BEYOND UNITY, BETWEEN DUALITY:

A QUEER PERSPECTIVE ON *VENÜS* AS A HYBRID CONSTRUCT

İBRAHİM TOPAL

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2019

BEYOND UNITY, BETWEEN DUALITY:

A QUEER PERSPECTIVE ON *VENÜS* AS A HYBRID CONSTRUCT

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in the Social Sciences

in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

İbrahim Topal

Boğaziçi University

2019

TEKLİĞİN ÖTESİNDE, İKİLİĞİN ARASINDA:

MELEZ BİR TAHAYYÜL OLARAK *VENÜS*'E QUEER BİR BAKIŞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

İbrahim Topal

Boğaziçi Üniversitesi

2019

Beyond Unity, Between Duality:

A Queer Perspective On *Venüs* as a Hybrid Construct

The thesis of İbrahim Topal

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız
(Thesis Advisor) _____

Prof. Nur Gürani Arslan _____

Assist. Prof. Fatih Altuğ
(External Member) _____

August 2019

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, İbrahim Topal, 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 02.08.2019

ABSTRACT

Beyond Unity, Between Duality:

A Queer Perspective on *Venüs* as a Hybrid Construct

This thesis, based on Şebnem İşigüzel's book *Venüs*, rebuilds itself as a hybrid form in terms of genre as well as fiction; and how it positions its in relation to concepts of standardisation and absoluteness. *Venüs* is a book which cautiously preserves the state of in-betweenness through the characters that are built, the selection of concepts of time, and space, language and style of storyteller, the process through which the work builds itself, and the perception of identification or disidentification created. This work, which presents a parody of being confined to certain boundaries and points to a state of disidentification as an alternative, is read in this thesis in comparison with Virginia Woolf's *Orlando*, and the analysis shows the role carried out by these kinds of works to build a perception of identification/disidentification in literature. This thesis shows how in this work which insists that confining the identity within certain forms in a world where there is a complex and multifaceted network of relations can only be the product of a parody and how in the work identity is undermined and deconstructed.

ÖZET

Tekliğin Ötesinde, İkiliğin Arasında:

Melez Bir Tahayyül Olarak *Venüs*'e Queer Bir Bakış

Şebnem İşigüzel'in *Venüs* adlı eserini konu alan bu tez, *Venüs*'ün türsel ve kurgusal anlamda melez bir eser olarak nasıl inşa edildiğini ve tek tipliğe, mutlaklığa karşı nasıl konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. *Venüs,* kurgulanan karakterler ile, zaman ve mekân kavramlarının seçimi ile, anlatıcının dili ve üslubu ile, eserin türsel olarak inşa ediliş süreci ile, yaratılan kimlik/kimliksizlik algısı ile "arada olma" halini ısrarla koruyan bir eserdir. Bu anlamda, belirli kimlik sınırları içerisine sıkışmışlığın parodisinin yapılarak adeta akışkan bir kimliksizlik halinin alternatif olarak gösterildiği bu eseri, Virginia Woolf 'un *Orlando* adlı eseri ile okunup bu tür eserlerin edebiyatta kimlik/sizlik algısının inşa sürecinde nasıl bir rol üstlendiği gösterilecektir. Son derece karmaşık ve çok yönlü ilişkiler ağının olduğu bir dünyada istikrarlı bir şekilde kimliğin belirli formlara hapsedilmesinin ancak parodisi yapılacak bir durum olduğuna ısrarla işaret eden bu eserde, kimliğin altının nasıl oyularak yapı söküme maruz bırakıldığı gösterilecektir.

TEŞEKKÜRLER

Önerileriyle ve yönlendirmeleriyle bu tezin şekillenmesini sağlayan, zamansızlıkta zaman yaratan danışmanım Dr. Olcay Akyıldız'a, resmi izinde olmasına rağmen değerli katkılarını bu çalışmadan esirgemeyen, bu süreçte yönlendirmeleriyle, bana olan güveniyle beni motive eden sayın Prof. Dr. Nur Gürani Arslan'a ve kıymetli hocam Dr. Fatih Altuğ'a teşekkür ederim.

Ayrıca, bu süreçte bana destek olan Fatih Bayrakçıl'a ve Erşan Ağbaş'a da şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM: QUEER KAVRAMINI ANLAMAK, MELEZLİĞE EKLEMLENMEK 9

1.1 Queer kavramı ve kimlik/sizlik 9

1.2 Melezliğe queer bir çatıdan bakmak 21

2. BÖLÜM: MELEZ BİR TAHAYYÜL OLARAK *VENÜS* 26

2.1 *Venüs'*e genel bir bakış 26

2.2 Bedenin melezliği ve toplumsal cinsiyet algısı 30

2.3 Naratolojik unsurlarda melezlik algısı 53

3. BÖLÜM: AKIŞKAN BİR KİMLİKSİZLİK OLARAK *VENÜS* VE *ORLANDO* ÖRNEĞİ 98

SONUÇ 114

EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 121

KAYNAKÇA 126

GİRİŞ

Şebnem İşigüzel'in *Venüs* adlı eseri, göbek adının Venüs olduğunu öğrendiğimiz anlatıcı karakterin bir cinnet sonrası ailesi tarafından zorla gönderildiği akıl hastanesinde onu dinleyen doktoruna anlattığı parçalı hikayelerden oluşur. Bu hikayeler, yüzyıllar arasında salınan geniş bir zaman dilimine yayılır. Olayların zaman zaman Osmanlı sarayında, zaman zaman ise Londra'da geçtiği bu kitabın odak noktası "kimlik" meselesidir. Anlatıcı karakterin akıl hastanesinde akli dengesinden şüphe edilen bir karakter olarak kurgulanması, eserin parçalı ve gerçeküstü diline, anlatılan olağanüstü olaylara meşru bir zemin hazırlamaktadır. Merkezinde kadın karakterler olan bu kitabın baş kahramanları: özgür bir kadın olan Şekina hala, köle olarak getirilerek hadım edilen ve sarayda sultanın hareminde çalışan bir hizmetli olan Nergis, maruz kaldığı eril tahakküm ve ötekileştirici söylemlerden dolayı cinnet geçiren, bundan dolayı eşi tarafından zorla akıl hastanesine gönderilen anlatıcı karakterdir.

Eserde fragmanlar halinde anlatılan çeşitli olaylardan anlaşıldığı üzere, anlatıcı karakterin İstanbul Boğazı'nda doğumuna/doğamamasına şahit olan Kızıl Sultan, dönemin Osmanlı padişahıdır. Özellikle, toplumsal cinsiyet normlarını ve bu normların sınırlarını belirleyen egemen bir güç olarak iktidar ve iktidar söylemi de kitapta tartışmaya açılan önemli bir konudur. Nergis gibi androjen karakterlerle ve ironik diliyle keskin kimlik sınırlarını kaypaklaştıran ve kimliklere akışkanlık kazandıran bu eser, kimlikleri besleyen toplumsal normların sürdürülebilirliğini sağlayan iktidarın da altını oymaktadır. Buna karşılık, kimliklere atfedilen sınırlardan sıyrılmış, geçişken ve "arada" (in-between) bir dünya kurgulanmaktadır.

*Venüs'*te, toplumsal normların beslediği cinsel kimlik kategorileri başta olmak üzere çeşitli kimliklerin (erkek, kadın, doğulu, batılı gibi) birbiriyle çatışma halinde olduğu ve diğerinin benzerlikler ile değil de farklılıklar üzerinden tanımlandığı ve ısrarla farklılaştırıldığı bir dünyanın ironisi yapılarak keskin sınırların karşısında daha "melez" ve daha "geçirgen" bir dünya tahayyül edilir. Bu bakımdan *Venüs* hem malzemesi hem de bu malzemeyi muhatabına sunuş biçimi itibariyle toplumsal normların altını oyan melez bir düzlem sunar okuyucuya. Kitabın zaman algısı, anlatılan olayların mekânı, yaratılan karakterler, anlatım tekniği, metnin dili, eserde işaret edilen alt metinler kısaca bütün kurgusu, ben ve öteki diyalektiği içerisinde şekillenen ötekileştirici diskurun altını oyarak kimlikleri "sınır"larından eden, onları akışkan kılan bir kimliksizliğe kavuşturur.

"Taklit" pratiğinin kimliklerin sınırlarını oyan bir araç olarak kullanıldığı bu eserde, temel karakterlerin hemen hemen tamamı yaşama tutunabilmek için içerisinde bulundukları sistem tarafından en az bir kere başkasını taklit etmek zorunda bırakılmıştır. Bu durum, eserdeki bu karakterlerin nefes aldığı toplumun "öteki" olarak atfedilene tahammülsüzlüğünü ortaya koyan ironik bir oyundur. Dilfirib, Kızıl Sultan'ın yerine geçer; Şekina'nın kardeşi Zühre, Şekina ölünce çoktan onun yerine geçmiştir zaten. Şekina ise cami imamına karşı çıkınca, o sıra Anadolu'da olan erkek kardeşinin kılığına girmek zorunda kalır. Bu taklit eylemleri, bir yandan kimlikleri sınırlayan cinsiyet, statü, sosyal sınıf gibi çeşitli etmenlerin sınırlarını oyarken bir yandan da kimlik sınırlarını belirleyen normlara karşı oynanan ironik bir oyunu ifade etmektedir.

Kitaba adını veren Venüs yıldızının eserde tamınlanışına bakıldığında bu yıldızın bütün kimlik algılarından ve bu kimlikleri besleyen normlardan sıyrılmış, kimliksiz bir dünyayı aydınlatan bir yıldız olarak işaret edildiği görülür. Kitabın

kurgusundaki mitolojik malzemeden de yola çıkarak bu eserin bir tür yapı sökümcü yeniden yazma olduğunu düşünüldüğünde Venüs yıldızının bu şekilde anlatılması bu eserin queer yapısını gösteren önemli bir detay olarak okunabilir.

Melezliğin *Venüs*'ün bünyesine nasıl sirayet ettiğine ve bu eserde nasıl işlevselleştirildiğine odaklanan bu çalışma üç temel bölüme ayrılmıştır. "Queer Kavramını Anlamak ve Melezliğe Eklemlemek" başlığını taşıyan ilk bölümde, nasıl bir teorik tabanda *Venüs*'e yaklaşıldığı açıklanmaktadır. Bu anlamda tezin merkezinde olan "melezlik" kavramı özellikle Homi K. Bhabha'nın melezlik (hybridity) ve kimlik (identity) algısı üzerinden şekillenmektedir. Bhabha için melezliği kimlik sorgulamalarında önemli kılan esas nokta, bu kavramın öteki pozisyonların doğmasına imkân veren "üçüncü uzam"ı (the third space) ifade etmesidir.

Öteki pozisyonlarının varlığını mümkün kılan bu üçüncü uzam, sömüren ve sömürülen kimliklerin sınırlarının yerle yeksan edildiği, geçişken ve arada (in-between) bir alanı imlemektedir. Bu alan, kimlikleri besleyen toplumsal normlardan ve bu normları besleyen egemen söylemlerden kurtarılmış, özgür ve çoğulcu bir uzamdır. Ayrıca, melez bir yapıya sahip olan bu üçüncü uzam, yere ve zamana göre değişebilen, çeşitlenebilen, tarihselleştirilebilen akışkan ve geçişken bir anlama da sahiptir. Karşılıklı kültür müzakereleri ile kültürel anlam üretiminin gerçekleştiği bu uzam (the third space), akışkan bir kimliksizliği öngören queer bir düzleme çıkmaktadır. *Venüs*'teki karakterlerin eser boyunca yaşadığı kimliksel ve kültürel dönüşümler her türlü alternatifin varlığını mümkün kılan, kimliklere sınırlarından arınıp özgür bir dünyada nefes alma fırsatı tanıyan bu alanı işaret etmektedirler. Dil, zaman ve mekân algısı, karakterler ve anlatıcı bakımından kendi içinde farklılaşan, çeşitlenen ve buna dayalı olarak gerilimler üreten *Venüs*, bu çalışmada tam da bu

çerçeveden ele alınacaktır. Ancak yaşadıklarını akıl hastanesinde doktoruna anlatan güvenilmez anlatıcının konumundan dolayı *Venüs*'ü başka açılardan değerlendirmek de mümkündür. Çünkü, türlü oyunlar ve anlatısal tekniklerle okurda okuduğuna karşı şüpheyle yaklaşmasına neden olan, oldukça kaypak ve farklı yorumlara açık bir düzlemden bahsetmek mümkündür. Bundan dolayı, güvenilmez anlatıcının anlattıklarını başka türlü yorumlamak da mümkündür. Ancak bu çalışmada *Venüs*'e queer bir bakış ile yaklaşılacaktır.

Özellikle, cinselliğin ve cinsiyet üzerinden yürütülen kimlik sorgulamalarının merkezi bir odak olduğu bu eserde, cinsel çeşitlik ve cinsiyetler üstü kimlik tahayyülü yine melezliği besleyen kavramlar olarak Judith Butler'ın "gender(cinsiyet)" ve "identity (kimlik)" hakkındaki tezleri üzerinden yorumlanacaktır. Burada, cinsel kimliklerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiği, cinselliğin de değişken, belirsiz, çoklu ve parçalı olabilecek bir şekilde melezliği nasıl ifade ettiği gösterilecektir. Butler'a göre, beden ile toplumsal cinsiyet arasında bir süreksizlik söz konusudur. Bundan dolayı, sadece istikrarlı iki cinsiyetten söz etmek mümkün değildir. Ayrıca, sadece istikrarlı iki cinsiyet olduğu düşünülse bile erkekliğin erkek bedenine, kadınlığın ise kadın bedenine ait olduğu düşüncesi doğru değildir. Bu durum, cinsiyet kategorilerini bir tür yapı sökümüne uğratarak aslında kimliğin cinsel imkansızlığını göstermektedir (Butler, 2018, s. 75). Bundan dolayı, asırlardır süregelen bir analoji olarak kadın-erkek diyalektiğinin ne ölçüde gerçekçi ve geçerli olabileceği/olamayacağı *Venüs*'ün kurgusundaki diyalojik bir sapma olarak, eril tahakkümün ve ataerkil söylemin ötekileştiriciliğini de görünür kılarak gösterilecektir.

"Melez Bir Tahayyül Olarak *Venüs*" başlığını taşıyan tezin ikinci bölümü ise tezin ana bölümünü oluşturmaktadır. Burada gerek içerik gerek ise de biçim olarak

bir önceki bölümde belirtilen teorik zemin içerisinde *Venüs*'ün melez bir anlatı olarak nasıl kurgulandığı ve bu kurgunun esere ne tür imkânlar tanıdığı, bu imkanların eserde nasıl işlevselleştirildiği açımlanmaktadır. Bu anlamda tezin kemik kısmını oluşturan bu bölüm, "Bedenin Melezliği ve Toplumsal Cinsiyet Algısı", "Mekânın Melezliği", "Zamanın Melezliği", "Türün Melezliği", "Dilin Melezliği" gibi farklı alt başlıklar halinde kitabın detaylı bir açılımını da sunmaktadır. Bu bölümde *Venüs* ile karşılıklı bir müzakereye girilerek beden ve cinsiyet üzerinden yürütülen kimlik tartışmalarına karşı *Venüs*'ün nasıl bir tepkisellikle yaklaştığı ve naratolojik unsurların kullanışı ile bu kimlik/sizlik tartışmasının nasıl desteklendiği gösterilecektir. Bu anlamda, eserde akıl hastanesindeki bir hastanın doktoruna anlattığı son derece parçalı ve bölünmüş bir anlatı ile karşı karşıya kalınır. Anlatıcı karakterin bu durumu, mantığın nedenselliğinin ve normların dışında kalabilme hatta çeşitli kimliklerin sınırlarını belirleyen normlarla alay etme, oyun oynama fırsatı da tanımıştır. Bu durum "müstehcenlik" ve "gülme" kavramları da konuya dahil edilerek "Dilin Melezliği" başlığı altında tartışılacaktır. Burada, özellikle gerçeküstü bir anlatımla beslenen ve son derece ironik göndermeleri olan dilin, melez bir tahayyül olarak *Venüs'*ün şekillenmesinde nasıl işlevselleştirildiği açıklanmaktadır. Tarihsel anlatı, biyografi, mitolojik anlatı, anı (hatıra), hikâye gibi çeşitli türler arasında kaypak bir düzlemde salınan bu eserdeki anlatıcının dili de ataerkil ve eril dilin bir ironisini sunan çok sesli ve melez bir dildir. Böylece, dildeki bu melezliği, aynı zamanda türsel bir melezliğe de göz kırpan bir temayül olarak değerlendirmek mümkündür. Farklı türlerin imkanlarından yararlanılmasına karşın *Venüs*'ün sadece bir türün sınırları içerisine hapsolmayan, türsel olarak da arada salınan bir kitap olduğu "Türün Melezliği" başlığı altında tartışılacaktır. Kitabın daha ilk bölümünde anlatıcı karakterin kendi ağzından dinlediğimiz doğum hadisesinin doğu ile batının

tam ortasında İstanbul Boğazı'nda sular içerisinde meydana gelmesi bütün kitap boyunca sürekli okuyucuya hatırlatılan önemli bir detay konumundadır. Burada mekân üzerinden aradalık haline olan vurgu dikkat çekicidir. Böylece, kitabın haritalardaki bazı hayali sınırlar ve yönler üzerinden insanlara belirli kimlikler atfetmenin ne kadar anlamsız olduğunu nasıl işaret ettiği, "Mekânın Melezliği" başlığı altında açıklanacaktır. Kitabın parçalı ve çok katmanlı zaman algısı ise "Zamanın Melezliği" bölümünde detaylandırılacaktır.

Yaratılan karakterlerle, zaman kavramıyla, dil ve tür algısıyla, işaret edilen alt metinler ile kısacası bütün kurgusuyla *Venüs,* birbirinden ayrışan, farklılaşan, zıtlaşan kimlikler ve olguların ironisini yaparak kendisini bunun karşısında melez, arada, bütünleyen queer bir form olarak konumlandırmaktadır. Örneğin yukarıda bahsedildiği üzere, anlatıcının doğduğu mekân olarak bir boğazın seçilmiş olması bu bağlamda değerlendirildiğinde doğu ile batıyı, farklı kimlik ve medeniyetleri ayıran bir unsuru (İstanbul Boğazı'nı) aynı zamanda bunun zıddı olarak bu medeniyetleri, kimlikleri, mekânları birleştiren, etkileşim içerisine sokan hem doğuya hem batıya ait bir unsur olarak değerlendirmek de mümkündür. Bu bağlamda eserde eleştirilen ve ironisi yapılan durumun aslında farklı olarak atfedilenin ötekileştirme süreci olduğu görülmektedir.

Kurgulanan karakterlerden anlatının sunuş biçimine kadar oldukça planlı ve ince bir işçiliğin ürünü olan bu eserin asıl vurgusu "kimlik/sizlik" üzerinedir. Zamanda, mekânda, dilde, bedende kısaca eserin kurgusundaki melezlik vurgusu en çok kimlik konusunda hissedilir. Burada "androjen" kavramının özel bir öneme sahip olduğu "cinsiyetler-üstü" kimlik kavramı üzerinden bir melezlik tartışması yürütülmektedir. Ne doğu ne batı diye başlayan bu kitap, ilerledikçe ne kadın ne de erkek bahsine evrilmiş ama her durumda bu arada ve "melez" yapısını ısrarla

korumuştur. Bundan dolayı, burada kimliklerin birbirine salınımı dolayısıyla yaratılan akışkanlık ve geçişgenlik ısrarla vurgulanan bir olgudur. "Bir Başkası Olmak" diye bir bölüm bile vardır *Venüs*'te. Bu için *Venüs*, normali ve anormalliği belirleyen normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgulayan, öteki olanı merkeze davet etmek yerine bizzat merkezi ve sınırları dağıtmayı çalışan bir eser olarak okunabilir.

Ayrıca, *Venüs*'ün "Şekina'nın Londra Günlükleri" adlı bölümünde, anlatıcı karakterin daha önce Viyana'dan alıp okuduğu bir kitap olarak eserin kurgusuna dahil edilen Virginia Woolf 'un *Orlando* adlı eseri de *Venüs*'te yürütülen melezlik tartışmasını destekleyen "kimlikler-üstü" durumu gözler önüne seren önemli bir alt metin konumundadır. Anlatıcı karakterin daha önce okuduğu bu kitapta dikkatini çektiğini söylediği bazı özellikler, *Venüs*'te yaratılmak istenen akışkan kimliksizlik hali için önemli ipuçlarını işaret ederek eserin melez yapısını pekiştirmektedir. Bu anlamda, anlatıcı karakterin özellikle Orlando'nun cinsiyet dönüşümü ile hadım edilmiş bir karakter olan Nergis arasında kurduğu benzerliğe, Şekina'nın sürekli kimlik değiştirmesi ile Orlando'nun kimlik transferi arasındaki ilişkiye ve Orlando'nun Bursa'nın dağlarında çingenelerle olan maceralarına işaret ettiği görülür (s. 196). Anlatıcının işaret ettiği bu üç olayın her biri, aslında ayrı ayrı kendi içerisinde birer kimlik eleştirisi sunarak *Venüs*'ün queer düzlemine eklemlenir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde, *Venüs*'te anlatıcı karakterin bizzat *Orlando*'da işaret ettiği bu detayların *Venüs* için ne anlamlara gelebileceği tartışılmaktadır.

Yukarıda izah edilen bu üç bölümden sonra sonuç kısmı yer almaktadır. Burada daha önceki kısımlarda yapılan çıkarımların ve teorik incelemelerin, incelenen eser bağlamında ne tür imalarının olduğuna, böyle bir (queer) bakışın bu eseri anlamlandırmada nasıl bir etkiye sahip olacağına kısaca değinilerek tartışma

konusu toparlanmaktadır. “Norm” olarak kabul gören ve “öteki” olarak dışlanan her türlü kimliklendirme sürecinin karşısında, bu kurguların gerçek dışılığını ve yapaylığını deşifre ederek, özgürleştirici bir kimliksizlik sunan bu eserin “melezlik” kavramını nasıl işlevselleştirildiğinin tartışıldığı bu bölüm, tezin sonuç bölümünü teşkil etmektedir.

1. BÖLÜM

QUEER KAVRAMINI ANLAMAK, MELEZLİĞE EKLEMLENMEK

1.1 Queer kavramı ve kimlik/sizlik

Bu çalışmada incelemenin merkezinde queer bir bakışın olduğu belirtilmişti. Peki queer bir bakışın sınırı nedir ya da sınırı var mıdır? Queer kavramının sınır/sınırsızlık ile nasıl bir ilişkisi vardır? Queer teori kimliklere karşı nasıl yaklaşmaktadır? Bu bölümde bu sorulara cevaplar aranarak *Venüs*'ün bu konulara nasıl yaklaştığı gösterilmektedir.

Türkçeye farklı şekillerde çevrilen "queer" kelimesi için zaman içerisinde çeşitli anlam arayışları olmuştur. Önceleri garip, tuhaf, sapkın gibi anlamlarda kullanılan "queer" daha sonra, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren günümüzdeki anlamını kazanmaya başlamıştır. Günümüzde ise queer kavramı, genel olarak bir tür "kimliksizleştirme" aracı olarak algılanmaktadır. "Queer" in kimliksizleştirme aşamasından kastım bu kavramın yerleşmiş kimlik algılarını söküp atma, yerinden etme işlevi görmesidir. Bu anlamda, "queer" ne olduğu ile değil, neye karşı olduğu ile kendisini ortaya koyan, sadece cinsellik konusunda değil kimlik ile alakalı diğer stereotipilerle de mücadele eden bir yaklaşımdır. Queer bir bakış, sınıfsal bir sistem ve merkezi bir hegemonyadan ziyade akışkan bir kimliksizlik halini imlemektedir. Bunun için queer, keskin sınırlara karşı önerdiği yıkıcı politikanın yapıcılığı üzerinden kimlik meselesine dahil olan bir kavram olarak de değerlendirilebilir. Bu anlamda queer yaklaşım, eleştirel bakışın da getirdiği mesafe ile özellikle ikili zıtlıklar arasına sıkışmış kimliklere özgürleştirici bir alan sunan bir merhem görevi görmektedir. Queer teorinin kimliklere önerdiği bu yıkıcı politikayı şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

> Queer, kadınlık/ erkeklik, eşcinsel/heteroseksüellik gibi taksonomilere, bu yapıların beraberinde getirdiği uyumluklara karşı, cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin doğal ve normal olmadığını, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak inşa edildiğini ve dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceğini savunur; hakikat rejiminin cinsel kimlikleri nasıl düzenlediği ve bu kimliklerle özdeşleşmelerin bireyleri nasıl mümkün kıldığı ve kısıtladığı etrafında yoğunlaşarak yıkıcı bir politika önerir (Hıdır, 2014).

Burada belirtildiği gibi queer algı, kimliklerin ikili zıtlıklar arasına sıkıştırılmasına karşı çıkarak bu ikili mücadelenin son derece politik olduğunu görünür kılar. Bu analojilerin hiçbir zaman öznelerin failliğini tam anlamıyla anlamak için yeterli olamayacağını, hatta yanıltıcı olacağını belirtir. Bundan dolayı, queer bir bakış, doğası gereği her türlü olasılığı (alternatifi) ve çeşitliliği merkez yaparak aslında merkezi de yerinden ederek kimliksizliği ve akışkan bir geçirgenliği öngören bir kuram sunar.

Queer kavramı, özneleri keskin kimliklerden arındırma olarak algılandığında, kimliğin ve kimliksizliğin ne anlama geldiğine de kısaca değinmek gerekir. Ancak kimliğin semantik müphemliğinden ötürü aslında kesin bir tanımını yapmak pek de mümkün değildir. Bu anlamda, deneyimin tikelliğini hiçbir zaman kapsayamayacak olan bir kavram olarak kimlik, öznelerin aidiyetini ne kadar yansıtabilir? Ya da kimliklerin ötesine geçmek nasıl mümkündür? Bu anlamda TDK, "kimlik" kavramını: "toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü[1]" şeklinde açıklamaktadır. Yani, özneleri öteki ile ayıran özellikler bütünü olarak görülen kimlik ve kimliklendirme süreçleri aynı zamanda ötekileştirici bir süreci de imler. Öteki olanın ötekiliği üzerinden kendi kimliğini mümkün kılmak bir tür egemenlik mücadelesi anlamına da gelmektedir. Bundan dolayı, queer teori her türlü kimliklendirme sürecinin altını oyarak bu

[1] http://sozluk.gov.tr/ (erişim tarihi: 15.07.2019 saat 17.15)

kimlikleri besleyen sınırları değersizleştirir. Çünkü kimlikler aynı zamanda kendi söylemlerini de beraberinde getirirler.

> Kimlikler söylemin dışında değil aşikâr şekilde içerisinde inşa edildiği için onları, özgül ifade stratejileri tarafından özgül söylem oluşumlarının ve pratiklerin içerisindeki özgül tarihsel ve kurumsal alanlarda üretilmiş olarak ele almamız gerekir. Dahası, bu kimlikler özgül iktidar biçimlerinin oyunu içerisinde ortaya çıkar ve böylece üyeleri birbirine eş olan, doğal yollarla kurulmuş bir birliğin ürünü olmaktan ziyade, farklılığın ve dışarıda bırakılanın ürünü olurlar (Mollaer, 2014, s. 283).

Kimliklerin fark retoriği üzerine kurulu birer virtüelliği ifade etmeleri, onları ötekileştirici bir söylemi besleyen birer araç haline getirdiğinden, ötekileştirme süreçlerine karşı bir mücadele alanı olan queer, her türlü kimlikle mücadele ederek akışkan bir kimliksizliği varsayar. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken nokta "queer" in sadece beden ve cinsiyet bağlamında kimlik tartışmasına dahil olmadığı; mekânın, zamanın, türün, dilin, etnisitenin, kültürün, söylemin dahi queer bakışın müdahil olduğu çok yönlü ve kapsayıcı alanlar olduğu gerçeğidir. Bundan dolayı queer, kendisini cinsel kimlik bağlamı ile sınırlandırmaz çünkü queer doğası gereği zaten sınırlara karşı olan, sınırların altını oyan bir yaklaşım vadeder.

Spargo, *Foucault and Queer Theory* (1999) adlı çalışmasında queer teorinin ortaya çıkışında Foucault'nun söylem ve güç hakkındaki görüşlerinin (discourse, knowledge and power), Derrida'nın ikili kavramlar üzerine geliştirdiği yapı-sökümcü yaklaşımın (deconstruction) ve Jacques Lacan'ın psikanalatik modelinin (psychoanalytic models of decentred, unstable identity) etkili olduğunu söyler (Spargo,1999, s. 40-41). Foucault'nun queer teori ile ilişkisini ortaya koyan bu çalışma Foucault'nun özellikle söylem ve iktidar hakkındaki görüşlerinin queer için ufuk açıcı olduğundan bahseder. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* (1986) adlı eserinde iktidarın ve iktidarın temsil ettiği gücün, toplumsal cinsiyet algısını belirleyen, bu algıyı yöneten ve değiştiren önemli bir etken olduğunu belirtir. Ve iktidarın bu

anlamda yasaklayıcı olduğu gibi üretici de olabildiğini savunur (Foucault, 1986, s. 12). Yani iktidar söylemi, kendi sürekliliğini göz önünde tutarak toplumsal cinsiyet algısını beslemektedir, yönetmektedir. Bu anlamda aile kurumuna yapılan yatırım ile heteroseksüel hegemonyayı görünür kılan ve bunun dışında kalan cinsel varoluş biçimlerini görmezden gelen iktidar, *Venüs*'te de özellikle "Kızıl Sultan" üzerinden tartışmaya açılmaktadır. Hadım edilmiş bir karakter olan Nergis'in özellikle sultanın hareminde çalışan bir hizmetçi olarak kurgulanması da bu gerilimi görünür kılan bir noktadır. Nergis'in hadım edilişi eserde kendi ağzından şöyle anlatılır: "güzeller güzeli kadınlara sultanın yaptığını yapmayayım diye yapılmıştı bana bu kötülük" (s. 102). Bu anlamda *Venüs*'te Foucault'nun işaret ettiği üzere iktidarın cinselliği yöneten, kendi çıkarı doğrultusunda yasaklamalarla ve diktelerle yönlendiren bir kurum olduğu gösterilmiş ve bunun üzerinden iktidarın kimlikler üzerindeki belirleyici gücü sorgulanmıştır. İktidarın ve onun söyleminin özneler üzerinde nasıl bir tahakküme sahip olduğunu Kızıl Sultan ve onun harem fantezileri üzerinden işaret eden *Venüs*, Nergis gibi iktidar tarafından dışlanmış öznelerin failliklerini de tartışmaya açmaktadır.

Queer bir yaklaşım, normalliği ve anormalliği kuran ve bunları sürdürebilir kılan bütün normların işleyiş yapısını sorgulayarak bu normların politik olarak nasıl bir "inşa" olduklarını görünür kılan bir algıyı da beraberinde getirir. Böylece, queer normal olanı da anormal olanı da kendi iktidar alanından eden, çeşitli kimliklere normallik ve anormallik algısını dayatmaya çalışan politik duruşun altını oyan bir pratik olarak ele alınabilir. Bundan dolayı, aslında siyah bir kadın olmak ile beyaz bir kadın olmak hiçbir zaman aynı şey değildir. Bu iki durum, her iki özne için de farklı faillik alanlarını işaret eder. Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks (Siyah Deri, Beyaz Maske)* adlı eserinde bu failliklerin nasıl sömürgeci ve ötekileştirici bir

söylemle beslendiğini çeşitli örneklerle açıklar (Fanon, 1967). Bu nedenle kadınlık kavramı şayet bir kimlik olarak alınacaksa bu kimliği inşa eden şeyin sadece biyolojik cinsiyet olmadığına, aslında kimliklerin çok yönlü ve iç içe geçmiş akışkan bir kimliksizliğe evrildiğine dikkat etmek gerekir. Peki o zaman toplumsal cinsiyet algılarında temel bir belirleyici olan bedeni cinsiyet ile nasıl ilişkilendirmek gerekir ya da ilişkilendirmek gerekir mi? "Butler'a göre biyolojik olduğu söylenen cinsiyet(sex), toplumsal cinsiyetin(gender) gerekçesi olarak doğallaştırılmış konumunu, geriye dönük bir şekilde kazanmıştır" (Scott, 2013, s. 189). Aslında toplumsal cinsiyet kavramında kültürel olandan önce doğal bir cinsiyetin olduğu öngörülür. Oysa, Butler biyolojik olduğu ifade edilen cinsiyetin de toplumsal cinsiyetten ayrı bir kategori olmadığını düşünür. Çünkü, cinsiyeti belirlediği varsayılan beden, çeşitli kültürler içerisindeki farklı anlamları da bünyesine dahil ederek aslında zaman içerisinde toplumsal cinsiyetli bir beden haline gelmektedir. Bu algıyı besleyen toplumsal söylem zaman içerisinde değişip dönüşebileceğinden sabit ve mutlak bir toplumsal cinsiyet algısından söz etmek de mümkün değildir. Bu durum da sonsuz toplumsal cinsiyet algısına sebebiyet vereceğinden dolayı toplumsal cinsiyet normlarının değillemesine varır (Butler, 2018, s. 120). Bunun için cinsiyeti hatta bedenin toplumsal cinsiyet algısındaki adlandırılışını esas alarak belirli cinsel kimlikler yaratmak ve sonra da bu cinsiyetlendirilmiş kimlikleri hiyerarşik bir mücadeleye sokarak ötekileştirmek (*Venüs*'teki eril söylemin kadın algısı gibi) oldukça ironik bir durumu işaret etmektedir.

> Anne karnındaki bir bebeği cinsiyetsiz bir nesneden, bir kız ya da erkeğe dönüştüren "bu bir kız/erkek" söz dizimi, bebeği cinsiyetlendirilmiş bir özne olarak üretir. Butler'a göre bu kurucu çağırma (interpellation), çeşitli otoriteler tarafından cinsiyetin doğallaştırılmış etkisini kabul edebilmek için yaşam boyu yinelenir (Oralgül, 2016, s. 51).

Öznelerin cinsiyetlendirilmesi daha en başta bedenin kültürel yorumlanışını esas alan bir toplumsal söylem tarafından belirlenir. Ancak, "toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen 'dışavurumlar', 'ifadeler' tarafından performatif olarak kurulur" (Butler, 2018, s. 77). Toplumsal cinsiyet algısında var olan kimlikler toplumsal algıdan önce var olan cinsiyet edimlerini işaret etmez, tam tersi bu cinsiyet edimleri toplumsal cinsiyet algısı tarafından performatif bir şekilde belirlenir ve türlü söylemler ile yeniden üretilir. Peki, toplumsal cinsiyet algısını besleyen kültürün kendi içkin normları ve algıları zamana ve mekâna göre değişmesine rağmen kadın-erkek analojisi neden asırlardır varlığını koruyabilmiştir? Şüphesiz ki bu durum, kadın erkek analojisinin, muktedir olanın sürekliliğini sağlayan bir alan vadetmesi ile yakından ilişkilidir. Bu algı Butler tarafından şu şekilde anlamsızlaştırılır:

> Eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez. Cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal olarak en uç noktasına çekersek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreksizlik olduğu önermesine varırız (Butler, 2018, s. 50).

Bu anlamda cinsiyetin ikili zıtlıklar arasına sıkışan bir olgu ya da bedenle zorunlu bir ilişkisellik üzerinden anlaşılabilecek bir kavram olmadığı *Venüs*'te Nergis dolayımı ile anlatılmıştır. İşaret edilen alt metinlerle ve yaratılan androjen karakterle hatta kahramanların bir tür drag[2] performansı olarak değerlendirilebilecek "taklit" edimiyle *Venüs*, beden ve cinsiyet arasındaki zorunlu ilişkiyi anlamsızlaştıran queer bir bakışı yansıtmaktadır. Peki, beden ve cinsiyet arasındaki bağı ortadan kaldırırsak ortada bir cinsiyet kalır mı ya da kalırsa bu cinsiyetleri

[2]Butler, drag kavramını şu şekilde açıklamaktadır: "Drag "gerçekliğin" genellikle varsaydığımız denli sabit olmadığını ortaya koyan bir örnektir. Bu örneği kullanmaktaki amacım toplumsal cinsiyet gerçekliğinin zayıflığını teşhir ederek toplumsal cinsiyet normlarının icra ettiği şiddete karşı koymaktır" (Butler,2018:29).

belirleyen şey ne olur? Bu noktada cinsiyetin performatif bir edim olduğunu söylemek mümkündür. *Venüs'*teki "taklit" eylemlerinin fonksiyonlarından biri de bu performatifliği daha da görünür kılmaktır. Peki, cinsiyetin performatif oluşu ne anlama gelmektedir ve bunun queer teori ile ya da melezlik algısı ile bağı nedir? Tartışmamız için önemli olan, cinsel kimlikleri sınırlarından eden ve bu kimlik kategorilerinin bir tür inşa olduğunu görünür kılan performatiflik şu şekilde açıklanabilir:

> Performatiflik, dil, sanat, bilim, gündelik hayat gibi farklı alanlarda edimde bulunarak, toplumsal gerçekliği temsil etmekten (representation) çok inşa ettiğimizi (construction) öne sürmektedir. Buna göre performatiflik yoluyla anlam, her seferinde yeniden ve farklı bir biçimde inşa edilmektedir (Burke, 2008, s. 130-132).

Burada toplumsal gerçekliğin temsil değil de inşa edilebilecek bir olgu olmasına dair vurgu önemli bir noktadır. Çünkü iktidarın ve egemen kültürün beslediği ve şekillendirdiği toplumsal kimlik kategorileri de birer temsilden ziyade inşadır. Erkek kılığına girmiş bir kadın, toplum tarafından erkek kılığı göz önünde bulunarak "erkek" olarak atfedildiği için artık erkek mi olur, ya da tam tersi kadın kılığına giren bir erkek, kadını taklit ettiğinden dolayı gerçekten bir kimlik değişimine uğrar mı? Bu soruların da işaret ettiği üzere aslında kimlikler birer inşadır. Burada önemli olan nokta ise cinsiyetin performatifliğinin kadın erkek gibi ikili toplumsal kimliklerin birer inşa olduğunu gösteren, bu kimliklerin altını oyan birer queer araç olmasıdır. Zaten queer yaklaşımın kendisi de bir amaç değil kimliklerin sınırlarını anlamsızlaştıran bir araçtır.

Butler, altüst edici performatif pratikler vasıtasıyla, özne sayılmayanları görünür hale getirerek eşitlik, özgürlük, adalet gibi mevcut evrensel fikirleri dönüştürmeyi, böylece özne olarak kabul edilmeyenleri de kapsayacak yeni bir siyaset anlayışı oluşturmayı amaçlar (Yardımcı, 2002, s. 749). Aslında, İşigüzel'in

*Venüs'*ünde gözlemlenen queer tahayyülün yaratmak istediği de tam anlamıyla böyle bir atmosferdir. Mekân üzerinden, dil üzerinden, söylem üzerinden, beden üzerinden yürütülen bu altüst edici algı, nihayetinde kimliksiz ve sınırlarından arınmış, özgür bir dünyaya işaret eder. *Venüs*'e baktığımızda toplumsal algının öngördüğü gereklilikleri yerine getirmediklerinden dolayı özne sayılmayanların görünür kılındığı ve özne sayılanların da öznelik hallerini programlayan normların sorgulandığı, bu normların parodisinin yapıldığı görülmektedir. Kitapta anlatılan olaylarda dikkat çeken noktalardan birisi de cüce, hadım, Kürt, köylü gibi çeşitli sınıflandırmalara ve ötekileştirmelere maruz bırakılan karakterlerin eserin kurgusunda merkeze davet edilmesidir. Peki, eserde neden bu kategoriler görünür kılınmıştır? Bu kategorileri tartışmaya açmak nasıl bir queer düzlem yaratmaktadır?

> Kategoriler tartışmaya açıldığında toplumsal cinsiyetin gerçekliği de krize girer: Gerçeğin nasıl gerçekdışından ayrılacağı belirsizleşir. İşte bu da "gerçek" addettiğimizin, toplumsal cinsiyete dair doğallaştırılmış bilgi olarak başvurduğumuzun aslında değiştirilebilecek ve üzerinde oynanabilecek bir gerçek olduğunu kavramamıza sebep olur. Adı ister altüst edici ister başka bir şey olsun. Bu kavrayış kendi başına bir siyasi devrim olmayabilir, fakat insanın neyin mümkün ve gerçek olduğuna dair görüşlerinde köklü bir değişim olmadıkça siyasi devrim mümkün değildir (Butler, 2018, s. 28-29).

Butler, burada çok önemli bir alana işaret etmektir. Kategorileri görünür kılarak toplumsal cinsiyetin krizine yol açmak, aynı zamanda bu algıların değişebilir ve üzerinde oynanabilir olduğunu görünür kılması bakımından oldukça önemlidir. Bu anlamda *Venüs*'e baktığımızda toplumsal cinsiyet algısındaki bu kategorileri ifşa etmenin aynı zamanda bu kategoriler ile oynanabilecek bir oyunu da vadettiğinin oldukça farkında bir eser olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim, Şekina halanın aslında eser boyunca yaptığı şey, toplumsal algıdaki bu cinsel kategorileri tartışmaya açarak bu kategoriler ile oyun oynamaktır.

Ayrıca, *Venüs*'e baktığımızda hadım edilmiş bir harem üyesi olan Nergis'in oldukça merkezde bir karakter olarak seçilmesi, padişah Kızıl Sultan'ın aslında bilinenden çok daha farklı bir karakter olduğunun ima edilmesi, merkezin de kıyıda kalanın da toplumsal bir temsilden çok inşa olduğunu gösterir. Aslında ne merkez merkezdir ne de kıyıda kalmış olarak atfedilen gerçekten kıyıda kalmıştır. Merkez merkeziliğini performatif olarak kazanır, kıyıda kalan da kıyıda kalmışlığını. "Foucault'a göre esasında 'iktidar' diye bir şey yoktur, iktidar daha ziyade edimle alakalı, ilişkiler üzerinden analiz edilebilecek bir mefhumdur" (Öner, 2016, s. 3). Ne iktidar olarak atfedilen padişah gerçekten egemen olandır ne de ülkesinden köle olarak getirilen Nergis itaat edendir. Bunlara bu roller toplum tarafından yüklenir. Toplumsal algı bu şekilde özneleri failleştirmektedir. Herkesin kendi kimliğini özgürce yaşayarak kendi bireyselleşme sürecini mümkün kıldığı, diğer kimlikler üzerinden kendini şekillendirmek zorunda kalmadığı bir atmosfer olması gerekirken, anlatıcı karakterin şahit olduğu tecrübeler böyle bir dünyayı işaret etmez. Şekina ve Nergis bu anlamda bu atmosferi mümkün kılmak adına çalışan iki gönüllüdür adeta.

Bu anlamda *Venüs*' e baktığımızda şöyle bir tablo ile karşılaşılır: cesaretiyle, saltanatıyla bilinen Kızıl Sultan aslında çok korkaktır ve bir duyum aldığı için saraydan kaçmış denizin ortasında bir teknede gezmektedir. Devletin, hukukun, normların, iktidarın ve dahi bunlara bağlı kimliklerin belirleyicisi olan merkez, sultan olarak bilinir. Ancak, eserde bu merkezin, yani Kızıl Sultan'ın parodisi yapılarak egemenlik ve hakimiyet algısı sorgulanır. Yani, kim kime ne için egemen olmaktadır? Başlı başına egemenlik kavramı ve egemen olma hali nasıl bir ötekileştirmeyi ve kimliksel mücadeleyi beraberinde getirir? Kim kimin üzerinde egemenlik hakkı iddia etmektedir ve kimler bu hakkı iddia edene nasıl itaat etmektedir? Bu sistemin işlerliği ne kadar özgür bir iradenin ürünüdür, ne kadar

zorlamadır? Ya da irade iktidar tarafından ne ölçüde algılanır ya da yok sayılır? Bütün bu sorular, Kızıl Sultan'ın ironisi yapılırken iktidarı sorgulamaya iten sorulardan yalnızca birkaçıdır. Bu anlamda, iktidarın ve merkezin sembolü olan sultan, toplumsal yapıdaki kimlik ve sınıf tartışmasında fonksiyonel bir pozisyondadır. Saray ve harem hayatında çeşitli cinsel fantezilerle meşgul olmaktan başını kaldıramayan bir sultan profili çizilerek aslında bu verili egemenlik halinin keyfi ve ötekileştirici tarafına da işret edilmektedir. Bunun için, harem hayatını bilen birisi olarak Nergis, haremden bahsederken "sultanın uçkur eğlencesi" sözünü uygun bulur. Bunun yanında ötekileştirilen, kenara itilen, dışarıda bırakılmaya çalışılan ise kendi öznelik pozisyonunu yaşamaya, ona egemenlik kurmaya çalışan ile mücadeleye hatta zafere davet edilir. Bir süre sonra, artık yaşlanan ve hasta olan sultanın aslında çoktan öldüğü onun yerine Nergis ile bir ilişkisi olan Dilfirib'in sultan kılığında onun tahtına çıktığı anlatılmaktadır. Nergis için Dilfirib, sultanların en güzelidir (s. 141). Ancak, Nergis'in yarattığı bu mecazi ve bireysel düzlemde tahakküm ve egemen olma yoktur. Onun yerine sevgi, aşk ve arzu vardır. Burada ötekileştiren, egemen olmaya çalışan ve haremindeki kişilere yaklaşımı ile sık sık eserde gündeme gelen Kızıl Sultan'ın yerine alternatif olarak ötekileştirilen, ezilen ve kenara itilen bir karakter olan Dilfirib'in getirilmesi önemli bir noktadır. Bu olayda aslında merkez ile kıyıda kalanın keskin bir yer değişimine şahit olunur. Bundan dolayı, iktidarın bu ötekileştirici boyutunu gözler önüne sererek, merkez ve kıyı arasındaki sınırları ortadan kaldıran bu bakış yine queer bir yaklaşımı işaret etmektedir.

Ayrıca, *Venüs'*teki karakterlere baktığımızda anlatıcı karakterin ve onun akrabası olan Şekina halanın Arnavut göçmeni, Nergis'in ise Afrika'dan getirilen bir köle, eşinden gördüğü şiddete karşı ona yardım ederek anlatıcı karakteri atıldığı

kuyudan kurtaranların ise Kürt olduğu görülür. Özellikle, eserde anlatılan olayların yaşandığı zamanlarda iktidar söyleminde azınlık olarak gösterilen ve kenara itilen toplumsal gruplara ses vererek merkezin egemenlik algısını sarsan *Venüs,* bu azınlıkları kurgunun merkezine oturtarak merkezi dağıtmıştır.

> Butler göre kimlik, toplumsal anlamda var olma ve tanınma gereksinimini karşılayan psişik bir gerekliliktir; ancak bir yandan da insani olanın sınırlarını belirleyen ve bu sınırların dışında kalan insanlar üzerinde baskı kurmaya yarayan bir araçtır. Butler, azınlıkta kalmış grupların tanınma anlamındaki kimlik mücadelelerini haklı bulsa da bu ikircikli yapısından dolayı, kimlikten hareket etmeyen bir siyasetin yolunu aramaktadır (Oralgül, 2014, s. 49-50).

Bu anlamda *Venüs*'e bakıldığında mevcut iktidar ve bu iktidarın yarattığı söylem tarafından ötekileştirilmiş, kenarda bırakılmış farklı kimliklerin merkeze davet edildiği görülür. Ancak bu davet, ötekileştirilen bu toplulukların kimliklerinden hareket etmeyi değil tam tersi egemen gücün kimlik söylemini yıkarak bütün topluluklara vadedilen akışkan bir kimliksizliği işaret eder. Böylece, *Venüs'*te aslında etnisite anlamında da alternatiflerin varlığını ve çeşitliliğini mümkün kılan "üçüncü uzama"a işaret edilmektedir.

Kimlik algılarından ve bu algıları besleyen keskin sınırlardan sıyrılmış queer bir zemini işaret eden Butler, kimlik tartışması ile toplumsal cinsiyet tartışmasını ayrılmaz bir bütün olarak algılar. Çünkü ona göre, toplumsal yapıda idrak edilebilmek öncelikle toplumsal algının normatif yapısına uygun hareket etmeye bağlıdır. Bu durum *Cinsiyet Belası* (1990) adlı eserinde "Kimlik, Cinsiyet ve Töz Metafiziği" başlığı altında şu şekilde açıklanmaktadır:

> Peki "kimlik" deyince kastedilen şey ne olabilir? Kimliğin kendisiyle özdeş olduğu, değişmez, birlik ve kendi içinde tutarlı bir halde zaman içinde süregittiği sanısını temellendiren şey nedir? Daha önemlisi, bu varsayımlar "toplumsal cinsiyet kimliği" üzerine söylemleri nasıl etkiler? "Kimlik" üzerine tartışmanın toplumsal cinsiyet kimliği üzerine bir tartışmadan önce gerçekleşmesi gerektiğini düşünmek yanlış olur; çünkü "kişiler" ancak toplumsal cinsiyetin idrak edilebilirlik standartlarına uygun bir şekilde

> cinsiyetlendirildiklerinde idrak edilebilir hale gelebilirler (Butler, 2018, s. 65).

Burada Butler, "birey"in toplum içerisinde anlam kazanmasını sağlayan bir tahakküm olarak toplumsal cinsiyet algılarından bahsetmektedir. Toplumsal yapıda bir özne olarak idrak edilebilmenin ancak içinde hareket edilen kültürün normatif değerlerine uygun hareket etmekle mümkün olmasını, *Venüs*'teki karakterlerin sürekli bir başkasını "taklit" etmelerinin ve kılık değiştirmelerinin önemli bir sebebi olarak göstermek mümkündür.

Venüs'te her türlü kimliklendirme sürecini ve bu süreçte "içine alan" ve "dışında bırakan" bir mekanizma olarak belirli kimlikleri egemen kılan algıyı ve bu algıyı besleyen normları sorgulayan, bu yönüyle de son derece queer bir hareketle karşı karşıya kalırız. *Venüs*'teki bu yaklaşımını, queer'in işleyişini açıklayan aşağıdaki alıntı ile değerlendirmek mümkündür.

> Queer mantığı normların sürekli saptırılması fikrini içermektedir. Queer, bir kimlik değildir. Bir anlamda kimliğin imkansızlığıdır. Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp saptırılması, ezberi bozacak şekilde tuhaflaştırılmasıdır. Bu yolla kimliğin -her normatif kimliğin- kurucu olduğu kadar baskıcı ve dışlayıcı gücünü de etkisiz hale getirmektedir (Durudoğan, 2011, s. 88).

Peki ağır bir ataerkil sistem eleştirisi olan *Venüs,* bu çalışmada neden sadece feminist bir bakış ile değil de queer bir bakışa eklemlenen feminist bir algı ile incelenmektedir? Bu sorunun cevabı bu çalışmanın teorik tabanı ve melezlik tartışması bakımından da önemli bir alanı işaret etmektedir. Bu anlamda *Venüs*'e baktığımızda eserin merkezinde Şekina, Nergis, Zühre ve anlatıcı karakter gibi kadın karakterlerin olduğu görülür. Buna karşılık, anlatıcının babası ve eşi erkek karakterler olarak eserde ikincil kahramanlar pozisyonundadır ve sürekli eril söylemleri ile gündeme getirilirler. Ancak, anlatıcı karaktere yardım eden ve anlatıcı karakterin içinden gizli bir sevgi beslediğini hissettiğimiz balıkçı Hasan Usta gibi erkek karakterler de eserin kurgusuna yedirilir. Yani, eserde cinsiyet ayrımı esas

alınarak kadınlara ve erkelere dair bir şey söylemekten ziyade tam tersi bu cinsel kimliklerin arkasına sığınıp öteki olarak atfedilen kimliğin sömürülmesinin anlamsızlaştırıldığı görülür. *Venüs'*te keskin sınırlar arasına sıkışmış bir kimlik söylemi olan ataerkil sistem eleştirilmiş ancak bunun karşısında herhangi bir cinsiyetin ya da kimliğin savunusu yapılmamıştır. Kimlik sınırlarını görünür kılan bir algıya karşı mücadele, bu anlamda aslında queer bir mücadeleyi dile getirir. Bundan dolayı bu eserdeki feminist algıyı queer bir feminizm olarak nitelendirmek mümkündür.

Neticede, kimliklerin sınırlarını görünür kılan dünyayı kurgusuyla, diliyle, tekniği ile, işaret ettiği alt metinler ile anlamsızlaştıran bir eser olan *Venüs'*ün bu queer tavrı, akışkan bir kimliksizliği ve alternatiflerin varlığını mümkün kılan "üçüncü uzam"a eklemlenen bir tutumdur. Çünkü, üçüncü uzam, kimlikleri onları besleyen kültürlerin karşılaşma anında bir tür eritmeye uğratarak melez bir potada akışkan bir kimliksizlik olarak yeniden var eder.

1.2 Melezliğe queer bir çatıdan bakmak

Bu bölüm, queer teorinin kimlik/sizlik meselesine yaklaşımını ve *Venüs*'te nasıl bir queer algıyla hareket edilerek melez bir düzlemin işaret edildiğini açıklamaktadır. Melezlik de tıpkı queer teorinin öngördüğü üzere aslında bir tür akışkanlık ve geçişgenlik halini imlemektedir. Bu anlamda melez bir tahayyül, özellikle kimlik kutuplaşmaları ve ikili zıtlıklara karşı daha homojen ve geçişken bir ortam sunar. Ancak, bu homojenlik, içine dahil ettiği her türlü varlığı ve bu varlıkların kendilik hallerini mümkün kılan heterojen unsurların homojen bir bileşeni olarak algılanmalıdır. Yani, burada tekil kimliklerin sınırlarından edilerek anlamsızlaştırıldığı, melez bir kimliksizliğin işaret edildiği bir atmosferden söz

etmek mümkündür. "Melez kimlik" diyebileceğimiz kimliksizlik hali bu atmosferin bir ürünüdür. Ancak melez kimlik terimi, bir kimliği işaret etmekten ziyade akışkanlığı ve bir aradalığı mümkün kılan bir tutkaldır, bundan dolayı da salt bir kimliğin tikel imkansızlığına işaret etmektedir. "Tekillik, bir başka deyişle ölçülemez olan; özün, tözün, tümelin temsili ölçüsü içinde anlamdır. Bunun dışında tekillik, ölçülemez çokluk olarak anlamsızdır" (Aytaç, Demirtaş, 2014, s. 93). Yani, melezlik kimliklendirme sürecine değil tam tersi tekil olarak keskin kimliklerin sınırlarını ortadan kaldıran akışkan bir kimliksizlik alanına eklemlenir. İşte bu alan queer bir yaklaşımın da teşne olduğu bir çeşit müzakere alanıdır. Bu alan, Hintli teorisyen Homi K. Bhabha tarafından "üçüncü uzam" olarak adlandırılmaktadır.

Bhabha, *Kültürel Konumlanış*[3] *(2016)* adlı çalışmasında melezliğin, hakimiyetin ve egemenliğin bütün alanlarının gerekli bozuluşunu ve yerinden edilişini işaret ettiğini belirtir. Bu anlamda melezliğin iktidara ve dayatılan kimlik politikalarına karşı kendine özgü bir yıkım politikasının olduğunu söyler (Bhabha, 2016, s. 218). Bu yıkım politikası aslında queer yaklaşımın da öngördüğü, keskin kimliklere ve sınırlara karşı açılan bir tür yaylım ateşidir. Bunun için bir tür müphemiyeti ve geçişgenliği ifade eden bir kavram olarak melezlik, bir çeşit kimliksizleş(tir)me krizi olarak da değerlendirilebilir. Bunun için melezleşme süreci, öteki konumundakini ötekilik halinden çıkaran, kendi bünyesine dahil eden ya da tam tersi öteki olarak atfettiğinin bünyesinde kendilik halinden vazgeçerek öteki olarak atfedilene eklemlenmeyi mümkün kılan, akışkan bir kimliksizleşme politikası olarak algılanabilir. Tam da bundan dolayı "bu süreç, parça ve bütünün, geçmiş ve şimdinin, ben ve ötekinin işaret edilmesinde bir karar verilemezlik hali serpiştirir" (Bhabha, 2016, s. 124). Bu karar verilemezlik, aynı zamanda kimlik olarak

[3] Orijinali, The Location of Culture (Routledge Classics), 2004.

atfedilemezlik de bahşeder. Bu karar verilemezlik olgusu çeşitli kimliklere kendi kimliklerinden sıyrılarak daha özgür ve sınırsız, kaypak bir düzlemde nefes alma imkânı da tanımaktadır. Melezliğin vadettiği bu özgür atmosfer, queer bir zemine sahiptir. Bundan ötürü, melezlik ve queer kavramları için kimliksizliğe doğru evrilen bir kesişim kümesinden/alanından (overlapping area) söz etmek mümkündür. Bu çalışmada da *Venüs*'ün işte bahsedilen bu kesişim kümesinde nasıl konumlandırıldığı çeşitli boyutlarıyla ortaya koyulmaktadır. Yani, bu çalışmada melezliğe, *Venüs*'teki queer tahayyül için bir araç olarak yaklaşılmaktadır. Bu noktada, *Venüs'*ün aşağıdaki tanımlayış şekli bu tartışma için açıklayıcı bir alanı işaret etmektedir.

> Yolunu kaybetmişlere, serserilere, asilere, delilere, isyancılara, aşıklara, hacılara, şifacılara, katillere, içinde taşıdıkları elem ve kederle şu dünyaya sığmayanlara, yalnızlara, kimsesizlere, sesinden başka ses duymayan gariplere, hayalperestlere, putperestlere, körlere, dilsizlere, korkaklara,, cesurlara, mahlukatlara, görünmeden aramızda dolananlara, hayallerinin peşinden koşanlara, hakikatlerin kölesi olanlara, pişmanlara, utanç içinde kıvrılanlara, suçlulara, masumlara, fakirlere, zenginlere, dişilere, erkeklere, iki cinslilere, iki cins arasındakilere, çirkinlere, güzellere, bütün aleme yolunu gösteren Venüs. (İşigüzel, 2013, s.175)

İşigüzel'in bu Venüs tasviri, keskin kimliklerden ziyade başkalık hallerine de imkân tanıyan bir melezliği işaret eden "üçüncü uzam"da nefes alan bir yıldızı işaret etmektedir. Sömüren ve sömürülen kimlikler arasındaki çeşitli hakimiyet mücadelelerinin ironikliğine işaret eden bir eser olan *Venüs,* bu anlamda Bhabha'nın bir tür "ara alan" olarak değerlendirdiği melez bir atmosferi -üçüncü uzam'ı- işaret etmektedir. Alternatiflerin ve çeşitliliklerin varlığına dikkat çekerek, sömürü sürecine giren anlayışın altını oyarak kimliklere akışkan bir melezlik kazandıran bu üçüncü uzam, aynı zamanda geçişgenliği ve başkalık hallerinin mümkünlüğüne olan işareti ile queer bir atmosferi de imlemektedir.

Homi K. Bhabha'nın "Üçüncü Uzam/Alan" olarak adlandırdığı bu özgürleştirici alan, tek bir alandan değil sayısız alandan oluşur. Bundan dolayı,

kimlerin sınırlarını belirleyen bir üst alan olarak kültürlerin bir tür müzakere sürecine girerek sürekli olarak yeni içeriklerin üretildiği bu alan, dinamik bir alanı işaret etmektedir. Bir karşılaşma anında üretilen ve kendine özgü bir melezliği ifade eden bu içerikler zamana göre değişebilen, silinebilen ya da çeşitlenebilen bir esneklik göstermektedir. Bundan dolayı, Bhabha'nın "üçüncü alan" olarak işaret ettiği bu melez alanda üretilen anlamlar, zamana ve mekâna göre farklı okunabilen, tarihselleştirilebilen anlamlardır. Bu alanın sınırlardan arındırılmış bir akışkanlık ifade etmesinden dolayı bu alanda üretilen anlama, "kimlik" olarak yaklaşmak doğru değildir, çünkü tam tersi bu alan zamana ve mekâna göre değişebilen, akışkan bir kimliksizliği ifade etmektedir. Bundan dolayı, bu melez alanın kimlikleri sınırlarından arındırarak onları özgür ve çoğulcu bir düzleme çekmeleri çok rahat bir şekilde queer bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada da tam da bu noktada melezlik ve queer algı birbirine eklemlenmektedir. Çünkü; incelenen eserin işaret ettiği alt metinlerle, burada kullanılan dilsel ve anlatısal tekniklerle, yaratılan karakterler ve onların söylemleriyle işaret edilen ve anlamsızlaştıran alanlara baktığımızda karşımıza Bhabha'nın işaret ettiği "üçüncü alan" çıkmaktadır.

Melezlik, çeşitli kimliklere müphem bir müzakere alanı açarak bunları akışkan bir kimliksizlik kazandırmaktadır. Ancak, buradaki müzakere alanı bir tür asimilasyon süreci değildir. Bu müzakere alanı ve bu alanın melez failleri şu şekilde açıklanabilir:

> Bu alan, toplumsal karşıtlığın ikili temsilini reddeden 'yarılmış' bir failliğin doğuşuna imkân tanır. Melez failler kendi seslerini kültürel üstünlük ya da egemenlik peşinde olmayan bir diyalektik içinde bulurlar. Topluluk tasavvuru oluşturabilmek amacıyla içinden çıktıkları kısmi kültürü ve tarihsel hafızanın, meşgul ettikleri azınlık konumlarına; içerinin dışarısı olmalarına, bütünün içindeki parça olmalarına anlatı biçimi kazandıran versiyonlarını kullanırlar (Mollaer, 2014, s. 386).

Buradan anlaşıldığı üzere melezlik, kendine içkin bir akışkanlığı ifade ederek ikili zıtlıkları reddeden, bu zıtlıkları besleyen kimliklerin altını oyan bir alanı işaret etmektedir. İşte bu alan Bhabha'nın "üçüncü uzam" olarak ifade ettiği alandır. Bu anlamda, üçüncü alanda kadın- erkek ya da doğu – batı gibi ikilikler ve bu gibi analojilerin egemenlik mücadeleleri söz konusu değildir. Bunun yerine her türlü alternatifin varlığını mümkün kılan, akışkan bir kimliksizlik vadeden, melez bir alan vardır.

*Venüs'*te eril söylem eleştirisiyle, toplumsal cinsiyet algılarının anlamsızlaştırılmasıyla, oryantalist söylemin sömürgeci tutumunun işaret edilmesiyle vurgulanan şey herhangi bir kimlik değil tam tersi kimliğin imkansızlığıdır. Bundan dolayı *Venüs'*ün kimlik normlarının altını oyan ikircikli tavrını, egemenlik söylemini sürdürebilir kılan iktidarın itibarsızlaştırılmasını, eril söylemin nasıl bir kimlik savaşı olduğunu işaret eden ironik dilini Bhabha'nın işaret ettiği bu üçüncü uzamı besleyen melez bir tahayyülün birer parçası olarak yorumlamak mümkündür. Bu anlamda melezlik, eklemlendiği kültürel çeviri sürecinin de etkisiyle egemen ideolojiyi ve bu ideolojinin sürdürülebilir kıldığı kimliklerin otoritesini sarsan bir tehdit olarak Bhabha'nın işaret ettiği bu üçüncü alanı daha da görünür kılar. *Venüs* de melez bir alan olarak nitelendirebileceğimiz bu üçüncü uzamda nefes alan, kurgusuyla ve anlatım tekniği ile kimlik politikalarının altını oyan queer bir tahayyül olarak değerlendirilebilir.

2. BÖLÜM

MELEZ BİR TAHAYYÜL OLARAK *VENÜS*

2.1 *Venüs*'e genel bir bakış

2013 yılında yayınlanan *Venüs'*te de İşigüzel'in diğer eserleri gibi kimlik tartışması merkezi bir noktadadır. *Venüs,* cinsel kimlik normlarından ataerkil söylem eleştirisine, sınıfsal mücadelelerden, aile hayatına kadar birçok alanı kapsayan, oldukça katmanlı bir eserdir. Aslında, kitap boyunca anlatılan anlatıcı karakterin doğum hikayesidir ancak bu doğum hikayesinin bir türlü sonu gelmez. Kitabın anlatıcı karakteri, İstanbul Boğazı'nda alabora olmak üzere olan bir teknede dünyaya gelmektedir. Annesi, doğum sırasında öldüğü için daha doğar doğmaz erkek egemen bir dünyaya gözlerini açmak zorunda kalır anlatıcı karakter. Ancak, Şekina hala ve aile dostu olan Nergis annesinin eksikliğini hissettirmemeye çalışırlar göbek adı Venüs olan anlatıcıya.

Şekina hala, erkek egemen dünya karşısında kadın kimliğini ön plana çıkararak yaşayan ve eril tahakkümle mücadele eden, özgür bir karakterdir. Özellikle bazı normlar ile şekillenen Osmanlı toplum hayatında cinselliğini istediği şekilde yaşayabilen ve yeri geldiğinde bunu dile getirmekten çekinmeyen, gür sesli bir kadındır Şekina. Anlatıcı karaktere birçok yönüyle örnek olan Şekina, toplumun çeşitli kesimlerine karşı sürekli mücadele eden ve kıvrak zekasıyla daima galip gelen bilge bir kadın konumundadır. Özellikle, Avrupalı erkelerle olan flörtleriyle sık sık gündeme gelen Şekina, anlatıcı karakterin babasına karşı aile içerisinde kadın haklarını savunan bir karakterdir. Zira, anlatıcının babası ironik bir şekilde erkek egemen dünyaya inanmaktadır.

Nergis ise Kızıl Sultan'ın hareminde hizmetçilik yapmış, hadım edilmiş bir karakterdir. Hayatının bir döneminde kadın olarak bir döneminde ise erkek olarak anılan Nergis, yüzyıllar süren hayatından dolayı belki de eserdeki en olağanüstü karakterdir. Ayrıca Nergis, toplumdaki hetero-normatif algıyı okuyucuya sorgulatan, asırlar süren hayatı boyunca başından birçok olay geçen, tecrübeli bir karakterdir Nergis. Özellikle, Osmanlı Sultanı ve harem hayatı konusundaki söylemleriyle dikkat çeken Nergis, zaman zaman kitaptaki iktidar ve egemenlik eleştirisinin sembolü haline de gelmektedir. Yine bir saray çalışanı olan Dilfirib ile olan ilişki üzerinden gündeme gelen Nergis, kadın-erkek dikotomisi üzerinden toplumsal cinsiyet normlarının bir tür eleştirisini okuyucuya sunmaktadır. Nergis, bu eserde anlatılan çoğu olaya şahit olmuş olması ve anlatıcı karakterin geçmişine dair bilgileri okuyucuya aktarması bakımından da kitabın kurgusu için önemli bir karakterdir.

Bir türlü doğum hikayesinin sonuna gelemeyen anlatıcı karakter ise Adnan isimli bir kadın doğum doktoruyla evlilik yapmış ve daha sonra maruz kaldığı ötekileştirici atmosfer sonucu bir buhran geçirmiş, bunun neticesinde de kocası Adnan ve Adnan Bey'in kardeşi Hera tarafından akli dengesi bozulduğu iddia edilerek zorla akıl hastanesine gönderilmiştir. Akıl hastanesinden defalarca kaçarak çocuklarına, anılarına, geçmişine gitmeye çalışan anlatıcı karakter, ailesinin kadınlarından güç alan, onların mirasını yaşatmaya çalışan bir karakter olarak çizilmiştir. Özellikle, evliliğinden sonra hayata karşı mücadelesinde ona güç veren en önemli şey, ailesindeki güçlü kadınlardır. Bunun için Şekina ve Nergis öldükten sonra bile anlatı karakter, onların hayalleri ile konuşmakta, onlara hayatını anlatmaktadır.

Anlatıcı karakterin babası ise eserde eril dilin ve ataerkil söylemin temsilcisi konumundadır. Erkek cinsinin üstünlüklerine inanan ve bunu zaman zaman radikal

söylemlere kadar taşıyabilen bir karakterdir. Anlatıcı karakterin doğumundan anlaşıldığı üzere, babası erkek değil de kız çocuğu doğduğunu görünce çıldırmış ve "kedi doğsun kız doğmasın" diyebilecek kadar keskin bir dille nefretini dile getirmiştir (s. 32). Eserde anlatıcı karakterin babasına daha çok ironik bir dille yaklaşılarak eril söylemin bu komikliği ve ötekileştiriciliği gözler önüne serilmiştir.

Kitapta ironik bir tavırla anlatılan bir diğer erkek karakterse anlatıcı karakterin kadın doğum doktoru olan kocasıdır. Özellikle Anadolu'da kadınlara zorla kürtaj yaptırması ile ve anlatıcı karakterin zorla akıl hastanesine gönderilmesi ile gündeme gelen Adnan Bey de ötekileştirici bir dil ve anlayışa sahiptir. Köylülerin üremesini istemediği için Anadolu köylerindeki kadınlara zorla kürtaj yaptırması bunun en bariz örneklerindendir. Ayrıca, koyu bir Hitler hayranı olan Adnan Bey, bir doktor olarak Hitler'in Alman'lara yaptığını köylülere yapmak için çabalayan bir hayalperesttir. Ayrıca, evlilik hayatında anlatıcı karaktere karşı kız kardeşi Hera ile bir olarak eşini sürekli zor durumda bırakmış ve en sonunda da anlatıcı karakterin delirdiğini ileri sürerek zorla onu akıl hastanesine attırmıştır. Anlatıcı karakterin babasının ve eşi Adnan Bey'in nefret söylemi ile hareket etmeleri ve bu söylem üzerinden kendilerine bir iktidar alanı teşkil etmeye çalışmaları kitapta dikkat çeken önemli bir noktadır. Ancak Şekina, Nergis gibi kadın karakter ise bu nefret söylemi ve ötekileştirici tavır karşısında bol kahkahalı, neşeli ve çoğu zaman bu erkek karakterleri tiye alan bir hayat sürmektedirler. Böylece, bu iki kadın karakterin aracılığı ile eserde bir tür kimlik ve egemenlik mücadelesi olan eril söyleme karşı eleştirel bir tavırla yaklaşılmış, ataerkil sistemin otoritesi yerle bir edilmiştir.

Eserde önemi olan bir diğer nokta ise olağanüstü olanla güncel ve tarihi olanın harmanlanmış olmasıdır. Anlatıcı karakterin annesinin ona hamile olduğunu 1893 yılında anlamasına karşın doğum için 1908 yılını beklemesi ve Nergis'in asırlar

boyu süren hayatı eserdeki olağanüstü olaylardan sadece birkaçıdır. Kızıl Sultan'ın saray hayatı ve dönemin tarihi yapısı ise gerçekliğe bağlı kalınarak aktarmaya çalışılmıştır. Arka fonda yaşanan siyasi olaylar bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak kurguya dahil edilmiştir. Bu yönüyle *Venüs* bir tür tarihsel üstkurmaca özelliği de taşımaktadır. Bu anlamda *Venüs*'ü gerçek ile olağanüstü olanın, geçmiş ile şimdinin iç içe girdiği büyülü bir eser olarak değerlendirmek mümkündür.

Kimlik tartışmasının merkezde olduğu bu kitapta, kimliğin yapaylığını ve performatifliğini gözler önüne seren "taklit" ve "kılık değiştirme" kavramları oldukça işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Şekina halanın bir dönem anlatıcının babasının kılığında dolaşmak zorunda kalması, Dilfirib'in Sultan kılığına girmesi, aslında gerçek Şekina'nın yıllar önce ölmüş olması ve bizim Şekina olarak tanıdığımız kişinin Şekina'nın kardeşi Zühre olması bunlardan sadece birkaçıdır. Bir tür drag performans olarak da nitelendirebileceğimiz bu geçişler aslında temelde kimliklerin geçişgenliğini ve performatifliğini işaret etmektedir. Böylece, keskin sınırlar ile ayrıştırılarak diğerleri üzerinde egemen olma mücadelesi veren her türlü kimliğin gerçekliği ve geçerliği okuyucunun sorgulamasına açılmıştır. Böylece, *Venüs* aslında eril söylem ve hetero-normatif zorlamalar gibi keskin kimlik kalıpları arasına sıkışmayan, özgür bir edebiyatın ve her türlü kimlik mücadelesi ve normlardan uzak bir sanatsal alanın olabileceğini bir kez daha okuyucuya göstermektedir. *Venüs*'ün işaret ettiği bu özgür alan, Bhabha'nın kültürel karşılaşma ve kültürel çeviri sürecinde kimlik politikasını tartışırken ileri sürdüğü üçüncü uzamı yani aradalık halini, başka bir deyişle melez bir atmosferi imler. Bunun için *Venüs*'ü hem içerik olarak hem de çeşitli naratolojik unsurların (tür, dil, zaman, mekân…) kullanımı bakımından melez bir eser olarak değerlendirmek mümkündür.

2.2 Bedenin melezliği ve toplumsal cinsiyet algısı

İnsan en çok beden dağının mücevherinden yaralanır.
(Şebnem İşigüzel, *Venüs*)

Aynı mevzu etrafında şekillenen birçok farklı bölümden/başlıktan oluşan *Venüs*'ün ilk bölümü "Göbek Deliği" adını taşımaktadır. Bu bölümde anlatıcı karakterin İstanbul Boğazı'nın ortasında alabora olan bir teknede doğum anına şahit oluruz. Burada özellikle daha doğmamış ve cinsiyeti belli olmayan bir bebeğin göbek bağı üzerinden eserdeki hâkim beden algısına dair imalar mevcuttur. Kitabın bu bölümünde göbek deliği şu şekilde izah edilir: "Göbek deliği annemizin hatırasıdır. Hem bağımlılığımızın hem bağımsızlığımızın işareti" (s. 9). Daha ilk bölümüyle hatta ilk cümlesiyle tek başına ve tek taraflı hâkim olanın egemenliğine bir başkaldırıyla karşı karşıya kalır okuyucu. Bu cümle, aslında göbek bağının bağlılık ve bağımsızlık sembolü olmasından fazlasını ima etmektedir. En temelde melezliğin kaçınılmaz ve doğal bir hal olduğunu işaret eder. Yani, sebepsiz ve koşulsuz sadece kavramların kendilik hali düşünüldüğünde bile karşıtının da en az kendisi kadar mümkün olma hali, başlı başına varlığın ve hegemonik egemenliğini sonlandıran bir mefhumdur. Mutlak benliğin ve hakimiyetin yerle bir edildiği, ihtimallerin ve çeşitliliğin soluk aldığı bu eserde alternatif olanın da en az mevcut olan kadar mümkün olduğu bir atmosfer hakimdir. İstisnalar, alternatifler ve çeşitlilikler özellikle öne sürülür. Nitekim, göbek bağının hem bir bağlılık hem de bağımsızlık sembolü olduğunun izah edildiği kitabın ilk cümlesi şöyle devam ettirilir: "Benim için (durum) biraz farklı tabii" (s. 9). Anlatıcının kendi hayatını anlatmaya başladığı ilk cümle budur. Bu cümleyle hayatı uzun uzadıya anlatılan anlatıcı karakterin aslında başlı başına bir istisna ya da mevcut olana bir alternatif olarak dünyaya geldiğine işaret edilir. Burada anlatıcının kendisini farklı olarak göstermesinin nedeni

ise bir göbek bağı olmadan dünyaya gelmiş olmasıdır. Bu durum, aslında anlatıcı karakterin var olan herhangi bir bağlılık veya bağımsızlık nişanesini bünyesinde barındırmıyor olması anlamına da gelebilir.

Diğer yandan, anlatıcı karakterin göbek deliğinin olmaması, herhangi bir şeye olan bağlılığını ya da bağımsızlığını işaret etmesinin yanında apokrif metinlerde geçen Âdem ile Havva hikayelerine gönderme yapan bir nokta olarak da değerlendirilebilir. İslam Ansiklopedisi'nin "Havva" başlığında, "Tevrat'taki anlatıma göre Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılan ve Âdem tarafından Işşah adı verilen ilk kadın Âdem'in karısı olur[4]" denilerek Havva'nın Adem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı açıklanır. Bu durum, heteronormatif ikili cinsiyet algısından hareket etse de her iki cinsin aynı bedene doğmasını işaret etmesi bakımından bedenin melezliğine eklemlenen önemli bir noktadır. Bu anlamda *Venüs'*ün anlatıcı karakterin göbek bağı olmaması dolayımı ile böyle bir hikâyeye atıfta bulunması, bedenin melezliği bağlamında bir rastlantı değildir.

Anlatıcı karakterin göbek bağının olmayışı üzerinden işaret edilen başka bir nokta ise "şeytan kadın" algısıdır. Apokrif metinlerde ve Tevrat'ta anlatılan hikayelerde Âdem ve Havva'nın cennetten kovulma sebebi olarak şeytanın Havva'yı kandırması gösterilir. *Venüs*'e baktığımızda toplumsal cinsiyet algısında yer eden bu algının altının oyulduğu görülmektedir. Özellikle, eril söylemi temsil eden Şekina'nın erkek kardeşinin -anlatıcı karakterin babasının- Şekina hakkındaki görüleri üzerinden toplumsal cinsiyet algısındaki bu şeytan kadın algısının ötekileştirici boyutuna işaret edilir.

> Ah aile kavgaları! İncir çekirdeğini doldurmayacak kadar manasız. Her aile kavgasının sonunda, Şekina Halam, bana göz kırparak yelpazesini açıverirdi hemen. Yeni bir kavganın patlamasından endişe eden Nergis, tembihlerdi:

[4] https://islamansiklopedisi.org.tr/havva

> "Ayol sakın bu yelpazenin geçmiş zaman kimin elinden düşme olduğunu söylemeyesin."
> Olur Nergis, söylemem.
> Ama babama "Şeytan nasıl bir şeydir?" diye sorulduğunda "Yelpazesi vardır," demişti (s. 37).

Burada anlatıcı karakterin babasının şeytanın yelpazesi olduğunu söylemesi, yelpazesi ile sık sık gündeme gelen Şekina'nın şeytanlığına yapılan bir göndermedir. Şekina'nın erkek kardeşi tarafından şeytan olarak atfedilmesi, ironik bir şekilde toplumsal yapıdaki bu ötekileştirici söylemin altını oyan, cinsiyet üzerinden özneleri failleştiren ve ötekileştiren eril söylemi anlamsızlaştıran bir noktadır. Bu noktada, göbek bağının olmayışı dolayımı ile Âdem ile Havva hikayesine gönderme yapılarak eserdeki "şeytan kadın" ironisi de işaret edilmektedir. Böylece kitapta küçük detayların arkasına gizlenmiş ironik göndermelerle ötekileştirici söylem değersizleştirilmiştir. Bu anlamda eserde adeta birer leitmotiv oluşturan; göbek deliği, yelpaze, İstanbul Boğaz'ı gibi çeşitli unsurlar birbiriyle de ilişkilendirilerek kimliklerden arınmış melez bir tahayyülü yansıtan birer araç olarak kurgunun içerisine dağıtılmışlardır.

Ayrıca, kitaba da adını veren anlatıcı karakter olan *Venüs,* aynı zamanda mitolojik bir karakter olan Venüs (Afrodit) ile de sıkı sıkıya ilişkilidir. Zira kitapta anlatıcı karakterin doğuşu da tıpkı Antik Yunan ve Roma mitolojisinde olduğu gibi suda, denizde gerçekleşmektedir. Denizde alabora olan bir teknede göbek deliği olmadan doğan anlatıcı karakter bedene dair melezlik vurgusunun yapıldığı tek karakter değildir elbette. Daha sonra kendisine örnek alacağı Nergis ve Şekina da en az anlatıcı karakter kadar bedensel anlamda melez ve aradadır. Şekina hayatı boyunca sürekli kılık değiştirerek hayatta kalabilmiştir, Nergis ise hadım edilmiş bir saray hizmetçisidir. Eserde hayatlarına dair en çok ipuçları paylaşılan bu üç karakter de ayrı ayrı açılardan da olsa bedensel çeşitliliği ve melez bir tahayyülü yansıtırlar.

Beden her şeyden bağımsız olarak salt haliyle nasıl bir olgudur ya da bir olgu olarak mı işlenmelidir? Beden ile cinsiyet ya da kimlik arasında bir bağ var mıdır, varsa nasıl bir bağ vardır? Bedenin cinsiyet algısındaki rolü tam olarak nedir, ya da bu algıda bedenin bir rolü var mıdır? *Venüs*'teki beden algısının nasıl bir tahayyülün ürünü olduğuna bakmadan önce bu soruları cevaplamak gerekir. Ayrıca, bu sorularda beden kelimesiyle hangi beden kastedilmektedir? Bütün bedenler olgusal olarak aynı mıdır? Anne bedeninin buradaki konumu tam olarak neresidir? Bu soruları cevaplamak için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarına ve bu kavramları anlamlandırmada bedenin ne ölçüde önemli/önemsiz olduğuna bakmak anlamlı bir açılım vadetmektedir. Bu durumu Butler, şu şekilde ifade etmektedir:

> Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet birbirinden kökten ayrı şeylerse, belli bir cinsiyet olunca belli bir toplumsal cinsiyet haline gelineceği sonucuna varmak mümkün değildir; bir başka deyişle, "kadın"ın ille de dişil bedenin kültürel inşası olması gerekmediği gibi, "erkek"in de eril bedenleri yorumlaması şart değildir. Cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımının bu radikal formülasyonu cinsiyetli bedenlerin farklı toplumsal cinsiyetlere vesile olabileceğine, üstelik toplumsal cinsiyet sayısının genelde olduğu gibi ikiyle sınırlanmasının şart olmadığına işaret eder. Cinsiyet, toplumsal cinsiyete sınır getirmiyorsa eğer, bu demektir ki belki de cinsiyetin görünürdeki ikiliğine hiçbir anlamda kısıtlanmamış olan toplumsal cinsiyetler, yani cinsiyetli bedeni kültürel olarak yorumlamanın farklı yolları vardır (Butler, 2008, s. 191).

Bu bakış açısıyla *Venüs'*e baktığımızda şöyle bir tablo ile karşılaşırız. Anlatıcı karaktere onun geçmişine dair birçok hikâyeyi anlatan, hadım edilmiş bir saray çalışanı olan Nergis, yukarıda Butler'ın ifade ettiği durumu sarayda çeşitli maceralar yaşadıktan sonra şu şekilde ifade etmektedir: "Artık o hissi daha doğru tarif edebilirim belki. Erkeklik ve kadınlık bir organdan ibaret değilmiş besbelli. Bir hismiş bunlar" (s. 187). Burada cinsiyetin sadece erkeklik ve kadınlık olarak ikili bir zıtlık içerisinde değerlendirilmesinin doğru olmayacağına ve cinsiyetin beden ile doğrudan ilişkili bir durum olmayıp daha ziyade bir his olduğuna işaret edilmektedir.

Yukarıdaki algıdan yola çıkıldığında aslında kadınlığın ve erkekliğin iki keskin cinsiyetten ziyade belki de sayısız cinsel aidiyetlik/aidiyetsizlik hissinden sadece birkaçı olduğu sonucuna varırız. Bu bakışa göre bireylerin kendilerini ait hissettikleri cinsel his adeti kadar cinsiyet vardır aslında. Bu bakış, cinsiyet algısı içerisinde bedenin de yapı sökümünü beraberinde getirmektedir. Çünkü, beden toplumsal temsilde bir araçtır sadece. Bu anlamda asıl belirleyici olan bedenin biyolojik durumunun kültürel algı sürecindeki yansımaları değil, biyolojik olarak cinsiyetli bedenlerin hissi anlamda kendilerini ait hissettikleri alandır. Aslında ne erkek bedeni erkeliği ne de kadın bedeni kadınlığı zorunlu olarak temsil etmektedir. Temsilin bu şekilde olduğu durumlar elbette vardır. Ancak, bütün meseleyi sadece bu iki cinsiyet kalıbına indirgeyerek değerlendirmek zoraki ve yanıltıcı bir tavırdır. Cinsiyet ve beden arasındaki bu ilişki çok daha karmaşık, çok yönlü ve iç içedir. Bu anlamda genellemelere dayalı ve ikili zıtlıklar arasına sıkışmış zorlama fikirler bu mevzuyu açıklamakta oldukça yetersiz ve yanıltıcıdır. Eserde bu duruma dikkat çekmek için anlatılan aile tarihçesinin her aşamasına tanık olan Nergis'in ağzından beden ve cinsiyet arasındaki bu ilişki okuyucuya aktarılmıştır.

> Oysa öyle mutluyduk ki Dilfirib'in yerine koyduğum Dilfirib ile. Natır karıların bana zorla yaptığını ona canım feda yapıyordum. Ona zevklerin en yücesini verdim. Zavallıcığım da bana sormuştu bir keresinde "Senin için yapabileceğim bir şey var mı?" Önümde tomurcuk güller gibi açılmış memeler, dişlediğim kalçalar, kokladığım ipek gibi ten, dilimi soktuğum kulak içleri, o tarçın kokulu ağız, parmağımla yokladığım cennet köşeleri, erkekliğimden olmamışım gibi onunla halvet olurdum. Üzerinden ne kadar uzun zaman geçti. Artık o hissi daha doğru tarif edebilirim belki. Erkeklik ve kadınlık bir organdan ibaret değilmiş besbelli. Bir hismiş bunlar. İşte ben o hisle bir erkeğin mutlu edeceğinden çok daha fazla mutlu ettim Dilfirib'imi (s. 187).

Burada Nergis, Dilfirib ile aralarındaki ilişkiyi açıklarken cinsiyet ve arzu ekseninde bedenin ve biyolojik gerçekliğin sınırlandırıcı ya da belirleyici olmadığını, mutluluğun ve arzunun hissi bir olgu olduğunu belirtmektedir. Burada normatif

sınırlar ve kalıplardan sıyrılmış özel bir alana işaret ediliyor olması queer bir tahayyül olarak değerlendirilebilecek önemli bir noktadır.

Şayet önemli olan şey bedenin kültür içerisindeki temsili ise o zaman kendisini erkek olarak tanımlayan birisi kültürel olarak kadınlığa atfedilen kılık ve kıyafetleri giyince kadın mı olur? Ya da tam tersi erkek kılığına giren bir kadın ne kadar erkek olmuştur? Ya da burada gerek terminolojik olarak gerek ise de algı olarak sadece erkeklik ve kadınlık mı kullanılmalıdır? Bu anlamda bedenin temsili ve bu bağlamda kılık değiştirme meselesine kısaca değinmek gerekmektedir. Çünkü kılık değiştirme olgusu, aslında kadın ve erkek ikiliği üzerine kurulan algıların bir tür parodisini sunarak cinsiyetin performatif boyutunu gözler önüne sermektedir. Bundan ötürü *Venüs'*teki kılık değiştirme pratiklerinin nasıl açılımlara gebe olduğuna kısaca değinmek gerekir.

Kitapta temel karakterlerden biri olan Şekina, camide imamın söylediklerine karşı çıkınca ölüm cezası alır ve hayatta kalabilmek için erkek kardeşinin yani anlatıcı karakterin babasının kılığına girer ve belirli bir süre bu şekilde hayata tutunur. Burada görüşlerini özgürce dile getiren bir kadın olarak Şekina'nın varlığından toplumun rahatsız olması da bir tür kimlik mücadelesini işaret etmektedir. Ayrıca, insanlar üzerinde çeşitli yollarla otorite kurmaya çalışan bir kişi konumunda olan imama karşı başkaldırı, Şekina'nın kendi kimliği üzerinde doğrudan ya da dolaylı olarak müdahale hakkı hissedenlere karşı bir isyandır. Bu isyan, bireylerin başka bir kimliğin egemenliğine muhtaç olmadan, özgürce varoluş mücadelesini de ortaya koymaktadır. Öteki üzerindeki bu yersiz egemen olma hakkını kendinde hissedenlerin dünyasının ironikliğini her an okura yansıtan bir karakter olan Şekina, bu anlamda bir özgürlük savaşçısıdır. Bu savaşın çok büyük bir kısmı da erkek egemen dünyaya karşı verilmektedir. Hatta, bu mücadelesinde kız

kardeşiyle oturup bir "Kızlar Manifestosu" bile hazırlar (s. 223). Bu manifesto, kadınlar üzerinde egemenlik kurmaya çalışanlara karşı bir başkaldırı ve isyan metnidir aynı zamanda. Kızlar Manifestosundan alınan aşağıdaki bazı maddeler bu durumu göstermektedir.

> Kızlar baba sözü dinlemeden yaşayabilmeli.
> Kızlar beğendikleri bir erkeğe uzun uzun bakabilmeli.
> Kızlar elini uzatıp erkeklere dokunabilmeli.
> Kızlar isterlerse anne olmayabilmeli.
> Kızlar kuşlar gibi daldan dala konmalı
> (s. 226).

Diğer yandan Şekina'nın kılık değiştirmesinde dikkat çeken bir başka nokta ise Şekina'nın erkek kılığına girdiğinde de erkeklerin Şekina'ya şiddetli bir cinsel arzuyla yaklaşmalarıdır. Şekina, kadın kılığında da erkek kılığında da toplum içerisine çıksa erkeklerin cinsel arzusu ile karşılaşır. Bu durum aslında cinsiyetin ya da cinsiyet tartışmasında bedenin rolünün son derece toplum tarafından inşa edilmiş olduğunu ve biyolojik olan ile sınırlandırılmaması gerektiğini gösteren önemli bir örnektir. Bundan dolayı, bu olay, cinsel arzunun toplumdaki normatif cinsiyet algıları etrafında şekillendirilmek zorunda bırakıldığı durumlarım bir tür parodisi olarak da okunabilir. Şekina'nın kılık değiştirmesi aynı zamanda bir cinsiyet taklidi de olduğu için bu durum taklit yoluyla kültürlerin ve kimliklerin yerinden edilmesini sağlayan bir transformasyon/çeviri süreci olarak da yorumlanabilir.

> Bhanha, Walter Benjamin'e atıfla çeviri(translation) ve çevirmen kelimelerini kullanarak oluşturduğu kültürel çeviri (cultural translation) kavramını açıklarken kültürün tüm biçimlerinin kültürün simgesel ve göstergesel bir aktivite olmasından dolayı bir şekilde diğeriyle ilişkili olduğunu, sadece kendi otoritesi ile çelişen başka kültürler nedeniyle değil, simge biçimlendirici eylemlerden, temsil sürecindeki sorgulayıcılığından, dilinden, gösterge ve anlam üretiminden ötürü hiçbir kültürün kendi başına olamadığını, hiçbir kültürün tam olamadığını belirtir. Kültür, anlamlandırıcı ya da sembolik bir faaliyettir ve göstergenin semiotik yerinden oynatılmasıyla bir kültürel çeviri söz konusudur. Dolayısıyla, bu kavramı

> geliştirmede kullanılan çeviri kavramı yerinden edici, bozucu bir biçimde bir taklit "mimic" yöntemidir. Taklit ile tıpkısının aynısı, basit bir öznenin tekrarı "aynı-ben" değil, "tam değil" melez yapılar ortaya çıkar, melezlik bu anlamda diğer pozisyonların ortaya çıkmasına olanak tanıyan "üçüncü uzam" (third space)dır (Uluç, 2001, s. 478).

Bu anlamda Şekina'nın kılık değiştirme pratiğini, kültürün semiyotik yerinden edilmesini gösteren bir oyun olarak değerlendirmek mümkündür. Bu taklit aynı zamanda yukarıda açıklandığı üzere melez yapılar ortaya çıkararak diğer pozisyonların da ortaya çıkmasına imkân tanıdığı için daha anlamlıdır. Bunun için bu eserdeki bütün karakterlerin taklit pratiklerini sadece kimliklerle ve toplumsal cinsiyet algısıyla bir oyun olarak görmek doğru değildir. Bundan ötürü, melez bir tahayyülün ürünü olan bu eserde yine melez bir platform olan üçüncü uzamı işaret etmesi bakımından taklit pratikleri, yukarıda anlatıldığı üzere bir tür transformasyon olarak da yorumlanabilir. Bu anlamda, Şekina'nın erkek kılığına girip yeniçerilerin ve erkek egemen toplumsal kültürel yapıların içerisine girmesi aynı zamanda bu kurumların bir tür yapı sökümünü de işaret eder. Çünkü, normalde aynı kimlikte, cinsiyette ve bedende olan bir öznenin toplumsal ve kültürel olarak kabul gören başka bir forma transfere edilmesiyle oynanan bu oyun, aynı zamanda bu kültürel işlerliği besleyen algıları da yıkmaktadır.

Kılık değiştirerek hayata tutunmak zorunda kalan tek karakter Şekina değildir eserde. Nergis ile aralarında yakın bir ilişki bulunan Dilfirib de erkek kılığına girmek zorunda kalmıştır. Bu durum eserde şu şekilde anlatılmaktadır. "Eğer Dilfirib'i el çabukluğuyla erkek kılığına sokmasak parçası kalmazdı vallahi" (s. 216). "Yeniçerinin koynundan çıkmayan Dilfirib eve kazayla birisi gelirse erkek kılığında ortaya çıkıyordu (s. 217)." Yine bir kılık değiştirme ve cinsiyetini kılık değiştirme ile gizleme sahnesinde Nergis'in ağzından söylenmektedir bu sözler. Ancak bir başkası olarak hayatta kalınabilen bir atmosfer yaratılarak böylece toplumsal cinsiyet

algısının altı oyulmuştur. Çünkü bu kılık değiştirmeler toplumsal sınıfın, toplumsal statünün değişikliğinden çok cinsiyetin hatta toplum tarafından cinsiyetlendirilmiş bedenin kılık değişimidir. Ama aslında beden eserdeki bütün kılık değiştirmelerde sabit kalmaktadır. Değişen sadece bedenin toplum tarafından cinsiyetlendirilme şeklidir. Böylece, bu kılık değiştirme sahnelerinde toplumsal algıdaki cinsiyet ve beden algılarının ironisi yapılmıştır. Ayrıca, taklit eylemi kendilik halini toplum nezdinde bir başkası formunda muhafaza etmek zorunda kalmayı ifade etmektedirler. Bunun için bu "taklit" eylemleri aslında toplumsal değer yargıları ile ve normatif cinsiyet kurallarıyla oynanan alenen bir köşe kapmaca oyunudur. Bhabha, bu taklit eyleminin aynı zamanda taklit edilenin otoritesinin sarsılmasına, bir tür sömürüye uğramasına neden olduğunu savunmaktadır (Bhabha, 2016, s. 218).

Eserdeki kimlik/ kimliksizlik algısını izah ederken sadece bir yapıtaşı olarak işaret ettiğimiz kılık değiştirme pratiğinin bu çalışma bağlamında farklı imaları da vardır. Bunlardan en önemlisi ise cinsiyetin performatif oluşunu işaret etmesidir. "Toplumsal cinsiyetli bedenin performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olması demektir. Yani bu durumda, aslında bedensel imlemin üç olumsal boyutuyla karşı karşıyayız: anatomik cinsiyet, toplumsal cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet performansı" (Butler, 2018, s. 226). Buradan hareketle cinsiyetin olgusal olarak zaten melez bir kavram olduğunu bir kenara bırakırsak cinsiyetin çeşitli temsil mekanizmalarının varlığı ve bunların iç içeliği de ayrı bir melezliği işaret eder. Bu anlamda *Venüs*, Butler'ın işaret ettiği bu melezliği, yürüttüğü cinsiyet tartışması ile görünür kılar. Çünkü çeşitli taklitler ile toplumsal cinsiyetin performatif tarafını, androjen karakterler ve hadım mevzusu ile biyolojik cinsiyetin ve bunun ne kadar geçerli olup olmadığını tartışmaya açar. Bu anlamda cinsiyet tartışmasında Butler'ın işaret ettiği bu üç olumsal boyutun bir

aradalığının teşkil ettiği melezlik eserde oldukça merkezi bir tartışma konusudur. Konuyu bütüncül bir şekilde ele alan bu üç boyut (biyolojik, anatomik, performatif) cinsiyetin melezliğini göstermesi açısından oldukça fonksiyonel yapı taşlarıdır. Bu anlamda, cinsiyet tartışmasında bedenin melezliği de yine bu üç boyutun biyolojik ayağını oluşturmaktadır. Bu gözle bakıldığında eserdeki taklit pratiklerinden ataerkil sistem eleştirisine, androjen karakterlerden kadın erkek kutuplaşmasına kadar eleştirel bir tutumla işaret edilen bütün mevzular Butler'ın işaret ettiği bu üç boyutu ifade etmektedir. Bu anlamda aslında cinsiyetin salt bir tekillik ya da tek katmanlılık içinde ele alınamayarak olgusal bir melezliğe işaret etmesi tartışmamız için önemlidir. Politik olarak inşa edilmiş olan toplumsal cinsiyet her ne kadar kendi iktidarını kurup hegemonik bir ikilik ve heteroseksüel bir algı dayatsa da aslında bunların bilerek ya da bilmeyerek çeşitli temsilleri, kendi altını oyan bir unsurdur.

Ayrıca, Şekina'nın kılık değiştirerek kimlik değiştirmiş gibi yapması ancak aynı kimlikte kalması bir tür drag performanstır. "Drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarır" (Butler,2018, s. 226). Şekina, eserde böyle bir rolü üstlenmektedir. Eserin sonuna doğru aslında Şekina'nın da Şekina olmadığı, gerçek Şekina'nın öldüğü, kardeşi Zühre'nin Şekina'nın yerine geçtiği anlaşılmaktadır. Kardeşi Şekina'nın yerine geçen Zühre, bu başkası olma halini şu şekilde anlatır: "Bir lekeyi çıkarmaktan çok daha zordur bir başkası olmak, bir başkasının yerine geçmek…" (s. 225) Ayrıca bu drag performansın alt üst edici boyutunu ortaya koyan bir diğer özellik ise zamanla taklit eden ile taklit edilen arasında bir köprüsünün kurulmasıdır. Bu köprü aslında hem taklit edenin hem de taklit edilenin ortaklaşa yeni bir potada buluşmasına vesile olmaktadır. Bu durum yine aynı örnekte Şekina'nın yerine geçen kız kardeşi Zühre'nin ağzından şu şekilde aktarılır:

> "Ben Şekina! Zühre'ydi adım. Kız kardeşimin yerine geçtim. İnan eskiden kiraz çöpü gibi bir kızdım." Zamanla kız kardeşinin gövdesinin ve ruhunun da yerine geçmişti. Onun gibi balık eti kıvamına gelmiş, vurdumduymaz olmuş, Zühre'ye mahsus ürkekliği, korkaklığı sadece dua etmek için diz çöküldüğünü sandığı masumiyetini terk etmişti (s. 225).

Benzer bir durum Nergis ve Dilfirib için de geçerlidir. Nergis'in gerçek adı aslında Nergis değildir. Hadım edildikten sonra kendisine verilen isimdir Nergis. Dilfirib de kitaptaki bazı sahnelerde sultanın yerine geçer. Gerçek sultan ölür, Dilfirib sultan kılığında hayatına devam eder. Yani, kılık değiştirme sadece salt bir kılık değiştirme ile kalmaz. Kılık değişirken kimlikler de beraberinde değişmiş gibi gösterilir ancak sabit kalır. Böylece kılığın kimliğin gerçek taşıyıcısı ya da cinsiyetin temel belirleyicisi olmadığı beden üzerinden gösterilmiş olur. Tabii, bu durum *Venüs*'te son derece parodik bir kurgu ile yapılmaktadır. Aslında, Dilfirib'in sultan kılığına girip koca imparatorluğu yöneten konumuna gelmesi, toplumsal olarak inşa edilmiş olan cinsiyetin ne kadar kurmaca olduğunu gösteren en önemli örneklerden bir tanesidir. Sarayda bir azınlık konumundan bir anda sultan konumuna yükselen Dilfirib'in hikayesi bu anlamda kimlik tartışmalarını da beraberinde getirir. Bu durum beden ve bedenin kılık değiştirerek temsili mevzusu da aşan bir boyuttur. Bu durum tarihin ve iktidarın da yapaylığını, inşa edilmiş olduğu işaret den önemli bir noktadır. Ayrıca, halife sıfatıyla dinin ve saltanatın da sembolü olan sultan her anlamda bir otorite merkezidir. Kimlikler üzerinde bu kadar otoriter olan bir kişinin/kurumun bu şekilde bir tür yapı sökümüne uğratarak alaşağı edilmesi ve onun yerine bu sistemde ezilen, hükmedilen konumundaki bir hizmetçinin getirilmesi manidardır. Burada sadece toplumsal statünün, sınıfın değil cinsiyetin de değiştiği görülür. Yani, erkek olan sultanın yerine kadın bir hizmetçi getirilir. Burada Osmanlıda sultanların neden her zaman kadın değil de erkeklerden olduğu da sorgulanmaktadır. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken bir nokta da şudur:

> Toplumsal cinsiyet parodisi mefhumu bu tür parodik kimliklerin taklit ettiği bir orijinali varsaymaz. Zaten söz konusu olan şey tam da orijinal mefhumun parodisidir; psikanalatik anlayışta toplumsal cinsiyet özdeşleşmesi nasıl bir fantezinin fantezisi olarak, zaten hep bir figür olan bir "öteki"nin figürünün üstlenilmesi olarak kuruluyorsa, toplumsal cinsiyet parodisi de toplumsal cinsiyetin kendini benzettiği orijinal kimliğin, aslında kökeni olmayan bir taklit olduğunu ortaya koyar. Daha kesin söylemek gerekirse, taklitmiş gibi yapan bir üretimdir. Bu daim yer değiştirme kimlikleri akışkan kılar, yeniden imlenmeye, bağlamsallaştırılmaya belli bir ölçüde açık tutar; parodik çoğalma, hegemonik kültürü de onu eleştirenleri de doğallaştırılmış veya özcü toplumsal cinsiyet kimliği iddialarından mahrum bırakır. Orijinal anlamını fiilen yerinden eden bu taklitlerin taklit ettikleri şey orijinallik mitinin ta kendisidir (Butler, 2018, s. 227).

Bu paragraf, parodik çoğalmanın kimlikleri akışkan kıldığını, taklidin orijinalin gerçekliğini ya da geçerliliğini imleyen bir eylem olmadığını ifade etmektedir. Taklit, taklit edilenin orijinalliğini varsaymaz, tam tersi orijinal sayılanı parodileştirir. Bu anlamda Dilfirib'in yazar tarafından eserin kurgusunda sultan rolüne getirilmesi aslında sultanı taklit ediyormuş gibi yapan bir üretim şeklidir. Bu üretim, sultanın egemenliğine karşı bir eleştirel yaklaşımı beraberinde getirmektedir. Orijinali fiilen yerinden eden ve orijinal olarak algılananın orijinallik kavramını da tartışmaya açan bu taklit pratiği kimlikleri akışkan kılarak melez bir düzleme ulaşır. Bu anamda, eserdeki bu parodik çoğalmalar bir tür kimlik eleştirisi sunarken bir yandan da parodisi yapılan kimliklere ve taklit eden kimliğe melez ve akışkan bir kimliksizlik de kazandırılır. Ayrıca, taklit eden ve edilen arasında cinsiyet farkı da olunca, bu durum bedene ve cinsiyete dair bir melezliği de imlemektedir.

Bedenin ve bedenin inşası bağlamında taklit meselesinin bu denli merkezde olması aslında eserin anlatım tarzını da etkilemiştir, yani parodik ve mizahi bir anlatıma yol açmıştır. Çünkü eserdeki komik unsurunu ve parodiyi besleyen şey aslında bedensel taklidin kimlik düzleminde karşılığının olmayışıdır. Bu anlamda eserin dil ve anlatım tarzı ile ele aldığı mevzunun da tutarlı bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü "normallik hissinin yitirilmesi kahkahaya

vesile olabilir, özellikle de orijinalin aslında bir kopya olduğu, hem de başarısızlığa uğraması kaçınılmaz olan bir kopya, kimsenin hayata geçirmeyi başaramayacağı bir ideal olduğu ortaya çıkarsa" (Butler, 2018, s. 227). Özellikle, vurucu bir karakter olan Şekina'nın eserin sonunda aslında Şekina olmadığının anlaşılması ve öteki konumundaki bir harem üyesinin sultan kılığına bürünerek tahta çıkması bu anlamda önemlidir. Burada sömürülen, azınlık durumunda olan, saraydan atılan eski bir harem üyesi ile ilişkisi olan Dilfirib'in sultanın kılığına geçmesi Bakhtin'in folk eğlencesi, deliler bayramı ve karnaval kavramlarını akla getirir. Bakhtin deliler bayramını ve folk eğlencesini şu şekilde açıklar: "Folk eğlencesinin vazgeçilmezlerinden birisi taklitti, yani, giysilerin ve toplumsal imgenin yenilenmesi. Başka bir temel öge de hiyerarşik düzeylerin tersine çevrilmesiydi: Soytarı kral ilan edilirdi" (Bakhtin, 2001, s. 102). Burada Bakhtin'in işaret ettiği hiyerarşik düzenin tersine çevrilmesi ile Dilfirib'in sultan olması arasında bir paralellik vardır. Bu bir öç alma, yerinden etme eylemidir aslında. Sömürülenin sömürene karşı oynadığı bir oyun, tepkisel bir eylemdir. Bu durum sömüren ve sömürülen arasındaki sınırları kaypaklaştıran bir atmosfer yaratmaktadır. Ancak buradaki yer değişikliği, alttan, azınlık sınıfı olarak algılanan bir kesimden gelen öznenin daha üst bir sınıfa talip olmasını değil tam tersi sınıfsallığın saçmalığını, kurgusallığını işaret ederek bu durumun gerçekliğine ve geçerliliğine karşı bir tavırdır. Bu taklide dayalı alt üst ediş, sınıf bilincinin sorgulanmasını öngören bir eylem, bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Bhabha'nın kültürel farklılık tartışmasını akla getirmektedir. Çünkü, burada farklı bir kültürün egemen kültürü işgali ve onunla oyun oynaması söz konusudur.

> Kültürel farklılık bir mücadele biçimi olarak, azınlık söylemi stratejilerine benzeyen bir ilave yıkım mantığına katılır. Kültürel farklılık meselesi bizi, bir bilgiler tertibi veya yan yana bulunan bir uygulamalar tanzimiyle karşı karşıya getirir ve yanlış tarafta, inkâr edilmesi değil, müzakere edilmesi gereken bir toplumsal karşıtlık veya husumet biçimine işaret eder (Bhabha, 2016, s. 298).

Burada Bhabha'nın bu mücadeleyi bir inkâr değil bir müzakere süreci olarak değerlendirmesi önemli bir noktadır. Buradaki müzakere bir mücadele alanını, var oluş problemini de işaret etmektedir. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken nokta bu müzakerenin bir uzlaşı aracına dönüştürülebilmesidir. Bu uzlaşı da ancak ve ancak sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan hiyerarşinin ve egemenlik söyleminin sorgulanması, yok edilmesi ve yıkılması ile mümkün olabilir. Böyle bir müzakere daha melez daha geçirgen bir toplumsal yapıyı işaret etmektedir. Eserdeki kılık değişimlerinin bu bağlamda özellikle Dilfirib'in kılık değişimini düşündüğümüzde bu müzakerenin yanına bir de yerinden edilen, otoritesi sarsılan sınıfın bir tür parodisinin de eklemlendiğini görülmektedir. Nitekim, eserdeki kılık değiştirme sahneleri birebir gerçek sahneler olarak yansıtılır. Yani kılık değişiminin ötesinde bir taklit pratiğidir buradaki. Nitekim, Dilfirib sultanı taklit etmez direkt sultan olur, onun yerine geçer aslında.

Kendi kuralları ile norm belirleyici bir mekanizma olarak işleyen ve hakimiyeti temsil eden Kızıl Sultan, bu anlamda toplumsal gücün sembolüdür. Çünkü ona padişahlık algısını, hükmetme yetkisini ve belirleyici olma hakkını veren toplumdur. Bu anlamda padişahın parodisi demek aslında derin bir toplumsal parodi anlamına da gelmektedir. Burada orijinalin ve taklidin toplum tarafından yetkilendirildiği ama toplumun her iki durumda da hükmedildiği bir durum söz konusudur. Orijinale orijinallik inşasını veren de toplumsal algıdır, orijinal olmayana taklit yoluyla orijinalmiş gibi itaat eden yine toplumdur. Bu anlamda bu taklit ediş aslında bir çeşit drag performans olarak değerlendirilebilir. Bu durum her yönüyle bedenin ve bedenin taklidinin tek yönlü biyolojik bir temel üzerine kurulamayacağını işaret etmektedir. "Bu anlamda toplumsal cinsiyeti bir bedensel stil, tabiri caizse bir edim olarak hem karşılıklı hem performatif bir edim olarak düşünmek gerekir."

(Butler, 2008, s. 228). Bundan dolayı, "toplumsal cinsiyetler ne hakiki ne sahte ne gerçek ne görüntüsel ne orijinal ne türev olabilirler. Fakat bu niteliklerin inanılır taşıyıcıları olarak toplumsal cinsiyetler aynı zamanda kökten ve bütünüyle inanılmaz kılınabilirler" (Butler, 2008, s. 231). *Venüs*'teki taklit eylemlerinin rolü budur aslında.

Kılık değiştirme ve bunun parodisinin yanında "hadım" da bedene ve beden üzerinden cinsiyete dair tartışmanın yürütüldüğü diğer bir önemli konudur. Nergis, sarayda hizmet eden hadım edilmiş bir kişidir. Bu durum Nergis'in ağzından söyle izah edilir: "Sultanın uçkur eğlencesi hareminde zavallı bir hizmetliydim. Oradaki güzeller güzeli kadınlara Sultanın yaptığını yapmayayım diye yapılmıştı bana bu kötülük. Başlangıçta adım Nergis değildi. Unuttuğum başka bir isimle çağrılıyordum. Nergis ismini bana sarayda çalışanlar verdi" (s. 102). Burada cinsiyetin ne ölçüde bedenin fiziksel ve biyolojik gerçekliğiyle ilişik yahut bağımsız olduğuna da değinmek gerekir. Biyolojik olarak belli fiziksel organlara sahip olmak ya da bunlardan doğal ya da yapay yolla mahrum kalmak ya da her ikisi aynı anda sahip olmak cinsiyeti nasıl etkiler? Hadım edilmiş bir harem üyesi olan Nergis üzerinden yürütülen beden algısını anlamlandırabilmek için öncelikle bu sorunun cevabını irdelemek lazım, şayet bu sorunun geçerli bir cevabı var ise.

> Fiziksel özellikler toplumsal bir sistem tarafından işaretlenmiş bir halde "varmış" gibi görünürler. Oysa bu özellikleri cinsiyet kategorilerinin indirgeyici işleyişini yeniden üretmeyecek bir biçimde adlandırmanın mümkün olup olmadığı meçhuldür. Sayıca çok olan bu özellikler, cinsiyet kategorisinin içinde dile geldiklerinde toplumsal anlam ve birlik kazanırlar. Bir başka deyişle cinsiyet, aslında birbiriyle süreksiz olan bir grup niteliğe yapay bir birlik dayatır (Butler, 2008, s. 195).

Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası* adlı eserinin "Altüst Edici Bedensel Eylemler" başlıklı yazısından alıntılanan bu bölümde aslında cinsiyetin bedene dayatılan zorunlu bir birlik hali olduğuna değinilir. Ancak, "cinsiyet kategorisinin

bedene dayattığı bu birlik aslında bir 'birliksizliktir', bedenin parçalara ve bölümlere ayrılmasıdır, erojenliğin indirgenmesidir" (Butler, 2008, s. 195). Fiziksel olarak bedenin bazı imkanları yahut imkansızlıkları o bedenin belirli bir cinsiyete tabi olmasını gerekli kılmaz. Bu anlamda ne hadım edilmiş birisi ne de androjen bedenler herhangi bir kimlik kaybına ya da kazancına maruz kalmazlar. Çünkü, bedenin biyolojik ve fiziksel imkanlarını cinsiyetin salt belirleyicisi olarak kabul etmek doğru değildir. Bu anlamda cinsiyet, söylemsel olarak toplumsal algıya zorla dayatılarak tutarlı gösterilmeye çalışılan birtakım sonradan inşa edilmiş somutlamalar bütünüdür. Bu gözle bakıldığında aslında hadım edilmiş bir harem çalışanı olarak Nergis, hadım edilme işleminden sonra herhangi bir cinsiyet değişimine uğramamıştır. Nergis'in hadım edilmiş bir karakter olarak sunulması aslında cinsiyetin salt bedensel olarak belirlenmediğini işaret etmekle birlikte aynı zamanda cinsiyetin, cinsiyetler arasılığın hatta cinsiyet ötesiliğin kapılarını da açmaktadır. Cinsiyet söylemsel olarak kurulan bir alandır; ancak gerçekte cinsellik salt beden üzerine inşa edilemeyecek kadar çok yönlü ve karmaşık bir edimdir. Bu anlamda "cinsiyeti adlandırmak bir tahakküm ve zorlama bir eylemdir, kurumsallaştırılmış bir performatif edimdir" (Butler, 2008, s. 196). Buradan hareketle ikili cinsiyet sisteminin son derece sınırlandırılmış ve gerecek cinsel kimlikleri kuşatıcı olmayan hatta ötekileştiren bir mekanizma olduğu da anlaşılmaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyet algısında tek geçerli akçe maalesef kadınlık ve erkeliktir. Hele bir de ataerkil bir toplumdan bahsediliyorsa o zaman toplumsal cinsiyet algıları da daha çok eril egemen dünya üzerinden anlamlandırılır ki *Venüs*'te de tam anlamıyla böyle bir toplumsal cinsiyet algısından hakimdir. "Kedi doğsun kız doğmasın" diyen bir babadan, "kadın cinsi erkelerin bir gölgesidir" diyen bir kardeşe kadar eserdeki erkek karakterler eril bir dünyaya inanan karakterlerdir.

Bu yönüyle de yine bu melezlik ve queer tartışmamıza eklemlenen feminist bir bakıştan söz etmek yerinde olacaktır.

Eser boyunca aslında anlatıcı karakterin tedavi gördüğü akıl hastanesinde doktoruna paylaştığı anlara şahit olduğumuzu belirtmiştik. Burada dikkati çeken önemli bir nokta ise akıl hastanesinde akıl hastalarını tedavi eden doktorların erkek olmasıdır. Nitekim, eserde Başhekim Nüzhet de Doktor Turan Bey de erkektir. Bu durum esere dair iki ayrı noktayı ima eder. Bunlardan ilki aslıda kurgu düzeyinde anlatıcının esas muhatabının hastanedeki doktorları yani erkek karakterler olmasıdır. Bunun üzerinden aslında bu eserin esas muhatabının erkekler olduğu çıkarılabilir. Buradaki önemli ikinci nokta ise kadın bir karakter olan anlatıcıya görünürde erkeklerin (erkek doktorların) şifa dağıtıyor olmasıdır. Oysa eserde kadınları erkeklerin delirttiğinden bahsedilir (s. 150). Yani, topludaki ataerkil yapı ve eril tahakküm ile kadın öznelerin zor durumda bırakılması ve daha sonra da yine erkekler tarafından tedavi ediliyor olması ilginç ve ironik bir durumdur. Nitekim, anlatıcı karakteri akli dengesi bozulduğu iddia edilerek zorla akıl hastanesine sokan kişi kocası Adnan Bey'dir yani başka bir erkek karakterdir. Burada delilik kavramı farklı bir seviyeyi, farklı bir bilinç halini ifade etmektedir. Çünkü esasen ortada deli olduğu ispatlanmış birileri yoktur, maruz kaldığı karşısında cinnet geçiren bir anlatıcı vardır ama anlatıcı kendisinin değil, onu deli olarak ilan edenlerin esas deli olduğunu düşünmektedir. Anlatıcı, akıl hastanesine düşme nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

> Devamlı incitilmek insanı mahveder. Bir yaprak rüzgârın önünde durabilir mi? İncitilirsiniz, ruhunuz, benliğiniz de öyle savrulur, derbeder olur. O hayattan kurtulacak gücü kendinizde bulamaz, bir cinnete yuvarlanırsınız (s. 179).

Burada anlatıcının kendi durumunu rüzgârın önünde tutunamayan bir yaprağa benzetmesi ilginçtir tabii. Bu durumda anlatıcının tutunamayıp savrulmasına neden

olan rüzgâr nedir acaba? Burada anlatıcı karakterin kocası tarafından zorla akıl hastanesine gönderilmesi ile Nergis'in zorla hadım ettirilmesi arasında bir bağlantı kurulduğu görülür:

> Orada, akıl hastanesindeki ilk günümde köle avcılarının tuzağına düşüp hadım edilen Nergis'in hikayesini çok düşündüm. Kocam, Hera, o aptallar nereden bileceklerdi o yakut damlasının paha biçilmez değerini? Kayışlarla bağlanırken daha çok hatırladım çocuk Nergis'in kederli hikayesini. Başhekim Nüzhet'in otomobilinin sesini ilk o zaman duymuştum sanırım (s. 108).

Burada Nergis'in hadım edilirken kayışlara bağlanması ile anlatıcı karakterin akıl hastanesinde deli muamelesi görürken bağlanması arasında, Nergis'in zorla etrafındakilerin ona biçtiği kaderi yaşamaya mahkûm bırakılması ile anlatıcının zorla akıl hastanesinde ömrünün çürütülmeye çalışılması arasında bir bağ kurulur. Buradaki temel ortaklık Nergis'in de anlatıcı karakterin de etrafındakiler tarafından ötekileştirilerek, kendi hayatlarına çevresindeki insanların müdahale etmesidir. Aslında bu iki örneğin temelinde de cinsellik vardır. Nergis'in hadım ettirilmesindeki cinsel sebep onun ifadesiyle "güzeller güzeli kadınlara sultanın yaptığını yapmasın diye yapılmıştı" ona bu kötülük (s. 102). Anlatıcı karakterin akıl hastanesine gönderilmesinin yolunu açan ise yine cinsiyet ve cinsel kimlik göz önüne alınarak maruz bırakıldığı ataerkil sistem sonucu girdiği buhran ve cinnet halidir.

Doktor Turan'ın da işaret ettiği gibi anlatıcı da deli olmadığının çok farkındadır zaten. Peki, o zaman Doktor Turan Bey'in yaptığı tedavi tam olarak neyin tedavisidir? Ya da bir tedavi midir? Yoksa akıl hastanesi anlatıcı karakterin erkek egemenliğine ve kontrolüne tabii tutulduğu bir ortam mıdır? Nitekim, burada da anlatıcı karakter arzuladığını yapmakta özgür değildir. Özellikle anlatıcı karakterin akıl hastanesinde Başhekim Nüzhet'e karşı beslediği korku ve çekince bu anlamda manidardır.

> “Hapishane buradan kat kat iyidir,” demişti hemşirelerden birisi. Bana kötü davranan. Yazdıklarımı zorla alıp yok eden birisi. Onun yüzünden anlattıklarımı defalarca yazmak zorunda kaldım. Yazdıklarımı sakladım. Gizlice ön bahçeye geçip gül ağacının diplerine gömdüm onları. Biliyor musunuz, bir keresinde bunu yaparken Başhekim Nüzhet’in arabası hastaneden çıkış yapıverdi. Beni görmesin diye korkudan dikenli gül dallarına yapıştım. Sonrasında kırk bir diken çıkardım vücudumdan” (s. 124).

Burada anlatıldığı üzere anlatıcı karakterin yazdıklarını atan, yok eden hemşirenin varlığı ve yazdıklarını gül ağacının dibine saklarken Başhekim Nüzhet’e yakalanma korkusu önemli iki noktadır. Bu iki durum aslında anlatıcının mücadelesinin tedavi gördüğü akıl hastanesinde de devam ettiğini gösteren noktalardır. Ancak anlatıcı deli olmadığının farkındadır. Hatta etrafındakilerin onu deli atfetmesini avantaja bile dönüştürmüştür. “Hastaneden bir deli kaçmış! diye bağrışanlar vebalıymışım gibi yaklaşmadılar bana. Ben de bu sayede kaçtım, kaçabildim onlardan” (s. 125). Anlatıcının hastaneden akıl hastanesinden kaçınca etrafındakilerin verdiği tepkiyi gösteren yukarıdaki alıntı anlatıcı karakterin ona atfedilen deliliği fırsata çevirdiği bir durumu örneklemektedir.

Burada anlatıcı karakterin “adeta siz akıllıysanız ben deli olmayı tercih ederim” dercesine mücadelesine şahit oluruz. Bu anlamda anlatıcı karaktere atfedilen bu delilik hali erkek egemen dünyanın bir tür eleştirisini de sunmaktadır. Bunun dışında eserde birçok yerde “bimarhane” adı altında Osmanlı toplumundaki çeşitli deli evlerinden yani günümüzdeki akıl hastanelerinden söz edilir. Burada kurguda bu kadar sıklıkla bimarhanelerden bahsedilmesi rastlantı değildir. Bu durum aslında toplumdaki ötekileştirmenin ve ötekine tahammülsüzlüğün zirveye çıktığını gösteren, toplumsal ayrıştırıcılığı imleyen bir kurgusal öge olarak kullanılmıştır. Bütün bu delilik tartışması esasen yine bir tür kimlik mücadelesinin ürünüdür. Zaten anlatıcı karakteri cinnete sürükleyen noktada yine bir kimlik mücadelesi vadeden ataerkil sistemdir.

> "Ama ben erkek cinsine mensubum," der, son noktayı koyardı babam: "Bir kadın ölene kadar ebeveynleriyle yaşamaya mahkûmdur. Ebeveynleri ölmüşse cemiyet ona kocasından, ağabeyinden, kardeşinden, olmadı enişte, dayısı, amcası, dış kapının mandalı kuzeninden ebeveyn tayin eder. Kadın ona şikâyet edilir, onun iznini alır. Bre ne sıkıcı şey, iyi ki kadın doğmamışım" (s. 31).

Kimlikleri keskinleştiren ve cinsel kimlik üzerinden bir egemenlik mücadelesi vadeden ataerkil söylemi görünür kılarak bu söylemin altını oyan bakış, bu anlamda kimlik mücadelesine getirdiği soluk ve özgürlük alanıyla queer bir bakıştır. Bu bakışı queer bir feminizm olarak değerlendirebiliriz. Çünkü *Venüs'*teki bu feminist bakış, ataerkil söylemin altını oyduğu kadar aynı zamanda kadın-erkek ikiliği üzerine giden toplumsal cinsiyet algısının da altını oyarak cinsiyet, arzu ve beden arasındaki ilişkiyi Nergis gibi karakterler vasıtasıyla sorgulamaya açar. Bu anlamda *Venüs*' te aslında beden üzerinden yoğun bir ikili toplumsal cinsiyet eleştirisi de mevcuttur.

> Toplumsal cinsiyet nosyonu, toplumsal uzamda "kadın" ve "erkek" olarak konumlanan bedenler arasındaki iktidar/baskı/sömürü ilişkilerini doğallıktan sıyırarak tarihselleştiren politik ve kuramsal bir hamledir. Ancak bu kavram "kadın" ve "erkek" kategorilerini epistemolojik başlangıç noktası olarak aldığı ölçüde, cinsiyetin kendisini tartışma odağı olmaktan çıkartarak toplumsalı önceleyen bir beden varsayar (Polat, 2016, s. 3).

Bedeni "kadın" ve "erkek" biçiminde maddeselleştiren bu heteroseksüel matris, toplumsal cinsiyeti besleyen iktidar mekanizmalarının somut bir neticesidir. Bu matris, ikili cinsiyet algısına uymayanları ise gelişimsel hatalar/ kültürel imkansızlıklar olarak kabul eder (Butler, 2010, s. 51). Kadın ve erkek olmak üzere ikili cinsiyet algısının devrilmesi pek çok cinsiyetin ve cinsel alternatifin olduğu melez ve kuşatıcı bir cinsellik/cinsiyetsizlik algısını doğurur. Bu algıya göre "bir veya iki değil pek çok cinsiyet vardır, ne kadar birey varsa o kadar cinsiyet vardır. Bununla beraber cinsiyetlerin sınırsızca çoğalması mantıken cinsiyetin değillenmesine varır. Cinsiyet sayısı mevcut birey sayısıyla eşitse cinsiyet genele uygulanabilen bir terim olmaktan çıkar: Kişinin cinsiyeti tamamen tekil bir öznellik

olur, artık kullanışlı veya betimleyici bir genelleme işlevi görmez" (Butler, 2008, s. 201). Buradan hareketle cinsiyetin sadece beden hatta cinsel organ baz alınarak belirlenmesi yanlıştır. Bütün farklılıkları ve alternatifleri zorunlu olarak bir veya birkaç kurulu toplumsal cinsiyet algısına benzetmeyi ve onlara göre adlandırmayı zorunlu kılan bu görüşün ironisi eserde Nergis'in ağzından şöyle izah edilir: "İstanbul'da köle pazarında satıldıktan sonra saraya getirildiğimde anadan üryan soymuşlardı bizi. Olmayan erkekliğimizden hepimiz utanç içindeydik. Elimizde olmayan erkekliğimizi örtüyorduk. Çekin ellerinizi diye bağırmışlardı bize" (s. 114) Nergis'in ağzından anlatılan bu olayda aslında erkekliğin ve bunun nazarında aslında bütün cinsiyet varyasyonlarının bir organ tarafından belirlenmesinin ne kadar ironik ve ötekileştirici olduğuna dikkat çekilmektedir.

Melezlik bir anlamda üçüncü uzam olarak izah edilen diğer pozisyonların ve alternatiflerin varlığını mümkün kılan bir alanı da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda beden algısının toplumsal inşa süreci düşünüldüğünde sadece eril ve dişil ikilik sınırları üzerinden anlamlandırılmaya çalışılan ve bu ikili algı üzerinden bütün formları mümkün kılmaya çalışan genel cinsiyet algısının son derece yanlış ve eksik bir algı olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yerine diğer alternatifleri ve bütün cinsel çoğulluğu mümkün ve görünür kılan melez bir tahayyül Bhabha'nın üçüncü uzam olarak işaret ettiği alana karşılık gelmektedir. Bhabha'nın işaret ettiği bu uzam kültüre içkin bir saflıktan ziyade kimlikler arası müzakereyi her anlamda mümkün kılmaktadır. "Karşılıklı ve değişebilir kimlik müzakereleri ile kültürel anlam üretiminin gerçekleştiği bu uzam melez bir alandır. Başkalık ve ötekilik ruhuyla kültürün farklılık olarak oluşturduğu bu üçüncü uzam kişilere kimliklerinin parçalarıyla bir uzlaşısını sağlamaktadır" (Uluç, 201, s. 478).

Ne beden ve kimlik gibi inşa edilmiş algılar ne kültür ve kültürü şekillendiren toplum salt bir homojenlik belirtir. Tam tersi, her biri ayrı ayrı kendi düzleminde çok boyutlu bir sistemdir. Bunun yanında, kimlik olarak kendine egemen bir alan edinmek aynı zamanda kendi dışındakinin ötekilik halini de yaratmaktadır. Kendilik hali ötekilik haliyle sıkı bir etkileşim içerisindedir. Bu anlamda kendi dışında olan ile uzlaşmak yerine kendilik halini inşa etmek için ötekileştirilen alanın küçümsenmesi kültür emperyalizmini ve sömürgeyi de beraberinde getirir (Bourse, 2009). *Venüs*'e baktığımızda özellikle Şekina ve Nergis gibi karakterlerin yukarıda işaret edilen bu kimlik sömürüsünün karşısında duran, bu sömürü oyunu ile mücadele eden karakterler olduğu görülür. Örneğin, anlatıcı karakterin babası özellikle kullandığı eril dil ile eserde dikkat çekmektedir. Ancak buna karşı Şekina ister kadın ister erkek kılığında olsun her durumda en az anlatıcının babası kadar eril olabilen, bu dili istediğinde rahatlıkla kullanabilen bir karakterdir. Burada erillik savunulan değil Şekina'nın taklidiyle tam tersi varlığı ve gerçekliği tartışmaya açılan, altı oyulan bir kavramdır. Ancak eril dili, kadınları bu eril dile maruz bırakan erkeklere karşı kullanan Şekina, bu durum karşısında yine bu eril dili kullanan birisi olan cami imamı tarafından ölüm cezasına çarptırılır. Yani, aslında bu dili kullanmanın cezası ölüm ise o zaman bu dili kullanan bütün erkek egemen dünyadaki kişiler bu ceza ile karşı karşıya kalmalıdırlar demeye çalışılır. Ancak eserde bu dilden rahatsız olan daha doğrusu bu dili bir kadın karakterin ağzından duymaktan rahatsız olan insanlar bilinçsiz bir şekilde bu dili kullanmakta ve her an yeniden üretmektedir. Bu durumun farkında bile olmayan bu insanların buna rağmen cinsiyet ve beben üzerinden bir egemenlik oluşturmaya çalışmaları ise ironinin başka bir boyutudur.

Peki *Venüs*'ün kimlik bağlamında ara bedensel formlara işaret etmesi bu eser bağlamında nasıl yorumlanmalıdır? Bu sorunun cevabını yapılan incelemelerde ve

yakın okumalarla kısmen gösterilse de Bhabha'dan alıntılanan şu paragraf bu anlamda önemli bir alana işaret etmektedir:

> Birincil kavramsal ve örgütsel kategoriler olarak sınıf ve cinsiyet özelliklerinden uzaklaşma, modern dünyadaki her kimlik iddiasında var olan- ırk, cinsiyet, kuşak, kurumsal konum, jeopolitik mahal, cinsel yöneliş gibi- özne pozisyonlarına dair bir farkındalıkla sonuçlanmıştır. Teorik olarak yenilikçi ve siyasi olarak hayati olan şey, kişinin özünde ve başlangıcında var olan hikayelerin ötesini düşünme ve kültürel farklılıkların ifadesinde üretilen anlar ve süreçler üzerinde yoğunlaşma ihtiyacıdır. Bu "arada "olanlar, bizatihi toplum fikrini tanımlama fiilinde, kimliğe ilişkin yeni işaretler, iş birliğine ve çekişmeye dair yenilikçi alanlar başlatan -şahsi ve müşterek- ferdiyet/şahsiyet (selfhood) stratejilerini incelikle işlemek için gereken alanı sağlar (Bhabha, 2016, s. 42).

Burada işaret edildiği üzere kategorilerden ve sınıfsal bir bakıştan uzaklaşarak daha arada bir dünya tahayyülü, her şeyden önce bireylik, öznelik hali için nefes alıcı bir alan sunduğu için önemlidir. Bu durum, var olan kimlik tanımlarına yeni bir yaklaşımı, alternatifleri de mümkün kılan üçüncü bir uzamı işaret etmektedir. Bu uzam, kimliğin sınırlarını sorgular, bu karşılık daha melez ve geçirgen bir alanı imler. *Venüs*'e baktığımızda Nergis, Şekina gibi karakterlerin varlığıyla, kılık ve kimlik transferi kavramının bu kadar merkezde olmasıyla, keskin cinsel kimlik kategorilerinin altının oyulmasıyla, toplumsal cinsiyet algılarının tartışmaya açılmasıyla, androjenlik vurgusuyla, ataerkil sistemin ötekileştirici boyutunun işaret edilmesiyle, hadım edilmiş hermafrodit karakterlerle, heteronormatif algının sorgulanmasıyla bu kitabın aradalık hali üzerine kurulu bir eser olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, eserin türsel, dilsel ve anlatısal özellikleri de bu algıyı beslemektedir. Farklı özne pozisyonlarının kendilik hallerini yaşamalarına imkân tanıyan, herhangi bir kimliğin veya sınırın diğerine egemen olma durumunu ortadan kaldıran hatta, bu sömürü durumunun altını oyan, keskin kimlik kategorilerinin eleştirel bir yaklaşımla gerçekliğini ve geçerliliğini sorgulayan ve sorgulatan bu

melez bakış, kimlik tartışmalarına son derece özgürleştirici ve nefes aldırıcı bir alternatif sunmakta, akışkan bir kimliksizliği, aradalık halini işaret etmektedir.

2.3 Naratolojik unsurlarda melezlik algısı

Venüs'te işlenen konunun yanı sıra, eserin türü, anlatıcısı, dili, zamanı ve mekânı düşünüldüğünde de melez tahayyülün sürdürüldüğü görülmektedir. Kitap, türsel olarak herhangi bir türün sınırları içerisine hapsolmayan, birçok türün çeşitli özelliklerini barındıran çoğulcu bir eserdir. Ayrıca, *Venüs*'te tekelleşmiş bir anlatıcı hakimiyeti de söz konusu değildir. Hemen hemen her karakter kendi hikayesini kendi ağzından anlatma fırsatına sahiptir. Doğal olarak kendi dillerini kullanma özgürlüğüne de sahiptir bu karakterler. Mekân algısı olarak ise özellikle "doğu ve batının ortasında" vurgusu ile yine ısrarlı bir şekilde belirli bir mekânsal kimliğin sınırlarına girmeyi reddeden bir eser ile karşı karşıya kalınır. Hakeza, zaman da bu şekilde katmanlı ve girift bir yapıya sahiptir. Eserin şimdisi, anlatılanlar ve çeşitli anlatıcıların çeşitli olaylara tanıklık anları iç içe verilir. Anlatıcı karakterin akıl hastanesinde tedavi gören bir hasta olması da bu zamansal parçalılığı destekleyen tikel bir zaman algısını kıran önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir. Bütün bu anlatısal özellikler dikkate alındığında *Venüs*'ün ısrarla belirli bir formun sınırları içerisinden hareket etmeyi reddedip daha akışkan ve geçişken bir düzlemde kalmayı yeğlediği görülmektedir. Bu bölümde, teker teker bu anlatısal unsurların melez bir tahayyülü yansıtan birere unsur olarak eserde nasıl işlevselleştirildiğine bakılmaktadır.

2.3.1 Türün melezliği

Latince kökenli Fransızca bir sözcük olan "genre" son zamanlarda Türkçede de sıklıkla kullanılan, özellikle edebiyat eleştirmenlerinin başvurduğu bir terim haline gelmiştir. Resim, edebiyat, müzik gibi çeşitli sanat dallarında kullanılan bu kavram çeşitli teorisyenler tarafından yüzyıllar boyu tartışılmış önemli bir kavramdır.

Derrida "Türlerin Kanunu" (The Law of Genre) başlıklı makalesinde tür kavramının sınırları ve kuralcılığı üzerine odaklanır. Derrida, bu yazısında tür kavramını yapı sökümcü sorgulamalardan geçirerek herhangi bir türe bir kez ad koyulduğunda, o adın somut olarak var olan türlerin çok boyutluluğunu doğal olarak yansıtamayacağı için katı, boş bir gösterenden öteye geçemeyeceğinden bahsetmektedir. Bu durum, türlerin karşılıklı geçirgenliğini engelleyen bir olgudur, çünkü "tür" sözcüğünün bir kavram olarak bünyesinde belirli sınırlar ve belirli kurallar vardır. Bu sınırların ihlali ise türün anlamını yitirmesine neden olur. Bu anlamda bütün yazı formları diğer formlar tarafından zaten biraz kirletilmiştir (Derrida, 1980). Burada kirlilik müşterek bir ilişkiler ağı sonucu oluşan ve olumlanan kimlik ötesi ve sınır ötesi bir boyutu ifade eder. Sınırların kaypaklaştığı ve çeşitli türlerin akışkan bir şekilde iç içe geçtiği bu alan melez bir yapıya sahiptir. Bu alan sadece bir türün egemenliğini değil çeşitli türsel özelliklerin kesiştiği ortak bir kümeyi imlemektedir. Tür kavramı zaten tek bir türün içkin kuralları üzerinden var olamayacağı için doğası gereği zaten melez bir alanı işaret etmektedir. *Venüs,* bu durumu örnekleyen önemli bir eserdir. *Venüs*, mitoloji, tarihsel anlatı, çerçeve hikâye, roman, yaşamöyküsü(biyografi), özyaşamöyküsü(otobiyografi), anı(hatıra), günlük(günce) gibi birçok türün özelliğini bünyesinde barındırmasına rağmen bunların hiçbirisinin sınırları içerisine kendini hapsetmeyen bir eserdir. Sayılan bu türlerin tamamımın çeşitli özelliklerini yansıtan ama aynı zamanda kendisini bu

türlerden yalnızca birisinin imkân ve olanaklarına tamamen teslim etmeyen melez bir eserdir *Venüs*.

Belki de *Venüs'*ün kendi melez edebi türünü/ türsüzlüğünü yarattığını söylemek bu bağlamda mümkündür. Çünkü, kimlik ya da cinsiyet algısında olduğu gibi burada da sadece belirli türlerden ve onlara benzerlikleri ve farklılıkları ile var olmaya çalışan diğer anlatı türlerinin varlığından söz etmek mümkündür. Ama gerek içeriği gerek biçim özelliği gerek ise de her iki bakımdan kendini özgün bir şekilde ortaya koyan anlatıların varlığından söz etmek de mümkündür. Peki bu tür eserler türsel olarak nasıl adlandırılmalıdır ya da adlandırmalı mıdır? Tür kavramı kendi doğası itibari ile esere bir kimlik sunar mı? Türsüz bir eser mümkün müdür? Türün temel belirleyicisi nedir? Bir eserin türü o esere dair ne tür imaları barındırır? Birçok türün özelliğini bünyesinde barındıran *Venüs* gibi eserlere türsel olarak nasıl yaklaşılmalıdır? Bir eser sadece bir türe mi sığdırılmalıdır ya da bunun bir sayısı var mıdır? Bu sorgulamalar tür kavramını değillemeye ve aslında her özgün eserin başlı başına bir tür olabileceğine kadar gidebilir. Bu anlamda belirli türler belirleyerek eserleri bu türlere benzerlikleri ve farklılıkları üzerinden anlamaya çalışmak ne kadar sağlıklıdır? Eserleri ısrarla belirli türler mihenk alınarak açıklamak o esere ne kazandırır ya da bu durum ele alınan eserin hangi yönlerde algılanmasının önüne geçer? Bu sorular karşısında *Venüs'*ün istikrarlı bir şekilde "arada olma" halini türsel olarak da koruduğunu söylemek mümkündür. Bunun için, *Venüs'*ü belirli bir türün jargonları içerisinden kendisini inşa eden bir eser olarak değil, belirli türlerin ironisi olarak ortaya koyulan, türsel hegemonyayı da sorgulatan bir eser olarak okumak daha anlamlıdır. Çünkü, belirli türlere atfedilen anlam üzerinden bir varoluş mücadelesi veren birçok eser aslında daha baştan belirli sınırlar ile çevrilmiş ve bir anlamda kendisine benzerlikleri ile tanımlanan egemen tür tarafından

ötekileştirilmiştir. Bunun için kendisini melez bir anlatı olarak ortaya koyan *Venüs*'e baktığımızda bahsettiğimiz bu egemen türlere (roman, çerçeve hikâye, biyografi, mitoloji, tarihsel anlatı…) karşı bağımsızlığını çoktan ilan eden, hatta onların ironisini yapacak kadar da türsel olarak kendi tavrından emin bir eser ile karşı karşıya kalırız.

Öncelikle, bir eserin türsel olarak melez olması, bünyesinde birden çok türe ait özelliğin harmanlandığını göstermektedir. Türsel olarak melez bir anlatı herhangi bir türün tekelinden değil daha sınır ötesi ve türler ötesi bir çizgide kalır. Burada, *Venüs*'ün melez bir eser olarak hangi türü ne ölçüde bünyesine kattığını görmek bu eserin türsel olarak da ne ölçüde queer bir yapıt olduğunu gösterecektir.

Öncelikle, eserin isminin Venüs olması, Yunan Mitolojisinde Afrodit'i, Roma Mitolojisindeki Venüs'ü, İslam Mitolojisindeki Zühre'yi çağrıştırmaktadır. Nitekim anlatıcı karakterin doğuşu da tıpkı Venüs ve Afrodit gibi denizde dalgalar arasında gerçekleşir. Ayrıca, anlatıcı karakterin eşinin kız kardeşinin Hera olduğu bilinmektedir. Bu durum yine Yunan Mitolojisinde Zeus'un eşinin Hera olması ile paralel bir durum olarak değerlendirilebilir. Yunan Mitolojisinde Hera, Zeus'un hem eşi hem de kız kardeşidir. İşigüzel'in eserine baktığımızda burada da Adnan Bey ile kız kardeşi Hera arasında ensest bir ilişkiyi işaret eden noktalar görülür. Diğer yandan, Nergis zaten İslam mitolojisinde de Yunan mitolojisinde de efsanevi/mitolojik bir ögedir (Narkissos). Bu mitolojik nergis çiçeği ile hadım edilmiş bir harem çalışanı olan Nergis arasındaki ilişki Nergis'in ağzından eserde şu şekilde anlatılmaktadır:

> "Sanki beni Nergis adıyla vaftiz etmek için oracıkta bitivermiş gibiydi yabani nergis çiçeği. Beni büyülemişti. Daha önce böyle bir şey görmemiştim. Onu koparıp anneme götürmek istedim. Elimi, güneşin altında incecik incecik dalında uzanan çiçeğe uzattım, onu dalından

> kopardım. Öyle sevinçliydim ki anlatamam. Koştum. Rüzgârdan daha hızlı, mutluluk ve sevinçle koştum (s. 103).

Ayrıca, Nergis'in bu efsanevi çiçek ile isim benzerliği dışında yüzyıllar boyu yaşaması da bu bağlamda eserin olağanüstü, gerçeküstü, mitolojik boyutunu desteklemektedir. Diğer yandan, burada Nergis isminde bir ironi de vardır. İnanışa göre Nergis (Narkissos) kadınları etkileyen yakışıklı bir erkek iken ona hayran olan kadınlara iyi davranmadığı için tanrı tarafından cezalandırılarak çiçeğe dönüştürülmüştür. Eserde etrafındakiler tarafından cezalandırılarak hadım edilen Nergis'in hayat hikayesindeki bu ironik benzerlik de dikkat çekicidir. Eserde önemli bir karakter olan Şekina da tanrının kadın yüzü anlamına gelmektedir ve aslında bir meleğin adıdır. Burada mitolojide Şekina'nın hem bir melek hem de şeytan olarak algılanması yine melez bir sistemi işaret etmektedir. Bundan dolayı, *Venüs*'te karakterlerin seçimi dolayımı ile bile arada ve melez bir sisteme işaret edilmiştir denilebilir.

Ayrıca, inanışa göre Venüs yıldızı kendi düzleminde diğer yıldızların etrafında dönerken diğer gezegenlerin tersi istikamette hareket eder. Bu durum, normatif kimlik algılarına karşı bir direniş ve başkaldırıyı işaret eden bir durum olarak da değerlendirilebilir. Toplumsal algının yani genelin tersine hareket eden bir özne olma hali aslında anlatılanların birçoğunun ironi olduğunu da göstermektedir. Ancak, parodi ve ironi gibi kavramlar burada değil dilsel bir araç oldukları için bu çalışmanın "Dilin Melezliği "başlığı altında detaylı olarak anlatılacaktır.

Ayrıca, inanışa göre Venüs yıldızı güneş doğarken ve güneş batarken görülür bunun için bazı toplumlarda sabah yıldızı, bazı toplumlarda ise akşam yıldızı olarak adlandırılmaktadır. Aynı yıldızın farklı inançlar ve varsayımların bir sonucu olarak birbirine ters farklı iki algı üzerine inşa edilebiliyor ve adlandırılabiliyor olması en

başta bir yıldız olarak *Venüs*'ün de melez, salt bir kimliği olmayan bir yıldız olduğunu ima eder. Bunun için eserin ismi, kurgusu ve bunların imalarının son derece planlı ve sistematik bir şekilde ve sürekli bir etkileşim halinde olduğunu söylemek mümkündür. Batı mitolojisinde Venüs'ün Hermafrodit'in annesi olması, cinsiyetin ve bu bağlamda bedenin önemli bir tartışma konusu olduğu bu eserde anlamlı bir rastlantıdır. Çünkü hermafrodit kavramı aynı anda kadın ve erkek bedenini temsil eder. Yani, beden ve cinsiyet olarak melez bir kavramdır. Eserde hadım edilmiş bir harem üyesi olan Nergisi bu bağlamda "hermafrodit" kavramı ile düşünmek anlamlı olacaktır. Bu anlamda eserde Venüs'ten ışık tutan, yol gösteren bir yıldız olarak herhangi bir kimliğe bakmaksızın herkese yol gösteren bir gök cismi olarak bahsedilmektedir. Eserin Venüs yıldızı tanımındaki çoğulculuk, kuşatıcılık, her şeyi, her yeri, herkesi, her durumu kapsayıcılık tartışmamız bağlamında son derece queer bir atmosferi işaret etmektedir. Yani anlatıcı, zaten Venüs'ü queer bir farkındalık yıldızı olarak algılamaktadır.

Diğer yandan çalışmanın "Beden'in Melezliği" başlığında anlatıcı karakterin göbek deliğinin olmaması haline ısrarla bir vurgunun olduğunu belirtmiştik. Bu durumu, İslam ve Doğu mitolojisindeki Âdem ile Havva'nın hikayesine bir gönderme olarak yorumlamak da mümkündür. Tevrat'ta anlatılan Âdem ile Havva hikayesinde Âdem ile Havva'nın önce aynı bedene doğdukları daha sonra ayrıldıkları ve göbek bağlarının olmadıklarına değinilir.[5]

Ayrıca eserdeki bir diğer kadın karakter olan ve güzelliği ile her cinsin ilgisini çeken ve eserde cinselliğini özgürce yaşaması ile sık sık gündeme gelen

[5] İslam Ansiklopedisi'nin "Havva" maddesinde bu olay şöyle açıklanır: Tevrat'ta insanın yaratılışıyla ilgili iki anlatımdan Ruhban metnine ait olan ilkinde (Tekvîn, 1/27; 5/2) insanın erkek ve dişi olarak yaratıldığı, Yahvist metne ait ikincisinde ise (Tekvîn, 2/18-23) önce erkeğin, daha sonra kadının yaratıldığı belirtilmektedir. Bu ikinci rivayete göre erkek yaratıldıktan sonra Rab ona uygun bir yardımcı yapmak niyetiyle kır hayvanlarını, göğün kuşlarını topraktan yaratır.

Şekina'nın da aslında Şekina değil kardeşi Zühre olduğu anlaşılmaktadır. Burada etkileyiciliği ve cazibesiyle erkek kılığındayken bile erkeklerin dikkatini çekecek kadar ön planda olan Şekina'nın aslında Zühre yani yine güzelliği ve etkileyiciliği ile bilinen bir mitolojik karakter olması tesadüfi değildir. Burada güzelliğin sembolü olan Venüs'ün aslında anlatıcı karakter mi yoksa Şekina mı yoksa her ikisi birden mi olduğu sorusu okuyucunun aklına gelmektedir. Bu anlamda eser farklı okumalara açıktır. Doğum sahnesi ve hayat hikayesi bakımından anlatıcı karaktere benzeyen Venüs/Afrodit diğer yandan erkek kılığına girdiğinde bile cazibesi ve güzelliği ile hem hemcinslerini hem de karşı cinsi baştan çıkaran bir kadın olan Şekina'yı da hatırlatmaktadır. Burada yine ısrarla belirli bir kimliğin veya özelliğin sadece bir karaktere verilmiyor olması, eserin kurgusu, metodolojisi ve imaları arasında da ciddi bir planın ve paralelliğin olduğunu göstermektedir. Çünkü queer bir yaklaşımla kurgulanan ve melez bir düzlem üzerine inşa edilen bu kitap, karakterlerin sadece bir kimliğe hapsedilmelerinin doğru olmadığına da işaret edilmektedir. Bu anlamda karakterlerin dönüşümü *Venüs*'teki melezlik algısına eklemlenen önemli bir unsurdur. Göbek adı Venüs olan anlatıcı karakter akıl hastanesinde kendi adını unuttuğunda kendisine Nergis, Şekina gibi isimler takmaktadır. Diğer taraftan güzelliği ve dişiliği temsil eden Venüs yıldızını çağrıştıracak özellikler eserde Şekina halaya atfedilmektedir. Ancak göbek adı Venüs olan ve mitolojide olduğu gibi denizde dalgalar arasında doğan kişi, anlatı karakterdir. Yani, karakter arasında bir salınım ve dönüşüm vardır. Bu algı eserin melez zeminini güçlendiren önemli bir kurgusal detaydır.

Diğer yandan, otuz yedi bölüme ayrılan bu eserde her bölümde birbirini tamamlayan farklı hikayeler anlatılmaktadır. Bu durum, çerçeve hikâyenin yapısını akıllara getirmektedir. Bu yönüyle Bin Bir Gece Masalları'nı hatırlatan bu kitaba bir

tür çerçeve hikâye demek de mümkündür. Anlatılanların farklı başlıklar ve bölümler altında anlatılması, çoğu zaman farklı bölüme geçildiğinde anlatıcının, anlatılan olayın değişmesi, anlamın birbirine eklemlenen bir dizi zincirleme olaydan çıkarılması gibi birçok özellik bu eserin çerçeve hikâyeye yaklaşan yönünü yansıtmaktadır ancak *Venüs* tam anlamıyla bir çerçeve hikâye değildir.

Diğer yandan ilk bölümün ilk paragrafından kitabın sonuna kadar zaman zaman farklı hikayeler araya girse bile aslında temelde anlatıcı karakterin hayat hikayesine şahit oluruz. Anlatıcının doğumu, çocukluk yılları, akrabaları ve aile ilişkileri, çocukları, eşi ve evlilik hayatı... Ancak burada dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır. Bunlardan ilki eserde anlatılanlar özellikle de anlatıcı karakterin çocukluk yıllarına denk gelen olaylar anlatıcı karakterin ağzından değil çoğunlukla Nergis'in ve Şekina'nın ağzından anlatılmaktadır. Bu anlamda biyografik ve otobiyografik yapının iç içe geçtiği bir yapıdan söz etmek mümkündür. Ancak eserin şimdisinin akıl hastanesinde yaşadıklarını doktoruna anlatan bir hastanın konuşma anı olduğunu düşündüğümüze aslında bu eserin otobiyografiye daha yakın olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Nergis'in ve Şekina'nın ağzından okuyucuya anlatılanlar da o an anlatıcı tarafından akıl hastanesindeki doktoruna anlatılmaktadır. Dikkat edilmesi gereken ikinci nokta ise eserin biyografi türü ve türevleri üzerine inşa edilmediği tam tersi bu türün ironisinin yapılıyor olmasıdır. Nitekim, gerçek hayattan beslenen bir tür olan biyografi için anlatıcının durumu da müsait değildir. Akıl hastanesinde doktoruna sayıklayan bir kişinin anlattıklarından nesnel bir biyografi örneği çıkarılamaz. Diğer taraftan anlatıcı karakterin doğum hikayesinin bir türlü sonu gelmez. Bir türlü sonu gelmeyen bu doğum hikayesi ile de aslında kendisini hayat hikayesi olarak konumlandıran eserlere karşı ironik bir tutum sergilenmiştir. Çünkü esere baktığımızda daha ilk paragraftan itibaren anlatıcı

karakterin İstanbul Boğazı'nda alabora olmak üzere olan bir teknedeki doğum olayına şahit olunur. Ancak, bu doğum hikayesi sayfalarca sürer ve bir türlü bu hikâyenin sonu gelmez. Bu durum bir türsel eleştiri (biyografi türünün eleştirisi) olarak yorumlanabilir. Bu anlamda *Venüs* "Anlatıcı acaba neden bir türlü doğum olayına gelemiyor?" diye okuyucunun kafasında bir soru işareti bırakmaktadır. Böylece, *Venüs*, bir türlü sonu gel(e)meyen doğum hikayesinden dolayı, Lawrence Sterne'in *Tristram Shandy* adlı eserini okuyucuya hatırlatır.[6]

Diğer yandan belki de *Venüs* ile düşünüldüğünde en anlamlı olacak olan bir diğer tür ise roman türüdür. Çünkü roman türü daha çok kimlik meselesine ve bireyin inşa ediliş sürecine odaklanılır. Bu eserde de temelde kimlik tartışmasının olması, karakterlerin içsel yolculuklarının, sevinçlerinin, tutkularının ve çıkmazlarının diyalektik bir şekilde anlatılıyor olması bu esere roman türüne de yaklaştırır. Oldukça geniş bir zaman diliminin, mekân ve kişilere bağlı kalınarak ayrıntılı bir şekilde anlatılması akıllara roman türünün özelliklerini getirmektedir. Bu anlamda Bakhtin'in de işaret ettiği üzere farklı bireylik ve öznelik pozisyonlarını potansiyel olarak yansıtma imkanının en yüksek olduğu tür romandır. Bakhtin'e göre, yaşanılan çağa göre en uygun tür romandır. Çünkü dinamik ve farklılıkları yansıtabilecek bir yapıya sahip olan roman, aslında bir tür karnavala benzer. Bu anlamda melez bir algı üzerine inşa edilen bu kitabın kurgusu ve metodolojisi Bakhtin'in roman teorisi ile paralellik göstermektedir. Bir tür "diyalog" yaratarak farklı özne hallerinin karşılıklı ve çok yönlü etkileşimini çoğulcu bir şekilde ifade etme potansiyeline işaret ederek roman türünü diğer türler karşısında yücelten Bakhtin, keskin sınırlar ve bazı kurallar belirtmesi ile queer bir algıdan uzaklaşsa da aslında farklı özne pozisyonlarını yansıtma ve çoğulcu bir şekilde varoluşu mümkün kılma anlamında queer bir bakışa

[6] Lawrence Sterne'in bu eserinde yazar, bir türlü anlatmak istediği esas mevzuya gelemez.

da eklemlenmektedir (Bakhtin, 2001, s. 165). Diğer yandan eserde adı geçen herkesin kendi hikayesini çoğu zaman kendi dil ve şivesiyle anlatması dilsel anlamda da diyalojik bir eser ile karşı karşıya kaldığımızı göstermektedir. Ancak bunlardan yola çıkarak bu eserin sadece roman türü içerisinde konumlandırılabilecek bir kurgu ve içeriğe sahip olduğunu söylemek yanlıştır. Çünkü temelinde birey ve kimlik tartışmasının olması ve kitabın diyalojik bir dile sahip olması bu eserin tamamen roman türünün sınırları içerisinden kurgulandığını göstermez. Tam tersi bazı yönleriyle roman türü ile ortaklaştığı alanları gösterir. Yani, tür algısına *Venüs*'ü sınırlandıran, bu anlamda anlatıcının ve yazarın özgürlüklerini sınırlandıran bir kavram olarak değil tam tersi eseri daha özgür ve çoğulcu bir yapıya ulaştıran melez bir kavram olarak yaklaşılmıştır.

Diğer yandan, zaman zaman anlatıcı karakterin yazdıklarından, günlüklerden, mektuplardan bahsedilir. Hatta bazı bölümlerde direkt bu not defterlerinden kendi yazarının ağzı ile doğrudan alıntı yapılmaktadır. Ayrıca, anlatıcı karakter de Şekina hala ile küçükken yaptığı Londra seyahatinde oradan aldığı ve olayların bir kısmının Türkiye'de de geçtiği bir eser okumaktadır. Anlatıcının okuduğu kendisinden övgü ile bahsedilen bu romandan bazı olayların anlatıldığı da görülmektedir. Bundan dolayı bu kitap, Şekina'nın "Kızlar Manifestosu"ndan, anlatıcının okuduğu eserden, Şekina'nın Avrupalı flörtlerinin yolladığı mektuplardan yani birçok farklı zamanda birçok farklı kişi tarafından yazılan farklı türdeki yazılardan meydana gelmektedir. Bu anlamda üst kurmaca ve montaj gibi modern anlatı tekniklerinin de kullanıldığı bu kitapta birçok türde yazılmış metinlerin izdüşümünü sürmek mümkündür.

Diğer yandan *Venüs*'ü anlatıcının şahit olduğu çeşitli hatıraları muhatabıyla paylaştığı bir tür anı defteri olarak okumak da mümkündür. Kitapta anıları anlatılan tek kişi anlatıcı karakter değildir. Şekina'nın, Nergis'in hatta zaman zaman

anlatıcının ebeveynlerinin anılarının da anlatıldığını görülür. Eserin anı türünün bazı özelliklerini taşımakla birlikte tam olarak bir anı şeklinde kurgulanmadığını görülür. Kurgunun farklı bölümlerinde zaman zaman çeşitli anı anekdotlarından faydalanılarak muhataba birinci ağızdan veri sağlanmıştır. Bunun için *Venüs*'ü anılardan da sıkça faydalanılan türler üstü bir eser olarak algılamak mümkündür.

Ayrıca David Duff, *Modern Genre Theory* (2000) başlıklı kitabının son bölümünde Mary Eagleton'ın, "Genre and Gender" isimli yazısında bazı türlerin bazı cinsiyetlere ait olduğunu belirterek bu cinsiyetlerin imkân ve olanaklarını daha iyi yansıttığını söyler (Duff, 2000, s. 250). Bu çalışmada modern anlamda tür algısının hangi cinsiyet ile ilişkili olduğu açıklanır. Modern türlerin belirli cinsiyet kalıpları ile okunması ve tür kavramının belirli cinsiyetleri yansıtacak potansiyele sahip olgular olması tartışmamız için önemlidir. Bu anlamda bir eserin türsel olarak melez olması yani birden çok türün özelliğini barındırıyor olması, birden çok cinsel kimliğin imkanını barındırıyor olması anlamına mı gelmelidir? Ya da birçok türün özelliğini yansıtan edebi ürünler zaten kendisini hiçbir türün tekeline teslim etmediğinden herhangi bir cinsiyet ile ilişkilendirilebilirler mi? Her iki durumda da -yani birden çok cinsiyeti aynı anda yansıtsa da ya da hiçbir cinsiyeti yansıtmasa da- sonuç olarak *Venüs* gibi birden çok türün özelliğini barındıran anlatılar herhangi bir cinsiyetin tekeline sokulamayacak anlatılardır. Bu anlamda *Venüs* gibi melez anlatıların türsel özgürlüğü, tür üzerinden eserde oluşabilecek herhangi bir kimlik tartışmasının, egemenlik mücadelesinin ve ötekileştirmenin önüne geçerek daha özgür ve çoğulcu bir atmosfer yaratmaktadır. Bunun için eserin türsel özelliği ile içeriği ve kullanılan dili arasında da sıkı bir ilişkiden söz etmek mümkündür.

Bütün bu anlatılanlardan yola çıkarak *Venüs*'ün türsel olarak kendisini herhangi bir kimliğin ya da normun tekeline bırakmadan ısrarla arada olma halini

koruyan bir bakış ile ele alındığını söylemek mümkündür. Bundan dolayı *Venüs,* birçok türün özelliğini katmanlı bir şekilde bünyesinde barındırır ancak herhangi bir türün sınırlarına hapsolmaz.

2.3.2 Mekânın melezliği

Mekân kavramı da bu eserde akışkan bir melezlik ile kurguya dahil edilmiştir. Öncelikle kitabın ilk sayfasında anlatıcının anlattığı ilk olay olan kendi doğum sahnesinde mekânın ısrarla vurgulandığı görülür. "Doğuyla batının tam ortasında, İstanbul Boğaz'ında dünyaya geldim. 23 Temmuz 1908'de bir kayığın içinde" (s. 9). Kitabın daha ilk paragrafında anlatıcının İstanbul Boğazı'nda bir teknedeki doğum macerası bu şekilde anlatılır ve sonra ikinci paragrafta doğum anı şu şekilde anlatılmaya devam eder:

> Önce, ayak bileklerine kadar ıpılık suyla dolan kayığın batmakta olduğunu düşünmüş, korkmuşlar. Anacığım çığlığı koyuverip ıkınmaya başlayınca dünyaya gelmekte olduğumu anlamışlar. Tam o sırada İstanbul Boğazı'nın güçlü akıntılarından birisine tutulmuşlar. Babamla aynı milletten iriyarı Arnavut kürekçi küreklere ne kadar asılırsa asılsın, bulundukları yerde fır dönüp kıyıya varamamışlar. İşte bu durumun neticesinde doğuyla batının tam ortasında dünyaya gelivermişir (s. 9).

Anlatıcı karakterin doğum mekânı olarak ne doğuya ne de batıya ait olan bir yerin -Boğaz'ın- seçilmiş olması önemlidir. Zaten, anlatıcının vurguladığı esas nokta da burasıdır. Bu seçim anlatıcının kendisini özgür ve bütün sınırlara eşit mesafe ile yaklaşan bir karakter olarak hissetmesi için önemli bir noktadır. Özellikle doğuya ve batıya ait olmayan ama aynı zamanda doğuyu ve batıyı hem birleştiren hem de ayıran bir mekânda, İstanbul Boğazı'nda, anlatıcı karakterin doğması manidardır. Oryantalist ve oksidentalist fikirlerin şahikaya çıktığı bir dönemde ne doğuya ne de batıya ait olan, kendini mekânsızlığın, aidiyetsizliğin büyüsüne kaptıran bir karakterdir anlatıcı karakterimiz. Dünyaya tersten, kendi ifadesiyle "kıç üstü"

gelmesi de gözlerini açtığı dünyanın kurallarına, geleneklerine, yerleşmiş fikirlerine karşı bir tepki olarak yorumlanabilir.

Yukarıda bahsedilen doğum sahnesinin sonunda anlatıcı karakter okuyucuya şu şekilde seslenmektedir: "Doğu ile batı arasında doğmaktan öte meziyetlerim var anlayacağınız" (s. 12). Burada iki temel nokta dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki anlatıcının kendi doğumunun doğu ile batı ortasında gerçekleşmiş olması ona göre bir hünerdir, olumlanan bir durumdur. İkinci nokta ise, anlatıcının aslında aidiyetsizlik ve kimliksizlik konusunda başka birçok hünerinin de olduğunun işaret edilmesidir. Anlatıcının İstanbul Boğazı'nda yani kendi ifadesiyle doğu ve batının tam ortasında doğuyor olmasını bir hüner olarak kabul etmesi ve eserde defalarca bu noktayı vurgulaması eserde oluşturulan melezlik algısının ve queer bir bakışın bir neticesidir. Anlatıcının doğum hikayesi ve bu bağlamda anlatılan mekân etrafında şekillenen diğer olay ve durumların ortak neticesinde mekân, kimliği tanımlayan ve kimliğin bir özelliği olan bir unsur değil tam tersi kimliksizliğin, akışkanlığın hatta bir ölçüde tanımlanamazlığın ta kendisidir. Özellikle olay etrafında şekillenen edebi metinlerin temel yapı unsurlarından olan mekân unsurunun bu eserde bu denli özenli seçilmiş olması, eserde mekân üzerinden yürütülen tartışmanın ne denli merkezde olduğunu göstermektedir.

Eserde mekân konusunda okurun dikkatini çeken bir diğer nokta ise her nasıl oluyorsa her defasında karakterlerin yolculuklarının planladığı yerin dışında bir yerde/mekânda sonuçlanmasıdır. Eserde birçok karakter yanlışlıkla farkı yöne giden vasıtalara binerek yanlış mekanlara giderler. Ve sonuç olarak gittikleri yanlış mekanlarda da hayatlarına aynı şekilde devam ederler. Burada aslında insanın zihinsel olarak mekanlara atfettikleri anlam ve kültürün tıpkı toplumsal cinsiyet algısı gibi ne kadar da sonradan inşa edilmiş olduğu anlatılmaktadır. Yani doğuyu

doğu yapan insanların zihnindeki sonradan kurulu olan doğu algısıdır ya da batıyı batı yapan aynı şekilde insanların kendi zihinsel algılarıdır. Mekanların radikal bir şekilde kimliklerin sınırlarını belirleyen ve dolayısıyla da ötekinin ötekileştirilme vesilesi olduğu bir dünyada aslında bu algının ne kadar absürt olduğuna dikkat çekmek için mekanlar üzerinden bir ironi yapılmıştır. Ulaşım araçlarının kitaptaki karakterleri yanlış mekanlara götürmesi olayının nasıl bir işleve sahip olduğunu anlayabilmek için bir tanesini yakından inceleyelim: "Kısacası: Bandırma yerine Viyana'ya gitmiştik. Esasen yanlış şeyler en doğru olan şeylerdir derdi Şekina" (s. 48). Anlatıcının ağzından aktarılan bu alıntıda Balıkesir diye yola çıkıldığını ancak yanlışlıkla Viyana'ya gidildiği anlaşılmaktadır. Burada fikirleriyle adeta bir bilgin olarak tasvir edilen Şekina'nın bu durum hakkında insanların yanlışlarının aynı zamanda en doğruları olduğunu söylemesi de en az mekân vurgusu kadar önemlidir. Böylece mekanlar hakkında insanların fikirlerinin ve beklentilerinin sonradan inşa edilmiş birer tabu olduğu gösterilmiştir. Bu bakış eşliğinde düşünüldüğünde, o zaman doğu en az batı kadar batıdır ya da batı en az doğu kadar doğudur. İşte tam da bu noktada, yani her şey bir o kadar aslında kendisi değilken, her şey aslında bir o kadar sınırsız ve tanımlanamaz ve akışkan bir yapıyken insanların ısrarla bazı kavramlara sonradan belirli anlamlar yükleyip bunları kimliklerin bir göstergesi olarak atfetmesi ve bunun neticesinde bir ötekileştirme sürecine girerek kendi varlığını meşrulaştırmaya çalışması ne kadar da absürt ve ironik bir durumdur diye hatırlatır okuyucuya *Venüs.*

Doğada salt halde ne bir doğu vardır ne bir batı vardır. Doğunun, batının, kuzeyin, güneyin birbirine geçtiği dünya vardır sadece. Bu kavramlar, sonradan insanlar tarafından politik olarak ayrıştırılarak belirli kimliklerin, belirli kültürlerin mekânı konumuna getirilmiştir. Ancak bu durum son derece ötekileştirici ve bir o

kadar da ayrıştırıcıdır. Çünkü, kendi varlığın ötekini ötekileştirdiğin ölçüde meşrulaşacak, diğerinin diğer oluşuyla kendilik hali inşa edilecektir. Bu anlamda kimliklerin kutuplaşması ve çoğu zaman birbirine tahammülsüzlüğü ve neticesinde kaotik bir sürece şahit oluruz. Nitekim, yıllardır süren şarkiyatçılık söylemi ya da buna karşı üretilen söylemler bu durumun en açık örneklerindendir. Bu durum eserde şu şekilde aktarılmaktadır:

> Doğuya diyen babam, batıya diyen annem.
> "Batı iblistir zaten," derdi babam.
> Nereye gideceklerine karar vermek üzere kumaş gibi yumuşak çarçaf büyüklüğündeki haritayı önlerine açmışken, "Haritalar iblisin işi değil midir?" demiş annem.
> "Haritaları insanlar çizer. Haritalar çizilsin diye kan dökülür, isyanlar çıkar, savaş olur, bitlenirsin, aç kalırsın, insan olmaktan çıkarsın. Kazanır ya da kaybedersin. Bunun neticesinde haritalar ortaya çıkar."
> İşte basbayağı iblisin işi," demiş annem.
> "Hayır," demiş haritaları çok seven babam.
> İşte Nergis bu kavganın ortasında çay servisi yapıyormuş. "Süt ister misin hanımım?" diye sormasıyla babam iyice zıvanadan çıkmış:
> "Frenk usulü sütlü çay mı içilir benim Müslüman hanemde!"
> "Ne yapayım, böylesini gördüm, böylesini bildim."
> Sonuç: Sütlü çay haritanın üzerine dökülüvermiş.
> "Ayol, benim elimdeki sütlükteki süt ile ananın elindeki çay haritanın üzerine dökülünce Adriyatik'ten, Ege Denizi'ne oluvermiş sütlü çay." derdi her defasında Nergis.
> "Sütlü çay ne tarafa akarsa" demiş babam.
> "Biz kız kardeşlerinden alışmış fal açmaya, fal tutmaya" deyip kahkahayı bastırdı Şekina. Tarif edilemez bir kahkahası vardı. Nergise kalırsa, Kızıl Sultan duyarsa koşa koşa gelir, "Ayol dayanamaz bunu da haremine alırdı" (s. 37-38).

Bu alıntıda mekânın aslında politik olarak insanlar tarafından kendi istek ve talepleri doğrultusunda belirli anlamlara gelecek şekilde inşa edildiği ve bu sürecin aynı zamanda muazzam bir ötekileştirme politikasını da beraberinde getirdiği ifade edilmektedir. Haritaların ve haritadaki sınırların çizilmesi meselesi de yine bu tartışma bağlamında önemli bir noktadır. İnsanlar kendi mekanlarını muhafaza edip kendilik hallerini devam ettirmek için belirli sınırlar ve bu sınırları gösteren haritalar

oluşturmaktadırlar. Buradaki harita algısını destekleyen bir hikâye de Nergis'in gençlik yıllarında yaşadığı bir olay üzerinden aktarılır:

> Ben Nergis, çok uzaklarda dünyaya geldim. Doğduğum yer İstanbul'a o kadar uzak ki belki dünyanın öteki ucu. Çünkü bir gün Saray'a üzerinde yaşadığımız Atlas işte bu dedikleri, halı gibi kocaman ama babamınkisi gibi hamura dönmüş kâğıttan olmayan, ceylan derisinden bir şey sermiş, Saray'ın haritacıbaşısı da 'İşte buna harita denir, fethedeceğimiz toprakları buradan görüyoruz,' demişti. 'Biz buradayız' deyip yeni öğrendiğim okuma yazmamla adını okuduğum İstanbul'u işaret etmişti. Harita üzerinde bile güzeldi şehir, Boğaz. 'Sizleri de işte şurada kestiler' diyip Mısır'ı işaret etmişti de bıçak yaram sızlamıştı. (…) Doğduğum topraklar Mısır'ın en tepesinde olduğu kıtanın tam göbeğindeydi. Öyle heyecanlanmıştım ki atlas üstünde bile olsa uzanıp elimi sürmek, dokunmak istedim. Parmak uçlarım haritaya değdi değecek olduğunda haritacı başı, elime vurduğu yetmiyormuş gibi bunu yapmaya cüret ettiğim için: 'Destur sürme elimi, Sultanımız elini sürdü bu atlasa!' deyip, itip yere yıktı beni. Sultanın uçkur eğlencesi hareminde zavallı bir hizmetçiydim (s. 101 -102).

Bu alıntıda da yine Nergis'in hadım edildiği yer olan Mısır ve sultanın sarayının bulunduğu yer olan İstanbul üzerinden ironik bir mekân tartışması yürütülmüştür. Sultanın elinin değdiği bir haritaya Nergis'in asla dokunamıyor olması ve bu girişimi karşısında cezalandırılması da dikkat çeken bir noktadır. Bir tarafta haritaları ve sınırları belirleyen bir mekanizma olarak sultan ve diğer tarafta sultana hizmet etsin diye zorla hadım edilmiş, doğduğu yerden köle pazarlarında satılarak getirilmiş bir hizmetçi... Burada insanlar arasındaki sınırlar ve mesafeler üzerinden haritalar üzerindeki sınırlar ve mesafeler tartışmaya açılmıştır. Bu anlamda bu eserdeki harita vurgusu sıradan bir rastlantı değildir. Çünkü, zamanla haritalar mekanların ve o mekanların temsil ettikleri kimliklerin bir tür çetelesi haline gelmiştirler. Burada ısrarla mekân ve mekâna dair her şeyin politik ve bir o kadar da absürt bir inşa sürecinin sonucu olduğu ve bu sürecin ötekileştirici bir süreci de beraberinde getirdiği vurgulanmaktadır. Oysa, anlatıcının zihnindeki mekân algısı bütün sınırlardan ve bütün kimliklerden soyutlanmış, aynı anda her şeyi ve hiçbir şeyi kapsayan, her an değillenebilen akışkan bir kavramdır. Bunun dışında salt olarak

mekân kavramını düşündüğümüzde doğası gereği mekân belirli sınırları da imler. Onun için bir kimlik meselesi olarak keskin sınırlara karşı sınırların geçişgenliğini savunan bir eser olan *Venüs*'te karakterler arasındaki bu tip konuşmalar ile mekânın sınırlar üzerine inşa edilişi ve ötekileştirici boyutu kırılmaya çalışılmıştır.

Bu durumu açık bir şekilde ortaya koyan bir başka örnek ise şudur: Gönderildiği akıl hastanesinden bilmediği bir mekânda kaybolan anlatıcı karakter, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: "Ve dışarıda, bana kalırsa dünyanın tam ortasında kalakaldım" (s. 124). Buradan anlaşılacağı gibi anlatıcı için mekân hiçbir zaman belirli bir kimliğin sembolü olmamıştır. Bunun için doğası gereği çok yönlü ve akışkan bir kavram olan "mekân" kavramına bazı kimlik özellikleri atfetmek son derece politik bir eylemdir.

Akıl hastanesinden kaçan bir deli olarak kendi maceralarını anlattığı bölümde anlatıcı, sözlerine şu şekilde devam eder: "Hastaneden bir deli kaçmış diye bağrışanlar vebalıymışım gibi yaklaşmadılar bana. Ben de bu sayede kaçtım, kaçabildim. Sizi bir yere götüren ayaklarınız değil, kalbinizdir" (s. 125). Bu alıntıda iki nokta tartışmamız bağlamında önemlidir. Bunlardan ilki akıl hastanesinden kaçan bir kişiyi gören insanların vebalıymış gibi o insandan kaçması ve kaçmak isteyen kişinin insanların bu ön yargılarını bir fırsata çevirerek kendi amacına ulaşması. İkinci önemli nokta ise insanı bir yere, bir mekâna sevk eden, taşıyan şeyin ayaklar değil kalp olmasıdır. Öncelikle ilk noktayı açıklamak gerekirse insanlar kendilerine sınırlar çizip bazı mekanları önyargıları ile donatıp mesafeler koysalar da aslında bu durumu tiye almak kısacası bu önyargıları yok sayıp onun ironisin yapmak da mümkündür. Nitekim anlatıcı karakterin akıl hastanesinden kaçtığını gören insanların tepkilerine karşı anlatıcının verdiği tepki tam olarak böyle bir durumu işaret etmektedir. Etraftaki insanların kendi kafalarından öteki olarak gördüklerine karşı

çizdiği sınırlar maruz kalan özneyi belirli sınırlar içerisine sokmaz. Hatta tam tersi ona daha da özgür bir hareket alanı sunar. Bu durum da aslında mekanların mekânlık hallerini ona kazandıran şeyin insanların o mekân hakkındaki fikirleri ve önyargıları olduğunu bize göstermektedir.

Yukarıda alıntılanan son bölümde dikkat edilecek ikinci noktanın insanı mekanlara sevk eden aracın aslında ayak değil kalp olduğuna dair vurgu olduğu ifade edilmişti. Peki, bu durumun konumuz ile bağlantılısı nedir diye soracak olursak şu sonuca varırız. Aslında mekanlara bizi sevk eden yani mekanları bizim için mümkün kılan şey hislerdir. Önce o mekân hakkındaki hislerimiz ve algımız gelir daha sonra bu algımızın bizde yarattığı etki neticesinde o mekanlara gitme ya da gitmeme eğilimi gösteririz. Bunun için mekân aslında ontolojik olarak zaten son derece melez ve akışkan bir kavramdır. Zira, bir mekân çeşitli zamanlarda çeşitli değişik anlamlara gelebilmektedir. Herhangi bir mekâna atfedilen anlam zamanla değişebilir, genişleyebilir ya da daralabilir.

Venüs'te Şekina bilerek ya da yukarıda açıkladığımız gibi yanlışlıkla bindiği aracın farklı bir ülkeye gitmesinden ötürü birçok ülkeye gitmiştir. Bunlardan birinde anlatıcı karakterin Şekina ile yaşadığı maceralar eserde şu şekilde anlatılmaktadır:

> 1938 yılının sonunda çocuklarıma bir süt anne tuttum ve Şekina'yla birlikte Londra'ya gittim. Tuhaftır, o seyahatte süt dolu göğüslerimi sağıp boşalttığımı hiç hatırlamıyorum. Daha da tuhafı, kesilmesi gereken sütümün biz İstanbul'a döndükten sonra gerisin geriye gelmesiydi (s. 195).

Bu alıntıda anlatıcının İstanbul'da çocuklarına bir süt anne tutup Londra'ya gitmesi ve Londra'da iken gelmeyen sütün İstanbul'a gelince tekrar gelmeye başlaması anlatılmaktadır. Sütün İstanbul'a gelince tekrar gelmeye başlaması durumunu anlatıcının kendisi "garip" olarak tanımladığı görülmektedir. Sütün şarkiyatçı bakışta doğuyu temsil eden İstanbul'a dönünce anlatıcının deyişiyle

"gerisin geri" gelmesi ironik bir durumdur. Bu durum, oryantalist görüşte doğunun dişiyi ve dişil olanı çağrıştıracak biçimde algılanmasının ironikliğine işaret eden bir durum olarak değerlendirilebilir. Oryantalist gelenekte doğu keşfedilmeyi bekleyen sırlar perdesi olarak görülmüş ve özellikle erkek yazarlar tarafından asırlar boyu dişil ve dişil olanın sembolü olarak algılanmıştır. Bu konuyu Said, şu şekilde açıklamaktadır:

> Oryantalizm coğrafi bir ayrım değil bir seri çıkarlar toplamıdır. Bu sistem açıkça ayrı bir dünyanın yönlendirilmesi, kullanılması, hatta eritilmesi için gösterilen gayretlerin tamamını kapsar. Oryantalizm bilhassa politik iktidarla ilişkili gibi görünmeyen fakat çeşitli iktidarların kuvvet farklarından doğan ve varlığını böylece sürdüren dengesiz bir alışveriş düzenidir. Bu alışveriş bir ölçüye kadar sömürge ve imparatorluk idarelerinde olduğu gibi siyasal iktidarla; linguistik, mukayeseli anatomi veya modern politik ilimlerden geçerli ilimler alanında entelektüel iktidarla; din, kurumlar, kıymet hükümleri, ulusal zevk ve edebiyat alanında kültürel iktidarla; "biz" ve "onlar" esasına dayanan fikirler halkası içinde ahlaki iktidarla sürer gider (Said, 2003, s. 26).

Buradan da anlaşılacağı üzere oryantalizm ve dahi onun karşılığı olan oksidentalizm, öteki olarak ilan ettiği ve keskin sınırlar ile kendisinden ayırdığı çeşitli kimliklendirme süreci ile varoluşunu meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Politik ve kültürel olarak birer inşa olan ve kendi varlık alanlarını temin etmek için coğrafi olarak farklı olana çeşitli anlamlar atfederek mekânsal olarak zıtlık üzerine kurulan Doğuculuk ya da Batıcılık kavramları son derece ötekileştirici ve öteki üzerinden kendi varlığını temin eden hegemonik algılardır. Bu anlamda kendine ontolojik olarak olgusal bir alan açmak için farklı olanın farklarını kendi algısı üzerinden tanımlayan ve kendilik halini bu farklar üzerine inşa eden bu tür ötekileştirici bakışlar ve bu bakışların ürettiği kimlik politikaları queer bir bakışın mücadele edeceği, egemenliğini sorgulayacağı hatta yerle bir edeceği temel sorunsal alanlardır. Bunun için mekân üzerinden atfedilen çeşitli kimlik ve anlamlar ile keskin sınırlar ortaya koyan, diğerini sömürülmesi gereken birer alan olarak gören ve varlığını bu sömürü mücadelesine borçlu olan şarkiyatçılık algısı bu eserde ironisi yapılan

meselelerin başında gelmektedir. Eserde, anlatıcının sütünün Londra'dan dönünce tekrar gerisin geri gelmesinin İstanbul'a (doğuya) dönünce gerçekleşmesi bu anlamda mandardır. Bu durumun olabilmesi için mantıken İstanbul'da anlatıcının annelik ve süt hormonlarının tekrar aktif olması gerekir. Ancak bunun mekânsal bir değişikliğe paralel olarak gerçekleşmesi ilginç ve bir o kadar da müstehcen bir durumdur. Böylece, bu örnekle aynı zamanda mekânı inşa eden önyargı ve hislerin aslında ne denli kuvvetli olduğu da gösterilmektedir.

Oryantalizm eleştirisine işaret eden bir başka örnek ise Şekina'nın gençlik yıllarında kardeşi ile gittiği Londra'da kısa sürede İngiliz erkeklerinin gözdesi olması ve kısa sürede bütün Londra'nın bu iki İstanbullu kardeşi tanıyor hale gelmesidir. Bu durum eserde şu şekilde açıklanmaktadır: "Şekina ve Zühre'nin, İngiliz erkeklerini yakan bu iki Arnavut biberinin gösterisi kısa zamanda Londra'da pek meşhur oldu. Turne teklifleri geldi. Gidecekleri şehirlerde duvarları kevgire dönmüş odacıklar inşa edildi. Alenen fuhuş yapmaktan hapse atılmalarına ramak kaldı" (s. 224). Bu örnekte mekân üzerinden insanlara atfedilen cinsel kimliğin "öteki" tarafından algılanışına hatta bunun nasıl bir fetiş haline getirildiğine şahit olmaktayız.

Eserde "13 Aşıklı Yelpazeli Kadın" olarak adlandırılan ve Londra'da büyük ilgi gördüğünden bahsedilen bir kartpostal vardır. Bu kartpostaldan şu şekilde bahsedilmektedir: "Oryantal erotik baskı koleksiyonlarının en paha biçilmez parçası olmaya daha o zamanlardan aday olduğu belli, Londra'da basılan bu kartpostallar…" (s. 118) Burada, cinsel figürlerin yer aldığı bir kartpostalı ironik bir şekilde oryantal erotik baskı koleksiyonunun en güzide parçası olarak değerlendirmesi önemli bir noktadır. Bu durum, yine doğunun ve doğulu öznelerin cinselliğinin batılı özneler tarafından nasıl bir ilgi ve alakaya mazhar olduğunu göstermektedir. (!) Bu iki örnek de mekânın kurgulanış sürecinin nasıl politik bir inşa süreci olduğunu

göstermektedir. Aslında eserin temel mevzusu giriş bölümünde de kısaca izah edildiği gibi cinsiyet, mekân, dil, kimlik, beden gibi kavramların hepsinin bir çeşit inşa olduğu ve bunun için de ötekileştirici ve politik bir düzleme sahip olmalarıdır. Bu noktada eserin "Beden Dağının Mücevheri" bölümünün ilk cümlesi aslında kitabın yaratmaya çalıştığı farkındalığı özetlemektedir. "Bütün varlık alemi hayal içinde hayaldir" (s. 191). Bu bölümün epigrafı şeklinde kurgulanmış bu cümle, aslında bu inşa sürecinin hayal içinde bir hayal yani salt bir kurgulanış olduğunu işaret etmektedir. Bunun için gerçeklikten yoksun, sadece zihinsel olarak varlığına inandığımız ya da var ettiğimiz belirli sınırlarla yaratılan mekân, cinsiyet, beden, dil gibi kavramların salt bir tekillik ve tekdüzelik içerisinde mutlak ve değişmez bir merkez altında incelenmesi olanaksızdır.

*Venüs'*ten alıntılanan örnekler şu sonucu göstermektedir: Mekân salt olarak bir kimlik ayracı olarak kullanılabilecek bir unsur değildir. Buna karşılık, ancak ve ancak ontolojik olarak bir melezlik, süreklilik, geçirgenlik ve akışkanlık belirtebilir. Çünkü, doğu da batı da salt bir varlığı işaret etmez buna karşılık tek bir doğu ve batı da yoktur. Bundan ziyade ötekileştirilerek kendilik halini var eden belirli kimliklendirme süreçleri vardır. Bu anlamda kimlik verili bir olgusallığı işaret etmez. İnsan kendi kimliğini (bedensel, dilsel, mekânsal, cinsel, vb) kendisi icat eder. Bu icat süreci aynı zamanda bütün kimliklendirme aşamasının doğasında olduğu gibi ötekileştirici ve sömürücü bir algıyı da beraberinde getirir.

2.3.3 Dilin melezliği

Esrarlı şeylerin büyük bir enerjisi vardır.

Bütün odayı doldurabilir, bizi soluksuz bırakabilirler.

(Şebnem İşigüzel, *Venüs)*

Eserde kullanılan dili incelerken öncelikle kitaptaki "anlatıcı" algısına bakmak gerekmektedir. İşigüzel'in bu eserinde anlatıcı kavramının tekelleştirilmediği görülmektedir. Bu anlamda otuz yedi farklı bölüm ve başlıktan oluşan bu kitapta çoğu zaman bu bölümler arasında ya da aynı bölüm içerisinde farklı paragraflarda anlatıcının değiştiğine şahit oluruz. Bu anlamda sadece bir anlatıcının dili ve o dilin diğerleri üzerinde keskin bir hakimiyeti söz konusu değildir. Bir şekilde kurguya dahil olan karakterler kendi hikayelerini kendi dillerinden anlatma özgürlüğüne sahiptirler. Bunun için özellikle merkezi bir anlatıcının egemen bir dilinden ziyade birden çok anlatıcının iç içe geçmiş kendi söylemlerine şahit olunur kitap boyunca.

Bu bölümde yürütülen dil tartışmasının daha anlamlı olabilmesi için, öncelikle ontolojik olarak dilin bu katmanlı yapısından ve bir edebi eser olarak *Venüs*'ün bu bağlamda nelere gebe olduğundan bahsetmek gerekmektedir. Bu bağlamda Bakhtin dilin yapısını şu şekilde izah etmektedir:

> Evriminin herhangi bir durağında, dil, sözcüğün dar anlamıyla yalnızca dilsel lehçeler halinde katmanlaşmakla kalmaz, yanı sıra, toplumsal-ideolojik diller halinde de katmanlaşır. (Toplumsal grupların dilleri, mesleki ve türe ilişkin diller, kuşakların dilleri vb.) Bu bakış açısından, edebi dilin kendisi bu heteroglot dillerden yalnızca birisidir- ve o da diller halinde katmanlaşmaktadır. İşte bu katmanlaşma ve heteroglossia, bir kez gerçekleştiğinde, yalnızca dilsel yaşamın statik bir sabiti olmakla kalmayıp, dinamikleri de belirler: Dil canlı ve gelişmekte olduğu sürece katmanlaşır ve heteroglossia da genişleyip derinleşir. Merkezcil güçlerin yanı sıra, dilin merkezkaç kuvvetleri de işlevlerini kesintisiz yerine getirir; dilsel-ideolojik merkezileştirme ve birleştirmenin yanı sıra, merkezsizleştirme ve ayırma süreçleri de kesintisiz bir şekilde işlemektedir (Bakhtin, 2001, s. 48).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere aslında dil olgusal olarak her ne kadar belirli bir söylem ile kendini bir merkez olarak ortaya koysa da aynı zamanda bir o kadar da katmanlı, merkezsiz ve çok yönlü bir yapıya sahiptir. Bu durumu Bhabha şu şekilde açıklamaktadır:

> Dil metaforu, uzlaşısal, kültürel çeşitliliğin çoğulcu varlığı şeklindeki ırk merkezci fikri değil, kültürel farklılık ve ölçüsüzlük meselesini gündeme getirir. Bu metafor, kültürel anlamın zamansallığını 'çok vurgulu', diskursif olarak yeniden ifadelendirilmiş olarak yansıtır (Bhabha, 2016, s. 322).

Bunun için aslında tek başına dilsel bir merkezileştirmeden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü Bhabha'nın bu çok kültürlülük tanımı ile Bakhtin'in işaret ettiği dilin merkezkaç kuvvetleri düşünüldüğünde dil olgusal olarak da melez bir sistemi imlemektedir. Bunun için dili egemen ve merkezi bir yapı olarak algılayıp bu algıyı belirli kimliklerin imleyicisi olarak kullanmak doğru değildir. Çünkü dil canlı ve her an gelişen, genişleyen ve değişen bir olgu olarak statik bir sabitlikten çok çeşitli dinamiklerin birlikteliğini, bu dinamiklerin diyalojik bir örgüsünü sunmaktadır. Bunun için dil, merkezi ve egemen bir söylemi imleyen bir şekilde kullanıldığında dahi aslında aynı zamanda merkezkaç kuvvetlerin de etkisiyle, çok katmanlı, heterojen ve çoksesli bir yapıyı işaret etmektedir. Bu durumu Bakthin şu şekilde özetlemektedir:

> Konuşan bir öznenin her somut sözcesi, merkezcil güçlerin olduğu kadar merkezkaç güçlerin de etkilerini gösterdiği bir noktadır. Merkezileştirme ve merkezsizleştirme, birleştirme ve ayırma süreçleri sözcede kesişir; sözce, bir söz ediminin bireyselleştirilmiş cisimleşmesi olarak kendi dilinin gerekliliklerine yanıt vermekte kalmayıp, keza heteroglossia'nın gerekliliklerine de karşılık verir; aslında, böylesi bir söz çeşitliliğinin aktif katılımcısıdır (Bakhtin, 2001, s. 48).

Bu durum dilin olgusal olarak tek taraflı, tek kutuplu, tek merkezli ve homojen bir yapı olarak algılanmasının imkansızlığını işaret etmektedir. İşte bu imkânsızlık edebi dilin olgusal bir melezliği ve katmanlılığı bünyesinde barındırması ile ilgilidir. Bu bağlamda herhangi bir eserdeki kasıtlı dil kullanımına bakmadan önce olgusal

olarak edebi dilin zaten melez ve çok katmanlı bir alanı imlediğini söylemek mümkündür. *Venüs'* e baktığımızda, bu olgusal dil tartışmasının yanı sıra dilsel melezliği işaret eden bazı durumlardan daha söz etmenin mümkün olduğunu görürüz.

Venüs' te anlatılan olayların şimdisine baktığımızda aslında akıl hastanesinde olan anlatıcının eser boyunca okuyucuya aktarılan bütün olayları doktoru Turan Bey'e anlattığını görürüz. Kitap boyunca aktarılan her şey aslında akıl hastanesindeki bir anlatıcının zihnindeki parçalı ve silsile halinde ilerleyen bir kurgudur. Bu durum okuyucunun anlatılana temkinli bir şekilde yaklaşmasına, mantığın bir boyut daha arka plana itilmesine ve aynı zamanda anlatıcı karakterin egemenliğinin bir nebze daha kırılmasına neden olmaktadır. Diğer taraftan bu durum, anlatıcıya zaman zaman büyülü gerçekçi bir dil ve anlamın kapılarını aralamaktadır. Ayrıca, akıl hastanesindeki bir anlatıcının parçalı dili aslında dilin doğasına dair de bir imadır. Çünkü dışarıda toplum tarafından çizilen kurallar akıl hastanesindeki bu anlatıcı için geçerli değildir. Zaten onun akıl hastanesinde dışlanan bir özne olmasının temel sebebi de budur.

Diğer yandan toplum tarafından politik olarak üretilen eril dil, dişil dil gibi kavramlara da eserde oldukça mesafeyle yaklaşılır. Çünkü her şeyden önce dili, varoluşsal olarak cinsellik üzerinden özellikle de kadın- erkek ikili kutupluluğu üzerinden anlamlandırmaya çalışmak doğru değildir. Eserde bu durumun en güzel örneği Şekina haladır. Gerek kılık değiştirdiğinde gerekse de kendi kılığında toplum içerisinde yaşadığında en az bir erkek kadar erkelerin dilinden(!) konuşabilen birisidir Şekina. Bunun için karşılıklı öznelerin her durumda diğerinin diline de vakıf olması aslında dilin homojen bir bütünsellik içerisinde algılanmaması gerektiğini de ima etmektedir. *Venüs* için bu tür aşırı homojen ve kutuplu kavramlar tutarlı olmayan ancak ve ancak ironisi yapılabilecek kavramlardır. Bunun için *Venüs*'te dilin yapısını

ve dilin ne tür bir imleme aracı olduğunu anlayabilmek için ironi kavramına ve bu kavramın bu eserde kullanımına değinmek gerekmektedir.

Retorik olarak ironinin edebi bir metnin diline ne tür imkanlar getirdiğine bakmadan önce ironi kavramının tanımına ve tarih içinde algılanışına kısaca bakalım. Fransızcadan Türkçeye geçmiş bir kelime olan ironinin yerine eski dönemlerde "istihza" kelimesi kullanılmıştır. Fakat bu kelime ironi kavramına tam anlamıyla karşılamamaktadır. İroni, Antik Yunan'dan beri bilinen ve yazarlar, düşünürler tarafından edebi ve felsefi metinlerde sıklıkla başvurulan bir anlatım tekniğidir. Bu süre zarfında farklı dönemlerde ufak farklarla değişik anlamlara karşılık gelse de günümüzde ironi, zikredilen ifadenin tam tersinin kastedilmesi manasında kullanılmaktadır.

> Sokrates ile başlayan, retorikte, felsefede, sanatta, edebiyatta, günlük yaşamda hayatın hemen her alanında kullanılan ironi, tarihsel süreci içerisinde birçok tanımlamaya maruz kalsa da özde; gerçeğin ima yoluyla, alaylı bir üslupla, eleştirel bir bakış açısıyla anlatımı manasına gelmektedir (Karçığa, 2009, s. 4).

İroni, açık ve anlaşılır bir şekilde söylemeyi değil okuyucunun anlam derinliğini de işin içine katan daha katmanlı ve çok yönlü bir düzlemi işaret etmektedir. Her şeyden önce okuyucunun kendi anlam ve yorumlama sürecini söz konusu eserin kurgusuna davet etmesiyle ironi kavramı, anlatıcının egemenliğini bir derece daha zayıflatan, onun yerine muhatabının kendi zihnini öne çıkaran bir mekanizmadır. Bu mekanizma, içinde barındırdığı ima ve alay ile işaret ettiği şeyin otoritesini sarsan, yerinden eden, anlamını sorgulatan, eleştirel bir süreci imlemektedir. Bu anlamda hem anlatanın(anlatıcı) hem de anlatılanın (eser/kurgu) bir tür yerinden etme ya da sorgulanma aşaması olarak da değerlendirilebilen ironi, bir teknik olarak salt kabulleri ve dogmatik bazı normların geçersizliğini inceleyen eserlerde daha sık kullanılmaktadır. Bu anlamda ironi, okuyucusuna da belirli

sorumlulukları yükleyen ve muhatabından da belirli bir birikim bekleyen bir tekniktir.

Söylenilenden farklı bir anlamı işaret etmesi yönüyle ironi ile parodi arasında bir benzerlik bulunmaktadır. Ancak çoğu zaman birbiriyle karıştırılan bu kavramlar arasında küçük de olsa farklar vardır.

> Metinde biri açık diğeri örtülü iki anlam düzeyinin varlığıyla karakterize olan ironi ve parodi arasında ortak alanlar mevcuttur. Her iki türde de normal iletişim sürecinin şifreli mesajlar aracılığıyla sekteye uğratılması, okuyanın bazen pek açık olmayan bu mesajları çözümleyebilmesi gerekir. (…) Kural olarak ironi parodiye göre daha karmaşık bir yapıya sahiptir. İronideki açık mesajla örtülü mesaj arasındaki farkın her zaman çok belirgin olmaması yüzünden, okuyucunun ironiyi algılamak için özel bir gayret göstermesi gerekir (Cebeci, 2008, s. 75).

Yukarıdaki alıntıda parodi ve ironi arasındaki benzerlik ve farklılıklara kabaca değinilmektedir. Burada konumuz bu olmadığından bu iki kavram arasındaki ilişkiden ziyade bunların bir edebi metne dil ve anlatım olarak ne tür imkanlar kattıklarına ve bu bağlamda *Venüs*'ün konumuna odaklanılmaktadır.

Anlatılanın tam tersi bir anlamı imleyerek okuyucuyu da bu sürece aktif olarak katan bir mekanizma olan ironi, bu yönüyle anlatımı hem daha etkili ve canlı kılmakta hem de metne farklı anlam kapılarını aralamaktadır. Özellikle üst kurmaca, pastiş, kolaj gibi modern ve post modern teknikler ile kullanılan ironi tekniği modern ve postmodern eserler tarafından Türkçe edebiyatta da sıklıkla baş vurulan bir teknik haline gelmiştir. Bu anlamda 2013 yılında kaleme alınan *Venüs* de bu kapsamda değerlendirilebilecek bir edebi metindir. *Venüs*'te ironi yoluyla işaret edilen temel meseleler şu şekilde sıralanabilir: Toplumsal cinsiyetin geçerliliği, cinsiyetlerin ikili zıtlık içerisinde algılanmasının sosyal düzende işlerliği, padişahın ve sarayın cinsel hayatının yüceltilen ve kabul gören bir alan olması, toplum tarafından mimlenen bazı karakterlerin ancak başkasının kılığına girerek hayatta kalabilmesi, aile hayatında eril

tahakkümün belirleyici olması, doğan çocukların cinsiyetlerine göre bir hiyerarşi içerisinde toplumsal yapıya katılması, bedensel bazı kısıtlamalarla bireylerin öznelik pozisyonlarının sömürülen bir alan olarak toplumsal yapıda var olması (hadım edilme olgusu)… Daha da artırılabilecek bu örneklerin hepsi aslında işaret edilen bu mevzulara daha eleştirel bir yaklaşımı ve bunların gerçekliğinin sorgulanmasını öngörmektedir.

Bunun için dilsel bir teknik olarak ironi, aslında bu eserde sınırların altını oyan, onlara yüklenen meşruiyeti elinden alan, buna karşılık alternatiflerin mümkün olabilirliğine işaret eden adeta queer bir araç olarak kullanılmıştır. Çünkü, dilsel olarak ironi kendisini bir merkez olarak ortaya koymaz, tam tersi mevcut olanın, anlatılanın merkez olma halinin altını oyar. Bu ironik ve parodik çoğalmalar eserdeki kimlikleri akışkan kılar. Bu akışkanlık da melez bir atmosfer oluşturur. Söylenilen, söylenilenle kastedilen ve bu ikisinin imalarının aynı anda aynı sözcükte ya da tümcede var olma haline işaret etmektedir ironi. Bu durum dilin zaten ontolojik olarak melez bir düzlemi işaret etmesinin yanında ironi tekniğinin de işaret ettiği farklı bir melez alanı gösterir. Bunun için queer bir algı ile, melez bir tahayyül ile ele alınan bu eserde ironi kavramının kullanımı son derece işlevsel ve önemlidir.

Zaman zaman doğrudan kullanılan dilde de bu ironik tavır görülebilir. Örneğin, eserde özelikle Osmanlı toplumunda halk arasında kullanılan, cinsel sınıf üzerinden ötekileştirici bir üslubu olan bazı deyimlerin kasıtlı olarak ironik bir şekilde kullanıldığı görülür. Kalabalık bir kitleyi anlatmak için “er ile avradın seçilemez olması” deyimi eserde farklı bölümlerde defalarca kullanılmıştır. Ancak burada ironinin yanında kimlik mevzusuna dair farklı bir ima daha vardır. Bu deyime ilk bakıldığında bu söyleyiş tarzının insanları kadın ve erkek oluşları üzerinden sınıflandırdığı ve ikili cinsiyet kutuplaşmasını ifade ettiği düşünülse de eserde bu

deyim sadece kalabalıklaşmak anlamında, insanların birbirinden ayırt edilemez olduğunu anlatmak için kullanılmıştır. Buradaki kimliklerin ayırt edilemezliğine dair vurgu önemlidir. İlk bakışta kimlikleri ayrıştıran gibi duran bu deyim, eserin önemli bir tartışma konusu olan cinsel kategorileri izah edecek şekilde değil tam tersi cinsiyet kategorilerini imleyemeyecek şekilde, yani erkeğin ve kadının ayırt edilememesi anlamında kullanılmıştır. Toplum tarafından bilinçsiz bir şekilde cinsiyet farklılığı göz önünde bulundurularak kullanılan bu deyim aslında eserde bilinçli ve ironik bir şekilde tam tersi anlamı, kimliklerin ayırt edilemezliğini ifade etmek için kullanılmıştır. Ayrıca, bu deyim çoğu kez hadım edilmiş bir karakter olan, yani toplumun beslediği erkeklik ve kadınlık kaygılarını beslemeyen, bu mevzuları çoktan aşmış olan bir karakter olan Nergis'in ağzından söylenir.

Anlatıcı karakterin babası ve bir İngiliz asker arasında geçen ve anlatıcının ağzından anlatılan başka bir olaya da bu bağlamda yakından bakalım:

> "Arılar bal toplamak için çiçekten çiçeğe gezerler. Şekina da işte o arılara benzer."
> Al başına belayı! Babam, karşısındaki İngiliz askere karıştırabileceği iki yeni kelime daha hediye etmişti:
> "Arı? Karı?"
> Babam ceza olarak dediği anlaşılsın diye arı gibi vızıldamıştı. İngiliz, Şekina halamın nasıl böyle özgür olabildiğini merak ediyor olmalıydı:
> "Arılar erkek değil midir? Burada? Müslüman bir ülkede?"
> "Kraliçe arılar var mıdır?" (s. 78)

Yukarıda alıntılanan bu parçada Şekina'nın özgür davranışları karşısında hayret eden bir İngiliz askerinin anlatıcı karakterin babası ile olan konuşmasından bir bölüm alıntılanmaktadır. Burada batılı bir öznenin zihnindeki doğuya dair izlenimleri ironik bir dille anlatılır. Müslüman bir ülkedeki arıların erkek olması gerektiğine dair bir fikir besleyen İngiliz subayının söylemleri üzerinden, toplumsal cinsiyet algısındaki absürt saptamalar ironik bir şekilde okuyucunun dikkatine sunulmuştur. Batılı bir öznenin öteki olarak gördüğü doğulu ve Müslüman bir toplumda bulunması

gereken özellikler arasında arıların tamamen erkek olması fikri oldukça ironik bir durumdur. Böylece dilsel bir teknik olarak ironi ile eleştirel bir mesafe oluşturulmuş, anlatıcı karakter doğrudan egemen bir pozisyonda okuyucunun yorum sürecine müdahil olmamıştır. Bu şekilde çeşitli kimlik sınırlarına ve normlara karşı eleştirel bir mesafe ile yaklaşılırken anlatıcının da kullanılan dilden ötürü bir norm ve egemen bir görüş olarak kendini öne sürmemesi önemli bir noktadır.

Venüs'te ironiyle bağlantılı düşünüldüğünde müstehcenlik de önemli bir alandır. Gerek padişahtan bahsederken gerek ise diğer karakterlerden bahsederken özellikle bir teknik olarak "müstehcenlik" sıklıkla başvurulan bir metottur. Bu anlamda *Venüs*'te dilin yapısını ve ne tür imkanları bünyesinde barındırdığını anlayabilmek için müstehcenlik kavramına ve bu kavramın eserde algılanış şekline de değinmek gerekmektedir.

> Arapça hücnet kelimesinden türeyerek Türkçeye geçmiş olan müstehcen, yalnızca "ayıp, terbiyesizce, iğrenç, açık saçık, edepsizcesine, edebe aykırı, yakışıksız" değil, aynı zamanda Arapça kökeninden de yola çıkarak "karışık" yani ne olduğu belli olmayan, tam olarak tanımlanamayan anlamını da içeriyor. Diğer bir deyişle müstehcenlik tam da bu nedenle tıpkı queer ve trans gibi aslında tam olarak bir kategorinin karşıtı değil, hiçbir kategorizasyona sığmayan, Freud'un deyimiyle hem heimlich hem unheimlich, yani hem yakından tanıdığımız, biraz bizden olan, hem de delicesine korktuğumuz, uzakta tutmaya çalıştığımız bir olgu haline geliyor (Baş, 2013, s. 15).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere aslında müstehcen kavramı, akışkan bir kimliksizliği öngören gerek yapıca gerek ise de muhteva bakımından melez bir tahayyülün ürünü olan bir eser için oldukça işlevsel bir anlatım tekniğidir. Bu anlamda bahsettiğimiz bu potansiyelinden dolayı müstehcenliğin, *Venüs*'te sıklıkla başvuran tekniklerden birisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu teknik hem anlatıcıya daha özgür bir hareket alanı sunmakta hem de tanımı gereği bir sorgulamayı, belirsizliği, kimliksizliği, tam olamama halini işaret etmektedir. Hem bahsedilen olgu ve kavramların değersizleşmesine, egemenliğinin kırılmasına hem de

işaret edilenin dışında kalan alternatiflerin mümkün kılınmasına hem de bu belirsizliğin özgürleştirici muğlaklığına dair bir imayı imleyen önemli bir kavram olarak müstehcenlik *Venüs'*ün melez atmosferine yeni bir soluk katmıştır.

İlk bölümden itibaren anlatıcının dilinde bu tekniğin izdüşümlerini görmek mümkündür.

> O sırada annem Müslümanların eklediği minareyle Ayasofya'yı, yedi göbek öteden ninesinin ölüsünün çıktığı, şimdiki Sultan'ın oturmaktan korktuğu Saray'ı, bir diğer ninesinin buz tuttuğu bir kış üzerinde yürüdüğü Altın Boynuz'u tersten görmekteydim. Af buyurun, Altın Boynuz deyip körfezciğe verilen bu isime, bizim ailenin kadınları, müstehzi bir ifadeyle, hep itiraz etmişler. Hepsi birbirinden habersiz Altın Boynuz'u mahrem bir şeye benzetmişler. "Onun adı Altın Boynuz değil, olsa olsa …" demiş her biri.
> "Aman onun altından olanı var mıdır ki?" demiş içlerinden birisi.
> "Belki Sultan'ınkisi altındandır!" İşte buna da çok gülmüş hepsi,
> "Ben gördüm, altından değildi" demiş Saray'ı görüp geçiren.
> "Üstelik boynuza hiç benzemiyordu!"
> "Hem sultanın boynuzu başka yerde"
> "Ha! Ha! Ha!" (s. 10)

Alıntıda anlatıcının ailesindeki kadınların kuşaklar boyu yaptığı müstehziden söz edilmektedir. Burada müstehzi bir tavırla yaklaşılanın Osmanlı Sultanı olması da manidardır. Egemenliğin, hakimiyetin, imparatorluğun, sınırların ve kuralların, yasaların sembolü olarak sultanın seçilmiş olması başlı başına bir tavırdır. Böylece kullanılan dil ile de sultanın otoritesi yerle yeksan edilmiş, ona atfedilen anlam ve değer sorgulanmış ve kural koyan bir mekanizma olarak sultanın otoritesi tiye alınmıştır. Böylece, anlatıcı dilsel olarak daha özgür ve sınırlara hapsolmayan, bütün hiyerarşileri altüst eden, merkezi dağıtan, normları sorgulatan bir pencereden muhatabına hitap etme şansı yakalamaktadır. Burada işaret edilen veya karşı çıkılan bir şey yoktur esasında, müstehcen bir anlatı bir ikiliği ya da kutupluluğu ifade etmez, tam tersi, bir sorgulamayı, belirsizliği ifade eder. Burada yapılan alıntıda anlatıcı karakterin kendisinin de bilinçli bir şekilde "müstehzi" kavramını kullandığı

görülmektedir. Bu anlamda müstehcen ve müztehzinin yan yanalığı anlatıcıya dilsel olarak yeni imalar ve imkanların kapısını aralamaktadır.

> "Müstehcen" derken aklımıza birdenbire "müstehzi" nin gelmesi her ikisinin içinde var olan "oyunculuğu" hatırlatıyor belkide bize. Aynı zamanda da iki farklı anlamlı kelimenin bir araya gelince ne kadar şaşırtıcı yorumlara götürebileceğini de gösteriyor. En azından şunu düşündürtüyor: Birbiriyle hiç alakası yokmuş gibi görünen iki olgu eğer onları bir arada kullanmaya cüret ve cesaret edersek, yerleşik kalıpları ve anlamları nasıl da zorluyor ve sonsuz varyasyonlara yol açabiliyor. Müstehcen derken bu kelimeye yüklemeye çalıştığımız acizlik, ötekilik, başkaları tarafından tanımlanma ve aşağı görülme özelliği, yanına müstehzilik yerleştirildiğinde, yerini bir güce, bir sorgulamaya, anlamların içini boşaltan bir oyunculuğa, bir alaya bırakıyor (Baş, 2013, s. 15).

Müstehcen ve müstehzinin yan yanalığından doğan, yukarıda işaret edilen güç, sorgulama ve alt üst etme edimlerinin tamamını bilinçli bir tavır olarak *Venüs*'te görmek mümkündür. Bu tavır, *Venüs'*ün istikrarlı bir şekilde "bir şey olmama" halini destekleyen, bu durumu besleyen ve bu tutum karşısındaki söylemin egemenliğinin altını oyan bir özgürleşme alanıdır. Bunun için bu eserde dil ve imkanları incelendiğinde müstehcen ve müstehzi kavramlarının özel bir yere sahip olduğunu söylemek gerekir. Bu iki teknik, eserin sorgulayıcı yönünü güçlendirmekte, melezlik ve aradalık tavrını beslemekte, egemenliğin ve kimliklerin altını oymaktadır.

Bu anlamda aynı anda birçok işlevi üstlenen bulunmaz bir nimete dönüşen bu teknikler (müstehcenlik-müstehzilik) ve bu anlatı tekniklerinin imkanları burada yürüttüğümüz dil tartışmasında bizim için manidardır. Burada, dilin özellikle queer bir algıyı besleyen bir melezlikle ve sorgulayıcılıkla kurgulandığını ve bu algıyı destekleyen birer mekanizma olarak müstehcenlik ve mütehzilik kavramlarına yer verildiğini söylemek mümkündür. Bu kavramların bir aradalığı eserden alıntılanan bölümlerden anlaşılacağı üzere anlatıcıya ciddi bir güç ve hatırı sayılır bir özgürleştirme alanı tanımaktadır.

Ayrıca, cinsel hayatı özgürce yaşamasıyla, kendi kurallarını kendi koyan özgür bir kadın olmasıyla kendisinden sık sık söz ettiren Şekina halanın Avrupa'dan gelen flört ettiği kulak- burun- boğaz doktoruna "gırtlakçı" olarak hitap etmesi de yine müstehcen bir tutumla aktarılan başka bir durumdur. Şekina ile yakınlaşma sahnelerinin de ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği Avusturyalı kulak burun boğaz doktoru olan Fleischl'in eserde "gırtlakçı" olarak anılması manidardır. Burada dikkati çeken bir diğer noktada müstehcen bir tavırla yaklaşılan konuların daha çok toplumsal cinsiyet ile ve cinsellik üzerine olmasıdır.

Şekina ve Nergis arasında geçen aşağıdaki alıntı da yine anlatıcının kadın ataları arasında müstehzinin sık sık baş vurulan bir tavır olduğunu ve bu tavrın daha çok toplumsal cinsiyet ve kimlik konularında sergilendiğini destekler niteliktedir:

> "Senin aklını da hadım etmişler vallahi" derdi Şekina.
> "Mahrem şeylerden söz ediyorum" derdi. "Aşna fişneden, deliklerden, dillerden, dudaklardan, parmaklardan ve derin gırtlaklardan."
> "Fesuphanallah, kabak, patlıcan, salatalık bunlardan da söz etmek lazım gelir o zaman" derdi Nergis. İkisi bir olup gülerler, on iki yaşında yeni çarşafa girmiş olan ben, bu duruma zaten alışamayıp çarşafımı çekiştirip durduğumdan, söylediklerini kaçırır, dinlesem de pek bir şey anlamazdım zaten.
> "Kabakları, patlıcanları, salatalıkları Saray mutfağından Harem'e doğrayarak göndermezler miydi cancağazım" diye sorardı Şekina. "Ayol, cariye koğuşlarına adım atmamız bile yasakken, hıyarı, kabağı, patlıcanı elle tutulmaz hale getirir öyle gönderirlerdi ama…"
> "Ama ne" derdi göbek adı merak olan Şekina.
> "Fesuphanallah, insan her daim bir çaresini buluverir."
> "Neyin?" derdi Şekina.
> "Ayol, alacağım şimdi seni ayağımın altına" derdi de Nergis baş başa verip gülüşürlerdi (s. 108).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı karakterin ağzından Nergis ve Şekina arasında geçen bir diyaloğun akıl hastanesinde Doktor Nüzhet'e aktarılma anına şahit olmaktayız. Bu alıntıyı eserin dili bağlamında yakın mercek altına aldığımızda, tartışmamız bağlamında anlamlı birçok sonuç ile karşılaşırız. Öncelikle anlatıcı karakter, Şekina'ya ve Nergis'e kendi ifadelerini kendi ağızlarıyla muhataba aktarma

fırsatı vermektedir. Bunun için her şeyden önce aynı alıntıda, Nergis'in, Şekina'nın ve anlatıcı karakterin sesine şahit oluruz. Bu durum bu bölümün başında teorik olarak detaylı bir şekilde izah edilen dilin çok sesli olma özelliği ile yakından ilgilidir. Nergis ile Şekina arasında geçen yukarıda alıntılanan bölüme baktığımızda Osmanlı sarayındaki harem hayatından söz edildiği görülür. Burada hem sarayın hem de haremin ayı ayrı imaları bulunmaktadır. Öncelikle saray, sultanı ve otoriteyi, egemenliği temsil etmektedir. Harem ise Sultan'ın cinsel hayatına dair imaları barındırmaktadır. Bu anlamda bu kavramlara böylesi müstehcen bir tavırla yaklaşan Şekina ve Nergis aslında böylelikle sultan ile, ona atfedilen anlam ile, egemenlik ve hakimiyet algısı ile oyun oynamakta, bu durumu muhatabın sorgusuna açmaktadır. Dolayısıyla, çeşitli kimlik formlarını sınırlandıran hegemonik bir egemenliği barındıran iktidar ve iktidarın temsilcisi olan sultanın altı oyulmakta ve bu kavramların alternatif anlamlarına işaret edilmektedir.

Burada müstehcenliğe eklemlenerek incelenmesi gereken bir diğer unsur ise "gülme" pratiğidir. Şekina ve Nergis'in etraflarında şahit oldukları olay ve olgular karşısında bol kahkahalı tavırları dikkat çekici bir noktadır. Bu gülme eylemi hem anlatılanın komikliğini işaret ederek yıkıcı bir etki uyandırmakta hem de anlatıcının dilinin egemenliğini kırmaktadır. Yaşadıkları ve şahit oldukları ile içinde bulunduğu dünyanın çekilmez bir dünya olduğunu her fırsatta dile getiren anlatıcının müstehcen dili ve bu dilin doğurduğu gülme pratiği eserin kurgusu için önemlidir. Bu anlamda gülme eylemi bir farkındalık sürecini beraberinde getiren özgür bir alanı işaret etmektedir. Bu noktada Bakhtin, gülmeyi özellikle Rönesans dönemine işaret ederek şu şekilde açıklamaktadır:

> Gülmenin derin bir felsefesi vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden birisidir; dünyaya dair özel bir bakış açısıdır, dünya yeni bir şekilde görülür, ama ciddi bir bakış açısından

> görüldüğünden daha derinliksiz değil (hatta belki de daha derinlikli). Bu nedenle, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülme aracığıyla ulaşılabilir (Bakhtin, 2001, s. 187).

Görüldüğü gibi bu alıntıda Bakhtin de gülme eyleminin bazı sorunlara farklı bir algı seviyesinden yaklaşabilmenin nihai yolu olduğunu açıklamakta bunun için edebiyat için son derece işlevsel bir araç olduğuna işaret etmektedir. Özellikle kimlik krizi üzerine giden bir yapıt olan *Venüs*'e baktığımızda müstehcen bir dilin eşlik ettiği bu gülme eyleminin, kimlik meselesinde ciddi sorumluluklar üstlenen, özgürleştirici ve alt üst edici bir alanı işaret ettiği görülür. Bu anlamda gülme eylemi eserde iki farklı kanal ile kurguya dahil edilir. Bu kanallardan ilki direkt olarak karakterlerin gülme eylemi iken ikincisi ise komikliği işaret edilen bazı durumlar karşısında muhataptan beklenen tepkisel bir eylem olarak gülme pratiği. Bu anlamda Nergis ile Şekina arasında geçen komik diyaloglardaki gülme ilkini, Şekina'nın erkek kılığındayken de en az eskisi kadar erkekleri etkileyebiliyor olması ikinci kanalı işaret etmektedir. Kitapta karakterlerin ünlem halinde gülmelerine şahit olduğumuz bazı durumlar şöyledir:

> Müftü Hazretleri diyor ki, ah ah onun kellesini vurdurmak vardı ama, meşrutiyet bizi batı yoluna sokmaya çalışıyor, din elden gidiyor. Şekina'yı almaya geldik deyip evi basan adamlar, bizzat Şekina'nın yüzüne karşı onun kim olduğunu bilmeden, böyle söylüyorlardı, ha ha ha! Ah Şekina! Müftü Hazretleri'nin adamlarının karşısında erkek kılığında nargilesini fokurdatırken bile buram buram bir koku yayıyordu (s. 15).

> "Aman onun altından olanı var mıdır ki?" demiş içlerinden birisi.
> "Belki Sultan'ınkisi altındandır!" İşte buna da çok gülmüş hepsi,
> "Ben gördüm, altından değildi" demiş Saray'ı görüp geçiren.
> "Üstelik boynuza hiç benzemiyordu!"
> "Hem sultanın boynuzu başka yerde"
> "Ha! Ha! Ha!" (s. 10)

Görüldüğü gibi aslında gülen karakterler, konuşulan mesele üzerinden bazı kimlik formlarının sınırlarının komikliğini de işaret etmektedirler. Bunun için, buradaki kahkaha eylemi aynı zamanda son derece felsefi bir yaklaşımdır. Özellikle

kadın karakterlerden daha sık duyduğumuz bu kahkaha aslında bir farkındalık düzeyini işaret eder.

Venüs'te ilk bakışta okuyucunun dikkatini çeken bir diğer özellik ise anlatılan bazı olayların olağanüstü özellikler göstermesidir. Mesela Nergis'in yüzyıllar boyu yaşaması (s. 198), Şekina'nın Azrail ile bir mücadeleye girip bu mücadeleyi kazanması (s. 46), anlatıcı karakterin aslan ile bir düelloya girmesi ve sonunda onu ikna etmesi (s. 220) gibi olaylar eserdeki olağanüstü olayların birkaçına örnektir. Peki, türsel olarak da melez bir yapı gösterdiğini daha önce açıkladığımız bir eserde büyülü gerçekçi bir dilin kullanılması ne anlama gelmektedir? Bu anlamda bu büyülü gerçekçi dil eserin kurgusunda önemli bir yere sahip olan melezlik algısı ile nasıl bir ilişki içerisindedir? Bu soruların cevaplarını açıklayabilmek için öncelikle kavramsal olarak büyülü gerçekliğin ne olduğuna kısaca bakalım.

> Büyülü gerçekçilik, gerçekçilik, gerçeküstücülük ve fantastikle bağlantılandırılır, ancak ne gerçekçi ne fantastik ne psikolojik ne de gerçeküstücü edebiyatla özdeştir. Aslında büyülü gerçeklik gerçekliğin düşsel atmosfere taşınmış ögelerini kullanır. Gerçekçilik dünyayı tekil bir dünya olarak görür, doğaüstüne yer vermez, doğal ve sosyal gerçekliklerin nesnel bir temsilini sunmaya çalışır. Bu yüzden gerçekçilik ideolojik ve hegemonyacı biçimde işlev gösterir. Büyülü gerçekçilik de ideolojiktir, ama hegemonyacı değildir. Çünkü merkezden uzaklaşıp merkez dışına yoğunlaşır. Farklılıklar için uzam yaratır. Politik ve de maddeselliğe ilişkin kabul edilmiş gerçekçi uzlaşımları sorgulamayı ister (Zamora, Faris, 1995, s. 4).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere büyülü gerçeklik aslında başlı başına bir alternatif dünyasıdır, bir seçenektir ve kendi dünyasını kendi yaratan özgür bir atmosfer alanıdır. Bu anlamda büyülü gerçekçilik, dış dünyadaki normların, sınırların ve kimliklerin ihlal edildiği, bunların sınırlarının ortadan kaldırıldığı bir dünyayı temsil etmektedir. Büyücü gerçeklik, gerçekliği hali hazırdaki deneyimlenebilir olan somut dünyaya bırakmayan, tam tersi bunun gerçekliğini sorgulayan ve dış dünyanın bu gerçekliğine alternatif bir dünya sunan, böylece aslında dış dünyanın egemenliğini

hem kıran hem de sorgulayan bir olgudur. Büyülü gerçeklik, alternatif bir dünyayı işaret etmesi ve dış dünyanın normlarıyla, imkanlarıyla, sınırlarıyla oynayarak bunları muğlaklaştırmasıyla aslında melez bir tahayyülün ürünüdür. Yani hem olağan hem olağanüstü olanın karışımını, yan yanalığını ima ederek var olanın fantastik olana ya da fantastik olanın var olana karşı egemenliğini kıran, bir arada ve çok katmanlı bir atmosferi işaret etmektedir. Bu durum da aslında son drece queer bir algıdır. Alternatiflerin sesini duyuran ve bir yandan da mevcut olanın himayesinin altını oyan bir mekanizma olarak büyülü gerçeklik, doğası gereği büyülü olanı gerçeğe, gerçek olanı büyüye karıştırarak her türlü sınırları ve kimlikleri ortadan kaldırır ve daha özgür, daha muğlak bir düzlem yaratır. *Venüs*'te işaret edilen atmosfer böylesi özgür ve muğlak bir tahayyülün ürünüdür. Çünkü Nergis'in asırlar boyu yaşaması ile gerek tanrının kuralları ihlal edilmiş gerek ise de Şekina'nın Azrail ile konuşarak onu ikna etmesiyle doğanın kuralları ihlal edilmiştir. Bu ihlal kendi varlığını bir otorite olarak ileri sürmeyen, kendi yönelimine meşru bir taban yaratma gayesi gütmeyen, sadece "öteki türlü olmanın" imkân ve olanaklarını görünür kılarak alternatif yaratan özgür bir atmosferi işaret eder. Bu yönüyle *Venüs*'te kasıtlı da olsa bazı olağanüstü olaylara yer verilmesi, bu anlamda eserin genel kurgusunu ve anlatım metodunu tamamlayan bir mihenk taşı vazifesi görmektedir. Ayrıca, akıl hastanesindeki bir hastanın zihninden aktarılan bir anlatıda zaten gerçekliğin somut ve nesnel bir şekilde verilmesi beklenemez. Diğer bir boyutuyla bütün bu doğaüstü özellikler, aslında var olan dünyanın aciz kaldığı, bireylerin bireylik hallerine cevap veremediği noktada devreye giren birer joker konumundadır. Yani, özneleri kaosa, çıkmaza, yıkılışa sürükleyen dış dünyaya bir alternatif üreterek onun gerçekliğini kırması özgürleştirici bir alan yaratmaktadır. Bu anlamda büyülü gerçekçi dil, melez ve sınırları muğlaklaştıran, daha geçirgen bir atmosferi işaret etmektedir. İşte bu

atmosfer queer bir düzlemi de yaratan kimliksizleşme politikasının kapılarını aralayan melez bir atmosferdir.

Sonuç olarak, *Venüs*'te dil de melez bir tahayyül ile kurgulanarak kitabın istikrarlı "aradalık (in-between)" halini desteklemiştir. Dilin sadece bir anlatıcının egemenliğine hapsedilmemiş olmasıyla, farklı bölümlere ve başlıklara ayrılan farklı anlatıların farklı toplumsal ve kültürel seviyelerden dilleri yansıtmasıyla, ironi tekniğiyle daha bilinçli ve temkinli bir dil yaratılmasıyla, parodik çoğalmalarla kimliklere akışkanlık kazandırılmasıyla, müstehcen olaylara sık sık yer veren müstehzi bir dilin kullanılmasıyla, gülme eyleminin çeşitli imkanlarından yararlanılarak gülmenin farklı bir farkındalık seviyesini imleyen bir teknik olarak kullanılmasıyla, yer yer büyülü gerçekliğe kayarak sınırları muğlaklaştıran daha özgür bir dünyayı imleyen bir dile yer verilmesiyle, anlatıcı karakterin akıl hastanesinde tedavi gören bir karakter olmasıyla bu eser, dilsel olarak da melez bir tahayyülü işaret eden queer bir eser olarak nitelendirilebilir.

2.3.4 Zamanın melezliği

Ölene kadar aklıma mukayyet olabilmek için bildiğim bütün vodvilleri zihnimin ışıklı sahnesinde oynadım durdum.

(Şebnem İşigüzel, *Venüs*)

Venüs, otuz yedi farklı bölümden meydana gelmektedir ve bu bölümlerin hemen hemen hepsinde genellikle farklı zamanlardan bahsedilmektedir. Çoğu zaman aynı bölümün içerisinde hatta aynı sayfada bile faklı teknikler ile zamanın parçalandığı, katmanlaştığı da görülmektedir. Ancak, kitabın geneline baktığımızda 16. yüzyıl, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasında salınan bir eser ile karşı karşıya kalırız. Kitabın son

sayfasında anlatıcı karakterin en sona düştüğü nottan anlaşıldığı üzere temel olarak bu hayat hikayesi 1908-1945 yılları arasında yazılan notlardan oluşmaktadır (s. 240). Anlatının şimdisi 1908 yılının 1945 yılına kadarki dönemdir. Ancak yüzyılları kapsayan olayların anlatıldığı bu eserde geriye dönüşlerle örülü bir zamansal ağ kurulmuştur. Aslında bu ağ, zaman ağından çok bir zamansızlık ağıdır. Çünkü hiçbir zaman diğerine hükmedecek ona egemen olacak bir yapıda değildir, daha ziyade iç içelik, yan yanalık, bir aradalık söz konusudur.

Kitapta anlatılan olayların şimdisi ile olayların aktarılma zamanı farklıdır. Aslında anlatıcı eserde anlatılan her şeyi, bir akıl hastanesinde doktoruna anlatmaktadır. Okur, anlatılan olayların çoğunu, anlatıcı karakterin akıl hastanesindeki doktoruna olayları anlatma anında öğrenir. Bu anlamda *Venüs* çok sayıda hikâyenin iç içe geçmesiyle oluşmuş bir yapıya sahiptir.

Anlatının zamansal parçalılığı, kurguyu besleyen ve okuyucuyu her an tetikte tutan önemli bir unsurdur. Özellikle, anlatıcı karakterlerin birden çok olması eserin bu zamansal katmanlılığını tetikleyen bir özellik olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, akıl hastanesindeki anlatıcı karakterin yaşadıklarını doktoruna anlatma anı zamansal anlamda bir dönüm noktasıdır. Farklı zamanlarda yaşanan ya da şahit olunan birçok olayı anlatıcı karakterin akıl hastanesindeki doktoruna anlatması, anlatılan ve zamansal olarak bu anlatı anından önce gerçekleşen olaylarla ikili bir katmanlılık oluşturur. Ayrıca, anlatıcı karakterin muhatabıyla diyalojik bir bağ kurduğu, zaman zaman ona seslendiği hatta muhatabının cevabını da hesaba katarak ona karşılık verdiği görülür:

> Anladık, doğu ve batı arasında silik soluk lekelerle ve kanımda taşıdığım hastalıklarla dünyaya gelmekteyim ama bir hilkat garibesi değilim! Beni hayalinizde çirkinler çirkini olarak tasavvur etmeyin. Bilakis. Güzelim. Fettanım. Her ikisinin de püsküllü olan cinsinden başa bela olduğunu yaşayıp

> göreceğim! Ayrıca güzellik insanın kendisine biçtiği değerdir. Ben öyle söyleyince, "Fesuphanallah, vallahi doğru söyledin," derdi Nergis (s. 15).

*Venüs'*ün ilk bölümlerinden alıntılanan bu bölümde görüldüğü gibi anlatıcı karakter, okuyucu ile sohbet havasında yaşadıklarını anlatmaktadır. Bu anlatı anında zaman zaman gelecekten, zaman zaman geçmişten, zaman zaman ise şimdiden söz edilmektedir. Anlatıcı karakterin akıl hastanesinde yaşadıklarını doktoruna anlatma anı dışında daha üst perdeden bir anlatı zamanına da şahit olunur burada. Böylece zaman mefhumu eserde sayfalar ilerledikçe katmanlaşan, giriftleşen, takip edilmesi zorlaşan bir kurmaca unsuru haline gelir. Anlatının şimdisi ve farklı anlatıcıların anlattığı çeşitli olayların zamanı birbiriyle iç içe aktarılır. Bundan dolayı, *Venüs'*ün zaman algısı bakımından da melezliği, iç içeliği, geçirgenliği yansıtan bir kitap olduğu söylenebilir.

Eserde anlatıcı karakterin muhatabıyla iletişime girerek anlatılan olayların zamanını bölmesi bu anlamda önemli bir noktadır. Anlatıcı karakter araya girerek zamansal bu parçalılık halinden dolayı, önceden anlatılan olayların unutulup utulmadığını muhatabına sormaktadır. Bu durum, anlatıcının zamansal sıçramaları kasıtlı bir şekilde yaptığını göstermektedir.

> Çocuklarımı görmeye gidişimin hikayesini ona oracıkta anlatmıştım. Kırık dişlerimi görmesinden utanmıştım. Yüzüme, ellerime saplanan gül dikenlerini teker teker çıkarmıştı. Umarım unutmadınız. İnşallah bu satırları okurken "Gül dikenleri de neyin nesiydi?" diye sormuyorsunuzdur kendi kendinize. Hep böyledir gerçi kızamam size. Herkes birbirine karşı kör ve sağırdır (s. 228).

Anlatıcı karakterin çocuklarını görmeye gitme anısını akıl hastanesindeki doktoruna anlatma anının aktarıldığı yukarıdaki alıntıda, anlatılan bu olayların okuyucu tarafından hatırlanıp hatırlanmadığına dair anlatıcı karakterin bir tereddüt yaşadığı görülmektedir. Bu teraddütün normalliğinden bahseden anlatıcı daha sonra yaşadığı olayları akıl hastanesindeki doktoruna anlatmaya devam etmektedir. Anlatıcı karakterin de işaret ettiği üzere kitapta zaman kavramının takibi zordur.

Ayrıca, anlatılan olayların şimdisi anlatıcının doktoruna anlatma anı olsa da bu zaman eşiğinin de üzerinde, anlatıcının muhatabıyla ilişki içerisine girmesini de bize aktaran, başka bir anlatı zamanından söz etmek de mümkündür. Bu anlatı anından akıl hastanesindeki anlatıcının anlatma anına ve oradan da anlatılan olayların geçtiği zamana varırız. Böylece, en temel şekilde ifade etmek gerekirse kitaptaki bu katmanlı zaman algısı bu şekilde üç farklı düzleme yayılmıştır. Bu düzlemler arasında çok sık gidiş gelişlere şahit oluruz. Aynı sayfada, hatta yukarıda alıntılanan parçada olduğu gibi aynı paragrafta bile bu geçişleri görmek mümkündür.

Anlatıcı karakterin anlattığı olayların zamansal karışıklığından dolayı anlattıklarının anlaşılamaması endişesini yaşadığı tek yer okuyucu ile girdiği diyalog anı değildir. Anlatıcı karakter bu tereddüdü, yaşadıklarını akıl hastanesindeki doktoruna anlatırken de yaşamaktadır.

> Şimdi af buyurun ama bambaşka bir şeyden söz etme ihtiyacı hissediyorum. Yine kendime mukayyet olamayıp zorla kapatıldığım zorla kapatıldığım akıl hastanesinde diyeceğim, işte orada bana insan gibi şifa verme gayretindeki Doktor Turan Bey'e sıklıkla şunu sorardım: "Doktor Bey, kafanızı karıştırıyor muyum?" (s. 87)

Burada anlatıcının doktoruna kafasını karıştırıp karıştırmadığını sıklıkla sorması, anlatıcının anlattıklarının zamansal olarak oldukça parçalı ve takip edilmesi zor bir yapıya sahip olduğunun bilincinde olduğunu göstermektedir. Anlatıcının muhatabının takip yetisini sorgulama hali, eserin zamansal olarak nasıl bir katmanlılığa sahip olduğunu göstermesi yönünden önemlidir. Ancak anlatılanların zorlanarak takip edilmesinin bilinmesine rağmen ısrarla bu parçalılık ve katmanlılık halinden taviz verilmez. Çünkü, bu yapı genel kurgu içerinde anlamlı bir yapıyı işaret temektedir.

Anlatıcının değişmesinden kaynaklanan zamansal farkın yanında farklı anlatı türlerine yer verilmeden kaynaklanan bir zamansal parçalılık da hissedilir. Mesela

anlatıcının babasından bahsederken bir anda onun mektuplarına ya da anı defterine yer verilir ve artık olayları anlatıcının ağzından, anlatıcının muhatabına aktarım zamanından değil, mektubu anlatıcının babasının kaleme alma anından, anlatıcının babasının dilinden öğreniriz. Ancak, güvenilmez anlatıcı daha sonra bu mektupların babası tarafından yazılıp yazıldığı konusunda okuyucuyu tereddütte bırakır.

> … Babamın ağzından yazılmış son cümleciği okuduğumda sizin kadar şaşkındım. Aynen sizin gibi, "Ne yani, sandalın tepesinde 'kadınlar gölge gibidir!' diye böğüren adam mı yazmış bunları?" diye soruvermiştim kendi kendime. Neyse şu mezarda dirilme hikayesinin sonunu getireyim (s. 22).

Burada hem anlatıcının ve anlatı zamanının değişmesine hem de anlatıcının anlatılandan sonra okuyucu ile tekrar bir sohbete girmesine tanıklık ederiz.

Diğer yandan, zamansal sıçramalara ve kronolojinin alt üst edilmesine meşru bir zemin hazırlayan başka bir unsur da anlatıcının akıl hastanesinde tedavi gören, akli dengesi sorgulanan bir kişi olmasıdır. Bu durum anlatıcıya zamansal olarak da daha özgür bir atmosferde hareket etme imkânı sunar. Bu durum anlatıcının kendi ağzından şu şekilde ifade edilmektedir:

> Matmazelin mektubu böyleydi işte. Hatırlayıp yazabilmek için sanki göklerden bana vahiy geliyormuş gibi mırıldanıyordum. Ama bu kimsenin gözüne batmıyordu çünkü bir akıl hastanesindeydim. Belki son olarak size burayı anlatmam lazım, hayatımın son durağını (s. 234).

Burada anlatıcı karakter kendisinin akıl hastanesinde tedavi gören bir özne olarak algılanmasının ona ne tür alanlar açtığından bahsetmektedir. Tabii ki, eserdeki bu zamansal parçalılık hali *Venüs*'ün akıl hastanesindeki bir anlatıcının zihninin bir tür aktarımı olmasından kaynaklanmaktadır. Anlatıcı karakter anlattığı olayların zamanını hatta kendi adını bile zaman zaman unutmaktadır. Bu durum eserde şu şekilde anlatılmaktadır: "İşte o hayatın akıl hastanesinde sonuçlanacağını adım gibi biliyorum. Hoş, kimi zaman adımı da unuttuğum oluyordu. Kendime Şekina, Nergis dediğim ya da türlü çeşit isimler verdiğim…" (s. 236).

Bunun yanında büyülü gerçekçi bir dil ve anlatımın varlığı zamansal olarak da dış dünyanın gerçekliğinden bağımsız hareket etme imkânı sunar. Mesela Nergis'in yüzyıllar boyu yaşaması gibi. Eserde belirli zaman aralıklarının birleşerek eserin şimdisini oluşturan ana bir çatı teşkil ettiği görülür. Mesela Şekina'nın anlatıcı karakter ile Londra'da bulunduğu bir zaman aralığı, anlatıcı karakterin eşi ile mücadele ederek giderek cinnet haline sürüklendiği bir zaman aralığı, Nergis'in saray maceralarının anlatıldığı bir zaman aralığı, anlatıcı karakterin babasının Anadolu'ya gitmek zorunda kaldığında onun yokluğunda İstanbul'da Şekina'nın yaptıklarının anlatıldığı bir zaman aralığı… Onlarca belki de yüzlerce denilebilecek bu zaman aralıkları akıl hastanesinde anlatıcının zihninde yine parçalı bir şekilde birleştirilmeye çalışılır. Ancak bu birleşme anı kronolojiye sadık çizgisel bir ilerlemeyi işaret etmez. Bu anlamda eserdeki bu zaman aralıklarının üstlendiği fonksiyonu daha iyi anlayabilmek için H. Bhabha'nın bu konuda işaret ettiği önemli bir alana bakalım:

> Zaman aralığı, bir hükümsüzlük dolaşımı, işaretçinin sonsuz kayması veya teorik çıkmaz sokak anarşisi değildir. Bilakis, zaman aralığı; aşağıdaki unsurlardan oluşan çeşitliliği talep etmeye dair mevcut tarzlarla çatışmayan bir kavramdır: Sürekli artan "sebepler", özne konumları çoklukları ve yıkıcı özelliklerin, konumsallıkların ve alanların sonsuz arzları. Kültürel farklılığın ifadesi problemi, dikkatsiz pragmatist çoğulculuk problemi veya çokluğun "çeşitliliği" değildir; bilakis bu, bir benzerliğe indirgenemeyecek bir ikileme içinde kültürel işaretlerin kökeni ve tekrarında bir olmayan, eksi problemidir (Bhabha, 2016, s. 432-433).

Modernite kavramının zaman ile ilişkisini açıklarken zaman aralığının nasıl bir imleyici olduğunu yukarıdaki gibi işaret eden Bhabha, zaman aralıklarının kültürel bir anlam taşıyıcısı olduğunu işaret ederek salt bir işaretçi kayması olarak değerlendirelemeyeceğini belirtir. Bu anlamda özne konumlarının çoğulluğunu işaret etmesi ve potansiyel olarak yıkıcı bir güce sahip olması burada zaman aralıklarının önemli işlevlerindendir. Bu anlamda *Venüs*'e baktığımızda yukarıda işaret ettiğimiz

onlarca zaman aralığının burada işaret edilen yıkıcı gücünden faydalanıldığı görülür. Cinsel, ırksal ve sınıfsal tek tipliğe karşı, çeşitli kimlikleri öteki olarak atfederek onlar üzerinde egemenlik kurmaya çalışan iktidar söylemine karşı naratolojik bir teknik olarak zaman aralıklarının bu yıkıcı ve altüst edici gücünden faydalanılmıştır. Ayrıca, zamansallığın bozulması aynı zamanda tarihsel bir "aradalığa" işaret ederek farklı bir boyutta yeni bir katmanlaşmaya kapı aralar. Bhabha, "Kültürel Konumlanış" adlı eserinde zamansallığın bozulmasının tarihsel bir aradalığı işaret ettiğini belirterek bu durumun geçmişin şimdide çözülmesine yol açtığını belirtir. Ancak, buna rağmen tarihsel zamansallığın, geleceğin geçmiş tarafından belirlenmediği ve bu durumu bir problem olarak ortaya koyduğu, sabitliği yıkan bir atmosfer yarattığını söyler (Bhabha, 2016, s. 391).

Peki, zamansal olarak bu çok katmanlılık halini *Venüs*'ün kurgusu içerisinde nasıl değerlendirmek gerekmektedir? Kronolojik bir zaman algısından ziyade parçalı ve girift bir zaman algısının olması eserin melezliği bağlamında ne tür açılımlar sağlar? Aslında bu soruların cevabı eserden alıntılanan parçalar yorumlanırken kısmen verilmiş olsa da bu meseleyi biraz daha açımlayalım. Bu noktada zamansallığın bozulmasının ne tür imalar barındırdığına Bhabha'dan alıntılanan aşağıdaki alıntı ile bakalım.

> Zamansallığın bozulması ile ortaya çıkan dünyanın şimdisi, tarihsel bir aradalığı işaret eder ve aradalık psikanalize ait Nachraglichkeit (ertelenmiş eylem) kavramına benzer: Kendisi sayesinde geçmişin şimdide çözüldüğü ve böylece geleceğin geçmişin sabitliği tarafından belirlenmek yerine, (bir kez daha) açık bir problem olduğu aktarımsal bir eylem. Bu durum ötekileştirilmiş ve azınlık kimliklere bir edimsel faillik biçimi sağlar (Bhabha, 2016, s. 391).

Burada, zamansallık kavramının aradalık kavramıyla birlikte değerlendirildiği, zamansallığın bozulmasının aradalığa imkân tanıdığı açıklanmaktadır. Burada belirtilen aradalık hali zaten çalışmanın başından beri açıklandığı üzere *Venüs*'te

bilinçli bir şekilde tesis edilen bir alandır. *Venüs*'te de tam anlamıyla böyle bir aradalık ve zamansallığın ihlali söz konusudur. Bu ihlal, kurguyu teknik olarak da tamamlayan melez bir atmosferi işaret etmektedir. Bu da eserin queer zeminini güçlendiren bir unsurdur. Çünkü, bu zaman ihlali ve parçalı, katmanlı yapıyla hem anlatıcının egemenliği sarsılmış hem de zamanın kendi gerçekliği, egemenliği sorgulanmıştır.

Eserde anlatılanların muhatabı da bu zaman algısına paralel melez bir katmanlaşmaya uğrar. Şöyle ki bazen anlatıcı karakterin anlattığı olaylardaki muhatabı bizzat anlatılan olaylardaki karakterlerdir, bazen ise akıl hastanesinde hayat hikayesini ona anlattığı doktorudur, bazen ise direkt olarak okurdur. Mesela, direkt olarak "anlattıklarımı unuttunuz mu yoksa" diye anlatıcının uyardığı yerlerde muhatap okurdur. Eser boyunca anlatılan hayat hikayesinin muhatabı ise çoğu zaman akıl hastanesinde onu dinleyen doktorudur. Ama aynı zamanda okur da bu muhatap kitlesine eklemlenir. Farklı zamanlarda farklı seviyelerde anlatılan çeşitli hikayeler ile eserin muhatabı da katmanlaşarak melez bir kitle oluşturur.

Kitapta bazen Nergis'in ağzından ya da Şekina'nın ağzından yaşanan olaylar anlatılır. Mesele Şekina, Nergis ve anlatıcı karakter evde otururken Nergis onlara Dilfirib ile aralarında yaşanan olayları anlatır. Burada Nergis'in öncelikle muhatabı Şekina ve anlatıcı karakterdir. Ama aslında bu olayın dışına çıktığımızda bütün bunları akıl hastanesinde anlatıcı karakterin anlattığı kişilerin ağzından- bu olay için söylersek Nergis'in ağzından- doktoruna anlattığı anlaşılır. Burada aslında doğrudan muhatap akıl hastanesinde anlatıcı karakteri dinleyen Doktor Turan Bey'dir. Bunun yanında kurgu düzleminden çıktığımızda aslında anlatıcı karakter akıl hastanesinde doktoruna anlattıklarını Doktor Turan Bey öğrenirken okuyucu da öğrenmiş olur. Böylece, Nergis'in kendi ağzından anlatılan bir olay aslında farklı zamansallıklar

dolayımı ile farklı seviyelerde farklı muhataplara sahiptir. Burada eserin zamansal olarak melez bir yapıya sahip olmasının aynı zamanda farklı seviyelerdeki algılarıyla muhatabını da melez bir katmanlaşmaya uğrattığını söylemek mümkündür. Eserdeki bu durumu görünür kılan Şekina halanın ağzından anlatılan bir örneği ele alalım:

> "Bizimkisi paçavraya dönmüş bir halde geldi. Sanki saraydan değil mezardan yeni çıkmış gibiydi. Erkek cinsi değil mi? Arsız. Anlatacağım diye tutturmuş. 'Git be adam! Sultan seni dinlemek istemiyor' demişler ama bizimki 'Mezardan nasıl çıktığımı anlatacağım' deyip durmuş. Arsız. Arsız. Arrrrrsız!" (s. 27)

Bu alıntıda anlatıcı karakterin babasının mezardan dirilip bu macerasını saraya gelip sultana anlatmak istemesi Şekina halanın ağzından anlatılmaktadır. Burada, Şekina'nın anlatma anı ile anlatıcı karakter, babasının bu macerasını öğrenmektedir. Aynı zamanda, bu olay anlatıcı karakter tarafından akıl hastanesinde doktoru Turan Bey'e de Şekina'nın ağzı ile anlatılmaktadır. Yani, Doktor Turan Bey'in de okuyucunun da hatta anlatıcının da Şekina halanın ağzından bu olayı dinleme anı aynı andır. Ama aslında bu olay anlatıcı karakterin ağzından aynı anda anlatılmıştır okuyucuya ve doktora. Ancak eserde bir kez geçen bu olayın üç farklı zamansal boyuta açıldığı görülür. Bunlardan ilki Şekina'nın tanık olduğu bu olayları kendi dilinden anlatıcı karaktere anlatması. İkincisi, anlatıcı karakterin Şekina halasından duyduğu babasının bu macerasını akıl hastanesindeki doktora anlatması, üçüncüsü ise anlatıcı karakterin duyduğu bu olayları doktoruna anlatılmasının okura anlatılmasıdır. Yani bir kere anlatılanlar zamansal dolayımla melez çoğalmalara tabii tutulmuştur. Bu durum eserde sıklıkla başvurulan işlevsel bir anlatı tekniğidir.

Sonuç olarak *Venüs,* zaman algısı bakımından da çeşitliliği ve melezliği besleyen bir kurmaca metin olarak yazar tarafından inşa edilmiştir. Burada, anlatıcının ve anlatılanın parçalanmasıyla çeşitlenen, yüzyıllar arasında sarkan melez bir düzlemi işaret eden bir zaman algısıyla karşı karşıya kalınır.

3. BÖLÜM

AKIŞKAN BİR KİMLİKSİZLİK OLARAK *VENÜS* VE *ORLANDO* ÖRNEĞİ

İnsanlar zaten birbirinden bu denli farklı iken,
yeni yeni ayrılıklar çıkarmak ne saçma şeydi.
(Virginia Woolf)

*Venüs'*ün "Şekina'nın Londra Günleri" adlı bölümünde anlatıcı karakterin çocuklarını İstanbul'da bir süt anneye bırakıp Şekina ile birlikle Londra'ya gidişi anlatılır. Anlatıcı karakter bu Londra seyahati sırasında daha önce okuduğu bir kitaptan bahsetmektedir. Anlatıcı karakterin bu kitap hakkındaki tarifi şöyledir:

> İşte yine ağrılarımın dayanılmaz olduğu anlardan birisinde okuduğum bir romanı hatırlamıştım. Romanın bir bölümünde kahramanın çingenelerle birlikte Bursa dağlarında geçirdiği günler anlatılıyordu. Romanın kahramanı İstanbul'a elçi olarak gelmiş bir İngiliz'di. Uzun süren bir uykuya dalmış bu uykudan kadın olarak uyanmıştı. Adını hatırlamadığım sanırım kahramanın adını taşıyan roman aklımda kaldığı kadarıyla böyleydi ve ene çok cinsiyet değiştirme fikri ilgimi çekmişti. Okurken Nergis'i düşünmüştüm. Sonra başı sıkıştıkça babamın kılığına giren Şekina'yı (s. 195-196).

Burada işaret edilen kitap *Venüs'*te yürütülen kimlik tartışması için birçok ipucu barındırmaktadır. Öncelikle anlatıcı karakterin daha önce okuduğunu okuyucuya söylediği bu kitabın verilen ipuçlarından yola çıkarak Virginia Woolf'un *Orlando* adlı eseri olduğu anlaşılmaktadır. Kitabın kahramanının bir İngiliz elçisi olarak İstanbul'a gelmesi, bu kahramanın uzun bir uykudan sonra cinsiyet dönüşümüne uğraması, çingenelerle birlikte Bursa'da bazı maceralar yaşaması, kahramanın adı ile kitabın adının aynı olması gibi ipuçları kahramanın okuduğu bu kitabın *Orlando* olduğunu göstermektedir. Ancak burada anlatıcı karakterin ısrarla okuduğu kitabın karakterinin adını vermek istememesi de önemli bir noktadır. Nitekim *Venüs'*te de anlatıcı karakterin göbek adının Venüs olduğunu bilinmektedir ancak etrafındaki insanların onu nasıl adlandırdığına dair herhangi bir

ipucu yoktur. Anlatıcı karakterin ısrarla kitabın merkezindeki karakterleri isimsiz bırakma tercihi ile bu karakterlere biçtiği akışkanlık arasında sıkı bir ilişki vardır. İsimler, belirli bir insan bedenine etrafındaki insanlar tarafından sonradan atfedilen, onun kimliğini imleyen bir kavram haline gelen ve isimlendirilen bedeni diğerlerinden ayırt eden birer unsurdur. Bu anlamda özneleri isimlendirme süreci de kimlikleri sınırlandırmayı ve onun dışında kalanları öteki olarak atfetmeyi beraberinde getirir. Bundan dolayı, burada anlatıcı karakterin gerçek isminin bilinmemesi de *Venüs*'ün yaratmak istediği akışkan bir kimliksizlik algısı ile bağlantılıdır.

Yukarıdaki alıntıda ikinci önemli nokta ise anlatıcı karakterin neden daha önce okuduğu bu esere değinme ihtiyacı hissettiğini söylemesidir. Alıntıya baktığımızda anlatıcı karakterin okuduğu bu eserdeki cinsiyet dönüşümü geçiren karakter ile Nergis arasında paralellik kurulduğu görülmektedir. Hadım edilmiş bir harem üyesi olan Nergis ile Orlando arasında cinsiyet dönüşümü ve asırlarca süren hayatları yönü ile bir bağ vardır. Bu şekilde *Venüs'*teki cinsiyet tartışmasının da aslında *Orlando* da olduğu gibi performatif cinsiyet ve androjen kimlikler ile ilişkili olduğunun da bir kez daha altı çizilmiştir. Buradan hareketle *Venüs*'teki cinsellik tartışmasındaki temel vurgunun queer bir yaklaşımı işaret eden akışkan bir kimliksizliğe açıldığını söylemek mümkündür. Ataerkil eleştirisine ve feminist bakışa rağmen *Venüs*'teki temel vurgu melezlik paydasında birleşen bir akışkanlık halidir. Zira, anlatıcı karakterin yıllar önce okuduğu roman bile adeta cinsiyetler üstü bir algının yaratıldığı *Orlando*'dur. Bunun için *Orlando*'nun anlatıcı karakterin ağzından bilinçli bir şekilde kurguya dahil edilmesi, *Venüs*'ün nasıl bir kitap olduğuna dair önemli ipuçları barındırmaktadır.

Venüs'ten alıntılanan yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığına göre, anlatıcı karakterin zihninde *Orlando*'yu çağrıştıran tek karakter Nergis değildir. Başı sıkışınca anlatıcı karakterin babasının kılığına giren Şekina da anlatıcı karakterin *Orlando*'yu okurken aklına gelen bir başka karakterdir. Anlatıcı karakter bahsettiği bu kitabı okuyunca sık sık kılık değiştirmek zorunda kalan Şekina hala da aklına gelmektedir. Bu anlamda, *Venüs*'ün ve *Orlando*'nun paydaş oldukları tek alanın sadece basit bir cinsiyet dönüşümünü işaret etmeleri olmadığını, bunun dışında taklit meselesi üzerinden kimliğin performatif oluşunu imlemeleri de önemli bir ortak alanı işaret ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim, bunu *Venüs*'te okuyucuya anlatıcı karakter kendisi söylemektedir.

*Venüs'*te *Orlando'*ya işaret edilen bölümde aslında Şekina'nın Londra anıları anlatılmaktadır. Eserde Londra demişken bir bölümü Londra'da geçen bu eser, anlatıcı karakterin aklına gelmektedir. Bu anlamda *Orlando*'nun *Venüs*'ün kurgusuna dahil edilmesi mekân -Londra- üzerinden olur. Anlatıcı karakterin Londra'ya geldiğinde Londra'yı algılayış biçimi de önemlidir. Ancak, anlatıcı karakter ve Şekina için Londra'nın farklı şeyleri çağrıştırdığı anlaşılmaktadır. Anlatıcı karakter için Londra'nın çağrışımı şöyledir:

> Kitapçılar, çay salonları, birbirini gülümseyerek selamlayan insanlar… Şekina için tarifi bambaşka bu şehirle ilgili benim ilk izlenimlerim böyleydi. İşte Anadolu'nun kucağında bana yardım eden çingenelerin çadırında Londra'dan aldığım bu romanı hatırladım ilkin. Ardından Şekina ile birlikte Londra'ya yapacağımız çok önemli bir ziyareti (s. 196).

Bu alıntıdan anlaşıldığı üzere aslıda eserde daha önce anlatılan, anlatıcının başından geçen birçok macerada da *Orlando* zaman zaman anlatıcı karakterin zihninde dolaşmaktadır. Nitekim anlatıcı karakter, eşi Adnan Bey ve kardeşi Hera tarafından kuyuya atıldığında onu atıldığı kuyudan bulup çıkaranlar çingeneler idi. Bu alıntıda da anlatıcı karakterin ona yardım eden bu çingeneleri gördüğünde

okuduğu kitaptaki çingeneleri hatırladığı anlatılmaktadır. Aslında anlatıcı karakterin okuduğu bu kitap (*Orlando*) onu oldukça etkilemiştir ve yaşadığı bazı olaylar karşısında zaman zaman bu kitapta anlatılanlar aklına gelmektedir. Burada yine her iki eserde de toplumsal yapıda nispeten daha ötelenmiş ve kıyıda kalmış olan çingenelerin kurtarıcı profilinde eserin merkezine davet edilmesi bir başka önemli noktadır. Bu durum, toplumsal yapıdaki merkezin dağıtılması ve kıyıda kalanın merkeze davet edilmesi olarak da algılanabilir. Bundan dolayı, bu eserlerde kıyı ile merkez, sömüren ile sömürülen, hükmeden ile hükmedilen arasındaki çizginin muğlaklaştığı, daha geçişken bir atmosferin olduğu söylenebilir. Buradaki muğlaklık bu alanların zamanla yer değiştirmesinden değil, kimlikleri birbirinden ayıran sınırların ortadan kaldırılarak daha melez ve arada bir atmosfer yaratılmasından kaynaklanmaktadır.

Şimdi *Venüs*'te bizzat anlatıcı karakter tarafından bazı karakterler ve olaylar ile ilişkilendirilen bir eser olan *Orlando'*nun kısaca içeriğinden bahsedilerek bu iki eseri birlikte okumanın ne anlama geldiği tartışılacaktır. Buraya kadar olan kısımda çalışmamızın bir bölümünde neden *Orlando*'ya yer verildiği, *Orlando*'nun bu çalışmaya nasıl dahil edildiği *Venüs*'ten yola çıkarak açıklandı. Şimdi ise bu müdahil oluşun *Venüs'*e ve *Venüs*'teki kimlik/kimliksizlik tartışmasına nasıl bir etkisinin olduğundan bahsedilecektir.

Virginia Woolf 'un *Orlando* adlı eseri, kitaba da adını veren Orlando adlı bir karakterin yüzyıllara yayılan fantastik hayat hikayesini anlatan, zaman zaman olağanüstü olaylara yer veren bir eserdir. Orlando, soylu bir aileden gelen, ata binen, ava çıkan soylu ve genç bir İngiliz şairidir. Hayatında bir dönüm noktası olarak Orlando, elçilik görevi için geldiği İstanbul'da uzun süren bir uykunun ardından

erkekten kadına dönüşerek uyanmıştır. Eserde bu cinsiyet dönüşümü anı adeta bir seremoni havasında anlatılır:

> Böylece odada uyuyan Orlando ve borazancılarla baş başa kalmışızdır. Borazancılar yan yana dizilip düzenli bir sıra oluşturdular ve tek bir muhteşem cayırtı koparttılar:
> "GERÇEK!" Bunun üzerine Orlando uyandı.
> Gerindi. Kalktı. Önümüzde çırılçıplak dimdik durdu ve borazanlardan, Gerçek! Gerçek! Gerçek! haykırışları dökülürken itiraf etmekten başka çaremiz kalmadı; o bir kadındı (Woolf, 2016, s. 103).

Böylece hayatının bir bölümünü erkek, bir bölümünü de kadın olarak yaşayan Orlando, her iki cinsin tecrübelerini de ayrı ayrı tattığı için her iki durumda da karşı cinsin cinsiyet algısını çok iyi bilen bir karakterdir. İstanbul'dan Bursa'ya giderek orada bir süre çingeneler arasında yaşamak zorunda kalan Orlando, her ne kadar bu insanlar ile yakın bir ilişki kursa da en nihayetinde oradan ayrılarak Londra'ya geri dönmüştür. Erkek olarak gittiği İstanbul'dan Londra'ya kadın olarak döndüğünde etrafındaki insanların bu cinsiyet dönüşümünü algılayış biçimi de eserde uzun uzun betimlenmektedir. Ancak, her ne kadar cinsiyeti değişse de Orlando her durumda etrafındakiler tarafından saygı gören, soylu bir İngiliz şairidir. Ancak, bir yandan da bu cinsiyet dönüşümü sonrasında Londra'da yürütülen Orlando'nun mirasının akıbetinin ne olacağı gibi bazı hukuki prosedürlerden bahsedilir. Yani, Orlando cinsiyet dönüşümü sonrasında hiçbir şey değişmemiş gibi hayatına devam edememiştir. *Orlando* 1588 ile 1928 yıları arasında üç yüz yılı aşkın bir zamana yayılan, geniş bir zamanı kapsamaktadır. Zaman zaman olağanüstü özelliklerin de ağır bastığı bu eser, aslında genç bir şair olan Orlando'nun hayat hikayesidir. Bunun için anlatıcı, kendisinden sık sık bir yaşamöyküsü yazarı olarak da bahseder. Ayrıca, Orlando erkek iken de kadına dönüşünce de kaşı cinsle ilişkiler yaşamış ve hatta bir çocuk sahibi bile olmuştur. Ancak eserde Orlando'nun çocuğunun cinsiyetine dair herhangi bir ipucu yoktur.

Öncelikle *Orlando*'daki cinsiyet dönüşümü ve toplumsal cinsiyet algısına karşı verilen mücadelenin *Venüs*'te de karşılık bulduğu görülmektedir. Çünkü, cinsiyet dönüşümüyle ikili cinsiyete karşı çıkılarak erkekliğin ve kadınlığın zorunlu olarak beden üzerinden algılanmasının yanlışlığı *Venüs* için de temel bir mevzudur. Ancak, burada *Venüs* ve *Orlando*'nun benzer ve farklı özelliklerini sıralamaktan ziyade bu benzerliklerin *Venüs* için ne anlama geldiğine bakmak daha anlamlı olacaktır.

En temelde *Venüs'*teki anlatıcı karakterin de işaret ettiği üzere, her iki eserde de temel bir konu olarak toplumsal cinsiyet normlarının bir tür inşa oluşu ve aslında cinsiyetin performatif bir edim olduğu gerçeği vardır. Orlando'nun erkekten kadına dönüşümü de Nergis'in zorla hadım edilmiş bir harem üyesi olması da temelde bu durumu işaret eder okuyucuya. Zaten *Venüs*'te anlatıcı karakterin kendisi de Nergis'in Orlando'yu çağrıştırdığını söyler. Çünkü bu iki karakterin cinsiyet dönüşümleri aracılığı ile cinsiyetin performatifliğine işaret edilir. Ayrıca, beden ve cinsiyet arasındaki zorunlu ilişkiyi de sorunlaştırarak diğer cinsel varoluş şekillerine kapı aralanır. Nitekim, her iki karakterin bu konu hakkındaki görüşleri kendi ağızlarından okuyucuya aktarır. Nergis'in erkekliğin ve kadınlığın bir organdan ibaret olmayıp bir his olduğunu söylediği belirtilmişti. Orlando da aynı şekilde bu cinsiyet dönüşümü sonrasında hislerinden yola çıkarak kendisine yeni bir hayat kurar hatta kadına dönüştükten sonra erkeklerden hoşlandığı için bir erkekle ilişki bile yaşar. Bu süre içerisinde etrafındaki insanların onu erkek yahut kadın olarak tanımlaması çok da gündeminde değildir Orlando'nun. Bu anlamda cinsiyeti keskin sınırlar ile ayıran kimlikler ardına hapsetmek ve onlara belirli roller yüklemek bir kimlik hiyerarşisi yaratarak ötekileştirici bir boyut vadeder. Bundan dolayı, bu durumun tam tersi bir örnek olarak her iki cinsiyetin özelliklerini tek bir kişide, tek

bir bedende toplamanın da mümkün olabileceğini ve bunun aslında son derece normal bir durum olduğunu göstermesi adına Orlando'nun cinsiyet dönüşümü önemlidir. Orlando'nun cinsiyet dönüşümü ile sağlanan bu cinsel muğlaklık ve akışkanlık hali sadece Orlando'da yoktur. Onun hoşlandığı kişilerde de bu cinsel muğlaklık görülür. Bu anlamda erkek iken hoşlandığı bir buz patenci Orlando'nun gözünden şu şekilde aktarılır:

> Bir kavun, bir elmas, karda bir tilki; böylece sayıkladı, böylece bakakaldı. Oğlan çocuğu, çünkü ne yazık ki olan olmalıydı -hiçbir kadın böyle hızlı ve hızlı kayamazdı- neredeyse parmak uçlarında uçarcasına yanından geçince, Orlando bu kişi kendi cinsinden biri olduğu ve bu nedenle kucaklaşmaları söz konusu olamayacağı için hırsından neredeyse saçını başını yolacaktı. Ancak buz patencisi iyice yaklaştı. Bacaklar, eller ve duruş bir oğlana aittiler, ama hiçbir oğlanın böyle bir ağzı olamazdı; hiçbir oğlanın böyle göğüsleri, böyle denizin dibinden tutulup çıkarılmış gibi görünen gözleri olamazdı. Sonunda yabancı buz patenci durup, hizmetine bakan lordlardan birinin kolunda ayaklarını sürüyerek kaymakta olan Kralın en zarifinden bir revans yaptı ve öylece kaldı. Aralarında bir karış bile yoktu. Kadındı. Orlando bakakaldı; titredi (Woolf, 2016, s. 30).

Bu alıntıda iki önemli noktaya işaret edilmektedir. İlki, cinsiyetin muğlaklaştırılarak akratılıyor olmasıdır ki bu durum *Orlando*'da da *Venüs*'te de çok temel bir mevzudur. Bu alıntıdan anlaşıldığı üzere Orlando gördüğü patencinin kız mı erkek mi olduğunu anlayamamıştır. Çünkü bazı özellikleri kız çocuğunu bazı özellikleri erkek çocuğunu andırmaktadır. Yani, adeta iki cinsiyet bir bedene hapsedilmiş gibi tasvir edilmektedir bu patenci. Bundan dolayı keskin cinsel kimliklerin sınırlarının ortadan kaldırılarak cinsiyet algılarının muğlaklaştırdığı tek örnek Orlando'nun cinsiyet dönüşümü değildir. Bu cinsel muğlaklık karakterlere akışkan bir kimliksizlik bahşeden bir kamuflajdır adeta. Bu kamuflaj toplumsal cinsiyet algılarına eleştirel yaklaşan bir bakışa ve belirli özellikleri belirli kimliğe atfeden ötekileştirici bakışın altını oyan ironik bir tabana da sahiptir. Bu alıntının tartışmamız için önemli olan ikinci noktası ise tam olarak burasıdır. Bir kişinin ellerinden, kollarından, gözlerinden ya da herhangi bir uzvundan yola çıkarak o

kişinin mutlaka erkek olduğuna ya da kadın olduğuna varılması ironik bir durumdur. Bunun için, bedenin cinsiyetin mutlak göstergesi olduğunu varsayan toplumsal cinsiyet algısı da tartışmaya açılmaktadır. *Orlando'*dan alıntılan bu paragraf okuyucunun aklına bazı soruları getirmektedir. Şayet karşımızda hemcinsimizden birisi olursa neden ona sarılmak yasak veya imkânsız olsun? Neden bir kişinin ellerinin veya gözlerinin fiziki özelliği onun cinsel kimliğine dair bir referans olarak kabul edilsin? Rahatlıkla daha da çoğaltılabilecek bu sorular kadın-erkek ikiliği üzerine sıkışmış toplumsal cinsiyet algısının geçerliliğinin altını oymaktadır. Bundan dolayı, *Orlando*'nun cinsel kimlikleri muğlaklaştırarak onlara adeta akışkan bir kimliksizlik kazandırdığı görülür. Bu bakımından *Venüs'*te yürütülen cinsel kimlik tartışmasına paydaş bir alan teşkil eden *Orlando*'nun *Venüs'*teki tartışmaya dahil edilmesi, *Venüs*'ün kimlik meselesine yaklaşım tarzını açığa vuran bir örnektir. Bu anlamda *Venüs*, *Orlando*'yu dolaylı olarak bünyesine katarak kimlikleri keskin sınırlar ile ayıran toplumsal cinsiyet algısının altını oyan melez ve muğlak bir atmosferi işaret etmektedir. Ötekileştirici toplumsal cinsiyet algılarına karşı *Venüs*'te hadım yoluyla melezleştirilen (Nergis), *Orlando*'da ise cinsiyet dönüşümü ile muğlaklaştırılan bir karakter (Orlando) ortaya koyulur. Her ikisinin de işaret ettiği alan ise beden ve cinsiyet arasında zorunlu bir ilişkinin olmadığı, olsa bile bunun sadece kadın-erkek ikiliği üzerinden alımlanmasının yanlış olacağıdır.

Venüs'te anlatıcı karakterin okuduğu kitapta dikkatini çeken ikinci nokta ise Bursa'da çingeneler ile kitaptaki baş kahramanın yaşadığı maceralardır. Burada batılı ve soylu bir aileden gelen Orlando'nun doğulu ve daha yoksul bir topluluk olan Çingeneler ile karşılaşması da rastlantı değildir. Nitekim, aynı çingeneler İstanbul'da *Venüs*'ün anlatıcı karakterini terk edildiği kuyudan kurtarmışlardır. Burada her şeyden önce toplumsal yapı içerisinde kıyıda kalan ve genelde onları egemenliği

altına alan çeşitli iktidar aygıtları tarafından sömürülen çingenelerin merkeze davet edilerek kıyı ve merkez arasındaki çizginin kaypaklaştırılması ve bu ayrımın altının oyulması önemli bir noktadır. Çünkü burada hem doğu-batı diyalektiği üzerinden hem de soylu-sıradan halk arasındaki ayrım üzerinden yürütülen keskin kimlik sınırlarının anlamsızlaştırılarak bu kimlik kalıplarının alt üst edildiği görülür. Böyle keskin kimlik sınırlarının ve ikili zıtlıkların yapaylığını ifşa eden bu queer yaklaşım, sınıfsız ve kimliklerin birbirine egemen olmaya çalışmadığı daha geçişken ve daha melez bir toplumsal yapı tahayyül eder. Şimdi *Venüs*'teki bu tahayyülün *Orlando* dolayımı ile dolayımı ile nasıl güçlendirildiğine her iki eserden de somut veriler gösterilerek bakılacaktır.

Türkiye'ye bir elçi olarak gelen Orlando'nun Bursa'nın dağlarında çingenelerle geçirdiği macerada, bu topluluk ile arasındaki sınıf farkını derinden hissetmesi şu şekilde aktarılır:

> Orlando yavaş yavaş kendisiyle çingeneler arasında bir ayrım olduğunu duyumsamaya başladı, bu da evlenip sonsuza dek onların arasında yaşama konusunda zaman zaman duraksamasına neden oluyordu. Önceleri çingeneler vahşilerden farksız cahil insanlarken, kendisinin görmüş geçirmiş, uygar bir soydan geldiğini söyleyerek bunu açıklamaya çalıştı. Bir gece onu İngiltere konusunda sorgularlarken, kendini tutamayıp doğduğu evi, nasıl 365 yatak odası olduğunu, dört beş yüzyıldır ailesinin mülkiyetinde bulunduğunu oldukça gururla anlattı. Atalarının kontlar, dahası dükler olduklarını da ekledi. Bunun üzerine çingenelerin bir kez daha tedirgin olduklarının farkına vardı; ama daha önce doğanın güzelliğini övdüğünde oldukları gibi öfkeli değillerdi. Bu kez naziktiler, ancak bir yabancı aşağı tabakadan olduğunu ya da yoksulluğunu açık etmek zorunda kaldığında görgülü kişiler nasıl sıkılırlarsa, öyle sıkılmışlardı. Çadırdan çıktığında Rüstem peşinden geldi ve babasının dük olmasına ve betimlediği onca odanın ve eşyanın sahibi bulunmasına aldırmaması gerektiğini söyledi. Kimse bu yüzden onun hakkında kötü düşünecek değildi. İşte o zaman Orlando o güne dek hiç tanımadığı bir utanç duydu. Besbelli Rüstem ve öteki çingenelere göre dört beş yüz yıllık bir soydan gelmek olabileceklerin en kötüsüydü. Onların kökleri en aşağı iki bin üç bin yıllık bir geçmişe dayanıyordu (Woolf, 2016, s. 110-111).

Bu parçada Orlando kendi soyluluğunu çingenelere aktardıktan sonra çingenelerin tavrı, Orlando'nun çingenelere üstün gelme çabasını değersizleştirerek onun batılı bir asil olma kimliğini anlamsız kılmıştır. Orlando, burada kendi söylemleri ile çingenelere karşı bir artı sağlayamadığını anlayınca bu davranışından dolayı utanç duymuş ve yeni bir farkındalık düzeyine erişmiştir. Sosyal sınıfıyla, batılı kimliğiyle çingeneleri küçük düşürmek isterken onların önünde küçük düşmesi çingenelere karşı bir sempati beslemesine de neden olmuştur. Bu anlamda Bhabha, sınıf bilincini şu şekilde açıklamaktadır:

> Sınıf bilincinin yansıması, ırk ve cinsiyete sorgulayıcı yapısını kazandırır ve böylece hiçbir kolektif toplumsal kimliğe, bir sınıf kimliği biçimi olarak önceden isimlendirilmeden, işaret edilemez. Sınıf kimliği, kendi kendine işaret eder ve diğer toplumsal farklılık durumlarına üstün gelir. Sınıf kimliğinin hakimiyeti aynı zamanda, teorik bir anlamda, bir gözetleme eylemidir. "Akıntının dibine dair açık bir görüş sağlayan" sınıf kategorileri, bu durumda, kendi diskursif ve epistemolojik sınırlarını sırf inkâr etmek için inkâr eden bir duruma duçar olur. Böyle bir narsisizm, "öteki" farklılık öznelerini ve kültürel başkalık biçimlerini ya taklitsel olarak ikincil çağdaş toplumsal cemaatler olarak değil, köhne, telafi kabilinden gerçeklikler olarak ifadelendirir (Bhabha, 2016, s. 396).

Burada sınıf bilinci dolayımı ile Bhabha'nın işaret ettiği ırksal ve cinsel kimliğin sorgulanmasını Orlando tam anlamıyla yaşar. Cinsiyet dönüşümü ile zaten cinsel sorgulama sürecine çoktan giren Orlando, Bursa'da karşılaştığı çingeneler vesilesi ile ırksal kimliğini de sorgulamaktadır. Ancak bu sorgulama daha çok kendi söylemlerindeki ötekileştirici söylemi fark etme yoluyla gerçekleşir. Daha önce damarlarında asil İngiliz kanı taşımasından dolayı gurur duyan Orlando, bu sınıfsal kimliğinin çingenelerin dünyasında bir hiç olduğunu görünce, böyle bir kimliğin arkasına sığınmış olmasından ve çingenelere üstünlük sağlama çalışmış olasından dolayı çok rahatsızlık duyar. Bhabha, Orlando'nun yaşadığı bu durumu "bir müzakere süreci" olarak ifade eder: Kültürel farklılık meselesi bizi, bir bilgiler tertibi veya yan yana bulunan bir uygulamalar tanzimiyle karşı karşıya getirir ve yanlış

tarafta inkâr edilmesi değil, müzakere edilmesi gereken bir toplumsal karşıtlık veya husumet biçimine işaret eder" (Bhabha, 2016, s. 298).

*Venüs'*te de anlatıcı karakter tarafından bilinçli bir şekilde *Orlando*'da işaret edilen alanın Orlando'nun Bursa'da çingenelerle olan maceraları olması, aslında *Venüs*'ün de Oryantalizmin ve diğer sınıfsal mücadelelerin ötekileştiriciliğini işaret ettiğini göstermektedir. Ayrıca, Orlando'nun cinsiyet dönüşümünün İstanbul'da gerçekleşmesi de bir rastlantı değildir. Tıpkı *Venüs'*teki anlatıcı karakterin Londra'dayken sütünün gelmeyip İstanbul'a dönünce bir anda sütünün geri gelmesi gibi bu olay da düşündürücüdür. Bu iki örnek üzerinden batının doğuyu dişil olarak algılama sürecine ironik bir şekilde işaret edilir. Nitekim, Orlando da doğuda yani İstanbul'da dişileşmiştir. Bu örnek de oryantalist bakışın doğuya atfettiği dişiliği gözler önüne seren temel bir örnektir. Bunun için anlatıcı karakterin çocuklarına süt anne tutmasının ve Londra'da sütünün gelmemesinin hemen ardından Orlando'ya işaret edilmiştir. Çünkü her iki durum da mekân üzerinden yürütülen bir kimlik tartışmasının bir tür ironisi olarak algılanabilir.

Çingenelerin bu anlamda tartışmamız bağlamında Orlando'da vurgulanan bir diğer özelliği ise kıyafetleridir. Erkekler ile kadınlarının hemen hemen aynı kıyafetleri giymesinden dolayı çingeneler arasında yaşarken cinsiyet dönüşümünün farkına varmamıştır Orlando. Çünkü her iki cins de benzer kıyafetleri giydiğinden dolayı giysiler ve kıyafetler herhangi bir kimliğin göstergesi olarak algılanmamaktadır çingeneler arasında.

> Garip ama gerçek, o ana kadar cinsiyeti üzerine hiç kafa yormamıştı. Belki o güne kadar giydiği şalvar aklını karıştırmıştı; hem çingene kadınları da bir iki ayrıntı dışında çingene erkeklerinden pek farklı değildi. Her neyse bacaklarının çevresinde eteğin kıvrımlarını hissedince ve kaptan büyük bir nezaketle güverteye onun için bir tente açılmasını önerince durumunun

> getirdiği kısıtlamalar ve ayrıcalıklar kafasına dank etti ve yüreği hopladı. Ama bu yürek hoplaması sandığınız gibi değildi (Woolf, 2018, s. 115).

Görüldüğü gibi Orlando'ya hayatında unutamayacağı tecrübeler yaşatan çingeneler gerek batılı ve soylu bir öznenin karşısında onun ötekileştiriciliğini açığa çıkararak bu çabayı anlamsızlaştırmaları ile gerek ise de kılık kıyafetleri ile ötekileştirmeyi ve keskin kimlik sınırlarını reddeden bir topluluktur. Kılık kıyafet ve taklit üzerinden beden ve bedenin toplum içerisindeki temsilini sorgulayan *Venü*s için *Orlando*'da bahsedilen çingenelerin kıyafetleri de önemli bir noktadır. *Venüs*'te kimlik transferlerine ve çeşitli taklit pratiklerine sıkça yer verildiğini göz önünde tutarsak *Venüs'*te bu taklit oyunlarıyla değersizleştirilmeye çalışılan beden, kılık kıyafet ve cinsiyet arasındaki zorunlu ve ötekileştirici normların çingenelerin hayatında olmadığı görülmektedir. Gerek cinsellik üzerinden gerek ise de sosyal sınıf ve statü üzerinden insanların prim yapmasına ve kendilerinin sömürülen durumuna düşmesine müsaade etmeyen, tam tersi bu amaçlarla onların karşısına çıkan kişilere sempatik ve hümanist bir şekilde yaklaşarak onların bu çabalarını anlamsız ve değersiz kılan çingeneler, bu anlamda her iki eserde de kimlik mücadelesinde egemen olmaya çalışan sınıfları anlamsızlaştırma konusunda oldukça işlevsel olarak kullanılmıştır. Peki çingenelerin Orlando'nun soylu bir İngiliz olmasını anlamsızlaştırması kimlik mücadelesi ve melezlik tartışması bağlamında nasıl yorumlanmalıdır? Bu anlamda Orlando'nun kurgusunda çingeneler melez bir algıyı beslemişler midir? Bu soruların cevabı bulunduğunda *Venüs'*teki anlatıcı karakterin *Orlando*'daki çingeneleri işaret etmesi daha da anlamlı bir zemine oturacaktır.

> Melezlik, sömürgeci gücün verimliliğinin, değişken güçlerinin ve değişmezliklerinin işaretidir; inkâr aracılığıyla hakimiyet sürecinin stratejik ters çevrilmesinin adıdır. (…) Melezlik, ayrımcılık ve hakimiyetin bütün alanlarının gerekli bozuluşu ve yerinden edilişini gösterir. Melezlik sömürgeci gücün taklitçi veya narsistik taleplerini sarsar; ama sömürgeci gücün kimlik tanımlamalarını, ayrımcılığa uğrayanın bakışını gücün gözüne

> yeniden çeviren yıkım stratejilerine yeniden dahil eder (Bhabha, 2016, s. 219).

Bhabha, yukarıdaki alıntılanan parçada melezliği tartışırken inkâr yöntemiyle sömürgeci gücün ters çevrilmesinin bu kavramı beslediğinden söz eder. Hatta, melezliğin sınıfsal bir mücadeleyi de içeren her türlü ayrımcılığın ve hakimiyet mücadelesinin yapı sökümüne uğratılması olduğunu belirtir. Bu anlamda Orlando'nun kimliğini ve kültürünü anlamsızlaştıran çingenelerin tavrı tam anlamıyla bu alıntıda ifade edilen melezlik algısıyla örtüşmektedir. Çingeneler melez bir kültürde harmanlanan onlara egemen olmaya çalışan sömürgeci güçleri reddeden ve böylece sömürücü kimliklerin altını oyan bir topluluk olarak kurgulanmıştır.

Orlando'da çingenelerin kılık kıyafetleri üzerinden toplumsal cinsiyet algısındaki keskin kimlik sınırlarına işaret edilirken *Venüs*'te de karşı cinsiyeti ve öteki olarak görüleni çeşitli karamanların taklit etmesiyle aynı algı sağlanır. Bundan dolayı, her iki eserde de kılık kıyafet ve bedenin toplumdaki temsili üzerinden cinsel kimlikleri sınıflandırmanın ironisi yapılmaktadır. *Orlando* da çingeneler üzerinden yürütülen bu ironiye Oryantalizm eleştirisi de eklemlenir. Çünkü Türkiye'de çingeneler arasında yaşarken cinsiyetini sorgulamaya ihtiyaç duymayan Orlando, Londra'ya gitmek için bindiği gemide batılı tarzda giyinmiş İngiliz erkeklerinin Orlando'nun kıyafetlerine olan ilgisinden dolayı kadınlığının yani cinsiyet dönüşümünün ancak farkına varır ve kendisini kadın olarak hissetmeye başlar. Çünkü toplumsal cinsiyet algısında giyinme tarzları kimlik tayininde cinsiyet özelliği olarak tayin edilir. Chris Weden, *Identity and Culture: Narratives of Difference* adlı kitabında "kadınsılık ve erkeksilik" kavramlarının kültürel olarak elde edildiğine işaret eder (Weeden, 2004, s.7). Bu anlamda Orlando'nun çingeneler arasında yaşarken kadınlığını hissetmeyip tekrar gemiye binip Londra'ya dönerken hissetmesi önemli bir noktadır. Çünkü çingenelerin kılık kıyafetleri herhangi bir cinsel kimliği

referans etmez, kadınların da erkeklerin de kıyafetleri birbirine çok yakındır. Orlando'da giysilerin kimlik tayinindeki rolü şu şekilde aktarılmaktadır: "Önemsiz ayrıntılarmış gibi görünse de giysilerin bizleri sıcak tutmaktan daha önemli işlevleri vardır, derler. Bizim dünyaya bakışımızı ve dünyanın bize bakışını değiştirirler" (s. 140). *Venüs'*te de hacimli bir yer kaplayan kılık ve giysiler üzerinden insanlara belirli kimliklerin tayin edilmesi meselesi toplumsal cinsiyet normlarının toplumsal yapıdaki işlerliğini gösteren ve beden ile cinsiyet arasındaki zorunlu ilişkiyi sorgulatan bir olgudur. Bu anlamda Orlando'dan alıntılanan hem toplumsal cinsiyet algısında giysilerin rolünü hem de cinsiyetin olgusal olarak bir melezliğe sahip olduğunu açıklayan şu alıntı tartışmamız için önemli bir bölümdür: "Cinsler farklı olsalar da örtüşürler. Her insanda bir cinsiyetten diğerine bir salınım vardır ve genelde, asıl cinsiyet yüzeydekinin tam tersiyken erkek ya da dişi kimliğini belirleyen yalnızca giysilerdir" (Woolf, 2016, s. 141).

Orlando, Türkiye'de ve İngiltere'de yaşadığı tecrübelerin de etkisiyle kadın-erkek, doğulu- batılı, soylu- fakir gibi keskin kimlik algılarından kurtulmuştur. Nitekim, İstanbul'da uzun bir uykudan kadına dönüşerek uyanması ile Orlando'nun hayatındaki bu dönüşüm ve geçişgenlik hali de tescillenmiştir. Bu anlamda Orlando, geçişken bir kimliksizliği temsil ederek keskin kimliklerin ironik bir şekilde geçersizliğine ve anlamsızlığına işaret eden bir karaktere dönüşmüştür. Aynı şekilde kimliklerin akışkanlığı üzerinden melez bir tahayyülü işaret eden *Venüs*'ün, bu anlamda *Orlando*'ya olan referansları bir rastlantı değildir. Tam tersi bu çalışmanın bir önceki bölümünde "Mekânın Melezliği", "Bedenin Melezliği ve Toplumsal Cinsiyet Algısı" başlıkları başta olmak üzere çeşitli başlıklar halinde açıklanan melezlik ve akışkan bir kimliksizlik algısını besleyen önemli bir alt metindir.

Orlando ile *Venüs* arasında bunların dışında da bazı ortak noktalar vardır. Kısaca bahsetmek gerekirse en temel de iki eser de yaşam öyküsü ve bunun ironisi üzerine kurulmuş metinlerdir. Temelde keskin kimlik normlarına karşı çıkan ve buna karşılık akışkan ve geçişken bir kimliği/kimliksizliği savunan melez bir tahayyül olarak algılanabilirler. *Orlando* için konuşacak olursak, buradaki melezlik cinsiyet dönüşümü yoluyla bedensel bir melezlik ve bunun dolayımı ile cinsel bir melezliktir hem de Orlando'nun Türkiye'de özellikle de çingeneler ile olan münasebetlerinden sonra kültürel bir melezlik söz konusudur. Orlando'nun bedensel melezliği eserde şu şekilde ifade edilir: "Bedeninde bir erkeğin gücüyle bir kadının zarafeti bütünleşmişti" (Woolf, 2016, s. 104). Cinsiyet dönüşümüyle birlikte hem kadınsı hem de erkeksi bazı özelliklerin aynı bedende toplandığına şahit oluruz burada. Ayrıca anlatıcı karakter cinsiyet dönüşümünden sonra Orlando'nun bu yeni halinin çekiciliğine de aynı sayfada vurgu yapar: "Dünya kurulalı beri hiçbir insanoğlu ondan daha çekici görünmemişti". Kadına ve erkeğe atfedilen özelliklerin bir arada harmanlandığı bir karakter olan Orlando'nun dünyanın en çekici insanı olarak atfedilmesi aynı zamanda melezliğe ve melez bedenlere dair bir güzellemeye de işaret eder. Ayrıca buradaki melezlik sadece beden ve cinsiyet üzerinden ya da kültürel melezlik algısı üzerinden verilmez. Benliğin çeşitliliğine vurgu yapılarak aslında kimliğin melezliğine de doğrudan işaret edilir. Anlatım tekniği olarak her iki eserin de büyülü gerçekçi bir anlatımının olması ve ironik bir dille kaleme alınmaları da önemli noktalardır. *Venüs*'te asırları aşkın yaşayan Nergis ve Orlando'nun üç yüz yılı aşkın hikayesi bunun en temel örneğidir. Bu şekilde zaman ötesi karakterlerin ısrarla kurguya dahil edilmesinin de işaret ettiği bir kırılma noktası vardır. Dış dünyanın normlarını değersizleştiren, gerçekliği okuyucuya bir kere daha sorgulatan bu kırılmalar her iki eserde de vardır.

Bütün bu örneklerden ve açıklamalardan yola çıkarak *Venüs*'ün kurgusuna dahil edilmesi ve aynı zamanda yine anlatıcı karakterin kendi ağzından *Venüs* ile *Orlando* arasında çeşitli yönlerden benzerlikler kurulması rastlantı değildir. Bu yolla *Venüs*'te vurgulamak istenen kimliksizlik hali pekiştirilmiştir. Bu anlamda *Orlando, Venüs'*te yaratılmaya çalışılan akışkan ve melez kimliksizlik halini işaret etmesi dolayımı ile esere dahil edilen bir alt metindir.

SONUÇ

İşigüzel'in 2013 yılında yayınlanan *Venüs* adlı kitabı, doğu ile batı arasında, İstanbul Boğazı'nın tam ortasında, dünyaya gelen (ya da gelemeyen) bir bebeğin hikayesi ile başlar ve sonra bir aile tarihçesine dönüşerek yüzyıllar arasında salınan çok katmanlı bir anlatı halini alır. Bu anlatıda; Osmanlı hareminde sultanın hizmetine sunulan hadım edilmiş bir kişi olan Nergis'in cinsiyetin bir organdan değil, bir histen ibaret olduğunu etrafındakilere anlatmaya çalışmasına, erkek çocuğunun doğmasını beklerken kız çocuğunun doğduğunu görmesiyle hezeyana kapılan bir babanın çırpınışlarına, isyan çıkacağı söylentisiyle korkudan sandala binip tehlikenin geçmesini Boğaz'ın ortasında teknesinde bekleyen bir Osmanlı sultanına, maruz kaldığı eril dünyaya karşı mücadele vererek ailesindeki kadın atalarından güç alarak ayakta kalmaya çalışan ve göbek adı Venüs olan anlatıcı karakterin acıyı bal eyleyen hayat hikayesine, daha on dokuzuncu yüzyılda ve yaşadığı toplumdaki eril tahakküme rağmen "Kızlar istemezse anne olmayabilmeli, kanat takmış kuşlar gibi özgür olabilmeli, dünya gibi fır fır dönebilmeli" diyen Şekina'nın Avrupalı flörtleriyle eğlenceli ve bir o kadar da ironik macerasına ve daha neler nelere şahit olur okuyucu.

Kitaba adını da veren temel anlatıcı karakter, ötekileştirici dünya ile mücadelesi sonucunda bir akıl hastanesine düşmüştür ve yaşadıklarını onu dinleyen doktoruna aktarmaktadır. Okuyucu da tam da bu anlatı sırasında eserin kurgusundaki birçok detayı öğrendiğinden dolayı kitaptaki gerçeküstü hava okur tarafından çok fazla sorgulanmaz. Kitabın kurgusundaki yukarıda işaret edilen detaylar elbette ki bir rastlantı değildir. Nergis gibi çift cinsiyetli karakterlerin kurgunun merkezinde olmasıyla, ötekileştirici bir kimlik mücadelesi olan eril

söylemin ve ataerkil sistemin değersizleştirilerek altının oyulmasıyla, kurguya dahil edilen *Orlando* gibi metinlerarasılıklar ile, eserin akıl hastanesindeki bir karakterin zihninden anlatılıp mutlak bir anlatıcının egemenliğinin kırılmış olmasıyla ve önceki bölümlerde detaylıca açıklanan daha bir çok yönüyle *Venüs* aslında her türlü kimlik mücadelesinden uzak daha akışkan, çoğulcu ve özgür bir dünyayı işaret etmektedir.

Anlatıcı karakterin kitabın "Venüs" adını verdiği yirmi altıncı bölümünde belirttiği gibi nasıl Venüs yıldızı bütün aleme yol gösteriyorsa aynı şekilde adını bu yıldızdan alan bu eser de kimlikleri sınırlarından ederek köşeler arasına sıkışmış çeşitli kimliklere daha özgür ve geçişken bir dünya vaat etmesiyle birlikte herkese hitap eden queer bir kitaptır. Ancak anlatıcı karakterin bütün bu yaşadıklarını ve tanık olduklarını akıl hastanesinde anlattığı kişinin- doktorunun- erkek olması da dikkat çekici bir noktadır.

Belirtildiği gibi çeşitli toplumsal normların kimlikleri hapsettiği keskin sınırlardan arındırarak, bu sınırları anlamsızlaştırarak akışkan bir kimliksizliği işaret eden bu queer algı, konunun biçimsellikle örtüşmesi ile ve kullanılan naratolojik teknikler ile de pekiştirilmektedir. Metnin fragmanlı yapısı içerisinde zaman ve mekân gibi kurmacanın temel yapı unsurları parçalanmış, adeta içerik olarak kimlikler üstü, kurgusal olarak da zaman üstü ve mekân üstü bir eser yaratılmıştır. Temel anlatıcı karakterin akıl hastanesinde akli dengesinden şüphe edilen bir karakter olarak kurgulanması ve kullanılan ironik ve zaman zaman büyülü gerçekliğe kayan dil de kimliklerin sınırlarını belirleyen normların ve gerçekliğin altını oyan önemli birer unsurdur. Ayrıca, bahsedilen olaylar karşısında eserin temel karakterleri olan Şekina ve Nergis'in bol kahkahalı tutumu da aslında

anlatılan ötekileştirici sistemin bu eserin özgür ve geçişken atmosferi karşısında hükmen mağlup olduğunu işaret etmektedir.

Bu anlamda ötekileştirici bir kimlik politikası olarak ataerkil söyleme ve Osmanlı toplumundaki eril tahakküm sistemine karşı kahkahalar ve yüksek desibelli gülüşler arasında Şekina hala tarafından bir manifesto bile hazırlanmıştır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet algılarının yapaylığını ve politik bir kurgu olduğunu ifşa eden karakterlerin taklit pratikleri ve kimlik transferleri de bu eserdeki kahramanların mevcut toplumsal algılara karşı oynadığı birer oyundur. Bir yandan da bahsedilen bu atmosferdeki kimlikleri ve onların sınırlarını belirleyen, yöneten bir mekanizma olarak sultanın ve onun temsil ettiği iktidarın da sorgulanarak değersizleştirildiği görülür. Çünkü eserde her türlü iktidara karşı özgürleştirici bir mücadele verilmektedir. Bu mücadelenin eserdeki temel kahramanları: anlatıcı karakter, Nergis ve Şekina haladır. İktidar ve egemenlik algısının da sorgulandığı bu eserde, Nergis'in sultanların en güzeli diye işaret ettiği Dilfirib'i bir oyun ile, Kızıl Sultan'ın yerine geçirmesi de eserdeki önemli bir kırılma noktasıdır. Öteki olarak ilan edilenin ve ısrarla iktidar tarafından sistemin dışında bırakılmaya çalışılan ve sömürülen kimliklerin merkeze davet edilerek, iktidardan öç almalarının bir temsili olarak değerlendirilebilir bu oyun. Ayrıca, toplumsal cinsiyet algıları ile türlü hilelerle köşeye sıkıştırılmaya çalışılan eserdeki kadın karakterlerin bu ötekileştirici sistem ile oyun oynarken ki kendinden emin tavırları da eserin kurgusundaki dikkat çekici bir diğer noktadır. Bu tutum toplumsal cinsiyet algılarını ve bu algının beslediği normları sadece ve sadece kendisiyle oyun oynanabilecek birere kurgu olarak kabul eder. Bundan dolayı da her fırsatta bu inşanın kurgusallığı ve yapaylığı ifşa edilmeye çalışılarak çeşitli kimlik normlarını besleyen bu yerleşik toplumsal algıya yüklenen anlamın altı oyulur. Böylece,

kullanılan müstehcen ve ironik dilin de yardımıyla toplumsal cinsiyet algılarının edimselliği ve performatifliği okuyucunun gözleri önüne serilir.

Bu anlamda kimlikleri besleyen normların ve bu normları belirleyen iktidar mekanizmalarını değersizleştiren, buna karşılık kimlik mücadelesinin olmadığı, her anlamda daha geçişken ve melez, daha özgür bir dünyanın var olabileceğine işaret edilir eserde. Şekina'nın, kız kardeşi Zühre ile yazdığı manifesto, Nergis'in Dilfirib ile olan tutkulu aşkları hep bu dünyayı işaret etmektedir. Cinsiyet, beden, mekân, etnisite ve sosyal sınıf üzerinden kendine benzemeyeni öteki olarak atfedip, farklı olana yüklenen ötekilik üzerinden kendilik halini yaratmaya çalışan ataerkil söylem ve bu söyleme eklemlenen heteronormatif söylem, kadın- erkek dikotomisi, oryantalist söylem gibi sömürgeci anlayışların ve bunlar üzerinden girişilen çeşitli kimlik mücadelelerinin olmadığı bir dünyadır *Venüs*'te işaret edilen bu dünya.

Diğer yandan, *Venüs*'ün bünyesinde barındırdığı tarihi, sosyolojik ve mitolojik malzemeden de yola çıkılarak bu eserin bir tür yapısökümcü bir yeniden yazma olduğunu söylemek de mümkündür. Anlatıcı karakterin okuduğu bir kitap dolayımı ile eserin kurgusuna dahil edilen *Orlando* bu anlamda kültür emperyalizmine, oryantalist söyleme ve toplumsal cinsiyet normlarına karşı akışkan bir kimliksizliği ve geçişgenliği işaret etmesi bakımından eserin konumlandırılışında önemli bir alanı işaret etmektedir. Bu anlamda gerek cinsel kimliğin gerek ise sosyal ya da toplumsal sistem içerisindeki diğer kimliklerin verili bir töz olmadığını, tam tersi bireyin kendi kimliğini kendisinin icat ederek ona bir anlam yüklediğini bünyesindeki karakterlerin söylemleri ve tecrübeleri ile göstermeye çalışan *Venüs*, kimliklerin sınırlarını muğlaklaştırarak kimlik mücadelelerini anlamsız kılarak melez bir tahayyüle işaret etmektedir.

Eserdeki kimlik tartışmasında önemli bir yer tutan eril söylem eleştirisi de cinselliğin toplumsal algıdaki bir tür alımlanış şekli olarak düşünülebilir. Buradaki eril söylem ve ataerkil tahakküm eleştirisi aslında Osmanlı toplumunda geçerli olan toplumsal cinsiyet algısına da bir misillemedir. Böylece, toplumsal cinsiyet anlayışındaki cinsellik algısının aslında birer edim olduğunu göstermek için "taklit eyleminin imkânlarından ve kılık kıyafete yüklenen anlamdan yola çıkan bu eserde, kimliğin ne ölçüde deneyimi betimleyen bir özellikten ziyade toplumsal sistem ve iktidar aygıtları tarafından belirlenen normatif bir ideal olduğu gözler önüne serilmektedir.

İktidarın ve iktidar aygıtlarının beslediği ataerkil söylemin ve kadın erkek zıtlığı arasına sıkışmış cinsiyet formlarının iktidarın ve onun egemenlik algısının sürdürülebilirliğini sağlayan bir araç olarak nasıl bir ötekileştirici mekanizmaya sahip olduğunun işaret edildiği bu eserde, iktidarın yapı söküme uğratılması büyük oranda Nergis'in Dilfirib'i sultan ilan etmesiyle gerçekleştirilir. Bu anlamda aslında toplumsal yapıdaki kimliklerin ve bu kimlikleri besleyen normların egemen algının ve iktidarın birer sömürü aygıtı olarak hareket ettiğini görünür kılan *Venüs*, diliyle, anlatım tekniğiyle, kurgusuyla ve kurgusundaki kahramanların söylemleri ve tecrübeleri ile bu egemen söylemin altını oyar, buna karşılık herhangi bir iktidar ya da egemenlik algısının altında belirli sınırlar içerisine sıkışmayan akışkan bir kimliksizliği işaret eder. Bunun en güzel örneği olarak Orlando ve Nergis gibi androjen kimlikler üzerinden işaret edilen cinsiyetler üstü düzlem gösterilebilir. Bu kimliksizlik hali eserin zaman, mekân ve dil gibi naratolojik unsurları tarafından da beslenen ve pekiştirilen bir olgudur. Bunun için gerek içerik gerek ise de biçimsel ve teknik özellikleri düşünüldüğünde *Venüs*'ün sınırları kaypaklaştıran ve köşeler içerisine sıkıştırılmış çeşitli kimliklere (kadın, erkek, hadım, köle, sultan, soylu...)

özgürlük vaat eden queer bir düzlemden hareket ettiğini söylemek mümkündür. Bu özgürleştirici alanın mümkünlüğü kimlikleri belirli alana hapseden sınırların silikliğiyle, kaypaklığı ile sağlanır. Bunun için *Venüs'*te kimlikler erkeklikten kadınlığa, kadınlıktan erkekliğe, sultanlıktan köleliğe, kölelikten sultanlığa şeklinde birbirine doğru akışkan ve geçişken bir düzlem içerisinde aktarılarak melez bir atmosfer sağlanır. Bu melez atmosfer ikili zıtlıklardan ziyade diğer alternatiflerin ve her türlü ara formların da nefes aldığı çoğulcu ve özgür bir dünya vaat eder. Dilfirib ile Nergis'i sultanın bahçesinde gizi gizli halvet eden şey, işte bu melez atmosferin her türlü alternatifin nefes almasına imkân sunduğu özgürlüğün ta kendisidir. Erkek kılığında olduğunda bile yanına gelen yeniçeri askerlerinde cinsel istek uyandıran Şekina da aslında ironik bir şekilde aynı alana işaret eder.

Bedenin iktidarın sürdürülebilir olarak öngördüğü şekilde stilize edilerek kaskatı ve belirli kimliklerin imleyici olarak algılanmasının nasıl ironik bir durum olduğunu göstermek için hemen hemen eserin merkezindeki bütün karakterler, hayatları boyunca yaşama tutunabilmek için başka birini taklit etmek zorunda bırakılmıştır. Bu anlamda bir yandan bedene atfedilen anlamın bir yandan da toplumsal cinsiyet normlarının kılık ve kıyafetlere biçtiği değer yargılarının sorgulamaya açıldığı görülür. Ayrıca, yine taklit üzerinden eril söylemin kadınlara dikte ettiği "iffet" kavramı da Şekina'nın cinsel hayatındaki özgür tutumlarıyla büyük bir darbeye uğratılır. Nitekim, Osmanlı toplumunda yaşayan bir kadın olarak Şekina, hayatı boyunca toplumda onu sınırlandırmak, engellemek ya da cezalandırmak isteyen her türlü güce ve egemenliğe karşı verdiği mücadelede galip gelir. Bu anlamda Şekina zaman zaman taklitler ile bir drag performans sergileyen bazen ise kendi kadınlığını zedeleyen bir iktidar söylemi ile karşılaşınca bu konu hakkındaki görüşlerini özgürce, çekinmeden dile getiren bir karakterdir. Bu anlamda

Şekina egemen algının ona dayattığı kimliklerin sınırlarını çoktan aşındıran ve hatta bu sınırlar ile oyun oynayan, kendi özgürlüğünü kendisi yaratan önemli bir karakterdir. Anlatıcı karakter ise Şekina kadar sesi gür bir karakter olmasa da kendisini bulduğu bu ataerkil düzene ve diğer kimlik mücadelelerinin kol gezdiği bu dünyaya karşı tepkisini kendi ifadesiyle "kıç üstü" doğarak göstermiştir. Anlatıcı karakter ile ailesinin diğer güçlü kadınları arasındaki dönüşüm üzerinden de kitaptaki "aradalık" ve "akışkanlık" hali pekiştirilir. Anlatıcının güvenilmez tavrı ile de desteklenen bu atmosferde anlatılanlar iyice silikleşir ve bu siliklik karakterlere bir akışkanlık kazandırır. Mesela kitaba ismini veren Venüs aslında hangi karakterdir ya da hangi karakterlerdir tam olarak belli değildir. Anlatıcı karakter, Şekina hala, Şekina'nın kardeşi Zühre… Aslında karakterin bu dönüşümü ve bu dönüşümün kimliklere vadettiği akışkanlık ile kitaptaki melezlik ve kimliksizlik vurgusu pekiştirilmiştir.

Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda *Venüs*'ün toplumsal normların keskinleştirdiği çeşitli kimliklerin sınırlarını kaypaklaştırarak kimlere bir akışkanlık vadettiği görülür. Kurguyla, kullanılan türlü tekniklerle ve biçim özellikleriyle de beslenen bu akışkanlığın getirdiği kimliksizlik algısı ikili zıtlıklar arasına sıkışan öznelere üçüncü bir uzama açılma fırsatı tanıyarak onları özgürleştirici ve queer bir dünya ile buluşturmaktadır. Sömüren ve sömürülen ilişkisini alt üst ederek kimlik mücadelelerini anlamsız kılan, her türlü alternatifin varlığını mümkün kılan bu üçüncü uzam (the third space) kimliklere getirdiği geçişgenlik ve akışkanlık ile melez bir tahayyülü ifade etmektedir.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This study shows how Şebnem İşigüzel approaches the issues around identification/disidentification in her work *Venüs* from a queer perspective. It is possible to consider *Venüs* as a hybrid construction because it renders the social norms shaping the identities meaningless and because it makes the limits of identities ambiguous. In this study, it is demonstrated that in *Venüs*, what is different is perceived as the other and is separated with sharp boundaries, that colonial identity perceptions are deconstructed, and in return alternatives are breathed life into. *Venüs* opens the doors of a freer world for identities by showing how the colonialist understandings confined within clear-cut boundaries such as patriarchal discourse, orientalist point of view, the heteronormative perception restricted by the dialectics around male and female are nothing but political constructs. The work[7], whose female protagonists such as Şekina, Nergis and the narrator with the middle name "Venüs" are at the centre of the narrative, has a critical approach on especially the patriarchal order and the issue of "chastity" produced by the patriarchal order. Şekina is especially important here for mocking the concept of chastity forced on female subjects by the patriarchal system, thus rendering it meaningless. Causing arousal in male soldiers when they approach her even when she is disguised as a man, Şekina deconstructs the norms of the patriarchal world with an ironic language.

The first chapter of this study talks about the theoretical framework used in the analysis of *Venüs*. The "third space", which expresses a fluid platform stripped of

[7] From here on, I have used "the work" to refer to *Venüs*

analogies such as East vs West or male vs female, making the existence of all alternatives possible constitutes the theoretical basis of this study. Bhabha defines this third space as a hybrid space where the boundaries between the colonial and the colonised are getting thinner in the struggle for sovereignty between "I" and the other and where the identities turn into one another, allowing for all kinds of identities to be born. The clear-cut gender norms fed by the gender discourses are also at the centre of this work. In this sense, using concepts of "gender" and "identity" developed by Judith Butler, the study discusses the performativity of gender norms and how they are nothing more than political constructs. In that regard, the issue of imitation which demonstrates that gender is a performative act is persistently underscored in the work. Almost all the characters in *Venüs* have had to imitate others in order to hold onto life throughout their lives, and this is used by İşigüzel to question the body as well as the identity attributed to subjects based on the body, and to show the artificiality of the sovereignty as a dominant discourse determining the boundaries of identities. In that regard, the fact that Nergis gets Dilfirib to take the place of Ottoman Sultans and that after defying an imam in the mosque, Şekina has to live disguised as his younger brother are important points to take into consideration. Furthermore, the multi-layered structure of the work in terms of time and space, the questioning of the perception of reality of the external world and its norms by talking about extraordinary events with a magical realistic style are again important points fostering the identification vs. disidentification perception. Therefore, it is possible to conclude that *Venüs* is built as a hybrid form in terms of both content and style. As a work which strips identities of all hierarchies by problematising the position attributed to what is different, *Venüs* can be said to have a queer approach as well. This queer approach is not only felt in the statements of the

characters created and construction of the work. Another important point that supports the disidentification in the work is the fact that the work was not written within the jargons of any specific genre. In this sense, despite borrowing features from many different literary genres such as novel, frame narrative, biography, memoir, historical narrative and mythology, *Venüs* is not limited to any single one of these genres. Hence the second chapter of this study as a fundamental chapter showing the hybrid world the work refers to is separated into sub-headings as the hybridity of the body and the gender perception, the hybridity of space, the hybridity of time, the hybridity of language and the hybridity of genre.

Emphasizing that sexuality is a construct, a performative concept and most importantly, a feeling, rather than a biological phenomenon, *Venüs* perceives the patriarchal discourse as an alienating discourse of hegemony in the perception of gender. Hence, the work devalues the sultan and the perception of sovereignty represented by the sultan and plays games with all kinds of norms and limits. The work shows through subtexts such as Orlando and characters created such as Nergis that maleness and femaleness, nobility or poverty are determined by the common social perception and that these cannot designate a common identity. Thus, *Venüs* can be a queer work thanks to the liberating atmosphere it provides for different identities and its emphasis on in-betweenness. By questioning the validity of the concept of gender, *Venüs* problematises the connection between the body and the identity, and points to the fact that gender is performative and a construct. Therefore, by referring to the compulsory relationship between the body and identity, the work shows the normativity of the perception of gender. Nergis, as a castrated harem servant, is a very good example for this. In this regard, Nergis points out that gender does not consists of a bodily organ and that it rather boils down to a feeling.

Moreover, the laughter-filled life that Şekina leads, as a woman with a vibrant sexual life despite living in a patriarchal society also ironically implies the alienating dimension of the patriarchal system on the perception of gender and identity. Thus, the obscenity we witness in how Nergis and Şekina interprets certain situations is also an important technique consciously used by the narrator in the work. Consequently, it is possible to see *Venüs* as a hybrid work focusing on a fluid disidentification due to its construction, the discourses of its characters and its style, as well as the subtexts (such as Orlando) that it involves. Removing clear-cut identity limits and focusing on a hybrid fluidity, Venüs can be read from a liberating and queer perspective, making the alternatives visible, which H. Bhabha calls "the third space".

The third chapter which discusses the clues given to the reader in terms of gender discussion taken up through the inclusion of "*Orlando*" into the construct of the work as a book that the narrator has read also reinforces the sense of hybridity in the work. Especially by focusing on which qualities of Orlando is mentioned by the narrator, the orientalist discourse and the female-male dialectic will be deconstructed. What especially matters for our discussion in this regard is the fact that Orlando changes sex in Istanbul, then tries to be superior to "gypsies" that "she" encounters in Bursa with "her" Western identity and then feels ashamed for this attitude later. In this sense, the fact that Nergis also points to an androgen identity in Venüs like Orlando does shows the "beyond-gender" perception created in the work. Moreover, the fact that Orlando reaches a new level of consciousness stripped of the concepts of clear-cut identities after "her" encounter with the "gypsies" indicates a process of negotiation between cultures.

Finally, in the third chapter where the discussion focuses on the different interpretations of *Venüs* when read from a queer perspective, an overview assessment of the work is performed and the discussions in the work surrounding identity are concluded.

KAYNAKÇA

Aytaç, A. M., Demirtaş, M. (2014). *Göçebe düşünmek.* İstanbul: Metis.

Bakhtin, M. (2014). *Karnavaldan romana*. İstanbul: Ayrıntı.

Baş, I. (2013) Giriş. In B. Şeker (ed.) *Başkaldıran bedenler: Türkiye'de transgender, aktivizm ve altkültürel pratikler.* İstanbul: Metis.

Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel konumlanış*. İstanbul: İnsan.

Bourse, M. (2009). *Melezliğe övgü*. İstanbul: Ayrıntı.

Burke, P. (2006) *Kültür tarihi*, (M. Tunçay, Çev). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (Original book published 2004).

Burke, P. (2010). *Culturel hybridity*. Malden. Polity Press.

Butler, J. (2007). *Taklit ve toplumsal cinsiyete karşı durma*. (O. Akınhay, Çev). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Original book published 1990).

Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. İstanbul: Metis.

Cebeci, O. *Komik edebi türler: Parodi, satir ve ironi*. İstanbul: İthaki, 2008.

Derrida, J., & Ronell, A. (1980). The law of genre. *Critical inquiry*, 7(1), 55-81. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/1343176

Duff, D. (2000). *Modern genre theory*. Harlow: Longman.

Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve queer etiği. *Cogito: Cinsel yönelimler ve queer kuram* (65,66), 87-98.

Fanon, F. (1967). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.

Foucault, M. (1984). *Cinselliğin tarihi* I-II-III. İstanbul: Afa

Harman, Ö.F. (1997). Havva. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Retrieved from: https://islamansiklopedisi.org.tr/havva

Hıdır, N. (2014). Queer olmayan bir feminizmin imkânsızlığı üzerine. *Kaos LG*. Retrieved from: http://kaosgl.org/sayfa.php?id=17837

İşigüzel, Ş. (2013). *Venüs*. İstanbul: İletişim.

Karçığa, S. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde ironi*. (Master thesis). Retrieved from http://acikerisim.istanbul.edu.tr/bitstream/handle/123456789/27572/43889.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mollaer, F. (Ed.) (2014). *Kimlik politikaları*. Ankara: Doğubatı.

Oralgül, E.D. (2016). Judith Butler'ın kimlik ve siyaset anlayışı. *Ethos: Felsefe ve toplumsal bilimlerde diyaloglar*. 9(1), 47-62.

Öktemgil T. C. (2003) *Latife Tekin'in yapıtlarında büyülü gerçeklik* (Unpublished master's thesis). Retrieved from http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0002312.pdf

Öner, A. (2016). *Foucault ve queer*. Retrieved from: http://kaosgl.org/sayfa.php?id=22384

Polat, D. (2016). Zorunlu heteroseksüellik ve Türkiye muhalefet alanı üzerine bir tartışma. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. *71*(4), 1091-1117.

Said, E. (2003). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis.

Scott, J. W. (2013*) Feminist tarihin peşinde* (Çev. A. Günaydın, A. Sönmez, F. Dinçer, Ö. Tümer, Ö. Aslan). İstanbul: BGST Yayınları. (Original book published 2011).

Spargo, T. (1999). *Foucault and queer theory*. New York: Totem Boks.

Sterne, L. (1999). *Tristram Shandy Beyefendi'nin hayatı ve görüşleri*. (N. Yavuz, Çev). İstanbul: KYK. (Original boook published 1767)

Uluç, G., Süslü, B. (2017). Kültürel karşılaşmalar: Melez müzikler. *The Turkish online journal of design, art and communication, 7(3),* 475-487 doi no: 10.7456/10703100/010

Weeden, C. (2004). *Identity and culture: Narratives of difference and belonging*. Berkshire: Open University Press.

Woolf, V. (2016). *Orlando*. İstanbul: İletişim.

Zamora, L. P., & Faris, W. B. (eds). (1995). *Magical realism: reality, history, community*. Duke University Press.