

WRITING FROM THE CLOSET: BİLGE KARASU'S QUEER  
MODERNISM

SELEN ERDOĞAN EVREN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2021

WRITING FROM THE CLOSET: BİLGE KARASU'S QUEER  
MODERNISM

Thesis submitted to the Institute for Graduate Studies in Social Sciences in partial  
fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Selen Erdoğan Evren

Boğaziçi University

2021

DOLABIN İÇİNDEN YAZMAK: BİLGE KARASU'NUN QUEER  
MODERNİZMİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Doktora Tezi

Selen Erdoğan Evren

Boğaziçi Üniversitesi

2021

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Selen Erdoğan Evren, certify that,

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....

## ABSTRACT

This dissertation aims to show how Bilge Karasu's texts represent normative violence and disrupt the heteronormative matrix. For this end, on the other hand, queer theory is an instrument, and on the other hand, I read Karasu's texts as an exploration of queer thinking themselves. By close reading *Death in Troy (Troya)*, "The Prey" in *The Garden of Departed Cats (GKB)*, *Night* and *Kilavuz*, the relationship between the themes of violence, paranoid thinking, writing, desire, and pleasure as well as their aesthetic reflections are scrutinized. This analysis draws a picture of Karasu's queer modernism composed of queer temporality and affect. (See Appendix A for an extended abstract)

## ÖZET

Bu tez Bilge Karasu metinlerinin normatif şiddet temsilleri üzerinden heteronormatif tertibatı nasıl ihlal ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bunu yapabilmek için bir yandan queer kuramın imkanlarını kullanırken bir yandan da Karasu'nun queer teoriye yaptığı katkıyı açığa çıkarmayı hedefler. *Troya'da Ölüm Vardı (Troya)*, *Göçmüş Kediler Bahçesi'nde (GKB)* yer alan “Avından El Alan,” *Gece ve Kılavuz'a* yakın okuma yaparak şiddet, paranoya, yazı, arzu ve haz ilişkilerini irdelerken bu temaların biçimsel yansımalarına işaret eder. Karasu metinlerinin queer modernizminin queer zamansallık ve duygulanım ile nasıl kurulduğunu tartışarak heteronormatif düzeni bozma biçimlerini açığa çıkarır.

## CURRICULUM VITAE

NAME: Selen Erdoğan Evren

### DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2021, Boğaziçi University

MA in Cultural Studies, 2011, Sabancı University

BA in Political Science and International Relations, 2008, Boğaziçi University

### AREAS OF SPECIAL INTEREST

Modern Turkish literature, comparative modernisms, gender and sexuality, feminist and queer theory, literary theory, word and image

### PROFESSIONAL EXPERIENCE

Turkish Literature Instructor, Kadir Has University, 2021 – present

Turkish Literature Instructor, Sabancı University, 2015-2021

Academic Writing Instructor, Sabancı University, 2015-2021

Teaching Assistant, Humanity and Society, Sabancı University, 2008-10

Teaching Assistant, SU Gender Purple Certificate Program, Sabancı University, 2009

Editorial Assistant, *New Perspectives on Turkey*, Cambridge University Press, 2013-2016

Research Assistant, TUBITAK Research Project: *Evaluation of the Impact of Underground Literature on Youth in Turkey*, Koç University, 2013

Research Assistant, International Cinemas, Sabancı University, Summer 2010

Research Assistant, Intermedia, Film Studies Program, Boğaziçi University, Summer 2007

### GRANTS

Fulbright PhD Dissertation Research Grant, 2018-2019

The Ministry of Youth and Sports, PhD Student Grant, 2011-2015

Sabancı University MA Student Fellowship Grant, 2008-2010

## PUBLICATIONS

### *Journal Article*

Mortenson, E., Ergun, D., Erdoğan, S. (2015). Underground literature and its influence on Turkish youth. *New Perspectives on Turkey*, 52 (Spring), 77-104.

### *Book Chapter*

Mortensen, E. and Erdoğan, S. (2015). Reclaiming the underground: Turkish women writers and their beat women counterparts. *Out of the Shadows: Beat Women are not Beaten Women*. Kristiansand, Norway: Portal Books, 25-39.

### *Conference Proceedings*

Erdoğan, S. (2019). Violence, Writing and Queer Fiction: On Bilge Karasu's Night (1985). In *BRISMES Conference Joining the Dots: Interdisciplinarity in Middle East Studies, Leeds, England*.

Erdoğan, S. (2018). *Gece'yi Yeniden Okumak*. In *Yazıdan Söze*, Istanbul, Turkey.

Erdoğan, S. (2017). Violence of Writing: Bilge Karasu's *Night*, In *(Un)Ethical Futures: Utopia, Dystopia and Science Fiction*, Melbourne, Australia.

Erdoğan, S. (2014). Wound and Rebellion in Leyla Erbil. In *Yazıdan Söze*, Istanbul, Turkey.

### *Book Review*

Erdoğan, S. (2020). The City Always Wins by Omar Robert Hamilton. In *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association (JOTSA)*. Winter Vol. 7, No. 2, pp. 293-295.

### *Other Publications*

Erdoğan, S. (2021). Dikenli Yürüyüş. *Notos* July-August, Vol. 4, pp. 44-47.

Erdoğan, S. (2019). Sefaletin Güzelliğe Tercümesi: *Beterotu Express Dergisi*, no. 170, p.

Erdoğan, S. (2019). Bilge Karasu'yu *Bugün* Okumak. *Bir+Bir Forum*, published online on 12 July 2019.

Erdoğan, S. & Kovar, N. (2014). Kadınlar Arasında Yaşanan Şiddet Olaylarına Feminizm Nasıl Yaklaşacak?" *Feminist Politika*, July 2014, p. 49.

Erdoğan, S. (2012). Marina Abramovic: Sanatçı Aramızda. *ICE istanbulcontemporaryetc*, May 2012, published in iPad issue.



Erdoğan, S. (2011). Gorgonu Görmek ya da *Üç Başlı Ejderha*'da Dile Gelemeyen. *Yeniyazı*, Vol. 11, Fall 2011, pp.113-116.

Erdoğan, S. (2007). Evde Kalış, Evden Kopuş: Yumurta. *Altyazi Aylık Sinema Dergisi*, Vol. 68, December, p.87.

Erdoğan, S. (2007). Ekrandaki Magnum. *Altyazi Aylık Sinema Dergisi*, Vol. 63, June, pp. 46-47.

Erdoğan, S. (2006). Görsel Sanatın Dönüştürücü Gücü. *BU'de Kadın Gündemi*, Vol. 11, Fall 2006, pp. 177-186.

#### *Translations*

Erdoğan, S. & Ekinci, M. (2011). Hutchinson, Allan. Derrida Futbol Oynasaydı, *Yeniyazı*, Spring, pp. 109-202.

Berik, Z. & Erdoğan, S. (2008). Bergan, Ronald. *Film*. İnkılap.

## TEŞEKKÜR

Türkiye'nin son yıllarında, yazıya, akademik üretime olan inancın sürekli sınındığı bir dönemden geçerken bu tezin tamamlanmasını öncelikle tez danışmanım Zeynep Uysal'ın koşulsuz desteğine borçluyum. Süreçten uzaklaştığım ya da kuşkuya düştüğüm her anda beni yönlendirmesi ve bu teze olan inancımı hatırlatması çok kıymetli oldu. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır. 2015'ten bu yana yaptığımız dönemlik toplantılarda ve jüri sürecinde yazdıklarımı yorumlayan Sibel Irzık, Olcay Akyıldız, Murat Cankara, Halim Kara ve Pelin Aslan'nın katkıları eşsizdir, onlara müteşekkirim. Tezin kuramsal arka planını oluşturduğum 2018-2019 öğretim yılını Amerika'da sadece teze odaklanarak geçirmemi sağlayan Türkiye Fulbright Komisyonu'nun desteği bu tezin son şeklini almasında belirleyici oldu. Bu dönemde zihin açıcı yorumlarını benimle paylaştığı için sevgili David Kazanjian'a teşekkür ederim.

Tezin uzun süren serüveninde yazdıklarımı okuyan sevgili arkadaşlarım Salim Aykut Öztürk, İmge Oranlı, Aslı Zengin, Yalçın Armağan, Berkay Uluç, Abbas Bozkurt ve Başak Deniz Özdoğan da eleştirileriyle düşüncemi derinleştirmemi sağladılar. Öğle yemeklerinde, kahve molalarında, görüntülü çalışma oturumlarında, akşamüstü biralarında sonsuz tez yakınmalarımı dinleyen dostlarım İrem Sözen, Akif Ercihan Yerlioğlu, Nazlı Cabadağ, Deniz Nihan Aktan, Ceyda Kızıltuğ, Özgül Özdemir, Ebru Gözaçan, Birin Çalikoğlu ve Ezgi Doğru da bu tezin yükünü taşımama yardım ettiler. Sevgili annem Nuran Erdoğan tezin bitmesini benden daha çok istedi. Ablam İlkşen Şahinkaya, abim Sancar Erdoğan, Dilek Ersop Erdoğan ve Süleyman Şahinkaya işlere yetişebilmem için ihtiyacım olduğunda her zaman yanımda oldular. Yeğenlerim Nur Şahinkaya Saulich, Furkan Serdar Erdoğan, Elif

Ergin Erdoğan ve Ahmet Aydın Erdoğan, sevgili Ayfer Evren ve Ruşen Evren tezin bitişini benimle birlikte yürekten kutladılar. Onların desteği bu tezi mümkün kıldı.

Sabancı Üniversitesi, hem yüksek lisans eğitimimi aldığım hem de ders verdiğim, tezi yazdığım süre boyunca geçinmemi sağlayan kurum ve akademik dünyaya hoca olarak adım attığım yer oldu. Orada bana ilham veren öğrencilerime, TLL grubundaki çalışma arkadaşlarıma, özellikle Diller Okulu koordinatörü sevgili Jacqueline Einer'a şükran duyuyorum. Kadir Has Üniversitesi'nde çalışmaya başlama heyecanı ile tezin bitmesi eş zamanlı oldu, bunu teşvik edenlere de teşekkür ederim.

Tezin büyük bir kısmını yazdığım Abdullah Kuran Kütüphanesi'nin çalışanlarına, özellikle Engin Gündoğan, Çağdaş Aydoğan ve Özgen Kaya'ya emekleri için çok şey borçluyum. Kütüphanede geçen saatlerde bana en çok güç veren şey Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerinin sloganlarını duymak oldu. O nedenle bu tezi, direnişi örgütleyen Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerine, bugün olduğum insanı ortaya çıkaran hocalarına ve çalışanlarına adıyorum.

Teze son noktayı koyabilmemi sağlayan sevgilim, eşim Can Evren'in uçsuz bucaksız merakıyla hayatıma kattığı neşe ve tezi benimle birlikte en ince ayrıntısına kadar düşünmeye dair şevkidir. Ona teşekkürüm sonsuz.

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ .....	1
BÖLÜM 2: <i>GECE</i> VAKTİ EROSU YAZMAK.....	22
2.1 Yazının şiddeti: tüm yorumlarını yutan metin, <i>Gece</i> .....	25
2.2 Normatif şiddet, açık metin ve belirsizlik yöntemi.....	37
2.3 Thanatos'tan eros'un yazısına ve queer <i>futurity</i> .....	52
BÖLÜM 3: TURUNÇ TADINDA HAFİYE SEVGİLİLER: <i>KILAVUZ</i> 'UN KAZASI KUŞKU, HAZ VE YAZI.....	60
3.1 Sabuklama.....	70
3.2 Sağaltım.....	85
BÖLÜM 4: BİLGE KARASU'NUN QUEER MODERNİZMİ.....	105
4.1 Karasu'da queer zamansallık ve duygulanım.....	105
4.2 Kadim kıskançlıktan hasete: <i>Troya</i> 'da oğlunu vermeyen ana, kocasını kaptırmayan kadın, memeyi ısırın oğlan.....	113
BÖLÜM 5: SONUÇ .....	138
EK A: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) .....	147
EK B: ORJİNAL DİLLERİNDE ALINTILAR.....	153
KAYNAKÇA .....	155

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

*Bilge Karasu'yu okumak, Türkçe edebiyatın ne olduğunu hep yeniden düşünmeye bir davettir.*  
Laurent Mignon, 2013, s. 103

Bilge Karasu (2010), 10 Ocak 1977 tarihinde günlüğüne şu cümleleri yazar:

“Bir erkeğin erkeklere bakması, bakmaktan hoşlanması, onlarla sevişmek istemesi, bütün yaşamını bu özek [merkez] çevresinde kurmak istemesi, kurmuş olması ne demektir?

Her şeyden önce, ayrı bir dil konuşması.” (s. 77).

Bu tezde eşcinsel arzunun “ayrı dili”ni anlama çabasının ürünü olarak Karasu’nun kurmaca metinlerinin heteronormatif tertibatı ihlal etme biçimleriyle *queer* kurama yaptığı katkıyı ortaya koymayı amaçlıyorum. Bu amaç doğrultusunda metinlerdeki normatif şiddet temsillerine ve şiddet, yazı, arzu, haz ilişkilerine odaklanıyorum. Eşcinsel varoluş ve ilişkilerin yanı sıra yazının kendisini de konu alan *Troya’da Ölüm Vardı* (Troya), “Avından El Alan,” *Gece* ve *Kılavuz* adlı kurmaca metinlerin, eşcinsel deneyime özgü, bu deneyimin etkilerini yazıya aktaran, eşcinsel öznelliğin dilini yaratan bir yazın yöntemi geliştirdiklerini iddia ederek bu yöntemin yazınsal teknik ve biçimlerini inceliyorum. Böylece mevcut literatüre, Karasu metinlerinde eşcinsel deneyimin konuştuğu ayrı dilin neden şiddetle bu denli iç içe kurulduğunu, haz ve şiddet ilişkisinin eşcinsel deneyimle biçimlenen dili oluştururken neden merkezi konumda olduğunu göstererek katkıda bulunuyorum. Bu amaç doğrultusunda özellikle Judith Butler’ın “normatif şiddet” olarak kavramsallaştırdığı şiddet biçimiyle Eve Kosofsky Sedgwick’in “paranoyak okuma” mefhumundan yola çıkarak Karasu yazınının nasıl bir *queer* öznellik anlayışı ortaya koyduğunu göstermeye çalışacağım.

Bilge Karasu'nun metinleri üzerine yapılan çalışmalar son yıllarda çoğalmış olsa bile, 1930 yılında doğmuş ve tüm hayatı boyunca aktif yazarlığı sürdürmüş bir yazara göre sınırlıdır. Bu sınırlılığın sebeplerinden biri Türkiye'de modern edebiyatın toplumcu gerçekçiliğin gölgesinde serpilmiş olmasıdır. Modern biçim arayışları anlaşılmazlıkla ve işlevsizlikle bağdaştırılarak uzun süre eleştirel ilgiden mahrum kalmıştır.<sup>1</sup> Modernist edebiyat üretiminin toplumla kurduğu ilişki ile toplumcu gerçekçi edebiyatın toplumla kurduğu ilişki birbirine aykırı ideolojilerin ürünü muamelesi görmüştür. Buna göre gerçekçilik toplumla temas halinde, modernist edebiyat toplumdan kopuktur. Edebiyat üretiminin bu farazi zıtlık ve zıtlığın estetik ve siyasi öğeleri üzerinden açıklanabileceği, anlaşılabilirliği fikri, Karasu'nun eserlerini yazıldığı dönemde eleştirel ilgiden mahrum bırakmıştır. Bu mahrumiyetin bir diğer sebebi ise Karasu metinlerinin *okunaksız* olduğuna yönelik önyargıdır.<sup>2</sup>

Okunaksızlık yorumu biçimsel özelliklerle ilgilidir. Karasu, metinlerinde çoklu anlatıcı ses, tamamlanmamış yapı ve cümleler, çok katmanlılık, farklı zaman katmanlarının üst üste gelmesi gibi, okurun işini zorlaştıran biçimsel yöntemler kullanır. Okunaksız olduğu yorumunun yanı sıra, bu biçimsel özellikler Karasu metinlerinin postmodern olarak değerlendirilmesinin de sebebidir. Ancak bölünmüş anlatıcı ses kullanımına rağmen yazarın metnin kontrolünü kaybetmediğini hissettiren bir tavır vardır. Yazarın ve metnin inşa ettiği hakikatler tamamen eriyip

---

<sup>1</sup> Türkiye'de edebiyat eleştirisinin modernist edebiyata karşı şüpheciliği ile ilgili bkz: Koçak, 2017, s. 9-46.

<sup>2</sup> Sosyalist gerçekçiliğin önde gelen savunucularından Asım Bezirci (2003), 1950 kuşağı yazarlarına eğildiği incelemelerinin hiçbirinde Bilge Karasu yoktur. Vüs'at Bener, Leyla Erbil, Nezihe Meriç, Sevim Burak gibi Karasu'yla aynı dönemde üreten ve benzer yazınsal kaygıları olan yazarlardan bahsettiği *1950 Sonrasında Hikayecilerimiz* kitabında Karasu bulunmaz. Memet Fuat'ın (2002) değerlendirmelerinde sık sık adı geçse de yine Bilge Karasu'nun yazdıklarıyla ilgili pek bir yorum yapılmaz. Sadece yine 1950 kuşağı öykücülerinin isimleri arasına yerleştirilmiş, "bireysel duyarlıklara ağırlık veren öykülerinde, şirsel söyleyişlerle, imgelerle değişik anlatım olanaklarını dene[yen], özgün yapıtlar ortaya koy[an]" diyerek yüzeysel sözlerle etiketlenen yazarlar sepetine gönderilmiştir. Orhan Koçak (1997), Semih Sökmen ile yaptığı bir söyleşide Karasu'nun dahil olduğu, modernist denebilecek metinlere imza atmış yazarlar grubunun 1970'lere kadar okul kitaplarında adlarının anılmadığını açıkça söyler s. 90, 106.

yok olmazlar. Ayrıca metinleri güçlü bir estetik deneyim yaşatır. Bu tez, Karasu'nun modernist mi yoksa postmodernist mi sayılması gerektiği tartışmasına odaklanmıyor.<sup>3</sup> Fakat okunaksızlık önyargısı üzerine şunu söylemeliyim. Burada yapmaya çalıştığım şeylerden biri bu önyargıyı besleyen biçimsel özellikleri metinlerin oluşumu bağlamında incelemek. Tezin şunu göstermesini amaçlıyorum: Karasu metinleri okunaksız değildir; kurdukları ayrı dil ve bu dilin oluşum bağlamı içinde *okunaklılık* kazanırlar. Tezimin bu okunaklılığı göstermesini umuyorum. Karasu'nun "ayrı dil" arayışı, normun dışında kalan ve normatif şiddete maruz kalan eşcinsel öznellikten bağımsız düşünülemez. Bu öznellik modern cinsellik tertibatının ve modern dünyada yeniden inşa edilen heteroseksizmin çemberinden geçerek oluşmuştur. Ayrıca modern medeni hukukun şiddetini anlatan Franz Kafka, Samuel Beckett gibi öncül modernistler ile Karasu'nun akrabalığını görmezden gelmek mümkün değildir. Okunaksızlık olarak değerlendirilen biçimsel özellikler, queerlik ile şiddet ilişkisi ve bu ilişkiye ifade verebilecek bir anlatım arayışı bağlamında yorumlanmalıdır. Böylece bu tezde Türkçe edebiyat eleştirisinde Karasu üzerine oluşmuş külliyatla hem diyalog kurmak hem de bu külliyattan ayrılmak mümkün olacaktır.

Karasu üzerine yazılmış ilk kapsamlı inceleme olan "Büyümenin Tarihi" adlı denemesinde Nurdan Gürbilek (1995), Karasu metinlerinde insanın ilksel / arkaik şiddet anlatılarının anıştırılarak ve yeniden kurgulanarak atmosfer yaratıldığını gösterir; ilişkiler ve şiddetin Karasu metinlerinin temel konuları olduğunu dile getirir. Şiddetin ilişkiler aracılığıyla sorunsallaştırıldığı tespiti Karasu yazını anlamlandırma çabasında bu tez için önemli bir yere sahiptir. Gürbilek (1998) "Yazı

---

<sup>3</sup> Yıldız Ecevit (2011) Türkiye romanında postmodernizmi incelediği çalışmasında *Gece* için "modernist edebiyatın ülkemizdeki en etkileyici örneklerinden biridir" der (s. 90). Aynı zamanda *Gece*'yi bir 'açık yapıt' olarak niteleyen ilk eleştirmen de kendisidir. Bilge Karasu'nun metinlerinde postmodern öğeleri araştıran bir çalışma için bkz: Akman, 2016.

ve Arınma” başlıklı denemesinde ise Karasu metinlerinde karanlık içerikler kadar eşitlik ve denge arayışının da yer aldığını; ancak kuşkunun, sevgiye ve yazıya olan inancın sorgudan geçirilerek dengeye varılabileceğini dile getirir. *Gece*’yi yazıya olan inancın sarsılma anlarını içeren bir metin olarak değerlendirir. Bahsedilen inanç kaybı Sibel Irzık’ın (2014) *Gece* okumasında şiddeti içeren bir yazı yöntemi olarak yorumlanır. Irzık, *Gece*’de anlatıcı sesin giderek bölünmesiyle, totaliter rejimin kaydını tutarak egemenlere karşı uğraş veren yazar kişinin aslında karşı durduğu düzenin bir parçası haline geldiğini anlatır (s. 54). Yazarın gecenin işçilerinden birine dönüşmesini, otoriter rejim eleştirisinin metin üzerinde otorite kurma çabasına dönüşmesi olarak yorumlar. Hem yazar figürünün hem de metnin hesaplanmış bir şekilde kendilerini imha etmelerinin, kendilerini kurban ederek bir arınma sürecinden geçmelerinin metne başından sonuna yayılmış olan şiddet ve kumpas odaklı siyasal algoriden ayrı düşünülemediğini savunur (s. 55). Gürbilek’in bahsettiği yazının kendisinin geceye karşı güçsüzlüğü ve gündüzü mümkün kılamama acizliğini Irzık, yazının geceyi kendine dahil etmesi olarak tarif eder (s. 55). Irzık’ın nihai yorumu, bu yapının, post-yapısalcı anlamda yazarın erimesindense yazının ve metinselliğin kolektif deneyimin kendisini metinselliğin içine hapsedtiğidir. Metinselliğin sosyal ve kültürel olarak görünmez hale gelmiş siyasi aktörlerin sahne aldığı bir mecraya dönüştüğünü iddia eder (s. 55). Bu tez, *Gece* üzerine Gürbilek ve Irzık’ın yorumları ile diyalog içinde olmakla beraber ufukta beliren *ayrı dil* ve kolektif deneyimin de izini sürmektedir. Heteronormatif matrisle uyumsuz deneyimin dilinin işaret ettiği bir hakikat olup olmadığını da tartışmaya açmaktadır.

Karasu’nun metinlerini *queer* edebiyat şemsiyesi altına sıkıştırmak mümkün değil ancak şunu da teslim etmek gerekir ki metinlerin tamamına yerleşmiş olan



“nekes”liğin,<sup>4</sup> kendini bir türlü tam aç(a)mamanın, metinleri dolabın içinden çatıyor olmakla yani gizli eşcinsellikle bir ilgisi var. İngilizce’de dolap anlamına gelen *closet* sözcüğü bir şeylerin mahrem alanda ve gizli kaldığını ifade etmek için de kullanılır. Örneğin *closeted gay* (gizli eşcinsel) ya da *coming out of the closet* (açılmak) yani eşcinsel olduğunu açıklamak anlamında kullanılır. Bugün Türkçede de benzer bir deyim olarak “açık olmak” kullanılmaktadır. Birine eşcinselliğini çevresiyle paylaşmış paylaşılmadığını sormak için “Açık mısınız?” diye sorarız. Amacım metinleri dolabın dışına taşımak değil. Dolapta olma halinin estetik sonuçlarıyla ilgileniyorum. Bu bağlamda şiddet-haz ilişkisini düşünmenin yazının imkanlarını ve sınırlarını keşfetmekte velut bir yöntem olarak ortaya çıktığını göstermeyi amaçlıyorum. Karasu’nun metinlerinin eşcinsel deneyim ve queer kuram açısından değerlendirildiği Türkçede basılan tek çalışma Fatma Damak’ın (2018) *Troya’da Ölüm Vardı* üzerine yazdığı makaledir. Makale, eril tahakküm ve hegemonik erkekliğin kendisine uymayanı aşağılama biçimlerini *Troya*’da takip ederek parçalı dil ve anlatı yapısının metni queerleştirdiğini iddia eder. Deniz Gündoğan İbrişim ise yayınlanmamış makalesi “Other Temporal Arrangements: Reading Bilge Karasu’s *Night* (1985) as a Queer Historical Fiction”’da *Gece*’de dipnotların kullanımının, zaman ve mekan tertibatının, cinsiyeti belirsiz karakterlerin geleneksel metin-zaman anlayışını bozarak *queer* zamansallığı oluşturduğunu iddia eder. Okurun sürekli maruz bırakıldığı müdahalelerin geçmiş ve gelecek arasında birbirini takip etmeyen bir bağ kurulmasını sağladığını ve bunun da *queer* zamansallığa hizmet ettiğini söyler (s. 3). *Gece*’de dil, kimlik ve anlatı ile ilgili normatif bilgiyi yerinden oynatacak stratejilerin metni *queer* kıldığını gösterir (s. 5). Buna örnek olarak da anlatıyı sürekli bölen, tarihin sürekliliğini bozan ve normatif olanın ötesine geçen

---

<sup>4</sup> Gürbilek (1995), ‘nekes’ sözcüğünü bir arkadaşının Karasu’dan bahsederken kullandığını “Yazı ve Arınma”da aktarıyor, s. 83.

dipnotları verir. *Gece*'nin bir roman olarak ortaya çıkışındaki püf noktalarını açığa çıkaran bu söylem alanı ayrık bir tarihsel bilinç yaratır ve İbrişim'e göre bu bilinç metnin doğrusal gidişatını bozar (s. 7). Ayrıca metinde, devlet şiddeti ve adaletsizliğe tanıklık etmek adına duyulan yazma arzusu ile muğlak cinsiyet rolleri ve cinselliklerin birbirine girdiği an, toplumsal cinsiyet rollerine uymayan ve *queer* bir arzunun ortaya çıktığı ana tekabül eder (s.7-8). İbrişim *Gece*'nin *queer* tarihsel bir roman olduğu iddiasını geçmişe ait olan tarihsel travmanın postmodern sanat teknikleri ile buluşmasıyla açıklar (s. 9). Bu tezde İbrişim ve Damak'ın *Gece* ve *Troya*'yı *queer* metinler olarak okumalarını bir adım öteye taşıyarak bu durumun sadece iki metne özgü olmadığını, Karasu metinlerinin bütününe *queer* modernizme Türkiye bağlamından bir örnek oluşturduğunu göstermeyi amaçlıyorum. Nurdan Gürbilek ve Sibel Irzık'ın yazı ve şiddet arasındaki ilişkiye dair yorumlarından ötede, şiddet meselesini *queer* varoluşun parçası olarak değerlendiriyorum ve Karasu metinlerini bu perspektiften okuyorum. Bu okumayla Karasu'nun *queer* kurama yaptığı katkıyı göstermeyi amaçlıyorum.

Karasu külliyyatının *queer* kurama yaptığı katkıyı netleştirebilmek adına bu alanda yapılan çalışmalardan bahsetmek ve öncelikle kavramın çeşitli anlam ve tanımlarını hatırlatmak gerekiyor. "Queer" sözcüğü İngilizcede tuhaf, normalin dışında, tiksiniç gibi anlamların yanı sıra eşcinselleri aşağılamak için (Türkçedeki "ibne" kelimesi anlam açısından farklı olmakla beraber *queer* sözcüğünün pejoratif anlamlarının dönüştürülmesi bakımından benzer bir tarihe sahiptir) kullanılırken LGBTİ+ hareketi tarafından benimsenip yeni anlamlar kazanarak siyasileşmiştir. Doksanlı yıllarda norm dışı cinsiyet kimliklerine, cinsel yönelimlere, ilişkilene biçimlerine işaret eden yeni pozitif anlamını kazanmıştır. LGBTİ+ hareket norm dışı varoluşları aşağılamak için kullanılan bu sözcüğü sahiplenerek pejoratif kullanımını

bozmuştur. Sabitlenemezliğin, ele avuca gelmezliğin, muhafaza edilemezliğin, normu bozguna uğratmanın karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Modern düşünce ve felsefenin bilgi üretme biçimlerinin sorgulanarak yeni bir epistemolojinin filizlendiği bir kulvar oluşturmuştur. Tüm bu özellikleriyle queer kuram bir yeniden anlamlandırma ve anlama imkanı olarak ortaya çıkmıştır. Karasu'nun edebi modernizmi ise bu deneyimi -norm dışı varoluşu- icra eden biçimsel arayışların peşinde olduğu için de queer kurama katkıda bulunmaktadır. Yeniden anlamlandırma, yeni anlama biçimleri yaratma mecrası olarak Karasu'nun felsefi kurguları queer deneyimi temsil ve icra ederler.

Judith Butler (1999), heteronormativitenin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin merkezinde olduğunu iddia ettiği çalışması *Cinsiyet Belası*'nda normatif şiddet kavramı ile kastettiği durumu şöyle açıklar. Butler çok küçük yaştan itibaren toplumsal cinsiyet normlarının yarattığı tahribatı gözlemlemiştir. Anatomik olarak alışılmışın dışında bir bedene sahip olan dayısının hayatı boyunca sevdiklerinden uzakta, bir hastane odasında ölmeyi beklediğinden bahseder. Eşcinsel kuzenlerinin evlerinden atılmasına tanık olmuştur. Kendi açılma sürecinden yetişkinliğine kadar ise çeşitli işlerden ayrılmak zorunda kalmış, yaşadığı yerleri ve hatta partnerlerini geride bırakma mecburiyetini deneyimlemiştir. Şöyle tarif eder hissettiklerini:

Bütün bu süreçte maruz kaldığım *kınama yoğun ve yaralayıcıydı* [italikler bana ait]. . . . Bir yandan şiddetle asayişe tabi tutulan toplumsal cinsiyete öte yandan öylesine kesin gözüyle bakılıyordu ki tüm bu şiddeti görünür kılmak son derece zordu. Toplumsal cinsiyet ya cinsiyetin doğal bir tezahürü sayılıyordu, ya da hiçbir insan failin değiştiremeyeceği kültürel bir sabit. (s. 25)

Butler, toplumsal cinsiyet normlarının ve heteroseksizmin işaretleyerek dışladığı, tatminden mahrum bıraktığı bedenlerin nasıl yaralandığını tarif etmektedir.

Karasu'nun peşinde olduğu "ayrı dil" de kendisini meydana getiren koşullar hasebiyle Butler'ın bahsettiği yaralanmadan payını alır. Hatta o yaralanma nedeniyle

vardır. Oradan doğar. Yukarıda Karasu'nun günlüğünden alıntılanan bölüm dört gün sonra şöyle devam etmektedir:

Kemal'le konuşuyorduk. Her zamanki soru:  
'Evli misiniz, bekar mısınız?'  
Yanıtladıktan sonra ben de sordum ona aynı soruyu. . . . 'Evli misin yoksa?'  
'Değilim abi; evlenmeği de düşünmüyorum hiç. Yaşamak istiyorum.'  
'Yaşamak' sözcüğü işte bu ayrı dilin temel sözcüklerinden. (s. 78)

Karasu günlüğüne bu diyalogu yazarken arkadaşı Kemal'in kullandığı "yaşamak" sözcüğünü irdeleyip sözcüğün bu bağlamda kazandığı yeni anlamlara atıfta bulunur. "Herkes 'yaşamak' ister. Ama bunun anlamı o anda [Kemal'in dilinde] öyle başkaydı ki." (s. 78). "Yaşamak" sözcüğünün burada taşıdığı anlamlardan biri şüphesiz eşcinsel bir adamın heteroseksist matrisin dışında bir yaşam kurma arzudur. Evlilik gibi toplumsal bağın heteroseksüelleştirilmesini söz edimi ile performe eden, yani kamusal alanda ve hukuki olarak karı-koca ilan edilmeler ile sahneye koyan ve gerçekleştiren kurum Kemal'in dilindeki yaşamla uyumsuzdur. Bu uyumsuzluk Karasu'nun ilk metinlerinden itibaren kendini korur. Normatif şiddeti tanımlarken Butler, Karasu'nun anlattığına yakın bir anlam dünyasını tarif eder:

. . . *engellenen hayatın, 'yaşandığı' söylenemeyecek hayatın*, tutsak edilerek askıya alınan ya da süregiden bir idam cezasına dönüşen hayatın nasıl bir şiddet olduğunu kavramaya başladım. Bu metindeki toplumsal cinsiyeti 'doğallıktan çıkarma'ya yönelik o inatçı çabanın kaynağında hem ideal cinsiyet morfolojilerinin içerdiği *normatif şiddete karşı koyma arzusu*, hem de doğal heteroseksüelliğe dair sıradan ve akademik cinsellik söylemlerinin beslediği yaygın varsayımların *kökünü kurutma arzusu* yatıyor. Doğallıktan çıkarma üzerine yazmamın sebebi [...] [*y*]aşama, hayatı mümkün kılma ve mümkün olanı yeniden düşünme arzusu. Dayımın başka türlü bir ailenin, arkadaşların ve akrabaların refakatinde yaşayabilmesi için dünyanın nasıl bir yer olması gerekirdi? İdeal morfoloji adına insan bedenine dayatılan kısıtlamaları nasıl yeniden düşünmeliyiz ki norma uymayanlar *yaşam içinde ölüme mahkum* edilsinler? [İtalikler bana ait] (s. 25-26)

Normatif şiddeti tanımlanmak, tespit etmek ne kadar zorsa, yarattığı etkinin yıkıcılığına işaret etmek de o kadar hayatidir. Edebiyatın bu yıkıcı şiddetle ne yaptığına bakmak ise bir o kadar kurtarıcı olabilir. Karasu'nun metinleri Butler'ın

bahsettiği “yaşama, hayatı mümkün kılma ve mümkün olanı yeniden düşünme arzusu” ile yazılmışlardır. “Yaşam içinde ölüme mahkum” edilmişlikten sıyrılıp, şiddeti ve ölümü hiç unutmadan yaşama cesaretinin jestini taşırlar.

Norm dışında devinme isteği ifade edilirken sözcüklerin yepyeni anlamlar kazanmasının nedeni deneyimin kendisine özgü bazı duygu yüklerini sözcüklerin sırtlanmasıdır. Aşağıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi Karasu, “yaşamak” sözcüğünün yeni anlamını Kemal’in o sözcüğü performe edişindeki duygulanım ile kazandığını düşünmektedir:

Bu ayrı dil, korkuyla, yalnızlıkla, *doymamışlıkla*, başkaldırmayla yüklüdür. Değişik anlamlarla kullanılmıyor sözcükler. Ama *duygu yükleri* onları değişik anlamlar iletir hale getiriyor. [İtalikler bana ait] (s. 78).<sup>5</sup>

Bu tez, Karasu’nun bahsettiği negatif duygu yüklerinin kurgu metinlerdeki tezahüründen ve Karasu’nun metinlerinde “normatif şiddetin” kurucu rolünden yola çıkıyor. Karasu’nun bu ayrı dilinin toplumsal ve özel alan arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak gerçekleştirdiği “başkaldırmayı” ve sözcüklerin yeni anlamlar kazanmasından doğan hazzı tarif etmeyi amaçlıyor.

‘Yaşamak’ sözcüğünü değişik anlamlar iletir hale getiren duygu yükleri, Karasu’nun kurgu metinlerindeki dil kullanımlarında ve biçimsel özelliklerde hem bir başkaldırma arzusuna işaret ederler hem de bir yaralanmışlığın kaydını tutarlar. Yaşama arzusuna bitişik duran yaşamdan silinme tehdidi Heather Love’ın 2007 yılında yayınladığı *Feeling Backward* adlı kitabının temel meselesidir. Love, bugün popülerleşmiş queer siyasi söylemin görmezden geldiği olumsuz queer deneyimler ile edebiyat eleştirisi arasındaki ilişkiyi merkeze koyar. Utancın yerine onuru (pride), cinsel yönelimini gizlemek yerine açılmayı (coming out of the closet) ön plana çıkaran eğilimi sorgular. Queer bireylerin nahoş deneyimlerinin artık tamamen

---

<sup>5</sup> Karasu’nun *doymamışlık* olarak tarif ettiği duygulanım tezin dördüncü bölümünde ele alınmaktadır.

geride kaldığı gibi yanlış bir izlenim yaratılmasını, nahoş deneyimleri hasır altı eden bakışı eleştirir. Kişilerin başına gelen çirkin olayların ve bu olayları aktaran hikayelerin bugün hala bizlere musallat olmaya devam ettiğini, kitabın başlığındaki *backward* (yüzü geriye dönük) ifadesini farklı bir şekilde tercüme ederek söylersek, bu olay ve hikayeleri *çağdışı* sayarak geride kalmış gibi düşünmenin sınırlarını hatırlatır. Karasu'nun metinlerinde utanç ve dışlanma gibi menfi durumlar queer deneyimin ve öznelliğinin kaçınılmaz bir parçasıdır. Yalnızlık, ilişkilerin şiddetli dinamiği, normatif şiddetin ve tatmin edilemeyen arzunun gölgesi hikayelerde hep kendini hatırlatır. Love'a göre bu olumsuz deneyimlerin izlerini, etkilerini tanımak yaşananları bir eksikliğe tercüme etmek yerine queer deneyimin siyasi jestini olduğu gibi ortaya koymaktır. Eşcinsel özgürlük söylemi belli bir siyasi gücü olsa da hegemonya karşısında fazlasıyla kırılığandır. Eşcinsellik bir yandan hasara uğramış bir öznellik biçimi olarak algılanırken diğer yandan eşcinsel özgürlük hareketinin kazanımları, özgürlüğün tipik biçimleri bu hasar dolu tarihe tepki olarak doğar (s. 2). Bu nedenle toplum içinde görünür olmak, cinsel yönelimini gururla taşımak dayatılan utancı ve dolapta kalmanın mirasını reddetme imkanı sunar. Onur aşılanmanın tuttuğu aynada belirlemektedir:

Queerliğe temel yapısını veren bu manevradır; queer hem iğrençtir (abject) hem yüceltilir, 'lezzetli bir ucubedir.' Bu çelişki bireysel öznellik düzeyinde yaşanır: Eşcinsellik hem kınanmanın damgası olarak taşınır hem bir tür romantik özgücülük (romantic exceptioanlism) biçimi olarak deneyimlenir. Çelişki, yapısal düzeyde kitlesel medyanın dolaşıma soktuğu imajlarla gerçeklik arasındaki boşlukta da kendini gösterir. Bu çelişki yapısal düzeyde de görülür: Kitlesel medyadaki çekici, hali vakti yerinde gey ve lezbiyen imgeleri ile süregiden şiddetin ve eşitsizliğin gerçekliği arasındadır. (s. 2-3, çeviri bana ait)<sup>6</sup>

Love'ın değerlendirmesine göre geçmişin ve bugünün şiddet yüklü deneyimini, bu deneyimi kaydeden, yükü taşıyan metinlerin üzerimize düşen gölgesinin güncelliğini

---

<sup>6</sup> Alıntının orijinali için Ek B, 1. nota bakınız.

görmezden gelmek, queer siyasi öznelliğin ve queer edebiyat arşivinin önemli bir parçasını yok saymaktır. Tüm bu nahoş deneyimlerin izlerini taşımak, onlara atıfta bulunmak bir eksikliğin ya da yitik bir öznelliğin göstergesi olarak düşünülmemelidir. Bilge Karasu külliyatında da olumsuz hisler önemli ve kurucu niteliktedir. Love'ın yöntemsel önerilerinden ilhamla şuna iddia etmek istiyorum: Karasu'nun yazdığı bağlam ile Love'ın incelediği dönemi ortaya çıkaran tarihsel süreçler olarak bambaşka olsa da Karasu'nun mahrem alan (*intimacy*) ile şiddet arasındaki çetrefil bağa odaklanarak kurduğu ilişki anlatıları, queer öznelliğin Türkiye bağlamında edebiyatta nasıl karşılık bulduğunu anlama imkânı sağlar. Negatif queer deneyimlerin kurucu önemini gösteren bir edebi etkinliği inceleme alanı açar ve bu alanı edebiyat eleştirisinin parçası kılma imkanı verir. Queer öznelliğin romantik yakınlıklar ile mesafeler, samimiyet ile şiddet arasındaki çetrefil bağ etrafında nasıl kurulduğu, sadece toplumsal normların dışına taşanların sosyalleşmeleri ile ilgili değil, kolektif bir yaşamın imkanlarını arayan herkes için kritik bir sorudur.

Bir başka queer kuramcı Lee Edelman (2004) *No Future* adlı kitabında üremeyi toplumsal ilişkilerin devamının temel prensibi olarak kabul eden görüşün yarattığı siyasi kısıtları ele alır. Hetero-normativitenin imtiyazlı konumunu pekiştiren ve bu konuma karşı geliştirilebilecek queer direniş imkanlarını hayal edilemez kılan anlayışı üreme odaklı gelecekçilik (reproductive futurism) olarak adlandırır (s. 2). Toplumsal düzenle queer olanın ilişkisini düşünürken mutlaka ölüm dürtüsünü dikkate almak gerektiğinde Edelman da hemfikirdir. Liberal siyasi söylemin eşcinsellere dair olumlu imajlara yatırım yapmasının; gelecek güzel günlerin, eşcinseller için de tek eşli, çocuklu aileler kurmanın imkanlarını vurgulamasının

gayet “mantıklı” olduğunu ancak bu söylemin yok saydığı tüm şiddetin ötede bir yerlerde hâlâ var olduğunu dile getirir:

Siyasi gidişattaki iniş çıkışlar toplumsal düzenin nabzını tutmakta yeterli bir ölçü olabilir. Queerlik ise aksine, toplumsal düzenin siyasi semptomlarının dışında ve ötesinde, o düzenin ölüm dürtüsünün yerinde beliren bir figürdür. Queer figürün düz anlamlar ile yorumlandığı için anlaşılmasından doğan bir damgada, hatta ölümcül olabilen bir damgada (stigma) ifade bulan bir aşağılanma (*abjection*) yeridir orası elbette. Ve liberal siyasetin akla duyduğu sorgusuz imanı düşünürsek, haliyle liberal siyaset tarafından queer ile bağı koparılmaya çalışılan bir yerdir. (s. 3, çeviri bana ait).<sup>7</sup>

Edelman’a göre queer kuram toplumsal düzenin içinde ölüm dürtüsünün yerini tespit etmeye çalışır. Liberal gelişimci siyasi söylem ise, ölüm dürtüsünün öldürücülüğünü devre dışı bırakmak adına queerliğin bu dürtüyle olan ilişkisini kesmek ister. Ancak ölüm dürtüsü siyasi göstergelerin ve dilin ötesinde bir yerde var olmaya devam eder. Edelman bu görüşleriyle Heather Love gibi queer kuramda negatife dönüş (*negative turn*) ekolüne dahildir. Edelman da Love gibi olumsuz deneyimlere, ölüm dürtüsünün ifade bulduğu anlara vurgu yaparken, kendi queer tanımını yapar. Edelman’a göre queer’in anlamını ölüm dürtüsü belirler. Bu anlam sosyal canlılığın her türüsüne karşı çıkan bir olumsuzluktur. Bu tezde Karasu’nun metinleri, normatif şiddet kavramıyla birlikte negatife dönüş bağlamında da ele alınacak.

Normatif şiddetin metinlerdeki belirleyiciliği Karasu edebiyatını queerleştiren özelliklerden biridir. Mustafa Arslantunalı’nın (1992, 1997) kendisiyle yaptığı bir söyleşide neden aşk ve ilişkiler üzerine bu kadar çok yazdığı sorusuna cevaben Karasu metinlerdeki şiddet temasının gözden kaçmaması gerektiğini vurgular. Arslantunalı’nın “Aşk-Korku” başlığıyla sunduğu bölümde önce sevgiden söz açan yazar daha sonra metinlerinin şiddeti dışlamadığını söyler. Sevgi insanın içinden dışına taşırabileceği, aktarabileceği bir şeydir der. Bir ilişkinin temeli olabilir; bir

---

<sup>7</sup> Alıntının orijinali için Ek B, 2. nota bakınız.



ilişkinin “o sevginin kalıbınca kurulup yaşanması” belki ahlak denen şeydir, der (s.

19). Daha sonra umuttan söz açacakken vazgeçip sözü şöyle bitirir:

Ama şiddet, yok değil yazdıklarımda. Eza, cefa, acı, yok değil. Şiddet insanın karşısına çıkınca, insanın yapabileceği tek şey, o şiddete karşı koymak ya da – boyun eğmek demeyeceğim ama- o şiddete alt olmak. Yapabileceği şeyler bunlar. Başarılı olur [ya da] olmaz, alt olmaktansa *bir biçimde* karşı koymağa çalışmasını düşünebiliriz, yani düşünürdüm. (s. 12).

Nitekim heteronormativitenin imkansızlaştırdığı ilişkiler, eşcinsel aşkın görünmezliği, açılmama gibi eşcinsel ilişki ve yönelime dair şiddet biçimleri ölüm dürtüsünün çeşitlemeleri olarak metinlerde yer alırlar. Karasu’nun metinleri, eşcinsel deneyime özgü bu şiddet biçimleri ile toplumdaki tüm diğer şiddet türleri arasında köprü kurmanın yanı sıra olumsuz duyguların ve bu duyguların yükünü taşıyan *farklı* dilin mekanını da yaratırlar.

Karasu’nun işaret ettiği ayrı dil, olumsuz deneyimlerin yükünü taşıdığı gibi bu taşıma jestinin yarattığı *güzellik* yani estetik sayesinde var olabilmektedir. Karasu metinlerindeki ölüm-dirim diyalektiği bu estetiği mümkün kılar. Metinlerde ölüm dürtüsünün belirleyiciliğinin yanı sıra haz arayışı ve yazınsal uzamı kurmanın kendisinin verdiği haz konu edilir. Bu sayede oluşan ölüm-dirim diyalektiğini taşıyan bir dil ortaya çıkar. Bu bağlamda José Esteban Muñoz’un (2009) *Cruising Utopia*<sup>8</sup> adlı kitabında dile getirdiği *queer* oluş tarifi önemlidir. Muñoz queer oluşun henüz tam anlamıyla yaşanmadığını, bugün ancak ideal bir düşünce olarak gelecekteki imkanlarının hayal edilebileceğini ileri sürer. *Queer* oluşu deneyimleyemesek bile “ufukta beliren aydınlığın imkânla dopdolu ılıkliğini hissederiz” Muñoz’a göre. “Henüz hiç queer olmadık, ama yine de queer oluş geçmişten damıtılabilecek ve geleceği hayal etmek için kullanılabilir bir idealdir bizim için” (s. 45). Queerlik, günümüz koşullarının bizi içine çektiği bataklığın ötesine bakmamızı sağlayan bir

---

<sup>8</sup> Cruising kelimesi İngilizce argosunda eşcinsel erkeklere özgü bir eylem olarak tarif edilir. Sokaklarda amaçsızca dolaşarak sevişecek birini aramak anlamındadır. Türkçede “aranmak” sözcüğüyle karşılanabilir. Bu durumda Muñoz’un kitabının başlığı “Aranan Ütopya” diye çevrilebilir.

yapılandırma ve ehlileşmiş bir arzulama biçimidir. ‘Şimdi ve burada’ olanın, içinde yaşadığımız bu dünyanın yeterli olmadığını, bir şeylerin eksik olduğunu söyler. Queerliğin bize önerdiği ve vadettiği dünyalara bakma şansını ise estetik alanda bulabiliriz. Özellikle queer estetik, geleceğe doğru olmanın (*forward-dawning futurity*) kılavuzunu sunar. Queer estetik gelecekteki sosyal ilişkilerin haritasını sunduğu için gerçeklikten kaçış olarak değerlendirilemez. Muñoz’a göre queerlik, ‘burada ve şimdi’ olanın reddi sayesinde başka bir dünyanın potansiyel ya da somut ihtimalinde ısrar etmektir (s. 45-46-47).

Bilge Karasu’nun metinleri ilk bakışta Muñoz’un tarif ettiği olumlu çağrışımlarla donatılmış bir queer oluştansa ölüm dürtüsünün baskın olduğu, normatif şiddetin yarattığı tahribatın dile sızarak yazının kendisini de bir şiddet mecrasına çevirdiği bir yazı dünyası sunar. Ancak *Gece* ve *Kılavuz* metinlerinde Muñoz’un queer ütopyasına yerleşebilecek bazı sahneler de karşımıza çıkar. Örneğin Karasu (2010) *Gece*’de tarif ettiği toplumsal karanlığın içinde tek bir ütöpik an yaratır:

‘Dördümüzü birden bir yatakta düşünmeğe çalışacağım. Dördümüzü birden bir yatakta, birbirimizi hırpalamadan, parçalamağa kalkışmaksızın, içimize birikmiş bütün hınçları, öfkeleri, güdük bencillikleri sevgiye dönüştürerek sevişir durumda, gözümün önüne getirmeğe çalışacağım.’  
(s.163).

Burada anlatıcı ütöpik, gelecekte gerçekleşmesi mümkün olabilecek bir an hayal eder. Kıskançlığın belirleyiciliğini kaybetmesiyle ortaya çıkan bir ütöpik andır bu metinde. *Gece*’nin şimdisinde, kurumsallaşmış şiddetin hüküm sürdüğü distöpik bir dünyada birbirine düşman kesilmiş karakterler, anlatıcı tarafından birbirlerine haz verirken hayal edilirler. Oysa metnin geri kalanı bu karakterlerin geçmişte deneyimledikleri normatif şiddetin kamusal alana nasıl sirayet ettiğini anlatır. *Gece* kadar karanlık bir metnin içinde kıskançlığın mülkiyetçiliğini, yıkıcılığını bertaraf

eden bir sahne yaratılır. *Kılavuz*'da ise yazı yazma ediminin kendisinden, eşcinsel aşkı yazarken kelimelerle mahirce oynayabilmekten veya estetik bir esrimeyi paylaşarak deneyimleyebilmekten kaynaklanan haz ortaya çıkar. Muñoz'un bahsettiği gibi düşsel bir alanda hayal gücü sayesinde geleceğe doğru kurulan estetik deneyimler de içerir *Gece ve Kılavuz*.

Bu metinlerde yazı, hem normatif şiddetin kaydını tutan bir mecradır hem de şiddetin yarattığı tahribatı hafifletmenin, sağaltımın bir yoludur. Örneğin *Gece*'nin son cümlesi yazının deliliği öteleyip öteleyemeceğini merak eder. "Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?" sorusuyla sonlanır metin (s. 231).<sup>9</sup> Ya da yazıda kurulan şey resmi tarihin içermeyeceği gayri resmî bir bellektir. Eğer birileri onlardan hoşlanmayanlar tarafından yüksek binaların pencerelerinden aşağıya atılıyorsa ne olursa olsun yazmak gerektiğini kaydedilir *Gece*'de.<sup>10</sup> Burada yazma gereğini yerine getirebilmenin sağlayabilecekleri ve iyileştiriciliği araştırılır. *Kılavuz*'da neşelenme, yakınlaşma, güven ilişkisi kurma anları çoğalır ve oyunsallığın hazzına yer açılır. Bu doğrultuda Karasu metinlerinde yazı ve haz arasındaki ilişkiyi değerlendirirken Roland Barthes'in (1973) metnin hazzı tanımlama biçimi ve Herbert Marcuse'nin (1956) cinsellik ve eros arasında yaptığı

---

<sup>9</sup> Sait Faik Abasıyanık'ın "Haritada Bir Nokta" hikayesinin son cümlesine bir göndermedir bu kapanış. Bir ütopya hayalinin çöküşünü anlatan hikayede yazar anlatıcı basit bir hırs olarak gördüğü yazmak eyleminden artık vazgeçtiğini, bundan sonra iyi, şefkatli insanların yaşadığı küçük adaya sığınacağını düşünür. Fakat ada sakinlerinin dışarıdan gelenlere davranma biçimini, bencilliklerini gözlemledikçe tüm bunları yazmaktan, kaydetmekten başka çaresi olmadığını, kaydetmek zorunda olduğunu söyleyecektir. Sait Faik'in bu hikayesinde de yazı deliliği öteleme, şiddet ile baş etme yöntemi olarak sunulur.

<sup>10</sup> "Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak... Yazmak gerek. Bu kitabın bitmesi gerek.

"Birtakım insanlar, cezalandırılmak için yakalandığı gibi cezalandırılmak istenen bir dükkanın çamlığından içeri hızla fırlatılıyorsa, kırılan camların yağmur gibi dökülen parçaları içinde kanlı, onarılamayacak ölçüde hırpalanmış bir taş bebek kıvıltısızlığı içinde inleyen adamlar görmek gelip geçenlerin tüylerini ürpertmekle kalıyorsa, kendisinden hoşlanılmayan insanlar otuz otuzbeş metre yüksekteki pencerelerden sokağa fırlatılıyorsa, bu kitabı bitirmeli." (*Gece*, 2010, s. 162-163).

ayrım önem kazanır. Barthes'a göre metnin verdiği hazzın kaynaklarından biri toplumun dilinin dışına *sürüklenme* deneyimidir. Toplumun değerleriyle şekillenmiş söyleme biçimlerinden sıyrılma imkanı veren, okurun da yazarın da icra edebileceği bir sürüklenmedir bu. Marcuse ise cinselliğin bedensel hazza odaklanan ve mevcut hiyerarşileri pekiştiren tertibatındansa benliği bütünlüğü içinde erotize eden bir özneleşme deneyimini tarif eder. Bu tezde Karasu edebiyatının ortaya koyduğu estetik anlayışın metnin hazzı ve eros kavramlarıyla diyaloga girme biçimleri de incelenmektedir. Normatif alanda ketlenmişliğin dışına, dildeki bu sürüklenme jesti ile çıkar metinler. Okunaksızlık yargısı da bu sürüklenmeye kapılamamaktan kaynaklanır. Oysa metinlerin oyunsallığı ketlenmeyi aşma yolu açarak yazının bir sağaltım mecrası olmasını sağlar. Bu bağlamda tezin bünyesine kattığı bir başka queer kuramsal çekim alanı ise Guy Hocquenghem, Eve Kosofsky Sedgwick ve başkalarının paranoya ve eşcinsellik arasında Sigmund Freud'un kurduğu bağa yönelik yaptıkları eleştirilerdir. Freud Schreber Vakası üzerine yaptığı incelemede (1911) paranoyayı eşcinsel arzunun semptomu olarak değerlendirir. Eşcinselliği patolojikleştiren bu homofobik bakışı Guy Hocquenghem (1978) *Homosexual Desire*<sup>11</sup> adlı kitabında yeniden ele alır. Hocquenghem Freud'un yorumunu tersine çevirerek toplumun kendisinin eşcinselliğe yönelik paranoyak bir tutum içinde olduğunu ve takıntılı bir şekilde eşcinsellikten korkup sakındığını iddia eder (s. 60). Paranoyayı homofobi ve heteroseksizmin nasıl işlediğini gösteren bir semptom olarak yeniden tanımlamaya girişir. Sedgwick ise tüm yorumsama tarihini sorgulayan perspektifini Freud'un paranoya yorumunun eleştirisi üzerine kurar. Eleştirel düşünce ve felsefe tarihinde her zaman görünenin ardında olanı açığa çıkarma ve keşfetmeye dayalı bir yöntem tercih edildiğini söyler ve bu yöntemi paranoyak

---

<sup>11</sup> Kitabın başlığı "Eşcinsel Arzu" olarak çevrilebilir.

okuma (paranoid reading) olarak adlandırır. Melanie Klein'ın hazzın peşinden gitmenin sağaltıcılığına yaptığı vurgudan hareket ederek paranoyak okuma (paranoid reading) yerine sağaltıcı okumayı (reparatory reading) önerir. Queer bir anlama biçimi olarak sağaltıcı okuma, olumsuzluğa yani farklı ihtimallerin karmaşık çokluğuna açıklığı ifade eder. Gizli bir hakikatin keşif sürecindense iyileştirici olan itkinin (impulse) biriktirdiği bilgiyle ilgilidir (s.25). Karasu'nun metinleri queer kuramın ölüm dürtüsü ve paranoya üzerine derinleşmeleriyle hali hazırda diyalog içindedir. Şiddet, kendisinin de vurguladığı gibi sevgiden bahis açıldığında mutlaka ortaya çıkan ve irdelenen bir mesele olur. Normatif şiddetin akıl sağlığının kıyılarına sürüklediği karakterlerin paranoyaya kapıldığını okuruz. Bu tez queer düşüncenin parçası olan bu kavramsal odakların Karasu'nun metinleriyle birlikte çerçevesini ve tanımını genişletmeyi amaçlamaktadır. Karasu'nun kurduğu yazınsal uzamın queer düşünce ve siyasetin güncel kuramsal sorularıyla diyaloga sokulması önemlidir. Ancak Karasu'nun metinleri sadece eşcinsel varoluşun merkezi konumda olması bakımından değil özellikle bu varoluşun beraberinde getirdiği ayrı bir anlatım biçiminin arayışında olmaları nedeniyle de *queer* kuramla diyalog içindedir.

*Gece*'nin ayrıntılı bir incelemesini içeren İkinci Bölüm'de metni bir queer roman olarak yeniden konumlandırıyorum. *Gece* üzerine daha önce yapılan çalışmalardan yola çıkarak şiddetin yazı tarafından içselleştirilme biçimlerini gösterdikten sonra yazının şiddet karşısında ancak şiddeti kendi parçası haline getirerek direnebildiğini iddia eden perspektifi bir adım öteye taşıyarak metinde normatif şiddetin kurucu olduğunu öne sürüyorum. Metnin son bölümünde anlatılan zorla ifşa edilme, utandırılma, aşağılanma, dalga konusu olma gibi normatif şiddet deneyimleri, toplumsal olarak daha büyük ölçekteki siyasi yozlaşma ve kurumsal şiddetin başlatıcısı rolü oynuyor. Metnin ana karakterleri arasındaki rekabete dayalı

ilişkinin temelleri kitabın son bölümünde aktarılan bu çocukluk anlarında ortaya çıkıyor. Kitabın yine aynı kısmında ebeveyn tarafından aşağılanma ve cezalandırılma hatırası canlanıyor. Bu bölümde metni oluşturan üç farklı sesin tek bir kişiye ait olduğunu ancak eşcinselliğin hem zorla ifşa edilmesi hem de sonsuza kadar görmezden gelineceğinin anlaşılmasıyla devreye sokulan normatif şiddetin özneyi parçaladığını iddia ediyorum. Metnin kendisini oluşturan birbiriyle çatışan anlatılar yapısının kökünde dolayısıyla yazının şiddetinin kaynağında normatif şiddet olduğunu gösteriyorum.

Tezin ilk inceleme bölümü olarak Karasu'nun geç dönem metinlerinden biri olan *Gece*'yi seçmemin sebebi bu incelemenin diğer metinleri değerlendirmek için bir yöntem sağlamasıydı. Cem İleri'nin *Gece*'ye dair yaptığı “anahtar metin” yorumundan yani diğer tüm metinlere giden kapıyı açan bir anlatı olduğu fikrinden hareketle *Gece*'nin çıkardığı haritayı diğer metinler için de kullandım. Bu bağlamda *Gece*'de abartılan anlam muğlaklığının, sürekli yeni bir belirsizliğe açılan olay örgüsünün bir yazı yöntemi olarak Karasu'nun tüm metinlerinde yer aldığını ve bu yöntemin queer öznelliğin görünmezliğini gösterdiğini düşünüyorum. Umberto Eco'nun “açık yapıt” tanımında olduğu gibi çoklu anlama yönelerek oluşturulan belirsizlik yönteminin Karasu'ya queer öznelliği yazıya taşıma olanağı verdiğini iddia ediyorum. Karasu metinlerinde eşcinsel bireyin dolabın içinde devinmesi, açılmakla eşcinselliğini gizli tutmak, aşağılanmakla görünmez olma konumları arasında dolaşan bir öznelliğe sahip olmak demektir. Dolabın deneyimini yazıda icra etmek de eşcinsel öznenin bu muğlak pozisyonunu anlatabilecek bir belirsizlik yöntemi icat ederek mümkün olur. Bir başka deyişle, dolabın edebiyatını ve bilgisini üretme imkanı sağlayan belirsizlik yönteminin en iyi örneği *Gece*'de yaratılır. Bu yöntem, Karasu'nun ilk yazmaya başladığı yıllarda modernist metinlere yönelik

Türkiye’deki edebiyat eleştirisinde genellikle ortaklaşan yaklaşıma da bir cevap niteliğindedir. “Kapalılık” sıfatıyla tarif edilen modernist metinler, adeta Servet-i Fünun edebiyatçılarına yakıştırılan “dekadanlık” etiketinin ima ettiği gibi anlaşılması mümkün olmayan icraatler olarak yaftalandılar. Karasu’nun yaptığı ise belirsizlik yöntemi kullanarak eşcinsel öznelliğe özgü olan *başka türlü bir açıklık* yaratmak oldu. Son olarak her distopya anlatısında olduğu gibi *Gece*’de de beliren ütöpik anın ne anlama geldiğine dair bir yorum sunuyorum. Heteronormatif tek eşli birlikteliğin karşısına çıkarılan, kıskançlığın yenilgiye uğratıldığı bir sahnede, yazının kendisinin tüm parçalanmışlığına rağmen bu sahnenin kaydını tutan, onu geleceğe taşıyan bir mecra olarak belirişi, metnin tek ümitvâr anıdır. Yaşanan şiddetin karşısında yazı tüm güvenilmezliğine rağmen bir imkan olarak kendini yeniden hissettirir. Tezin üçüncü bölümünde ayrıntılı olarak ele alınan mesele de yazının sağladığı bu imkan, yani sağaltım ihtimalidir.

*Kılavuz*’u incelediğim tezin üçüncü bölümü, normatif şiddetin bir başka veçhesi olan akıl kaybı olarak paranoyaya, paranoyanın yazıdaki tezahürüne ve yazının bir iyileşme mecrası olarak belirmesine odaklanıyor. Metinde normatif şiddet deneyimine dair açık atıf bulunmasa da eşcinsel yakınlaşmaları konu alan bu kısa romanın kurucu unsurunun paranoya olması nahoş duyguları irdeleyen queer kuram literatürü ile açık bir diyalog kurmaktadır. Queer kuram, Freud paranoid durumu bir eşcinsel hastalığı olarak tanımladığından beri bu meseleye yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu kulvarın en önemli teorisyenlerinden Eve K. Sedgwick’in yaptığı paranoid okuma ve sağaltıcı okuma (reparatory reading) ayrımı Karasu’nun metninde sağaltıcı yazının icadıyla yeni bir anlam kazanmaktadır. Acısının altında ezilerek aklın sınırlarında dolanan öznenin, yazı eylemi dolayımıyla yazının içinde oyunsallığı, neşeyi ve hazzı keşfedip düşüncelerini ve hislerini paylaşmayı,

güvenmeyi öğrendiği bir hikaye olarak yorumluyorum *Kılavuz*'u. Şüpheli düşüncelerini yazı mecrasına taşıdıkça kendini bir “sabuklama”nın içinde bulmaktan duyduğu korkuyu yazarak ve ilişki kurarak dindiren, suçluluk ve utancından hazza, kontrol etme takıntısından bilinmez geleceğe, ihtimallere, kazalara ve sürprizlere açılmaya doğru yönelen, iyileşebilen bir öznenin deneyimine tanık olduğumuzu düşünüyorum.

Tezin dördüncü bölümü ise Karasu'nun ilk romanı *Troya'da Ölüm Vardı*'nın neden queer modernist bir roman olarak okunması gerektiğini ortaya koyuyor. Bu argümanın üç ana dayanağı var: Metnin ortaya koyduğu duygulanım, zamansallık ve modernist metaforların kullanımı. *Troya*, giriş bölümünde bahsi geçen “doymamışlık” durumunun “ayrı dili”ni yaratan bir metindir. Heteronormativitenin ve normatif şiddetin kıskançlık ve haset üzerine bina edilmesini anlatır. Karasu'nun “doymamışlık” olarak adlandırdığı bu duygulanımın çeşitli biçimleri karakterler arasındaki ilişkilerde ortaya çıkar. *Troya*'da doymamışlık, norm dışı olan eşcinsel arzunun tatminsiz kalışından eşcinsel erkekler arası yakınlıkların ayıplanarak toplumun dışına itilmesine kadar çeşitli biçimlerde ortaya çıkar. Çocukluktan yetişkinliğe uzanan bir queer büyüme romanı (bildungsroman) olarak değerlendirdiğim *Troya*'da zamansallık, doğrusallığa direnen yapısı, atlamalar ve geriye dönüşler ile queerleşen bir anlatı yaratır. Özellikle geçmiş nahoş deneyimlerin karakterlerin güncel deneyimlerine musallat oluşu, normatif şiddetin, utanç ve ayıplanmanın hem öznenin zihninde hem de toplumda geriye doğru zorlayan bir güç yani artık modası çoktan geçmiş homofobik reflekslere tabi olma hali olarak belirmesi metnin queer zamansallığını oluşturur. Tezin bu dördüncü bölümünde odaklandığım bir diğer mesele ise *Troya*'nın yazıldığı savaş sonrası dönemde şiddet ve faşizm eleştirisi bağlamında kullanılan modernist metaforların queerleştirme



biçimidir. *Troya*'da oyuncak bebek parçalama sahnesinin queer çocukların büyüme hikayelerinde annenin yaratıcılığının devralınması ve queer deneyimin yazıya aktarılmaya başlaması anlamına geldiğini öne sürüyorum.

## BÖLÜM 2

### GECE VAKTİ EROSU YAZMAK

*Babam sabırsızlanıyordu. Günlerdir, neredeyse dolaba girip bir şeyler okuyordum; bunca şeyi açıkta okurken, nedense çekindiğim için, bir kitabı dolapta gizlediğim o kadar belliydi ki!*  
(Bilge Karasu, 2010, s. 226).

Karasu *Gece*'yi 1980 darbesini hazırlayan bir dönemde yazmaya başlar. Metin, siyasi çatışmanın iyice yoğunlaştığı, şiddetin kamusal alanı daralttığı ve gündelik hayatın parçası haline geldiği bir zamanın ürünüdür ve 12 Eylül'den beş yıl sonra, 1985'te yayınlanır. Karasu külliyatında şiddetin kökenleri, oluşum biçimleri ve etkileri *Gece*'ye özgü değildir ve sıklıkla ortaya çıkar. Fakat yetmişlerin ikinci yarısıyla seksenli yılların ilk döneminin ürünü olan *Gece*'de şiddetin merkezî mesele haline gelmesinde bu tarihsel bağlamın büyük payı vardır. Karasu'nun bu sürece (ve dünyadaki benzer diktatörlük deneyimlerine) yaklaşımındaki özgünlük devlet şiddetini, önceden edebiyatının temel konularından biri olan 'sıradan,' gündelik, eşcinsellere yönelik normatif şiddet ile ilişki içinde anlamlandırmasıdır.<sup>12</sup> Böylece Karasu, kamusal alandaki şiddeti edebiyatının konusu haline getirirken şiddet üzerine tartışmanın sınırlarını genişletir. Bu bölümde, Karasu'nun heteronormativite ile siyasi şiddet arasındaki işbirliğini ilk kez merkeze yerleştirerek yazdığı romanı *Gece*'yi inceleyerek, yazarın heteronormativite ile siyasi şiddet arasındaki işbirliğini edebi olarak nasıl temsil ettiğine odaklanıyorum. Bu işbirliğini queer kuram perspektifinden değerlendirmek, Türkçe edebiyat eleştirisi alanındaki 'darbe edebiyatı' çalışmalarına yeni bir bakış açısı sunacaktır.

---

<sup>12</sup> Giriş bölümünde normatif şiddeti daha ayrıntılı şekilde tanımlıyorum ve queer kuram/edebiyat eleştirisi ile bağını tartışıyorum.

1980 darbesi sonrasında üretilen edebiyat, 1970'lerden itibaren Türkiye'de toplumsal hayata damga vuran siyasi şiddet ve darbe deneyimini temsil alanına taşımaya çabalarken kendisi de büyük bir dönüşümden geçti. Temsil biçiminin bu dönüşümüne ve artık eskisi gibi olmamasına dair iki yorum öne çıkar. Berna Moran (1994) ile özdeşleştirilen birinci yorum, edebiyatta yaşanan biçimsel değişimi toplumdaki apolitikleşmenin bir yansıması olarak görür, zira gerçekçiliğin terk edilmesi bu bakışa göre siyasetin ve toplumsala olan ilginin de terk edilmesi demektir. Murat Belge (1976), Şükrü Arın (2008) ve Sibel Irzık (2009) ile özdeşleştirilebilecek ikinci yorum ise yaşanan biçim değişimini travma ile açıklar. Dile dökmenin zor olduğu travmaları dile ve edebiyata tercüme etmeye çalışan yazarlar, edebiyatı travmanın mecrası yapmışlardır ve bunu yaparken, bu arayışa bir yanıt olarak yeni biçimsel öğeleri Türkçe edebiyata dahil etmişlerdir. Hatta edebiyat eleştirmenleri bu dönemde ortaya çıkan 'darbe edebiyatını' başlı başına bir tür veya edebiyat tarihinde kendine özgü bir dönem olarak ele almışlardır. Darbe edebiyatı çalışmalarının gösterdiği üzere, bu dönemde yazılan ve travmayı merkeze alan eserlerin bir kısmı 'kötü edebiyat' etiketi ile damgalanarak göz ardı edilmiş, diğer bir kısmı ise 'travmanın estetik temsilini' katarabilen metinler olarak makbul bulunmuştur (Özdoğan 2008; Günay-Erkol ve Çalışkan 2016).

Karasu külliyatında *Gece* ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* baskıcı rejim dönemleri, silahlı çatışma ve müdahaleler, diktatörlük rejimleri, büyük toplumsal değişimler gibi meselelere değinirler. Özellikle *Gece* 'iyi' bir darbe romanı olarak okunabilir. Fakat tezin Giriş Bölümü'nde kurduğum çerçeveyi takiben, *Gece*'nin hem dönemine ait bir darbe romanı hem de darbe romanına indirgenemeyecek bir queer modernist roman olduğunu düşünüyorum. Çünkü Karasu işkence, gözaltında kaybolmalar, cinsel saldırı, tecavüz, yerinden edilme, akıl kaybı gibi deneyimleri

anlattığı bir romanda dahi (hetero)-normatif şiddetin kuruculuğunu gösterir. Tezin bu bölümünde darbe edebiyatı tartışmaları ile diyalog halinde olmakla beraber, yaptığım okumanın ayırt edici yönü, modernist edebiyat ile toplumsal alan arasındaki ilişkiyi queer deneyim, queer mücadele ve queer teoriyi hesaba katarak genişletmesidir.

Zeynep Uysal'ın (2017) Berna Moran'a yönelttiği eleştiriyi burada hatırlamakta fayda var. Tanzimat'tan günümüze geniş bir dönemi kat ederek Türkçe edebiyatın toplumla kurduğu ilişkiyi masaya yatıran Uysal, 1980 sonrası edebiyatın gerçekçilikten uzaklaştığı, gerçeklikten kaçtığı ve yeni biçim arayışlarına çare olarak postmodern yöntemlere yöneldiği fikrini reddeder. Uysal'a göre gerçekçilik-topluma yakınlık, gerçekçi olmama-toplumdan uzaklık şeklindeki denklikleri sorgulamak gerekir. Gerçeklik ve temsil krizi 1980 sonrasına veya darbe ortamına özgü değildir. Tanzimat'tan beri gerçekçi olmayan ama toplumsal deneyimi anlatabilmenin peşine düşmüş türlü türlü edebi ve biçimsel akım vardır.

Bu daha geniş çerçeveden yaklaştığımızda *Gece*'de öne çıkan biçimsel deneyleri yalnızca darbe dönemi deneyimi ve travması bağlamında değil, deneyim, toplumsallık ve modernist estetik arasında farklı bağlar kurma arayışı ile ilişki içinde yorumlamak daha doğrudur. Türkiye edebiyatında 1950'lerden itibaren Leyla Erbil, Sevim Burak, Vüs'at Bener gibi yazarlar dili yerleşik kurallarına uymadan, parçalayarak kullanan anlatım biçimleri icra etmiş ve bunu yaparken yerleşik kalıplar içinde anlatması zor olan toplumsal deneyimleri edebiyatın konusu yapmıştır. Toplumcu gerçekçilikten ayrılan bu kulvara dahil olan Karasu, dördüncü bölümde gösterdiğim üzere henüz ilk eseri *Troya*'dan beri queer özneliğin normatif şiddet karşısındaki deneyimini edebi alana taşımanın yarattığı zorluğu, dili paramparça hale getirip yazıya şiddeti dahil ederek aşmıştı. Sadece *Troya*'da değil, diğer erken dönem eserlerinde de özel alandaki şiddeti sorunsallaştırmış, darbe gibi olağanüstü siyasi

dönemler ile ilgili olmayan, özel alana ve ‘normal’ toplumsal ilişkilere içkin olan şiddet türlerini felsefi-etik bağlama yerleştirdiği çeşitli mizansenler aracılığıyla irdelenmiştir. *Gece*’yi aynı dönemde yazılan diğer darbe metinlerinden farklılaştıran şey, kendisinden önce gelen metinlerin yaptığı hazırlıktır. Bu bölümde *Gece*’ye yapacağım yakın okuma ile göstereceğim üzere, normatif şiddetin Karasu anlatılarındaki belirleyiciliği *Gece*’de siyasi şiddeti yazma ve anlatma arayışlarına şekil vermiş, *Gece*’nin kendine özgü totaliterlik, şiddet ve travma anlatısı formunu mümkün kılmıştır. Erbil ve Bener gibi yazarların metinlerinde darbe yıllarından çok önce merkeze yerleşmiş olan temsil krizini ve biçim arayışını bir anlatı yöntemine, yazı tekniğine dönüştürebilmiştir Karasu *Gece*’de.

## 2.1 Yazının şiddeti: tüm yorumlarını yutan metin, *Gece*

Peki nedir *Gece*’de bu tartışmalara konu olan biçimsel özellikler? *Gece*, birçok anlatıcı sesin duyulduğu ve bu anlatıcıların tek bir kişi olabileceğinin sezdirildiği bir metindir. Anlatıcıların tümü aynı zamanda metni kuran, yazan karakterlerdir. Yer yer birbirlerinden ayrılıp birbirlerinin sözüne müdahale edip, birbirlerine karışırlar. Bu müdahaleler yoluyla tartıştıkları etik meseleler, metnin işlediği soruları dile getirir. Metindeki üç temel anlatıcı ve bu anlatıcıların dışında bir de “gecenin işçileri” vardır. Gecenin işçileri, *Gece*’de tasvir edilen işkence ve cinayetleri ifa eden görevlilerdir. En önemli sorumlulukları korku rejiminin daimî olmasını sağlamaktır. Korku rejiminin sürekliliği sadece fiziksel şiddetle değil aynı zamanda hakikatin manipüle edilmesiyle mümkün olur. Yani anlatıcıların yazı aracılığıyla kurdukları hakikat ile fiziksel şiddet uygulayan işçilerin görevleri arasında bir paralellik vardır.

Birbirleriyle mücadele halinde olan ve tartışan iki ana anlatıcı birer harfle temsil edilir. İlk bölümün anlatıcısı N. metni başlatan ve okura gecenin işçilerini ve

onların yaptıklarını anlatan kişidir. N. gecenin işçilerini gözlemleyen ve onların uyguladıkları şiddetin kaydını tutan bir yazar karakterdir. Aynı zamanda “Gündüzcü” olarak da anılır çünkü geceye karşı gündüz saatlerini uzatarak gecenin işçilerinin faal oldukları süreyi azaltmaya çalışır. Kendisi gündüzcü olarak şiddetin kaydını tutar, ona tanıklık eder. Öte yandan yazma eyleminin içerdiği gerçekliği sabitleme işini de yaptığı için yazının şiddetinin uygulayıcılarından. Metindeki ilk anlatıcı olarak yazı ve şiddetin bir aradalığını başlatan kişi ve yukarıda bahsettiğim paralel yapıyı kuran seslerden biridir. Bunu sadece hikâyeleştiren öznelerden biri olduğu için değil aynı zamanda yazının gücünü, etkisini ve anlamını sorgulayan kişi olarak da yapar.

Metnin ikinci bölümünde anlatıcı olarak sahneye çıkan O. ise gecenin işçilerini yöneten kişidir: Kimin öldürülüp kaçırılacağına ya da işkence göreceğine karar verir. Ayrıca gecenin işçileri ile birlikte N.’yi takip ederek neler yaptığını gözetim altında tutar. N.’nin yazdıklarını okur, onun gecenin işçileri ile ilgili yorumlarını ve dünya görüşünü eleştirir. Dolayısıyla N.’nin bakış açısını ve anlatısını hem bozan hem de ona eklenen bir sese sahiptir. N.’nin anlattıklarını ahlaki olarak yetersiz bulduğunu iddia eder ve N.’nin anlatısını bozup yeniden yazar. O., N.’nin anlatısını yeniden yazarken N.’nin yaşadıklarının aslını bildiğini iddia eder. Böylece N.’nin anlatısının ‘gerçek’ olmadığını, bir yanılsama olduğunu iddia etmiş olur. N.’nin farkında olmadıklarını ekleyerek N.’nin deneyimini kendi anlatısında tekrar kurgular. N.’ye. N. gecenin işçilerinin yaptıklarını yazıp kayıt tuttukça, O ise onun yazdığı anlatıyı silip baştan yazdıkça ve N.’nin ‘aslında ne yaşadığını’ anlattıkça, anlatıcı seslerin ve izahların üst üste bindiği, birbirini çiğnediği, önce yazıp sonra bozan bir üstkurmaca tekniği oluşur *Gece*’de.

Üçüncü anlatıcı ses ise O.'nun yardımcısı ve eski karısı Sevim'dir<sup>13</sup>. Sevim, O.'ya hareketin en ürkütücü işlerini planlama konusunda yaratıcı fikirler sağlamanın yanı sıra diğer anlatıcılar gibi anlatıya müdahil olan bir karakterdir. Aynı O. gibi Sevim de anlatıcının onunla ilgili söylediklerine karşı çıkmak için araya girerek kendi perspektifini sunar. Metnin sonuncu yani dördüncü bölümünde ise ilk üç bölümdeki anlatıcı sesler devamlı birbirinin yerine geçerek anlatı düzlemini iyice tekinsiz bir hale getirirler. Anlatıcılar birbirleri ile tartışır, birbirlerinin metinlerine müdahalede bulunur, birbirlerini metnin karakteri haline getirir ve birbirlerinin yarattığı karakterleri kendi yazılarında farklı şekillerde yeniden kurgularlar. Dolayısıyla hem gündüzcü olan N. hem gecelerin yöneticisi O. hem de üçüncü anlatıcı Sevim yazar karakterlerdir. Sevim ayrıca N. ve O.'yu okuyarak yazmayı öğrendiğini söyler: hem yazardır hem diğer iki anlatıcının okurudur. Anlatıcı sesler

---

<sup>13</sup> Tezin bu bölümünde Sevim ve Sevinç karakterlerini aşağıdaki ilk alıntıdan hareket ederek aynı kişi olarak değerlendirmiyorum. Ancak tek karakterin iki farklı isimle adlandırılmasında ve Sevinç'in kılık değiştirerek cinsiyetler arası geçişler yapan bir kişi olarak kurgulanmasında dikkat edilmesi gereken bir nokta var. Sevim ve Sevinç arasındaki ayırım, Karasu'nun metin karakterleri ve onları esinleyen gerçek kişiler arasında yaratmak istediği çatışmayı kurar. Bu kişilere metinde "örnek" diye seslenilir. Sevinç, Sevim'den esinlenerek yaratılmış bir örnektir ve N.'nin yazacakları, vereceği bazı kararlar için ona bir referans noktası sağlar, *örnek* olarak alınır. Sevinç'in bir örnek olarak metindeki işlevlerinden biri, anlatıcı yazarın kendi yönelimi doğrultusunda gerçekliği yeniden yaratma iştahını simgelemektir. Öte yandan, anlatıcı yazarın parçalanmış tüm seslerin toplamı olduğunu, yani N., O., Sevim, Sevinç hatta sağır sarışın oğlanın aslında tek biri kişi olduğunu düşünürsek Sevinç'in rolü çeşitlenir. Aşağıdaki ikinci alıntıdan anlaşılacağı üzere tüm seslerin toplamı olan anlatıcı kavurucu arzuyu, yönelimi bir lanet olarak da deneyimlemektedir. Sevim'i Sevinç'e dönüştürerek bir erkek olarak yeniden yaratarak arzulamak anlatıcıyı öfkelenendir. Sevinç'in ölümü, onun cinayete kurban gitmesi bu arzunun ortadan yok olmasına yönelik de bir istektir. Kavurucu arzunun zindanından kurtulma isteği. Ancak Sevinç'e yönelen öfke eşcinsel arzunun öznesini parçalamaktadır. Söz konusu alıntılar şöyle: "Bir zamanlar, adının Sevinç olabileceğini sandığım, sonradan Sevim diye çağrıldığını öğrendiğim o kadının ölüsü niye kapımın önünde bulundu? İçeriden dışarıya sürüklenmiş gibi güzüksün diye de uğraşmış olacaktılar. Öyle bulunduğu anlatıldı bana. Oysa ölüsünün bulunduğu sabah, pencereden bakıyordum sokakta telâşla gidip gelenlere; düşündüm ki..." (s. 187). "Bildiğim ama gene de çıkaramadığım bir yüz. Tanıyamamanın, bildiğini çıkaramama, bir yere yerleştirememenin sıkıntısıyla kıvranacağım. Bana doğru gelmekte olan yüzü, epey yaklaşıncaya, O.'nun yüzüne benzeteceğim bir ara. Vazgeçeceğim sonra. Yaklaştıkça, O.'dan çok Sevim adlı kadının yüzü gibi görünecek bana. Erkek kılığında da olsa. Sonunda bileceğim o yüzü. Sevinç'in yüzü olduğunu bilecek, bütün bunların, kamaşan gözlerimin bana oynadığı bir oyun olduğunu anlayacağım. Sevinç bana biraz alaycı bir gülümsemeyle bakmakta olacak. Birden boğmak isteyeceğim onu. Deli gibi atılacağım boynuna doğru. Yıldırıcı bir acı, her yanım kesiliyormuş gibi bir acı duyarken korkunç bir şangırıtı içerisinde yere düşeceğim. Parçalanmış ışıkların yanı sıra O., Sevinç, Sevim, sağır bir sarışın çocuk, bir tek yüzde toplanmış, kanlar içinde, gülerken bakmakta olacaktılar bana, aynalarda sanki, ya da yerde, belki de kafamda... Her yanımda yapış yapış bir acı, çok eski, koyu bir koku. Işık yavaş yavaş kararırken ben, benim artık, kırılmış her parçanın içerisinde. Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça." (s. 230)

birbirlerinin anlattıklarını yalanlayarak hikâyeyi baştan yazarken, bir yandan romanın kendisini inşa etmiş olurlar. *Gece*'nin büyük kısmı bu üstkurmacadan ibarettir.

Anlatıcıların tartıştıkları meselelerin başında tetikçilik, işkencecilik, takipçilik ve yazmanlık gibi görevleri olan gecenin işçilerinin edimleri gelir. Anlatıcılar bu görevlerin insaniliği ve meşruiyetini tartışır çünkü hikâyede gecenin işçilerinin eylemleri söz konusu olduğunda yorumları birbirinden farklıdır. İlk anlatıcı N. gecenin işçilerinin edimlerini izleyen, yazan ve uyguladıkları şiddeti kaydeden yazar karakterdir. Şöyle tarif eder gecenin işçilerinin yaptıklarını:

Gecenin işçileri, daha ikindi üzeri ortalıkta görünmekle yaratacaklarını bildikleri –oysa başlangıçta, ancak umdukları- ürküntüyü sürdürmek, uzatmak, bu sürdürülen, uzatılan ürküntüyü daha da yeğınleştirerek üzere dalgalandırmak, yani gönüllerinin dilediğince azaltıp artırmak için çeşitli yollar denerler... Sokaklardaki evlerdeki insanların bu ürküntüyü pek değişik biçimlerde yaşamaları karşısında kendileri de, ürken insanlara bakarak duydukları hazları nasıl çeşitlendirebileceklerini araştırırlar; yeni yeni ürküntü yaratma yöntemleri hazırlanması için kendilerinden beklendiğii üzere gözlem yaparlar... Birkaç saat içerisinde daha ne incelikler bulup yaratacaklarını o gün, ortaya çıktıkları ikindi saatlerinde, belki kendileri bile henüz bilmezler. (s. 25-26)

N. gecenin işçilerinin korku rejimini daimî kılmak için kullandıkları yöntemleri kaydederken O. onların eylemlerini okuyucunun gözünde haklı çıkarmaya çalışır. N.'yi tanıır, onu izler, takip ettirir. N.'nin yazdıklarını okur ve N.'nin anlattıklarını değıştirerek okuyucuya yeniden aktarır.

Gelişinden belliydi. Buraya varmak üzere yola çıkmamıştı. Yolunu buraya dek uzatacağı gezintilere çıkmadığını da iyi biliyorum. Yazanağa göre, son görüldüğü yer, arkadaşının eskiden oturduğu sokak. Bugün orada gördüğünün, plastik maskeyle arkadaşına benzetilmiş bir adamımız olduğunu nereden bilsin? Arkadaşının bize artık yardım etmek istemediğii için haftalarca önce atış alanına gönderilmiş başka bir adamımız olduğunu nereden bilsin? Buradan çıkıp nereye gittiğini de biliyorum. Büyük bir olasılıkla atış alanının yanından geçmiştir. Bu yollardan geçmesini sağlamakta gösterdiğimiz başarıya, kendi isteğinin de karışmış olabileceğini hiç sanmıyorum. (s. 92)



İkinci bölümün anlatıcısı olarak ortaya çıkan O., N.'nin aktardığı olay örgüsüne onun bilmediği gerçekleri de ilave ederek olanların aslını dile getirdiğini iddia eder. N.'nin şehir içinde arkadaşını ziyarete gitme serüvenindeki olay örgüsünü daha geniş bir bağlama oturtan yeni bir kurgu oluşturur. Örneğin 21. Bölümde anlatılan, N.'nin arkadaşını görmeye gittiği günü O. gözetleyicilerinden aldığı rapor ışığında yeniden anlatır. *Gece* okurunun daha önce karşılaştığı N.'nin anlatısına kıyasla daha kapsayıcı bir çerçeve çizerek ziyaretin hikâyesini yeniden kurgular. Yine 40. Bölümde, gündüzcü N.'nin geçtiği yolları onu gözetlemekle görevli kişilerin yardımıyla gececilerin seçtiğini söyler. N.'nin kendi gerçekliğinin otantik bir gerçeklik olmadığını, N.'nin gerçekliğinin gececilerin iktidarının bir uzantısı olduğunu ima eder. O. konuştuğunda N.'nin eylemleri, fikirleri aktardığı deneyimlerin güvenilirliği ortadan kalkar. Dolayısıyla N. ve O. hem dünya görüşleri, mensup oldukları kamplar itibariyle birbirlerine zıt iki karakterdir, hem de aynı olaya çatışan bakış açıları getiren anlatıcı yazarlardır. Dile gelen hikâyenin içinde hem aktör hem de hikâyenin aktarıcıları, anlatıcıları, yani aynı olayın yazarları olarak metinde kendilerini var ederler. Hem de devamlı birbirilerini değilleyen, yalanlayan anlatıcılar olarak güvenilmez anlatıcılardır.

Yazı, yazarlık ve şiddet temalarının böylesine merkezde olduğu bir roman olan *Gece* 'yi yorumlayanlar, bu yazı tekniği üzerine odaklanırlar. Sibel Irzık'a (2014) göre metnin ortaya çıkardığı yazı tekniğinin en temel özelliği, bir taraftan yazıyı hegemonik düzenin karşısında bir silah olarak kurarken, diğer taraftan hegemonyanın kullandığı yöntemleri yazıya dahil etmesidir. Bir başka deyişle, yazının baskıcı rejime karşı yönelttiği eleştirinin kendisi metin üzerinde otorite sağlama çabasına dönüşür (Irzık 2014, s.55). Baskıcı iktidar nasıl gerçekliği eğip bükerek işliyor, *Gece* de anlatıyı sürekli eğip bükerek metni kontrol eder. Baskıyı

ve şiddeti alt etmek imkânsızlaştıkça yazının kendisi bu şiddeti benimsemek ve kendi parçası haline getirmek zorunda kalır Irzık'a göre. *Gece* bu açıdan şiddetin ve iktidarın kökenini araştırır. Ancak anlatı yazı yolu ile şiddetin kökenlerini araştırdığı süreçte onu tamamen dışlayan, şiddetsiz bir dilsel yapı kurmak yerine şiddeti kendi yapısının bir parçası haline getirir. Yarattığı hegemonik yapı ve şiddetin karşısında yazı kendini var kılma yollarını, kendi çaresini arar. Şiddetin dili parçaladığı, yazmanın mümkün olmadığı anda *Gece* şiddeti kendi diline katarak, yapısına içkin kılarak bu imkânsızlığın üstesinden gelmeyi dener.

*Gece* üzerine yapılan diğer çalışmalarda da şiddetin bir yazı yöntemi olarak nasıl kullanıldığı gösterilmektedir. Jale Özata Dirlikyapan *Gece* üzerine yazdığı yüksek lisans tezinde metindeki farklı anlatı düzlemlerini ayrıntılı bir şekilde deşifre ederek metnin üst kurmaca yapısının nasıl da metnin konusu haline geldiğini açıklar. Bu ayrıntılı çalışma farklı anlatıcı seslerin birbirlerine müdahalelerini, nasıl birbirlerinin yerlerine geçtiklerini titiz bir çalışma ile gösterir. Özata'ya göre, bu anlatıcı oyunu okuru farklı anlatıcı seslerin aslında tek bir kişiye ait olduğu imasına adım adım taşır. Böylece bu oyun, okuyucunun anlamı yakalamaya çalıştığı zemini sürekli kaydırır. Dolayısıyla okur da tıpkı metnin karakterleri gibi tekinsiz bir atmosferde kalır. Özata'ya göre bu durum, metnin tarif ettiği totaliter rejime ve iktidara okuru da tabi kılar. Engin Kılıç da Özata'ya referansla metnin kullandığı anlatıcı tekniğinin okur üzerinde yarattığı etkinin metnin içeriğiyle örtüşen taraflarından bahseder. "Totaliter yönetimin toplum üzerinde uyguladığı baskı yöntemlerini konu edinen bir edebiyat eserinin yaşanan acıları aktarmak yerine o mekanizmayı okurun görmesini ve deneyimlemesini" sağladığını söyler (2013, s. 114). Kılıç'a göre yazarın romandaki gecenin işçilerinden farkı kalmamıştır; yazar onların yaptıklarının aynısını yazısında gerçekleştirir (s. 115). Benzer bir yorumu

Hamdi Bravo'nun (1997) "Gece'ye Hazırlanırken" başlıklı yazısında buluruz. Bravo, Özata ve Kılıç gibi metnin yapısı ve konusu arasındaki benzerliklere dikkat çeker. Bravo'ya göre baskı dönemini yaşayan bir şehirde iktidarın belli amaçları gerçekleştirmek için kurduğu düzenekler ile metnin yapısının hedefleri arasında benzerlikler vardır (s. 238).

Jale Parla (2011) da yukarıdaki yorumlara benzer bir şekilde *Gece*'de yazının kendisinin diğer iktidar araçları gibi yapılandırıldığını söyler. Parla'ya göre yazının totaliter bir iktidar aracı olduğuna dair kuşku, metni kuşattır. Metnin kontrolünü kaybetmekten korkan yazar, kendisini iktidarsızlaştırdıkça yazısının iktidarını pekiştirir ve bu da metnin temel paradokslarındandır (s. 200). Parla, zıt amaçlara hizmet eder gibi görünen karakterlerin birbirlerine dönüşmesinin an meselesi olduğunu ve zulümden kimin sorumlu tutulabileceğinin bulanıklaştığını vurgular. İnsanın ilksel yönelişlerinden gelen şiddetin sorumluluğunun kime yüklenebileceği belli değildir Parla'nın okumasına göre (s. 201). Cem İleri (2007) ise Bilge Karasu külliyyatı üzerine olan kitabında *Gece*'ye ayırdığı bölümü Blanchot'un *Yazınsal Uzam*'ından bir alıntıyla açar ve *Gece*'nin "yapıtın olanaksızlığının deneyimi" olduğunu söyler (s. 70). İleri bahsettiği olanaksızlığı, *Gece*'nin hem yazılmak hem silinmek isteyen, aynı anda birden çok kişi tarafından yazılmayı isteyen bir metin olmasına bağlar (s. 70). Bu olanaksızlık aynı zamanda kitabını tamamlamak isteyen yazarın başka yazarları, kitapları fark etmesi<sup>14</sup> ve kendi yazısını kendi dışındaki alanlara, farklı dillere taşıma isteğinden kaynaklanır (s. 71). Metin yazarın ve yapıtın amaçlarını ifşa eder, bu amaçların izinin yapıtta sürülebilmesi için okura ipuçları verir, yani "yazı, yazma ve okuma üzerine" düşünür İleri'ye göre (s. 81). Metin bu düşünmeyi gerçekleştirirken okurun yerine geçtikçe onun olası okumalarını denetim

---

<sup>14</sup> Cem İleri (2007), *Gece*'nin yazılma sürecinde Karasu'nun uyguladığı tekniğin Cortazar tarafından önceden kullanıldığını yazarın fark etmesiyle tamamladığı metni yeni baştan yazmak zorunda kaldığını söyler, "Gece'nin Devirleri" *Yazının da Yırtılıverdiği Yer* içinde (s. 76).

altına aldığı için, okurun kendi yorumunu üretmesine olanak tanımaz İleri'ye göre. İleri bu gerekçeyle “edebiyat tarihinin en baskıcı anlatılarından biri” olarak tanımlar *Gece*'yi (s. 82).

Özellikle Jale Parla ve Sibel Irzık'ın *Gece* okumaları, yazı, iletişim ve dil ile iktidarın şiddeti arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu ilişki benim *Gece* okumamda da merkezde. Bölümün ileriki kısmında Karasu'nun *Gece*'deki anlatıyı normatif şiddet ile queer öznellik arasındaki benzer şekilde çatışmalı olan ilişki üzerinden kurduğunu göstereceğim. Ama öncelikle “dilin şiddetinden” ne anladığımı tanımlamalıyım. *Gece*, siyasi şiddetin yükseldiği bir dönemde yazılan bir romandır. Parla ve Irzık gibi yorumcuların da dikkat çektiği üzere, Türkiye'de yayıncılığın, siyasi iletişimin ve ifadenin, çeviri ve edebiyat üretiminin oldukça canlı olduğu bir dönemi takip eden karanlık bir şiddet ortamında yazılmıştır. Kamusal tartışmanın, parlamenter siyasetin, rasyonel münazaranın yerini giderek şiddetli çarpışmalarının ve nihayet ezici bir askeri diktatörlüğün ve olağanüstü halin aldığı bir süreçtir bu. Yazıldığı bağlamı bu açıdan ele aldığımızda *Gece*'nin Jürgen Habermas ile ilişkilendirilen kamusal alan, temsil ve iletişim kuramıyla bir diyalog halinde düşünmek anlamlı olacaktır. Habermasçı düşüncede dil ve yazılı iletişim, temelde aklın, logosun ve akılcı bir kamusal alanın kurucusudur veya hiç değilse bu potansiyeli taşır. Toplumsal anlaşmazlıkların veya güç ilişkilerinin akılcı bir tartışmaya dökülmesini ve siyasetin iletişim aracılığıyla icra edilmesini merkeze koyar. Bunu sağlayan yazılı iletişim formları, toplumsal yaşama ve siyasete içkin olan şiddet potansiyelini, birbirleriyle konuşan, birbirini dinleyen ve dinleyerek yanıtlayan farklı seslerin birbirini parçalamadan bir arada durduğu demokratik bir iletişim evreni sayesinde bertaraf edebilir. Edebiyat da toplumsal sorunları temsil alanına taşıyarak bu kamusal alan içinde yapıcı bir rol üstlenebilir. Yukarıda taradığım ve *Gece*'ye odaklanan eleştiri

literatürünün ortaklaştığı bir sonuç varsa, o da Karasu'nun *Gece*'de bu iletişimsel evrenin parçası gibi davranan bir edebi temsil tekniğini tamamen alt üst ettiği, hatta neredeyse onun tam zıttı olan bir edebiyat formu yarattığıdır. *Gece*, dili, yazıyı, anlatıyı ve edebiyatı bir iletişim ve temsil imkanından çok iletişimsizlikten ve iletişime ve temsile her zaman musallat olan bir şiddetten türetilir.

*Gece*'nin yazıldığı 1970'lerden itibaren yükselen farklı felsefi ve kuramsal eleştiriler Habermasçı evrenin sınırlarına işaret etmiştir. Örneğin Zizek (2018), Habermas ve Lacan'a atfettiği dil kavramına karşı çıkar. Bu iki düşünürün düşünce dünyalarında dil olgusunun ve dil alanında devinmenin şiddeti dışladığı düşüncesine, dilin "barışçıl bir ortak-varoluş" sağlayabilecek bir araç olduğu fikrine karşı Zizek, insan türünün diğer türlere kıyas götürmeyecek büyüklükteki şiddet kapasitesinin konuşma ve dil yetisiyle ilişkili olduğunu vurgular (s. 64-65). Zizek'e göre bir şeyi adlandırmak, bir olayı anlatmak, bir kişiyi tarif etmek, temsil düzeyine taşımak aynı zamanda onu indirgemektir. Bir şeyin simgeleştirilmesi, dile dökülmesi onun "ölgünleştirilmesi"dir: simgeleştirilen şeyi sabit bir konumda tutar ve bu şedit bir eylemdir: "Dil hedef alınan şeyi basitleştirir, tek bir özelliğe indirger. O şeyi parçalarına ayırır, organik bütünlüğünü yok eder, parçalarını ve özelliklerini özerk şeyler olarak ele alır. O şeyi nihayetinde ona dışsal olan bir anlam alanına sokar" (s. 65). *Gece*, Habermasçı sakin ve akil bir dil ve iletişim imgesine hiç yer vermeyen, dilin ve anlatının 'ölgünleştirici', 'sabitleyen', esir alıcı özelliğinin farkında ve bu özelliği en uç sınırlarına taşıyan bir metin olarak kurgulanmıştır.

Bir yazarın roman yazmasını ve kurgu karakterler yaratmasını bile sorgulatacak bir metindir *Gece*. Örneğin metindeki dipnotlar, üç karakterin de yazar olduğu çerçevenin dışında başka bir anlatı düzlemi oluştururlar. Bu dipnotlar N., O. ve Sevim'in yaratıcısı olan, kendine zaman zaman düzeltmen diyen bir başka

anlatıcının metni güya daha anlaşılır kılmak için yerleştirdiği ipuçlarıdır aynı zamanda. Sevim'in müdahalesi metnin katmanlarından birini oluşturan dipnotlarda ortaya çıkar. Sevim, kendi çerçevesinin dışına çıkıp, dipnotların içine sızarak kendi yazarının metnine yön vererek *Gece*'nin oluşumuna müdahil olur:

*Dipnot (!) (S.)*

Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat, değil mi? İsteddiğine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarımızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin bu biçimde kullanılmaya karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz? Bilirim; bizim yazdığımız kalır, gerçek örneklerimizse ölür gider, hiçbirinin –önemli kişiler bile olsalar- bizim kişilerimiz ölçüsünde ‘gerçekliği’ yoktur, dersiniz. Gerçekten öyle mi ama? (s. 157-158)

Sevim söz kesen biri edasıyla araya girer, öfkeli bir dille anlatıcının onu susturmuş ve sabitlemiş olmasına, kime ne istiyorsa onu dedirtme rahatlığına söylenir. Sevim'in bu müdahalesi, gerçek ile kurgu arasındaki ilişkinin her zaman bir iktidar ilişkisi olduğunu ima eder. Yazarın istediği gibi kurmakta özgür olduğu karakterleri esinleyen gerçek kişileri “örnek” olarak adlandırır. Örneklerin bu biçimde kullanılmaya direnebileceğini akıl edip etmediğini sorar anlatıcıya. Burada Sevim'in araya girişi yekpare bir anlatıcı özne ihtimalini diğer anlatıcıların yaptığı gibi tekrar ortadan kaldırır. Metnin dışarısına, bir yazarın başka yazarlara referans verme edimini simgeleyen dipnot formu, karakterin yazar tarafından tamamen edilgen birer “örnek” kılınmasına karşı bir başka yazar gibi aktif olarak metne dahil olduğu bir andır.

Gerçek kişileri, ölümlülükleri ile yazıdaki temsillerinin ölümsüzlüğü arasındaki uçuruma göndermenin adaletsizliğinin yazının kendisine içkin bir şiddet biçimi olduğunu gösterir. Gerçek kişilerin yazarın perspektifine tabi olarak yazıda sabitlenmesindeki şiddet, Zizek'in ölgünleştirme olarak tarif ettiği durumdur. Okurun elindeki metin hem bu şiddetle maluldür hem de metnin kendisi yazar tarafından bu

şiddetin öznelereinden biri haline getirilmiştir. Yazı şiddet uygulayan bir mecraya dönüşmüştür. Sevim'in dipnottaki müdahalesi bu durumu ifşa eder, ona itiraz eder. Yazı adına yapılan tüm bu tercihler takip edilmesi güç, belirsiz imgelerle aktarılan olay örgüsünün bu üç anlatıcı tarafından sürekli değiştirilip yeniden kurulması, okuyucunun herhangi bir tutarlı anlatı zemini yakalamasını imkânsızlaştırır. Dolayısıyla yazıya, onu neredeyse bir şiddet aracına dönüştüren bir belirsizlik veya merkezizlik hükmeder. Bu belirsizliği, sadece üç anlatıcının çatışan rivayetleri değil, dipnotlarda olduğu gibi, bunların dışında yine araya giren, kime ait olduğu kestirilemeyen çeşitli anlatıcı katmanları da yoğunlaştırır.<sup>15</sup>

Bir başka temel bir işlevi daha vardır bu dipnotların. Yukarıdaki alıntıda Sevim'in araya girerek kendi dipnotunu yazdığı kısımda olduğu gibi, dipnotlarda ortaya çıkan sesler metnin üretilme biçimi üzerine yorum ve açıklama yaptıkça, takip eden bölümlerin bu yorumları dikkate alarak yazıldığını, dipnotların metnin gidişatını yönlendirdiğini görürüz. Bir başka deyişle metin kendini okuyarak kendini yazdırır, yazar, okur, kurgu karakter arasındaki güvenli mesafeleri ortadan kaldırır. Dipnotlar metni hem yorumlayıp hem de nasıl ilerleyeceğini belirlerken metnin kendisi adeta anlatıcılarının denetiminden çıkarak özneleşir, karakterlere indirgenemeyecek bir kişiler-üstü özne olur. Dolayısıyla, metin kendi okunma biçimlerini de kendisine dahil ederek okurun zihnini kuşatır. Bu kuşatma *Gece*'nin icat ettiği yazının şiddet yöntemlerinden birini oluşturur. Baskıcı rejimin başlattığı ve yönettiği av, toplumsal düzeyde yaşanan çatışmayı ve savaşı olduğu kadar, yazarın dipnotlarla okuru yönlendirerek onu avlaması ve kendi istediği noktalara taşımamasını, ağına düşürmesini de içerir. 43. bölümdeki dipnottan aktarılan aşağıdaki alıntıda anlatıcının güvenilmezliğinin okuru manipüle etmeyi kolaylaştırdığı açıkça söylenir:

---

<sup>15</sup> Engin Kılıç bu yapıyı "anlatıcı terörü" olarak tarif eder. Bakınız "*Gece* Nasıl Bir Darbe Romanı?", *Bilge Karasu'yu Okumak* içinde. İstanbul: Metis, 2013: s. 107-117.

Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana ‘ben’ diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının belirsizliği, ya da alışılmış bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben’liğini elimde tutabileceğim duygusu... (s. 97)

Korku, çeşitli işkence yöntemleriyle gecenin işçilerinin insanları hizaya sokmak, manipüle etmek için kullandığı bir yöntemken burada yazarın okuru ürkütmeye yeltenmesi söz konusudur ve bu durum yazıyı zorbalastırır. Karasu Sevim’in bu araya girişinde yazarın kurgulama otoritesini sorgulatırken, bu öfkeli söz kesikten intikam alan, belirsizliğe karşı okuru yönlendirmek isteyen çok kudretli ve zorba bir yazar figürü de yaratır. Bir dünya yaratan, bu dünyadaki karakterlerin benliklerine hükmeden yazar figürü, metni, sesleri birbirine karışan anlatıcılarla bezeli dehşetengiz bir uzam haline getirerek okuru ürkütmeyi hedefler. Bunu becerdikçe hem metne hem metnin dışına hâkim olacağına inanır. Tüm benliklere hükmedebilecek bir yazar olmak ister. Yazarın yarattığı karakterler bu arzuya meydan okudukça metin kısır döngü içinde devam eder. Mesela Sevim anlatıyı bölüp “Birazdan uyanıp senin defterine benim bunları yazdığımı görünce ne yapacaksın, merak ediyorum.” diye sözü bitirir (s. 158). Bunun üzerine yazar dipnotta şöyle devam eder:

Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabın artık ‘kitabım’ dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor. Bunun sonucu ne olur, çok geçmeden anlarız. ‘Defter dolduran’ kim, şaşırıverdim. Ya da, öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum. Neden? Galiba onu da bilmiyorum. (s. 159)

Anlatıcı, başka bir bilincin, kendi temsil etmeye soyunduğu bir bilincin müdahalesi, dile gelmesi, ölgün halden dirilmesi ile anlamın bulanıklaştığını, hatta eridiğini, kendisinin önceden bahsettiği o şaşkın ve ürken okur haline geldiğini fark eder. Son bir manevrayla tüm bu anlatı katmanlarını kuranın tek bir kişi olabileceğini okura



sezdirir. Sözü'n sahibinin kim olduğunu şaşırmadığını, sadece öyleymiş gibi göstermek istediğini yazar. Yani yazar bir yandan metni merkezsiz kılarken bir taraftan okura 'direksiyonda' olduğunu çitlatır. Metin tüm bu anlatıcı konumları arasında kısmen rastgele kısmen hesaplı bir şekilde dolaşır.

## 2.2 Normatif şiddet, açık metin ve belirsizlik yöntemi

Anlatıcı seslerin birbiri üstüne bindiği bir kakofoni ile romanın üniter yapısı arasındaki gelgitli ilişki, özellikle dipnotların izini sürdüğümüzde anlatıcı seslerin paylaştığı 'daha gerçek' bir deneyime götürür okuru. Metnin sonuna doğru ortaya çıkan ve gecenin işçileri ile gündüzcüler arasındaki mücadeleden kısmen farklı bir ortamda geçtiğini hissettiren bu deneyim, fragmantasyon ile bütünlük, ölgünlük ile canlılık, ölüm ile dirim arasındaki, Karasu'yu tüm eserlerinde meşgul etmiş temaların izini taşır. *Gece*'ye damgasını vuran belirsiz anlatı formunun queer öznellik ile heteronormatif toplumsal düzen arasında geçen mukayese edilebilir bir şiddet ve fragmantasyon diyalektiğinden doğduğunu hissettirir. Çünkü kötülüğü, zorbalığı, şiddeti konu alan *Gece*, tüm bu şedit iletişimin, sansürün, jurnalciliğin, manipülasyonun, birbirini dinlememenin ve iletişimsizliğin kökenlerini N., O., ve Sevim arasında geçen çok daha 'mahrem' ve özel hayata dair bir ilişki üçgeninde ve bu üçlü ilişkinin bıraktığı izlerde bulur. Kötülüğün kaynağını, kökenini araştırırken hetero-normatif şiddetin sevgiyi ve arzuyu baskılama süreçlerinde buluruz. Gecenin işçilerinin hakimiyeti bu ilksel şiddetin izlerinin ve tekerrürünün toplumsal ve siyasal alana hükmettiği bir iktidar türüdür.

O.'nun önderliğinde örgütlenen, taşıdığı hıncın beslediği kurumsal şiddetin kaynağı, üç anlatıcının çocukluklarındaki karşılaşmalarına, orada homo-erotizmin aşığılanmasıyla köklenmiş, izler bırakmış bir tahribatta yatar. Anlatıcılar N., O. ve

Sevim arasındaki kıyasıya çekişme, kurdukları anlatılar arasındaki çatışma ve çelişkilerin, hakikatin bozulup tekrar tekrar inşa edilmesinin ve kararsız kalmasının kökünde bu normatif şiddetin onarılmamış yaraları vardır. Metnin “kapalılığı,” belirsizliğin bir yazı yöntemi olarak kullanılmasının işlevi, bu kökensel şiddeti gıdım gıdım açığa çıkararak, bilinçaltının travmalar ile dolu katmanlarına doğru zorlu bir keşif örgüsü yaratabilmesidir. Ancak romanı sondan başa doğru okuduğumuzda bu izlek netleşir. *Gece*’de ilksel şiddetin eşcinselliğin aşığılanması olarak ortaya çıkışını aşağıda açıklayacağım.

*Gece*’de, üçüncü bölümün anlatıcısı olan, O.’nun baş yardımcısı ve eski karısı Sevim, O.’ya hareketin en ürkütücü işlerini planlama konusunda yaratıcı fikirler sağlayan biridir. Sevim’in anlatıcı olarak en kritik işlevi üç ana karakterin paylaştığı geçmişi, bu geçmişin gizlediği sırrı açığa çıkarması olur. *Gece*’nin sonlarına doğru Sevim’in anlattıkları ile anlatı yeni bir boyut kazanır. Okuyucu gündüz ile gece arasındaki mücadelenin kişisel bir boyutu da olduğunu öğrenir. Sevim, üçünün okul yıllarından tanıştıklarını, O. ve N.’nin yakın dost olduğunu ve bu dostluğun bozulmasının sebebinin kendisi olduğunu aktarır. Sevim’in anlatısında O. ve N.’nin yakınlığının dostluktan öte ‘kural dışı’ bir romans barındırdığı anlaşılır. Sevim, O. ve N. arasındaki yakınlıkla alay ettiğinde bu iki erkek anlatıcının araları bozulmuştur. O.’nun bu alaydan ve yarattığı stigmadan sıyrılabilmek için Sevim ile evlendiği anlaşılır. Bütün bunlar açık bir olay örgüsü ile anlatıya dökülme bile, Sevim’in anlatısı dikkatle okunduğunda O. ve N. arasında okul yıllarında dalga konusu olabilecek eşcinsel bir yakınlaşma yaşandığı fark edilir. Aşağıdaki alıntı Sevim’in anlatısının ilk bölümüdür ve N.’ye hitaben konuşmaktadır:

Küçük bir kızken kendisiyle alay etmeğe kalkışmış olmasaydım bugün burada bulunmaz, bu işlerin içinde olmazdım . . . Aranızda kural dışı bir ilişki var mıydı, yok muydu? Bugün bile bilmiyorum. . . . Hoşuma giden bir adam olduğu için, kendi kendini pek beğendiği açıkça belli bu adamı iğnelemek

istediğim için, o sözleri etmişim o gün. Umduğumdan, beklediğimden de sert oldu tepkisi. Nikahlı karısı oluverdim çok geçmeden. (s. 121-122)

Ne yalan söyleyeyim, onunla dostluğunuzun bozulmasında payımdan böylesine habersiz oluşunuza hem şaşım, hem de, biraz bozuldum. (s.132)

Sevim, alayı karşısında O.'nun "kendisini kanıtlamak" için onunla evlendiğini söylerken, O.'nun eşcinsellikle sulandırılmış bir erkeklikle "malul" olmadığını kanıtlama ihtiyacı duyduğunu *ima* eder. Sevim'in bu homo-erotik yakınlığı açığa çıkarması, O. ve N. ile dalga geçerek onları utandırması metindeki kurucu normatif şiddet anlarından biridir. Bu şiddet formu eşcinsel yakınlık deneyimini imkânsızlaştıran bir sınır haline gelir. Cinsellik, aşk ve arzu söz konusu olduğunda normların dışında kalan bireyler şiddete maruz kaldıkları gibi şiddetin faili de olurlar. O., ayıplanma sonrası kırıcı bir şekilde N ile arasını bozar ve bu ayıplayıcı yaptırımın faili olan Sevim ile hetero-normatif bir evlilik yapar: Sevim bu evliliğin 'sert bir tepki' olduğunu söyler yukarıdaki alıntıda. Böylece üç anlatıcının birbirlerini yalanlayan anlatılarının toplumsal normlar üzerine ideolojik-felsefi bir çatışmaya evrildiğini görürüz. Bu dönüşümün kaynağında ise kurucu hetero-normatif şiddet vardır. İlişki üçgeninde eşcinselliğin aşağılanmasıyla ortaya çıkan acının toplumsal düzeyde ise gecenin işçilerinin kurumsal şiddetine dönüşümü söz konusudur.

O. ve N. arasındaki çocukluk yıllarındaki yakınlaşmaya dair başka bir ifade O.'nun anlatısında ortaya çıkar. Buradan anlıyoruz ki O.'nun aksine N., çocukluk yıllarından sonra da 'utanç duyması gereken' ilişkilerini sürdürmüştür. O. gibi 'karanlık tarafa', yani hetero-normatif toplum düzenine, dahil olmamıştır. Gecenin işçilerini yöneten O., aşağıdaki alıntıda korku salabilmek ile 'gerçek yüzünü' gizleyebilmek arasında bir bağlantı kurar:

Aramızda bir şeyler olup bittiğinden bu yana geçen yıllar, o olup bitenleri çocukluğumuzda bıraktı. Yaşını başını almış insanlarız şimdi. Oysa, yaşayışında sürdürüp gittiği davranışlara bakılırsa, ya büyümediğine karar vermek gerekiyor, ya da, bir bakıma, bana meydan okuduğuna. Gizli kalması,

en azından utanç duyması gereken ilişkilerini, açıkça sürdürmekten şu kadarlık çekinmiyor. Söylenmemesi gerekenle söylenebilecek olanı hiç ayırt etmeğe çalışmadan, düpedüz söylüyor duyduğunu, düşündüğünü. Bunu düşünce özgürlüğü kılığına büründürmeğe de kalkmıyor. Ayrıca, kınanmaktan, ayıplanıp eleştirilmekten en az benim kadar hoşlanmadığına kalıbımı basacak durumdayım. İlişkilerini sürdürmekte gösterdiği açıklıkla bana gözdağı vermek istediğini de düşünebilirim. Ama, nedense, onun bana zarar vermek istemediğine inanıyorum; hiç değilse, kendince gerekmedikçe, (benim bunca güçlkle kurduğum gizlilik düzenimin mutlaka bozulması, yıkılması, beni de vurmanın vakti geldiğine karar vermedikçe) bana zarar verecek bir şey yapmayacağını sanıyorum. Ben her şeyin (ardında değişik, başka) bir şey gizlediği bir dünya yaratmağa çalıştıkça, herkese dünyanın öyle olması gerektiğini anlatmağa, herkesi buna inandırmayağa çalıştıkça o, insanların da, eylemlerin de, ancak gerçek yüzleriyle görünmesi gerektiğini savunuyor. Ne var ki, insanlar, ancak gizliden, gerçek yüzü bilinmeyenden korkar daha çok. İnsanlar, korkmalı üstelik. (s.115-116)

O.'nun, N.'yi eleştirirken onun çocuklukta yaşanan, gizli kalması, utanç duyulması gereken ilişkileri şimdiki hayatında açıkça sürdürüp gittiğini söylemesi ikisinin arasında eşcinsel yakınlaşma gerçekleştiği kurgusunu destekler. *Gece*'deki dünyayı, metnin atmosferini kuran şey N. ve O. arasındaki bu farktır. N. ve O.'nun eşcinsellikleri – ya da biseksüellikleri – söz konusu olduğunda tutturdıkları açıklık ve gizlilik arasındaki farkının metnin karmaşık anlatı yapısına ilham veren, onu kuran öznellik farkı olduğunu anlarız. N. düşüncelerini yazan ve açıkça savunan bir gündüzcü, O. ise gizli planlar ve hileler ile iktidarını daim kılan bir diktatördür. Sevim'in eşcinselliklerini ifşa ederek yarattığı ve N.'nin hafızasına kazınmış ilksel şiddet, kıskançlıkla örülü bir arzunun tetiklediği ve yaydığı hınçtır ve O.'ya da sirayet eder: Yukarıdaki paragrafın ima ettiğine göre, O. N.'nin açık bir eşcinsel olarak hayatını sürdürmesini çekemez hatta belki de onu hala arzulamaktadır. Metinde devinen totaliter yapıyı arzusunun ketlenmesi ile buna tepki gibi gelişen hınç diyalektiği yaratır. Bu yapının içinde oluşan tarafları, karakterlerin birbirleriyle kurdukları güvensiz, şiddeti yoğun ilişkileri yaratan temel güç, bu hınçtır. Yazının iktidar kurma biçimleri de normatif şiddete eşlik eder. Sevim'in aniden araya girişleri metni delik deşik eder. Yazının öznesinin belirsizleşmesi ya da okurun sürekli kaygan

bir zeminde tutulması metnin kurucu sesini kısar, eşcinselliğini gizler. Yazı, şiddetin kaynağına doğrudan işaret etmez, onu örtmeyi seçer. Metnin dördüncü olan son bölümünde ise daha da geriye gidilir.

Son bölümdeki anlatıcılardan sesi N.'ye yakın olanın çocukluğunda yaşadığı travmatik deneyim metnin işaret ettiği kurucu normatif şiddet anlarından ilkidir. Dolabın içinde kitap okurken anlatıcının babası orada ne yaptığını merak ettiği, bir şey sakladığını tahmin ettiği için sabırsızlanmaya başlar. Babasına yalan söylemeyi beceremediği, bir şeyler gizlediği açıktır. Babanın sabrı taşınca zorlayarak dolabın kapısını açmasıyla beraber anlatıcının dirseği dolabın kapağındaki aynanın içine girer.

Görmek istiyordu. Bin dereden su getiriyor, beceremediğim bir şey yapmağa çalışıyordum: Yalan söylemeğe çabalıyordum. Babam tokmağı tuttu, kapıyı sertçe açtı. Dirseğim boy aynasının orta yerine girdi. O noktadan başlayarak üç büyük çatlak hızla çerçeveye vardı dayandı. Babam dirseğimi merak bile etmedi, uzaklaştı. Dirseğime bir şey olmamıştı. Sonunda, kitaba da bakmamıştı. Kitap dolapta kaldı. İki yıl boyunca haftalığım verilmedi. Ayna ancak ikinci yılın sonunda yenilendi. Onbeş yaşındaydım artık. Yeni aynayı yadırgadım; beni tek kişi gösteriyordu. Oysa iki yıl boyunca o aynada üç kişiydim. Çarpık da olsa... (s. 226-227)

Anlatıcı babası tarafından dolabın içinde gerçekten sadece bir kitapla mı yakalanmıştır? On üç yaşında bir çocuğun iki yıl boyunca harçlığının kesilmesine sebep olacak kitap ne olabilir? “Dolapta kapalı kalma” tabiri, hetero-normatif matrise dahil olmayan bireylerin cinsel yönelimlerini kamusal alanda paylaşmamayı tercih edenler, örneğin eşcinsel olduğu bilgisini çevresine açıklamayanlar için kullanılmaktadır. İngilizcede “dolaptan çıkmak” (*coming out of the closet*) tabiri ise “açılmak” yani cinsel yönelimini kamusal alanda açıkça beyan etmeyi seçmek anlamına gelir. Burada da dolaptan zorla dışarı çekilmek yönelimin zorla açığa çıkarılması olarak yorumlanmalıdır. Zorla ifşa edilme anında aynanın üç büyük parçaya ayrılması da adeta metindeki üç temel anlatının yekpare bir bütünü

oluşturamamalarını tekrarlar gibidir. Anlatıcı seslerin tek bir kişinin içinde çatışan pozisyonlar olabileceği ihtimali güçlenir. Bu ayna sahnesi travmanın egoyu parçaladığı andır ve *Gece* metnin bütünlüğünde bu travmanın gizlenişini dile saldırarak, anlamı taşımasına sürekli engel olarak ifşa eder. Olaydan sonra dramatik bir an yaşanmasa da karakterin harçlığını iki yıl boyunca alamaması büyük bir kabahat işlediği anlamına gelmektedir. Uzun zaman sonra, ancak on beş yaşına gelip de ayna yenilendiğinde anlatıcı çok garip hissettiğini ifade eder çünkü aynanın onu tek parça olarak göstermesi artık alışkın olduğu, ona tanıdık gelen bir durum değildir. Çünkü benliği onarılmaz bir biçimde parçalanmıştır. Ben, yekpare bir bütün olarak değil, birbiriyle çatışan sesler olarak kurulur. Kamusal alan ise bütünlenmesi engellenen egonun, yaralı ‘ben’in hincını pratik edeceği sahadır. Toplumsal alandaki şiddetin kaynağında normatif, ilksel şiddet vardır.

Bu sahnede anlatılan travma sadece kimliğin zorla açığa çıkarılmasıyla değil aynı zamanda açığa çıkanın hızla üstünün örtülmesiyle de deneyimlenir: “Babam dirseğimi merak bile etmedi, uzaklaştı. Dirseğime bir şey olmamıştı. Sonunda, kitaba da bakmamıştı. Kitap *dolapta* kaldı.” (s. 226, italikler bana ait) Anlatıcının hemcinslerine duyduğu arzunun ortaya dökülmesine görmezden gelinmesi de eşlik eder. Bu durum birden fazla açmaz yaratmış, normatif şiddetin ölçüsü benliğin parçalanmasına dolayısıyla anlatının da parçalı bir yapıya bürünmesine sebep olmuştur. Metin, rasyonel sebep sonuç ilişkileri kuran doğrusal bir anlatının yerine tekinsiz, parçalanmış, sonu başı belli olmayan olaylarla örülü karmaşık bir alan inşa ederken bu biçimi kuran şey de yukarıda tarif ettiğim bölümlerde ortaya çıkan normatif şiddettir. Peki bu şiddetin, belirsizliğin abartıldığı bir anlatı yapısı içinde ortaya çıkması, normatif şiddeti tema edinen bir metnin onu gizleyip örten, dile saklayan bir biçimi kurması ne demektir? Normatif bir aynada kendini tanıyamayan

queer bir öznelliği metindeki farklı seslerin düğüm noktası olarak tarif eden Karasu, hetero-normatif matrisin tanımadığı deneyimin anlatılabilmesi, edebi düzlemde temsil edilebilmesi için yazının da bölünmüş, kırık bir ayna olması gerektiğini ima eder gibidir. Bu nedenle *Gece* dolaptadır, yazının uzamı dolabın içinden inşa edilir.

Öznenin bölünmüşlüğü veya öznenin dahil olduğu simgesel-normatif düzen tarafından bölünmeye zorlandığı fikri ve bu fikri çevreleyen felsefi sorunsalı Karasu metnin içine de yerleştirmiştir. İlk bölümdeki dipnotlardan üçüncüsünde metnin yazarı olarak konuşan ses şöyle diyordu:

Başımı almış gidiyorum...  
Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim.  
Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu?  
Öznenin ara ara belirsizleşmesi... (s. 56)

Dipnot yazarı olan ses, farklı anlatıcı seslerin birbiri ile sürtüşmesi, birbirini silip yeniden yazması, hepsinin güvenilmez oluşu ve anlatıcı seslerin gittikçe çoğalmasıyla bütünlüklü bir özneyi hayal etmenin imkânsızlaştığını açıkça söyler. Anlatıcı seslerin kakafonisinin yarattığı belirsizlik takip edilebilecek bir özneyi ortadan kaldırmıştır. Metin bölünmüş, paramparça bir öznellik kurulmuştur, meta-yazar da bu duruma dikkat çeker. Özneyi belirsizleştirmeyi amaçladığını söyleyen dipnot yazarı sesin kendisi de metin içinde yer alan birçok sestem sadece biri olsa ve söyledikleri Sevim tarafından yalanlansa bile, ortaya attığı bu fikir metnin muhtemel yorumlarından birini kendi bünyesinde bir üst anlatı katmanı yaratarak içermiş olur. Yazarın yaptığı her anlamlandırma çabasını metnin çetrefil yapısına dahil olur. Böylece metin bir bütün olarak şiddet uygulama gücüne erişir, yazının kullandığı şiddet yöntemlerinden biridir bu. Diyaloğu kapayan, sürekli kendi kendine konuşan, tüm aynalarda sadece kendini gören ama o aynaların kırık olduğu bir evrende, kendi

sorduğu sorulara verilebilecek bütün muhtemel cevapları kendi içinde barındıran diktatör bir metin yöntemi icat eder Bilge Karasu *Gece*'de.

Sesi N.'ye yakın olan anlatıcının çocukluk anısında babanın yasasının şiddeti sonrası üç parçaya ayrılan ayna imgesi, Karasu'nun queer deneyimin normatif toplum ve aile düzeni karşısındaki kırıklığı ile anlatıcı sesin bütünlük ile üçe-bölünmüşlük arasında salınan gerilimli anlatım yöntemi arasında bir bağ kurduğunu gösteriyor. Aslında Karasu'nun *Gece*'yi yazdığı yıllarda verdiği felsefe derslerinde ve özellikle Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* kitabı üzerine aldığı notlarda bu bağ üzerine aleni şekilde düşündüğünü görüyoruz. Umberto Eco'nun James Joyce'un *Finnegan Uyanması* ve *Ulysses* gibi belirsizliğin hat safhada olduğu ve okunması imkânsız bulunan metinlerden yola çıkarak geliştirdiği 'açık yapıt' kavramı, 20. yüzyılın birçok kanonik modernist metni için kullanılabilir. Eco'nun (1962, 2016) açık yapıt ya da orijinal dilince *opera aperta* kavramı, belirsizliğin eserin merkezinde durmasının çağdaş sanatın ortak eğilimi olduğunu ifade eder. Açık yapıt yöntemini kışkırtan şey, eserin ya da eserin yaratıcısının güncel bilimsel alanların açtığı taze epistemolojilerin etkisiyle, bünyesine belirsizliği, rastlantısallığı, olumsuzluğu ve hatta kaosu katma hevesidir (s. 37). Bu heves, çağdaş sanattaki "düzensizlik" kavramını anlamsız ve amaçsız bir kargaşa olarak değil "modern kültürün olumlu taraflarını gösteren verimli bir düzensizlik" olarak algılar. Açık yapıtın aradığı düzensizlik, sabit ve doğru sanılan geleneksel düzenin ortadan kaldırılmasıdır (s. 37). Yani yerleşik değerlerin sorgulanmasını mümkün kılan bir biçimin arayışıdır. Eco'ya göre kâinatın düzenli bir yapı olduğu düşüncesi ortadan kalktıktan sonra sanatsal üretime düşen şey bu durumu kabul ederek yeni dünyayı algılamayı mümkün kılacak yeni yöntemlere biçim vermeyi denemektir (s. 37).



20. Yüzyılın ilk çeyreği itibariyle çağdaş bilime ve felsefeye yön veren epistemolojik yaklaşımlar ile birlikte insana, topluma, evrene sabitlik ve merkez vaat eden bilgi türlerinin yerini dinamizme, çatışmaya, değişime, merkezsiz bir devinime kurucu rol atfeden bilgi türleri almıştır. Örneğin Karasu için oldukça önemli bir ilham olan psikanaliz düşüncesi, Freud'un bilinçaltını keşfinden itibaren dünyanın ve toplumsal nizamın merkezinde olduğu düşünülen rasyonel insan öznesini merkezi konumundan devirmiş, yerine çatışmalı duygusal katmanlardan oluşan, geçmiş ile bugünün ayrılmaz şekilde üst üste bindiği bir zihin ve ruh yapısını merkeze koymuştur. Yine Karasu'nun bizzat ilgilendiği yapısalci imbilim/göstergebilim, konuşan öznenin sadece kendi içsel bütünlüğünü ifade etmediğini, kişiler-üstü ve merkezsiz olan bir dil yapısına tabi olduğu fikrini yaygınlaştırmıştır.

Umberto Eco'ya göre açık yapının ortaya koyacağı yeni edebi biçimlerin önemi, modern dünyanın içinden geçtiği bu alt üst oluşla ilgili "epistemolojik metaforlar" (s. 37) olarak adlandırdığı imgeler sunmasıdır. Bir başka deyişle, açık yapıtların ortaya koyduğu yeni biçimler zamanın bilim ve kültürünün gerçeği nasıl gördüğünü yansıtır. Bu metaforlar geleneksel yapıların yıkıldığı bir dünyada farklı ilişki kurma biçimlerinin nasıl oluşturulabileceklerini *hayal etme* imkânı sağladıkları için kritiktirler. Bambaşka bir evreni "görmek, hissetmek, anlamak ve kabul etmek" adına yeni yöntemlerin icadına yönelik bir açıklığı barındırırlar (s. 38). Böylece, çok çeşitli alımlama imkânları taşıyan, çok anlamlılığa açılan yapıtlar üretilebilir. Açık yapıtların çoklu okumaları mümkün kılan biçimsel nitelikleri, artık sabit bir merkeze çapalanmadan devinen çağdaş dünyanın barındırdığı çeşitli imkânlarla işaret ettiği için hayatidir: Modern dünyanın bir bütünlük veya gerçeklik kaybı olduğu şeklindeki romantik fikre karşı, açık yapıtlar modernitenin epistemolojik karmaşasını benimserler ve biçimsel açıdan kendi bünyelerine katarlar. Eco'nun tabiriyle "yapıtın

yapıları, yani biçimi, belirli bir biçimlendirme yöntemi aracılığıyla dünyanın yapısına dair bir önerme” gibidir (s. 39-40). Dolayısıyla bir açık yapıtın hedefi, yapıt olmaktan vazgeçmeden en üst seviyedeki belirsizliği yakalamaktır (s. 50).

Açık yapıt yöntemi ve içerdiği belirsizlik estetiği, Karasu’nun elinde yeni özellikler kazanır. Daha doğrusu Karasu *Gece* ile kendine özgü bir açık yapıt yöntemi icat etmektedir. Bu yöntemin Karasu yazınında sağladığı imkânlardan biri, queer duygulanımların hikayesini anlatmak, queer deneyimi temsil düzeyine taşıyabilmek ve hetero-normatif düzeni toplumsal gerçekliğin merkezinden ederek o düzenin istikrarını sorgulamaktır. Karasu’nun metinlerinde açık yapıt yöntemi bu sorgulama işlevini yerine getiren bir biçim icat eder. Ancak onun metinleri sadece, artık her güncel sanat ürününde aranan tek bir anlama hapsedilememe, her okuyanda/izleyende kendi deneyimi çerçevesinde etki yaratma gibi özelliklere sahip oldukları için bu yönteme yaslanan eserler değildir. Karasu’nunkiler hem sanat eseri olma özelliklerini kaybetmeden yoğun belirsizliği bünyelerinde barındırabildikleri; hem heteroseksizm gibi yerleşik normları sorgularken belirsizliği aynı anda bir tersine ifşa olarak kullanarak bu sorgulamanın bir parçası haline getirdikleri; hem de tüm bunları yaparken yukarıda ayrıntılı bir şekilde gösterildiği gibi kendi okunma ve yorumlanma biçimlerini metnin bünyesine kattıkları için de açık metindirler.

*Gece*’nin karmaşık yapısı ve çizgisel bir olay örgüsü olmaması, okunması mümkün olmayan bir metin olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Aslında bu değerlendirme Karasu’ya özgü değildir ve Türkiye’de modern edebiyat ve edebiyat eleştirisi kanonunun daha yaygın bir temasıdır. Özellikle 1950’li yıllarda başlayarak Türkiye edebiyat çevrelerinde gündeme gelen tartışma konularından bir tanesi “kapalı metin” meselesiydi. Kapalılık, karakterlerin iç dünyalarına fazlasıyla odaklandığı düşünülen eserlerin okur için anlaşılabilir, nüfuz edilemez hale geldiğini

ima etmek için kullanılan bir sıfat haline gelir. Aslında bu tartışma neredeyse 19. yüzyılın son yıllarından beri devam etmektedir. Servet-i Fünun dönemi yazarlarına da benzer eleştiriler getirilmiş, onlara atfedilen “kullanım dışılık” 1950 kuşağı yazarlarına da yakıştırılmıştır. Toplumsal gerçekçi metinlere değer veren eleştirmen ve yazarlar varoluşçuluk etkisiyle farklı hikâyeler anlatmayı tercih edenlerin anlaşılamadıklarını ve bu nedenle toplumsal meselelere etki etmelerinin imkânsız olduğunu öne sürdüler. Varoluşçuluğa merak salmış modern edebiyat örneklerinin depresif, içe kapanık, dolayısıyla işlevsiz metinler olduğunu iddia ettiler. Karasu’nun da dahil olduğu bu nesil yazarlar, aktif olarak kendilerini gerçekçilik akımından ayırıyordu. Örneğin modern öykücülerin bir araya geldiği *a dergisi*’nde (Dirlikyapan, s.48) yayınlanan eleştirilerde dönemin diğer kısa öykü yazarlarının benimsediği 1940’ların fotografik gerçekçiliği olumsuz değerlendirilir. Bu dönemin kurgu yazarları kendi estetik anlayışlarını bu mecralarda tarif ederken farklı bir gerçekçilik tanımı yaptılar. Gerçekçiliğin objektif dış dünyaya referansla değil ondan bağımsız olarak metnin kendi içinde kurduğu iç gerçeklik ve tutarlılık ile sağlanacağını iddia ettiler. Bu dönemde Sartre, Kafka, Dostoyevski, Camus Türkçe’ye çevriliyordu ve bu yazarların aynı Servet-i Fünun Dönemi yazarları gibi dekandanlıkla suçlanan genç öykücüler üzerinde büyük etkisi vardı. Bu tartışma varoluşçu edebiyatın ne olduğunun konuşulmasına, kapalı ve açık metin tanımlarının yapılmasına, gerçekçilik üzerine çeşitli münakaşaların yaşanmasına yol açtı. Tıpkı 19. Yüzyıl sonunda kültürel dünyanın geçirdiği dönüşüme direnen yazarlarla yenilikçiler arasında yaşandığı gibi.<sup>16</sup>

Ortaya çıkan bu modernist metinler arasında Karasu’nunkiler de kapalı metinler olarak değerlendirildi. 1950’lerin sonundan 1993 yılında hayata gözlerini

---

<sup>16</sup> Bu dönemin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bakınız: Zeynep Uysal, “Osmanlı’da ‘Asır Sonu’ ve ‘Beşer’ Edebiyatı,” *Metruk Ev* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014: 23-60.

yumana kadar Bilge Karasu önde gelen dergilerde yazılar yayınladı. Ancak yakın zamana kadar yazdıkları okunması, anlaşılması imkânsız metinler muamelesi gördü. Kendi özgün dilini ve yöntemini kurmuş, yenilikçi bir felsefeci ve yazar olmasına, Türkiye’deki ve dünyadaki modern edebiyat akımlarıyla etkileşimde bulunmasına rağmen Karasu’nun edebiyatçılar tarafından hızla kabul görüp okunmamış olması açıklanması gereken bir durumdur. Daha önce de vurgulandığı gibi, Karasu’nun metinleri nüfuz edilmesi güç, karmaşık yapıda olduğu için okurlar çok uğraşmadan bir kenara bırakmayı tercih edebilir. Ancak bu karmaşık yapı eşcinseller arasındaki güçlü romantik bağları anlatırken aynı zamanda eşcinselliği anlatının içinde ilk anda fark edilemeyecek yerlere gizleme işlevini yerine getirmektedir.

1980’li yıllarda Hacettepe Üniversitesi’nde verdiği ve “İmbilim” adını verdiği, bugün “göstergebilim” ya da “semyoloji” diye ifade edilen dersinde Bilge Karasu (2011) yapıtlarının okunması imkânsız metinler olduğu eleştirilerine cevap verir ve bunu yaparken Umberto Eco’nun “açık yapıt” kavramına başvurur. Bir açık metnin neden okunamayabileceğini şöyle açıklar: Eğer bir metin ideal okurunu kurmakta ısrarcı ise bambaşka okurlarla bambaşka metinlere dönüşmesi beklenebilir bir durumdur. Öte yandan, kendi angaje okurunu kurmuş bir metin, öngörmediği veya amaçlamadığı bir okur tarafından okunmaz bulunabilir (s. 50). Yazarın metnini kurarken hayal ettiği okuyucudan, belki yazısını diyalog içinde yazdığı okuyucudan farklı bakışa, deneyime sahip okuyucu için metne nüfuz etmek imkansız olabilir. Öte yandan açık yapıt ideal okurunun yorumunu da metne kattığı, kendi kurgusallığının parçası haline getirdiği için zaten metne içkindir. O okurun yapıtı nasıl okuyacağına dair yazarın beklentisi, metnin muhtemel yorumlarından biri olur (s. 50) Burada Karasu’nun açık metin kavramına getirdiği yorum, 1950’lerde coşkulu bir şekilde ortaya çıkan modern edebiyat örneklerine yönelik olumsuz eleştirileri tersine

çevirmektedir. Kapalılığın bir açıklık içerdiğini ima eder. Karasu'nun bu yaptığı açıklığı kendi üretiminin olumlu bir vechesi olarak içermekte, tercüme etmekte ve metinlerinin anlam açıklığını güçlendirmektedir (Eco, 2016, s. 5). *Gece*'yi okunması mümkün olmayan bir metin olarak okuduğumuzda, metnin açıkça söylemeden sezdirmeyi tercih ettiği imgelere baktığımızda, neden bu anlatı yapısını tercih ettiğini sorduğumuzda, metnin açıkça söylemeden imlediği şeyin homo-erotizm olduğunu görürüz.

Çoğunluğu heteroseksüel erkeklerden oluşan bir eleştiri cemaati için queer cinselliğin ve aşkın görünmez, anlaşılmaz oluşu, bu metinlerin neden nüfuz edilemez olarak yaftalandığını düşünmek için iyi bir başlangıç noktası. Karasu külliyyatında queer aşkın görünmezliği ile belirsizlik sık sık yan yana gelir. Belirsizliğin yapı taşı oluşturduğu çok katmanlı/anlamalı öykü anlatma yönteminin Karasu yazınında verdiği en cezbedici imkân queer deneyimin dilini ve biçimini yaratmaya yönelik açtığı yoldur. Açık metin yöntemi normatif şiddetin nasıl işlediğini gösteren bir hat çizer. Eşcinsel arzuyu belirsizliğin içinde örttüğünde hem normatif şiddetin işleme biçimini kendi bünyesine katar hem de ifşa eder. Örneğin, bir eşcinsel ergenin büyüme hikayesini anlatan *Troya'da Ölüm Vardı*'da başkarakter Müşfik eşcinseller arasındaki romantik bağların evlilik kurumu ile birbirlerine bağlananların karşısındaki görünmezliğinden mustarıptir. Kendini ifade edemediği yoğun bir kıskançlığa kaptırıldığında öfke patlamaları yaşar:

Ölüm gerek bana. Varsınlar evlensinler. Ölümü ararım ben. Ayrılık öncesi aksar her zaman. Boş boş bakılır dolu gözlerin içine. Sırtılır, el sıkışılır, sigara içilir. Üst üste. Aynı şeyi yapar dururuz, aynı hareketi, aynıyı yenilemektir elimizden gelen. İki saat önce yabancılar karıştı aramıza, tren kalkıncaya değin ayrılmadılar. Onlar ayrılmadı, onlar kaldı, ben gittim. Yabancıların yanında büsbütün yabancılaştık. Sırtıldı, el sıkışıldı, sigara içildi. Tiksindim. Ayrılmadık, ayırdılar. Hepsi sevinç içindeydi. Kimse kimseyi kıskanmıyordu. Ben kıskandım.

Bahar havasında vagonların penceresi açılır. İçeriye ölüm esiyor. Yenisi, yenilenecek olanı. Baharın mavisinde ölmeliyim. (2012, s. 42)

Bu sahnede Müşfik dışında hiç kimseye görünmeyen bir ayrılık yaşanmaktadır. Talha şehirden ayrılmak üzereyken tren istasyonundaki son görüşmelerinde, kalabalık arkadaş grubunun içinde Müşfik çok acı çekmektedir. Talha'yla aralarında geçenler sanki hiç yaşanmamış gibi yok olup gitmektedir. Talha'nın kurduğu evlilik bağının kutlanmasının karşısında eşcinsel birlikteliğin görmezden gelinmesi büyük bir hayal kırıklığı yaşatır.

Eşcinsel bağların görünmezliği Karasu'nun daha sonra kaleme alacağı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde çok daha güçlü bir metafor ile ifadesini bulur. Masallardan oluşan bu kitapta insanlar ve hayvanlar arasındaki ilişkiler merkezdedir. Hem özel hem de kamusal alanda, hem dostane, duygusal hem de düşmanca ilişkiler içinde eşcinsel aşka işaret eden metaforlarla kurulmuş şekilde yer alırlar. Örneğin, ilk hikâye "Avından El Alan", bir balıkçı/avcı ile balık/av arasındaki aşk hikayesini anlatır. Balıkçının kolundan bir ısırık aldıktan sonra balık yavaş yavaş adamın koluna tutunur, oradan yukarı doğru tırmanır ve gittikçe balıkçının kolunu yutmaya başlar. Artık balıkçının kolunda yaşamaktadır. İlişkileri ilerledikçe birbirlerine daha çok bağlanır, severler ve balık dişlerini balıkçının koluna geçirmiş, kolun tamamını yutmuştur artık, orayı terk etmeyeceği kesindir. Ancak bu güçlü bağ yaşadıkları kasabanın sakinlerine görünmemektedir. Köy kahvesinin ortasında otururlarken kimse balığı fark etmez. Kasaba sakinleri âşık bir çift değil sadece balıkçıyı görürler. Onları *şeffaflaşmış* bir öznelliktir: yerleşik düzenin görünürlük rejimi onları siler. Müşfik ve Talha ya da balık ile balıkçı arasındaki bağ gayrimeşrudur. Görünür olduğu anlarda da görmezden gelinir. Köy kahvesinin orta yerinde otururlar ancak bakışlar onlara takılmadan ötelere geçer. Köy kahvesindekiler bu görüntüyü kendi görsel dünyalarına dahil etmezken, okur da bu gerçektışı sahne karşısında görünürlük-görünmezlik ilişkisi üzerine; toplum nezdinde tuhaf veya queer sayılacak

ve kabul görmeyecek yakınlıkların temsili sorusunu düşünmeye çağrılır. Sanki şeffaftırlar, aralarındaki bağı görünmezliği acı verir, bu acının müsebbibi ise aşığılama ya da görmezden gelme olarak işleyen normatif şiddettir.

Karasu metinlerinde şeffaf öznelliğin yol açtığı şiddeti anlatmanın yegâne biçimsel yordamı ise açık metnin sağladığı belirsizliğe yaslanmaktır. Tıpkı *Gece*'de iki hasım olarak kurgulanmış O. ve N. arasındaki mücadeleden önce, geçmişte paylaştıkları yakınlık anlatılırken yapıldığı gibi. Bu iki karakter arasındaki mücadelenin ve tüm güçlülük fantezisi içinde korku ve şiddet saçan O.'nun yaptıklarının gölgesinde, eşeledikçe ortaya çıkan “makbul” olmayan bir yakınlık hikayesi olduğu görülür. O.'nun saldırdığı dehşetin kaynaklarından biri, bu kısıtlanmış, ketlenmiş öznellik pozisyonudur. Böylece, baskılanmış queer deneyim, köklü diyalog yokluğunu ve şiddetin belirleyiciliğini tesis eder. Bu sadece O. ile N. arasındaki çatışmayı değil, kamusal alanda gececiler ile gündüzcüler arasındaki husumeti de ateşleyen ilksel şiddet anıdır. Kamusal alanın vahşice istilaya uğramasını, yaşanmaz kılınmasını, özel alanın sınırlarına sıkıştırılan arzunun ketlenmesini normatif şiddetin dahli tayin eder. Metinde anlamın çoklu oluşu, belirsizliğin sürekli kılınması yani açık yapıt yöntemi hem bu şiddetin parçasıdır çünkü yazının şiddetini kurar hem de metinleri dolapta tutarak şiddetin kaynağına işaret eder. İmalarla dolu olan metin net bir şey söylemez ancak imaların çokluğunun metni dolapta tutması, eşcinsel özneyi görünmez kılması, onun şeffaf öznelliğini kurar.

Yukarıda *Troya*'dan yapılan alıntıda “Ölüm gerek bana” cümlesi, görünmezliğin ve normun dışına itilmişliğin kristalize olduğu andır. Ancak bu cümle, acı çeken öznenin ıstıraba son vermek adına kendini imha etmeye yöneldiği an değildir. Tersine bir hamleyle yarayı yazıya yedirip bir kalkana dönüştürür. Bu

kalkan, *Troya*'da İsa ile Yehuda'nın hikayesini yeniden kurgulayan metnin kendisidir. Karasu Yehuda'nın İsa'yı sevdiği için, onu başkasıyla paylaşmak istemediği için ölüme gönderdiği yeni bir kurgu yaratır. Yahudilik ve Hristiyanlığın ayrıldığı an, kadim geçmişten modern döneme toplumsal düzenin en önemli bileşenleri olan din öğretilerinin kurulduğu an, eşcinsel arzunun ketlenmesiyle ortaya çıkan kıskançlık ve hıncın eseridir. Tezin son bölümünde tartışıldığı üzere *Troya*'da Müşfik'in çocukluktan erişkinliğe kadar baskılanmış arzusu ölüm dürtüsünü çağırdığında dolabın içinden yazı doğar.

### 2.3 Thanatos'tan eros'un yazısına ve queer *futurity*

*Gece*'de üç anlatıcı arasında geçen üstü örtülmüş geçmişin anlatımı da böyledir. Anlatıcı sesin bölünmüşlüğü ile O., N., ve Sevim arasındaki ilişki geçmişinin görünmez kılınması, bastırılması ve aynı zamanda şiddetli bir ezen-ezilen ilişkisi çevresinde geri dönmesi arasında bağlar kurulur. Yazı, bastırılanın şiddetle geri dönmesi gibidir: Birbirine güvenli bir mesafeden hitap eden özerk karakterler arasında geçen diyaloglar yoktur. Aralarında örtülü bir yakınlık geçmişi olan, birbirlerinin bilinçlerinde iz bırakmış, birbirinin hafızasına kazınmış özneler arasında çoksesli bir bilinç akışı formunda görürüz bu geri dönüşü. Yazının oluşum süreci için Karasu'nun kullandığı imge bu açıdan düşündüğümüzde iletişimsiz bir sınır ihlalidir: Geçmiş deneyim şimdiki zamana davetsiz bir şekilde girer; ötekinin hafızası benliğin kapısını çalmadan dahil olur; eşcinsel deneyim hetero-normatif düzenin kuralları tarafından gaddarca çiğnenir. İhlali hem yazı için bir çıkış noktası hem bir biçimsel teknik gibi kullanır. Karasu, sınır aşmaları ile oluşan bu iletişimsizliği ölmek ve öldürmek ile özdeşleştirir ve Freudcu ölüm dürtüsü ile, *thanatos* ile bağı kurar.



Ezilenin, çiğnendiğini hissedenin öç alma isteğini, kendi gerçeğini uzattığı elini sıkmayanlar üzerine ‘damga basar gibi kazımak’ olarak tarif eder:

Şaşarım hep. Öldürmenin, acı çektirmenin, ezmenin kötülüğünden söz eder insanlar. Kendilerini ezen, ezmeğe kalkan kimseler hiç mi çıkmamıştır bunların karşısına? Kimseden alınacak öçleri yok mudur? Uzattıkları eli sıkmayan, vermek istediklerini tepen, geri çeviren birileri olmamış mıdır hiç? Gönüllerinde yatanı herkese kabul ettirmek istedikleri olmaz mı? Dünyaya kendi gönüllerindeki, kafalarındaki düzeni damga basar gibi kazımağı, nasıl istemezler? Nasıl anlamazlar ki bunun tek çıkar yolu, gerekirse öldürmek, öldürmek herhangi bir nedenle elverişli görünmüyorsa acı vererek, ezerek, isteneni koparmaktır. Aldatmaktır, yalan söylemektir... Nasıl anlamazlar bunu?... (s. 223)

Yine ölüm dürtüsü ile iktidar arasındaki ilişkinin yazı tekniği üzerinden tematize edildiği bir münakaşa içinde okuruz bunu. Karakterlere belirgin sınırlar çizmemesi ve konuşan özneyi belirsizleştirmesini tarif ederken “her satırım bir başka ağızdan, bir başka kalemden çıkmış gibi oldukça ben dünyanın tümü olacağım, her şey olacağım...” (s. 199) diye büyüklenir anlatıcı. Herkesin alanına giren, bilincine sızan zorba yazı fikrini burada da görürüz. Yazının kudretini vurgulamak için ne kadar çok bilincin sesini kapsar ne kadar çok bilinci kendisine eklerse kendisini o kadar geniş bir alana yayacağını söyler. Yukarıdaki paragrafta böyle tüm güçlü bir yazar fantezisine isyan eden Düzeltmen ise her dayatmanın ölüm dürtüsü ile devinen bir intikam döngüsüne yol açacağını ifade eder gibidir.

Öç almayı, hıncı, kıskançlığı, katliamı, cinayeti neredeyse meşrulaştıran bu sözler O.’nun diline, gecenin işçilerinin edimlerine yakışmaktadır. Oysa metnin bu noktasında artık kimin konuştuğu iyice belirsizleşmiştir. N., O. ve Sevim arasındaki ayrım çözülür. Herkes, karakterler, Düzeltmen, yazar hatta belki okur suça ortak olurlar. Açık yapıtın edebi anlatıyı belirsizleştirerek yerleşik toplumsal normların ve istikrarın altını oyma tekniği, burada şiddetten başka bir edim türünün düşünülemediği, tüm toplumsal gerçekliğin ve iletişimin ölüm dürtüsünden ve bir şiddet-intikam döngüsünden doğduğu oldukça karamsar bir toplumsal öznellik

felsefesine yaklaşır. Metni çevreleyen herkes metnin bir parçası kılınır, dolayısıyla onun dışında kalmak mümkün değildir ve bu zoraki içerilme de şiddete dahildir. Tüm karakterlerin zorbalığın parçası kılınması, Düzeltmen'in ahlakî pozisyonunun sorguya çekilmesi sadece felsefi bir problem değildir. Kurumsal şiddetin belirlediği bir dünyada siyasi bir sorudur aynı zamanda. Anlatıcı ses "gönüllerindeki düzeni damga basar gibi kazımak" isteyen sadece ben olamam diye düşünürken toplumsal yaşamın içinde siyasi iktidarla bireysel özgürlük arayışlarının hiçbir zaman şiddetin araçsallaştırılmasından bağımsızlaşamayacağını söyler.

Dördüncü bölümde gösterdiğim üzere, homoerotizm ile siyasi şiddet arasındaki analogiler Gece'ye özgü değildir. Homo-erotik yakınlıklar Karasu külliyyatında her zaman merkezi konuma sahiptir ancak hemen göze çarpmayan şekillerde işlenirler. Dahası, birden çok farklı eserde belli belirsiz bir siyasi alegorinin veya siyasi dönem anlatısının içine yerleştirilmiş halde buluruz. Hetero-normativitenin gölgesinde ve sevgi-şiddet diyalektiği içinde yaşanan homoerotik yakınlıklar, dördüncü bölümde incelediğim *Troya*'da Nazilerin Polonya'yı işgal ettiği ve İkinci Dünya Savaşı yıllarının arka planda olduğu bir korku ve karanlık atmosferi içinde anlatıya dahil olur. *USBGA*'nın Bizans İmparatorluğu tarihindeki ikona kırıcılık dönemini ve 27 Mayıs 1960'a giden siyasi otoriterleşme sürecini ve akabindeki askeri müdahaleyi arka plana alan anlatısında, iki keşiş arasında homo-erotik yakınlıklar ve ayrılık, ikona kırıcılıktan modern Türkiye tarihine bir süreklilik içinde sunulan siyasi ve normatif alt üst oluş ile içe içe bir anlatıya bürünür. *Gece*'de 1980 darbesi ya da genel anlamda totaliter rejimler gibi kurumsallaşmış devlet şiddetinin kamusal alanı dönüştürdüğü tarihsel olaylara, dönemlere referansla ele alınır. Eşcinsel ilişkilerde sevgi-şiddet diyalektiği *Kılavuz*'daki polisiye hikâyede ya da *GKB*'nin felsefi mesellerinde ise metaforlar üzerinden kadim bir problem olarak ortaya konur. Bu

metinlerde Karasu özel alanla kamusal alan arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. *Gece* ise neredeyse bu bulanıklaşmanın kendisinden ibaret bir metin olarak ön plana çıkar.

*Gece*'nin siyasi mesajı şudur: Siyaseten doğru veya yanlış, sol veya sağ, özgürlükçü veya baskıcı tarafta olmanın ötesinde, adalet ile kurulacak ilişki her şeyden önce özel ilişkilerin daha sıradan düzleminde imtihan edilir. Bu bölümde ortaya koyduğuma benzer paradoksları ele alan Demet Dinler (2016), Bilge Karasu'nun metinlerine de atıfta bulunduğu "Vicdan Kolektif Yaşam ve Siyasetin Düzenleyici İlkesi Olabilir Mi?" başlıklı yazısında şöyle yazmıştı:

Çelişkiler kesinleştiğinde, muktedirin el koyduğu alanlarda tarafımızı seçmek, suça iştirak değil işaret etmek, adaletsizliği görmezden gelmek değil görünür kılmak sadece politik değil, ahlaki de bir seçimdir [...]. Ama bu imge bir tehlikeyi de beraberinde getiriyor: Bir yandan sol ve ahlaki doğruluk arasında dolaysız bir bağ kurarak solculuğu üstlenmiş kişiyi kendi olası hata, zaaf ve tutarsızlıklarını bastırmak zorunda bırakmak, diğer yandan da kendi üstüne bir eleştirelilik getiremeden kötülüğü, iktidar hırsını, acizliği, korkuyu dışsallaştırmak, hep ötekine atfetmek. (s. 52)

*Gece* yukarıda açıklanmış olan yapısı itibarıyla bu dışsallaştırmaya direnen bir metindir.<sup>17</sup> Metinde kurulan dünya iyinin tamamen saf kötününse iflah olmazlığını sabitleyen bir dünya değildir. Şiddetin kaynağına yönelip kuruculuğa eriştiği ana bakar, yazının kendisine de bu andan payını verdiği için Dinler'in tarif ettiği dışsallaştırmaya direnir. *Gece*'de olduğu gibi Bilge Karasu edebiyatının hemen tümünde işaret edilen ilksel şiddetin kaynağı hetero-normativedir. Dolayısıyla normatif şiddetin kuruculuğu bu metinleri incelerken göz ardı edilmemelidir.

Fakat Karasu'nun felsefi edebiyat evreni karamsarlıktan ibaret değildir: thanatos (ölüm) kadar eros (yaşam) da araştırılır bu biçim oyunları içerisinde. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* (2014a), *Uygarlığın Huzursuzluğu* (2011) ve *Ben ve İd* (2014b) gibi modern düşünce tarihini dönüştürmüş olan yapıtlarında, insandaki iki temel dürtü olarak kavramsallaştırdığı yaşam (eros) ve ölüm dürtüsünden (thanatos)

<sup>17</sup> Bu konuyla ilgili ayrıntılı bir inceleme için bkz: Erdoğan, *Bilge Karasu'yu Bugün Okumak*, 2019. <https://birartibir.org/bilge-karasuyu-bugun-okumak/>

bahseder. Nedenini bilmediğimiz bir şekilde cansız durumda olan maddeden canlı durumdaki varlığa geçiş gerçekleşmiştir ve canlı varlık iki karşıt dürtüyü birlikte taşımaktadır. Eski inorganik hale dönmeye yönelik dürtü, yani ölüm dürtüsü ve canlı kalmaya, üremeye yönelik olan yaşam dürtüsünü bir aradadır (2014a, s. 48). Öte yandan, yaşamı sürekli kılama dürtüsü organizmayı kaçınılmaz olan ölüme doğru yaşatmak demektir. Yani eros yaşamın ölüme ulaşma çabasının da kaynağında yer alır, dolayısıyla yaşamın kendisinin bu iki çabanın mücadelesi ve uzlaşması olduğunu iddia eder Freud (2014b, s. 100). Ölüm dürtüsü aynı zamanda Freud'un insandaki şiddet eğilimini açıklamak için kullandığı bir kavramdır. Bu dürtü organizmanın kendini yok etmeye yönelik olsa da erosun yani yaşam dürtüsünün hizmetine girerek kendini koruma amacıyla dış dünyaya karşı saldırganlığa dönüşebilir. Hedefi yaşamı sürekli kılmak olan eros, thanatos'u kendi hükmü altına alabilir bu da insanın şiddet kapasitesinin kaynağıdır.

Burada amacım Karasu'nun metinlerinde normatif şiddetin belirleyiciliğini, arzuyu ketleyiciliğini ve bu ketlenmenin hınç olarak ortaya çıkışını eros ve thanatos ikili karşıtlığına indirgemek değil. Ancak bu kavramların başka düşünürler tarafından nasıl yorumlandıkları Karasu metinlerinde "yazı"nın kendisinin neden baskın temalardan biri olarak ortaya çıktığını anlamak için elzemdir. Herbert Marcuse (1985 [1956]) Freud'un eros ve thanatos kavramlarını yeniden ele alırken cinsellik ve eros arasında bir ayrım yapar. Bu ayrıma göre cinsellik bedenin haz dünyasıyla ilgili kalırken mevcut eşitsizlikleri ve hiyerarşileri yeniden üretir. Eros ise cinsel arzuya indirgenemez, hayatın dinamik bir parçası olmaya, üretmeye, güzel olana ve politikleşmeye duyulan istektir. Kişinin karakterinin de erosun ilkeleriyle hareket etmesi demektir. Her çeşit ilişkiye, kişinin etkileşime girdiği her şeye yayılan bir enerjidir. Böylece özel alanın dışına da taşar. Toplumsal ilişkilere girdikçe daha da

yayılır. Eros siyasete, sanata, yaratıcı işlere, estetiğe bulaştıkça beden ve akıl, iş ve keyif, kamusal ve özel alan gibi ayrımlar da silinip gider. Marcuse'ye göre özel alandaki ilişkileri düzenleyen tek eşli, erkek egemen aile kurumu gibi yapıların çözülüşü, libidinal ilişkiler alanının kapsamındaki bu değişim ve genişleme ile mümkün olacaktır. Karasu *Gece*'de yazıyı çoğunlukla şiddet ve ölüm dürtüsü ile ilişkilendirse de eros ile yazı ve genel anlamda yapıcı bir yaratıcılık arasında bağ kurduğu anahtar bir bölüm vardır. Bölümü bitirirken bu nadir ütopyik pasajı alıntılar ve bir sonraki bölümde daha geniş yer vereceğim sağaltım ve eros ilişkisinin *Gece*'de bir *queer futurity* yazımı örneği olan bu ifadeyi irdelemek istiyorum. Yazı burada sadece şiddeti içselleştirmez; şiddet karşısında felç olmamanın, ona alt olmamanın, yeni bir düşünce uzamı yaratmanın hazzını ve gücünü de taşır. Bunu nasıl yaptığına örnek teşkil eden aşağıdaki alıntıya bakalım:

Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak... Yazmak gerek. Bu kitabın bitmesi gerek.

“Birtakım insanlar, cezalandırılmak için yakalandığı gibi cezalandırılmak istenen bir dükkanın camlığından içeri hızla fırlatılıyorsa, kırılan camların yağmur gibi dökülen parçaları içinde kanlı, onarılamayacak ölçüde hırpalanmış bir taş bebek kımiltısızlığı içinde inleyen adamlar görmek gelip geçenlerin tüylerini ürpertmekle kalıyorsa, kendisinden hoşlanılmayan insanlar otuz otuzbeş metre yüksekteki pencerelerden sokağa fırlatılıyorsa, bu kitabı bitirmeli.

Kimin okuyacağını düşünmeden. Ya da, düşünerek: Başlanmış olan “kitabı” sürdürmeği düşünerek. Son birkaç sayfayı yırtmaksızın, daha önceki sayfalara bağlanabilecek biçimde yazıyı sürdürmenin yolunu bularak. Örneğin, şöyle bir şey yazarak:

‘Dördümüzü birden bir yatakta düşünmeğe çalışacağım. Dördümüzü birden bir yatakta, birbirimizi hırpalamadan, parçalamaya kalkışmaksızın, içimize birikmiş bütün hınçları, öfkele-ri, güdük bencillikleri sevgiye dönüştürerek sevişir durumda, gözümün önüne getirmeğe çalışacağım. Gülünçlüğümüzün büsbütün ortaya çıkması için. Durmadan, kendimize de, yakınlarımıza

da –en yakınlarımıza, başta kendi kendimize- yalan söylemek zorunda kaldığımızı, her şeyin düzmece bir durum, bir duygu oluverdiği bir dünya kurduğumuza göre bu yalanları sonuna dek götürmek, patlayacak kerteye vardirmek gerek. Öyle ki yalan söylemez olalım artık. Ya da ölelim.’ (s. 162-163).

Yukarıdaki alıntıda totaliter rejimin sebep olduğu yıkıma ve bizzat bu yıkımın sebebi olan arzu, ketlenme, kıskançlık, öfke duygularına karşı gelmenin yöntemi olarak yazının kendisi ortaya konulmaktadır. Etkisini, sonucunu, kimin okuyacağını hesap etmeden metnini kurmaya, yazmaya devam etmek şiddete karşı yegâne direniş olanağıdır. Yaşamı kutlamanın, şiddete alt olmamanın yöntemi üretmektir. Burada adeta Marcuse’nin eros tanımı tarif edilmektedir. Erosun, hazzın çoğaltılması, her alana yayılması fikri, şiddetin nasıl elimine edilebileceğine dair ütöpik bir an içerir. Yazar metnin anlatıcılarını şiddete kaynaklık eden duyguları sevgiye dönüştürerek, kıskançlığa, hınca kapılmadan sevişirken hayal eder. Metne ancak bu sayede devam edebileceğini, yazıya olan inancını koruyabileceğini söyler. Gecenin işçilerinin sürekli kıldığı karanlık düzenin, tüm yıkıcı kargaşanın aslında yalandan ibaret olduğunu gösteren bir sahne olarak çizilir bu an. Heteronormativitenin, tek eşliliğin kişilerin kendilerine ve çevrelerine söyledikleri yalanlarla birlikte norma uyum sağlama mecburiyeti kısılcacında yeniden üretilip kendini dayattığını gösterir. Bu yalana ve kısılcaca son vermenin o kalabalık yatakta yıkıcı, tekelci tavrı bir kenara bırakmaktan geçtiğini söyler. Yazar sevişmenin kendisini şiddetsiz bir eyleme çevirmeyi hayal eder. Bu hayalin mecrası da *yazıdır*.

Alıntıda gözükten bir başka nokta daha var: Metin sadece bu ütöpik anı hayal etmiyor aynı zamanda onu hayal edebilen bir *yazı* fikrini ortaya koyuyor. Şiddet karşısında yazmaya devam etmenin tek eylemlilik olduğunu yazdıktan sonra “Mesela şöyle bir şey yazarak” demesi ve dört karakteri hıncı ve kıskançlığı bir kenara bırakıp aynı yatakta haz alırken yazmayı düşünmesi bunu gösteriyor. Kamusal

alanda kendini açıkça gösteren kurumsal şiddete karşı direnişin mecrası, normatif şiddetin bertaraf edildiği bir *queer* ütopyanın hayal edildiği, yazıldığı yer oluyor. *Queer* ütopya anının tasviri, gelecekteki bir ihtimalin kendine yer açmasının yazıda gerçekleşmesi olarak karşımıza çıkıyor. Yazının hem yazarına hem okuruna haz verdiği, Marcuse'nin kullandığı anlamda eros'un deneyimlendiği an burada beliriyor. Arzunun yazı mecrasına yöneldiği, hazzın deneyimlendiği bu an, bu kez yazının şiddetinde olduğu gibi thanatos'un değil eros'un, hem toplumsal hem de özel alanda hakim olması sayesinde yaşıyor. Hınçtan, kıskançlıktan bağımsızlaşmış haz hayali yazı mecrasında özgürlüğün taslak halindeki bir icrası oluyor.

Yukarıdaki alıntıda yazının hayatiliğinin yanı başında "ölelim" vurgusu da var. Ütopyanın olanaksızlığını hatırlatan bir vurgu olarak romanın tamamına yayılan gerilimin içinde hali hazırda duruyor. Eros'un yaşamın ölüme doğru oluşunu, yaşamın başlangıcında cansızlık olduğunu, yaşayan organizmanın ona dönüş istediğini gösteren bir hatırlatıcı olarak Karasu'nun bütün metinlerinde orada duruyor thanatos. Bu iki dürtü arasındaki gerilimi ise yukarıdaki alıntıda olduğu gibi *yazı* taşıyor. *Kılavuz*'a odaklandığım bir sonraki bölümde göstereceğim üzere, *Gece*'de ancak ufak bir kırıntı olarak gördüğümüz bu yazı, eros ve dirim ilişkisi, *Kılavuz*'da daha kapsamlı bir sağaltım imgesi etrafında dönen bir anlatıya dönüşecektir.

### BÖLÜM 3

TURUNÇ TADINDA HAFİYE SEVGİLİLER:

*KILAVUZ*'UN KAZASI KUŞKU, HAZ VE YAZI

*Gece* şu cümleyle sona erer: “Bunları *yazmakla* çıldırmaktan kurtulunur mu?” (s. 231). *Kılavuz*'daki çıldırmanın merkezinde anlatıcı Uğur'u deliliğe sürükleyen bir suçluluk duygusu vardır. Geçmişte kalmış ama bıraktığı nahoş tortusu anlatıcının bilinçaltında güncelliğini koruyan bir eski aşk ve ayrılık hikayesine bağlıdır bu suçluluk. Kitap, Uğur'un tesadüfen bir iş ilanına başvurması ile başlar. Girdiği bu işte işvereni olan Yılmaz Bey, Uğur'dan ayrıldıktan sonra kanser olup ölmüş olan, Uğur'un eski sevgilisi Bülent'in ağabeyi çıkar. Uğur bunun bir tesadüf mü yoksa ona oynanan gizli bir oyun mu olduğunu düşündükçe deliliğe sürüklenir ve çevresinde olup biteni paranoyakça yorumlamaya başlar. Bülent'in ölümü Uğur'un düşlerine girer ve Bülent'i kendisi öldürmüş gibi bir suçluluk duygusuna kapılır *Kılavuz*'un ana gövdesi, bu suçluluk ve yarattığı paranoyak duygu durumu içinde keçileri kaçıran gibi olan Uğur'un sabuklamalarından oluşur. Fakat metin bundan ibaret değildir. Kitaba damgasını vuran bir diğer laytmotif, iyileşme arayışı ve güvenli, yapıcı bir yeni 'seviye' (sevgiye) doğru yolculuk etme sürecidir. Uğur bir taraftan yeni tanıştığı taksi şoförü İhsan ile yakınlaşır ve yaşadığı paranoyak suçluluk ve sabuklama halinden sıyrılıp İhsan ile güvenli bir yakınlaşmanın yollarını arar. *Kılavuz*'un anlatıcısı Uğur'un içinden geçtiği bu yolculukta, yazmanın, sözcük oyunlarının, edebi yaratıcılığın ve kurmaca oyunlarının deliliğe ve paranoyaya karşı sağaltıcı olabileceği teması baskındır. *Kılavuz* bu açıdan *Gece*'nin çok-sesli ve kakafonik karanlığına tezattır: İlişkilerin şiddeti ve anlatının merkezsizliği tarafından



hapsedilmiş bir metin değil, iyileşme arayışında bir metindir. Metnin *Gece*'nin yapısına benzeyen özellikleri vardır. Tüm karakterlerin yazar olması, aralarında daha sonra ortaya çıkan, geçmişe uzanan derin ilişkilerin varlığı gibi. Metni, *Gece*'de olduğu gibi anlatının içindeki karakterlerden biri olarak Uğur yazar ve ilk bölüm bitip ikinci bölüm başladığında birinci bölümün diğerleri tarafından –Mümtaz Bey ve İhsan–okunduğunu öğreniriz. İkinci ve üçüncü bölümler yine Uğur'un bakış açısından anlatılır, Uğur'un onlarla diyalogları çerçevesinde Mümtaz ve İhsan'ın Uğur'un yazdıklarıyla ilgili yorumlarını öğreniriz. Yani metnin devamında onların yorumları Uğur tarafından dile getirilir. Tekinsiz bir atmosferde yazar karakterlerin etrafında dönen bu yapı *Gece*'nin şablonunu anırtmaktadır ancak *Kılavuz*'un *Gece*'den farklılaşan özellikleri de vardır. Metnin tek anlatıcısı Uğur'dur, yani çatışma içindeki karakterler kendi sesleri ile dile gelmezler, sadece Uğur'un perspektifinden anlatılırlar. Şöyle de söylenebilir: Uğur'un yazısının sabote edilmediği, delik deşik olmadığı yani onun yazısına imkân verilen bir anlatı olarak çatılmıştır *Kılavuz*. Bu da onun yazdığı metinden keyif almasını sağlayan, kendi düş gücünden ve metnin oyunsallığından haz duyan bir anlatıcı olmasına olanak tanır. Böylece *Kılavuz* Eve K. Sedgwick'in (1990) Proust'un metninde tespit ettiği benzer şekilde keyfin farklı bir yüzünü sunmaktadır. “The Captive” ve “Kayıp Zamanın İzinde” metinlerinin sırasıyla negatif duygulanım (paranoya) ile pozitif duygulanımın örnekleri olarak okumasını yapan Sedgwick'in ön plana çıkarmak istediği bu okuma sürecinde bedensel ve estetik hazzı, iyileşebilirliğe odaklanan bir bakış söz konusudur (s. 22). Proust'ta gerçeğin keşfinin verdiği hazzın yerini Karasu'da kurgusallığın içinde kendi gerçekliğini bulmanın ve yaratmanın, dille ve kelimelerle oynamanın verdiği haz alır.

*Gece* ve *Kılavuz* arasındaki başka bir benzerlik *Gece*'de N., O. ve Sevim arasındaki üçlü ilişkilerdir. *Kılavuz*'da, Uğur'un şimdiki sevgilisi olan İhsan ile Yılmaz'ın önceden paylaştığı yakınlık; ya da Uğur'un ölmüş olan eski sevgilisi Bülent'in Yılmaz'ın kardeşi olduğu gerçeği metnin başında sebebi belirsiz bırakılan gerginliklere kaynaklık etmektedir. Tüm bu yapı her ne kadar hiç dinmeyen bir gerilim tonunu metne hakim kılsa da, geçmişin hayaletleri, kederi metnin şimdisini gölgelese *Kılavuz* İhsan ve Uğur'un arasında yeşeren sevginin ve paylaşılan hazzın da öyküsünü anlatması itibariyle mutlu bir masal olmaya yaklaşıp.<sup>18</sup> Ancak bu mutlu masal da karanlıktan –ölüm dürtüsünden beslenerek anlatılabilir ancak. Bu karanlığın içeriği metin ilerledikçe çeşitlenir ve yazıya itici gücünü vermesi nedeniyle en baskın öge paranoya olur. Sedgwick'in paranoyak ve sağaltıcı okuma tanımlarıyla tarif ettiği anlamlandırma biçimlerinin *Kılavuz*'da adeta abartılı pratiği yapılmaktadır. Yazının kendisi hem hazza döşeklik edecek hem de paranoyanın tekinsizliğine yer açacak bir mecra, bir imkân olarak ortaya çıkmaktadır. Bunu sağlayan Uğur'un oyuncu düşleri olduğu kadar yaklaşmakta olan bir felaketi bekleme, olan biteni ona yorma halidir.

Hem yazar (Karasu) hem de metnin yazar anlatıcısı (Uğur) yazıyı delirmenin mecrasına çevirdikleri ve paranoyak sabuklamalar metnin bizzat kendisini oluşturduğu için *Kılavuz* deliliğin metnidir. Fakat bir yandan hem Karasu hem Uğur yazmanın sağaltıcı tarafını ararlar. Uğur yaklaşmakta olan bir felaket ile öleceği sanısına kapılır ve metnin paranoyak kurgusu içinde sonunda bir araba kazası gerçekleşir. Fakat Uğur bir yandan başkasının direksiyonda olduğu bir araba

---

<sup>18</sup> *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yer alan, ünlü besteci Gesualdo'nun işlediği kıskançlık cinayetinin de anlatımın bir parçası haline geldiği "Masalın da Yırtılıverdiği Yer" isimli son bölümde anlatıcı şöyle der: "Yaşamım boyunca böyle bir peri masalının [ürettiği eserini canlandıran ve ona aşık olan sanatçının hikayesi] iyimserliğini, düşsülüğünü yenir yutulur kılabilcek bir tek olay görmüş, bir tek öykü dinlemiştim. Zaten ilk sıralarda 'tek mutlu masal' derken düşündüğüm, bu tek öyküyü yaşamış, yaratmış olanlara bir övgü düzmektir. İşin böyle kolaycacık yazılıvermesi... Hem yalan olurdu, hem ayıp; o öyküyü yaşamağı başarmış olan dostlarıma ayıp..." (s. 215). *Kılavuz* bu kitapta yazılmadan atlanmış olan mutlu masaldır.

yolculuğuna güvenip sanrılarında sıyrılarak güvenle yazmanın yollarını arar. Karabasanlara boğulmuş bir üst-kurmaca olan *Gece*'de silik bir şekilde karđımıza çıkan ölüme (thanatos'a) karđı erotik iyileşme ihtimali, *Kılavuz*'da 'haz arayışında bir düşselliğin' kuşkuyla alt edebileceği, 'sözcüklerle oynayarak tedirginlik ile gırgır geçilebileceği' gibi mecazlar ile daha güçlü bir anlatıdır metin içinde. Elbette okur bu sabuklama-sağaltım diyalektiğini takip ederken ikisinden de payını alır. Okurları huzursuz eden ama ütöpic bir mekân olarak Turunçlu kasabasını da kurgulayan bir metindir *Kılavuz*. *Kılavuz*'u merkeze aldığım bu bölümde, sabuklama, sağaltım ve yazı ilişkisini ve bunun Karasu'nun queer modernizmi için ne anlama geldiğini inceliyorum.

Sabuklama sözcüğü, *Kılavuz*'un sık sık başvurduğu bir ifadedir. Deliliğin dile vurma biçimlerini ve dil ile delilik arasındaki çetrefilli ilişkiyi imler. Sabuklama ve paranoid sanrıların *Kılavuz*'daki tezahürlerine geçmeden önce yazı ve delilik arasındaki ilişkiyi düşünerek daha genel bir çerçeve çizmek istiyorum. Edebiyat ile delilik arasındaki ilişki söz konusu olduğunda Michel Foucault'nun 1960'lı yılların başında edebiyat okumaları yaparak başladığı *Deliliğin Tarihi* adlı çalışmasına ve bu esnada yaptığı radyo konuşmalarına değinmek gerekiyor. 1963 yılında Fransa III Radyosu'nda "Delilerin Sessizliği" başlığıyla yayınlanan programda Foucault, Kral Lear ve Don Kişot'taki delilik hallerini karşılaştırırken şu tespitte bulunur: Kral Lear onu ölüme taşıyan akıl kaybının uçurumundan bilinçsizce yuvarlanmaktadır; Don Kişot ise ara ara deliliğinin bilincine varır. Foucault'ya göre Don Kişot'un trajedisi deliliğinde değil bu deliliğinin farkında olmasında yatar. "Önce deliliğinin bilincine varacak dersiniz, sonra bir bakarsınız, hayır, gözü açılmamıştır, sonra bir daha bakarsınız ki dönüp bakma ânı gelmiştir", diye tarif eder Foucault bu edebiyat-delilik ilişkisini (2015 s.30). Foucault, Don Kişot'a attettiği bu

delilik-bilinç ilişkisini şuna bağlar: Sanrıların dindiği anlarda bilinç “ölümün kaçınılmaz kesinliğine açılı[r]” ve sanrılara tutunma bir anlamda bilinci yaşamda tutar. *Kılavuz*’un anlatıcısı Uğur, Kral Lear gibi uçuruma yuvarlanan trajik bir deliliğe kapılmış değildir. Aklını kaybetme ile bunun farkında olma, sanrılara kapılma ile gerçekliğe yön verebilme arasında sürekli gidip gelen sabuklamaları vardır. *Kılavuz*’da Foucault’nun Don Kişot’ta tespit ettiği gibi anlık olarak deliliğinin farkına varır Uğur ama sadece farkına varmakla kalmaz; kendinden ve yazısından şüphe etmenin sürekli hale geldiği bir anlatı söz konusudur. Uğur’un kendi deliliğinin bilincine varıp kendi deliliğinden bahsetmesi, “yine sabukluyor muyum yoksa?”, “keçilerim yine depresme içindeler”, “sabukluyor olamam” gibi kendi üzerine düşünen ve metin boyu tekrar eden ifadelerde gösterilir. Ölüm fikrinin, bir felaketin yaklaşmakta olduğuna dair paranoyak korkunun *Kılavuz*’u kuşatıyor olması da bu farkındalığın sürekli kılınmasıyla ilgilidir. Uğur metin boyu ölümcül bir felakete sürüklendiği paranoyası ile cebelleşir.

Foucault’nun edebiyat incelemeleri, çalışmalarına yön veren daha geniş bir soru ile ilgilidir. Foucault’nun odağındaki dil ile beden, normatif söylem ile arzu arasındaki çetrefilli ilişkidir. Özellikle deliliğin hâkim dil içinde konuşup konuşamayacağını ve hâkim tıbbi dilin delilik üzerine ürettiği hastalık söylemini sorgular. Göstergebilim dersleri vermiş bir felsefeci olan Bilge Karasu gibi yapısalcı dilbilimden etkilenen Foucault, delilik üzerine düşüncelerini, dile ve konuşan özneye içkin olan özne-nesne ilişkileri içinde anlamlandırır:

“Delilik konuşabilir, ama kendi kendisini konu etmek koşuluyla. Yani, kendisini sunmaz — ikinci dereceden, kendisiyle sınırlanmaksızın, “ben” der, ama bir tür ikiye bölünmüş birinci tekil şahıs olarak.” (s. 38)

“. . . delilik ile dil arasındaki akrabalı[k] basit bir akrabalık, saf bir soy bağı [değildir], dil ile delili[k] daha ziyade iç içe girmiş, ayrıştırmanın imkânsız olduğu bir dokuda birbirlerine bağlı[dırlar].” (s. 43)

“Çağımız edebiyatın aslında bir dil olgusundan, deliliğin de -neredeysse eşanlı olarak- bir imleme fenomeninden ibaret olduğunu keşfetti. İkisinin de birtakım göstergelerle oynadığını, bize oyun oynayan bu göstergelerle oynadığını.

Günümüzde edebiyat ve deliliğin ortak bir ufku var: bir bakıma göstergelerin kesişim çizgisi.” (s. 54-55)

Foucault burada deliliği dilin (aklın, anlamın, *logos*'un) tam ötekisi olarak konumlandırmaz; dile içkin bir durum gibi tanımlar. Foucault'ya göre hem edebiyat hem delilik 'bir dil olgusudur', 'imleme fenomenidir', göstergelerle (sözcüklerle) 'oyun oynama' halidir. Dilin kendi içinde var olan ve hem yaratıcı hem delirtici olabilecek bir 'oyunaklık' potansiyelinin ortaya çıkışıdır. Hem deliliğin hem kurmaca metin yazmanın gösterge sistemleri ile oynamak olduğuna dair bir farkındalık Karasu metinlerini analiz etmek için yardımcı olacağı gibi, bir felsefeci olan Karasu'nun metinleri bu felsefi sorgulamaların izlerini de taşıyor.

Foucault'nun tanımı, psikiyatrinin delileri (ve eşcinselleri) hedef alan normatif (normal ile anormali kategorik olarak birbirinden ayıran) söylemine karşıdır. Normal ile anormal, akıllı ile deli gibi ayrımları bulanıklaştırma arayışındadır. *Deliliğin Tarihi*'nin 1961 yılındaki ilk baskısındaki önsözünde Foucault şöyle yazar: “Psikiyatrinin dili aklın delilik *üzerine* monoloğudur”. Monologdur, çünkü “modern insan artık deli insan ile iletişim kurmuyordu”. Akıllı insan, “deliliği doktora havale eder”.<sup>19</sup> Akıllı ile deli arasına çizilen sert ayrım, iletişim imkanını, deliler ile konuşmayı, onları dinlemeyi imkânsız kılmıştır Foucault'ya göre; deliliği sessizleştirmiştir. Foucault bu ayrımın ötesine ancak “deliliğin sessizliğinin arkeolojisini” yaparak geçilebileceğini iddia eder. Bu arkeolojinin amacı, modern psikiyatrik aklın deliliği nasıl sessizleştirdiğinin incelenmesi ve akıllı ile deli arasındaki iletişim imkanının nasıl kesildiğinin

---

<sup>19</sup> Deliliğin tıpkı eşcinsellik gibi modern toplumsallığın dışına itilmesi ilerlemeci, doğrusal zaman ve gelişim anlayışının pekiştirilmesiyle de ilişkilidir. Karasu'nun metinleri doğrusal zamansallığa direnen metinlerdir ve queer zamansallığı bu şekilde kurarlar. Bu konu tezin dördüncü bölümünde ayrıntılı olarak incelenmektedir.

gösterilmesidir. Ancak bu arkeolojiden sonra, diye yazar Foucault, deliliği akıldan “koparan bu ayırma jesti” ve “akıl ile aklın ötekisi arasına kazılan çukur” hakkında konuşabiliriz. Foucault, ulaşmak istediği sonucu şöyle tarif eder: “ancak o zaman deli insan ile akıllı insanın aynı noktadan çıktığı ve henüz ayrılmadıkları bir dünya ortaya çıkabilecektir”. Bu dünyada “deli olan ile olmayan, akıllı olan ile olmayan birbirine dahildir” (Foucault 2006, xxviii). Don Kişot üzerine konuşmasında edebiyatı kullanarak psikiyatri dilinden özerk bir delilik-akıl iletişiminin izini sürmüştür Foucault.

Jacques Derrida ise “*Cogito* ve Deliliğin Tarihi” adlı makalesinde *Deliliğin Tarihi*’ne yönelik eleştirel bir okuma yapar. En temel eleştirisi Foucault’nun “deliliğin sessizliğinin arkeolojisini yapma” konusunda başarısız olduğudur. Deliliğin dili, “aklın sözdizimi içinde telaffuz edilmeyi fiilen değilse de ilkece reddeden bir dil” olmalıdır fakat bu imkânsızdır (2020, s. 55). Foucault’nun girişiminde kendisinin de vurguladığı ancak aşamadığı bir zorluk söz konusudur Derrida’ya göre. Şöyle yazar Derrida: “Demek istediğim, deliliğin sessizliği bu kitabın [*Deliliğin Tarihi*’nin] *logos*’unda *dile getirilmez*” (s. 55). Deliliğin dilin alanına taşınması her halükârda bir bastırma pratiği olacaktır (s. 43). Foucault’nun Descartes okumasını yeniden değerlendiren Derrida, deliliğin felsefesinin *logos* ile söylenemeyeceğini iddia eder: Ona göre delilik, olsa olsa *kurgunun dilinde* ya da dilin kurgusunda mümkün olabilir (s. 46). Derrida’nın yorumuna göre *Deliliğin Tarihi* kitabında delillik eğer sessizliğinden kurtarılıyorsa bu “dolaylı bir biçimde metaforik olarak” olur; “bu kitabın, deyim yerindeyse, (kelimenin en iyi anlamıyla) *pathos*’unda mevcut kılınır” (s. 55). *Deliliğin Tarihi*’nin kullandığı metaforlarla örülü ve felsefe ile edebiyat arasındaki ayrımı bulanıklaştıran üslup, kitabın yazılmasına yön veren yaratıcı bir *pathos*’u açığa vurur Derrida’ya göre. Deliliğin konuşması ise

sağaltıcı olabilir: Konuşma (*speech*), deliliğin denklem dışı kalmasıdır. Deliliğin dile dökülmesi, dilin öznel-arası düzleminde paylaşılarak ifade edilmesi sağaltıcı olabilir (s. 44). Çünkü dilde temsilin gerçekleşmediği noktada bir savunma mekanizması olarak zihin kendine alternatif ve paylaşılmayan bir “gerçeklik” üretir. Akıl hastalığı böyle oluşur.

Deliliğin dili, Shoshana Felman’ın (2003) delilik ve edebiyatın ortak yönlerini araştırdığı *Writing and Madness* (Yazı ve Delilik) adlı kitabında daha ayrıntılı ele alınır. Felman, delirmenin dili ile bastırılmış, ciddiye alınmamış bir deneyimin ifadesini araştıran ve delilik üzerine düşünen dil arasındaki fark üzerine düşünür. Delilik hakkında yazmak (*writing about madness*) ile deliliği yazmak (*writing madness*) farklı biçimlerdir (s. 14). Felman bu farkı sorgulayarak delilik hakkında yazmak ile deliliğin sesinin duyulduğu bir yazı arasında bir kesişim noktası olup olmadığını araştırır. Bunun için Foucault’nun özne-nesne karşıtlığının nasıl ortadan kaldırılabileceği sorusunu yeniden gündeme getirir. Felman’a göre özne-nesne karşıtlığını yok eden söylem akıl ve delilik karşıtlığını elimine edebilir. Hem ben hem de öteki olarak nasıl konuşulabileceğini, aynı anda hem özne hem nesne nasıl olunabileceğini araştırır. Hem özne hem nesne olmanın bir örneği, otobiyografi ve bu türün yarattığı özdeşimsel yazıdır. Felman metaforik bir alan olarak edebiyata bakarken, edebiyatın deliliğin elinden alınmış olan özneliğini ona geri iade ettiğini ve deliliğin otobiyografisinin eleştirel bir tür olarak ortaya çıktığını öne sürer (s. 4). Felman hem Foucault’nun hem de Derrida’nın açıklamalarında deliliğin felsefenin alanından kaydardığını ve kurgunun alanına sığındığını, kurgunun diline ya da dilin kurgusunun içine yerleştiğini söyler (s. 47). Derrida’ya göre delilik kurgunun düzeni içine yerleşir ve metaforik çağrışımındaki *pathos* olur (s. 47). Derrida’nın *pathos* dediği, Foucault’nun kitabının eğretilmeleri, kurgusallığı aracılığıyla

gösterdiği deliliği anlatmanın güçlüğünden kaynaklanan bir kederdir. Felman bu kederi metnin biçimine sirayet eden duygu ve yoğunluk (*intensity*) olarak tanımlar (s. 48). Karasu'nun günlüklerinde eşcinsellere özgü korku, yalnızlık, doymamışlık, başkaldırma gibi duygu yüklerini taşıyan *ayrı dil* diye tarif ettiği söylemsel arayışı (2010, s.78) bu *pathos* tanımı ile birlikte düşünmek anlamlı olacaktır. Karasu'nun metinleri de, normatif şiddetin yarattığı tahribatın *pathos*'unu taşır ve bunu tıpkı Felman'ın ifade ettiği gibi kurgusalılıklarının içinde deliliğin yazısını icra ederek yaparlar. *Kılavuz*'daki sabuklamalar bunun en çarpıcı örneklerindedir; bir başka deyişle, sabuklama, *pathos* ile dil, delilik ile yazı arasındaki o yaratıcı ilişkinin bir ifadesidir.

Yazı ve delilik ilişkisi Gilles Deleuze'ün "Edebiyat ve Yaşam" adlı makalesinde de irdelenir. Deleuze, Proust'tan yola çıkarak tıpkı Karasu'nun tanımında olduğu gibi edebiyatın "bir tür yabancı dil" oluşturduğunu söyler:

"... dilin içinde bir başka dil ya da yakalanan bir şive değil, ama dilin bir öteki-oluşu, bu majör dilin bir minörleşmesi, onu alıp götüren bir sabuklama [*delirium*], egemen sistemden kaçan bir cadı çizgisi." (s. 14)

Egemenin dilini konuşmayan, onu şaşırtan, onun tarafından anlamsız bulunan, saçmalayan bir sabuklamadır bu. Deleuze bu sabuklamanın edebiyat denen şey olduğunu söyler ve sabuklama halinin bir sağlığa kavuşma süreci de olabileceğini anlatır:

"Edebiyat sabuklamadır, ama sabuklama anne-baba meselesi değildir: Halklardan, ırlardan ve boylardan geçmeyen ve evrensel tarihi ilgilendirmeyen sabuklama yoktur. Her sabuklama dünya-tarihseldir, 'ırkların ve kıtaların yer değiştirmesi'dir. Edebiyat sabuklamadır ve bu sıfatla, sabuklamanın iki kutbu arasında kaderini yaşar. Sabuklama bir hastalıktır, katıksız ve egemen olduğu öne sürülen bir ırkı her kuruşunda hastalıkların en büyüğüdür. Ama egemenlikler altında ayaklanmayı, ezen ve hapseden her şeye karşı direnmeyi ve bir seyir olarak edebiyatın içine oyulmuş halde ortaya çıkmayı sürdüren o mazlum melez ırka başvurduğunda, sabuklama sağlığın ölçüsüdür. Hastalıklı bir durum, burada da her zaman süreci ya da oluşu kesintiye uğratabilir" (2013, s. 13)



Sabuklama psikolojik bir sorun değildir Deleuze' göre. Deliliğin tarihi onun toplumsallığını ve tarihselliğini açığa çıkarır. 'Halklar, ırklar, boylar' diyerek Deleuze bunu ifade eder. Sabuklama ve delilik, sadece aile içi sebeplerden oluşmaz. Toplumsal denetimden duyulan huzursuzluk ve normatif düzenden 'kaçıştır'. Edebiyat da bunun açığa çıkabileceği yegâne mecradır. Egemenliği tanımayan, tahakküme ayak direyen "melez" bir edebiyat bunu mümkün kılar. Bu türden bir sabuklamanın içinden "yaşam olasılığı"nı çıkarmak gerçek bir meydan okumadır Deleuze'e göre: "Eksik olan bir halk[in] yararına yazmak" anlamına gelir sabuklama (s. 13). Hâkim dilde sessizleştirilen eşcinsellerin deneyimini yazmak gibi. Tıpkı Karasu'nun başka bir dil arayışında olduğu gibi. Eşcinsel deneyimin parçası olan normatif şiddetin duygu yüklerinden ancak egemen dili bozarak ve bozulustaki *pathos*'u taşıyarak bahsedebilecek bir sabuklama.

Sabuklama kavramını, (I) deliliğin kurgu içinde kendine yarattığı ve aklın (*logos*'un) sessizleştirici yapısından sıyrılan *pathos*'un dili (Foucault, Derrida, Felman) ve (II) eksik olan bir halk için yaşam olasılığı çıkarmak üzere egemenin çizgisinden ayrılan dil (Deleuze) anlamlarının yanı sıra *Kılavuz*'da Karasu'nun bu kavramı kullanma biçimlerini de kapsayacak şekilde kullanacağım. Deleuze metinlerinin Fransızca orijinallerinde *délire* olarak ifade edilen bu sözcük kitabın Türkçe çevirisinde sabuklama olarak karşılanmıştır. *Délire*, huzursuzlukla, sanrılarla, tutarsızlıkla özdeşleştirilen bir akıl yitimini, bir zihinsel durumu anlatır. Türkçedeki abuk sabuk deyişinden türetilmiş olan sabuklama ise delice, saçma sapan ve anlamsızca konuşmayı anlatır, yani *délire* halinde bir öznenin dile verdiği şekli ve ifadeyi vurgular daha çok. Türkçede sabuklama delilik/anlam yitimi ile dilin kesişme halidir: Hem deliren öznenin dile katılması ve akıllı dinleyiciler/okurlar ile ortak bir işaretler sistemi içine girmesidir hem de bu paylaşılan işaretler sistemi (dil) içinde

yarı anlaşılır yarı anlaşılmaz, yarı tanıdık yarı yabancı bir ifade oluşturması ve dile, akıllı olandan ayrı bir şekil vermesidir. Deleuze'un yabancılık dediği budur. *Kılavuz*'da sık sık kullanılan sabuklama fiili, *delire* halinde yazı ve yazma eylemi ile ilgilidir. Bir imleme sistemi olarak yazı, paranoyanın hem sakinleştiği hem de ayyuka çıktığı bir mecra olarak belirir. Bir başka deyişle, şüphenin zihni kuşatması olduğu kadar yazıda sakinleşmesidir. *Kılavuz*'da sabuklama hem paranoya hem yaratıcılıktır, hem deliliğin *pathos*'u hem sağaltımıdır. Karasu'nun sabuklamayı yazısında belirleyici bir öge haline getirmesi queer biçimselliğin önemli bir parçasıdır. Deliğin yazısı Karasu metinlerinin tamamında, yarım kalan cümleler, açıkça söylenmeyip sezdirilenler, takibi zor, bazen imkansız olay örgüleri, anlamın sürekli elden kaçtığı yapılarla çeşitli biçimlerde yeniden icat edilir. Normatif şiddetin imkansızlaştırdığı ilişkilerin duygu yükleri, *pathosu* dile vuran sayıklamalar, parçalı yapılar, bütünlüğü engelleyen aykırı fragmanlarla eşcinsel arzunun 'ayrı dil'ni kurar. Tüm bunların toplamı Karasu'nun queer modernizmini yaratır.

### 3.1 Sabuklama

Karasu metinlerinde delilik, normatif düzenin eşcinsel bireyler üzerinde yarattığı şiddetin sonucu olarak ortaya çıkar. Sabuklamada ise normatif şiddete maruz kalan öznenin dilinin parçalanması, yazısının tuhaflaşması, bir nevi queerleşmesi söz konusudur. Ancak yazı sadece sabuklamadan yani şiddetin dildeki izlerinden ibaret değildir. Çünkü bir sağaltım imkânı da verir, yaratıcı bir oyun alanıdır. Sabuklamanın anlama evrilmesi yazıda yaratıcı oyunsallığın yakalanmasıyla, iletişim imkanının belirmesiyle gerçekleşir. Aşağıda sabuklama ve sağaltıcı yazının *Kılavuz*'da bir queer biçimsel öge olarak nasıl ortaya çıktığını göstereceğim. Ancak önce diğer Karasu metinlerinde çıldırma meselesinin irdelendiği anlara dikkat çekmek istiyorum.

Örneğin *USBGA*'da iki keşiş Andronikos ve İoakim'in arasındaki farklardan biri, şiddet karşısında takındıkları tutumların ayrışması sonrası dil ile kurdukları ilişkinin de değişmesidir. Andronikos ikona kırıcılığın şiddetinden kaçtığı adada yapayalnız bir dönem geçirir. Cezalandırılıp öldürüleceğini bildiği halde Bizans'taki manastırına geri döndüğünde, *susmak* için, yani yeni inanca bağlılık yemini etmemek, direnmek için gelmiştir. Bu nedenle uyumadan konuşma cezasına çarptırılır. Cezasını çekerken günlerce konuşmaya devam eden Andronikos gittikçe anlamsız sözler etmeye, sabuklamaya başlar. Gün geçtikçe deliren bu adamı dinleme görevi İoakim'e verilmiştir. Andronikos'a yapılan bu işkenceye ve sonunda anlamsız sözler söyleyerek ölüşüne tanık olmak, İoakim'i de sonsuza kadar yaralar. Öyle ki Andronikos'un öldüğü gün her şeyden çok sevip büyüttüğü tilkisini kendi elleriyle boğar. İoakim her şeye rağmen kendini iyileştirmenin yolunu bulur. Hayatını söylenmeye değer sözler arayan biri olarak geçirir. Bir yazıcılar manastırı kurarak öğrenci yetiştirir. Gün boyu yaptığı yürüyüşlerde ısrarla yazısını düşünür. Böylelikle iyileşir ve kendisini sağaltır. Ancak dışarıdan bakan göze görünmez bu. İoakim'i kendi kendine konuşan bir deli zannederler. Sokakta oynayan çocuklar ona bakarak "deli yabancı" diye bağırlar (s. 75). Tıpkı *Troya*'da Müşfik, Suat ve Aleko'nun, hatta Bebekçi Osman'nın toplumun dışına itilmesi gibi İoakim de nereye giderse gitsin kendilerinden olmayan bir meczup gibi görünmektedir. Bu delilik ve yabancılık Karasu metinlerine biçimsel olarak da sirayet eder. Metinler de tıpkı anlattıkları, konu ettikleri bu karakterler gibi Türkçe edebiyat içinde yabancı kalırlar.

İoakim iyileşmenin yolunu bulmuştur ancak onun da çıldırması işten değildir, saygı duyduğu, en yakınım diye tarif ettiği kişinin sabuklayarak ölüşünü izlemiştir. İkona kırıcılığın yükselişiyle kopmak zorunda kalan bu iki keşiş arasındaki bağın tensel bir ögesi olduğunu düşündüren detaylar vardır kitapta. Andronikos'un

manastırdan kaçtıktan, İoakim'den ayrıldıktan ve adada çakılların üstünde

yüzükoyun yatarken düşündükleri şöyle tasvir edilir:

“Parmakları kasılıp kıvrılıyor. Avuçlarında tuttuğu çakılları canı yanasıya sıkıyor. Kalça kemiklerinin sızladığını duyuyor çakılların üzerinde, İoakim'i düşünüyor” (USBGA, s. 57)

Burada örtük biçimde olsa da deliliğin ve yabancıliğin, müesses nizamın dışına itilmişliğin eşcinsel arzuya ilgili olduğu sezdirilmektedir. Bu örtüklük, eşcinselliğin göze çarpmadan anıştırılması Karasu metinlerinin tamamına yayılır. Eşcinsel öznelliğin şeffaflaşmasıdır bu. Zaman zaman okuyucuya anlamın elden kaçtığını düşündürür ancak bazı anlarda okuyucuyla oyuncu bir ilişki kurar. Bu şeffaflaşmanın özellikle “Avından El Alan” masalında nasıl ortaya çıktığını İkinci Bölüm'de anlatmışım. İki varlığın arasındaki yoğun bağın toplumda görünmez hale gelmesinin verdiği acı söz konusudur bu masalda. Bu bağı göstermeye, bağın var olduğuna başkalarını ikna etmeye kalkılsa çılgın muamelesi görmekten ve sevgilinin kaybedilme ihtimalinden duyulan bir korku da vardır:

“... seni görmelerini sağlamak için ne yapmalıydım ki? Söylemek, anlatmak... Deli derlerdi, görmezlerdi. . . . Ne bileyim, göze alamadım işte. Belki de sensiz edemediğimi anlıyorum, biliyorum; ondan korktum belki; seni benden ayırırlar diye korktum...” (GKB, s. 27)

Keza *Troya*'da ilişkileri ifşa olan gençlerin ya akıl sağlığı bozulur ya da kasabadan uzaklaştırılırlar. Metnin henüz başında Suat Sarıkum'a yıllar sonra dönüp de sokaklarda yürürken çocukluk aşkı Müşfik'i düşünmektedir: “Deli oldu, hastaneye yatırdılar, diye bir şeyler duymuştum bir aralar” diye geveler kendi kendine (s. 14). Müşfik hastalanıp iyileştikten sonra aile evindeki odasına, normatif düzenin üstüne çöktüğü mekâna yaklaşmak istemez. Annesi Dilaver: “. . . deliliği sanki o odaya kapanmış bekliyor gibi onu” diye tarif eder Müşfik'in eski odasının kapısına yaklaşmaktan korkan halini (s. 78). Müşfik kendine ayrı bir oda tuttuktan sonra rahatlamıştır: “... odasına kapanıp yazıyor, okuyor, çalışıyor da” (s. 78). Müşfik için

de iyileşme yaparak gerçekleşir. *Troya*'da deliren bir başka karakter Aleko isimli genç adamdır. Daha önce yaşadığı Yaliburnu'nda eşcinselliği ifşa olunca oradan ayrılmak zorunda kalmıştır. İstanbul'da kaldığı mahallede ise ona herkes deli gözüyle bakar (s.37). *GKB* içindeki "İncitmebeni" masalında ise delilik, toplumun tahammül edemediği en büyük kabahatlerden biridir: "en ağır suç, en ağır hastalık" olarak bilinir (s. 138). Karasu'nun son eseri *Kılavuz*'da ise delilik, düş ile gerçeğin birbirine karıştığı, anlatıcı öznenin kendisini gizli bir kumpas tarafından ablukaya alınmış hissettiği, rastlantısal olabilecek olaylar arasında sürekli olası bağlantılar gören paranoyak bir yazı biçimi olarak metnin tamamına yayılır.

Üç bölümden oluşan *Kılavuz*'un ilk bölümü, metnin anlatıcısı Uğur'un bir sabah uyanışıyla başlar ve aynı günün gecesinde sonlanır. İkinci bölümünde anladığımız üzere, *Kılavuz* okurunun kitabın ilk bölümü olarak okuduğu bu kısım, bir yazı taslağıdır: Uğur'un o gün üzerine yazdığı güncesidir ve Uğur'un geçirdiği sanrılarla dolu bu günün hemen ertesinde gelen günlerde yazılmıştır. Uyanık dünyanın gerçekleri ile geceden kalma karabasan arasındaki sınırın sürekli kaybolduğu ve onu paranoyaya sürükleyen bir gün geçirmiştir. Metnin açılış cümlesinde Uğur, "üçüncü düş" adı verdiği karabasanlar serisinin bu üçüncüsünden henüz uyanmıştır ve yarı uykulu halde gazeteye baktığı o anı güncesine, "satırlar büyür, anlayamadığım tuhaf söz birleşimleri üretir oldu" diye yazar (s. 7). Düş ile gerçeklik arasındaki sınır sürekli bulanıklaşmaktadır. Gazetede "Yaşlı Beye Refakatçi Aranıyor" başlıklı bir iş ilanına gözü takılır. İş, tatil için kaldığı yazlık kasaba olan Bükönü'ne dolmuşla yarım saatlik mesafede bir başka yazlık kasaba olan Turunçlu'dadır. İlandaki telefonu arar, öğleden sonra için ilanın sahibi ile randevulaşır. Gitme planını yapar ve çay içerken gazetede bir soygun haberi okur. Soyguncular bir mağazayı soymuşlar, fakat kayıt alan kameraları görmedikleri için

polis onları kamera kaydından yakalamıştır. Bu haberi okuyan Uğur, bir anda onu bir süredir huzursuz eden, üçüncüsünü henüz o gece gördüğü ve “uç düş” diye sıraya koyduğu düşleri anımsamaya başlar. Rüyasında bir kadın ona “ölmeniz gerek” (s.9) diyerek zehirli bir ekmek uzatır ve “öldürenler ölmeli, değil mi ama?” diyerek onu bir cinayet suçundan ölüme mahkûm ettiklerini ima eder. Fakat henüz rüyalarını anlamlandıramaz Uğur.

Henüz bu ilk sahnede, *Kılavuz*'un delirme ve sabuklama anlatısını kuran temel mecazlarla karşılaşırız: Polislerin suçluları kamera kayıtlarından yakalaması, düşünde bir cinayet gerekçesiyle ölüme mahkûm edilmek ve o gün uyanırken karşılaştığı kişilerin onu cezalandırmak için bir kumpasa getirdiği sanrısı. Polisiye roman, bir oyuna/kumpasa getirilme paranoyası, suçluluk ve suçluları kaydedebilen bir videokaset imgesi etrafında düzenlenen bu sabuklama anlatısının ne ile ilgili olduğunu metnin ancak ileriki bölümlerinde adım adım öğreniriz. Uğur gün boyu birçok karşılaşmada bu bulanık karabasanlara geri dalar ve daldıkça retrospektif olarak rüyayı daha detaylı hatırlamaya başlar. Yani uyanık gerçeklik retrospektif olarak rüyayı, rüyanın anımsanışı da bir kehanetmişçesine geleceği belirler gibidir. İş görüşmesine gitmek için dolmuşa bindiğinde, diğer yolcular geçen gün yaşanan araba kazasını konuşuyordur. Bunu duyan Uğur, tekrar düşlere dalıp “işlemediği bir cinayetten” suçlandığı anda bulur kendini. İş görüşmesi için vardığı evde onu karşılayan Yılmaz Bey'i önceden tanıdığı hissine kapılır, huzursuz olur. Sonrasında kahvehaneye inip çay içerken bir anda iş ilanının bir kumpas olduğu korkusuna kapılır: “ilanı benim başvurmam için vermişti”,” kimsin, nesin, bunları bilir gibiydi” diye hatırlar (s. 17). Ve bu yanılsama, “her şeyi en ince ayrıntılarına göre tasarlanmış” bir “tasara”, planlı bir oyuna hapsoldüğü hissini yaratır. Derken bu duygu durumu Uğur'u, ona musallat olan karabasanların derinliğine çeker ve Yılmaz

Bey’i daha önce düşünde gördüğüne, onu düşünden tanıdığına ikna olur. Bu noktadan sonra *Kılavuz*, özellikle kitabın birinci bölümü, Uğur’un ‘sabuklamalarından’ ve zihnini bu sabuklamalardan kurtarma çabasından oluşur. Bu gördüğü karabasanların çocukluktan beri gördüklerine benzemediği, onun geleceğini önceden belirleyen kötücül bir kehanet olduğu duygusuna kapılır: “ne olduğunu pek kestiremesem de, kaçınılmaz, defedilmez bir belanın *gelmekte* olduğu duygusunu veriyorlar” (s. 18) diye yazar güncesine ertesi gün. *Kılavuz* boyunca bu ilk gün hissettiği paranoya (kendi düşlerinde daha önce gördüğü bir kehanetin içinde yaşadığı ve cezalandırıcı bir felakete sürüklendiği kuşkusu) ona musallat olur. Kitap boyunca ‘ilk güne dönmek’, Uğur’un bu paranoyak sanrıya kapılma durumunu anlatır ve Uğur sürekli bu sabuklama halinden kurtulmaya çalışır.

Metnin geriye dönük bir günce olduğunu anladığımız ilk bölümü, düşlerin gerçekten bir kehanet olduğu fikriyle bunların Uğur’un paranoyak sanrıları olduğu düşünesi arasında gidip gelir. İş görüşmesinde tanışıp sabahki rüyasından tanıdığını sandığı Yılmaz ile karşılaşmasını şöyle yazar:

Patronun davranışı. Her şeyden önce! Sonra da kendi... İlanı, benim başvurmam için vermiş gibi davranmıştı. Düpedüz. ‘Adam gönderip bulduraydı beni bari, Bükönü’ndeki kayalığın üzerinde!... Masrafa girmezdi o kadar.’ Ama bu kadar kolay savacağım bir kuruntu değildi bu. ‘Kimsin, nesen,’ yok. Bunları zaten bilir gibiydi, öyle konuşmuştu. ‘keçilerim, keçilerim... Depreşme içindeler genel’ Benden olsa olsa iki-üç yaş büyük görünüyordu ama saldırgan üstünlük havası, işveren niteliğinden değil de, yaşından, o da değil, alışkılarından, yoo, hayır, o da değil... benimle kurduğu, kurmak istediği ilişkiden, tamam, bu, bundan ileri gelir gibiydi. ... Sanki her şeyi en ince ayrıntılarına dek tasarlamış, benim bu tasara –hiçbir şeyden haberim olmadığı halde- harfi harfine uyacağımdan da emin görünmüştü. Bana güveniyordu. Tanımadığı halde. Bir daha durakaldım. Tanımadığı?... Olsa olsa, güvenip para vermesi, sözümde duracağını düşünmesiyle ilişkili olarak söylenebilirdi bu; yani güvenilir bir kişi olup olmadığını, amcasına gereği gibi bakıp bakamayacağımı bilmediği halde... Yoksa ben onu bir yerlerden bildiğim duygusuna kapıldığım kadar, o da... Tedirgin edecek bir şey varsa bu olabilirdi ancak. Adam beni neden, daha doğrusu nereden tanıdı? Ben onu düşümde görmüştüm! Tente birden yerinden sökülse, üzerimi örtse, boğsa beni, başka türlü olamazdı. Yanılmıyordum. Emindim. Adamı, ya da ona benzeyen, çok benzeyen birini görmüştüm düşümde.

Görmüştüm ki, şimdi, bunu görünce... Çayın parasını verip çıktım. Dolmuşlara doğru yürüdüm. Burada duramazdım. Bağırasım geliyordu, kendimi güç alıyordum. ‘Öyle şey olmaz,’ dedim içimden, birkaç adım yürüdüktan sonra. ‘olmaz, saçmalama!’ Birkaç adım daha attıktan sonra kabul etmek zorunda kaldım. . . . Dolmuşların önünde kendime geldim biraz. Binip beklemeğe başladım. İki kişi gelse tamam. Düşler üzerine ilk kez mi kafa yoruyordum bu kadar? Ama yeni patronumu ikinci düşümden tanıdığımı kabul etmiş gibiydim az önce. Bunu unutmaya mı çalışıyordum yoksa? ‘Al baştan’ dedim; ‘her şeyden önce bir kişiyi düşünde gördüğün için tanıdığını düşünmen saçma!’ Dolmuş kalktı. O yüz, bir yerlerde dikkatimi çekmiş olduğu için düşüme girerdi belki; ama ‘düşümden’ tanıyor olmam... Zaten düşümde gördüğüm de, bir yakıştırmaydı. *Tümce kötü*. Sözün kısası... Birden, sıkı sıkı yumduğum gözlerim, düşteki adamı görmeğe başladı. Patrona benzemiyordu. Elbet! Tabii!.. Dönemeçlere girdiğimizi haber veren yalpalama başlayınca da açmadım gözümü. (s. 18-19, italikler bana ait)

Bu paragrafta ilk kez gördüğümüz üzere, gelişen olayların rastlantı değil daha önce düşünmüş bir kehanetin gerçekleşmesi olduğu sanrısı, Karasu için bizzat yazmak ile delilik arasında bir üstkurmaca alanı açar. Uğur’u bu günceyi yazmaya iten motivasyonun bir yazar olarak edebi bir metin yaratmak mı olduğu yoksa ‘yaşananlar rastlantı mıydı yoksa planlı bir kumpas mıydı’ sorusunu açığa kavuşturmaya çalışan bir dedektiflik pratiği mi olduğu asla açıklığa kavuşmaz. Örneğin ikinci bölümde, yazdıklarını deneyimli bir yazar/bilim insanı olan ve refakat etmesi için işe alındığı Mümtaz Bey ile paylaştığında, Mümtaz Bey bu güncede Uğur’un gerçek olmayan sanrılara kapıldığını ve rastlantısal olaylar arasında nedensel bağlar kurduğunu fark edip onu rahatlatmaya çalışır. Ama bir yandan Mümtaz Bey, genç bir yazarın denemelerini okuyan deneyimli bir danışman edasıyla “yoksa bir korku romanı, bir gerilim öyküsü mü denemek istedin?” (s. 49) der. Böylece Karasu, bu paranoid günce tutma tarzının edebi yaratım ile akrabalığını çitlatır okura. Uğur günceyi yazarken acaba düşümde gerçekten görmüş müydüm yoksa bu bir sanrı mıydı diye düşündüğümde ‘tümce kötü’, ‘al baştan’ diye yazıp silme mecazları kullanır. Bu anlarda yazmak, yazıp silebilmek deliliği pekiştirir gibidir: Kurmaca kelimesinin ‘kuruntu’ ile akrabalığı öne çıkar. Sabuklama ve



sabuklamanın farkına varma gelgiti hem paranoyak hem yaratıcı bir hayal gücüdür. Örneğin daha iş ilanını görür görmez çalışacağı evi düşler Uğur: “Yemek pişen, sivrisinek akınlarına karşı biraz olsun korunan bir evde” diye yazarken ekler: “düşleyecek olduktan sonra sonuna dek gitmeliyim: Ev denize bakardı herhalde, dahası yüzme havuzu olabilirdi” (s.8) diye düşler ve sonra gittiğinde tam olarak düşlediği evi bulur. Sanki yaratıcı yazarın bir mekân düşleme gücünü ve romanın yazılış sürecini anlatıyordu. Yine uzaktan gördüğü erkek taksici ile ilgili erotik fanteziler kurar ve birkaç sayfa sonra bu fantezi neredeyse olduğu gibi gerçekleşir güncede. Dolmuştan indikten hemen sonra bir taksici ona “Götüreyim ağbi” der (s. 20). Uğur bu teklifi dikkate almadan kahveye gidip oturur. Ancak kahvede otururken taksicinin çağrısına kulak verip arabasına atladığını hayal eder. “Filmimi çeviriverdim” diye düşünür/yazar: bir film çevirmek yaratıcı bir edim de olabilir, ‘uydurmak’ anlamında da. Taksiye bindiğini, taksicinin eve vardıklarında su isteyip içeri geldiğini, biraz sarhoş olduğunu söylemesinin üzerine ona kahve yaptığını hayal eder. Kahve içerlerken taksici dışarıdaki havuzu görüp de içine balkondan dalmanın ne hoş olacağını söyleyince Uğur, “Ossaat, balkonun dibine tepe üstü çakılmış haliyle getirirmişim onu gözümün önüne” diye düşünerek hayalin içinde taksicinin ölüsünün hayalini/kabusunu kurar. Ölüme sürüklenen fantezi onu korkutur ve taksici sürücüsünü havuza girmesinin iyi olmayacağına ikna edeceğini düşünür (s. 21). Aslında tüm bu anlarda günce yazmanın, yani geriye bakarak yaşanmış olayları hafızasından çekip yazıya dökmenin tehlikeli yaratıcılığına işaret eder, çünkü olayları geriye dönük olarak tekrar kurgulayabilmesi, rastlantısal olayları sanki birbiri ile bağlantılı gibi düşünmesine imkân verir ve bir kumpasın içine çekildiği sanrısını kuvvetlendirir. *Kılavuz*’un ilk bölümü, yaşanmış olayların bellekte bıraktığı izleri ışığında yeniden kurgulanmasıdır.

Etrafında dönen her şeyin planı bir kumpas olduğu ve işlediği geçmiş bir cinayet yüzünden takip edildiği hissini ayyuka çıkıldığı an, yine bir kaydetme ve kurgulama metaforu olan bir videokaset ile simgelenir. İş görüşmesine gittiğinde Yılmaz Bey Uğur’a “ha, size şu kaseti de bırakıyorum; sanırım ilginç bulursunuz.” (s.16) diyerek izlemesi için bir video kaset bıraktığını söyler. Günün ilerleyen saatlerinde Uğur Bükönü’ne döner, sonra akşama doğru eşyalarını toplayıp işe başlamak için Turunçlu’ya geri döner. Bu sırada taksici İhsan ile tanışır ve bu sefer onun ‘götüreyim ağbi’ önerisini kabul edip çalışacağı bu eve onun şoförlüğünde gelir ve fantezisinde kurduğu gibi taksici içeri gelmeyi önerir. Yılmaz Bey henüz eve dönmemişken aralarında erotik bir yakınlaşma olur: “neredeyseniz diz dize” (s.25) oturup kahve içerler, Uğur yukarı çıktığında “duşun altında çıplak” bekliyordur İhsan (s. 29). Birlikte güzel vakit geçirdikten sonra İhsan çıkar ve Uğur o kasetteki filmi izlemeye başlar. Fakat bu erotik yakınlaşma sonrası Uğur tekrar düş ile gerçek arasında kaybolur ve Yılmaz Bey’in ona izlemesi için bıraktığı bir kaset olup olmadığı konusunda şüphe duyar. Çünkü kasetin yeri değişmiştir (aslında kasetin orada olmadığını ve Yılmaz Bey’in bırakıyorum demesine rağmen kaseti yanlışlıkla yanında götürdüğünü ancak kitabın sonunda öğreniriz). Ona izlemesi için bırakılan kasetin bu olduğunu düşünür fakat “ya değilse?” diye şüphe eder. Henüz izlemeye başlamadan doğru kaseti izleyip izlemeyeceği şüphesiyle zemin titrer. Ertesi gün yazdığı güncede ise bu kaseti izleme deneyimi paranoyak sanrılarının zirve noktasıdır. Açtığında ilk görüntüler bozuktur, “çıkıp inen, sağa sola kayan çizgiler, noktalar” (s. 31) vardır. Aynı metnin ilk sahnesinde ‘büyüyen satırlar ve harfler’ tasviri gibi düşe dalarken bulanıklaşan bir algı tasvir eder. İzleme süreci tereddüt ve tedirginlikle başlar ve devam eder. “Görünmeyen biri yürüyordu bir güney kentinin sokaklarında. Çekim gerçekten yürüme hızındaydı. Bir köşe daha döndük . . .

Yaklaştık. Eşiği atladık” (s. 32). Uğur birinci çoğuldan aktarmaktadır kaseti izleme deneyimini. Kameranın arkadan takip ettiği kişiyle birlikte yürüyormuş gibi anlatır: Filmi izleyen bir öznenen çok bir filmin içinde gibi hatırlar. “Yürüyen bendim sanki, filmin izleyicisi yani... . . . Olan biten görünmeyen bir kişinin gözünden gösteriliyordu bize. ‘Bize’ değil, *bana*.” (s.32). Kasette gösterilen filmin sadece kendisi için çekilmiş olduğu düşüncesi uyandığında kaygıları yoğunlaşır. Filmde yürüyen adam bir otele girer, Uğur filmi durdurur. Bunun genel izleyici için çekilmiş bir film değil, kendi suçunu kaydetmiş bir kayıt olduğu sanrısına kapılır:

Otelin defteri açık duruyor izleyicinin önünde. Ama yazıları –çok tuhaf bir şey bu- baktığı varsayılan adam okuyabiliyorken, biz, izleyicinin gözünü kendi gözüyle özdeşleştirdiğini ileri süren adamın gördüğünü göremiyoruz. ‘Biz’ dedim gene. Oysa bu filme benden başka biri bakmıyor şu anda. Kaldı ki böyle çekilmiş, böyle tasarlanmış bir film, her izleyiciyi öbürlerinden ayırıyor, tek başına bir göz-adam kılıyor. Ama bu da değil kendi kendimi uyarmağa götüren şey. Daha ürkütücü bir duygu kıpırdanmağa başlıyor içimde. Bu film, sanki... Sanki *yalnız* benim için çekilmiş, ben göreyim diye yapılmış. Sabukluyor olabilirim, ama bu duygu karnımın bir yerlerinde bir şeyleri sıkmağa, ezmeğe başlıyor. Yerimden sıçramamak için güçlkle tuttum kendimi. (s. 32)

Film bir gizemin aydınlatılmasını vadediyor gibidir ancak Uğur’un bakışından gizledikleri vardır. Burada filmin izleyicisi Uğur ile *Kılavuz*’un okurları birliktedir, adeta filmi koltukta yan yana izlemektedirler. Bu anlamda birbirlerine benzerler. Bunu Uğur’un birinci tekilden birinci çoğula geçmesi ve “‘Biz’ dedim gene” diyerek vurgulaması sayesinde fark ederiz. Metnin yazarı Uğur okura her şeyi bir anda göstermez, okurun okuma sürecini takip etmesi gerekir. Tıpkı Uğur’un etrafında dönen olayları dolapları çözme çabası gibi. Okur üstkurmaca oyunlarına dahil edilir, Uğur ondan bahseder gibidir, aynı filmin sadece kendisi için çekilmiş olma ihtimali gibi. Böylece paranoya, filmde Uğur’a, Uğur’dan metne, metinden okura, okurdan metne bulaşarak metnin hem temasını hem de biçimini belirleyen belirsizlik yöntemini kurar.

Uğur filmi tekrar başlattığında tekrar birinci tekile geçer. Bu noktadan sonra ekranın dışında filmi izleyen biri gibi değil, içindeymiş, filmin parçasıymış gibi konuşur. Yürüyüşünü takip ettiği adamın kendisi olmuştur. “Merdivenden çıkıyorum şimdi. Bir kapının önünde duruyor, yumruğumu –gözlerimin hizasında- hafif hafif vuruyorum kapının tahtasına. Birden, odanın içindeyim. Yaşlıca bir kadın seçiyorum, köşeye yerleştirilmiş yatakta oturan” (s. 32) diye devam ederken artık izlediği filmi değil kendi rüyasını anlatmaya ve ona musallat olan karabasan imgelerini uzun bir anlatı haline sokmaya başlamıştır. Filmde kendi rüyasını izlemektedir. Yatakta oturan kadın, benzememesine rağmen ‘Annem’ der onun için. Sonra annesinden uzaklaşır. “Şimdi, önümde, bu yandaki yatağın ayakucuna yakın yerde oturan genç bir adam var. Arkadan görüyorum onu. Kapıdan tak tak sesleri geliyor. Demek gözümü alıp götüren adam değilim artık. Kapının ardında kalmış o” (s. 33). Odadaki adam, dışardan gelen kişi içeri girmesin diye odadaki eşyaları kapının önüne yığar. Uğur bu noktada yine filmi durdurur.

Ter içindeyim. Yüzünü göremediğim genç adam, bendim. İlk düşümdü bu. Üç düşün ilki. Diziyi başlatan düş. Düşümün filmiydi bu. Olamazdı. Öyleydi ama. İzleyici miydim hala? Burada oturdukça öyleydi de... Bakındım. Yılmaz Beyin evinde, televizyonun karşısındaydım. Düşümü bir filmde, bir filminden, izliyordum. Aşağı yukarı sekiz ay önceki bir düşü. Kaygısını bunca zamandır içimden atamadığım. Düş de değil, karabasan. Genç adam karşımda, yüzünü bana çevirmek üzere bekler gibiydi. (s. 33)

Uğur filmi izlemeye devam ettiğinde ekranda kişinin kendisi olduğundan emin olur. Bu durumda ne yapacağını düşünür, hemen eşyalarını toplayıp gitmeyi düşünür ancak karşı karşıya olduğu bilmeceye kapılır ve filmi sonuna kadar izler. Artık kontrolü kaybetmiştir. Filmde devam ettirmek için düğmeye basan sanki kendisinin değil başkasının parmağı gibi hisseder, bir şeylerin aracı olduğuna ilişkin kaygısı artar. “Birden, bir daha esti geçti içimden araç olma duygusu. Araç, bir şeye yarayacak araç, birinin aracı, araçlık... Boştu bunlar. Düğmeye bastım.” (s.34). Araç

olmak, özneliğini yitirmek ve bir oyunun nesnesi olma halidir. Filmdeki Uğur birini öldürmekle suçlanmaktadır: “Ben öyle bir şey yapmadım ki!... Yaptım mı yoksa?... . . . Ama hiç hatırlamıyorum ki!... . . . Ben kimseyi öldürmedim” (s. 34) diye kendini savunmaktadır. Bu noktada sahne kararır ve Uğur filmi durdurur. Bu sahneyi izledikten sonra bir cinayetle suçlandığı rüyasını ve rüyayı gördükten sonra aklından geçirdiklerini hatırlar. Oturup kafasını toplamaya, neler olduğunu anlamaya çalışır.

İşlemediğim bir cinayetin suçluluğunu taşıyordum düşlerimde. Öyle diyelim. Ama o anda, varolmayan birtakım şeyler görüyor değil idiysem, birileri, şu Yılmaz Bey ya da onu kullanan, aracı kılan biri, birileri, beni buna inandırmak ister gibiydi. Öyle mi düşünmeliydim? Öyle düşünebilir miydim? Neredeyse, içimden sorduğum soruları arkamda duran birinin ‘evet’ ya da ‘hayır’ (ama çok büyük bir olasılıkla ‘Evet’) diye yanıtlamasını bekliyordum. Silkindim. Arkamda dümdüz duvar vardı. Sağımda da. Solumda tek açık yer balkon kapısıydı. Kalktım, kapadım o kapıyı, anahtarı çevirdim kilidin içinde. Birileri güler gibi oldu. Gülen bendim. Çıldırıyordum sağlama. (s.35)

Kasette kendisi ve kendi kabusuyla karşılaşan Uğur’un kontrolü kaybediş anlarından birini okuruz burada. İçinde bulunduğu durumu anlamakta zorlanır. Tüm bunlar Uğur’un zihninin ona oyunları mıdır yoksa gerçekten yaşanmakta mıdır? Bu soru hiç cevaplanmaz metinde. Filmdeki bazı sahnelerde o günün sabahında tanıştığı işvereni Yılmaz ile yakınlaştığı taksici İhsan’ın olduğu sahneler vardır. “Uyanmalıyım bu karabasandan: Uyanınca da kendimi hangi yatakta, koltukta, neredeki yatakta, koltukta bulacaktım ki? Denize bakan kayalıkta mı uyuyakalmıştım?” (s.38-39). Bu sözler metnin başına gönderir okuyucuyu, belki de her şey Uğur’un sahilde uyuklarken gördüğü düşlerden ibarettir. Uğur eve biri girecek olsa ekranın camından yansımalarını görebileceğini düşünür, kapıyı kitler, koşarak evin bütün ışıklarını açar sonra tekrar kapar. Evde kimsenin olmadığından emin olduğunda rahatlar. “Yaptığının ne kadar delice, ne kadar da yerinde olduğunu yavaş yavaş kavradım. Hiç değilse... Hiç değilse, anladığım bir şey vardı. Ama bu anladığıma ne kadar güvenebilirdim ki?” (s.36). Kendi aklına bir türlü güvenemez. Önce anladığını

düşünür sonra anladığına ne kadar güvенеbileceğini sorgular. Bu yorucu gel-git metin boyunca devam eder.

Uğur filmin ortasında durup etrafı kolaçan ettikten sonra tekrar ekran karşına oturduğu anlardan birinde filmi geri sarıp yeniden başlatır ve görüntüleri değişmiş bulur:

Siyah-beyaz bir takım filim kırpıntıları, herhangi bir bağ, bir süreklilik göstermeksizin akmağa başladı gözümün önünden. Kovboylar at koşturuyor; karlı bir dünyanın ortasında bata çıka ilerleyen bir atlı, yanında güçlkle adım atan bir kadın; çekik gözlü insanlar cambazlık edercesine sevişiyor; eski zaman arabaları çılgın hızlarla kovalaşıyor... Sonra, hazdan, hazzın doruğuna ulaşmaktan baygınlık geçirir gibi bir erkek yüzü; dudakları kırırdıyor, yarı işitilir, yarı sezilir bir sesle 'Ben hep seviştim, kimseyi öldürmedim,' diyor. (s.36)

Birinci bölümün sonuna geldiğimiz bu noktada, 'ben hep seviştim, kimseyi öldürmedim' ifadesiyle, rüyasına damga vuran suçluluk duygusunun kuşkusunun eski bir sevgililik ilişkisi ile alakalı olduğunu anlarız. Filmı durdurur ve sabah iş görüşmesine geldiğinde Yılmaz Bey'in ona neden tanıdık geldiğini anlar. Yılmaz Bey'in "donan gözleri, bu yargılayıcı gözleri, tanıyorum elbet, çok iyi tanıyorum. Ama tanıdığım, Yılmaz Bey değil ... Bülent! Düşümde bile tanıyamadığım Bülent!" (s. 37). Bu anda düşünde/videokasetteki filmde, eski sevgilisi Bülent'in yüzü ile Yılmaz'ın yüzü arasında bir figür, onunla konuşmaya başlar ve Uğur'a musallat olan duygunun kökenini ilk kez anlarız:

... hepsi yakınınız; hepsi sevdiğiniz insanlar. Ara ara sevginizin yeğınlığıne ya da tutsak ediciliğine dayanamayıp öldüklerini, kurdunuz, düşündünüz. Onları belki de öldürdüğünüzü, öldürttüğünüzü düşlediniz. Hiçbiri sizin elinizden ölmedi. Tersine, ulaşamadığınız bir ikisi dışında, baktınız onlara; öleceklerini beli bilerek, bekleyerek, belki de bilmeyerek, paralandınız acılarını biraz olsun hafifletmek için... Ama hepsini bir arada düşündüğünüzde, içinizi yiyen kurt, yeterince çırpınmadığınızı, daha birçok şey yapabilecekken yapmadığınızı söylüyor. Babanız, aileniz, iki kediniz... Birinin elini, ötekinin başını, elleriniz arasında biraz daha tutabilirdiniz. Uykunuzdan uyandırmalarına, bir an da olsa, sinirlenmeyebilirdiniz. (s.38)

Burada Uğur, ölen babası, annesi, kedileri ile geçirdiği zamanı ve onlara bakmanın zaman zaman ona zor gelmiş olmasından hissettiği suçluluğu hatırlıyordur. ‘Sevginin yeğinliği’ ile ‘tutsak ediciliği’ arasında, seven özne olmakla tutulmuş olma arasındaki zorlu ve yaralayıcı olabilecek ilişkiler ile bir hesaplaşmadır. Yaşlanan aile fertlerine veya hastalanan sevgiliye sınırsız bir sevgiyle bakmak ile onların bakıcısı olmaktan gelen gündelik sinir oluşların suçluluğu iç içe girer. Ama asıl vurgu eski sevgilisi Bülent’tir. Filmin sonunda Bülent’in sesi “ben ölürken çok uzaktaydın” (s. 38) der ve kaset orada biter. Kitabın ileriki sayfalarında öğreniriz ki geçmişte yaşanmış bu ilişki, Bülent’in Uğur’u gücendirdiği bir ayrılık ile bitmiştir ve Uğur ayrıldıktan sonra Bülent’i görmemiştir. Daha sonra Bülent yurt dışında hastalanmış ve ABD’de ölmüştür. Ölmeden önce ortak bir arkadaşlarına Uğur’u gücendirmiş olmaktan duyduğu suçluluğun vücudunda kanser olarak cisimleştiğini söylemiştir. Uğur, Bülent’in öldüğünü Bülent öldükten birkaç yıl sonra öğrenmiştir ve bu bilgi, suçluluk duygusunu Uğur’un devralmasına sebep olmuştur. Bülent’i yaşarken affetmemiş olmasından şimdi Uğur suçluluk duyuyordur. Gördüğü karabasanlar bu ayrılık ve ölüm süreci ile ilgilidir.

Metnin ilk bölümüne hâkim olan bu paranoyak suç ve cinayet teması metnin boyu hafifleyerek devam eder. Örneğin ikinci bölümde bu sefer Uğur’un yakınlaştığı taksici İhsan, çevrede duyulan turist intiharlarıyla Mümtaz Bey’in ilgisi olup olmadığı kuşkusunu gündeme getirir. Uğur da bir yandan İhsan’ın gizliden gizliye Yılmaz Bey’i tanıyor olduğundan kuşkulanır ve onun kumpasın parçası olduğunu düşünür. Sonra üçüncü bölümde İhsan ile Uğur kafa kafaya verip Yılmaz Bey’in ilk bölümün geçtiği gün boyunca saat saat ne yaptığını soruştururlar ve Yılmaz Bey ile Mümtaz Bey arasında gizemli bir ilişki ya da turistlerin ölümünde ikisinin parmağı olup olmadığını araştırırlar. Sonra Uğur, Yılmaz Bey’in elindeki bir kesik yarasını

gizlemek için sürekli elini cebinde tuttuğunu ve İhsan'ın Yılmaz ile ondan gizli ve kanlı bir iş çevirdiğinden kuşkulandır. Tüm bu paranoya anlarında Uğur 'sabukluyorum yine' der veya 'keçilerim keçilerim depreşiyorlar' diye sayıklar ve savmaya çalışır bu hisleri. Metin ilerledikçe karakterler birbirlerinden gizledikleri şeyleri açarlar ve birbirlerine açıldıkça sanrıların bazılarının kuruntudan ibaret olduğu ortaya çıkar. Karakterler, birbirlerinden sakladıkları yazı bölümlerini, bilgileri veya anıları karşılıklı paylaştıkça veya sansürledikleri kısımları anlattıkça, aralarındaki güvensizlik ve Uğur'un sanrıları hafifler. İlk bölümde yazılan taslak günce kitap boyunca bir yeniden yazım sürecinden geçer ve ilk günün hafızası kitabın sonuna gelindiğinde değişmiş bir anlatı olur. Örneğin Yılmaz Bey metnin sonunda geri geldiğinde Uğur'a bir Goya resmi hediye eder. Bu resim, düşlerin karanlığı üzerinedir ve insana kâbus gördüren canavarları aslında kendi zihninin yarattığı mesajını verir. Kitabın sonlarına doğru Uğur'un izlediğini sandığı kaseti Yılmaz Bey'in ona hiç vermediği ortaya çıktığında kaygılarının zeminsiz olduğu anlaşılır. Metnin sonunda kaseti Uğur'a hediye eder ama bu kaygı uyandıran kaset bir daha izlenmez. Yılmaz'ın İhsan'a hediye ettiği ve üzerinde Yunanca harflerle 'pathos' yazan mermer bir taş, artık güvenli bir dostluk kurmuş Yılmaz, İhsan, Mümtaz üçlüsü hep birlikte araba ile Ankara'ya dönerken, yolculuk sırasında kasetin üzerine düşüp kaseti parçalar, izlenemez kılar. Yılmaz'ın Mümtaz'a verdiği hediye ise Uğur'un paranoyalarına sebep olan Yılmaz-Bülent benzerliğini açıklığa kavuşturur. Karasu paranoyak kurmaca oyunlarını metnin sonuna dek uzatır böylece: Metnin ortalarında bu benzerliğin kuruntu olduğu ima edilirken, sonunda Yılmaz gerçekten Bülent'in abisi çıkar. Yılmaz'ın Mümtaz'a verdiği hediye, Bülent'in ABD'de hastalığı sırasında yazdığı bir güncedir. Bülent'in cüzdanından Uğur'un fotoğrafı çıkmıştır ve iş görüşmesine gittiğinde Yılmaz Bey Uğur'u o fotoğraftan ve



isminden tanıdığıdır. Fakat bir kızgınlık veya suçlama ile değil, kardeşi Bülent'in sevdiği biri olduğu için, "kardeşinin bu kadar yakını olmuş bir arkadaşına, gerektiğinde ulaşabilmek" istediği için, olumlu bir duyguyla işe almıştır Uğur'u amcası Mümtaz Bey'e refakat etsin diye. Mümtaz Bey böyle anlatır Uğur'a, ama açık kapı da bırakır kitabın sonunda: "Bu kadar. Başka şey sorma. İleride gene konuşuruz belki..." (s. 106). Metnin bu kurmaca oyunları içinde, anlatının başında bir paranoya konusu olan birçok ilişki, yavaş yavaş daha olumlu duygular ve haz yaratır. Mümtaz Bey, kuşku duyulan bir yabancı iken, Uğur ile İhsan arasında filizlenen eşcinsel aşka güven verici bir çatı sunar ve üçünün deniz manzaralı ve 'masal bahçesi' diye bahsedilen bir kahvede, dondurma ve kurabiye yiyip haz duydukları gece buluşmaları, metnin masalsi zirvesidir ve üç karakter arasında bir güvenli alan oluşturur. Kesin ve mutlu bir son değilse bile, ilk bölümü oluşturan güncede okuduğumuz ve gerilimli bir polisiye romanı andıran paranoyak bağlantıların çoğunun Uğur'un sanrıları olduğu fikri ağırlık kazanır. Olumsuz duyguların olumluya dönüştüğü bir yeniden yazım süreci okumuş oluruz. Paranoyadan sağaltıma giden bu yol, *Kılavuz*'un temel izleğidir.

### 3.2 Sağaltım

Paranoya kavramı ile eşcinsel arzu, modern düşünce ve eleştiri tarihinde çok sık bir yan yana gelmiştir. Paranoya denince akla gelen ilk dikkat çekici tespitler klinik bir ortamda yapılan çalışmalara değil, Avusturyalı hâkim Daniel Paul Schreber'in Türkçeye *Akil Hastalığının Hatıratı* (1903, orijinali *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*) başlığıyla çevrilen metnin yorumlarına dayanır. 19. yüzyılın ortalarında Almanya'da doğan Schreber'in başarılı bir hâkim olarak sürdürdüğü hayatı, akıl hastanesinde kaldığı dönemlerde sekteye uğramış ve hastanede sona

ermiştir. Paranoid şizofreniden mustarip bu adamın hastanede kaldığı ilk süreçte yazdığı hatırat, doktorlarını iyileştigiğine ikna ederek toplumsal hayata geri dönmesini sağlamıştır – ta ki birkaç yıl sonra tekrar kötüleşene kadar. Bu hatırat Jung ve Freud’un yanı sıra birçok psikanalist tarafından incelenmiş, alanda referans metin haline gelmiştir.

Schreber, hastaneye kapatıldıktan sonra iyice yoğunlaşan acısını hafifletebilmek için yarattığı alternatif gerçekliği bu metinde aktarır. Büyük bir felaketin yaklaşmakta olduğu fikri onu kuşatmıştır. Dünyanın sonu yaklaşmakta, insan türü yok olma tehlikesi altındadır. Bu nedenle tanrı, dünyayı kurtarması için onu seçmiştir, görevi ise insan türünü yeniden üretmektir. Schreber özgürlüğünü kazanmak için çıktığı mahkemede sanrılarını dile getirir. Dava sonuçlandığında toplumsal hayata geri dönmesine izin verilir ve böylelikle karardan bir yıl sonra söz konusu olan hatıratını yayınlar. Schreber’e özgürlüğünü veren mahkeme kararında şunlar yazmaktadır: “Dünyayı kurtarma ve onu yitirmiş olduğu eski mutluluğuna kavuşturma misyonuyla yükümlü olduğuna inanıyordu. Ne var ki bunu ancak erkekten kadına dönüşerek gerçekleştirebilirdi.” (Freud, 2020, s. 62). Yani Hâkim Schreber, dünyayı kurtarabilmek için bir rahme ihtiyacı olduğuna inanıyordu.

Bu paranoid sanrıları Freud, “Schreber Vakası” (1911) makalesinde eşcinsel arzunun bastırılmasına bağlar.<sup>20</sup> Eşcinsel arzudan duyulan suçluluğun zulmedilme

---

<sup>20</sup> Rosemary Dinnage Schreber’in hatıratının İngilizce baskısına yazdığı önsözde Freud’un bastırılmış eşcinsellik yorumunun sıklıkla eleştirildiğinden bahseder. Schreber’in çektiği sıkıntılardan bambaşka sebepleri olabileceğine, Freud’un yorumunun yetersiz kaldığına Jung da işaret etmiştir. Schreber’in babasıyla ilişkisinin ödipal eşcinsel arzu çerçevesinde değerlendirilmesi baba Moritz Schreber’in acımasız çocuk yetiştirme metotlarının yaratmış olabileceği tahrifatı –ki kendisini 1930’lara kadar Almanya’da rağbet gören çocuk yetiştirme kitaplarının yazarıdır- ya da hâkim Schreber’in çocuk sahibi olamadığı evlilik deneyimini görmezden gelmektedir. Yok olmakta olan dünya tahayyülü bastırılan eşcinsel arzudan ziyade Schreber’in çökmekte olan kendi hayatıyla ilgilidir. Elias Canetti ve Heinz Kohut Schreber’in hastalığını babasının baskıcı, koşulsuz tabiiyet talep eden çocuk yetiştirme anlayışına bağlarlar. Hatta Hitler rejiminin “ev içi totalitarizmi”nin (*household totalitarianism*) mucidi olarak görürler baba Moritz Schreber’i. Rosemary Dinnage, “Introduction,” *Memoirs of my Nervous Illness*, New York Review Books Classics: 2000, xi-xxiv. Bir diğer eleştiri başka bir psikanalist Dorothy Bloch’tan gelir. Bloch (1989) ise kendi klinik çalışmalarından hareketle son derece transfobik bir tez ortaya atar. Karşı cinse ait olduğunu iddia eden ergenlerdeki ortak örüntünün zalim

korkusunu ortaya çıkardığını ve bu korkunun beraberinde getirdiği paranoid sanrılarının büyüklenmeci/narsistik sanrılara dönüşebileceğini iddia eder. Freud’a göre hastanın felaket gibi algıladığı şeyler bilinçdışında pekişmiş olan eşcinsellik fikrini denetlemeye yönelik sanrılardır. Öznenin içerde deneyimlediği çöküş dışarıya yansıtılır, dünyanın yok olduğu fikrine tercüme edilir. Freud’un paranoya ve eşcinsellik arasında bağ kurma şekli çeşitli açılardan eleştirilmiştir. Hem klinik anlamda hastanın hayatını bütünlüğü içinde değerlendirmede, vakayı ödipal çerçevede baba-oğul, doktor-hasta ilişkisine sıkıştırıp Schreber’in hayatındaki kadınları dışarda bıraktığı için, hem de analiz yöntemi başlı başına paranoyakça ve homofobik olduğu için eleştirilir. Fakat bu eleştiriler “paranoya ve eşcinsellik” başlığını rafa kaldırmaz. Bilakis, ikisi arasındaki ilişki, queer teorisinin eleştirel gözle eşelediği bir soru haline gelir. Queer eleştirinin öncü isimlerinden Eve Kosofsky Sedgwick, *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (1997) başlıklı, modern edebiyata queer teori perspektifinden yaklaşan incelemelerden oluşan bir derlemeye “Paranoid reading and reparative reading; or, you’re so paranoid, you probably think this introduction is about you” (Paranoyak okuma ve sağaltıcı okuma; ya da o kadar paranoyaksın ki muhtemelen bu giriş yazısının seninle ilgili olduğunu sanıyorsun) başlıklı kuramsal bir önsöz yazarak paranoya kavramının queer eleştirideki rolünü derinlemesine tartışır. Bu giriş yazısı queer eleştiride önemli bir mihenk taşıdır. Sedgwick, Freud’un bastırılmış eşcinselliğin semptomu olarak değerlendirdiği paranoyayı *içselleştirilmiş homofobi* olarak yeniden ele alır. Sedgwick’e göre homofobik bir psikopatoloji söylemi olarak başlayan Freudcu paranoya paradigması, daha sonra 1960’ların eleştirel kültürleri içinde homofobik iktidarı (hatta tüm iktidar

---

ebeveynin fiili ya da fiziki şiddetinden kurtulabilmek için bir savunma yöntemi olarak bu fanteziyi geliştirdiklerini iddia eder. Bloch bu trans deneyimi ebeveynin kıskanç korkularını yatıştırarak şiddeti sevgiye dönüştürme, sevilme ve öldürülme korkusundan kurtulmak için bir savunma olarak okur (Freud, 2020, s. 142).

türlerini) ifşa etmeyi hedefleyen bir siyasi-kuramsal yöntemde dönüşmüştür. Toplumsal cinsiyet ve queer kuramlarında “homoseksüelliği anlamaktan ziyade, homoseksüelliği bastıran homofobik ve heteroseksist yaptırımları aydınlatmak için” kullanılmıştır. Yani paranoya düşüncesi ve pratiği, normatif şiddetin ifşasına yönelik bir libido-iktidar kuramının yapıtaşı olmuştur (s.6).

Sedgwick’in asıl derdi, klinik anlamda psikanaliz kuramını eleştirmekten çok, eleştirel düşüncede ve toplumsal cinsiyet/queer kuramlarında bir konsensus haline gelmiş olan bu ‘paranoyak bilgi’ veya ‘paranoyak okuma’ dediği yaklaşımın epistemolojisini sorgulamaktır. Hakikate, açığa çıkarılması ve farkına varılması gereken gizli bir bilgi gözüyle bakan “paranoyak bilgi” (*paranoid knowledge*) üretme pratiğini sorgulayarak yeni bilgi ve söylem biçimleri hayal edebilmektir Sedgwick’in hedefi. Sedgwick için paranoyak bilgi üretme, görünen yanlısamanın ardında olan ve kendini hemen ele vermeyen bir gerçekliği kılı kırk yarararak ortaya çıkarmaktır. Gizli bilgiyi, hakikati keşfetme, açığa çıkarma pratiğine dayanan kuram geleneğini sorgular.

Bu bilgi üretme biçimi Platon’a dayanan ve Batı düşünce tarihini modern felsefeye bağlayan, Descartes’ı da kapsayan bir gelenektir. Görünmez olanın daha sahici olduğunu iddia eden bu düşünce geleneğinin, Hristiyanlığın Platonculukla birleşmesiyle birlikte neredeyse 2000 yıllık bir tarihi vardır. Bu gelenek queer teorinin dışından bir düşünür olan Paul Ricoeur (1970) tarafından da sorgulanır ve “kuşkucu yorumbilim” [*hermeneutics of suspicion*] olarak tarif edilir. Ricoeur’e göre Marx, Nietzsche ve Freud bu teorik kulvarı temsil ederler. Üçü aynı zamanda modernitenin eleştirel düşünürleri olarak toplumsal eleştiriye şekillendirmişlerdir. ‘Bilim’ fikrinin üç düşünürde farklılaşan biçimleri bu eleştiriye mümkün kılar ve Ricoeur’ün kuşkucu yorumbilim olarak adlandırdığı anlayış görünür olanın ardına

saklanmış olan gerçeği şüpheli bir yorumsama tekniğiyle, aydınlatma arayışıyla özdeşir. Marx'ta yanlış bilincin tespitiyle bilinç yükseltmenin gerçekleşmesi, Freud'da bilinçdışının bilincin parçası haline getirilmesi ve Nietzsche'de güç istencinin yarattığı maskelerin ardındaki gerçekliğin deşifre edilmesidir (s.34).

Sedgwick (1997) de Ricoeur gibi kültürel ve tarihsel çalışmaların ortak eğiliminin demistifikasyon, şüphecilik, gizli şiddet örüntülerinin tespiti ve açığa çıkarılması olduğunu savunur (s. 21). Güçlü düşünce sistemleri (*strong theory*) kurmuş kişilerin düşünme biçimlerinin “açığa çıkarma” (*exposure*) pratiğine dayandığını, hakikate, bir bilinmenin üstündeki gizemi kaldırmakla, demistifiye etmekle ulaşılabileceğini düşündüklerini gösterir (s. 17). Bu kuramsal açığa çıkarma alışkanlığını “paranoyak okuma” [*paranoid reading*] olarak adlandırır ve hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmadan, kılı kırk yarararak yorumlama pratiğinin güçlü bir teorik yapının kurulabilmesi için mutlaka gerekli olmadığını söyler. Paranoyak okumanın genelleşmiş bir eğilim olmasını tehlikeli bulur. Sedgwick'e göre “sağaltıcı motifler paranoyak teoride asla kabul edilemez” çünkü sağaltıcı motifler “sadece haz ile ilgilidir” ve “hafifleticidir. Peki hazzı ve hafifleticiliği “sadece” diye küçümsemeyi mümkün kılan nedir, diye sorar Sedgwick. Tabii ki paranoyak düşüncenin devrim varsayımıdır: Paranoyak bilgiye göre “küresel bir devrim için, örneğin toplumsal cinsiyet rollerinin patlayıp imha edilmesi için eksik olan tek şey, insanların kendi ezilmelerinin, sefaletlerinin veya kandırılmışlıklarının mümkün olduğunca ağırlaşması ve ağırlaştıkça acının tahammül edilemeyecek noktaya gelmesi ve bilincin açılmasıdır.” (s.22). Örneğin, Freud'un bilgi üretme biçiminde hakikatin tesadüfi bir neşe anı olabileceği düşüncesine yer olmadığını; neşeyi, hazzı hakikatin garantörü olarak görmenin Freud için hayal edilemez bir düşünme yöntemi olduğunu gösterir (s. 16). ‘Zayıf teori’ dediği yaklaşımın edebiyat eleştirisi alanına nasıl

tercüme olabileceği hakkında şöyle yazar: Her edebi metni bir demistifikasyon amacıyla yorumlayan eleştirel paranoyak okuma yerine, “aceleci olmayan, hemen savunmaya geçmeyen, teoriyle ateşlenmiş bir yakın okuma pratiği” (s. 23). Bu okuma biçimini “iyileştirici/sağaltıcı” [*reparatory reading*] olarak adlandırır.

Sedgwick sağaltıcı okuma yaklaşımını, Melanie Klein’in psikanalitik kuramının ve Silvan Tomkins’in psikolojik düşüncesinin Freud’unkine göre farklı olduğu noktalardan türetmiştir. Klein’e göre paranoid-şizoid veya depresif gibi kategoriler birer “gelişimsel safhalar veya teşhis edilen kişilik türleri” olmaktan ziyade birer konumdur (1997, s.7). Sedgwick’e göre bunların konum olarak tanımlanması, ben ile öteki veya özne ile nesne arasındaki ilişkileri çok-yönlü düşünmeyi sağlar. Freud’da özne sürekli “saplantılı olduğu nesnelere geriler”:

Sedgwick, bu saplantılı gerileme ile paranoyak okuma arasında bir benzerlik görür. Klein’de bulduğu farklı kavramsallaştırmanın ise “değişken ve heterojen ilişkisel konumlar” (s. 8) düşünmeyi sağladığını yazar. Örneğin “nefret, haset ve kaygı” ile belirlenen ve “nefret ve haset dolu kısmi-nesnelerin teşkil ettiği tehlikelere karşı korkunç bir teyakkuz” olan paranoyak konuma giren çocuk, buradan “kaygıyı-hafifleten depresif konuma” geçebilir. Depresif konum, “cinai kısmi-nesneleri onarmayı” sağlayabilir. Bu konumlar arası geçişlerde öldürücü ve tehditkâr görülen nesnelere “besleyicilik ve rahatlık ile özdeşleştirilerek tatmin veren nesnelere” dönüşebilir. Klein’in bu sağaltım veya onarım sürecine verdiği ad “sevgidir” (s. 8).

Böyle bakıldığında, Freud’da olduğu gibi haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi illa zıt olmak zorunda değildir. Hatta depresif konum, Sedgwick’in yorumuna göre etik düşünceyi mümkün kılan konumdur. Depresif konumda “ötekine yönelik suçlu ve empati dolu yaklaşım, ötekini iyi, yaralı, bütünlüklü ve sevgiye ve bakıma muhtaç” görmeyi sağlar. Fakat ötekine yönelik bu etik yaklaşım, öznenin “kendisi için haz ve

besleyicilik” dolu ilişkiler kurabilmesine, yani iyileşmesine bağlıdır (s.15-16).

Sedgwick, Klein’den esinlenerek sağaltıcı özne-nesne ilişkilerini modern edebiyatta Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* eserinde bulur. “Freud’da Proustyen epistemolojiye hiç yer yoktur, olsa olsa kendini kandırma olarak yer vardır” diye yazar, çünkü “Freud’un paranoyak epistemolojisinde, gerçeğin tesadüfen yaşanan bir hazdan doğacağını düşünmek olanak dışıdır” (16). Proust’tan şu bölümü alıntılar:

Bununla birlikte, zihnin doğrudan gerçeklikten çekip çıkardığı doğruların tamamen küçümsenmemesi gerektiğini de seziyordum, çünkü geçmişe ve şimdiki zamana ait hislerin ortak özünün bize zamanın dışında taşıdığı izlenimler daha değerli olsa da, fazlasıyla ender bulduklarından, bir sanat eseri sadece bu tür izlenimlerden oluşamayacağı için, onlar kadar saf olmayan, ama zihnin damgasını taşıyan bir maddeyle beslenebilirdi. *Bu iş için kullanılacak, tutkulara, kişiliklere, yaşayış biçimlerine ilişkin sayısız gerçeğin içimde kaynaştığını hissediyordum. Onları algılamak beni sevindiriyordu* oysa hatırladığım kadarıyla, birçoğunu ıstırap çekerken, bazılarını da oldukça vasat hazlar tadarken keşfetmişim.” (Proust 2010, s. 2983, italikler bana ait)

İnsana dair bu ‘sayısız gerçek’, Proust için gerçekliğini haz sayesinde kazanır:

“onları algılamak beni sevindiriyordu/bana zevk veriyordu’ kısmını vurgular

Sedgwick çünkü burada insani ilişkilerin tüm karmaşası, onları düşünmekten alınan

“haz sayesinde bir hakikat olarak algılanır” (Sedgwick 1997, s. 16). *Yakalanan*

*Zaman*’ın anlatıcısının ifade ettiği gibi gerçekleri anlamının vereceği keyifle keşif

anlarının yanı sıra kederli anların ya da yüzeysel haz deneyimlerinin de işaret ettiği

gerçekler vardır.<sup>21</sup> Burada deneysellik, oyun ve hazza yönelik açıklığın alışlagelmiş

olan eleştirel mesafenin yerini alıp alamayacağına yönelik bir arayışı dile getirir.

---

<sup>21</sup> Sedgwick bu makalesinde sağaltıcı okumaya yönelik bir davet sunsa da yukarıdaki alıntının tamamına bakıldığında ortaya çıkan ikilik gibi kendi kuramcılığı da sadece sağaltıcı okumalardan beslenmez paranoyak okuma da kendi teorisinin her zaman bir parçası olur (Love 2010, s. 238). Paranoyak okuma Sedgwick tarafından duygulanımı tamamen göz ardı ederek hakikati mülkiyet altına alan bir bilgi üretme biçimi olarak tarif edilse de kendi bilgi üretme biçiminin paranoyak okumadan da faydalandığı bir gerçektir (s. 237-238).

Sedgwick'in kurduğu paranoya/sağaltım ve bilgi/haz ayrımları *Kılavuz*'un biçimsel özelliklerini ve Uğur'un suçluluk paranoyası ile bu paranoypadır sıyrılıma arayışını anlamak için özellikle faydalı olabilir. Zira yukarıda belirttiğim gibi kitabın açılış bölümü, yüzü geçmişe dönük bir günce yazarının, bir önceki günkü olayların gelişimini bir dedektif gibi soruşturup, başından geçen olayların acaba rastlantı değil planlı bir kumpas veya kehanet olup olmadığını araştırdığı bir polisiye metindir. Sedgwick'in paranoya ile zamansallık arasındaki ilişki üzerine yazdıkları *Kılavuz*'un ilk yarısını belirleyen üst-kurmaca örgünün zamansal yapısını tarif eder gibidir. “Paranoyanın sadece tek yönde işleyen, geleceğe-yönelik teyakkuzu, zamansallık ile hem ileri hem geri doğru oyuklar kazan karmaşık bir ilişki yaratır”, çünkü paranojada “kötü sürprizler olmamalıdır” (1997, s. 10). Paranoja kötü sürprizleri öngörüp engellemeye çalıştığı için “kötü haberin baştan biliniyor olmasını gerektirir”. Dolayısıyla zamansallık ile ilişkisi “bilhassa katıdır; hem geleceği görür hem yüzü geçmişe dönüktür ve her şeyden çok sürprizlerden hazzetmez” (s. 24). Yani paranojak anlatıda gelecekte olan hiçbir olay rastlantısal olmamalıdır (kazalara yer yoktur) ve gelecekte olan her şeyin izi geçmişte bulunmalıdır. Bir kaza varsa tesadüf olmamalıdır. Gelecekteki her şeyin önceden bilindiği veya bilinebileceği bir teyakkuz duygusudur. Paranojak düşünce bu açıdan “güçlü bir teoridir” ve “anlamanın alternatif biçimlerini siler” (1997, s. 11). Klein'a başvurarak sağaltıcı (*reparative*) pozisyonu tanımlayan Sedgwick, “sağaltıcı bir konumdan okumak, yaşanan hiçbir dehşetin okura yeni gelmediği o kaygılı ve her şeyi bilmeye çalışan paranojak azmin teslim olmasıdır. Sağaltıcı konumdan okuyan okur için sürprizler yaşamak gerçekçi, hatta gereklidir” diye yazar. İyileştirici yaklaşım, “geleceğin şimdiden farklı olabileceği ihtimaline yer bırakır” (s. 24).



Sedgwick'in düşünce biçiminde belirleyici olan paranoya ve haz, paranoyak okuma ve sağaltıcı okuma arasındaki ayrımlar, Karasu'nun *Kılavuz*'unu okurken akıl kaybı-kontrol, aşk-kaygı, haz-acı gibi temalar arasındaki geçişliliği açmak için önemlidir. *Kılavuz*'da, eşcinsel ilişkiler ağında paranoyanın belirleyici rolü, metnin ve yazının kurucu unsurudur. *Kılavuz*, paranoya ile iyileşme arasındaki çetrefil ilişki ve bu ilişkinin felsefi ve sanatsal karmaşası hakkında düşünsel derinleşme imkânına odaklanır. Edebi metin, eşcinsel ilişkilerin yaralı hafızasını ve hesaplaşılammış geçmiş i imgelerin diliyle yüzeye çıkarma yolu sunar. Paranoya ve iyileşme arasında bir tefekkür yöntemi gibi kurulur. Bu da Sedgwick'in paranoyak okuma-sağaltıcı okuma ayrımını paranoyak yazı tekniğinde bir araya getirmiş olur. Deleuze'un sabuklama, Felman'ın da deliliğin yazısı olarak tarif ettiği kurgusallığı Karasu eşcinsel deneyimi, eşcinselliğin *pathos*'unu taşımak için yeniden icat eder.

İkinci bölümün başında Uğur, güncesini refakat ettiği yaşlı yazar/bilim insanı Mümtaz Bey ile paylaştığında olumlu bir değişim geçirir. Mümtaz Bey güncesini okumuştur ve Uğur'un paranoyalarını savuşturmak için ona nasihatler verir. Geçmiş ile geleceğin illa birbirine bağlı olması ya da birbirini takip eden olayların bağlantılı olması gerekmediği, rastlantısal olabileceği konusunda Uğur'u ikna etmeye çalışır. Bülent'in ölümü ile ilgili suçluluk duygularının, İhsan ile yeni başlayan yakınlaşmasına bir karabasan gibi musallat olmaması gerektiğini, öznenin nesnelere ile daha az saplantılı ilişkiler kurabileceğini salık verir Mümtaz Bey: "bağlanmanın da, kopmanın da, . . . pek doğal olduğunu" (s. 48) söyleyerek, Uğur'un duyduğu suçluluğu hafifletmeye çalışır. Ateşin hem yıkım hem yeniden yaratım imkânı olduğunu anlatan bir T. S. Eliot şiirinden bir dize paylaşır. Hatta "asıl o kaset faslı düş olamaz mı?" (s. 50) diyerek Uğur'u sanrılarından kurtarmaya çalışır.

Bu bölümde Uğur artık daha özgüvenli bir yazar olarak düşünmek ister kendini. Yılmaz Bey’le ilk defa telefonlaşıp görüştüğü günden daha dingin ve emin bir persona sergilediğini düşünür. Uğur’un artık yazısının kontrolünü eline aldığı, kontrol edemediği bir paranoya tarafından sürüklenmek yerine yazıya istediği manevraları verebildiğini düşündüğünü görürüz. İlk bölüm tamamlandığında keyfi yerine gelmiş gibidir. Değişen “bir şeyler” vardır. Yılmaz Bey telefon edip döneceğini haber verdiğinde Uğur şöyle düşünür/yazar: “‘Bekliyoruz Yılmaz Bey’ yanıtımı onun biçimine uygun buldum. Bende bir şeylerin değiştiğini gösteriyordu bu, hoşuma gitti.” (s.43) İlk bölümü tamamlamış olmanın kendisini değiştirdiğini düşünür. Yılmaz Bey’in biçiminde/üslubunda yanıt vermek ise yazınsal oyunlara katılabilmek demek olduğu için onu mutlu eder. İlk karşılaşmalarında hissettiği hiyerarşiyi aşarak, onunla eşitlendiğinde değiştiğini ve hatta kendi yazısının sahibi haline geldiğini düşünmeye başlar. Yazısını kontrol edebildiği fikri onu mutlu eder. Hatta Mümtaz Uğur’u bir oyuna katar; ortak bir oyun oynamayı teklif ederek onu Yılmaz ile birlikte eğlenmeye çağırır. Uğur güncesinde Yılmaz Bey’in Mümtaz Bey hakkında huysuz, geçimsiz dediğini aktarmıştır ve Mümtaz biraz oyuncu bir tavırla, Yılmaz dönünce bu karaktere bürüneceğini söyler: “o oyun oynar da ben ... biz oynamaz mıyız?” (s.45) diyerek Uğur’u oyuncu ve daha güvenli bir ilişkiye davet eder.

‘Ben ... biz,’ diyerek, kuşkulu başlayan ilişkide bir tamir/sağaltım imkânı arar. Mümtaz Bey, Turunçlu’ya gelen yabancı turistleri baştan çıkarıp cinayet işlediğinden şüphelenilen bir figür olarak algılanmaktan, İhsan ile Uğur’a verdiği nasihatler ile bilge, besleyici ve bu genç çiftin haz dolu deneyimler paylaşılabilirdiği bir figüre dönüşür kitabın ikinci ve üçüncü bölümlerinde. Klein’in tabiriyle cinai kısmi-nesneden besleyici kısmi-nesneye dönüşür. Fakat gelgitli bir iyileşme sürecidir

bu: Mümtaz Bey'in Uğur'un yazdıkları üzerine yaptığı yorumlar Uğur'u hem rahatlatır hem tekrar kuşkulandırır. Mümtaz'a henüz tam güvenemediği için geceyi İhsan'ın evinde geçirdiği bölümü sansürleyip ona verdiği taslaktan çıkarmıştır ve Mümtaz Bey'in onu bu kadar iyi anlıyor olması korkutucu da gelir: “Adam beni mum gibi, kil gibi biçimliyor, besbelli.” (s.47) diye düşünerek yazısını da ondan sakınma ihtiyacı duyar. Mümtaz Bey'in otoritesi Uğur'u etkilemekte, insanın beynini okurcasına tahlil etme becerisi onu çok tedirgin etmektedir. Sanki Mümtaz Bey içini olduğu gibi görüyordur. Falcılık der Uğur buna, “beni üç sefer gürül gürül okudu” diye düşünür (s. 47). Bu sefer de Mümtaz Bey'in okuyuculuğunun besleyici bir editörlük mü yoksa denetim altına alan bir otorite mi olduğu sorusunu sorar Karasu, ki tezin *Troya*'ya odaklandığım bölümünde gösterdiğim üzere bu besleyicilik-denetimcilik ilişkisi Karasu külliyyatında ilk kez *Kılavuz*'da işlenmiyordur.

Mümtaz Bey'in insan sarraflığı Uğur'un kendi yazısıyla ilgili endişelerini azdırır zaman zaman. Yazısına sızmasından, yazdığı anı belirlemesinden korkar. Uğur'un masanın başına oturduğunda konsantre olamaması, Mümtaz Bey'in söylediklerini bir türlü zihninden atamaması da Mümtaz Bey'i Uğur'un yazısında somutlaştırır. Oysa Mümtaz Bey masaya oturduğunda sanki dünyanın geri kalanı yok olmuştur onun için. “Masasına gitti. İki dakika daha geçtiğinde masasının ötesinde hiçbir şey kalmamıştı sanki, onun gözünde.” Bu durum Uğur'u afallatır: “Ben de önümdeki kâğıtlara döndüm. Ama dünya, yok olacak yerde, masamı, beni, köşeye sıkıştırıp duruyordu. Neden sonra yazıya verebildim dikkatimi. / Bunları yazdım.” (s. 52). Yazının ehli olma, kendi yazısını sahiplenebilme arzusu ile yazarın kendi metnine hükmedip hükmedemediğinden şüphe duyma hali *Kılavuz*'un sabuklamalarına eklenir. Başkaları tarafından yönlendirilmekten duyduğu korku Uğur'u beyninin okunduğu, yazdıklarının ondan izinsiz karıştırıldığı fikrine

kapılmaya kadar vardırır. Yazıya aktardıklarının, bunu yaparken aklından geçenlerin dışarıdan kolayca okunma ihtimaline dair sabuklamaları Uğur'un "şeffaf öznellik"ini oluşturur. İçi olduğu gibi okunmaktadır kendi gözünden. Fakat yine de Uğur'un Mümtaz Bey'e 'açılması' ve bu usta yazar ile oyuncu bir ilişkiye katılması kitapta bir değişim anıdır. Metin ilerledikçe Mümtaz Bey daha güvenli ve besleyici bir ilişkiyi imlemeye başlar.

İkinci bölümden itibaren yazı ile ilgili mecazlar paranoyak bir dedektifin soruşturma güncesi imgesinden yavaş yavaş sıyrılarak, diğer okurlar/karakterler ile paylaşılan, öznelarası güven yaratabilen, sansürlenmiş kısımların yazıya katılabildiği ve bir açılma aracı gibi imgelere bürünür. Uğur sadece Mümtaz Bey ile paylaşmaz yazdıklarını. Uğur ile İhsan yakınlarda bir antik tiyatroyu gezmeye giderler anca tiyatronun pek bir özelliği olmadığını düşünen Uğur gölgelik bir yer bulup oturmak ister. Uğur elindeki dosyayı göstererek İhsan'a yazdıklarını okumasını teklif eder. Hikâyenin iki versiyonu vardır. Biri Mümtaz Bey'e verilen sansürlü versiyon, diğeri sansürsüz. Örneğin Uğur İhsan ile ilk gün hakkında yazdığı güncenin sansürsüz versiyonunu paylaştığında metnin erotik sahnelerinden biri yaşanır:

"Yüzümde böceksi bir şey geziniyordu. Gözlerimi açtım. Parmağımıyış.  
'Hava kararmağa başladı. Dönelim mi yavaş yavaş?'  
O an birbirimize ne kadar yakındık! Küçük evdeki gibi... Üstelik yolun başında değil, çok, çok ötelede... . . . Bu hızla giderken arabada yazı bile yazılabilirdi." (s. 63).

Uğur'un yazdıklarının tamamını İhsan'a okutması yakınlıklarını pekiştiren önemli bir adımdır. Kaygıların anlamsızlaştığı bir kendini açma hali. Yazının paylaşılması korkunun bertaraf edilip 'sevi'ye yer açılması demek olur. Sözcük oyunlarının okuyucusunun eline teslim edilmesiyle yaz günü bir ağacın serinliği altında sevgilinin kucağında huzurlu bir uyku çekmenin eşzamanlılığı önemlidir. Öyle ki bu

güven anı hikâyede ilk defa bir sarhoş sürücü olarak ortaya çıkmış olan İhsan'ın kullandığı arabada yazı yazmaya devam edilebileceği fikrini uyandırır.

İlk günden sonra şehir dışına çıkan ve kitabın ilk bölümünde paranoyanın merkezinde duran Yılmaz Bey ile Uğur'un ilişkisi de bir paylaşım ile tamir olur. Yılmaz Bey üçüncü bölümde döner ve seyahat dönüşü Uğur'a bir hediye getirir. Ona küçük bir Goya reproduksiyonu almıştır:



Fig 1 Francisco Goya, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, 1799

Bu resmin sol alt köşesinde yer alan İspanyolca cümle “usun uykuya dalması canavarlar üretir” [*el sueño de la razon produce monstruos*] diye uyarmaktadır. Bu hediye bir bakıma Yılmaz Bey'in de Uğur'u *okuyabildiğini* gösteren, onun zihnine nüfuz eden niteliktedir. Uğur şunları düşünür:

Ressam ‘usun uykuya dalışı’ karşısında en güçlü savutuyla kafa tutmak isterken... . . . Neden bilmem, ya da, çok iyi bilmem gerekir, her dilin, her ekinin taşıyıp durduğu bilmeceleler bıraktı geldi usuma. Herkesin bilmesi gerektiği için çocuklukta öğrenilen bilmeceleler... Onlar sorulduğunda yanıtını bilmeyen, yabancı kalan, bu bilmeyişi canıyla ödemek zorunda kalır. Sözcüğün doğrusunu bilenin yaşayacağı, bilmeyenin öleceği bir dünyanın bıraktı bilmeceleler... (s. 79).

Ressamın en güçlü silahı, mantığın uykuya daldığı anda, o uyku anının canavarlarını temsil düzeyine taşıyabilecek araçlara sahip olmasıdır. Resmin kendisi, canavarların tuvaldeki karşılığı bir bakıma iyileşmenin kendisidir. Tuvalde sadece canavarların tasviri değil aynı zamanda “canavarlar nerede?” bilmecesinin sözel cevabı da yer almaktadır. Kendini bu Latince cümleyle analiz eder resim. Tıpkı Karasu yazısı gibi. Canavarların gizlendiği yeri işaretlerken onlardan özgürleşmeyi kuran bir *kılavuz*. Yine burada bir dil oyunu olan ‘bilmecedir’ hediye ve Yılmaz Bey bu Goya resminden iki tane aldığını söyler. İlk kez Yılmaz Bey ile karşılıklı bir ilişki kurar Uğur. Birini Uğur’un Ankara’daki evine, diğerini Turunçlu’daki bu eve almıştır ve bu sayede Uğur’un burayı evi gibi görebileceğini, burada karabasanlara kapılmayacağını söyler. Her dilin, her ekinin (kültürün) paylaşılan bilmeceler ile var olduğu, o bilmeceleri paylaşanların aralarında şiddeti önleyebildiği anlamına gelen bir yorum yapar Karasu: ‘sözcüğün doğrusunu bilen yaşayacağı, bilmeyenin öleceği bir dünya’, hem dil oyunlarının şiddetini hem de paylaşılması durumunda ölümü savuşturabilen bir dil oyununu anlatır.

Yılmaz’ın bu Goya resmi ile döndüğü akşam Mümtaz, tekrar “masal bahçesine” gitmek ister. Bu ‘masal bahçesi’, Turunçlu’nun biraz dışında, İhsan’ın bildiği bir sahil kenarı kahvesidir. Birkaç gün önce Mümtaz Bey çalışmalarını bitirince dışarı çıkmak istemiş ve buraya ilk kez o zaman gitmişlerdir: “uzun süren bir işi bitirince çocuk yanıma uyanır”, “inanmayacaksınız, oyun oynamak gelir içimden...Masabaşı oyunları, söz oyunları...Kim bilir...Bir top oyununa bile katılmağa kalkışabilirim” der Mümtaz Bey (s.66). Çocuksu bir oyun itkisiyle gittikleri bu ‘masal bahçesi’ büyüleyicidir ve karakterlerin sürekli yazı ve kurmaca kuruntular üzerinden kurduğu kuşkulu ilişkiler ilk kez burada hazzın hâkim olduğu farklı bir ilişkiye bürünür. Uğur, konuşmaların ‘tadın’ önüne geçmediği bu anı şöyle

tarif eder: “dondurmalarımızı, tadına vara vara yediğimizi sanıyorum gene de. Üçümüz de, konuşur (ya da dinlerken) ne yediğinin farkına varamayanlardan değildik galiba” (s.67). Kaygılı geçmişin ve geleceğin askıya alındığı haz ile iyileşme anıdır bu:

İnsanın kafasını karıştıran, yüreğini ağzına getiren, içini kaygılara salan hiçbir şeyin kalmadığı bir geçitteydik. Geride kalan unutulmuştu sanki; ötede bekleyenin sesi henüz gelmiyordu. Altımızda bir iki küçük kaya bulunsa gerekti; denizin soluğu kırış kırıştı bir yerlerde. (s.68)

Kahveyi işleten kadın masalara teker teker uğrayarak mekânın ışıklarını kısmak için herkesten izin ister. Böylece denizin aydınlığı artıp yıldızlar da belirginleştğinde şaşırırlar. İhsan, “bir aşık fısıltısıyla” mekânın güzelliğinde bu akşamki misafirlerin de rolü olduğunu söyler. Uğur anlatmaya devam eder:

Garson masaya bir tabak bırakıp çekildi. Biribirimizi güçlkle seçiyor, kulaklarımızı uyandırıyorlardı. Ama tabaktakilerin ne olduğunu anlamak için yalnız tadımımıza güvenmek zorundaydık. Mümtaz Bey, ‘Yahu, bir düşün içindeyiz Uğur... Bunların artık hiçbir yerde yapılmadığını sanıyordum...’ diye fısıldadı. İncecik, gevrek, ağzımda nemlenir nemlenmez esneklenen kurabiye'nin turunç tadı, bana, unutulmuş bir dünyayı anımsatıyordu doğrusu. Buna karşılık, alışılmış bir dünyayı haziranın ikinci yarısında allak bullak eden ıhlamur kokularının, Ankara'nın ortasında, bir vazoda, yüzlerce kilometre öteden gelmiş bir mimoza dalının, inanılmazlığını duyuruyordu. (s.68)

Kurabiye'nin turunç tadı, Turunçlu'dan getirilmiş mimozalarla Ankara ıhlamurlarının kokusu; Turunçlu'da yaşananlar, yaşananların anısı ve Uğur'un Ankara'da, bu bölümü hafızasından çekip hoş bir an olarak yazdığı masanın başındaki anımsayışı ve yazı anı üst üste binmektedir. Unutulmuş başka anıları, önceki hayatın hatırasını şimdinin turunç tadında bulunca yaşanan güzel şaşkınlık anı. Hepsi yazıda birleşir ve hafızadan yazılan yazı Proustiyen bir hazza dönüşür

Yılmaz Bey'in Goya resmi hediyesi sonrası bu masal bahçesine ikinci gidişlerinde küçük bir baykuş türü olan bir ishakkuşunun ötüşünü duyarlar ve “canavar değil, bu küçük baykuş” diye düşünür ve kabuslarından sıyrıldığı iyileşme

anlarından birini yaşar Uğur: “o canavarlar buradan uzakta kalmış olsa gerek. Şu anda uyumakta olan biz değiliz.” (s.86). Bülent ile ilgili duyduğu suçluluğu Uğur ilk kez bu masal bahçesinde ayık olarak anlatır İhsan ve Mümtaz Bey’e. Yazdıklarının birbirine açılması ve karşılıklı güven yaratabilme özellikle kitabın sonuna doğru merkeze gelir. İhsan, Uğur ve Mümtaz arasındaki ilişki geliştikçe ve ütopyik bir haz mekânı olan, İhsan’ın eli Uğur’un dizinde hep birlikte denize karşı dondurma yedikleri bu kahveye iki gece üst üste birlikte gittiklerinde Mümtaz, insanlar arası yakın ilişkilere dair bir tipoloji sunar: Bir yanda Yılmaz’ı da dahil ettiği “karşısındakini ele geçirilecek bir ülke gibi görenler” (s.87), öbür yanda “karşısındakini tanımak isteyen, karşılıklılık gözeterek birbirlerini birbirlerine açan, veren insanların yakınlıkları” vardır (s.88). İhsan ile Uğur’a, “şimdilik ikinizi de ikinci kesimde düşünmek isterim” der Mümtaz Bey ve bu ilişkiler “destek görmelidir, hiç değilse, benden” diyerek aralarında büyüyen bu eşitlikçi ve sağaltıcı yakınlığın destekçisi gibi konumlanır.

Aslında daha ilk bölümden itibaren sanrılı paranoya ile oyuncu haz hep iç içedir *Kılavuz*’da. Uğur Turunçlu’ya ilk geldiğinde İhsan ile ona ‘götüreyim mi ağbi’ diye yaklaşan ama ağzı alkol kokan, sarhoş ve güvenilmez bir şoför olarak karşılaşır. Fakat İhsan’ın çağrısı oyunbaz, açık seçik ama tehlikeli görünür önce:

Müşteri almak istiyordu; ama sokağa çıkmasına izin verilmediği için, top oynamağa giden arkadaşını gelip kendisiyle evde oynamağa kandırmağa çalışan bir çocuğa benziyordu daha çok; pencereden sarkıp ‘dokuztaş oynarız’ diyordu sanki. Ama sesindeki içmişlik, dokuztaş –ossaat- pek tehlikeli bir oyun haline getiriyordu. ‘Hayır kardeş, lazım değil,’ dedim bu kez. Gaza basıp uzaklaşırken ‘Yazık,’ dedi açık seçik. (s.20-21)

İlk bölümde Yılmaz Bey’in yarattığı paranoya karşısında İhsan ile girdiği çocuksu ve flörtöz yaklaşma, baştan beri Uğur’u hep iyileştirir. Oyun sık karşımıza çıkan bir mecazdır: ‘pencereden sarkıp dokuztaş oynarız diyordu sanki’. Güncesindeki tüm korkuya rağmen İhsan ile ilgili fantezilerine ve anılarına haz arayışında bir düşsellik



ve söz oyunları eşlik eder. İhsan su isteyip eve girdiğinde, Uğur ona kahve

hazırlarken biraz tedirgindir ve radyoyu açar:

*Un ballo in maschera*'nın uvertürü. İçimden geçirdim: 'Tam da *Un giallo in maschera* içindeyken...' Sözcüklerle oynayabiliyordum yeniden. İyiydi durum. Azıcık yüreklendim. Ama maskeli bir polis romanı içinde olmak, olduğumu düşünmek, iç açıcı değildi gene de... Sözcük oyunu, durumumu en iyi biçimde anlatıyordu üstelik. Tedirginliğimle de gırgır geçebiliyor muydum gerçekten? (s. 24-25).

Uğur radyoyu açtığında İtalyanca adı *Un ballo in maschera* olan Verdi'nin *Maskeli Balo* operasının uvertürü çalmaktadır. Parçanın İtalyanca ismi ile oynayarak içinden 'tam da *un giallo in maschera* içindeyken' (tam da bir cinai romanın içindeyken) diye geçirir. Verdi'nin operasında en yakın arkadaşının karısına âşık olan ve hikâyenin sonunda kiskanç koca tarafından öldürülen adamın hikâyesi anlatılır. Verdi'nin cinai düşleri ile Uğur'unkiler ona keyif veren bir oyun içindedir. Parçanın adını kendi düşüne bir İtalyanca kelime oyunu ile uyarlamak, kelimelerle oynayabilmek, 'tedirginliği ile gırgır geçmek' ona bir anlığına keyif verir, neşelenir. Dili mahirce şekillendirebilmenin neşesi ona yazıya devam edebilmek için cesaret kazandırır. İhsan ile yakınlaşmasını bu oyuncu hazlar sağlar. İhsan az sonra yukarı çıkıp çıplak duşa girip Uğur'u çağırdığında İhsan kahkahalar atıyordu. "Çıplaklığından sıkılmıyordu", "denize arkadaşlarıyla birlikte çıplak giren bir çocuk gibiydi" (s. 29) diye yazar bu anı. İhsan ile birlikteyken oynadığı oyunlar, o günün haz dolu tek anlarıdır.

*Kılavuz*'un ilk anından sonuna kadar devam eden bu paranoyak güvensizlik ile insan ilişkilerinde güvenli sevgi arayışı arasındaki salınmayı kitap boyunca taşıyan mecaz otomobil yolculuğudur. İhsan ile sarhoş ve güven vermeyen bir taksici olarak tanışır ama çevrede ölümle sonuçlanan dolmuş kazaları haberlerinin yarattığı tedirginliğe rağmen, İhsan'a güvendikçe 'onun arabasında yazı bile yazabileceğini' düşünür metnin bir yerinde. Yine dolmuşun Bükönü ile Turunçlu arasındaki yolda

geçirdiği virajlı yollarda Uğur'un paranoyası güçlenir ve şoförün yola dikkat edip etmediğine odaklandığında içinde sabuklarken bulur kendini. İhsan ile Uğur Yılmaz Bey ve Mümtaz Bey hakkında kuşkucu hikayeler kurmaya başladıkça İhsan sahil kasabaları arasında 'uçar' gibi araba kullanmaya başlar: "araba gene uçuyordu", "ilk kez görüyordum böyle hızlandığını" diye yazar Uğur (s. 73, s. 75). Uğur arabaların hızlarını, yollardaki dönemeçleri ve şoförlerin dikkat dağınıklıklarını hep belirtir yazı boyunca. Bu laytmotif aynı zamanda sürekli bir kazanın geleceği gerilimini canlı tutar kitap boyu ve gerçekten kitap bir araba kazasıyla biter.

Mümtaz Bey, İhsan ve Uğur arasında adım adım gelişen güven ilişkisi, Turunçlu'dan Ankara'ya taşar: İhsan, taksisinin sahibidir ve işini Ankara'ya taşıyıp Uğur'la birlikte Ankara'ya dönmeye karar verir, birlikte yaşayacaklardır İhsan'ın evinde. Ankara'ya dönüşü birlikte planlarlar ve metnin tüm gizemi bu dönüş yolunda çözülür. Arabayı kullanan "İhsan, [başta] ölçülü bir hızla karayoluna" çıkar (s.97). Fakat arabada son gizlenen sırlar da paylaşıldıkça tüm kurmaca yeniden ziyaret edilir. İhsan Mümtaz Bey'e bir ara onun turistleri öldürdüğü şüphesine kapıldıklarını anlatır. Derken Mümtaz Bey, Yılmaz ile İhsan arasında geçen ve Uğur'un daha önce öğrenmediği bazı detayları paylaşır. Bu gergin paylaşım anları anlatının tonuna tekrar polisiye bir hava verdikçe "hızlanıyormuşuz gibi" gelir Uğur'a ve karakterler birbirlerine anlatmadıkları yeni detayları paylaşırken "beni dinlerken yalnız yola bakacağına söz ver" gibi ifadeleri sık duyarız. Zaten konuşmaların bir teması da intihardır. Yolculuk boyunca süren bu gergin ve nihai açılma/sır paylaşımı seansı, Mümtaz'ın Yılmaz'ın gerçekten Uğur'un kanserden ölen eski sevgilisi Bülent'in abisi olduğu gerçeğini paylaşması ile son bulur. Derken Ankara'ya yaklaşırlarken karşıdan gelen bir araçla çarpışırlar. Tüm kuşkular bittiğinde ve tüm hikayeler paylaşıldığında araba kaza yapar.

Karasu'nun eşcinsel 'sevi' temsili Sedgwick'in sağaltıcı dediği yaklaşım ile yazılmıştır sanki. Metnin kazayla biten sonu, Kleinci sağaltım/onarım/iyileşme (*reparatory*) etiğinin bir örneği gibidir. Eşcinsel sevi, demistifiye edilen iktidar perdesinin kalkmasıyla açığa çıkarılan bir hakikat değildir. Özellikle *Kılavuz*'da, Kleinci anlamda onarıcı/sağaltıcı bir sevgi arayışı olarak temsil edilir. Metnin kazadan sonraki son birkaç sayfası, Ankara'da geçer. Kazadan Uğur ile Mümtaz Bey hafif yaralarla kurtulmuş fakat İhsan ağır yaralanmıştır ve hatta yüzü tanımaz hale gelmiştir: “sargılar çıktıktan sonra ona, ya da bana, tanıdık, bildik görünüş görünmeyeceği” henüz belli değildir (s.108). Eski sevgilisinin kanser olmasına neden olduğu ve ölümcül hastalığı sırasında yanında olmadığı düşüncesiyle suçluluk duyan ve bir paranoya atağına kapılan Uğur, tüm bu olay örgüsü sonunda bu sefer ağır yaralı sevgilisi İhsan'ın bakımını üstleniyordur. Metnin paranoyak kurgusu içinde, eski sevgilisi Bülent'in onu gücendirmekten duyduğu suçluluk içinde hastalanıp, ondan uzakta ve muhtemelen yalnız ölmesi Uğur'a bir suçluluk olarak karabasanlar ile dönerken, metnin sonunda İhsan ile kurduğu yeni sevgi yine bir yara ve bakım ilişkisi içindedir. Ötekine bakmanın ağırlığı, zorluğu veya bakmamış olmanın suçluluğu merkezdedir fakat metin seviyi yine dönüp onarıcı bir bakım ilişkisi içinde temsil eder. Uğur bir taraftan kendini iyileştirmiş, bir taraftan yaralı sevgilinin bakımını üstlenmiştir ve sargılarının çıkmasıyla iyileşeceğini ummaktadır. Ankara'da birlikte yaşamaya başlarlar. Yazı kazanın, Sedgwick'in dediği gibi 'kötü sürprizlerin' kabullenilmesiyle, geleceğe yönelik paranoyak olmayan bir zamansallıkla biter.

Yazı ve dil de bundan payını alır. Kazayı hafif atlatan Uğur, bir taraftan İhsan'a bakarken, metnin sonunda Mümtaz Bey'e artık kitap taslağının son halini postalayacaktır. Karasu'nun diğer birçok metninde yaşanan dışlanma karşısında delirip sabuklayan gey aşıklar varken, burada kaza sonrası yüzündeki yaralar

yüzünden konuşamayan İhsan vardır. Fakat onarım içinde yeni bir dil arar Karasu.

“Öykü, kazayla bitti” diye yazar ustası Mümtaz Bey’e: “Bunları size yazıyorum”:

Bir hastaya bakıyorum. Çabasına karşın, biraz sinirli, biraz (çok?) kaygılı olduğunu gizleyemeyen bir hastaya. Ağrıyı çok yaşadım; nedir, bilirim. Baş ağrısının çeşitlerini, örneğin. Öteki ağrılardan biraz daha *yakın* bir ağrıdır o. Ne demekse bu; *neye* yakın? Yüz ağrısını bilmiyorum. Nasıl yaşanır?

Bir yeri ağrıyanın karşısındaki çaresizliğimizi, anlamsızlığımızı hep biliriz. O kişi sevdiğimiz bir insansa büsbütün işe yaramaz görünür, ellerimiz, sözlerimiz; çırpınıp dursak da...

Ama dudaklarımız büsbütün işe yaramaz değil; öğreniyorum... Yeniden... Öncelikle konabilecekleri yüzü, sargılar yoketmemişse hele, “yeniden öğrenme” boş söz değil.

Eliyle teşekkür etti size. Bir ek dilimiz var şimdi. (s.108)

Yaşamın kazaları karşısında ve yeğin bir sevgi ile bağlı olduğu ötekinin acısını

paylaşmanın imkansızlığına rağmen onunla olmayı, ona bakmayı öğrenirken

yaratılan yeni dildir bu. İhsan’ın tanınmayacak kadar yaralanmış yüzüne kondurulan

bir öpücük.

## BÖLÜM 4

### BİLGE KARASU'NUN QUEER MODERNİZMİ

*Kuklalar, bizi sadece ilk çocukluk anılarımıza götürmez. Modernizme global bir açıdan yaklaşmamızı da gerektirirler çünkü özellikle Avrupalı olmayan kuklalar birçok modernist sanatçının ilgisini çekmiştir. (Martin Puchner, 2016, s. 185, çeviri bana ait)<sup>22</sup>*

*Gecenin bir yerinde, bir düşün loş sularına dalıp yüzmeğe başladıklarında kendilerini taşıyan ellerin üzerinde, bir çocukluk evine dönenler gibidir, gecenin işçileri... (Bilge Karasu, 2010, s. 35)*

*balıkların ve kuşların öldüğü saatlerde en çok o saatlerde çekerim küreklerimi saçlarının kumsalına esmer bir sarıkumda sarışın bir karaburunda (Arkadaş Özger, 2014, s. 45)*

#### 4.1 Karasu'da queer zamansallık ve duygulanım

Karasu metinlerinde normatif şiddetin kamusal ve özel alanda yarattığı tahribatın temsil alanına taşınma biçimlerini *Gece* ve *Kılavuz* metinleri üzerinden inceledikten sonra bu bölümde Karasu'nun yayınlanmış ilk romanına dönerek yazının queerleşme biçimlerinin ilk belirtilerini inceleyip modernizmle olan bağına ortaya koyacağım. Modernist edebiyat ile queer öznellik arasındaki en büyük paralellik belki de, ikisinin de lineer zamansal anlatılar ile sorunlu bir ilişki kurmuş olmalarıdır. Jack Halberstam (2005)<sup>23</sup> queer zamansallık kavramını, AIDS salgını ve salgının LGBTİ+ toplumunda yarattığı travmatik deneyimi düşünerek geliştirmiştir: Ölümün giderek daha zamansız, aniden ve beklenenden daha yakın olduğu, doğum-yaşam-ölüm dizgisine dair alışılmış beklentilerin ve zamansal kurguların sarsıldığı bir dönemdir bu. Fakat Halberstam kavramı daha geniş olarak queer özgürlük arayışı etrafında, heteronormatif düzen ve zamansallık arasındaki ilişkiyi sorgulayacak şekilde

<sup>22</sup> Alıntının orijinali için EK B bölümünde üçüncü nota bakınız.

<sup>23</sup> Halberstam'ın *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* kitabından yapılan çeviriler bana ait.

geliştirir. Queer zamansallık doğrusal ve ilerlemeci zaman kavramına eleştirel yaklaşıyorsa bunun başlıca sebeplerinden biri, queer özneleri hedef alan modern normatif söylemlerin queer varoluşu bir tür ‘geri kalmışlık’ gibi tanımlamasıdır: Eşcinsellik modern biyomedikal söylemde gelişmemişlikle, olgunlaşmamışlıkla veya gelişimsel bir bozukluk ile bağdaştırılarak patolojikleştirilmiştir. Çocuk kalan, regresyonda, olgunlaşamayan, gelişimi yanlış yola girmiş bir organizma gibi görülüp damgalanır queer bireyler (Foucault 2007 [1976]; Love, 2009).

“Queer zaman ve mekân kullanımı aile, heteroseksüellik ve üreme kurumlarına karşı gelişir” diye yazar Halberstam (s.1). Queer zamansallık, “aile, miras ve çocuk büyütme senaryosuna uymayan bir yaşamın potansiyeli” ile ilgilidir (s.2). Nitekim hem cinsel kimliğin oluşum sürecini (geçmişi) hem de heteronormatif, üremeye dayalı gelecek fikrini sorgular. Doğum, çocukluk, yetişkinlik, evlilik, ebeveynlik, büyükannelik/büyükbabalık, ölüm gibi özetlenebilecek bir zamansal-biyografik şablonun dışında yaşayan öznelerdir çoğu zaman queer bireyler. Toplum ve zaman ile kurdukları ilişkinin “yetişkin/genç ikiliği” (s.2) gibi heteronormatif düzenin kurucu kodları dışında geliştiği düşünüldüğünde, queer edebiyatın zamansallıkla deneyler yapması, büyümeyi, olgunlaşmayı ve genel olarak *bildungs*’u farklı şekilde edebiyata dökmesi beklenebilir. Zira toplumsal denetimin queer arzuya yönelik şiddeti, onu genelleşmiş toplumsal yaşam seyrinin ve ritimlerinin dışına veya kıyılarına iter.

Heteronormativite, atanmış cinsiyetleri kadın ve erkek olan öznelerin doğaları gereği birbirlerini arzulayacaklarını farz eder. Atanmış cinsiyet, öznelerin biyolojik cinsiyetlerine göre kurumlar tarafından belirlenen cinsiyettir. Bir çocuk doğar doğmaz kız ya da erkek olarak sınıflandırılır. Öznenin bilincinden, cinsiyet kimliğinden bağımsız olarak atanan bir cinsiyettir bu. Nitekim atanmış kimliklere

sığmayan queer öznelliğe özgü zamansallığın daha doğumdan başladığı düşünülebilir. Çocuğun norm dışı beden performansından kız ya da erkek olarak sınıflandırılmamasına kadar çeşitli normdan sapma hallerinin kınamayla ya da şaşkınlıkla karşılanması, olumsuz tepkiler alması çocuğun güvenli gelişimini sekteye uğratar. Hem yakın çevresinden farklı bir gelişim süreci yaşar hem de yaşam seyrinde aşması beklenen eşikler onun için aslında anlamsızdır, var olmazlar ve bu durum queer özneler için farklı bir zamansallık yaratır. Heteronormativitenin gereği olan aile birliğini kurup çocuklarla çoğalarak yaşadıkları toplumun parçası haline gelmezler. Bu hegemonik formun dışında kalanlar, cinsiyet kimliği *non-binary* olanlar, hemcinslerini arzulayanlar, tekeşli olmayanlar, translar ya da beden performansları atanmış cinsiyetlerinden beklenen performanstan farklı olanlar norma uymadıkları, başkalarına benzemedikleri için fiziksel ve duygusal şiddete maruz kalırlar. Sosyal ortamlarda dışlanma, horlanma, aşağılanma, dalga konusu olma, ciddiye alınmama, işsiz kalma, makbul mesleklerden menedilme, akran zorbalığı, aile desteğinin kesilmesi tehdidi, yalnız bırakılma, tehdit edilme, dayak ve öldürülme heteronormatif matrisin dışındaki kişiler tarafından sıklıkla deneyimlenir. Resmi kurumlar ve kamuoyu bu şiddet deneyimlerini görmezden geldiklerinde o şiddeti onaylamış, hakim kılmış olurlar. Böylece queer özneler türlü şiddet biçimiyle burun buruna yaşarlar ve bu durum öznelliklerinin ister istemez parçası haline gelir. Queer ömür deneyimi ile normatif ömür kurgusu arasındaki ilişki ile geçmiş ile modern ilerleme arasındaki ilişki, bazı açılardan benzerdir: Modernite, yenilenme, ilerleme, teknolojik gelişme, ekonomik büyüme süreçleriyle ve rasyonel düşünce ile özdeşleşmiş bir dönem olarak tanımlanmasına rağmen aslında geri kalmışlıkla derin ve çetrefilli bir ilişki içindedir çünkü ilerleme takıntısı beraberinde birçok yıkımı da getirmiştir. Aydınlanma sonrası yaşanan savaş deneyimleri ve Birinci ve İkinci

Dünya Savaşı sonrası gelen etik değerlerin aşınması, hümanizmin çöküşünün sanata yansımaları modernist estetiğe içkindir. Böylece modernist estetik de kendi normatif kurgusunun imgesinde dönüştürmeyi arzuladığı geçmişin hayaletleriyle uğraşmak zorunda kalır. Queer kuramcılar modern ilerleme düşüncesiyle karşıtlık içindeki bu geri kalmışlık damgasını teorinin parçası haline getirirler. Queer modernist estetik benzer bir çelişkiyi barındırır: Normatif gelecek anlatılarına ve yaşama biçimlerine karşı kurulan bu estetik veya José Esteban Muñoz'un tabiriyle queer geleceksellik (*queer futurity*), geçmiş-şimdi-gelecek veya çocukluk-yetişkinlik-yaşlılık arasındaki zamansal bağları farklı şekillerde tahayyül etme potansiyeli taşır. Örneğin, queer özne için gelecek fikri kendi ömründe varacağı bir nokta yerine kendi yaşam süresinin ötesindeki bir imkana yönelik şimdi düşünüp üretmek anlamına gelebilir. Tıpkı *Gece*'deki ütopya hayalinin geçmişi, normatif şiddetin tortusunu temize çekerek işaret ettiği ihtimal gibi. Ya da *Troya*'da Müşfik'in büyüme hikayesinin normun dışına taşma anları ve geçmişin hayaletleri arasındaki gelgitte ortaya çıkan zamansallıkla kurulması gibi. Normatif hayat seyrine ayak uydurmadan geçmişin hayaletleriyle bilinçli bir diyalog içinde durarak hayatın "doğal" seyrini bozan ve ona yeni bir ritim tahayyülü kazandıran bir deneyimden çıkar bu zamansallık.

Fakat queer siyasette eşcinsellerin de hayatın bu "doğal" seyrine "ayak uydurabileceği" fikri önem kazanır. 20. yüzyıl boyunca yükselen LGBTİ+ hareketi, heteroseksüel olmayan yönelimlerin ve yaşam biçimlerinin görünürlük ve toplumsal meşruiyet kazanması yolunda kazanımlar elde ettikçe bu fikir perçinlenir. Bazı devletlerde eşcinsel evliliğin ve ailelerin tanınması bunların başında gelir. Kazanılan haklar sonrası eşcinsellik toplumsal hayatta daha görünür oldukça ve 'normal' topluma entegre oldukça queer kuramcılar, aktivistler ve eleştirmenler yeni sorular da sormaya başladılar. Eşcinsellerin aile kurabilecekleri, saygın işlerde çalışıp



başarılı olabilecekleri, televizyon reklamlarına, billboardlara konu olabilecekleri yani kapitalist düzene uyum sağladıklarında kimliklerinin olumlanabileceği fikri queer hareketin Batıda kat ettiği tarihsel süreçte önemli bir tartışma konusudur. İngilizce tartışmalarda *affirmative turn* – olumlayıcı yaklaşımın yükselişi – diye adlandırılan bu temayülü sorgulayan düşünürler ve eleştirmenler olmuştur.

Olumlayıcı yaklaşım, queer özneliğin başkaldırı ve özgürleşme süreçleriyle güçlenerek devamlı iyiye doğru ilerlediği, takdir edilesi/kutlanası açılma hikayelerinden ve eşcinselliği gururla taşıma anlarından mürekkep bir olumlama estetiği kurar. Dolapta gizlenen bir geçmişin açılan bir geleceğe doğru ilerlemesi, bir nevi queer özgürleşmesinin siyaseten doğru anlatı formudur. Queer kuramda olumsuzluğu tekrar gündeme alma diye çevirebileceğimiz *negative turn* yaklaşımı ise modernizmin başarısızlıklarının bıraktığı izlerin, lekelerin gündemden düşmemesine yönelik bir çağrıda bulunur. Her ne kadar haklar kazanılıyor ve bir nevi ilerleme yaşıyor olsa bile, queer özneliğin lineer hikâyelerden oluşmadığını, queer deneyimin geçmişinden şimdisine musallat olan olumsuz duyguların queer estetiği inşa ettiğini söyler. Çocukluk döneminde yoğun olarak hissedilen yabancılaşma, utanç duyma halleri, kendi farklılığının sürekli bilincinde olma, çekingenlik, geri durma, göze batmama, geri kaçma, gizlenme gibi olumsuz hislere özellikle eğinilmesi gerektiğini düşünür. Queer düşüncede olumsuzluğu tekrar gündeme alma akımının önemli düşünürlerinden Heather Love'a (2009) göre bu nahos duygulanımlar, modernist estetiğin hem nesnesi olmuştur, yani edebiyat bu duyguları anlatmaya yönelmiştir, hem de modernizm onlar tarafından belirlenmiştir, yani bu duygulanımlar modernist estetik yaratıcılığın kaynağı olmuştur (s. 56-57). Nahos duygulanımı merkeze koyan bir eleştiri ve estetik kavrayışına Heather Love yüzü geriye dönük modernizm (*backward modernism*) adını verir. Çağ dışı gibi düşünülen,

1969 yılında Amerika’da başlayan ve eşcinsellerin mücadelesinde edinilen kazanımlar için önemli bir eşik olan Stonewall öncesi olarak dönemselleştirilen deneyimleri hesaba katan, liberal özgürleşme anlatısı ile ilişkisi açısından bir nevi anakronistik bir okuma ve düşüncedir bu. Anakronizmi bir queer tarihyazımı ve edebiyat eleştirisi yöntemi olarak canlı tutmayı önerir. Özellikle LGBTİ+ haklarının ve kazanımlarının dünya sathına farklı derecelerde yayıldığı düşünüldüğünde, bu anakronistik queer kuramın veya ‘yüzü geriye dönük’ modernizmin Türkiye gibi bağlamlarda queer estetik ve eleştiri için önemli diyalog fırsatları barındırdığı iddia edilebilir.

Karasu’ya göre, eşcinsellerin konuştuğu ayrı dilin bazı nahoş duygu yüklerini taşıyan sözcüklerle örülü olduğundan giriş bölümünde bahsetmişim. Karasu’nun metinlerinde de eşcinsel arzu ve deneyim, Heather Love’ın tarif ettiği bir geriye dönüklükle “malul” olarak temsil edilir. Love’ın sunduğu çerçeveyi Karasu’yu anlamak için bilhassa faydalı buluyorum, zira eşcinsel deneyimin modernleşen Türkiye toplumundaki serencamı ve eşcinsel erkek öznellik ile Türkiye modernitesinin farklı veçheleri arasındaki etkileşimler Karasu’nun neredeyse tüm eserlerine sirayet eder fakat asla bir açılma veya lineer özgürleşme anlatısı kalıbında değildir Karasu’nun eşcinsel erkeklik temsilleri. Çoğunlukla oldukça karanlık anlatılar, karmaşık ve örtük olay örgüleri, nahoş duygulanımlar ve siyasi konjonktüre dair alegorik veya felsefi denebilecek meseller içine gömülüdür. *Negative turn* ve Karasu’nun metinleri arasındaki duygudaşlık aşikar ancak şunu da söylemek gerekir: Batıda yaşanan, olumlayıcı dönüşüm ya da olumsuzunu yeniden gündeme alma gibi süreçler Türkiye tarihselliğinde bambaşka haller alırlar.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Karasu’nun olumsuzunu yeniden gündeme alan perspektifle paylaştığı duygudaşlık anaakım dilin içinde yazmadan kendi özgün dilini yaratma çabasını tercih etmesiyle ilgilidir. Burada söz konusu olan olumlayıcı dönüşümün olmadığı bir coğrafyada imkansızlığın içinden çıkan bir queer anlatıdır. Dolayısıyla farklı tarihselliklerin bilincinde olarak bu bağlantıyı kurmak gerekir. Sait Faik’in

Bu bölümde odaklandığım ve Bilge Karasu'nun ilk kitabı olan *Troya'da Ölüm Vardı*, hem lineer örgüde ilerleyen büyüme anlatılarını bozan bir eşcinsel *bildungsroman* olması açısından hem de eşcinsel çocukluğun nahoş deneyimleri ile hetero-normatif aile rejimi tarafından yalnızlaştırılmış yetişkin eşcinsel erkeklik deneyimleri arasında süreklilikler kurması açısından bir queer modernist eserdir. Eşcinsel bir oğlan çocuğunun büyüme hikayesini anlatan *Troya*, kıskançlık gibi yıkıcı bir hissi merkeze koyarak heteronormatif aile kurumunun queer deneyim üzerinde yarattığı şiddet ve tahribatı inceler ve bu açıdan queer modernizmin Türkçe edebiyat içindeki yerine işaret eder. Bölümün son kısmında göstereceğim üzere Karasu queer bir *bildung* anlatısı oluşturmakla kalmamış, bu queer *bildung* penceresinden Türkiye modernleşmesine ve hatta kadim insanlık tarihi ile modernite ilişkisine yönelik özgün bir bakış yaratmıştır.

*Troya*, tıpkı *Gece* gibi kısa fragmanlar halindeki bölümlerin bir araya getirilmesinden oluşan, doğrusal olmayan bir anlatıdır. Forum Yayınları tarafından ilk basıldığında “hikayeler” alt başlığı kullanılmıştır. Ancak teker teker bölümler birbirleriyle ilişkili olarak düşünülmediklerinde anlam verilmesi daha da zorlaşan bir bütünle karşılaşmış oluruz. Hikayeler Müşfik adlı karakterin etrafında dönen alışılmışın dışında bir bütünlük içindedir. Fragmanların birbirleriyle belirsiz, gömülü bağlantıları vardır ve hepsinin toplamı türün konvansiyonlarına aykırı bir büyüme (*bildung*) hikayesi anlatır. Eşcinsel bir genç olan Müşfik'in ilk gençlikten yetişkinliğe, yaşadığı ilişkileri ve süregelen hüsrânı, akıl sağlığını koruyamama durumu konu edilir. Kitabın anakarakteri Müşfik olsa da hikâyenin parçası olan diğer

---

“Alemdağ'da Var Bir Yılan” hikayesinde eşcinselliğin belirsizlik içinde sezdirilmesinden Karasu'ya ve Murathan Mungan'ın uyguladığı belirsizlik yöntemine giden estetiği kendi tarihselliğine oturtmak gerekir ve başka bir araştırma konusu olabilir. Ayrıca, Karasu'nun Türkiye bağlamının ötesine de taşıdığı, Türkiye bağlamıyla ilişkisinin düşünülmesi gereğinin yanı sıra Batı edebiyatıyla ve hatta belki queer siyasi mücadeleyle anlatılarında diyalog kurduğunu düşünerek bu bağlamsallaştırmayı başka yönden de güncellemek gerekir.

karakterlerin sesini de duymak mümkündür. Onlar da kendi bakış açıları ile metne dahil olurlar ve diğer Karasu eserlerinde de gördüğümüz ve anlatıcı sesi karakterlerin bakış açısından ayırmayan bu biçimsel teknik sayesinde zaman zaman farklı sesler aynı düzlemde üst üste binerler ve çatışmalı insan ilişkilerini edebiyata dökerler. Özellikle Müşfik'in çocukluk aşkı Suat ve annesi Dilaver'in bakış açısından yazılan bölümler ve metnin sonundaki çoklu bakış açısıyla aktarılan kısım duyulan sesleri çeşitlendirir. Metnin çoğu Suat ve Müşfik'in çocukluk yıllarında, Sarıkum adlı bir sahil kasabasında, tam İkinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği dönemde geçer. "Acı Kök Yağmurun Tadında" başlıklı diğer fragmanlardan daha uzun yer tutan son bölüm ise Müşfik'in yetişkinliğinde parçası olduğu aşk üçgenlerinin anlatıldığı bir bölümdür. Bu ilişkilere dahil olan tüm karakterler yine kendi sesleriyle konuşurlar. Müşfik'in sevgililerinin eşleri, hatta çocukları dile gelip yaşananları kendi deneyimledikleri şekliyle aktarırlar. Bazı parçalar bütünün dışında kalır gibi görünse de aslında *Troya*'nın her fragmanı bir queer büyüme hikayesinin parçasıdır.

Bu büyüme hikayesi Karasu'nun "eşcinsellerin konuştuğu ayrı dil" olarak tarif ettiği biçimle yazılmıştır. Karasu bu dilin taşıdığı duygu yüklerinden birini *doymamışlık* olarak adlandırmıştı. *Troya*'da doymamışlık, kıskançlık ve haset duyguları, biri psikanalitik referanslar taşıyan diğeri tarihsel ve dini mitolojiler ile konuşan iki köken anlatısıyla ifade edilmektedir. Pskanalitik referanslar ile kurulan birinci anlatı anne-oğul ilişkisindeki yıkıcı sahiplenme üzerine odaklanırken, kitabın sonunda berraklaşan tarihsel köken anlatısı ise Hristiyanlığın kurucu mitlerinden olan Yehuda'nın İsa'ya ihanetini konu eder. Oğlunu sevgililerinden kıskanan, eşcinselliği ayıplayarak ilişki bağı kurulmasını engelleyen annelerin gazabı, Yehuda'nın İsa'ya âşık olduğu ve onu diğer havarilerden kıskandığı ve kıskançlığına yenilip İsa'yı ele verdiği bir anlatı ile paralel bir kurgu içine yerleştirilmiştir. Bu

kurgu hem kıskançlığın gündelik ve ailesel ilişkilerde işleyiş biçimlerine dair bir yorum sunar hem de Yahudilik ile Hristiyanlığın birbirinden ayrılması gibi tüm insanlık tarihini etkilemiş bir hikayeyi ve Hristiyan dünyada Yahudi düşmanı din yorumlarına ilham vermiş bir dini meseli yeniden yazar. Bu iki anlatı güncel queer ilişkilerdeki çıkmazları kurcalayan, anlaşılır kılmak, açmak için denenen anahtarlar olur metinde. Metnin anakarakteri Müşfik, annelerin yutucu sevgisini, Yehuda'nın hikayesini aktaran kişidir. Müşfik, kendisi, erkek sevgilileri ve onların bu gizli aşklarına mâni olan heteroseksüel kadın eşler arasında geçen aşk üçgenlerindeki kadınlara yıkıcı bir sahiplenicilik atfeder. Metnin çocukluk yıllarında geçen fragmanlarında ise yıkıcılık annelere atfedilir. Bu çatışmalı ilişkiler Müşfik'in yalnız kalmasıyla sonuçlandığında kadınlara atfedilen kökensek kıskançlık, heteronormatif matrisin yıkıcılığının yerine geçen bir duygulanım haline gelmektedir. Bu yer değıştirme pratikleri nedeniyle duygulanım queer kuramın odaklandığı alanlardan biridir. *Troya*'da kıskançlık ve haset duygusu, Karasu'nun kurduğu queer *bildung* anlatısının merkezinde durur.

4.2 Kadim kıskançlıktan hasete: *Troya*'da oğlunu vermeyen ana, kocasını

kaptırmayan kadın, memeyi ısırın oğlan

*Troya'da Ölüm Vardı*'nın “Beşinci Gün” başlıklı bölümü bir sahil kasabası olan Sarıkum'da yaşayan iki ergen gencin yaptıkları kısa bir yolculuğu konu eder. Bu yolculuk hem modernizmin temel metaforlarından biri olan oyuncak bebek imgesiyle örölü olduğu, hem iki genç arasında queer yakınlaşmanın şedit veçhesini kristalize ettiği hem de metnin tüm parçalarını birbirine lehimlediği için önemlidir. Müşfik, Sarıkum'a yeni taşınmış olan Suat'ı kasaba merkezinin dışındaki bir korulukta yürüyüşe götürür. Köpekleri Barut ve Sarı da onlara eşlik eder. Bu kısa gezinin gizli

kalması, annelere anlatılmaması önemlidir. Müşfik Suat'a ağzını sıkı tutmasını tembihler. Kasaba merkezinden uzakta bir kulübeye, Bebekçi Osman adlı adamın yaşadığı yere doğru giderler. Osman, pazarda satış yapması yasaklanarak kasaba eşrafi tarafından şehirden kovulmuş, oyuncak bebek yapan biridir. Önceleri Müşfik'in börekçilik yapan babasının yanında hamurları yoğuran yamak olarak çalışmıştır. Kasabanın üfürükçüsü Rahime onu kötü büyüler yapmakla suçladıktan sonra Osman dışlanmış, bu küçük topluluktan aforoz edilmiştir. Müşfik Osman'ı sevip ona acımakta, kasabanın çocuklarını ondan bebek almaya teşvik etmekte ve bebekçinin kulübesini annesinden habersiz, düzenli aralıklarla ziyarete gitmektedir.

Çocuklar Osman'ın kulübesinin önüne vardıklarında yerde dağılmış oyuncak bebek uzuvlarıyla karşılaşır: “[Kulübenin] önünde, bir kol, iki bacak duruyordu çakılların arasında. Kolla bacakların biri yırtılmış; kirli pamuklar, bir paçavranın ucu taşmış yırtıklardan. Öteki bacak sağlam.” (s. 24-25). Müşfik kopmuş bacağı alıp denize atar. Sonra ikisi birlikte kulübeye girdiklerinde etrafta “salkım salkım” ipe bağlanmış kollarla bacakları incelerler. Suat, bebekleri uzuvları kopartılmış tavuklara, cinsiyetsiz yaratıklara benzetir ve bu karşılaşmanın ‘cinsiyet belasını’ çıtlatır okurun kulağına: “Üstünde, boynu buruk piliçler gibi kolsuz kanatsız, ne kız ne erkek, duruyordu gövdeler, buruk.” (s. 25). Burada parçalanmış oyuncak bebek imgesine kadınlık ve erkeklik rollerinden, atanmış cinsiyet kimliğinden ötelere uzanan, kız-erkek figürlerini, normatif bedenleri silen bir imgelem olarak bakmak gerekir. Müşfik ve Suat'ın hayat seyirlerinde belirleyici, “ne kız ne erkek” olarak queerleştirici rolü olan bir karmaşa. Rahime'nin Osman hakkında söylediklerini anlatır Müşfik, ondan bebek alanların evlerinin yandığı, iğne ipliğe döndükleri konuşulmaktadır kasabada. Osman'ın kendi iradesiyle uzaklaşmış bir münzevi değil, toplumsal denetimin yaptırımlarına maruz kalmış, bazı normları çiğnediği, iyi kötü

bir işi varken aniden ondan vazgeçip bebek yapıp satmaya karar veren bir deli olduğu için kasabadan kovulmuş bir sürgün olduğunu düşündürür bu detay. Bebekçi Osman pek insan canlısı biri değildir. Birden hiddetli bir şekilde Suat'tan bebek almasını ister. Suat ise “Erkeğim ben, . . . erkekler bebekle oynamaz ki, kızlar oynar. Değil mi” diye çıkışır (s. 26). Osman Suat'ı azarlayarak kasabadaki bütün çocukların kendisinden bebek aldığını söyler. Ortam gergin, Suat için korkutucudur. Bir tane almaya mecbur kalır. Bir yandan da aklından bebeğin kıyafetinin kefene benzediğini geçirir. Sonra babaannesinin kefeni gelir gözünün önüne. Suat bebeği aldıktan sonra kulübeden ayrılırlar. Eve dönüş yolunda Müşfik aniden Suat'ın kolunu tutup denizde taş sektirmek için durdurur. Suat bebeği yere bırakınca köpekler bebeği kapıp çekiştirmeye başlarlar. Müşfik umursamazca denize taş atmaya devam ederken oyuncak bebek parçalara ayrılır.

bebeği yere bıraktım, taş toplarım diye. Sarı atıldı, bebeği kaptı, Barutla çekiştiler. Müşfik taşları sektiriyordu bana bakmadan. Onlar sessizdi. Bebek parçalandı. Müşfik, diyemedim. Parçalarını tükürdüler, gene yattılar. Tiksendim. Önce bir kolu yakaladım, denize fırlattım. (s. 27-28)

Sonra Suat da iyice vahşileşerek bebeği parçalayıp denize atar:

“baş hemen batmadı  
kollar ince  
yan yan gidiyor  
gövdeyi ufalayıp ufalayıp serptim denize. Sonra bacakları, teker teker” (s. 28)

Sanki ona tekinsiz gelen bu bebekçiye yolculuk deneyimi ile cebelleşiyor, onun yarattığı nahoş histen kurtulmak istiyordur.

Bu grotesk sahnenin hem modernist imgelemi pekiştirmek hem de metnin diğer meseleleriyle ilişki kurarak bütünlüğü sağlamak açısından birçok işlevi vardır. Oyuncak bebek figürü modernist estetiğin sık başvurduğu bir metafordur. *A New Vocabulary of Modernism* kitabında modernist sanatta kukla ve oyuncak bebeklere başlı başına bir bölüm ayıran Martin Puchner (2016), “çocukların kuklaları

parçalama isteklerinin” oldukça yaygın olduğunu fakat bunun “sadece bir imha arzusu değil aynı zamanda bir merak türü olduğunu, bebeğin/kuklanın içine bakıp ona neyin can verdiğini arama” arzusu olduğunu yazar (s. 186). Bu merakın bir şiddet patlamasına yol açtığını fakat kuklanın cansızlığını keşfeden çocuğun melankoliye kapıldığını söyler. Aynı anda hem cansız bir obje hem de canlılığın taklidi olması, yaşam ile ölüm, yaşayan organizmayla cansız varlık arasındaki belirsiz alanda durması onu Freud’un tekinsiz (*uncanny*) tanımını karşılayan bir metafora dönüştürür. Freudcu “tekinsiz, canlı organizma ile cansız nesne arasındaki bölgeye” işaret eder (s. 187). Bu metafor birçok modernist yazar, sanatçı tarafından ölüm dürtüsü ile yaşam dürtüsü arasındaki savrulmayı anlatmak için kullanılmıştır. Keza Freud’un tekinsizlik kavramı Hoffman’ın “Sandman” (Kumadam) hikayesinden hareketle ortaya koyar ve bu hikayede de otomatlar, kuklalar ve oyuncak bebekler kullanılır.

Psikanalist D. W. Winnicott ise bu düşünceyi doğrudan çocukluk nesnelere uygular. Winnicott’un geçiş nesnesi adı verdiği battaniye veya oyuncak bebek gibi erken dönem çocukluk nesnelere, “memenin yerine geçer” ve “meme ile diğer nesnelere arasında bir bağlantı kurarlar” (alıntılayan Puchner, s.187). Modern sanatta oyuncak bebek parçalama sahnelerini bu geçiş nesnesi perspektifinden yorumlayan Puchner’e göre “uzuvları koparılmış kukla ve oyuncak bebekler, erken çocukluk döneminde özne-nesne ilişkilerinin tesis edildiği o şiddetli süreci hatırlatır” (s. 187). Çocuğun annenin memesinden ayrılıp dış dünya ile “özne-nesne ilişkileri kurma” süreci “her zaman geçiş nesnesinin imhasını içerir” (s. 187). *Troya*’da “Beşinci Gün” başlıklı bu Bebekçi Osman’ı ziyaret fragmanında da şiddet ve keşif iç içedir. Suat ve Müşfik bebek parçalarını hışımla denize fırlattıktan sonra Müşfik “Aferin!” der Suat’a, “Seninle arkadaş olacağım.” Bu tuhaf gezide gerçekleşen gaddarlıkla



karişik keşif, Suat ile Müşfik arasında kurulacak yakınlaşmanın ilk adımı olur. Cinselliğin uyanışı, uç, tedirgin edici bir deneyimin paylaşılmasıyla ve bir geçiş nesnesinin el ele verilerek parçalanmasıyla iki ergen erkeğin arasında güçlü bir bağ kurulur. Müşfik ile Suat'ın daha sonra gelecek olan gece yarısı kaçamakları ve salla denize açılmaları onları iyice yakınlaştırırken ebeveynleriyle ilişkilerini gittikçe sorunlu hale getirecektir.

*Troya*'daki oyuncak bebek parçalama sahnesi aynı zamanda D. H.

Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer* adlı romanıyla metinlerarası ilişkiler içerir. Annesi ile sorunlu bir ilişkisi olan ve bu sorunlu ilişki yüzünden diğer yakınlaşmalarında da zorlanan bir erkek başkarakterin merkezde olduğu bu eserde romanın anlatıcı karakteri Paul, anlatının kritik bir noktasında oyuncak bebeğini parçalayıp yakar. Psikanalitik bir okuma yapan Daniel Derwin'e (1981) göre geçiş nesnesinin hem keşfi hem imhasıdır bu an ve bebeğin parçalanması annenin sembolik katli olarak da okunabilir. Oyuncak bebeğin tekinsizliği, canlılık ile cansızlık arasındaki sınırı bulanıklaştırması, arzulayan özneyi pasif konumdan aktif bir özne olarak bir diğer nesneye bağlanmaya iterken aynı zamanda yaratıcılığın kaynağını da işaretlemiş olur. Derwin'in gösterdiği üzere bebek yakma teması ve yaratıcı kişiliğin yenilenmesi Lawrence'ın *Ölen Adam* romanında yeniden sahneye konmaktadır. Biraz ileride daha detaylı göstereceğim üzere, Karasu *Troya*'yı yazdığı yıllarda bir taraftan *Ölen Adam*'ı İngilizceden Türkçeye çevirmekle uğraşıyordu ve Türkçe çevirinin ilk baskısına yazdığı önsözde, D. H. Lawrence ile aktif bir diyalog kurduğunu düşündürecek başka emareler de vardır. Bu emareler özellikle kıskançlık teması etrafında döner. Karasu kıskançlık temasını psikanalitik referanslarla örmesine rağmen *Troya*'nın odağında psikopatolojik bir erkek başkarakter anlatısından çok, kıskançlık ve haset duygularının hetenormatif toplumsal denetim ile girdiği danışıklı

ilişki vardır. Queer *bildung*'un çelişkilerini kadınların kıskançlığı ve babaların haseti ile eşcinsel doymamışlık veya ketlenmişlik duygulanımı arasındaki bağlantı oluşturur. Kendini eşcinsel bir yetişkin olarak kabul etmek ya da yazı gibi bir başka kendini gerçekleştirme alanı açmak hem annenin hem babanın yıkıcı kıskançlık ve hasetinden sıyrılarak mümkün olur. Metnin çok-anlatıcılı biçimi, psikopatolojize edilmiş bir eşcinsel erkek başkarakter etrafında dönüp duran bir *bildungsroman* kurmak yerine, negatif duygulanımı çoklu toplumsal denetim ilişkileri ve heteronormatif matrisin temsili içine yerleştirmeyi sağlar. Aynı meseleye farklı konumlardan ve bağlamlardan gelerek dahil olan karakterler farklı toplumsal konumların kaygılarını gösterirler. Müşfik heteronormatif matrisin dışından konuşurken sevgilisinin eşi ya da annesi normun başka bir ezici veçhesini belirginleştirir. Bu metinde Karasu psikanalitik referansları alıp onlarla oynar, kavramlarını heteronormatif düzene yönelterek o iktidar yapısının psişik temellerini sorgular.

*Troya*'nın ilk yarısındaki birçok fragmanın geçtiği Sarıkum kasabası ve Müşfik'in çocukluk ve ergenlik deneyimleri, anne figürü ile kurulan sürtüşmeli ilişkinin ve kıskançlık duygusunun oldukça merkezde olduğu bir anlatı şeklinde karşımıza çıkar. Kıskançlık üzerine ilk tefekkürler anne-oğul ilişkileriyle başlar. Müşfik, Sarıkum'dan taşınmadan önce Suat'ı ziyarete gittiğinde annesi Nimet ile karşılaşır. Nimet yatakta çarşafın arasında sayıklayan bir haldeyken Suat kendisini evde yalnız bırakıp geceleri dışarı çıktığında evde onu beklediği anları "Seni sevdiğim, seninle gezdiğim için kıskançlıktan parmaklarımı dişledim durdum" diye anlatır (s.70). Suat evde uyurken uyanıp kendisine seslenmesini, tıpkı eskiden hasta olduğu zamanlardaki, annesinin şefkatini arayan bir çocuk gibi kendisini çağırmasını kulağı kırışte beklediğini söyler:

‘Geceler boyu onu bekledim, biliyor musun? Geceler boyu. Seni sevdiğini, seninle gezdiği için kıskançlıktan parmaklarımı dişledim durdum. Geceler boyu, uykusunun içinde bile olsa, bana seslenmesini, beni yanına çağırmasını bekledim. Baş ağrıdığı, üşüttüğü, hastalandığı günler, kulağım kırıste, çocukluğunda çağırdığı gibi çağırсын diye bekledim. Bana ihtiyacı olsun diye hastalanmasını istediğim zamanlar bile oldu. Bu aradaki kapının önüne çocuk yatağını o çekti. Bu kapıdan girmeyeyim diye odasına. Üzerinden de atlardım ben. Tek çağırсын o. Ama olmadı. Hiç bir zaman çağırmadı. Geceler içinde yalnız, bekleyip durdum. Yalnızlığım her geçen günle biraz daha artıyordu... Sonra içmeğe başladım.’ (s. 70)

“Bana ihtiyacı olsun diye hastalanmasını istediğim zamanlar bile oldu” diyerek anne sevgisini saplantılı ve yıkıcı itkilerle yaşayan bir karakterdir Nimet. Oğlunu delice sahiplenmesi, onu Müşfik’ten kıskanması oğlunun hastalanmasını dileyebilecek kadar tehlikeli bir boyut almıştır. Suat ise bu yıkıcı ilgiye maruz kalmamak için odasının kapısının önüne eşyalar yığmıştır. Nimet bekledikçe, gün geçtikçe yalnızlaşmaya devam etmiş ve sonunda alkolik olmuş, kendi yıkımını getirmiştir.

Müşfik’in annesi Dilaver ise “ciğeri beş para etmez bir arkadaşını bana yeğ tutuyordu o zamanlar” diye kendi kendine hayıflanmaktadır (s. 78). “. . . hâlâ kıskanıyorum onu, dostlarından sevdiklerinden benim sevgimi paylaşanlardan nasıl kıskanmam onu” derken bencilliğini fedakarlıkmiş gibi düşünerek rahatlatır kendini: “zaten ne yaptıysam onun iyiliği için yaptım,” (s.78) “ah neden sanki sevgime iyiliğime kapıldım da öfkeliendirdim onu, yaranamadım gene” (s.110). Dilaver’ininki de Nimet gibi inatla kontrol etmeye çalışan, sevilen kişiyi boğan bir sevgidir. Müşfik’in sevdiği adamların hiçbirini beğenmez. Hepsinin ona son kertede zarar verdiğini, gerçeklikle bağının zayıfladığı, akli dengesinin bozulduğu zamanlarda kendinden başka kimsenin ziyarete gelip onunla ilgilenmediğini düşünür. Müşfik’in tutulup uğurlarına kendisini harap ettiği adamların hiçbir zaman onu gerçekten sevmediğini söyler. Bu adamlar ne onun güvenini ne de sevgisini hak etmemişlerdir Dilaver’e göre. Müşfik’in hayatının merkezinde olamamayı kendine yediremez, ilgisinin yöneldiği kişileri değersizleştirmeye, hayatından çıkarmaya çalışır.

Kontrolcü, buyurgan, sınır tanımayan, oğlu için en iyisini kendisinin bildiğinden emin bir sestir Dilaver’ininki.

Müşfik ise annesini açıkça kınar, hatta “tekelci” kıskançlığın kadınlığına özgü olduğunu söyler. Müşfik’in sözleri annesinin bilinç akışının içinden aktarılır:

“kıskanıyorsun diyordu o zamanlar, kıskanıyorsun ayıp sana diyordu, oysa kıskandığımı kendime bile açmıyordum o zamanlar” (s. 79). Sonra kızar oğluna: “nasıl da söyleyebilmişti o sözleri, siz kadınlar diye, kusurumuz buymuş, evet sevdiğimiz insanın kusuru olmasını istemeyiz, kusuru varsa görmezden geliriz, ama hayır körmüşüz de ondan görmezmişiz” (s. 79).<sup>25</sup> Müşfik annesinin sevgisinin yutuculuğuna direnirken sevme kapasitesinin sınırlı, insanların kusurlarıyla sevillebileceğinden bihaber oluşuna da öfkelenmektedir. Anneden miras kalan yutucu sevgiye metin boyunca direnir. İlişkilerinde sevdiklerine güvenme kararı alır ancak “hangi biri hastalandığında ona benim gibi bakabilir ki?” diye soran sesi de içselleştirmiştir çoktan.

Annem bana güvenmedi, biliyorum, biliyordum. Biribirimizi sevdiğimiz için. Ama ben sevdiklerime güvendim. Yanılmışım güvenirken. Güvendiğim için değil, eksik sevdiğim, sevmesini bilmediğim, sevginin kıyısında yaşayan çakıl kişileri denizin parçası sayıp saygıdan fazlasını gösterdiğim, sevgiyi onlara da sıçrattığım için yanılmışım. Bunu düşünürken bile yanlışığa boğuluyorum. İnce hesaba kaçtığım için. (s. 104-105)

---

<sup>25</sup> Karasu’nun külliyatında ilk kez *Troya*’da beliren bu kıskanç kadın figürü ile çatışmalı anlatıcı, daha sonra *Gece*’de çok daha şiddetli bir kurgunun merkezinde olacaktır. Oğlunun tepkilerine kızan anne Dilaver ile anlatıcı Sevim arasında süreklilikler vardır. *Gece*’yi merkeze alan bir önceki bölümde bunu daha ayrıntılı tartışıyorum. Çocukluk yıllarında hoşlandığı bir erkeğin diğer bir erkek ile yakınlaşmasını kıskanan Sevim şöyle konuşur: “dinlemiyordu zaten beni o zamanlar, hoş ne zaman dinlemek istedi sanki, hep kendisi konuşurdu, ben de ağzımı açıp bir şey söylemeğe kalktım mı hemen susturmak isterdi, ben de sözümü sakınmazdım tabii, doğruyu söylüyordum da onun için kızıyor susturmağa kalkıyorsun deyince büsbütün köpürür, ağzına geleni söylemeğe başlar ikimizin de günü zehir olurdu onun yüzünden, oysa ne zaman eğriyi söyledim ona ben, ne zaman olmayacak bir şey söyledim, ama hakikatin söylenmesini sevmeydi besbelli, hep yalan söylememi istediler, bütün ömrümce bütün ömrümce” 2010, s. 79.

Ciğeri beş para etmezlerle sevgisini paylaştığı fikrini onaylar Müşfik. Annesinin tekelci sevgisini hem eleştirmekte hem de o derece kör sevgiden genişini bulamamaktadır.

Metinde Müşfik ve Dilaver'in bakış açılarının birbirine karıştığı, seslerinin birbirinin içine geçtiği bölümde, Dilaver Müşfik'i adeta yazının içinde, biçimsel olarak da yutmaya çalışmaktadır. Oğulun anneden ayrışma, özerkleşme çabası yazının içinde yaşanmaktadır. Dilaver konuşurken Müşfik şu cümlelerle araya girer:

. . . anamın özlemlerinin ötesindeki çölü, kıskançlık yazısının yaban yaratıklarını canlandırıp semirtirken, bir gün çıldıracağımı bilmeden, kudurgan bir yalnızlığın öte sevinçlerine bilisizliğim içinde dalar[dım] (s. 103)

Müşfik bir yazardır, kıskançlık yazısı olarak tarif edilen de bu hissi eşcinsel bir gencin büyüme hikayesi içinde anlamlandırmaya, köklerini ortaya çıkarmaya soyunmuş olan *Troya*'nın kendisidir. *Troya*, belirsizliği yine yöntem edinen bir doymamışlık dili kullanması, eşcinselliğin çocuklukta gizli yaşandığı ve normatif şiddetin belirleyici olduğu anlara odaklanmasıyla queer bir büyüme hikayesi anlatır. Bunu modernizmin çok katmanlık, çoklu anlatıcı gibi estetik araçlarını kullanarak yapar.

Babası Reşit'in haseti ise Müşfik'in düşlerine, hayallerine, yazısına yöneliktir. Ondan bahsederken düşlerinden başka hiçbir şeyi kıskanmadığını söyler. Dalgınlaşmasından, kendini düşlere kaptırıp gerçekliğin ötesine geçmesinden rahatsız olduğunu, buna engel olmaya çalıştığını anımsar babasıyla ilgili. Reşit Müşfik'i kaybetme korkusu yaşamaz, sahip olduğu düş gücünden rahatsız olur. Reşit düşlerini Müşfik'ten saklar ve onunkilere engel olmak ister:

benim dalgın bir çocuk olduğumu bilirdi ama kendi düşlerine dalıp suyuna dönen balık gibi büyük kuyruk vuruşlarıyla karanlıklarına daha da saplandığında benim dalgınlığımı da unutturdu, [...] o engel olurdu bir köşede sessiz oturmama o dayanamazdı o kıskanırdı düşlerimi onun yüzünü

gördükçe düşlerim kesildi yıllar boyu kesildi kısırlaştı, o kıskanırdı, annemse benim daldığımı bile farketmezdi belki... (s. 101-102).

Dilaver sevgililerini Reşit ise düşlerini yani yazısını çekememektedir Müşfik'in.

Heteronormatif ailenin besleyicilikten, koruyuculuktan uzak, annenin oğluya kurduğu ilişkinin ensest itkiler tarafından fazlasıyla belirlendiği bir cendere tablosu çizilmektedir. Dilaver'in Müşfik'i emzirdiğini gördüğü rüya bu ilişkideki yıkıcılığı, sınır tanımazlığı ve yutuculuğu iyice ayyuka çıkaran bir sahne oluşturur. Dilaver kucağında Müşfik'i emzirmektedir:

südümü emerken her zaman yaptığı gibi zevkten homurdanıyor, boğulacak diye korktuğum halde mememi ağzından çekemiyordum, gözleri kayıyordu, süzülüyor kısılıyor kapanıyordu her yutkunuşunda, bakmağa doyamıyordum (s. 80-81)

Memesini emen oğlunun hazdan dört köşe olduğunu izleyen annenin, oğlunu boğmak pahasına bile olsa onun hayatındaki tek ve birincil bağı olmaktan vazgeçememe ısrarının grafik bir temsili oluşturulur bu rüya imgesinde. Dilaver Müşfik'i emzirirken kendi annesi içeri girer ve Dilaver'e korkmamasını, yavrusunu kimsenin elinden alamayacağını söyler: "bir kadın oğlunu kime kaptırdı ki şimdiye değin, ben böyle bir şey duymadım, kadın ölür ama yavrusunu vermez" (s. 81) dedikten sonra karnı doymuş çocuğa neden hala meme veriyorsun diye kızar Dilaver'e annesi. Birden çocuğu elinden almaya çalışan yabancı birine dönüşür. Kadın Dilaver'i kovalamaya başlar, kaçarken sütü kesildiğinde Müşfik ağlamaya başlar. Dilaver uzakta annesini görür ona doğru koşmaya devam ederken kadın birden kaybolduğunda Müşfik de ağlamayı bırakıp annesinin memesini ısırır. Dilaver şöyle düşünür:

Müşfik başını çevirdiği zaman gözleriyle bana sanki sen kusurlu annesin, südün kesildi, bir annenin südü korkudan kesilir mi diyordu, ben ne kusur ettim, ne zaman bir dediğini iki ettim, o insanlarla düşüp kalkma dediğim zaman mı kusur ediyordum, Müşfik onları eve getirdiği zaman onların kusurlarını görürdüm, onun için mi kusurlu oluyor kadınlar, doğruyu

söyledikleri için mi, ah biraz uyusam, yarın gidip görmeliyim onu, saçını okşamalıyım, Tanrım bağışla beni, kadınsam ana değil miyim? (s. 82).

Kıskançlığı defalarca çeşitlenerek anlatılan bir kadın olan Dilaver'in emzirme rüyasında kendi annesini de görmesi psikanalizle diyalog halinde yazılmış bir bölümdür. Melanie Klein (2016 [1957]) *Haset ve Şükran*'da, çocuğun ilk nesne ilişkisini annenin memesiyle kurduğunu ve bu nesnenin içe yansıtıldığını söyler. Eğer içe yansıtılan ilksel nesne ben'de yeterince güvenli bir biçimde kök salabilirse, olumlu bir gelişimin temelleri atılmış olur (s. 20). Meme iyi halinde, bütün anne iyiliğinin, tükenmez sabır ve cömertliğin ve aynı zamanda yaratıcılığın ilk örneğidir (s. 22). Ancak bebek doyumdan yoksun kaldığında bu doymamışlığa kendisini hüsrana uğratan memenin sebep olduğuna inanıyordur (s. 22). Tıpkı Müşfik'in kökensek kıskançlığı annesine havale etmesi gibi. Haset duyulan ilk nesne de yine besleyen memedir. Bebek bu memede kendi arzuladığı her şeyin olduğunu, memenin sınırsız süt ve sevgi verebileceğini düşünür. Ancak bunları kendi doyumunu için alıkoyduğunu sanıyordur (s. 25). Doyumdan yoksun kaldığında, bu duygu bebeğin gücenme ve nefretini arttırır. Anneyle ilişki de çarpıklaşır. Hasetin aşırılığı paranoid ve şizoid özelliklerin de çok güçlü olduğunu gösterir. Paranoid kıskançlık ve rekabetin kökeninde ilk nesne olan anneye -daha doğrusu memeye- duyulan aşırı haset yatmaktadır (s. 47). Besleyen ve anneyle sevgi ilişkisini başlatan 'iyi meme' yaşam içgüdüsünün temsilcisidir ve aynı zamanda yaratıcılığın ilk belirtisi olarak algılanır.

Dilaver'in gördüğü rüya anlatısı Kleincı haset tanımına yapılan açık seçik göndermelerle birleştiğinde sonsuz sevginin karşısına Karasu'nun korkuyu yerleştirdiğini keşfediyoruz. Dilaver Müşfik'i kaybetme korkusu duymaya başladığı anda sütü kesilerek besleyiciliğini yitirir. Besleyiciliğini kaybettiğinde ise Müşfik başını çevirerek ondan uzaklaşır ve kendi de doymamışlıkla malul hale gelir.

*Troya*'da besleyicilikten mahrum kalma deneyimleri eve geç kalındığında içeri alınmama, sevgililerin anne tarafından kabul görmemesi, Müşfik'le Suat'ın anneannesine dudak dudağa yakalandıklarında ahlaksızlıkla itham edilmeleri şeklinde çeşitlenir. Sütün kesildiği an çocuğun eşcinsel arzusunun uyandığı andır.

Sarıkum'da çocukluk yıllarında geçen ilk bölümlerde anneler üzerine odaklanan bu kıskançlık anlatısı, metnin son bölümünü oluşturan ve Müşfik'in artık yetişkin bir eşcinsel erkek olduğu ama hala annesi ile yaşadığı "Acı Kök Yağmurun Tadında" başlıklı daha uzun fragmanda bu sefer hem anneyi hem aşıklarının kadın eşlerini konu alır. Müşfik artık ergen değil, sevgililerinin eşcinsel aşk kaçamakları ile eşzamanlı sürdürdükleri evlilik hayatlarıyla dertli bir yetişkin eşcinsel erkektir ama yaşadığı şimdiki zaman ile çocukluk hatıraları tekerrür halindedir. Burada Müşfik, sevgisini yaşama arzusu ile eşcinsel ilişkiler önündeki engellerden duyduğu hüsrana arasındadır. Metnin bu son bölümünde "aşkın tüketilemez güçlüğü" adını verdiği çetrefilli duyguya ve hayatı boyunca yükünü taşıdığı, "kavurucu" diye betimlediği ilişkilere; sevgililerinin eşlerinden ya da sıkı bir bağlılık kurduğu annesinden gelen kıskanç tepkilere anlam vermek ister. Kitabın sonuna yaklaştıkça eşcinsel arzu, heteronormatif matrisin ve ailevi bağlarının oluşturduğu belalı ağ, Müşfik'i derinden inciterek deliliğin eşiğine taşır. Kıskançlık duygusu "tekelci sevgi," "kör tutku" gibi tabirlerle çeşitlendirilerek masaya yatırılırken anne-oğul, baba-oğul ilişkileri ve aşk üçgenleri üzerinden irdelenir.

Yıkıcı sahiplenme itkileri metinde kıskançlık olarak tarif edilmektedir ancak Melanie Klein'in haset ile kıskançlık arasındaki ayrımı Karasu'nun bu çatışmalı insan ilişkilerini temsil eden metnini yorumlamak için uygun olabilir. Zira metinde hem bu ayrıma denk gelen betimlemeler yapılmakta hem de iki duygu arasında ilişki kurulmaktadır. Klein'in yaptığı ayrıma göre haset (*envy*) iki birim arasındadır: Kişi



arzuladığı ancak sahip olmadığı şeye karşı yıkıcı bir haset itkisi duyar. Arzulanan nesnenin özneye değil başka birine ait olması başkasına haz verdiği inancının yol açtığı kızgın duygudur bu. Hasetli itki sahip olunan şeyi almaya ya da onu bozmaya, tahrip etmeye yönelir (s. 23). Örneğin mevki veya güç ile ilgili olabilir haset. Kıskançlık (*jealousy*) ise sevgiliyi bir üçüncü kişiden, başkasından sakınma tepkisinde olduğu gibi ikiden fazla birimin yer aldığı ilişkilerdeki kaybetme korkusuyla ilgilidir. Kişinin hakettiği sevginin bir üçüncü kişi tarafından alıkonulmasıdır. *Troya*'da kıskançlık duygusu çocukluk aşkı yaşayan Suat ve Müşfik'in anneleri üzerinden anlatılır. Haset ise babanın (Reşit'in) Müşfik'in düşlere dalmasını, hayallerini çekememesi şeklinde ortaya çıkar. Metnin ilk kısmına nazaran ikinci ve yetişkinlik bölümünde Müşfik bu yıpratıcı duyguları sadece yaşamaz; ailevi ilişkilerden miras kalan bu yıkıcı duyguları anlayıp, yorumlayıp etkisinden sıyrılmaya çalışır. Yetişkinlik ilişkilerinde kıskançlık duygusunu deşifre etmeye ve bu duyguyu yaşamayı öğrenmeye çalışır. Müşfik'in bu çabası onu insanlık tarihini en çok etkilemiş dini mitlerden birini eşcinsel arzu kaynaklı bir kıskançlık ve haset hikayesi olarak yeniden anlatmaya, bu mitin altını oyma noktasına taşır.

Metnin son bölümünde Müşfik'in parçası olduğu iki aşk üçgenine odaklanılır, Müşfik'in anne ve babası da ara ara konu edilir. Yutucu, yakıcı sevgi, kıskançlık, tekeli aşk şeklinde tabir edilen ilişkilene biçiminin nasıl bertaraf edilebileceğine dair kafa yorar yetişkin Müşfik. Müşfik-Sadun-Rana, Müşfik-Talha-Lerzan-Gülay ve Müşfik-Dilaver-Reşit üçgenleri, anakarakterin tekeli sevgiyi anlamak için baktığı bağlardır. Sadun ile Rana, Talha ile Lerzan evlidirler. Müşfik'in hem Sadun hem de Talha ile aşk ilişkisi vardır. Gülay ise Lerzan ile Talha'nın kızıdır. Hem Rana hem Lerzan eşlerini kıskanan ve onların Müşfik ile kuracakları ilişkiyi baltalayan kadın

karakterlerdir. Rana, “ortaya çıktığı güne değin ne iyiydik” (s. 112) diye düşünür. Müşfik’i bu duyguya dayanamayacak kadar kıskandığını, onu evden uzaklaştırmak için başkalarını da parçası kıldığı oyunlar oynadığını söyler. Lerzan başlarda Talha’yla Müşfik’in arkadaşlığından hoşnutken “Bir gün geldi, canım sıkılmağa başladı. Kıskançlık gibi bir şey...” der (s. 129). Müşfik tüm bu ilişki ağlarının içinde yaşadıklarına anlam vermeye çalışmaktadır:

Rânâ gibi. Hâlâ anlayamadım onu. Yahut, anlamaktan ürküyorum. Olanaksızlığı destek edinen bir öykü yağmurun altında da başlasa, bozkır güneşinin altında da başlasa, olanaksız temeli, en olmayacak yapıyı en atak çıkıntısında çatlatıverecektir. O atak çıkıntıyı açıklamak için uğraşmaktan ürküyorum. Değmesine değıyor. Tekelci, kıskanç sevgiyi başka bir ucundan çözmeğe çalışmalıyım... (s. 106)

Müşfik, kadim kıskançlığı anlayabilmek için dini mitlere döner. Annesiyle birlikte yaşadığı dönem aklın sınırlarının dışına taşıdığı, bakıma muhtaç kaldığı bir dönemdir. Aşk ilişkilerinde hırpalanmış, annesine olan güvenini dahi kaybetmiştir. Bunca nahos deneyimin içinden geçtikten “yanıp yıkılıp yeniden doğrulduktan” sonra Yehuda’yı anladığını, kendi için uygun yolu bulduğunu, artık her şeyin daha kolay olacağını düşünür. “Bundan sonra güçlüğe rastlamayacağımdan değil, aşkın tüketilmez güçlüğünü bildiğim için kolay geliyor” diyerek yalnızlığıyla barışma halini tarif eder (s. 105). Yehuda’nın İsa’ya ihanetini ise aşağıdaki alıntıda yeniden yazar:

Yehuda İsa’yı ele verirken öpmüştü. Hainliğinden değil, İsa’yı sevdiği, kıskandığı, kendi artı onbir kişiyle paylaşmağa yanaşmadığı, onu, kendini aşan, onbir kişiyi de İsa’yı da aşan bir düşe bırakmağa razı gelmediği, ele verişinin onu öldüreceğini bildiği için öperek ele vermişti. Öpmekten başka bir şey düşünemediği, ölümün, açıldığını bilmediği eşğinde duran İsa’yı uğurlarken kavurucu sevgisini başka hiçbir şeye güvenemediği, yükleyemediği, kurban edemediği için öpmüştü. Onu ölüme yollamadan çıldırmamak için. Ama öptüğü günün gecesinde gırtlaklarını soluksuzluğun sonsuzluğuna bağladığı zaman, İsa’nın öleceğinden emindi. Aşkın küçüklüğünden, cılızlığından başka bir köşesine tutunamamış, yakamozunu kendine göksel bir besin bellemişti. Güvenememişti kendisine güvenene; kıskanmıştı onu, ötekinin kıskandığı gibi. Öteki yani, (s. 105)

Kıskançlığı anladığı, sevginin yıkıcı potansiyelini anladığı andır bu Müşfik'in. Bu bölümde değil ancak metnin başlarında yer alan "Dönenen Bir" fragmanı Yehuda hikayesinin Müşfik'in hayatındaki yerini gösteren bölümdür. Tren istasyonunda kalabalık bir grubun içinde yaşanan ayrılığı anlatır bu bölüm. Evlenen bir çiftin ardından yalnız kalan anlatıcının acısı dayanılmazdır. Ölüm gerek bana, diye sayıklar. Belki de canına kıyar. Fakat son bölümde ayaklanır ve bu Yehuda hikayesini yazar Müşfik. Burada mesele sadece kaybedilen sevgiliyi kıskanmanın acısı değildir. Heteronormatif matrisin onayladığı kadın-erkek ilişkisinin dışında kalmış olmanın öznedeyarattığı yıkıcı, hasetli itkidir. Yehuda aşık olduğu kişiyi toplumla da paylaşmak istemez, onaylanan toplumsal düzenin içinden de çekip çıkarmak ister onu. Bu nedenle Karasu'nun *Troya*'da anlattığı kıskançlığı ve haseti yani doymamışlığı bir queer duygulanım ve doymamışlık dilini Karasu'nun queer modernizminin başat izlerinden biri olarak okumak gerekir. Ayrıca kadim mitlerle güncel hikayeler arasındaki bu geçişlilik, anlatının içinde karakterlerin çok katmanlı hafızasının içinden gelip çıkan deneyimler *Troya*'daki zamansallığı da queerleştirir. Geçmiş nahoş deneyimlerin Müşfik'in yetişkinliğine doymamışlık şeklinde musallat olması ya da Müşfik'in yıkıcı sevgiyi kadim hikayelerdeki şiddeti queerleştirip yeniden yazarak anlamasında olduğu gibi geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bir queer zamansallık yaratılır. Bu zamansallığı metinden örneklerle aşağıda inceleyeceğim.

Bilge Karasu'nun (1985, [1962]) *Ölen Adam* çevirisi *Troya* ile aynı yıl yayınlanmıştır. Karasu çeviriye yazdığı önsözde D. H. Lawrence'tan bu kitabı çevirmekteki motivasyonunun bu kitapta "Hristiyan geleneğine aykırı biçimde yapılan . . . 'Yehuda yorumu'" ile kendisinininkinin yakın olduğunu söylemektedir (s. 12).

İçine birden şeytan girip çıkan bir Yehuda yerine çok sevip kıskançlığına ölümden başka bir çözüm bulamayan bir Yehuda düşünmek bana daha doğru gibi geliyor. Gerçi kıskançlık da içe giren bir şeytanın yaptıracağını yaptırıyor ama, bunun yıllarla gelişen, olgunlaşan bir kıskançlık olduğunu düşünmek isterim. Yehuda'nın İsa'yı ele vermek için öpmüş olduğunu unutmamalı. (s.12-13)

Karasu *Ölen Adam*'a da kattığı kıskançlık üzerine olan bu yorumunu belli ki *Troya*'yı yazarken geliştirmiştir. *Troya*'nın sonunda, acı veren tüm aşk ilişkilerinden sonra Müşfik yakıcı sevgi ile ölüm, eros ile thanatos arasındaki çözülmez bağ üzerine, bir başka deyişle "hastalansaydı ama yine yanımda kalsaydı" diyebilen sevginin nasıl mümkün olduğu üzerine düşünmeye başlar. Talha'nın karısının ve kendi annesinin dayanılmaz kıskançlıklarını anladıktan sonra Müşfik aşkın tüketilemez güçlüğünü, eros ve thanatos'un kurucu ayrılmazlığını kabullenir. Bu kabullenme ancak Yehuda'nın sırrını çözdüğünü düşündüğü an gelir:

Bugün, çıldırdıktan, sevdikten, yanıp yıkılıp yeniden doğrulduktan, sonunda benim için yürünebilecek, teklisinde şaşkırtacak denli öteki yollara benzeyen tek yolu bulduktan, erincin taşırıcı garipliğinde Yehuda'yı anladıktan sonra her şey kolay geliyor. Bundan sonra güçlüğe rastlayamayacağımdan değil, aşkın tüketilmez güçlüğünü bildiğim için kolay geliyor. (s. 105)

Karasu Yahudi-Hristiyan mitolojisindeki Yehuda'nın İsa'yı ele verişini homoerotik bir köken hikayesi olarak, bencillik, kıskançlık, haset, intikam üzerinden yeniden anlatmaktadır. Karasu dini mitolojiyi güncel bir queer *bildung* sürecinin ışığında bu şekilde yeniden yorumlarken, Yahudi-Hristiyan mitolojisinin kaynaklarını genişlettiği gibi onu Avrupa merkezli olmayan bir mirasın da parçası haline getirir. Üstelik heteronormativite henüz icat edilmeden altını oymaktadır. Karasu'yu *Ölen Adam*'ı çevirirken ilgilendiren ve kendi edebiyatında da yer bulan şey Lawrence'ın İsa'nın hikayesini Hristiyanlık öncesi mitlerle birlikte düşünebilmesi, hikayeleri ayırmadan insanlık tarihiyle de bağlantılı olarak ele almasıdır. Karasu, Hristiyanlığın dar kalıplarıyla çatışan bir hayat ve aşk felsefesine kapılarak yazmıştır kendi hikayesini de (1985, s.12). *Ölen Adam*'ın, eski ve yeni, antik ve modern, pagan ve

Hristiyan gibi ikili karşıtlıkların ötesine geçme kapasitesi Karasu'nun ilgisini çeken şey olmuştur:

Dirilişinden sonra yepyeni bir dirim, kendine yeni bir yaşam kurmak isteyen, yalvaçlık ömrünün dar sınırlı inançları ile düşüncelerini parçalayarak eski tanrıların gücüne erişen İsa'nın -belki de Pan'la barışan bir İsa'nın- Mecdelli Meryem'i, anasını geçmiş yaşayışında bırakarak, adsız bir İsis rahibesinde aşkı bulması, bu aşkı yeni diriminin temeli görmesi” (1985, s.12)

Bu alıntı Karasu için kadim/antik olanı modern olandan ayırmanın imkansızlığını ifade ettiği gibi kendisinin “Mezopotamya-Mısır-Yunaneli üçgeni” olarak adlandırdığı, Doğu-Batı ayrımlarını aşan ve bölgelerüstü bir kültürel coğrafyada devamlılık teşkil eden bir mitolojik mirasa işaret etmektedir (s. 1). Bu kurgu, Batı ile modern Türkiye arasında medeni bir süreklilik tahayyülünü de barındırmaktadır. Karasu'nun *Ölen Adam* çevirisi, Yahudi-Hristiyan geleneği, pagan mitoloji ve Karasu'nun tarihsel arka planı olan modern Türkiye arasındaki ve tabii ki İngilizce modern edebiyat ile Türkçe modern edebiyat arasındaki sınırların belirsizleşmesi anlamına gelir. Metinde yer alan tüm bu katmanlar, Müşfik'in modernleşen Türkiye toplumunda geçen queer *bildung* sürecini bir antik Yunan şehrine referansla konumlandıran *Troya'da Ölüm Vardı* başlığında toplanmaktadır, ki Truva'nın da evlilik sınırlarını aşan bir aşk üçgeni etrafında dönen bir mitolojisi vardır. Çok katmanlı bir tarihsel derinliği olan bu metinler arası referanslar, 'hain' Yehuda'nın kıskançlık yüzünden sevdiğini bile isteye ölüme gönderme hikayesiyle pekişen bir libido/iktidar kuramı ortaya koymaktadır (Frost, 2002, s. 39). Yazıldığı dönemin gündemini, dünya savaşlarını ve faşizm hafızasını anıştıran ama onların da ötesinde Doğu Akdeniz medeniyetinin köklerine uzanan bir kuramdır bu.

#### 4.3 “Oda Oda Dünya”: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Türkiye Modernizmi

Bağlamında *Troya*

Aynı *Gece*'de olduğu gibi Karasu *Troya*'da da bu libido-iktidar kuramını bireysel olandan siyasal alana doğru açılan bir anlatım tekniğiyle birleştirir. Sarıkum, sadece bir queer *bildung* anlatısının keşif ortamı değildir. Aynı zamanda faşizm, modernizasyon, hetero-normatif ailevi toplum ve eşcinsel özgürlük arayışının üst üste binip keşiştiği bir mekandır. İkinci Dünya Savaşı yıllarının çocukluk hatıraları savaş sonrası demokratikleşme ve modernizasyon süreçleri sırasında kasabanın geçirdiği değişimler ile üst üste biner ve Türkiye modernitesinin iç çelişkilerine dair bir anlatı kuran bir kronotop yapar Sarıkum'u. Faşizmin etkileriyle, hafızalardaki mirasıyla meşgul olmak, otoriter rejimlerin köklerini araştırmak ya da liberal demokratik bir kültürün imkanı olup olmadığını mesele etmek Karasu'nun gençliğini geçirdiği, yazmaya başladığı ulusal ortamda ve kendi kişişel hikayesinde yeri olan sorgulamalardı. 1930 yılında İstanbul'da doğan Rum bir annenin ve Yahudi bir babanın yetiştirdiği Karasu, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı atmosferinde büyümüştür. Savaşa katılmasa da yıkım Türkiye siyasi ve kültürel gündemine damgasını vurmuştur. Savaş tek parti rejimine denk gelir ancak basın dünyası sert tartişmaların mecrası olur. Siyasiler, aydınlar ve sanat camiası içinde kutuplaşmalar yaşanır. Ayrıca iki savaş arasındaki dönemde Türkiye'de totaliter ideolojilere verilen destek tek parti rejimi içinde artar. Rejim, faşist politikalara savrulurken gayri-Müslimleri yoksullaştıracak varlık vergisini toplamıştır, veremeyenler için ise Türkiye'nin doğusunda çalışma kampları kurulmuştur (Aysun 2011).

Karasu'nun üniversiteye başladığı 1948 yılı hemen savaş sonrasına denk gelir. Türkiye devletinin transatlantik bağlarının kurularak siyasal faşizmle olan ilişkisinin seyredildiği dönemde demokrasiyle uyumlu bir milliyetçilik ve modernite anlayışının icat edilmesi fikri önem kazanmıştır. Bilge Karasu da Nazi Almanyası'ndan kaçarak Türkiye'ye sığınan Yahudi filologların İstanbul

Üniversitesi'nde sıfırdan müfredat oluşturarak kurduğu insani bilimler fakültesinde 1948 ve 1952 yılları arasında felsefe okumuş; liberal düşüncüyü yaymayı, liberal-demokrat Batı dünyasıyla uzlaşabilecek bir Türk milliyetçiliği fikrini oluşturmayı amaçlayan bir aydın projesi olan *Forum* dergisinde 1950'lerden itibaren edebiyat ve kültür incelemeleri yazmıştır. Bu dergi ve çevresi tarihçiler tarafından liberal milliyetçilik ya da liberal Kemalizm'in bir deneyi olarak değerlendirilmiştir (Örnek, 2015). Karasu'nun ilk kitabı olan *Troya'da Ölüm Vardı* 1950'ler boyunca yazılmış ve *Forum* dergisinin yayınevinden 1963 yılında yayınlanmıştır.

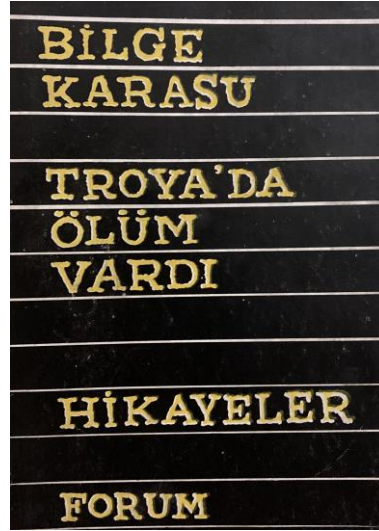


Fig 2 Kapak resmi

Yukarıda detaylı incelediğim ve *Troya*'nın birçok katmanını birbirine lehimleyen Bebekçi Osman fragmanının başlığı Beşinci Gün'dür. Anlatıcının yetişkinliğinden çocukluk yıllarını anımsar gibi yazdığı bu fragmana verilen başlık, bu anımsayışın İkinci Dünya Savaşı yıllarının karanlık hafızasıyla üst üste bindiğini ima eder. Çünkü burada beşinci gün tabiri, başlığı 'şarkısız gecelerin ilki' olan bir önceki fragmana gönderme yapar ve Bebekçi Osman'ın kulübesine yapılan tekinsiz yolculuğu savaş yıllarının korkulu günlerinin hafızası içinde tarihselleştirir. "Şarkısız Gecelerin İlki"

başlıklı bölümde Suat, 1939 yılında Nazilerin Polonya'yı işgal ettiği gün radyodan yapılan anonsu anımsamaktadır. Evde anonsun duyulmasıyla yayılan mutsuzluğu çok iyi hatırlar. “Almanlar” ile ilgili hafıza Suat’ın ailesinde büyük dehşet yaratmıştır. Babası oğlunu “Almanlar kötüdür” diye uyarırken Suat’ın büyükannesinin oğullarından birinin Birinci Dünya Savaşı’ndaki ölümünden Almanları sorumlu tuttuğunu öğreniriz. Suat o günü şöyle tarif eder: “Babam, eve girdiği andan beri şarkı söylememişti o gece, ilk olarak...” (s. 22). Nazi Almanyası’nın Polonya’yı işgali Suat’ın evinde neşeyi söndürmüş, tedirgin, tekinsiz bir atmosfer yaratmıştır. Oysa aynı gün kasabadaki diğer çocuklar fazlasıyla neşelidir: Bu kasabada Nazi yanlısı aileler olduğunu veya Nazilerin Doğu Avrupa’ya doğru ilerlemesinin kasaba halkı içinde bazı grupları diğerlerine göre daha çok kaygılandırıldığını düşündürür okura. Suat neşeli çocukları gördüğünde “Yurtta sulh, cihanda sulh dememiş miydi Ata?” diye itiraz ederek soru sormaktan kendini alamaz. Peki Almanlar Atatürk’e hayran değil miydi, o zaman neden bir yıl önceki cenaze törenine katıldılar ki, diye düşünür. Suat’ın eşcinselliğini keşfedişiyle toplumdaki faşist eğilimlerle tanışması aynı döneme denk gelmektedir: hetero-normatif nizamın yalnızlaştırıcı şiddeti ile totaliter rejimlerin terörü arasındaki çizgi bulanıklaşır.

Karasu’nun Bebekçi Osman fragmanı ile kurduğu anlatının ve imgelemin Avrupa’da iki savaş arası yükselen faşizm bağlamında gelişen sanat işleriyle ortak yanları var. Laura Frost (2002), *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism* adlı çalışmasında faşizm üzerine düşünen modernist yazarların yaşam dürtüsüyle ölüm dürtüsü arasında savrulma durumunu keşfetmeye yönelik bir felsefi ya da estetik ilgiyi paylaştıklarını fark eder. Frost’a göre bu yazarlar eros ile thanatos arasında gidip gelme halini otoriterliğin, kurumsal şiddetin cinsel önkoşulu olarak görürler (s. 59). Bu bağlamda Frost, fotoğraflarında oyuncak bebekleri/kuklaları



(*poupee*) kullanan iki dünya savaşı arası dönemi sanatçısı Hans Bellmer'in *La poupée* (1936) adlı, uzuvları kopmuş bebekleri bir araya getirdiği işlerini masaya yatırır. Bellmer'in bu fotoğrafları Nazizme karşı estetik bir karşı çıkış ve sadist faşizmin altını oyan ifadeler olarak yorumlanmıştır (alıntılayan Frost, s. 74). Grotesk bir cinsellik çağrışımı yapan bu oyuncak bebek temsillerinde uzuvlar her an kopabilecekmiş hissini veren gevşek ve tuhaf şekillerde tutturulmuştur; bedenin bütünlüğü ile bütünlük kaybı teknsiz şekilde yakındır Bellmer'in bazı fotoğraflarında. Bebekler çalıkların arasındaki bir suç mahallini çağrıştıracak şekilde saman ve topraktan bir arka planın önüne yerleştirilmişlerdir. Kentten uzakta vahşi doğanın içinde tıpkı Suat ve Müşfik'in kulübenin önünde uzuvları kopmuş bebeklerle karşılaştıkları andaki gibi. Frost'a göre Bellmer'in fotoğrafları "tehlike, uzuvların kopması (*dismemberment*) ve cinsel şiddet" çağrıştırmaktadır (s. 72).



Fig. 3 Hans Bellmer (1936) *La poupée*

Frost, Bellmer'in oyuncak bebeklerinin de tıpkı Osman karakterinin tarif ettiği gibi kolaylıkla parçalanıp tekrar bir araya getirilebilir oluşuna vurgu yapar. Kolaylıkla dağılabilen oyuncak imgesini Winnicott'un geçiş nesnesi kavramından hareketle, kimlik oluşumu sürecinin yarattığı şiddete nesnenin katkısı üzerinden okur (s. 73). Eros ile thanatos arasındaki tekinsiz çekişme alanında duran bu figürler, hem otoriter rejimlerin psişik kaynağına dair bir yorumdurlar hem de faşizmin yıkıcı etkilerini düşündüren geniş bir imgelem teşkil ederler. Karasu'nun *Troya*'da Bebekçi Osman ile Suat ve Müşfik arasında resmettiği sahne de parçalanmış bir oyuncak bebek imgesi etrafında çocuksu oyunları, acımasızlığı ve homoerotizmi bir araya getiren ve iki dünya savaşı arasındaki modernizm ile metinlerarası ilişkiler kuran bir fragmandır.

*Troya*'nın Müşfik'i, bir taraftan kıskançlık ve haset duygularının kadim referanslarını araştırıp girdiği aşk üçgenlerinin hüsrana mitolojik yanıtlar bulurken, bir taraftan da hetero-normatif ailevi düzenin kıyısında kurduğu eşcinsel erkek öznelliğe uygun mekânsal mecazlar kurar. Bölümün başındaki tartışmaya dönersek, Sarıkum çocukluğundan yetişkinliğe, modern heteronormatif düzenden Yahudi-Hıristiyan tarihinin kurucu anlarına uzanan ve geçmiş-şimdi-gelecek (uzak geçmiş-yakın geçmiş-şimdi) arasında anakronistik bağlantılar kuran queer zamansallık, aynı zamanda bir queer mekansallık da içerir.

Metnin ikinci bölümü "Sarıkum'a Giriş" Müşfik'in çocukluk aşkı Suat'ın bakış açısından yazılmıştır. Aslında bu 'giriş' bir hatırlamadır ve modernist edebiyatta sık kullanılan şekilde, geçmişe dönük anımsamalarla dolu bir anlatı olarak yazılmıştır. Suat yıllar sonra çocukluk aşkı Müşfik'le birlikte olduğu sahil kasabasını ziyarete gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği yıllardaki çocukluk ile savaş sonrası değişimler sırasındaki bu ziyaret, aradan geçen zamanı ve araya giren

mesafeyi anlamlandırmaya çalışmaktadır. Suat'ın ailesinin Sarıkum'daki evlerini sattığını, Nazi Almanya'nın Polonya'yı işgali haberlerinden korkan babasının savaş sırasında öldüğünü ve Suat'ın annesiyle artık görüşmediğini öğreniriz. Sarıkum'da yeni evlerin inşa edilmekte olduğunu gözlemler Suat ve modern şehirleşme tasvirlerini bir anımsama aynası yapar. “Kireç kuyuları, tuğla kırıntıları, çimento tozu içinden” geçerken eski ve yeni arasında karşılaştırmalar yapar. Kendi geçmişiyle bugünkü hayatı arasındaki yarılmayla savaş arasında bir analogi kurarmışçasına şöyle düşünür: “Üst uçtaki evlerle yeni bitirilenlerin arasında harp yıllarının evleri vardı besbelli. Harp geçmişti aradan.” (s. 15). Sarıkum'un savaştan sonra değişmiş ve savaş ile bölünmüş haliyle Suat ilişki kurmakta zorlanmaktadır. Artık pek bir bağı kalmamıştır kasabayla ve bu ziyaretinde bir otel odasında geceler: “Sarıkum'daydım gene. Yıllar öncesi gibi. Fakat başka bir odada. Bir otel odası, yabancı, yeni bir oda.” (s. 9). Otel odası, savaşın şiddeti ile iç içe girmiş bir modern imar imgesine referansla hem zamansal bir yabancılaşma anı hem de geçmişin ziyaret edildiği mekânsal bir mecaz olarak karşımıza çıkar.

Otel odasının yabancılığı Suat'ın kaybolan çocukluk kasabasına duyduğu yabancılığının ötesinde *Troya*'da defalarca kullanılan ve eşcinsel erkeklik deneyiminin mekânsal boyutunu da anlatan “yabancı oda” mecazıyla güçlenir. Metinde yabancı oda her zaman bir terk edilmişlik mecrası veya evden, tanıdık ve ailevi olanın boğuculuğundan kaçışla ilgilidir. Metinde arka arkaya gelen ve ergenlikte geçen iki aşk hikayesini anlatan iki fragman oda metaforu kullanılarak adlandırılmıştır: “Odalardan Biri” ve “Oda Oda Dünya.” “Odalardan Biri” başlıklı fragmanda Müşfik ve Suat'ın Sarıkum'da gece vakti yaptıkları erotik bir kaçamak ve sonrasında Müşfik'in karşılaştığı sert bir yaptırım anlatılır. O gece Müşfik'in babası geç kalmasına sinirlenip evin kapısını kilitletiği için Müşfik geceyi dışarda, bir otel

odasında geçirmek zorunda kalmıştır. Müşfik şöyle düşünür bu ceza sonrası:

“Yatağımı, evimi severdim şimdiye kadar; oda demeli, oda demek daha doğru olur.

Odamı, yalnız odamı severdim. Ondan da soğuttular sanki beni.” (s. 30). “Oda Oda

Dünya” başlıklı bir sonraki fragmanda ise adı verilmeyen anlatıcının Aleko adlı bir

gençle yaşadığı aşk anlatılmaktadır. Bir Rum genci olan Aleksandros Vratisis,

yaşadığı bir aşk macerasıyla ilgili yayılan dedikodular nedeniyle ailesiyle birlikte

Sarikum’dan taşınmak zorunda kalır. Anlatıcı, Aleko’nun babası öldüğünde kilisede

düzenlenen törene katıldığını ve kilise topluluğunun ikisinin ilişkisini kınayan

davranışlarda bulunduğunu aktarır:

Ama hepsi tanıyordu bizi. Hepsi bizi gösterip gülüşüyordu. İçeridekilerin ikiyüz tanesi de temiz, biz günahkardık. Alekoya belki kızıyorlardı ama, haddini bildi, o yabancının yanında kaldı, kiliseyi kirletmedi, diyenler de çıkmıştır sanırım... Bakıyor çıkanlara... Dalgın yüzü ışık içinde... Ama bundan sonrası, bölüm bölümdür onun için. Yabancı odalar tanıyacak. Birine ısınmadan, ötekine geçecek... (s. 39)

Evsiz kalma, bir topluluğun parçası olmaktan onun dışına itilmeye başlamayla gelen

yabancı odalara bölünme deneyimi *Troya*’nın fragman fragman veya yukarıdaki

paragrafta Karasu’nun ifadesiyle ‘bölüm bölüm’ ilerleyen parçalı yapısıyla uyum

halindedir. Sanki burada Karasu ‘oda oda’ ile ‘bölüm bölüm’ arasında bir benzerlik

kurarak queer öznellik ile queer edebiyat biçimselliği arasında bir ortaklık yaratır.

Yabancı oda mecazı her an yaralanmaya açık olan queer hayatlara atıfta

bulunmaktadır. Terk edilmenin, marjinalize edilmenin, evsiz kalmanın, riskli

yaşamlar sürülmeye itilmiş kişilerin mekanlarıdır aynı zamanda otel ve motel

odaları. Öte yandan gidilecek başka yer olmadığında anonim olarak gidilebilen

modern mekanlardır. Tanıdık, hem koruyucu hem boğucu yüzlerden uzakta, etraftaki

diğerlerine karşı anonim kalma özgürlüğü verirken bir yandan yalnız da bırakan bir

yaşam sunar “oda oda dünya.” Ne kasaba ne şehirli bir ailenin apartman dairesi:

‘Oda oda dünya’, özgürlük arzusu ile güvencesizlik kısılcığında bir queer modernist

mekan mecazıdır. Tıpkı Suat'ın Sarıkum'a dönüşünde kaldığı yabancı odanın temsil ettiği gibi, Müşfik'in tüm arkadaşlarının deneyimlediği bir durumdur: Ailevi düzenden ve bu düzenin mekânsal kurgularından şiddetli bir mesafe. Sarıkum'da yaptığı yürüyüşlerde Suat babasının ölümü ve annesinden uzaklaşması üzerine uzun uzun düşünür. *Troya*'nın belli belirsiz bütünlük teşkil eden fragmanlar biçiminde *bildung* anlatısında bu mekânsal modernizm edebi karşılığını bulur: Eşcinsel erkek bireyin modern toplum içindeki özgürlük ve özerklik arayışı ile toplumsal-mekânsal kuşatılma, dışlanma deneyimi arasındaki gerilimi anlatan oda oda bir romandır *Troya*. Sonuç olarak, heteronormatif yaşam seyrine zamansal ve mekânsal kurgusuyla ayak direyen bir metin denebilir *Troya* için. Heteronormatif zaman kurgusundan kopuş, geçici fakat ailevi mekanın dışında özgür bir alan açan mekanlarda deneyimlenmektedir. Suat ve Müşfik'in denize kayıkla açılarak karadan uzaklaşmaları onları süreksiz, normatif bakışın görüş açısının erişemediği, zamanın onlar için durduğu bir atmosfere ulaştırır. Ayrıca ana hikayenin içindeki çetrefil meselelerin çözümünün anırtılan mitlerde ortaya çıkması da metindeki queer zamansallığın önemli bir parçasıdır. Queer dertler, doğrusal zamandan ayrılan geçmiş, şimdi ve geleceğin üst üste bindiği ayrıksı bir zamanda billurlaşıp ifade edilebilir haldedir.

## BÖLÜM 5

### SONUÇ

*Neşeyi paylaşmak, fiziksel, duygusal, psikik ya da entelektüel olarak fark etmeksizin, onu paylaşanlar arasında bir köprü kurar. Bu köprü sayesinde kişilerin paylaşmadıkları şeyleri anlamaları için bir zemin de oluşur ve böylece aralarındaki farkın yarattığı tehdit azalır.*

(Audre Lorde, 2007, s. 108-109, çeviri bana ait)

Karasu metinleri üzerine çalışmaya başladığımda ilk olarak beliren araştırma sorusu şiddet ve yazı arasındaki ilişkinin tam olarak ne olduğu ve neden bu kadar merkezi bir mesele olduğuydu. *Gece*'de şiddetin temsil edilme biçimleri üzerine düşünürken özel alandaki şiddetle kamusal alandaki şiddet arasındaki ayrımın bulanıklaştığını, toplumsal alandaki şiddetin dostluk ve aşk ilişkilerindeki şiddetten bağımsız değerlendirilmediğini fark ettim. *Gece*'ye yaptığım yakın okumanın ortaya çıkardığı kökensel normatif şiddet, diğer metinleri okurken Karasu yazınının heteronormatif matrisi bozma biçimlerini, örneğin metinlerin “kapalılığının” queer estetikle olan ilişkisini takip etmemi sağladı. Psikanaliz literatürüne bir eşcinsel hastalığı olarak giren paranoid durumun queer kuramın eleğinden geçirilerek yapılan eleştirisini, Karasu metinleriyle karşılaştırmalı olarak okudum. Bu okuma, Karasu yazınının queer kuramın temel kavramlarına ekleyebileceği perspektifleri açığa çıkardı. Öte yandan, *Kılavuz*'a odaklandığım bölümde Karasu'nun yazısının şiddet içeriğinin yanı sıra hazdan ve arzudan da beslendiğini vurguladım. Bu doğrultuda Bilge Karasu'nun queer modernizmini normatif şiddet, paranoya, haz, doyum, oyunsallık ve yazı ekseninde nasıl kurduğunu göstermeye çalıştım. Normatif şiddetin ortaya çıkardığı duygu yüklerinin izini Karasu'nun metinlerinde sürerek yazının bir onarım mecrası

olarak kurulduğuna dikkat çektim. Şiddet-onarım ekseninin ortaya koyduğu duygulanım ve zamansallık nedeniyle Karasu'nun edebi etkinliğinin queer modernist olarak değerlendirilmesi gerektiğini iddia ettim.

Tezin giriş bölümünde, diğer tüm bölümlerde arka planda duran kuramsal dünyayı tanıtırken şiddetin eşcinsel deneyiminin merkezi bir parçası olduğundan ve normatif şiddetin dildeki karşılıklarına Karasu'nun işaret etme biçimlerinden bahsettim. Daha sonra queer kuramın negatife dönüş perspektifini açıkladım. Olumsuz deneyimlerin ve şiddetin queer öznelğin kurucu unsuru olduğu savunusu ile Karasu'nun metinlerini üretirken işlevselleştirdiği ölüm dürtüsü (thanatos) arasındaki ilişkiyi gösterdim. Bu ilişkinin Karasu metinlerini incelerken sağladığı içgörüyle metinlere yakın okuma gerçekleştirdim.

Tezin “*Gece Vakti Eros’u Yazmak*” başlıklı ikinci bölümünde yazının kendisinin şiddeti nasıl içselleştirdiğine ve yazınsal uzamın tekinsizleştirilme biçimlerine odaklandım. Bu biçimsel seçimlerin queer öznelliği nasıl kurduğunu irdeledim. *Gece*'nin yapısı içinde normatif şiddetten toplumsal alandaki, kurumsal şiddete uzanan yolu takip ederek bu temanın biçimsel anlamda yazıya izdüşümünü açığa çıkardım. Şiddetin queer anlatılarda neden ön planda olduğu sorusuna cevap vermeye çalıştım. Karanlık metinlerdeki şiddet içeriğine odaklanırken aslında hazzın da hikayelerde yer tuttuğunu gözden kaçırmamaya özen gösterdim.

“Turunç Tadında Hafiyeye Sevgililer: *Kılavuz*'da Haz” başlıklı üçüncü bölümde ise *Kılavuz*'da normatif şiddetin sonucu olarak ortaya çıkan paranoyanın yazıyı nasıl kurduğunu ve *Kılavuz*'un neden sağaltıcı bir metin olduğunu anlattım. Delilik ve dil arasındaki ilişkiden yola çıkılarak *Kılavuz*'da paranoyanın neden bir yazı yöntemi olarak kullanıldığını queer kuramın araçlarıyla açıkladım. Paranoid itkilerden onarıcı konuma geçişin yazı mecrasında gerçekleştiğini savunarak Eve Sedgwick'in sağaltıcı

okuma (reparatory reading) kavramının Karasu’da sağaltıcı yazıya dönüştüğünü iddia ettim.

Son olarak “Karasu’nun Queer Modernizmi” başlıklı dördüncü bölümde *Troya’da Ölüm Vardı*’nın bir queer büyüme hikayesi (queer bildungs) olarak modernist estetiğe hangi temalar ve biçimlerle katıldığını gösterdim. Normatif şiddetin eşcinsel gençlerin büyüme deneyimlerini şekillendirmesini, akıl kaybının bu deneyimin en önemli parçalarından biri oluşunu ve yazının, deneyimin hikayeleştirilmesinin iyileştirici yönünü vurguladım.

Benim bu tazde yaptığım gibi iyileşme ve modernizm yan yana koyulduğunda açıklığa kavuşturulması gereken bir nokta beliriyor. Modernist edebiyatın kanonik eserleri sağaltımdan çok melankoliye, iyileşmedense savaş ve yıkım deneyimlerinin insanlığı sürüklediği yeniklik duygusuna odaklanır. Karasu’nun metinleri de modernizmin taşıdığı melankoliden, karanlık içerikten payını fazlasıyla alırlar. *Troya*’da vurgulanan “erkeklerin içinde[ki] yalnızlık” tüm metinlerine yayılır. Ancak Karasu’nun metinlerinde korunmaya devam eden bir ‘hayatta kalma iradesi’ de vardır. Bu irade yazının sağladığı iyileşme imkanıyla ilgilidir. Modernist estetiğin temayüllerinden farklılaşan bu konumu Karasu’nun özellikle queer bir estetiğin yaratıcısı olduğunu gösterir.

Karasu metinlerinde yazının işlevlerinden biri olarak “arınma”dan Nurdan Gürbilek (2005) bahsetmişti. “Yazı ve Arınma” adlı denemesinde Gürbilek, yazının Karasu için bir arınma, dengeye ulaşma mecrası olduğunu iddia eder. Ben bu tezde, arınma ve bilgece bir dengeye varmanın “yazı yoluyla sağaltım” (reparatory writing) yöntemi icat ettiğini queer kuramın araçlarıyla göstermeye çalıştım. Bunun yanında, Karasu’nun metinlerindeki kelimelerle oyun oynama arzusunu ve bu oyundan alınan hazzı dengeye giden yolda bir durak olarak okumadım. Gürbilek, Karasu’da



dengeye, sakin bir yumuşaklığa varışın bir sertliğin içinden geçerek, hazzın da korkunun da arkada kaldığı bir noktada oluşan dilde gerçekleştiğini iddia eder. Oysa bu tezde yaptığım *Kılavuz* okuması dilin bir başka işlevini Karasu'nun dünyasında yeniden devreye sokuyor. Yazı aracılığıyla ulaşılan dengeyi paylaşmanın, yazının verdiği imkanı güvenli bir alanda yazarın (Uğur) eşlikçileriyle, okurlarıyla (İhsan ve Mümtaz) birlikte deneyimlemesinin verdiği bir haz var. Üretilen metin, yazarını sadece ruhsal bir dengeye ulaştırmıyor. Kelimelerle mahirce oyun oynayabilmenin ve bu oyunu, yazıyı, sevgiliyle, dostla paylaşabilmenin verdiği hazzın sürekliliği söz konusu. Yazıyı paylaşma anı, kendini açma cesareti, *Kılavuz*'da Uğur, İhsan ve Mümtaz, yıldızların aydınlattığı ılık bir gecede deniz kenarında turunç tadında kurabiyeler yiyip bir peri masalının içindeymişçesine muhabbet ederlerken, kristalize oluyor. Mutlu masal olarak,<sup>26</sup> korkunun tam tersi olan, en mahrem olanı açma cesaretinin, incinmeyi göze almanın verdiği hazzı anlatıyor *Kılavuz*. Yine de kontrollü bir açılma bu, yazının sağlayabildiği derecede sınırları belirlenmiş bir paylaşım söz konusu. Yağmalanmadan, mahrem alanı tedricen açarak paylaşmanın keyfi, denge kadar önemli Karasu'nun edebi dünyasında. Öte yandan, "arınma" deyince akla kir de geliyor, ya da günah. Oysa, Karasu metinlerinde yazı, deneyimin bıraktığı tortudan kurtulma ihtiyacını karşılamaşının yanı sıra haz verdiği,

---

<sup>26</sup> Gürbilek, Karasu'nun masalı yırtarak kurgudan denemeye geçtiğinde, hazzı ve korkuyu geride bırakarak düşünceyi sakin sulara yüzen yazıyla takip ettiğinde mutlu sona ulaşan bir hikaye anlatabildiğini iddia etmişti. Ancak *Kılavuz* Uğur ve İhsan arasındaki aşkın yanı sıra şüphenin, güvencesizliğin hüküm sürdüğü bir metin olsa da Karasu külliyatında en çok pembeleşen, peri masalına yaklaşan metindir. Mutlu birliktelik, polisiye bir hikayenin içinde, gerginlik ve kuşku atmosferinde an an beliren bir ihtimal olur. *Kılavuz*'u bu ihtimali anlatmaya niyetlenen bir metin, mutlu sonla bitebilecek bir eşcinsel aşk masalı yazma arzusunun sonucu olarak okuduğumuzda hem metnin türüyle ilgili yorum yapma hem de *Kılavuz*'un nasıl bir queer modernist estetik yarattığını anlama olanağı ortaya çıkar. "*Kılavuz*'a bir aşk romanı olarak, kahramanın kendi iç dünyasını olduğu kadar başkalarıyla bir arada yaşamayı da öğrendiği bir oluşum romanı, bir olgunlaşma öyküsü, bir eve dönüş öyküsü olarak bakılabilir: "Bugün çarşamba. Aylar sürmüş bir yolculuktan dönmüş gibiyim. Her şey geride kalmış, karşı kıyıya varmışım. Evime dönmüş olmam bir şey değiştirmez. Yepyeni bir ülkeye varmış gibiyim." Ama aynı zamanda yazının, iş işten geçtikten sonra yazılan yazının, kişiyi bütün bunlardan arıtıp arıtamayacağıının sorgulandığı bir metin olarak da. "Masalın Da Yırtılıverdiği Yer", sevgide gerçek eşitliğe ulaşmayı başarmış sevgililerle ilgili mutlu bir masal anlatma, korkudan dokunmuş bir masallar kitabını bir peri masalıyla noktalama arzusunun ürünü olarak görülebilir." (Gürbilek 2005, s. 96-97)

neşelendirdiği için sağaltıyor. Utançtan ya da g nahtan arınmadansa yazının verdiği hazzın Karasu k llyatında belirleyici olduğunu düşünüyorum.

Queer modernizm bağlamında bu tezde ayrıntılı olarak inceleme imkanı bulamadığım bir başka nokta var. *Kılavuz*'un popüler bir tür olan polisiyenin konvansiyonlarıyla oynayarak yazılmış olması Karasu okurları için bir soru işareti olmuştur. Onun gibi karmaşık felsefi soruları dile, hikayelerine taşıma maharetini gösteren bir yazarın, *kitch*, basitleşmeye yatkın, herkesçe bilinen bir kurgu türü olan polisiyeyi neden kullandığı sorusu önemlidir. Bu mesele ayrıntılı olarak irdelenmese de bu tezin queer modernizm vurgusu aslında sorunun cevabına işaret etmektedir.<sup>27</sup> *Kılavuz*'un bir polisiye paradisi olarak yazılmış olmasının *camp* estetiği ile ilişkili olduğunu düşünüyorum. *Kitsch*'in yeniden üretilmesine dayanan *camp*, popülerleşmiş imgelere yaslanan, kolay t ketelebilen kültür ürünlerini tarif etmek için kullanılan ucuz ve zevksiz yani *kitsch* estetiğin taklit edilerek parodisinin yapılmasıyla ortaya çıkan queer bir ifade yöntemidir. Bu yöntemle queer estetik, *kitsch*  r nlerin basitliğini ona yeni anlamlar kazandırarak muhafaza eder. Örneğin, Rainer Werner Fassbinder'in çektiği melodramlar sofistike bir içeriği taşırken bir yandan türün konvansiyonlarını kullanırlar. Karasu'nun da polisiye türünü mutlu anlar içeren bir eşcinsel aşk hikayesini anlatmak için seçmiş olması anlamlıdır. Gerçekten de mutlu olabilen eşcinsel aşıkların hikayesini kurmak istediğinde onları *camp* estetiğine emanet eder. Karasu mutlu masalını ancak bir polisiye paradisi olarak anlatabilir ve bu da onun queer modernizmini kuran yöntemlerden biridir.

Heather Love'a (2007) göre, tıpkı modernitenin her zaman yenilenme, ilerleme, teknolojik gelişme süreçleriyle ve rasyonel düşünce ile hemhal olmuş bir dönem olarak tanımlanmasına rağmen aslında geri kalmışlıkla derin bir ilişkisinin

---

<sup>27</sup> Karasu'nun polisiye sever bir yazar olduğu biliniyor. Yaptığı  eviriler arasında Georges Simenon'un *Bella'nın ölümü* adlı polisiye romanı da var.

olması gibi, modernist estetik de benzer bir çelişki taşır (Love 2007, s. 5).

Modernizme dair hiçbir tarif melankoli ve dekadansı içermeyen tam olamaz (s. 6).

Queer modernist estetik de *camp* gibi, kolayca tüketilen popüler formları (*kitsch*) taklit eden, “yüksek” olmayan sanatsal biçimlerden beslendiği için geri kalmışlıktan payını alır. Ayrıca melankoli modern dünyada eşcinsel arzunun normatif alanda ketlenmesiyle queer öznelğin kurucu parçası haline gelir. Böylece, *Kılavuz*, queer modernizm bağlamına türün konvansiyonlarıyla oynayan bir metin olarak da oturmaktadır.

İyileşme ya da sağalma modernist estetik ile çelişen süreçler gibi görünse de metnin polisiye türünde yazılmış olması *camp* estetiğini devreye sokar ve tam da bu noktada queer modernizm kendini gösterir. *Kılavuz*'un muradının “sonsuz kadar mutlu yaşadılar” olmadığı, metnin sonunda saf mutluluğun yaşanmadığı aşikardır. İhsan'ın sargıları çıktığında Uğur'un yaşayacağı yabancılaşma ihtimali gerilim müziğinin bitmediğini hatırlatır. Ancak, metin kendini belirsizliğe açma jestini kutlamakta, eksik de kalsa sağalmayı arzu etmektedir.<sup>28</sup> *Kılavuz* bu şekilde okunduğunda arınma isteği başka bir anlam kazanır. Karasu'da arınma, tutkudan bağımsızlaşma, arzunun artık belirleyici olmaması değil de, suçluluk duymadan, annenin yargılayıcı sesinden bağımsızlaşarak haz almak ve yazmaktır bu teze göre. Masalın da yırtılıverdiği yerde deneme yazmak da son kertede, doyuma ulaştırır.

Bilge Karasu metinleri üzerinden izini sürdüğüm Türkçe edebiyatta queer modernizmi, Karasu'yla metinlerarası ilişkiler kuran ya da Karasu'nun metinleri vasıtasıyla konuştuğu başka yazarları ve metinleri de çerçeveye dahil ederek yeniden

---

<sup>28</sup> *Kılavuz*'un bir polisiye parodisi olarak tasarlanmış olmasını Sedgwick'in paranoyak okuma (paranoid reading) kavramıyla da birlikte düşünmek gerekir. Sedgwick, “hermeneutics of suspicion” yani yorumsamanın gizli olan bilgiyi açığa çıkarmaya yönelmesini, şüphecilikten beslenmesini eleştirirken, bu yorumsama geleneğinin paranoyak okuma pratiklerine dayandığını söyler. Polisiye türü de modern dönemde gizli bilgiyi açığa çıkarma takıntısıyla, hakikatin ardında saklandığı katmanları tek tek soyarak ortaya çıkarılabileceği anlayışıyla birlikte doğmuş bir türdür. Katil kim, neden söz konusu cinayeti işledi sorularını yanıtlamaya çalışan dedektifin gerçekleri ortaya çıkarma süreciyle uyum içindedir Sedgwick'in eleştirdiği şüpheli yorumsama geleneği.

düşünmek mümkün. Bu tezin kapsamına bu tür bağlantıları dahil etmek mümkün değildi ancak D. H. Lawrence'ın *Ölen Adam* metninin Karasu tarafından yapılan çevirisinin *Troya*'nın yazılışındaki etkisine işaret ettiğim bölümde olduğu gibi, bu ilişkileri kurmak aslında Karasu metinlerinin çok katmanlı yapısına henüz keşfedilmemiş katmanları ekleme imkanı verecektir. Queer zamansallık konusunda Marcel Proust; İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığı, şiddet ve yazı ilişkisi konusunda Samuel Beckett; eşcinsel deneyimin evlerde değil odalarda yazılması meselesiyle ilgili Virginia Woolf gibi modernistlerle Karasu'nun yazdıklarının bağı kurulabilir.

Türkçe edebiyatta ise yazmakla sağaltımın bağını vurgulayan ve “Alemdağ'da Var Bir Yılan” ya da “İpekli Mendil” gibi homoerotizm yüklü hikayeler yazan Sait Faik Abasıyanık ile Karasu'nun yazdıkları arasında nasıl bir bağ kurulabilir? Yine queer kuramın kavramları bu bağı kurabilmek için bize nasıl yardım eder? Ya da *Gece*'de yazıyla ve yazarlıkla ilgili imgelemin sözcüklerinden biri olan ‘gölge’ ile Murathan Mungan'ın açık bir eşcinsel yazar olarak kendi edebiyatını tarif ederken “gölge yazı” ifadesini kullanması ne demektir? Karasu'nun belirsizlik yöntemini Mungan nasıl devralır? Vüs'at Bener, Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil gibi yazarların dili parçalama, kırıp bozma yöntemleriyle Karasu'nunki arasında nasıl farklar ya da hangi benzerlikler vardır ve tüm bunlar doymamışlık dilinin tanımını nasıl değiştirip genişletirler? Nahid Sırrı Örik'in metnindeki doymamışlıkla, kadınlara atfedilen kıskançlıkla Karasu'nun yazdıkları karşılaştırmalı okunduğunda bize ne söyler?

Metinlerini roman, hikaye gibi ayrımlara tabii tutmadan “anlatı” olarak tarif eden Karasu'nun polisiye tutkusunu göz önünde bulundurduğumuzda *Kılavuz*'un bir polisiye parodisi olarak yazılmasını nasıl yorumlamalıyız? Karasu'nun Georges Simenon'dan çevirdiği *Bella'nın Ölümü* *Kılavuz*'la karşılaştırmalı olarak

okunduğunda *Kılavuz* bize başka neler söyleyebilir? Italo Calvino'nun *Üç Deneme*'si, William Faulkner'ın *Doktor Martino*'su ya da James Matthew Barrie'nin *Peter Pan*'ı neden Karasu'nun ilgisini çekmiş ve bu metinleri Türkçeye çevirmiştir? Bu metinleri çevirme deneyimi Karasu'nun kendi yazdıklarıyla nasıl etkileşime girmiştir? Tüm bu soruların peşinden gitmek Karasu'nun metinlerine farklı yaklaşımların getirebileceği açılımların kapısını aralayacağı gibi Karasu'nun queer modernizmini daha iyi tanımlamanın imkanlarını da verebilir.

Bilge Karasu metinleri üzerinden izini sürdüğüm Türkçe edebiyatta queer modernizmi, Karasu'yla metinlerarası ilişkiler kuran ya da Karasu'nun metinleri vasıtasıyla konuştuğu başka yazarları ve metinleri de çerçeveye dahil ederek yeniden düşünmek mümkün. Bu tezin kapsamına bu tür bağlantıları dahil etmek mümkün değildi ancak D. H. Lawrence'ın *Ölen Adam* metninin Karasu tarafından yapılan çevirisinin *Troya*'nın yazılışındaki etkisine işaret ettiğim bölümde olduğu gibi, bu ilişkileri kurmak aslında Karasu metinlerinin çok katmanlı yapısına henüz keşfedilmemiş katmanları ekleme imkanı verecektir. Queer zamansallık konusunda Marcel Proust; İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığı, şiddet ve yazı ilişkisi konusunda Samuel Beckett; eşcinsel deneyimin evlerde değil odalarda yazılması meselesiyle ilgili Virginia Woolf gibi modernistlerle Karasu'nun yazdıklarının bağı kurulabilir.

Türkçe edebiyatta ise yazmakla sağaltımın bağına vurgulayan ve “Alemdağ'da Var Bir Yılan” ya da “İpekli Mendil” gibi homoerotizm yüklü hikayeler yazan Sait Faik Abasıyanık ile Karasu'nun yazdıkları arasında nasıl bir bağ kurulabilir? Yine queer kuramın kavramları bu bağı kurabilmek için bize nasıl yardım eder? Ya da *Gece*'de yazıyla ve yazarlıkla ilgili imgelemin sözcüklerinden biri olan ‘gölge’ ile Murathan Mungan'ın açık bir eşcinsel yazar olarak kendi edebiyatını tarif ederken “gölge yazı” ifadesini kullanması ne demektir? Karasu'nun

belirsizlik yöntemini Mungan nasıl devralır? Vüs'at Bener, Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil gibi yazarların dili parçalama, kırıp bozma yöntemleriyle Karasu'nunki arasında nasıl farklar ya da hangi benzerlikler vardır ve tüm bunlar doymamışlık dilinin tanımını nasıl değiştirip genişletirler? Nahid Sırrı Örik'in metinlerindeki doymamışlıkla, kadınlara atfedilen kıskançlıkla Karasu'nun yazdıkları karşılaştırmalı okunduğunda bize ne söyler?

Metinlerini roman, hikaye gibi ayrımlara tabii tutmadan “anlatı” olarak tarif eden Karasu'nun polisiye tutkusunu göz önünde bulundurduğumuzda *Kılavuz*'un bir polisiye parodisi olarak yazılmasını nasıl yorumlamalıyız? Karasu'nun Georges Simenon'dan çevirdiği *Bella'nın Ölümü* *Kılavuz*'la karşılaştırmalı olarak okunduğunda *Kılavuz* bize başka neler söyleyebilir? Italo Calvino'nun *Üç Deneme*'si, William Faulkner'ın *Doktor Martino*'su ya da James Matthew Barrie'nin *Peter Pan*'ı neden Karasu'nun ilgisini çekmiş ve bu metinleri Türkçeye çevirmiştir? Bu metinleri çevirme deneyimi Karasu'nun kendi yazdıklarıyla nasıl etkileşime girmiştir? Tüm bu soruların peşinden gitmek Karasu'nun metinlerine farklı yaklaşımların getirebileceği açılımların kapısını aralayacağı gibi Karasu'nun queer modernizmini daha iyi tanımlamanın imkanlarını da verebilir.

EK A

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation aims to show why Bilge Karasu's texts should be read as part of queer modernism. For this end, I scrutinize the relationship between writing, violence, and pleasure by focusing on three texts respectively: *Night* (1985, 1994), *Kılavuz* (1990), and *Death in Troy* (1963, 2002). As I started thinking about the forms of representation of violence in *Night*, I realized that blurring the boundary between the private and the public sphere plays a central role. In *Night*, institutional violence implemented in the public sphere is juxtaposed with violence in the private sphere. In my close reading of *Night*, I found the concept normative violence helpful for revealing the ways in which Karasu's oeuvre disrupts the heteronormative matrix. Reading *Night* through the lens of normative violence allowed me to trace the nexus of queer aesthetics and "closetedness" in a variety of Karasu's texts. I also engage in a comparative reading of Karasu's literary take on paranoia, on the one hand, and the queer critique of "the paranoid state," on the other. A critical reading of paranoia is particularly significant given the term originally entered psychoanalytic theory with a stigma, as a mental illness associated with homosexuality. In the third chapter on *Kılavuz*, I underscored that Karasu's writing is fueled by not only violence, paranoia, and trauma but also pleasure, gratification, and desire. I showed how Karasu builds his queer modernism by working through normative violence, paranoia, pleasure, gratification, playfulness, and writing. By tracing the affective burdens created by normative violence in Karasu's texts, I drew attention to the fact that the space of writing is constructed as a reparatory realm. Karasu's texts should be considered

within the framework of queer modernism, as literary reflections on the affects and temporality that emerge through violence and reparation.

In Chapter 1, as I introduce the theoretical background of this dissertation, I discuss why the experience of violence is a central component of gay subjectivity and how Karasu's literary production searches for a distinct gay language (*ayrı dil*). Then, I review what is meant by *the negative turn* in queer theory in order to make the case that that Karasu's intense literary engagement with the death drive cannot be understood without acknowledging violent experiences as constitutive of gay subjectivity. My close reading of Karasu's texts is guided by this acknowledgement.

Titled "*Gece Vakti Erosu Yazmak*" (Writing Eros at *Night*), Chapter 2 re-situates *Night* as a queer novel. After demonstrating the forms in which violence is internalized in writing in *Night* and how writing can only survive by incorporating the violence it criticizes, I argue that *Night* does not only deal with state violence but that the novel's engagement with state violence is mediated by tackling normative violence. Gay experiences of normative violence such as forced outing, shaming, humiliation, and becoming an object of derision appear only towards the last part of the novel, but I argue that these gay experiences are at the source of Karasu's literary engagement with institutional state violence and political corruption. The competitive relationship between the text's main characters are traced back to childhood memories that revolve around traumatic experiences of normative violence. Reminiscences of being humiliated and punished by parents are revealed towards the end of the novel but are central to the novel's narrative complexity.

The reason why I chose to start this dissertation with a chapter on *Night*, a chronologically later piece in Karasu's oeuvre, is because I believe *Night* offers a method for reading Karasu's other works. Formal techniques such as exaggerated



ambiguousness and storylines which constantly unfold with new information that complicates narrative coherence create a method of writing that is prevalent in all of Karasu's works. I argue in this dissertation that through these techniques, Karasu invents a literary method that is tailor-made for demonstrating the opaqueness of queer subjectivity, which I call a "see-through" subjectivity – a condition in which gay subjects do not register in ordinary frames of visibility. Similar to 'open texts' as defined by Umberto Eco, Karasu creates a method of ambiguity that engenders multiple meanings and this method enables him to introduce queer subjectivity into literary writing in Turkish modernity. In Karasu's texts, dwelling in the closet translates to a subject position which oscillates between coming out/writing homosexuality and concealing homosexuality, between humiliation and a subtle position that is between visibility and invisibility. Paralleling this oscillation, Karasu does not simply conceal gay subjectivity in his texts but neither does he write with an attempt to make gay subjects visible. For Karasu, the closet appears in the space of writing only through an invented method of obscurity that reflects gay subjectivity. In other words, Karasu creates a method of obscurity in *Night* that provides the possibility to produce a knowledge and a literature of the closet while also writing gay experience. This method also incorporates a reaction against critiques of the modernist methods in Turkish literary circles in mid-20<sup>th</sup> century Turkey. Modernist fiction produced in mid-century Turkey during these years was criticized to be *kapalı* (too closed), meaning unintelligible. What Karasu actually did was to create a *different kind of openness* that is specific to gay subjectivity through the method of obscurity.

In the final part of Chapter 2, I present my interpretation of the only utopian moment that appears in *Night*, which is otherwise a dystopian story. There is a

moment when heterosexual monogamous love is contested by the overcoming of jealousy in relationships. Despite the fragmented form of *Night*, writing also emerges as a space in which a utopian scene such as this one is recorded and carried to the future. In the face of constant violence, writing re-emerges as a space of possibility despite the untrustworthiness of narrative representation. I focus on this possibility of reparatory writing in Chapter 3.

Chapter 3 analyzes one of Karasu's final works, *Kılavuz*, and focuses on the other side of normative violence: delirium and paranoia. Depictions of a paranoid state within writing as well as the elevation of writing into a space of reparation are both fundamental to my reading of *Kılavuz* in Chapter 3. Although *Kılavuz* does not include any explicit reference to the gay experience of normative violence, the generative force of paranoia in this text speaks to ordeals of homosexual desire and intimacy in a heteronormative society and thus builds a dialogue with queer theoretical literature on unpleasant affects. Since Freud defined the paranoid state as a mental illness specific to people with homosexual desire, queer theorists developed critical approaches against this view, reworking paranoia as a concept. The prominent queer critic Eve K. Sedgwick offers a distinction between paranoid reading and reparatory reading. I make the case that the distinction assumes a different meaning through Karasu's invention of a reparatory writing practice in *Kılavuz*. In *Kılavuz*, the main characters are mentally crushed under an unbearable pathos but discover playfulness, joy, pleasure, and gratification as they learn to trust one another and share their thinking processes and emotions through the act of writing. The reader witnesses here a queer subject's mechanisms of coping with a dubious or a hostile social environment. As paranoid ideas are carried into the space of writing, the writing subject begins to suspect if his writing is a piece of delirium.

However, as he continues, this paranoid fear fades and the protagonist moves away from guilt and shame towards pleasure, from his obsession to control an unpredictable future towards new possibilities, accidents, and surprises. The reader witnesses a subject who can heal through acts of reparatory writing.

Chapter 4 demonstrates why Karasu's first novel *Death in Troy* should be read as a queer modernist fiction. This argument has three pillars that work with (1) affect, (2) temporal gestures and (3) modernist metaphors in *Death in Troy*. I argue that *Death in Troy* creates an *ayrı dil* (distinct language), which I discuss in the Introduction, and that this is a language of *doymamışlık* (state of being ungratified/unfulfilled). It tells how heteronormativity and normative violence are supported by the affects of envy and jealousy. Different forms or consequences of this affective state, coined by Karasu as *doymamışlık*, manifest in relationships in different forms: by preventing the gratification of non-normative desires or shaming intimate relations between men and driving them outside of local communities. In *Troy*, which I read as a queer bildungsroman, temporality is one of the key aspects that create the text's queer features. *Troy*'s temporal structure resists linear narration and is organized around time warps and flashbacks. The ways in which past unpleasant experiences haunt the characters' present lives in particular show that normative violence, shame and humiliation are backward forces both in the subjects' minds and in the society. In other words, the fusty reflexes of homophobia that haunt characters' lives add up to the queer temporal features of *Troy*.

Lastly, I analyze how modernist metaphors are used for subtly criticizing the violence of fascism in the context of post-World War II when *Troy* was written. I show how a key scene in the narrative, in which gay boys tear apart baby dolls,

represent the reworking of maternal creativity into a queer bildungsroman that transfers queer experience into modernist prose.

ORİJİNAL DİLLERİNDE ALINTILAR

1. Homosexual identity is indelibly marked by the effects of reverse discourse: on the one hand, it continues to be understood as a form of damaged or compromised subjectivity; on the other hand, the characteristic forms of gay freedom are produced in response to this history. Pride and visibility offer antidotes to shame and the legacy of the closet; they are made in the image of specific forms of denigration. Queerness is structured by this central turn; it is both abject and exalted, a 'mixture of delicious and freak.' This contradiction is lived out on the level of individual subjectivity; homosexuality is experienced as a stigmatizing mark as well as form of romantic exceptionalism. It also appears at the structural level in the gap between mass-mediated images of attractive, well-to-do gays and lesbians and the reality of ongoing violence and inequality. (Love, 2007, s. 2-3)
2. The ups and downs of political fortune may measure the social order's pulse, but queerness, by contrast, figures, outside and beyond its political symptoms, the place of the social order's death drive: a place, to be sure, of abjection expressed in the stigma, sometimes fatal, that follows from reading that figure literally, and hence a place from which liberal politics strives –and strives quite reasonably, given its unlimited faith in reason –to disassociate the queer. (Edelman, 2004, s. s. 3)
3. Puppets require not only that we return to our earliest childhood experiences; they also demand a more global approach to modernism since many

modernists were particularly intrigued by non-European puppets. (Puchner, 2016, s. s. 185)

4. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference. (Lorde, 2007, s.108-109)

## KAYNAKÇA

- Akatlı, F., & Gürsoy Sökmen, M. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. Metis.
- Akman, İ. (2016). Yayınlanmamış Doktora Tezi Bilge Karasu'nun Eserlerinde Postmodern Unsurlar. Diyarbakır.
- Amery, J. (2015). *Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*. İstanbul: Metis.
- Armağan, Y. (2011). *İmkansız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim.
- Arslantunalı, M. (1997). Söyleşi: Bitmemiş Bir Konuşmadan. In F. Akatlı, & M. Gürsoy Sökmen, *Bilge Karasu Aramızda* (pp. 9-25). İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2007). Metnin Hazzı. In R. Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin hazzı* (2 ed., pp. 95-142). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (1987). *Estetik Ütopya*. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). Şiddetin Eleştirisi Üzerine. In A. Çelebi. İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (1981). *Zur Kritik der Gewalt und Andere Aufsätze: Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse* (4 ed.). Frankfurt: Suhrkamp.
- Bezirci, A. (2003). *1950 Sonrasında Hikayecilerimiz: Eleştiriler, Konuşmalar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bloch, D. (2020 [1989]). Freud'un Baştan Çıkarma Kuramını Geri Çekmesi ve Schreber Vakası. In *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (pp. 129-147). İstanbul: Metis.
- Bravo, H. (1997). Gece'ye Hazırlanırken. In F. Akatlı, & M. Gürsoy Sökmen, *Bilge Karasu Aramızda* (pp. 233-245). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2005). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. İstanbul: Metis.
- Carson, A. (2005). *Eros: The Bittersweet* (4 ed.). London: Dalkey Archive Press.
- Çalışkan, U., & Günay-Erkol, Ç. (2016). Bellekten Beklentiler: Eleştirinin Darbe Romanlarına Tanıklığı. *Monograf*, 5, 10-35.
- Çelebi, A. (2014). *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (2 ed.). İstanbul: Metis.
- Deleuze, G. (2013). *Kritik ve Klinik*. İstanbul: Norgunk.
- Derrida, J. (2020). *Yazı ve Fark*. İstanbul: Metis.

- Dervin, D. (1981). Play, Creativity, and Matricide: The Implications of Lawrence's "Smashed Doll" Episode. *Mosaic* , 14 (3), 81-94.
- Dinler, D. Ş. (2016). Vicdan Siyasetin Düzenleyici İlkesi Olabilir Mi? *1+1 Express* (147), 51-57.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2013). *Kabuğunu Kıran Hikaye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (2 ed.). İstanbul: Metis.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. İstanbul: Ayrıntı.
- Ecevit, Y. (2011). Yetmiş Sonrası Türk Romanında Estetik Devrim. In Y. Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (7 ed., pp. 83-94). İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (2000 [1962]). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Erdoğan, S. (2019, Temmuz 12). *Bilge Karasu 'yu Bugün Okumak*. Retrieved from 1+1 Express: <https://birartibir.org/bilge-karasuyu-bugun-okumak/>
- Erdoğan, S. (2021). Dikenli Yürüyüş. *Notos* , 4 (87), 44-47.
- Felman, S. (2003). *Writing and Madness*. Palo Alto: Stanford University press.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (2 ed.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2013). *Güzel Tehlike*. İstanbul: Metis.
- Foucault, M. (2015). *Büyük Yabancı: Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*. İstanbul: Metis.
- Foucault, M. (2020). *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi: Akıl ve Akıl Bozukluğu* (8 ed.).
- Freud, S. (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (4 ed.). İstanbul: Metis.
- Freud, S. (2015). *Uygarlığa Dair Hoşnutsuzluğumuz*. İstanbul: Epsilon.
- Freud, S. (2020). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (7 ed.). İstanbul: Metis.
- Frost, L. (2002). *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca : Cornell University Press.
- Fuat, M. (2002[1993]). 1960 Sonrası Türk Yazınının Gelişmeleri. In M. Fuat, *İncelemeler* (pp. 267-285). İstanbul: Adam Yayınları.
- Göç, M. (2020). *Erkekler ve Erkeklikler*. Konya: Palet Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). Büyümenin Tarihi. In N. Gürbilek, *Ev Ödevi* (2 ed., pp. 77-92). İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2005). Yazı ve Arınma. In N. Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* (2 ed., pp. 75-102). İstanbul: Metis.
- Green, A. (2018). *Yazı ve Ölüm*. İstanbul: Metis.



- Halberstam, J. (2005). Queer Temporality and Postmodern Geographies. In J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (pp. 1-21). New York: New York University Press.
- Han, B.-C. (2016). *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis.
- Hocquenghem, G. (1993). *Homosexual Desire*. (D. Dangoor, Trans.) Durham: Duke University Press.
- Irzık, S. (2009). The Constructions of Victimhood in Turkish Coup d'état Novels: Is Victimhood without Innocence Possible? In F. Festić, *Betraying the Event: Constructions of Victimhood in Contemporary Cultures* (pp. 3-20). Cambridge Scholars Publishing.
- Irzık, S. (2014). Textualized Memories of Politics: Turkish Coup d'État Novels. In N. S. Koleva, *From Literature to Cultural Literacy* (pp. 43-61). New York: Palgrave Macmillan.
- İleri, C. (2007). *Yazının da Yırtılıverdiği Yer: Bir Bilge Karasu Okuması*. İstanbul: Metis.
- Kılıç, E. (2013). Gece Nasıl Bir Darbe Romanı? In D. Yaşat, *Bilge Karasu'yu Okumak* (pp. 107-117). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (1962). Giriş. In D. H. Lawrence, *Ölen Adam* (pp. 7-13). İstanbul: Adam.
- Karasu, B. (1999). *Göçmüş Kediler Bahçesi* (5 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2004). *Lağımlaranası ya da Beyoğlu* (2 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2006). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (6 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2009). *Susanlar* (2 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2010). *Gece* (7 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2010). *Öteki Metinler* (2 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2010). Özel Günlük. In B. Karasu, *Öteki Metinler* (pp. 75-94). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2011). *İmbilim Ders Notları*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Karasu, B. (2012). *Narla İncire Gazel* (5 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2012). *Troya'da Ölüm Vardı* (7 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2013). *Haluk'a Mektuplar*. İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2013). *Jean ve Gino'ya Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karasu, B. (2013). *Kısmet Büfesi* (6 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2014). *Kılavuz* (8 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2014). *Şiir Çevirileri*. İstanbul: Metis.

- Karasu, B. (2014). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (12 ed.). İstanbul: Metis.
- Karasu, B. (2015). *Altı Ay Bir Güz* (5 ed.). İstanbul: Metis.
- Kern, S. (2008). *Nedenselliğin Kültürel Tarihi: Bilim, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri*. İstanbul: Metis.
- Klein, M. (2014). *Haset ve Şükran* (3 ed.). İstanbul: Metis.
- Koçak, O. (1992). Modernizm ve Postmodernizm. *Defter* , 1, 7-16.
- Koçak, O. (1997). Türkçe'de Eleştiri: Bir Tarihselleştirme Denemesi. *Defter* (31), 88-108.
- Koçak, O. (2017). Giriş: Romansal Dirilişler. In O. Koçak, *Tehlikeli Dönüşler* (pp. 9-46). İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2019). *Polisiye Roman: Felsefi Bir İnceleme*. İstanbul: Metis.
- Liu, W. (2020). Feeling Down, Backward, and Machinic: Queer Theory and the Affective Turn. *Athenea Digital* , 2 (20), 1-19.
- Love, H. (2007). *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Man, P. d. (2008). *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis.
- Marcuse, H. (1985). *Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme*. (A. Yardımlı, Trans.) İstanbul: İdea.
- Marcuse, H. (2005 [1956]). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Digital Printing ed.). Routledge.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press .
- Nelson, M. (2012). *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York: Norton.
- Olçay Akyıldız, H. K. (2015). Çağdaş Türkçe Kurmacada Şiddeti Yazmak: Tol ve Cennetin Kayıp Toprakları. *Monograf* (3), 281-309.
- Örnek, C. (2015). *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce Hayatı: Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Özata, J. (2003). *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Özger, A. Z. (2014). *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası* (2 ed.). İstanbul: Ve Yayınevi.
- Parla, J. (2011). Denetlenmemiş Değişim Başkalaşımıdır. In J. Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (pp. 9-34). İstanbul: İletişim.
- Puchner, M. (2016). Puppets. In R. L. Eric Hayot (Ed.), *A New Vocabulary for Global Modernism* (pp. 185-197). New York: Columbia University Press.

- Ricoeur, P. (1974). Violence and Language. In P. Ricoeur, *Political and Social Essays by Paul Ricoeur* (pp. 32-41). Ohio: Ohio University Press.
- Schreber, D. P. (2000). *Memoirs of My Nervous Illness*. New York: New York Review Books.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California.
- Sedgwick, E. K. (1997). *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (2019). Paranoyak Okuma ve Onarıcı Okuma, ya da, O Kadar Paranoyksın ki, Bu Makalenin Seninle İlgili Olduğunu Düşünüyorsun. *Kaos Queer +: Queer Edebiyat* (8), 46-63.
- Siyah Pembe üçgen. (2012). *80'lerde Lubunya olmak*. İzmir: Siyah Pembe Üçgen İzmir Derneği.
- Stevens, H. (2011). *Gey ve Lezbiyen Yazını*. İstanbul: Sel.
- Tanrıyar, K. (2018). *Aykırı Cinsellikler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim.
- Uysal, Z. (2017). Yeni Bir Toplumsallığın Peşinde: Deneyimden Dünyaya Açılan Roman. *Notos*, 67, 32-40.
- Vine, S. (2005). *Literature in Psychoanalysis*. London: Plagrave MacMillan.
- Winnicott, D. W. (1998). *Oyun ve Gerçeklik*. İstanbul: Metis.
- Yaşat, D. (2013). *Bilge Karasu'yu Okumak*. İstanbul: Metis.
- Yardımcı, S., & Güçlü, Ö. (2013). *Queer Tahayyül*. İstanbul: Sel.
- Zizek, S. (2018). *Şiddet*. İstanbul: Encore.