve içerisine çekmeye çalışmaktadır ve Murat'ı 'erkek yaparak' ona düzcinselliğe dair bir gerçeklik kazandıracağını düşünmektedir. Bu da onu aileden normatif hizalanmalardan saptığı için dışlanmış olan Lola'dan, ve kendisinden, farklılaştıracak ve daha uyumlu bir birey olmasını sağlayacaktır. Murat, Osman onun için seçtiği seks işçisine para ödemekte iken kaçarak travmaya biner, Osman onu yakalayamaz. Böylece Osman'nın planının Murat'a bir kimlik atamak olduğu söylenebilir, üstelik bu kimlik Murat'ın yerine doğrulduğu Lola'ninkinden de

farklıdır. Kısacası Murat hem Lola'nın yerine doğrulan çocuk kimliğinin, hem de 'erkek' kimliğininin baskılayıcı, ötekileştirici, dışlayıcı pratiklerine maruz kalmaktadır. Osman, Lola'nın yerine doğrulmuş olan Murat'ı Lola'yı 'sapkın' olarak gördüğü için onun 'yerinden', yani konumundan çekerek 'erkek' olarak Lola'nın karşısında gördüğü konuma çekmek istemektedir. Aynı söylemi Bili de Murat'a *rent boy*'luğu bir usta-çırak ilişkisi içerisinde öğreterek ve Lola öldükten sonra Lola'nın katili olduklarına sorgusuz sualsiz inandığı faşist üçlünün, yani 'esasinda' bir nevi kendisinin peşine düşmek için Murat'a Lola'nın öldüğü gün üzerinde olan kıyafetleri ve kırmızı peruğu vererek sürdürür. Faşist üçlünün "Rudy gibi olabilmeyi", Osman'ın 'erkek' olmayı öğretişi gibi Bili de Murat'a *rent-boy*'luğu öğretmektedir. Böylece Bili'nin de yine sözde faşist üçlünün karşısında yer alıyor gibi gözükse de onların ve Osman'ın yanında durduğu açıktır. Bili o sırada henüz Lola'nın kardeşi olduğunu bilmediği, evden yeni kaçmış ve büfede beklemekte olan Murat'ın yanına gelerek tek seferde 50 Mark kazanmanın yollarını göstermek istemektedir. Bu sırada mesleği ile ilgili ipuçlarını vermeye başlayınca öğretme olduklarının kendi bildiği patriarka olduğu görülür. Murat'a öncelikle müşteriye seçerek onu tuvaletlere götürmesini, kendisini emmesine izin vermesini, sonra da parasını istemesini söyledikten sonra kimseyi de öpmemesi gerektiğinin altını çizer. Bili Murat'ın Lola'nın küçük kardeşi olduğunu öğrendikten sonra "Eşcinsel değilsin ya? Her zaman inkar et sorarlarsa. İbnelerin hayatı hayat değil. Tamam mı? Bir yıla kalmaz bir kız bulursun. Kızını vermediğin sürece her şey normal sayılır. Verdin mi yoksa? Erkek erkektir. Delik de delik. Nereye sokarsan sok ama," der ve ona sadece başlangıçta yardım etmek gerektiğini söyleyere öper ve kendisinin eniştesi sayıldığını ama başka kimseye kendisini öptürmemesi konusunda onu tembihler. Bili tüm olanların ardından hâlâ 'erkekler' ve 'delikler' arasında yaptığı ayrımla cinselliği teke indirgenmişliği içerisinde kodlamaya devam etmektedir.

Bili'nin Murat'la olan ilişkisinde açığa çıkan şiddeti kırmızı peruk imgesi ile çözümlemek mümkündür. Burada değinilmesi gereken önemli noktada bu peruğun daha önce Lola'nın giyindiği peruklar gibi olmayışıdır. Murat'ın annesinin dolabında gizli bir şekilde bulduğu bu kırmızı peruk Lola'nın Osman'ın tecavüzlerine artık dayanamayarak ona karşı bir direniş olarak taktığı peruktur. Dolayısıyla kırmızı

peruk burada başkaları tarafından atanan kimlikleri reddetme gücü sağlayışıyla bir maske ve kalkan işlevi görebilmektedir, Murat da peruğu takar takmaz Bili'ye dönerek “Ben Lola değilim, biliyorsun,” der. Lola gibi kendisine atanan konumu o da reddetmiş ve yalnızca Bili'ye karşı değil, onu Lola'nın yerine doğurdıklarını söyleyen ailesine karşı da bir direniş alanı açar. Yine de faşist üçlüyü öldürmeye beraber giderler, Bili burada amacına ulaşır. Peşine düştüğü faşist üçlünün, yeni kendisinin ölümünün gerçekleştiği bu sahnede sözde karşı karşıya bulunan iki kutup da birbirini yok eder.

Bili yalnızca Murat ile ilişkisinde değil, Lola ile olan ilişkisinde de takip ettiği patriarkal hatların şiddetini açığa çıkarmaktadır. Lola'nın Bili ile birlikte yatakta gerçekleştirdikleri sohbette, Lola Almanya'da oldukları için ne yaptıklarının kimseyi ilgilendirmediklerini söyleyince, Bili kendi ailesini ilgilendirdiğini, hatta dostlarıyla bile buluşamadığını belirterek buna karşı çıkar. Böylece Almanya'da sürdürülmeyen devam edilen Türkiye'nin varlığının çeşitlilik ve çoğulluk sağlamasının yanı sıra, kimi zamanlar kentin sınırlarını daraltırken, kimi zaman da genişlettiğine değinilir. Lola arkadaşlarını o kadar özlediyse gidip onlarla sevişmesini önerir Bili'ye. Bili ise hayaller kurmaya başlar, Türkiye'ye dönmeleri, Lola'nın 3000 Mark'a yeniden cinsiyet atama operasyonu geçirmesi, muhteşem bir düğünle evlenmeleri, böylece “Alman ibneler” gibi değil de “normal” bir yaşam sürmeleri ile ilgili olan hayali normatif tekçi aile yapısının yeniden üretildiği bağlamlara sahiptir; “Yirmi sene sonra ne olacağımız belli mi? Ben iyice düşündüm. Evlenelim. Biz bu Alman ibneler gibi yaşamayız. Normal insanlar gibi olmalıyız. Karı ve koca gibi yani. Normal bir aile gibi. Evde beni bekleyen biri olmalı. Ama ufak bir problemimiz var. Düşün bakalım ne?” Buna karşılık olarak Lola aile isteyen kendisi olmasından dolayı ameliyatı geçirmesi gerekenin de kendisi olduğunu söyler, Bili kendisinin erkek olduğunu Lola'nın ise olmadığını söyleyerek bu fikri reddeder. Lola “Ömür boyu peruk takmaya razıyım ama o kadar,” diyerek birbirlerini seviyorlarsa neden oldukları gibi mutlu olamayacaklarını sorgular, böylece kimliklere yüklenen değerler ve roller sorgulamaya açılmış olunur. Bili buna çok sert bir şekilde karşı çıkar, “Saçmalama Lola. Seni de kendimi de öldürürüm bak. Gerekirse ben keserim çükünü. Türkiye'ye gideceğiz. Sadece 3000 Mark lazım bu işe. Kimse de artık

aptalca soru sormaz,” deyince Lola kahvaltı bile yapacak paraları olmadığını söyler. Bili Lola’nın ağabeyinden hâlâ mirası alıp almadığını sorarak onun ailesiyle olan ilişkisini konuya dahil edince Lola ondan asla para istemeyeceğini söyler. Bili eğer birlikte giderlerse her şeyin düzeleceğini, ona güvenmesini ister ve Lola da ona güvendiğini dile getirir, sarılırlar. Yine eğer birbirlerini seviyorlarsa neden oldukları gibi mutlu olamadıklarına dair soru sorunca, Bili bu soruya kendi hayallerini yansıtarak cevap verdiği için soru tam olarak karşılığını bulamadan havada asılı kalır, bunun yerine evlenince herkesin Lola’yı kıskanacağını garantisini verir, çünkü 20 sene sonra kendisi ve ailesi olmadan Lola ne yapacaktır... Normatif tekçi zamansallıkların ve mekânsallıkların hatlarından uzaklaşıldığı taktirde yalnız kalınacağına dair kurgu kendisini yeniden üretmiştir. Bili birinci kuşak göçmen ailesinin kendi değerlerini ve kültürünü güvence altına almak için kapalı, sabit, değişmez örüntüler oluşturarak bu örüntülerin göç ettikleri coğrafyada ‘güvenli’ addettiği bir takım hatlar açtığı ve buradaki hizalanmalardan sapılmadan ilerlenmesi halinde kendi ‘benliklerini’ koruyabileceklerini, kalıcı, uzun ömürlü olabileceklerini vaat eden ve buna yatırım yapılmasını sağlayarak kendisini her daim yeniden üretebilen normatif değerlere yaslanmaktadır. Bu sebeple eğer evlenirlerse ve ‘normal’ bir hayatları olursa 20 sene sonrasının bile planlarını yapabileceklerini ima ederek vaat edilmiş olan mutluluğa inanmaktadır. İnancının arkaplanını ise yine normatif tekçi kapalı, sabit katogerilendirmelerin düzenlemelerinin temasa geçtiğini kendisine, teke indirgeyen ve böylece çeşitliliklerin, çoğullukların erişime kapatılmasını sağlayan, nesnelerin, bedenlerin bu düzenlenmenin tekçi kavrayışından ibaret olduğuna duyulan inançla hayatta kalmak için buraya dair yapılan yatırımların yeni ve farklı olanı imkânsızlaştırması oluşturmaktadır. Dolayısıyla Bili’nin görme ve algılama biçimi Lola’nın bahsettiği normatif tekçi hizalandırmalardan saparak erişilebilir olacak yeni, farklı, çeşitli, çoğul biraradalıkları kavrayabilmekte yetersiz kalmaktadır.

Bili’nin arkadaşları ve yakın çevresi Lola ile olduğunu bilirlerse ona karşı yargıyla yaklaşacaklarını düşündüğü için kendisini normativitenin hatlarına dahil’miş gibi göstermektedir. Bili’nin sokakta geçmekte olan bir arkadaşını gördüğü sahnede Lola ile samimiyeti hemen keserek, yanındakinin kim olduğunu soran arkadaşına

“tanıdık” olduğunu söyler. Arkadaşı “Biraz garip gözüküyor. Tanıdıkmiş. Bunların yüzünden Türklerin adı kötüye çıkıyor. Fazla takılma,” der ve Lola bunu duyduktan sonra uzun uzun Bili’ye bir tepki vermesi için bakmaya başlar, fakat Bili’nin boynu eğiktir, Lola’ya bakamaz. Lola da oradan uzaklaşır, onun ardından da Bili sanki oraya hiç beraber gelmemişler ve aynı yere gitmiyorlarmış gibi Lola’nın gitmekte olduğu yöne doğru ağır aksak yürümeye başlar. Bili’nin normatif hatlara bu şekilde sürekli olarak sürdürmekte olduğu dahil olma arzusu ile hayalini kurduğu Lola’yı “kadın yapma” –ki bu da birebir Osman’ın Murat’ı “erkek yapması” ile bağlantılıdır- arzusuna ve onunla uzun bir evlilik hayaline karşı Lola’nın kendi geleceği için planladığı alternatif dayanışma ağlarıyla sürdüreceği uzunluğuna, güvenceli oluşuna bağlı olmayan bir yaşamdır. Bu durum ifadesini en etkili biçimde ise bir dayanışma mekânı olan Hermannplatz’daki bir büfede burada çalışmakta olan Hella, Şehrazat ve Lola arasında gerçekleştirilen sohbet, tuvaletteki Bili ve İskender’in sohbetiyle sık sık yarıda kesilmekte, parçalı, kopuk bir anlatım sağlanmakta olan sahnede bulur. Lola kardeşi Murat’ı yanına almak istemektedir, fakat arkadaşları onu Murat’ın da Osman gibi olabileceği konusunda uyarmaktadır; “Seni sokağa atan ailede büyüdü o,” der Hella. Lola’nın geçmişi ara sıra kendisini şimdiki zamana sızdırsa da yine de bir kapalılık ve gizlilik, tam olarak erişememe söz konusudur. Geçmişin bu parçalı, kopuk, dağınık halleri geçmiş-gelecek-şimdi arasında yapılan mutlak ayrıştırmalarla her birinin kendi içinde homojen bir yapıda bulunduğu kabulünü de sarsmaktadır. İskender tuvalette Bili’ye harika bir arabası olduğunu söyleyince Bili hemen gidip Lola’yı almayı ve sonra bir tura çıkmayı önerir, “Kızlar böyle şeylere bayılır, anlıyorsun ya,” der. Lola’ya kimlik atamasını her seferinde Bili yapmakta ve kendi düşüncelerinden ibaret, tek yönlü hayallerinin şekillendirdiği gelecek hayalini ona yansıtmaktadır ve bu haliyle bir şiddet ve baskılama alanını Lola üzerinde kuranlardan ve sürdürenlerden biri de odur. Yeniden büfeye geçilir ve Lola’nın hayallerinin Bili’ninkinden çok farklı olduğu için ikisinin dünyasının kopukluğu, iç içe geçemeyen hayalleri sık sık yarıda kesilmekte, parçalı, kopuk bir anlatım ile sağlanmaktadır. Lola Murat’a kendisinin bakacağını, Murat’ın okuluna da devam edebileceğini söylerken, “Biz ailesiyiz artık. Hella teyzesi, Şehrazat teyzesi,” der ve Bili’nin daha önce bahsettiği ‘normal’ aile hayalinden çok farklı bir dayanışma ağı hayali kurar ve bu hayali içerisinde Bili de yoktur. Bili ve İskender büfeye gelince

Lola onlarla konuşmaz, Şehrazat ise Bili'nin tavırlarını eleştirmek, Lola'nın yanında olmak için, "Haklısın gacım, hep derim, bir kadın çüküne sahip çıkmalı," der ve böylece Şehrazat da normatif kategorilendirmelerin tek bedene tek kimlik atayarak bu kimliğe göre beden üzerinde yaptığı kısıtlayıcı düzenlemelere karşı bir söylem üretmiş olur, bedenin bir bütünsellik içerisindeki beden-imgesi yoluyla algılanmasına son vererek, bedenin maddeselliğinde erişime kapatılan çeşitliliklerin ve çoğullukların yeni ve farklı biraradalıklar meydana getirebilme potansiyellerine yönelik olarak pozitif bir algılama biçimi geliştirir. Bili'nin dışlayıcı ve ötekileştirici pratiklerine karşı oluşturulan dayanışma da pratiklerdeki şiddeti kırmaktadır.

Bili'nin Lola'ya atamak istediği görsel kimliğin şiddeti Lola'nın ölmeden önce kırmızı peruğunu takmış olduğu doğum günü partisinde de devam eder. Bu sahnede İskender'in getirdiği arabaya Lola, Şehrazat, Kalipso ve Bili de biner, hep beraber Lola'nın doğum gününü kutlamaya giderler. Bili ilk önce Lola'nın elinde tuttuğu kutunun içinde ne olduğunu sorar, Lola bir sürpriz olduğunu söyleyerek kırmızı peruğu kutusundan çıkarır ve başına geçirir. Ardından Bili birkaç kez Lola'ya peruğu kimin verdiğini sorar, Lola ona peruğu bir hayranının vermiş olduğunu söyler. Bili herkesin çocuklar gibi eğlenmekte olduğu doğum günü partisini uzaktan izlemektedir. Bili Lola'ya peruğu kimin verdiğini yeniden sorunca yüzü düşer ve ona bir masal anlatmaya başlar. Bu planda Bili'nin yüzünün gölgesi Lola'nın mutsuz suratının bir kısmına gölge oluşturmakta ve Bili'nin yansıttığı hayallerinin Lola'da bıraktığı etkiyi imgeleştirmektedir. "Bir varmış bir yokmuş, Lola diye biri, bir de Bili diye bir adam varmış, önceleri çok mutluymuşlar. Aşıklarmış delice. Bili maço bir erkek olduğundan ibne gibi ibnelerin arasında yaşamaktan vazgeçmiş." Bili Lola'nın masalını "Kapa çeneni!" diyerek yarıda keser fakat Lola bu kez ona boyun eğmez veya onun kararlarına uyum sağlamaz. Kırmızı peruk daha önce ailesine ilk kez kimliği açıklarken sağladığı gücü ona yeniden sağlamakta ve bir maske ve kalkan olarak kendi bedenine yansıtılmakta olan baskıya direnmektedir. "Lola'nın çükünü kestirmesini istemiş, kadın ol demiş. Evlenip herkes gibi normal bir hayat sürelim demiş," Bili ağlayarak yine çenesini kapamasını söyler ona, fakat Lola artık susmayı reddetmektedir. Masalına Lola'nın aşkı için isteneni yaptığını ve önlük takarak her gün evi temizleyip pasta pişirdiğini ama Bili'nin bir gün eve gelmediğini, Lola'nın

da onu hem bekleyip hem de nefret ettiğini söyleyerek devam eder ve “Bili Lola’yı neden terk etmiştir?” diye sorar. Bili boynunu eğmiştir yine. Lola devam eder “Çünkü evleneceği kadın aşık olduğu erkek değilmiş artık.” Lola mekândan uzaklaşmaya başlar, Bili arkasından bir kez bağırır, Lola’nın ağlamakta olduğu görülür ama geri dönmez. Lola kırmızı peruk imgesinin ona verdiği direniş ile Bili’nin ona uyguladığı şiddete karşı şiddetten başka yollar bularak karşılık vermeyi başarmıştır. Bunun ardından Lola tek başına ıssız bir yerde yürümektedir, artık yürüyemeyeceği kadar çok içki içmiştir. Kendisine saldıran faşist üçlünün savurduğu tehditlerden ve şiddetten uzaklaşmak için birinin kafasında şişe kırar ve kaçmaya başlar. Bu sırada önüne çıkan taksiye atlar. Önüne aniden çıkan bu taksiyle birlikte ölüm de onun önüne aniden çıkmıştır ve hem toplumsal alanda gördüğü ırkçı, cinsiyetçi, mekânsal şiddet, ötekileştirilme, dışlanma, hem de evde gördüğü baskılama, hizaya getirilme, tecavüz, öldürülme, bir de üstüne Bili ile ilişkisinde yaşadığı sessizleştirilme, şekillendirilme Lola’nın hayatını oldukça zorlaştırmaktadır. Kırmızı peruk ise Bili’nin şiddetine karşı kendisine Bili tarafından atanmış kimlikleri reddetme ve kendisi adına konuşmak için bir direniş ve mücadele alanı tanıyan bir imge olarak kimlik yapılandırılmasına çokanlamlılık kazandırmış ve burada yeni biraradalıklar kurarak alternatif dayanışma hatları kurmanın önünü açmıştır. Nitekim Murat da kırmızı peruk taktığı zaman kendisinin Lola olmadığını söyleyebilmiştir. Ayrıca Lola’nın kırmızı perukla eklemlenen ölümü de aynı dönüştürücü etkileri kendisinde taşımaktadır. Bu sahnede Lola’nın cansız bedeni ırmakta süzülmekte, göğe bakmaktadır, hâlâ kırmızı peruğu başındadır. Yoldan geçmekte olan çocuklar biri onu göstererek, “Sen bir denizkızı mısın?” diye sorar. Denizkızı ile iki farklı türü birarada bulunduruşu ile eklemlenebilen, oluş halindeki kimliklerin meydana getirebileceği yeni ve farklı biraradalıklara, çeşitliliklere ve çoğulluklara vurgu yapılır. Sonraki sahnede herkes Lola’nın cenazesindedir, Bili’yi bir köşede ağlarken gören İskender yaşamlarının kısa ömürlülüğünü, geçiciliğini, kestirilemezliğini, istikrarsızlığını fark ederek Friedrich’i arar ve ona ondan hoşlandığını söyler ve telefonu kapatır, bu telefon Friedrich’in yüzünde gülümsemenin oluşmasını sağlamıştır. Cenazeden sonra gelişen olaylarda Murat’ın yalnızca kendisine atanan Lola’nın yerine doğrulmuş olmanın düzenlediği kimliğe karşı değil, aynı zamanda Osman’ın ona dayattığı ‘erkekliğe’ karşı da kendisini savunarak karşı çıkışı, annenin

kendisine evde atanan kimliklerden ve filmde evin normatifleştirilen sınırlarından çıkışı da bu ölümün dönüştürücülüğü ile kırmızı peruk bağlamında gerçekleşmiştir. Bu sahnede Murat Lola'nın katillerinin faşist üçlü olmadığını anlayınca eve gelerek Osman'a göstererek beğenip beğenmediğini sorar, Osman Lola'yı kastederek "Onunla gömülseydi keşke!" der. Murat Osman'ın Lola'nın ölümünden nasıl haberdar olduğunu sorar. Lola'nın yerini Murat'ı takip ederek bulan Osman Lola'nın yeniden ortaya çıkmasından dolayı güvende hissetmemekte, gerçeğin ortaya çıkmasından korkmaktadır, Murat Osman'a dönerek "Onu evden kovdun. O eşcinsel olduğu için değil asıl sen ibne olduğun için," der, Osman Murat'ın ailenin tüm mutluluğu olduğunu söyleyince, Murat hiçbir zaman ne mutlu ne de gururlu olduğunu söyler; "Bunlar olmazsa ailenin ne anlamı kalır?" ile doğallaştırılan anne-baba-çocuk üçgenin oluşan normatif aile kurumu sorgulamaya açılır. Murat tüm bunları öğrenmek annesinin de hakkı olduğu için ve kendisi hakkında her şeyi öğrenebilmeyi hem Lola'ya, hem annesine borçlu olduğu için annesine her şeyi anlatacağını söyler. Alternatif tarihi oluşturanlar ve örtbas edilmeye çalışılanların zamansallığını ortaya çıkararak doğallıklarını bozanlar ötekileştirilme ve dışlanma deneyim alanlarında bulunmuş olan bireylerin gündelik yaşam deneyimlerinden gelmektedir. Osman bunu yapmaması, annelerini "karıştırmaması" için yalvarmaktadır. Murat o halde Osman'ın kendisinin annelerine oğlunu kimin, hangi sebeple öldürdüğünü anlatmasını önerir. Daha önce koridordan gizlice ve sessizce onları dinlemekte olan anneleri yanlarına gelir ve sarılmak için kollarını ona doğru uzatmış olan Osman'a tokat atar ve evden kapıyı ardına kadar açık bırakarak çıkar. Normatif tekçi evin duvarları ve kapısı, üzerinde yapılan düzenlemelerden, sınırlanmışlardan, atamalardan kurtulan beden, onu sürekli tek yönlü olarak kendisini yansıtmayı üzerinden yeniden düzenleyen, sınırlandıran, atayan kapalı, sabit, değişmez mekânın imkânsızlaştırdıklarını, yanlışladıklarını, olumsuzladıklarını keşfederek başkalaşım geçirmiş ve normatifliğinden kurtulabilmiştir. Her daim sıkı sıkıya kapalı tutulan kapı, annelerinin kendi atanmış rollerini reddederek evi terk edişleriyle açık bırakılmıştır. Dolayısıyla evin kendisinin kapalı, sabit, değişmez normatif tekçi bir sistem olmasından kurtarılması ile gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerine göre hiçbir zaman süreklileşmeyen, akışkanlaşarak genişleyebilen, durağanlaşarak daralabilen, sadece bir veya iki şey olmayan, ikisi birden ve daha

fazlası olabilen geçirgen, eklemlenebilen, oluş halindeki bir ev haline getirilebileceği anlaşılmıştır. Murat bu açık kapıdan çıkıp annesinin peşinden koşar, annesi sokağa çıkmış ve başındaki örtüyü çıkararak yere atmıştır. Murat ona yetişir, Lola'nın 'yerine doğrulmuş olma' durumunun onu hizalayan, düzenleyen, şekillendiren konumlarını önceki sahnelerde giymekte olduğu Lola'nın giysilerini üzerinden çıkararak terk etmiştir. Murat annesine sarılır ve beraber yürümeye başlarlar, üzerlerindeki atanmış teke indirgeyici ve düzenleyici normatif kimlik yüklerinden hafifleyen iki karakter yeni ve farklı keşifler için büyük kentin karanlık ve tekinsiz sokaklarında bir yolculuğa çıkmışlardır ve bunu sarılarak, dayanışarak gerçekleştirmektedirler. Onlar sokağın sonunda gözden yitene kadar seyirci bu iki karakterin başkalaşımına, dönüşümüne tanık edilir.

3.2.3.3. Çeşitli ve Çoğul Zamansallıklarda ve Mekânsallıklarda Umut Barındıran Potansiyelleri Bulmak

Gündelik yaşam deneyimleri ve pratiklerinin kendilerini sürdürdükleri çeşitli ve çoğul zamansallıklar ve mekânsallıklardaki imkânsızlaştırılarak, yanlışlanarak erişime kapatılan umut barındıran potansiyelleri ortaya çıkarmak için filmin yerleşik yaşam düzenindeki zamana ve mekâna nasıl çokanlamlılıklar kattığı ve buradaki şiddet içeriklerini nasıl dönüştürdüğü bu ikinci alt başlık içinde ele alınacaktır. Buna göre ilk olarak ırk, cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf ile bağlantılı olarak sürekli öğretilen ve öğrenilen kodların şiddetini kendi içlerinde imkânsızlaştırılan ve yanlışlanan potansiyelleri çokanlamlılık yoluyla açabilen değişmekte olan oluş halindeki mekânların aynı zamanda içlerinde gerçekleştirilen gündelik yaşam deneyimlerini ve pratiklerini nasıl dönüştürebildikleri çözümlenecektir. İkinci olarak normatif hatların güvenli kıldığı gündüz yaşamının karşısında olumsuz olarak konumlandırılan gece yaşamının heterojen yapısının eklemlenebilen yeni ve farklı biraradalıklar kurabilmesi yoluyla alternatif yaşam alanlarına ve dayanışma ağlarına fırsat açıp açamayacağı üzerine filmin imgeleri ile bir çözümleme gerçekleştirilecektir. Üçüncü olarak filmin başında ve sonunda görünen Zafer Anıtı'nın (Siegestäule) iki tekrarı arasındaki farkların ne gibi dönüştürücü potansiyelleri beraberinde getirdiğine bakılacaktır.

3.2.3.3.1. Öğrenilmiş Kodların Şiddetini Kırma, Değişen ve Dönüştüren Mekânlar

Mekânın dört duvar arasında muhafaza edilmeye çalışılan hava olarak kısıtlanmaksızın farklı bedenlere, zamanlara ve mekânlara eklenilerek ortaya çıkarabileceği yeni ve farklı biraradalıkların, çokanlamlılıkların mekân içerisindeki örüntülenmelerin normatif şiddetini kırabileceğine dair tahayyüllerin önünü açabilmek için filmdeki imgelerle sınırlandırarak tuvalet, park, büfe, apartman ve ev gibi iç, ara, dış mekânlar incelenecektir. Tuvalet, park ve büfe oluş halindeki sınırlara sahip olan mekânlar olarak ele alanacakken, apartman ve ev mekânları ise kendilerine atanmış konumları reddederek oluş halinde kalmak için direniş ve mücadele alanları açan karakterlerin bu mekânlara ait normatif, sabit ve kapalı sınırları kırarak onları oluş halindeki mekânlar haline dönüştürme süreçlerinin incelenmesi bağlamında incelenecektir.

Tuvaletin dört duvarla çevrili olması sebebiyle barındırdığı normatif tekçi zamansallıklar ve mekânsallıklar göz önünde bulundurulduğunda, eşi benzeri olmayan bir ‘mahremiyet’ alanı sağlaması ile özellikle katı dışkının ve anüsün saklandığı, örtüldüğü, bedenin en ‘mahrem’ bölgesi kılındığı, bedenin kimi bölgeleri ve fonksiyonları üzerindeki düzenlemelerin sürdürüldüğü, yeniden üretildiği bir alan sunduğu söylenebilir. Tuvaletin normatif tekçi anlamı ve bağlamı içerisindeki pratikler ve deneyimler ile değişip, dönüşüme açılabilir, böylece *ne olduğu* değil, *ne yapabileceği* ile yeni ve farklı keşifler için inançların ve kabul edilmişliklerin ötelendiği bir zemin hazırlanabilir. Anüsün mahremleştirilmesi üzerinden yanlışlanmaya, imkânsızlaştırılmaya çalışılan eşcinsel ilişki buradaki iki kişinin yasak, yanlış, sapkın olanı, bulunmamaları gereken yerde bulunarak, yapmamaları gerekeni yaparak deneyimlemeleri üzerinden tuvaletin normatif tekçi sınırları dağıtılarak, ona deneyimler ve pratikler ile kimi zaman genişleyen ve akışkanlaşan, kimi zaman daralan ve durağanlaşan, ama asla süreklilikler içinde bulunmayan sınırlar kazandırılabilmiştir. Bili’nin filmin henüz ilk sahnelerinde Lola, Şehrazat ve Kalipso’nun *drag* gösterileri sırasında tanıştığı kişiyle oral cinsel paylaşımın sonunda Bili bu kişiden para ister. Böyle bir taleple karşılaşacağını önceden kestiremeyen bu kişi şaşkınlık içinde derdini anlatmaya çalışsa da, belli ki

başarılı olamaz. Zira bu sahneyi tüm nedenselliği içerisinde izleyebilmek mümkün değildir, araya gösterinin gerçekleştiği sahneden performanslar karışarak beklenmedik, ani, dağınık müdahaleler gerçekleştirerek hikayenin bütünselliğini, nedenselliğini parçalara ayırmaktadır. Tuvalet geri dönüldüğü bir an seyirci ağzı kanamakta olan kişiyi lavabolardan birine tutunarak doğrudan kendisine bakarken bulur. Kapı ve duvarın arasında kalmış olan bu bakış tuvaletin bağlamlarının yeniden daraldığını, bu sırada içinde kalan ‘sapkın’ ve ‘yanlış’ hizalanmaları ötekileştirdiğini görünür kılmaktadır. Bili kendisine istediği parayı vermeyen bu kişiyi dövmüştür çünkü ortada para yoksa bu deneyim onun için geylikle bağlantılı anlamlar kazanmaktadır ve bu kimlik Bili’nin kabul edemeyeceği bir kimliktir. Tuvaletin sınırlarının normativitenin önceden kestiremediği biraradalıklar ve deneyimlerle çokanlamlılık kazanmasına karşı normativitenin hatlarından sapmanın cezası da Bili aracılığıyla verilir. Nitekim Olimpiyat Stadyumu’nda Murat’ın yaşadığı şiddet içeren bir başka deneyim de yine tuvaletin sınırlarının çokanlamlılık kazanması ve normatif hatlardan sapma ile bağlantılı olarak gerçekleşir. Okul öğrencileri Olimpiyat Stadyumu’na götürür, burada Murat ve aynı okulda okudukları anlaşılan faşist üçlü beraberdirler ve olimpiyat ateşinin üzerine çıkmışlardır. Almanya faşist tarihinde üzerinde yapılan mutlak düzenlemelerle bedenin tamamıyla devlete ait kılındığı bedenin normatif tekçi hizalanmaları takip ederek idealleştirilmiş olan beden imgesine sahip olabilmek ile daha iyi bir vatandaş olabilmek arasında kurulan bağlamdaki sıkıştırılmışlığının bir imgesini veren bu mekânda Murat göçmen kimliğiyle yoğun bir şekilde ötekileştirilmektedir.

Arkadaşlarının yanına giderek ne yaptıklarını sorduğunda, “Sikebileceğimiz bir deve arıyoruz, gördün mü hiç?” cevabını alır. Bu cevabı veren kişiye hiç aynaya bakmıyor olduğunu söyleyerek bir direniş alanı kurmaya çalışır, Murat arkadaşının bu gruptan bir süre ayrılıp tuvalet gideceğini söylemesi ile onu tuvalet kadar takip eder. Arkadaşı tuvaletlerden birinde kapayı kapatmamış, onun gelişini izlemektedir. Bunu bir davet olarak kabul eden Murat tuvalet onun yanına doğru ilerleyip ardından tuvalet kabininin kapısını kapatır, böylece tuvaletin normatif duvarları bir kez daha başkalaştırılmıştır. Arkadaşının oral cinsel paylaşımı tercih etmesi ile Murat eğilir, kısa bir süre kapı birdenbire açılır, sınırların geçirgenliği ve esnekliği normativitenin

tekçi düzenlemelerini yeniden üretebilmesine de olanak sağlayabilmektedir. Her daim tek bir ağızdan konuşuyorlarmışçasına organikleşmiş homojen bir sentez oldukları izlenimini uyandıran üçlü Murat'ı döver ve az evvel tuvalette beraber cinsel paylaşım gerçekleştirdiği arkadaşı onun üzerine işer. Murat'tan özellikle bu yaptıklarını "kebabçı" arkadaşlarına anlatmasını isterler, daha önce de gözlendiği gibi istenen eylemden çok eylemin yaratacağı rahatsız edici ontolojik etkidir. Murat kesişimsel bir kimliğe sahip olan Murat, hem göçmen hem de gey kimliği ile çok katmanlı olarak şiddete maruz kalmıştır ve bu da mekânın normatif kodlarını bozmanın ve hatlarından sapmanın bedelidir. Tuvalet iki sahnede de oluş halinde kalmış ve yeni ve farklı pratikler ve deneyimler yoluyla hem bu pratikler ve deneyimlerin gerçekleşebilmesi için alanlar sağlayabileceği, hem de onlarla iletişim kurarak, onlara eklenerek sonunda erişime kapatılanları erişime açtıkları için sonunda bir ceza olsa da kendisini dönüştürebilmektedir.

Park ise özellikle gece yaşamının karanlığında rastgele karşılaşmalara fırsat verirken aynı zamanda da bu karşılaşmalarda görsel kimliğin önemini görme duyusunun üstünlüğünü kaybettirerek kıran, böylece yeni ve farklı biraradalıkların *ne olduklarındansa, ne yaptıklarını*, kimliklerdense deneyimleri ve pratikleri ön plana çıkaran bir mekândır. Kentin karanlık sokaklarındaki gündelik yaşam deneyimlerine odaklandığı filmin ilk sahnesinde ise karanlık Tiergarten içerisinde gezinmekte olan kamera şimşeklerin ışığında bir görünüp bir kaybolan aynı kişiyi takip etmektedir. Şimşekler çaktığı zaman karanlıklar içerisinde beyaz öpüşen yüzler açığa çıkmakta sonra ise yok olmaktadır. Beyaz duvar-kara delik sistemi tersine çevrilmiş gibidir. Kara duvar-beyaz delik olarak altüst edilen bu kimlendirme süreci karanlıkta öpüşmekte olan *queer* karşılaşmaları ifade ederken kimlikleri bilinçli olarak yüzleri saklaması aracılığıyla görünmez kılmakta ve pratikleri ön plana çıkarmaktadır. Park İskender ve Friedrich'in tanışmalarının ardından gerçekleştirdikleri cinsel paylaşım ile başlayan yakınlaşmaları onları alt sınıf ve üst sınıf ile göçmenler ve yerliler arasındaki hiyerarşik dengeleri sarsan bir konumsallığa taşımıştır. Parkın çokanlamlılık kazanarak sunduğu yeni ve farklı biraradalıkların yerleşik düzeni altüst edici potansiyelleri bulunduğu bu bağlamda söylenebilir.

Hermannplatz'daki büfe filmin tüm altkültür üreticilerinin toplanarak birbirleri ile dayanışma sağladıkları mekândır, gündüz yaşamının etkin çalışan mekânlarından biri olan büfe yemek yemek için kullanılmayan yanı sıra Lola, Şehrazat, Kalipso, Bili, Hella, İskender için bir tür dayanışma ve çalışma mekânı olarak da farklı işlevsellikleri sayesinde farklı anlamlar kazanmaktadır. Bu işlevlere ek olarak Lola'nın öldürüldüğü günün ardından Murat'ın Lola ile sözleştikleri büfeye gelerek saatlerce onu beklemesinin ardından, büfenin çalışanı Hella'nın Murat'ın Bili'nin 'öğrettiklerini' sürdürmesini engelleyerek ona Lola gelinceye kadar büfede kalacağı bir yer ayarlar ve onun yanında çalışmaya başlamasının daha iyi olacağını söyler. Böylece büfe aynı zamanda bir yaşam alanı haline de gelir. Geceleri iç mekân olabilen, gündüzleri de dış mekân olabilen bir yapıya sahip olan büfenin *ne olduğundansa neler yapabileceğine* odaklanılarak erişime kapatılan, imkânsızlaştırılan, yanlışlanan pratiklerin açığa çıkmasına olanak sağlanmış olunur. Tuvalet de, park da, büfe de oluş halindeki mekânlardır ve temasa geçtikleri her bedenin, zamanın, mekânın farklılıklarıyla meydana çıkarabileceği yeni ve farklı çeşitliliklere ve çoğulluklara alan açarak içlerinde şiddet örüntülerinin gelişmesine engel olmaktadır.

Bundan sonra incelenecek olan apartman ve ev mekânları ise bedenlerle, zamanlarla, mekânlarla temasa geçmeyi reddetmelerinden dolayı kapalı ve sabit sınırlara sahip oluşlarının, kendilerine atanan kimlikleri reddederek kendileriyle birlikte içlerinde yaşadıkları mekânlarda da bir oluş halindelik meydana getiren ev sakinleri aracılığıyla nasıl kırılabileceği ve bu mekânların da oluş halindeki mekânlar haline getirilme süreçleri ele alınacaktır. Burada sözü geçen apartman Berlin Kreuzberg'de Ayşe Erkmen'in 1994'te tasarlamış olduğu ve *Am Haus* adlı binadır. Bu binanın “-mişli” geçmiş zamanla kurduğu ilişki bağlamında 1960'lerden itibaren gerçekleştirilen işçi göçü sonrasında göç ettikleri ülkede bıraktıklarının bir şekilde kentin dokusuna yerleştirilmiş olduğu düşünülebilir. Bu sahnede Lola ve Şehrazat'ın Kalipso'yu beklerken “Ayşe!”, “Emine!” diyerek bağırırmaktadırlar ve her defasında kafalarından uydurdukları isimlere bir karşılık almaları, kentin dokusunda geride bıraktıkları ve halihazırda o anda mevcut olan kültürel çeşitliliği açığa çıkarabilmektedir. Kalipso camdan başını çıkararak birazdan geleceğini söyler ve

Lola ile Şehrazat “Ayol bu kılıkla mı?” diye Kalipso’nun *drag* olarak gündüz yaşamında toplumsal alana çıkıyor olmalarını şaşkınlıkla karşılarlar. Kalipso ise “Bu kadın bu sahneyi böyle terk eder. Açılın!” diyerek evden ayrılmakta olduğunu ve bu evsizlik halinin getireceği değişimleri ve dönüşümleri kendi dönüşümleri ve başkalaşimleri ile karşılaşmaya hazır olduğunu ifade etmektedir. Kalipso evden çıkarken komşusu ona kim olduğunu sorar, buna şaşırarak Kalipso “Benim ayol, Fikret!” der, komşusu apartmanda yaşayan aileler olduğunun altını çizerek “Anam, karı gibi! Bu ne kılık. Oropuya dönmüşsün,” der. Kadınlık, ahlâksızlık, seks işçiliği arasında kurulan bu bağlam normatif hizalanmaları takip etmekte olan bireylerin bu hizalanmalardan sapmış olan bireyleri salt bu sapma eyleminden dolayı ‘suçlu’ görmeleri sebebiyle onlara sorgulamaksızın her türlü olumsuzladıkları kavramı yapıştırabilme haklarını kendilerinde görmeleri doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Kalipso normatif tekçi hizalanmalardan sapmış konumu üstlenerek “Aman merak etme, zaten bu boklu haus’unuzu da, sizi de, ailelerinizi de terk ediyorum,” der. Komşusu onu ilk gördüğünde onda bir “bozukluk” olduğunu anladığını, o zamandan beri onlara kendisini ‘erkek’ olarak tanıttığı için kandırdığını söyler. Bozukluk ve aldatma benzetmesi yine bu sapmadan kaynaklanmaktadır. Kalipso konumunun sarsılmasına izin vermeden, “A ah! Düşün bakalım ablacım ne yapacaktım? Benim gibi yalnız bir kadın, azgın kocalarınız da hep kıcımda!” Erkekliği taklit edilemez ve doğallaştırılmış konumundan indirir. Bu dünyanın “erkeklerin dünyası” olduğu için kadınlık onurunu, gururunu, izzeti nefsin, itibarını, bekaretini korumak için erkek ayağına yatmak gerektiğini söyleyince komşusunun tüm kimliklerin birbirinin içine geçebiliyor oluşundan dolayı kafası karışır. Komşusunun kafasındaki düzenlemeleri ve hizalanmaları altüst edebilmiş olmanın verdiği güçle onu özleyeceğini ama kocasının ondan daha iyi olduğunu söyleyerek onu iyice rahatsız eder, bunun arından da Lola ve Şehrazat’la koşarak apartmandan çıkarlar. Apartmanın normatif sabit ve kapalı sınırları Kalipso’nun kendisine atanan konumları reddederek kendisi için kendisinin seçtiği isme ve konuma görünürlük kazandırması ve söyledikleriyle komşusunun kafasında ‘doğal’ ve ‘normal’ olarak yer etmiş olan kategorileri birbirinin içine geçirmiş olmasından dolayı dönüştürdüğü, onları oluş halindeliğe açtığı söylenebilir.

Bili ve Lola'nın paylaştıkları ve yalnızca Bili'nin Lola'ya ameliyat olması gerektiğini söylediği ve yine Bili'nin faşist üçlüyü öldürmeyi planladığı sahneler dışında bu eve dair herhangi bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak bu evin Lola'dansa daha çok Bili'nin kendisini gerçekleştirdiği mekân olduğu açıktır. Bu ev dışında Osman, Murat ve annenin paylaştığı yine oldukça kapalı ve sabit sınırları olan bir ev daha vardır. Evde Türkçe televizyon izlenmekte, evin birinci kuşak göçmen ebeveynleriyle muhafazakar bakışları yüzünden sürekli çatışma halinde olan yeni genç kuşağın (ikinci kuşak olarak Lola da bu kuşağa dahildir) transkültürel kimliğini bu evde Murat taşımaktadır. Murat Almanca konuşmaktadır ve Türkçe'yi de ağır bir Alman aksanıyla konuşabilmektedir, fakat annesi yalnızca Türkçe konuştuğu için onun söylediklerini anlayabilmektedir. Osman evin normatif duvarlarının koruyucusu olarak kapı açılınca hemen kapıya gelir ve Lola'yı görür görmez Murat'ı önünden çekip kapıyı da kapatır. Lola ısrarla kapıyı çalmaktadır. En sonunda kapıyı açar, Lola çocuğun kim olduğunu sorar, Osman “Senin kardeşin değil o,” der. Lola “Ortadan kaybolacağımı mı sandın? İşine gelirdi değil mi? Sadece mirasımı almak için gelmiştim buraya. Ama şimdi işler değişti. Elimden aldığın ailemi ve kardeşimi de almaya geldim!” deyince Osman çok öfkelenerek “Senin ne ailen ne de kardeşin var!” deyip kapıyı kapatır. Evin kapılarının kendini güvenli kıldığı alanlarda sürdürebilmek için oluş halindeki bir konumsallığa sahip olan Lola'ya kapalı olmasıyla yanı sıra bu evde yaşamakta olan Murat ve annenin de, hatta Osman'ın da kendilerine atanan kimliklerde sabit ve kapalı kalmalarıyla da bağlantılı olan bir eşiktir. Evdeki karakterlerin bu eşikten geçerek kendilerini oluş halinde konumsallıklara taşıdıkları sahnede kapıyı açık bırakırlar. Evin her daim kapatılan kapısı böylece kendilerine atanmış kimlikleri reddetmiş olan karakterler aracılığıyla açılmış ve ev oluş halindeki bir mekâna dönüşmüştür.

3.2.3.3.2. Homojenleşmiş Bir Sentez Olarak Sunulamayan Gece Yaşamı

Gece yaşamının zamansallıklarının ve mekânsallıklarının çeşitliliği, çoğulluğu ve heterojenliği bütün, sabit, kapalı, kalıcı, uzun ömürlülüğü güvenceleyen kategorilerin yerleşmesine fırsat vermeyerek ve bu kategorilerin olumsuzladığı, imkânsızlaştırdığı yanlışladığı çeşitlilikleri ve çoğullukları, yeni ve farklı umut içeren potansiyelleri

erişime açmaktadırlar. Filmin ilk sahnesi iki oluş halindeki mekânı, gece kulübünü ve parkı birbirinin içine geçirerek bu oluşluluk halini daha da çok pekiştirmiştir. Gece yaşamının karanlık sokaklarının çakan şimşekler eşliğinde gösterildiği sahnede bardaki *drag* gösterisinin parkın imgelerine katılmasıyla bir dış mekân ve bir iç mekân arasında da geçişlilik sağlanır. Mekânlar aracılığıyla kurulan oluş halindelik ve geçişlilik, önceden kestirilemeyen biraradalıklar geliştirilmesinin önünü açarak konumsallıklarının homojen birer sentez olarak sunulamayacağını da ifade etmektedirler. Bu sahnede Türkiye'nin konumlandığı coğrafyada üretilen ve geliştirilen yerel müzik ve oryantal dans ile *drag* performansı bir arada sunarak yeni ve farklı paylaşım alanları açan iki *drag queen*'in yanında, sahnede konumlanan kamera, Türkiye'deki geleneksel dansları sergileyen sanatçılarla bir arada bulunarak onları seyreden başka coğraflardan farklı, çeşitli, çoğul kültürlerden bireylerin bakışını seyirciye de iletmektedir. Hem sahnedeki performans bir biraradalık sunmakta hem de sahnenin seyircisiyle kurduğu ilişki bağlamında bir biraradalık sağlanmaktadır.

Öte yandan seyirciler arasında mekânın arka bölgelerinde hem seyircileri hem de sahnedeki sanatçıları, dolayısıyla filmin seyircisini izlemekte olan bir seyirci daha vardır, bütün bakışları bu konumuyla kapsayabilen bu kişinin bakışı bir an izleyiciler arasında ona doğru yönelmiş birinin sahnedeki *drag* gösterisiyle iç içe verilen dansına kayar. Sahne böylece izleyicilerine doğru dağılmış, sınırlarını belirsizleştirmiştir. Filmin seyircisi ise genellikle gösteriyi gerçekleştiren sanatçının veya kişilerin yanında, arkasında konumlanarak bu bakışı kendi üzerine de almaktadır. Seyircinin mutlak seyirci kabul edilişi de böylece bozulmuştur. Bu durumun sahnedeki sahte-gerçek, gösteren-gösterilen ayrımlarını geçersiz kılabilen *drag* performans ile gösterilmesi tesadüfi değildir. Gösteriyi bölerek mekânın her yanına dağıtılışı ile merkezisizleştirilmiş oluşu bir bütünlüktense sadece parçaların varlığının mümkün olduğunun altını çizerek, başka türlü bir gerçeklik tarzı arayışında farklı görme ve algılama biçimleri için potansiyelleri erişime açmaktadır. Mutlak zıtlıkların en rahat kırıldığı alanlar ise yakın temasların kurulabileceği, bedenlerin geçici, dağınık, aniden, beklenmedik, kaydedilmesi imkânsız, efemeral hareketlerinin, normatif tekçiliğin ilerlemeci ve üremeci zamanını ve mekânını

çatlatarak kırılmalara, sapmalara olanak sağlayan dans sahnesinin teke indirgeyen düzenlemelerden dolayı şeylerin erişime kapatılmış çeşitliliğin ve çoğulluğun halihazırda mevcut olan üzerinde yeniden keşfedilmesine fırsat verebilecek bir zemin sunduğu düşünülebilir. *Drag*'in sunduğu başkalaştıran yeni ve farklı biraradalıklar, oluşlar, çeşitlilikler, çoğulluklar bu bağlamda yeni görme ve algılama biçimleri için çeşitli potansiyeller taşımaktadır. Bir bedende bir kimlik fantezisinin önüne geçebilen *drag* gösterilerinin arkaplanında, sahnenin gerisinde bu gösteriye hazırlanmakta olan aralarında alternatif dayanışma ağları geliştirmiş olan *queen*'ler bulunmaktadır. Parkta ise çakan şimşeklerin altında *ne oldukları* ile değil *ne yaptıkları* ile konumsallıklarını sürdürenlerin oluşturabilecekleri yeni ve farklı biraradalıklar sınıflararası ve/ya transkültürel geçişlilikleri sağlayarak normatif hatların otoritesini sarsmaktadırlar. Gece yaşamının karanlık, merkezsiz, dağınık, yani her an bir diğeri merkezi olsa da bu konumun geçiciliğinde hazzı bulan, hem akışkanlaşıp hem durağanlaşan, eklemlenebilen ve yeni, birbirinden çok farklı, beklenmedik biraradalıklar geliştirerek sınıflararasılıklar ve transkültürellikler gerçekleştirebilen zamansallıkları ve mekânsallıkları alternatif dayanışma ağlarının, yaşam alanlarının meydana çıkmasına fırsat tanıyarak direniş ve mücadele için çok çeşitli potansiyeller barındırmaktadır.

3.2.3.3.3. Tekrarlar ve Farklar, Zafer Anıtı

Almanya'nın bulunduğu coğrafyada en büyük kentlerden biri olan Berlin'deki sembolik Zafer Anıtı (Siegessäule) ile açılan film bu anıtın taşıdığı resmi tarihe ait anlatıyı ve zafer kavramını nasıl yeni ve farklı görme ve algılama biçimleri aracılığıyla değiştirip, başkalaştırıp, dönüştürebileceğini, böylece nasıl çeşitliliklere ve çoğulluklara yeni sorgulama, direniş, mücadele alanları temin edebileceğini odağına almaktadır. Filmin açılışı ile kapanışı sırasında görülen Zafer Anıtı'nın iki tekrarında farklar bulunmaktadır. Kentin yerleşik normatif düzeni içerisinde kendi kendisini muhafaza etmeye ve sürdürmeye çalışırken sürekli kendini yeniden meşrulaştırması ve doğallaştırması gerektiği için bu süreklilik halinin her zaman başarılı olmayarak yanlışlar ve sapmalar yapması her bir tekrarın birbirinin aynısı olmadığını açıkça ortaya koyar. Nitekim bahsedilen son sahnede Şehrazat ve Kalipso lanetler okuyarak Berlin'i terk ettikleri taksinin içindedirler. Şehrazat arabanın

şoförüne evli olup olmadığını, çocukları olup olmadığını sorunca şoförün “Doğru bir kız bulamadım ki, talihim yaver gitmedi. Sizin gibi güzel bir hanım bulsaydım başka olurdu tabii,” demesi Şehrazat’ın çok hoşuna gider. Bu sırada Kalipso şoföre arabayı durdurması için bağırır. İskender’in Ute’nin çok değerli broşunu yol kenarına fırlattığı yerdedirler ve broşu bulurlar. Kalipso hemen alışverişe gitmeyi önerse de Şehrazat performans sergileyemeyecekleri günler için bankaya yatmasının daha doğru olacağını söyler. Sonra da şoföre dönerek “Bana bak, taşsaklı karıyım, sonradan söylemedi deme,” der, şoför ona gülümser. Taksiye binerek filmin açılışını yapan Zafer Anıtı’na doğru ilerlerler. Beden ve mekân üzerindeki soyut, zaman-dışı, ‘verili’, ‘doğal’ olduğu farz edilen hizalayan, düzenleyen, şekillendiren kategorilerin temasa geçtikleri her şeyi kendilerinden ibaret kılarak düzenleyen, hizalayan normatif tekçi hatlarından kurtularak bu hatların imkânsız kıldığı halihazırda mevcut çeşitliliklerin ve çoğullukların erişime açılmasıyla çıktıkları yolculuklarda yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin mümkün hale gelmiş olması onların zaferi olmuştur.

Zafer Anıtı ilk olarak gece yaşamının karanlık yağmurlu bir gecesinde tek başına gösterilirken, son olarak gündüz yaşamının aydınlık, güneşli bir günde Şehrazat’ı ve Kalipso’yu onları taşıyan taksinin şoförü arasında gelişen samimi paylaşımların da mekânı olarak bu paylaşım alanını da göstererek konumsallık kazanmıştır. Ancak bu paylaşım alanını mümkün kılan da zaten ilk olarak sağladığı karanlık yüklü imgesidir. Yalnızca bu olumsuzlanan, karanlık, tehlikeli imge normatif hatlardan sapmanın ardındaki yeni ve farklı potansiyelleri açığa çıkarabilmiştir. Dolayısıyla tekrarın bütünsel bir kimlik oluşturan yapısı bozularak ve bu tekrarlardaki farkların aktarılmasıyla tekrarların da birer süreç oldukları, oluş halinde kaldıkları açığa çıkarılarak zamansallıkları vurgulanmış ve böylece belirli, sabit ve kapalı konumlar atayan konformist çerçevelenmelerinin soyut anlamları bozularak gündelik yaşam deneyimleri ve pratiklerle oluşabilecek çeşitli ve çoğul anlamlara kapı aralanmıştır.

SONUÇ

1980’li yıllardan itibaren ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel, teknolojik değişimler Türkiye’deki büyük kentlere 1950’li yıllardan beri devam etmekte olan göçlerin yönlerinin çeşitlenmesi ve çoğalması sonucu büyük kentlerde izi sürülemeyen göç ve gelen göçün yönlendirildiği kentin arka sokaklarındaki sınırları sabitlenemeyen altkültür aynı coğrafyada bir arada bulundukları homojenleştirilerek güvenli kılınmış organik sentezlerin yavaş yavaş çözülmeye başlamasına ortam hazırlamıştır. 1990’lı yıllarda ise halihazırda var olsalar da belli başlı toplumsal ön kabullerin düzenlemeleri ve hizalamaları sonucunda imkânsızlaştırılmış ve bilgi üretici mekanizmalara dahil edilememiş olmalarından dolayı görünmezleştirilmesi veya kendi yansımasına büründürmeleri sebebiyle, bu döneme kadar bakılmamış, görülmemiş, sorgulanmamış birçok alan küresel tüketim kültürünün toplumsal hayata hızlı bir giriş yapmasıyla kendisini gösterebilmiş, kendi adına, kendi sorunlarını dile getiren rolleri üstlenebilmiştir. Bir çöküş dönemi olmasının yanı sıra bir dönüm noktası olarak da anılan 1990’lar merkezsizleşme, kaybolma, dağılma, istikrarsızlık, parçalanma, kırılmanın toplumun her alanında görülmeye başladığı yıllar olması sebebiyle *queer* çalışmaların yerleştirilmesi bağlamında önemli bir dönemdir. Nitekim bütünsel bir arzunun veya kültürel bir talebin parçası olmaktan çıkarak tek tek kendilerini göstermeye başlayan birçok kategori ritüellerinin bozulmasından dolayı doğallığını kaybetmeye başlamıştır ve böylece çok yönlü sorgulama imkânları sağlanmış ve halihazırda mevcut olan dünyanın yeni ve farklı tahayyüllerini mümkün kılmıştır. Dolayısıyla kategorilerin kendileri bile başkalaşımalar geçirerek kendi içerisinde çeşitliliği, çoğulluğu, melezliği mümkün kılabilmektedirler. Bu bağlamda araştırma boyunca sınır mefhumu odağa alınarak normatif tekçi algılarına alternatif oluşturacak yeni ve başka sınırların olup olamayacağı, sorgulamaya *queer* kuramın ve sinema sanatının imgelerinin imkânları da dahil edilerek incelenmiştir. Araştırma içerisinde özellikle birbirinden ayrı ayrı tutulmaya çalışılan ama kendi başlarına kopuk, eksik, kısmi, sökülüp takılabilen konumlarında bile birbirleriyle iç içe geçmiş olduğu vurgulanan farklı, çeşitli, çoğul sınırlar kültür-doğa, sahte-gerçek gibi ayrımları dağıtarak hem farklılığı, çeşitliliği ve

çoğulluğu sağlama konusunda farklı konumlandırmaların gerçekleşmesine olanak tanımış, hem de bu konumlandırmalara akışkan, geçirgen fonksiyonları kazandırarak, halihazırda konumlanışından dolayı kısmi ve eksik olmaya mecbur olan farklılıkların birbirine eklenenebilmesine olanak sağlamış ve bütünsellik oluşturma hedefinde olmadıkları için de beklenmedik, ani, geçici, istikrarsız, dağınık, efemeral biraradalıkları meydana getirme olasılıkları bulunan çeşitliliklere ve çoğulluklara alan açmıştır. Bu bağlamda normatif tekçi kategorilerin kendilerini sürdürmek ve yeniden üretmek için bedenler ve mekânlar üzerinde çizdiği, kaydettiği düzenlemelerin zamansallığını, arkaplanını ortaya çıkarabilmek önem kazanmaktadır. Normatif tekçi kategorilerin düzenlemelerinin oluşturduğu hatların kendi içlerindeki hizalanmalarının mikro boyutlarda olabilmeleriyle izlerinin sürülemeyeceği kadar farklı yöne dağılarak kendisini muhafaza edebilmek için yerleştirmeler, belirlemeler, işaretlemeler yapabilme becerisi ile yine kendisinin düzenlediği hatlar üzerindeki şeylere olan yönelimleri öngörebilmektedirler. Böylece kendisini şeylerin kavranışına da yansıtabilmekte veya kavrayışın ancak temasa geçtiği şey ile görünür olabilmesinden dolayı, temasa geçilen şey normatif tekçiliğin kendisine indirgenerek tek organik bir bütün içine dahil edilmekte ve yalnızca bu dahil edilebilme ile bir anlam ve öneme sahip olabilmektedir. Temasa geçilen şeylerin çeşitliliğini ve çoğulluğunu imkânsızlaştıran bu normatif tekçi düzenlemelerin oluşturduğu kavrayışlar şeyleri kendisinden ibaret kılarak temasa geçtiği her şeyi kendisine benzetip birbirine bağlamakta, böylece hem kendisini doğallaştırmakta, hem de yeniden üreterek sürekliliğini sağlamaktadır. Dolayısıyla normatif tekçi kategorilerin temin ettiği hatlardan sapabilmek ve bu sapmayı üstlenebilmek onun işleyişinde istikrarlılığını ciddi biçimde sarsacak çatlama, kopma, dağılma, kırılma, parçalanma meydana getirebilecektir. Bu bağlamda *queer*'in kendisi tuhaf, anormal, sapkın, iğrenç, bozuk, rezil gibi birçok anlamı olan ama büyük çoğunlukla normatif tekçi kategorilerin olumsuzladığı konumlarda bulunan şeyleri ifade eden bir kavram oluşuyla bu anlamların ötesinde, bu anlamları ona atayanı sorgulamaya açmak isteyerek olumsuzlanan konumları üstlenmekte, böylece onların meydana getirmeye çalıştığı etkileri geçersiz kılmakta ve bir mücadele alanının oluşmasına imkân vermektedir. Bu sebeple de *queer* kuram normatif tekçi kategorilerin oluşturduğu zaman-dışı, 'verili', 'doğal', kalıcı, uzun

ömürlü, sabit, değişmez olduklarına inanılan kimlikler üzerinden yapılacak bir kimlik siyaseti yerine, gündelik yaşamın sıradanlığında kendiliğinden gelişmekte olan, beklenmedik, merkezlessiz, dağınık, geçici, kısa-ömürlü, akışkan, geçirgen, oluş halindeki zamansallığı ön plana çıkan deneyimlere ve pratiklere, onların kendilerinin kendileri için geliştirdikleri çoğu argo kelimedenden türetilmiş kimlikleri dikkate almaktadır. Bu oluş halindeki kimlik ise, farklı, çeşitli, çoğul deneyimlere ve pratiklere açık oluşuyla birlikte sınırları onların hareketlerine göre kimi zaman genişleyip akışkanlaşmakta, kimi zaman da daralıp durağanlaşmakta, böylece geçirgen, akışkan ve oluş halinde kalarak eklemlenebilen bir kimlik meydana getirebilmektedir. Bu sayede de soyut kategorilere *inanmak* yerine soyut kategorilendirmelerin düzenlemelerinin bozulmasıyla erişime açılan çeşitliliklerin ve çoğullukların *keşfedilmesine, bir şey gibi olmak*'tansa *birlikte deneyimleme*'ye odaklanılarak barındırdıkları yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerinin normatif tekçi kategorilerin düzenlemelerinin sebep olduğu şiddet, ötekileştirme ve dışlama pratiklerine karşı nasıl bir mücadele ve direniş alanı sağlayabileceğinin ve bu alanın neler yapabileceğinin tahayyül edilebilmesi mümkün olmuştur.

Bu bağlamda yalnızca cinsiyet/cinsellik kapsamında değil, beden ve mekân üzerinde kurulan normatif tekçi kategorilerin düzenlemelerini ve hatlarını açığa çıkararak, onlara zamansallık kazandırmayı, böylece doğallaştırılmışlıklarını bozmayı hedefleyen araştırma sınırlarını Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada kırsal bölgelerden büyük kentlere gerçekleşen göçlerle eklemlenmiş bir şekilde tutmayarak, yine bu coğrafya üzerindeki kültürle bir şekilde temas halinde bulunmuş bedenlerin hatların hizalanmaları üzerindeki hareketlerini, kavrayışlarını, yönelimlerini, başka bir coğrafyada göçmen olarak nasıl o coğrafyanın kategorilerinin düzenlemelerine, hatlarına ve hizanmalarına uydurduğunu da anlamak istemiştir. Böylece 'ulus'ların sınırlarının da oluş halinde olarak düşünülebileceğini, göçlerle birlikte sürekli bir değişim ve dönüşüm halinde kalmasına, içerisinde her gün, her saniye değişebilen çeşitlilikleri ve çoğullukları barındırmasına rağmen bu karmaşıklığını, farklılıklarını, çeşitliliğini ve çoğulluğunu özneleşme sürecine sokup genelleyerek teke indirgeyen herhangi bir 'ulus' tanımıyla ifade etmenin onları kavrayabilmek için oldukça yetersiz kaldığı sonucuna varılmıştır. Birkaç coğrafi bölgenin kültürünün

kategorilerini, düzenlemelerini, hatlarını ve hizalanmalarını, zamansallıklarını ve mekânsallıklarını bir arada bulundurabilen, üstelik bunlar arasında hiç zorlanmadan geçişlilikler sağlayabilen, kendisini deneyimlere ve pratiklere açık tutuması sebebiyle eklemleyebilen ve böylece yeni, beklenmedik, farklı biraradalıklar oluşturabilen oluş halindeki transkültürel kimliklerin varlıklarına vurgu yapılmış, aynı dünyanın yeni ve farklı görme ve algılama biçimleriyle görülebilmesinin mümkün olduğunun, hatta bunun halihazırda, şimdide, şu anda mevcut olan imkânlarla sağlanabildiğinin altı çizilmiştir. Bu imkânların keşfedilebilmesi için özellikle büyük kentlerin yoksul, karanlık, ‘cahil’, ‘yobaz’, ‘taşralı’ olarak olumsuzlanan ve yanlışlanan arka sokaklarındaki yersizyurtsuz, göçebe, dağınık, yalnız, istikrarsız, uzun ömürlü gelecek planları olamayan, her gün farklı bir hayatta kalma mücadelesi vermek durumunda olan, kentin kategorilerinin düzenlemeleri ile tecrit edilmiş sokaklarda kontrol altında tutulmaya çalışılan, sürekli ötekileştirilme ve dışlanma pratiklerine maruz bırakılan, ırksal, cinsel, mekânsal olarak ayrımcılığa uğrayan, altkültürdeki bireylerin gündelik yaşam deneyimlerine ve pratiklerine odaklanılmış ve bu olumsuzlanan konumlarda normatif tekçi kategorilen imkânsızlaştırarak erişime kapadığı çeşitliliklerin ve çoğullukların kendisini ara sıra göstererek yeni ve farklı görme, düşünme ve algılama biçimlerine göz kırptığı, bu potansiyelin de direniş ve mücadele alanları sağlayarak başka dünyaları, gerçeklikleri olasılıklar dahiline çekebildiği kaydedilmiştir.

Bu kuramın deneyimlerle ve pratiklerle buluşturulması bağlamında sınırın yerelliğine odaklanılmış ve 1980’lerden sonra değişim ve dönüşüm sürecine giren Türkiye’nin barındırdığı çelişkili, istikrarsız ortamın kimi sapmalara olanak sağlayacak bir takım toplumsal, kültürel, siyasi bunalımdan, çöküş, kopma, dağılma, parçalanma, sessizlik döneminden geçtiği üzerine düşünülmüştür. Bu parçalanma, kopma, sessizlik, dağılma, çöküş, merkezlesizleşme deneyimlerinin yeni ve farklı bağlamlarda okumasının sağlanması ile daha öncesinde takip edilmekte olunan normatif tekçi kategorilerin düzenlemelerinin temin ettiği hizalanmaların ilerlemeci ve üremeci zamansallıklarından ve mekânsallıkların sapılması ve bu olumsuzlanan, yanlışlanan, imkânsızlaştırılan sapma deneyiminin üstlenilmesi ile normativiteye dair nelerin etkisiz kılınabileceği, nelerin başkalaşım geçirerek dönüştürülebileceği sorgulamaya

açılabilmiştir. Nitekim özellikle yerel sinemanın tarihinde hem bir çöküş hem de bir dönüm noktası olan 1990'lar olumsuzlanmadan yeniden ayağa kalkışı sağlayan bir dönem oluşuyla *queer* rastlaşmaların gerçekleşebilmesi için olanaklar yaratmaktadır. Normatif tekçi kategorilerin düzenlemelerinin temin ettiği hizalanmalardan sapılması ile ancak deneyimlenebilecek olan çöküş, kopma, parçalanma, kırılma daha önceleri organik bir bütünsellik içerisinde bulunmasından dolayı ancak öngörülebilir biraradalıklar sağlayabilirken, bu dönemde yaşanan dağılma ile normatif tekçi kategorilerin düzenlemelerini kontrolünü bir nebze olsun kaybetmesi veya farklı alanlara yöneltmesiyle daha önce imkânsızlaştırılarak erişime kapatılan çeşitliliklerin ve çoğullukların meydana getirdiği tek tek parçalı, kısmi, eksik konumlanmaların birbirlerine eklenilebilmeleri ve *birlikte* deneyimleyebilmeleri ile beklenmedik, rastgele, istikrarsız, geçici, kısa ömürlü sürekliliğin normatif tehlikelerine düşmeyen biraradalıklar oluşturabildiği gösterilmiştir. 1990'larda gerçekleşen bu değişim ve dönüşüm havasının yeni bir gerçeklik tarzı önerdiğini ve bu bağlamda daha önce doğallaştırılıp, zaman-dışı olduğu sorgulanmaksızın kabul edilmiş olanların tek tek sorgulamaya açılmasının ön koşulunun da bu güvenilen, istikrarlılığı sağlanan dünyanın artık işlevini yitirmiş, gerçekliğinin dağılmış, çökmüş olmasıdır. Aksi halde aynı güvenilirliği sürekli normatif olarak kanıtlanmakta olan kategoriler, düzenlemeler, kabuller, hatlar, hizalanmalar öncesinde olduğu gibi halihazırda sürdürülmeye devam edilirdi.

Bu bağlamda yine 1990'larda çeşitli sebeplerle dönem içindeki değişimlere ve dönüşümlere göre kendisini sürdürmekte olan her şey gibi Türkiye'nin bulunduğu coğrafyada geliştirilen sinema sanatının bir çöküş ve dönüşüm sürecine girdiği belirtilmiştir. İmgeyi harekete bağlayarak bütünselliği ve nedenselliği ören sinemanın artık 1990'lardaki dönüşümlerle birlikte varlığını sürdüremez hale gelmiştir. Herhangi bir bütünsel anlatım kurmayı hedeflemediği için imgelerin hizalanmalarının kopuk, parçalı, geçici, istikrarsız, rastgele bir aradalıklar oluşturan bir şekilde gerçekleşebilmesi ile normatif tekçi kavrayışlar aracılığıyla çeşitliliklere ve çoğulluklara erişimi kapatılmış olan kimi nesnelerin, bedenlerin, mekânların sinemadaki imgelerinin sinemanın imkânları ile başkalaştırılabildiği ve böylece çeşitliliklere ve çoğulluklara erişiminin açılacağı belirtilmiştir. Sinemada yeni bir

gerçeklik tarzını ifade etmekte olan bu değişimler ve dönüşümler ile birlikte 1990'ların yeni gerçeklik tarzıyla oluşturulan filmler bilinçli olarak yanlış hizalanmalar kuran, böylece farklı zamansallıklar ve mekânsallıklar üretilip burada yaşamın mümkün olduğunu aktarabilmiştir. İstihdamın sağlandığı, güvenilir kılınmış, ilerlemeci ve üremeci gündüzün zamanında ve mekânlarında yaşamının bir zorunluluk olmadığını vurgulayan, bundan başka zamansallıkların ve mekânsallıkların da olduğunu, bedeni mekâna ve mekânı da bedene uzatabilmesi ile beden ve mekân arasında kurulabilen akışkan ve değişken dinamiklerin tahayyül edilebileceğini göstererek, kentin kendisinde bulunabilmesiyle tekinsizliği, karanlığı, parçalanmışlığı, kaybolmuşluğu aktarabilmişlerdir. Sinemanın sağladığı imgelerin düşünce üretme ve bu düşünceleri seyircinin düşünce akışlarına katma becerisinin normatif tekçi kategorilerin zamansallıklarına ve mekânsallıklarına sızıp buralardaki düzenlemelere ve hatlara müdahale ederek çeşitli, çok yönlü, öngörülemeyen başkalaşımalar meydana getirebileceği örneklenmiştir. Bu başkalaşımların açtığı yolda yeni ve farklı görme ve algılama biçimleriyle birlikte daha önce keşfedilmemiş olan yeni mücadele ve direniş biçimlerine de fırsat tanınmış olmaktadır. Bu doğrultuda ele alınan üç film örneği de ev, kapı, sınır, tuvalet, büyük kentlerin karanlık arka sokakları gibi mekânların nasıl başkalaşımalar geçirebileceği ve bunların gündelik yaşam deneyimlerinde ve pratiklerinde neleri erişime açabileceği gösterilirken, diğer yandan da bar, balkon gibi yarı kamusal mekânların çeşitli dayanışma ağlarının oluşması için fırsat tanıyarak normatif aile kurumunun dışında biraradalıklar oluşturmanın nasıl mümkün olduğuna bakılmıştır. Özellikle ev, kapı, sınır, tuvalet, büyük kentlerin arka sokakları gibi mekânların normatif kategorilerinin soyut bir isimlendirme ile teke indirgenmiş işlevlerinin buralarda bulunmaması gerekeni bulundurarak ve yapılmaması gerekenin yaparak deneyimler ve pratiklerle belirlenmiş ve güvenilir kılınmış hatların hizalanmalarından sapılması ile nasıl başkalaştırılabileceği ve bu başkalaşımın neler yapabileceği yine bu mekanların çeşitlilikleri ve çoğullukları ortaya çıkarılarak aktarılmıştır. Böylece değişen zeminlerde kendisini oluşturan, bu sebeple de farklı yollar izlenmesine fırsat tanınan, eklemlenebilen, kimi zaman kaygan ve akışkan, kimi zaman durağan ve sabit sınırlara sahip olan teke indirgenemeyecek, dolayısıyla içerisinde sürekli kendi düzenlediği hatlardan sapanlara yönelik olarak şiddet ürettiği algı dünyasına

sıkıştırılamayacak zamansallıklar ve mekânsallıklar kendilerini gösterebilmişlerdir. İki büyük kentte, İstanbul'da ve Berlin'de, Türkiye'nin üzerinde bulunduğu coğrafyadaki kültürlerle bir şekilde temasta bulunmuş olan, genellikle göçmen, alt sınıf, yoksul, gece yaşamını benimseyen, yalnız, ailesi olmayan veya olsa da sıkı bağlar geliştirememiş, göç ettiği yerlerde ötekileştirilen ve dışlanan bireylerin gündelik yaşam deneyimlerini ve pratiklerini odağına alan ve bu olumsuzlanan konumlara nasıl geldikleriyle değil de bu konumları üstlenerek nasıl mücadele yolları geliştirdikleri, kendi sapkın ve yanlış hizalanmalarını, hatlarını, yönelimlerini, zamanlarını ve mekânlarını nasıl normativitenin tekçi kategorilerinin istikrarlılığını aksatmak için kullandığını konu edinen ve yanlışın gücünü keşfedebilen filmler incelenmiştir. Sabit, değişmez, kapalı, 'doğal' görülmesi sebebiyle o zamana kadar sorgulanmamış olanı sorgulayarak, olunmaması gereken şeyler olunmanın, yapılmaması gereken şeylerin yapmanın, bulunmaması gereken yerlerde bulunmanın açabileceği yeni sorgulama alanları sinemanın sağladığı imgelerin yanlış hizalanma pratiklerini tahayyül edebilme becerisi ile keşfedilebilmiştir.

Film analizlerinin temelini oluşturan bakış açılarını ve yaklaşımları çözümlemeye çalışırken araştırma aynı zamanda odağına aldığı normatif teke indirgeyici düzenlemelerin gerçekleştirdiği ayrıştırmaları, zıtlıkları, dışlamaları ve ötekileştirmeleri güvenli kılınmış bir mesafeden izlemeyi reddederek, yakın temaslar geliştirebilmiş ve bu pratiklerin arkaplanında yer alan kabul edilmişliklerin çözümlenebilmesiyle sınırın yalnızca teke indirgeyici normatif bir bağlamda anlaşılamayacağı, dolayısıyla üzerindeki düzenlemelerin, kategorilerin, hatların ve hizalanmaların dağıtılması ile halihazırda mevcut olan fakat gözardı edilen sınırın çeşitliliği ve çoğulluğu dinamikliği, akışkanlığı ve potansiyelleri ile mümkün kılınabilmiştir. Böylece sınırın aynı zamanda farklılıkları, çeşitlilikleri ve çoğullukları hem geçirgen hem durağan kapsamlarda sarması ile normativitenin sürekliliğine düşme tehlikesinden koruyan fonksiyonları da keşfedilebilmiştir. Çünkü şeylerin yapabilecekleri, fonksiyonları yalnızca yararlı alakalı olmamakla birlikte, aynı zamanda geleceklerde açılacak olan kapasitelerle, potansiyellerle, olasılıklarla, imkanlarla ilgilidirler; dolayısıyla sözü edilen kapasite de yalnızca araçta değildir, aracın nasıl ele alındığına veya kullanıldığına, *ne olduğuna* değil,

neler yapabileceğine de bağlıdır. Bu anlamda sanatın sağladığı yatay düzlemde bakışın kolayca başka yöne çevrilebilmesi ile gerçekliğin başka açılardan görülmesi mümkün olmuş ve yeni oluşlar, biraradalıklar üretilebilmiştir. Böylece normativitenin teke indirgeyici hatlarından sapmaya olanak verebilen korku ve yanlışın yaratıcı düşüncenin huzursuz edici imkanlarının örgütlü gücü haline gelebilmesiyle sapmış hareketlerin ve yanlış devamlılıkların merkezsiz, dağınık, istikrarsız oluşlarının sokağın dili ve altkültürlerde geliştirilebilen geçirgen ilişkiler ağı ile keşfedilmesi mümkün olabilmektedir. Büyük kentlerin karanlık arka sokaklarında yersiz yurtsuzlaşmış yaşamlar sürdürmekte olan nüfusun deneyimlediği göç deneyimlerinin kentin dokusunda mekânsal paradokslar yaratabilmesi ile çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, içi boşalmış ve bu boşluk sebebiyle de yeni ve farklı görme ve algılama biçimlerine meydan veren mekânlar yaratmanın yolları açılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmed, Sara: **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**, Durham ve Londra, Duke University Press, 2006.
- Akay, Ali: “B. Dellsperger: Body Double”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 335-350.
- Arcan, Esra H.: “Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım”, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 2. bs., 2011, s. 212-232.
- Arendt, Hannah: **Kötülüğün Sıradanlığı**, çev. Özge Çelik, 3.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Arslan, Umut Tümay: **Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- Arslan, Umut Tümay: **Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Baird, Vanessa: **Cinsel Çeşitlilik**, çev. Hayrullah Doğan, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Beauvoir, Simone de: **İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı**, 7. bs., çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınevi, 1993.
- Berghan, Selin: **Lubunya: Transseksüel Kimlik ve Beden**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.
- Berghan, Selin: “Transfeminizm”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kültür Sanat Yayıncılık, No: 65-66, Bahar 2011, s. 140-148.
- Berghan, Selin: “Patronsuz ve Pezevenksiz Bir Dünya! Feminist Yaklaşımlar Açısından Seks İşçiliği”, **Başkaldıran**

- Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 90-102.
- Biricik, Alp: “Kamusal Alanda Mahrem Taklitler”, **Başkaldıran Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 187-202.
- Bonitzer, Pascal: **Kör Alan ve Dekadrajlar**, çev. İzzet Yasar, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Butler, Judith: **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014a.
- Butler, Judith: **Bela Bedenler**, çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014b.
- Buz, Sema: “Köken Ülke – Sığınılan Ülke Hattında Kadın Sığınmacılar ve ‘Geçicilik’”, **Cins Cins Mekân**, der. Ayten Alkan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, s. 303-323.
- Colebrook, Claire: “On the Very Possibility of Queer Theory”, **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburgh University Press, 2009, s. 11-23.
- Conley, Verena
Andermatt: “Sixty Thousand Forms of Love: The Queering of Deleuze and Guattari”, **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburgh University Press, 2009, s. 24-36.
- Çağlar, Ayşe Şimşek: “İki Elde Bir Sehpa”, **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 293-307.

- Çakırlar, Cüneyt ve Serkan Delice: “Giriş: Yerel ile Küresel Arasında Türkiye’de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 11-34.
- Çakırlar, Cüneyt: “Erinç Seymen’in Çileci Sanatı: Erkekliğin ve Milliyetçiliğin Bela Bedenleri”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 401-427.
- Çelik, Belgin: “Seks İşçiliği”, **Başkaldıran Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 85-89.
- Çiçekoglu, Feride: **Vesikalı Şehir**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Emekçi ve Okşan Taşkent, 5. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Deleuze, Gilles: “Sonsöz: Michel Tournier ve Başkası’nın Olmadığı Dünya”, **Cuma ya da Pasifik Arafı**, Michel Tournier, çev. Melis Ece, 4. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 215-237.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari: **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, çev. Brian Massumi, Minneapolis ve Londra, The University of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari: **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Londra ve New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2017.
- Deleuze, Gilles: **Cinema I: The Movement-Image**, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Londra ve New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2018a.

- Deleuze, Gilles: **Cinema II: The Time-Image**, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Londra ve New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2018b.
- Delice, Serkan: “‘Zen-dostlar Çoğalıp Mahbublar Azaldı’: Osmanlı’da Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Tarihyazımı”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 329-363.
- Direk, Zeynep: “Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 72-92.
- Direk, Zeynep: “Algı Sorunsalına Giriş”, **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, haz. Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 15-51.
- Direk, Zeynep: **Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Dorsay, Atilla: “Türk Sineması 1995: Yarı Karamsar, Yarı İyimser Bir Bakış Denemesi”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, haz. Süleyma Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s. 212-217.
- Dorsay, Atilla: **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları: Türk Sineması 1990-2004**, 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005.
- Durudoğan, Hülya: “Judith Butler ve Queer Etiği”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kültür Sanat Yayıncılık, No: 65-66, Bahar 2011, s. 87-98.

- Edelman, Lee: “Gelecek, Çocuk Oyunu: *Queer* Kuram, Özdeşleşme ve Ölüm Dürtüsü”, çev. Deniz Koç, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kültür Sanat Yayıncılık, No: 65-66, Bahar 2011, s. 322-339.
- Erdem, Tuna: “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair: Kimlik Değil, Cinsellik! Tektip Cinsellik Değil, Cinsel Çeşitlilik”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 37-71.
- Eşsiz, Veysel: “Devletin Eli, Beli, Sopası: Anlatılmamış Sürgünden ‘Kabahatlere’ Türkiye’de Trans Bedenin Denetimi”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 185-220.
- Forster, Hal: **Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard**, çev. Eşin Hoşsucu, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Foucault, Michel: “*Herculine Barbin*’e ‘Giriş’”, çev. Tolga Yalur ve Berfu Şeker, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kültür Sanat Yayıncılık, No: 65-66, Bahar 2011, s. 132-139.
- Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 6. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015a.
- Foucault, Michel: **Deliliğin Tarihi**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 6. bs., İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2015b.
- Foucault, Michel: **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 6. bs., İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2015c.

- Foucault, Michel: “Preface”, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Londra ve New York, Bloomsbury Academic, 2017, s. xi-xiv.
- Foucault, Michel: **Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm**, çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Gökyaran, Erdem: “Başkası ve Aşkınlık”, **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, haz. Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 74-110.
- Grosz, Elizabeth: “Psychoanalysis and the Body”, **Feminist Theory and The Body: A Reader**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 267-271.
- Grosz, Elizabeth: **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism**, Bloomington ve Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Grosz, Elizabeth: “Deneysel Arzu: *Queer* Özneliği Yeniden Düşünmek”, çev. Erkan Ünal, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kültür Sanat Yayıncılık, No: 65-66, Bahar 2011, s. 7-36.
- Grosz, Elizabeth: “Animal Sex: Libido as Desire and Death”, **Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism**, ed. Elizabeth Grosz ve Elspeth Probyn, Londra ve New York, Routledge, 2002, s. 278-299.
- Guattari, Felix: “Kadın Oluş”, **Queer Temaşa**, der. Leman S. Darıcioğlu, çev. Sibel Yardımcı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 83-88.
- Gürbilek, Nurdan: **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016a.

- Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016b.
- Halberstam, Judith: **Female Masculinity**, Durham ve Londra, Duke University Press, 1998.
- Halberstam, Judith: “F2M: The Making of the Female Masculinity”, **Feminist Theory and The Body: A Reader**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 125-133.
- Halberstam, Judith: **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**, New York ve Londra, New York University Press, 2005.
- Halberstam, Judith: **Çuvalamanın Queer Sanatı**, çev. İpek Tabur, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013.
- Halberstam, Jack: **Trans*: A Quick And Quirky Account of Gender Variability**, Kaliforniya, University of California Press, 2018.
- Hall, Stuart: “Temsil İşi”, **Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, çev. İdil Dündar, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2017, s. 21-98.
- Halperin, David M.: **Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography**, New York ve Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Haraway, Donna J.: **Başka Yer**, haz. ve çev. Güçsal Pular, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Hocquenghem, Guy: “Tatlı-Kaçık Kızlar”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Ayça Simit, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 41-69.
- Hocquenghem, Guy: **Homoseksüel Arzu**, çev. Burcu Denizci, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın, 2015.

- Irigaray, Luce: **This Sex Which Is Not One**, çev. Catherine Porter ve Carolyn Burke, New York, Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce: **Başlangıçta Kadın Vardı**, çev. İlknur Özallı ve Melike Odabaş, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014.
- Kandiyoti, Deniz: “Pembe Kimlik Sancıları: Cinsiyetlerin Yol Ayrımında Sorun ve Çatışma”, **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 278-292.
- Kurtoğlu, Ayça: “Cinsiyet ve Cinselliğin İnşası: Türk Medeni Kanunu’nda Cinsiyet Değiştirme ve Cinsel Vatandaşlık”, **Başkaldıran Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 116-137.
- Le Bitoux, Jean: “Şen Bilim: Michel Foucault ile Söyleşi”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Doğu Durgun, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 75-86.
- McRuer, Robert: “Eleştirel Yatırımlar: AIDS, Christopher Reeve ve Queer Sakatlık Çalışmaları”, **Queer Tahayyül**, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Gökhan İrfanoğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 255-282.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Algılanan Dünya: Sohbetler**, çev. Ömer Aygün, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Göz ve Tin**, çev. Ahmet Soysal, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

- Merleau-Ponty, Maurice: **Algının Fenomenolojisi**, çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017a.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Algının Önceliği**, çev. Yusuf Yıldırım, İstanbul, ALFA Basım Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti, 2017b.
- Mulvey, Laura: “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, **Sanat ve Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, ed. Ahu Antmen, çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 277-297.
- Muñoz, José Esteban: **Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity**, New York, New York University Press, 2009.
- Nigianni, Chrysanthi: “Introduction: ... So As to Know ‘Us’ Better - Deleuze and Queer Theory: Two Theories, One Concept, One Book, Many Authors...”, **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburgh University Press, 2009, s. 1-10.
- Öğüt, Hande: “Kadın Transvestizminin ve Transerkekliğin Tarihine Bir Bakış”, **Başkaldıran Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 21-54.
- Öncü, Ayşe: “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 183-200.
- Öz, Yasemin: “‘Ahlâksızlar’ın Mekânsal Dışlanması”, **Cins Cins**

- Mekân**, der. Ayten Alkan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, s. 284-302.
- Öz, Yasemin: “Trans Cinsiyetli Bireylere Yönelik Dışlama ve Direniş İmkanları”, **Başkaldıran Bedenler: Türkiye’de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel**, haz. Berfu Şeker, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 203-210.
- Özbay, Cenk: “Rent Boy’ların *Queer* Özneliği: İstanbul’da Norm-Karşıtı Zaman, **Mekân**, Cinsellik ve Sınıfsallık”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de *Queer* Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 281-300.
- Özbay, Cenk ve Maral Erol: “Vatandaşlık Rejimi, Cinsellikler ve Beden Siyaseti”, **Cogito**, No: 90, Bahar 2018, s. 201-204.
- Özbay, Cenk: “İstanbullu Homonormativite ve Üst-Orta Sınıf Gey Erkekler”, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No: 90, Bahar 2018, s. 241-250.
- Özgüç, Ağâh: **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014**, İstanbul, Horizon International Yayınları, 2014.
- Partog, Erdal: “*Queer* Teorisi Bağlamında Türkiye LGBTT Mücadelesinin Siyasi Çizgisi”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de *Queer* Kültür ve Muhalefet**, Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 162-184.
- Pekerman, Serazer: **Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve **Mekân** Temsili**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Pösteği, Nigar: **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)**, 3. bs., Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2012.

- Refiş, Halit: “Türk Sineması’nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, haz. Süleyma Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayımcılık, 1996, s. 177-187.
- Savcı, Eren: “Trans Seks İşçileri ve Derin Vatandaşlık”, **Cogito**, No: 90, Bahar 2018, s. 205-212.
- Saybaşlı, Nermin: **Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri**, çev. Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sineması’nın Bugünü ve Yarını”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, haz. Süleyman Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayımcılık, 1996, s. 243-250.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sineması Tarihi**, 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Shildrick, Margrit ve Janet Price: “Openings On the Body: A Critical Introduction”, **Feminist Theory and The Body: A Reader**, ed. Janet Price ve Margrit Shildrick, New York, Routledge, 1999, s. 1-14.
- Shildrick, Margrit: “Prosthetic Performativity: Deleuzian Connections and Queer Corporealities”, **Deleuze and Queer Theory**, ed. Chrysanthi Nigianni ve Merl Storr, Edinburg, Edinburgh University Press, 2009, s. 115-133.
- Simmel, Georg: **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Tanıl Bora Utku Özkamas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, 10. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Sontag, Susan: **Yoruma Karşı**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2015.

- Suner, Asuman: **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kültür ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Stone, Sandy: **The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto**, 1993, (Çevrimiçi) <https://sandystone.com/empire-strikes-back.html>, 07 Nisan 2019.
- Ural, Haktan: “Türkiye’de Bir Mekân Stratejisi Olarak *Queer* Yuva İmkanları”, **Cogito**, No: 90, Bahar 2018, s. 213-220.
- Wollstonecraft, Mary: **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, çev. Deniz Hakyemez, 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Yalçın-Heckmann, Lale: “Kimlikler Üzerinde Pazarlık: Almanya’da Farklı Türk Göçmen Kuşaklarının Medyadaki Yansımaları”, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, çev. Zeynep Yelçe, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 308-320.
- Yanikkaya, Berrin: “*Kusursuzlar... Suskunluk ve Su*”, **Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet Halleri**, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 45-64.
- Yardımcı, Sibel: “Sakatlık Çalışmalarında *Queer* Ufku: Türkiye’de Bu Etkileşimin Zorluğu ve Olası İmkanları Üzerine”, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, haz. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 223-247.
- Yardımcı, Sibel ve Özlem Güçlü: “Giriş: *Queer* Tahayyül”, der. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, **Queer Tahayyül**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 17-25.

Zengin, Aslı: “Devletin Cinsel Kısımları: İstanbul’da Fuşun Mekânları”, **Cins Cins Mekân**, der. Ayten Alkan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2009, s. 264-283.



Çevrimiçi Kaynaklar

Dönersen Isık Çal (1993) Türk Sinema Araştırmaları, (Çevrimiçi),
[ttp://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1028/donersen-islik-cal](http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1028/donersen-islik-cal), 24 Haziran 2019.

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) Türk Sinema Araştırmaları, (Çevrimiçi),
<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1087/gece,-melek-ve-bizim-cocuklar>,
24 Haziran 2019.

Lola ve Bilidikid (1999) Türk Sinema Araştırmaları, (Çevrimiçi),
<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7386/lola-ve-bilidikid>, 24 Haziran 2019.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, 24 Haziran 2019.

Türk Medeni Kanunu, (Çevrimiçi), <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k4721.html>,
7 Haziran 2019.