

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

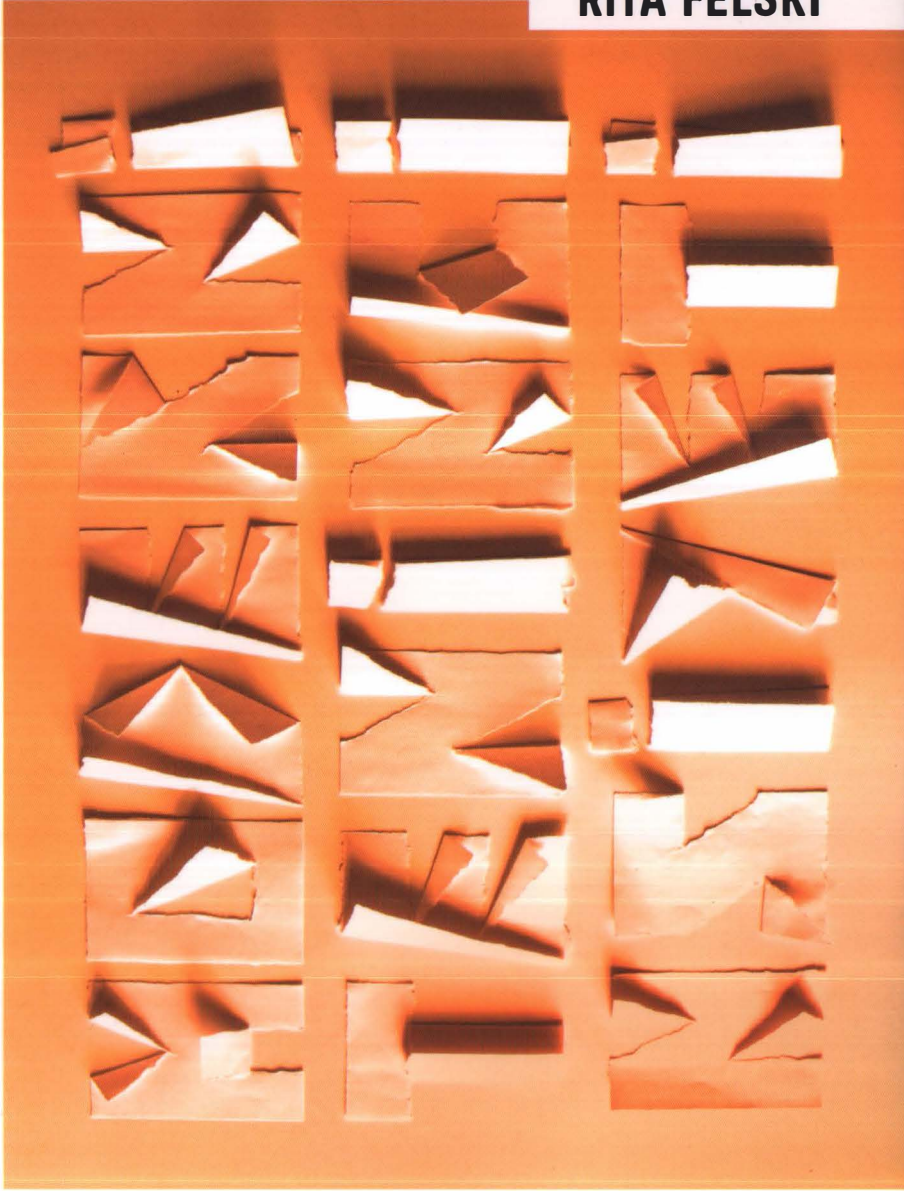
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

RITA FELSKI MODERNİTENİN CİNSİYETİ

MODERNİTENİN CİNSİYETİ

RITA FELSKI



DERGÂH

Türkçesi
Atalay Gündüz

MODERNİTENİN CİNSİYETİ

Rita Felski

DERGÂH YAYINLARI 860

Batı Edebiyatı-İnceleme 9

Sertifika No 14420

ISBN 978-625-7005-05-0

1. Baskı Ocak 2020

Eserin Orijinal İsmi

Gender of Modernity

Dizi Editörü

Bahar Dervişcemaloğlu

Kitap Editörü

Bengisu Karakurt

Kapak Tasarımı

Ayşe Nurgül Kabasakal

Sayfa Düzeni

E. Gökçe Aksoy

Baskı

Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş.

Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad.

2622. Sok. No: 6/13

Bağcılar/İstanbul

Tel: (212) 446 05 99

Matbaa Sertifika No 20699

Dergâh Yayınları

Klodfarer Cad. No: 3/20 34122 Sultanahmet/İstanbul

Tel: (212) 518 95 79 80 Faks: (212) 518 95 81

www.dergah.com.tr/bilgi@dergahyayinlari.com

Modernitenin Cinsiyeti'nin yayın hakları Dergâh Yayınları'na aittir.

Copyright © 1995 by President and Fellows of Harvard College Published by arrangement with Harvard University Press.

MODERNİTENİN CİNSİYETİ

Rita Felski

Türkçesi
Atalay Gündüz

.



DERGÂH

RITA FELSKI

1956 doğumlu Rita Felski Virginia Üniversitesi'nde İngilizce profesörüdür. *New Literary History* isimli akademik derginin editörlüğünü yapmıştır. Başlıca eserleri: *Eleştirinin Sınırları*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, çev. Emine Ayhan (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), *Literature After Feminism* (Chicago: University of Chicago Press).

ATALAY GÜNDÜZ

1975 Kırklareli doğumlu Atalay Gündüz, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mütercim-Tercümanlık bölümünde öğretim üyesidir. Sanayi devrimi, modern İngiliz tiyatrosu, seyahat yazını, kültür çalışmaları, sömürgecilik sonrası çalışmalar ve çeviribilim ile ilgili alanlara ilgi duyan Gündüz'ün *Men in Petticoats: Bernard Shaw's Late Victorian and Edwardian Plays (1893-1910)* başlıklı kitabı 2013 yılında yayımlanmıştır.

İÇİNDEKİLER

7	TEŞEKKÜR
9	GİRİŞ: MODERNİN MİTLERİ
23	1. MODERNİTE VE FEMİNİZM
31	“Modernitenin Kadın Kahramanları”
42	Modernist Estetik ve Kadınların Modernitesi
53	Yöntem Politikası
60	2. NOSTALJİ ÜZERİNE: TARİH ÖNCESİ KADIN
65	Geçmişi Arzulamak
71	Farklılaşmama Olarak Dışılık
83	Kadim Anne
90	Modern Düşünce Nostalji Paradigması
99	3. HAYALİ ZEVLER: TÜKETİMİN EROTİĞİ VE ESTETİĞİ
103	Metalar ve Dişi Arzu
107	Alışveriş ve Seks
119	Her Şeyi Tüketen Kadın
126	Okumak Yemek Yemek Midir?
140	Tüketimi Karmaşıklştırma
145	4. ERİLLİĞİ MASKELEMEK: YAZININ DİŞİLEŞTİRİLMESİ
150	Dışileşmiş Erkek
155	Meta Estetiğı ve Narsist Metin
161	Metinsellik ve Homoseksüellik
167	Düşük Kadın
177	Doğaya Karşı?
181	5. AŞK, TANRI VE ŞARK: POPÜLER YÜCEYİ OKUMAK
191	Melodram ve Modernite
199	Aşk ve İdeal
207	Bu Dünyanın Dışında
213	Egzotik Yüce
220	Popülerin Politiğı

226	6. YENİNİN TASAVVURLARI: EVRİM VE DEVRİMİN FEMİNİST SÖYLEMLERİ
234	Feminist Sembolik Politikalar
241	Gelecek Kadındır
254	Yazma Devrimi
263	Modernite ve Yeninin Politikası
269	7. SAPKINLIK SANATI: DIŞI SADİSTLER VE ERKEK SAYBORGLAR
279	Arzunun Modernleşmesi
287	Zalim Kadın
299	Sapkınlığı Sahnelemek
311	Sapkınlığın Tarihselleştirilmesi
317	SONSÖZ: MODERNİ YENİDEN YAZMAK

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu kitabı yazabilmem için cömert burslarıyla bana destek olan çeşitli kuruluşlara teşekkür etmek istiyorum: Cornell Üniversitesi'ndeki Beşeri Bilimler Derneği, Virginia Üniversitesi'ndeki Milletlerarası Edebî ve Kültürel Değişim Merkezi ve Avustralya Araştırma Konseyi.

Son beş yıl içerisinde bazı insanlar bu projenin hayata geçmesi için bana farklı biçimlerde yardımcı oldular: Benim çalışmam veya kendi çalışmalarından söz ederek, bana ilintili bilgi ve belge göndererek, aşına olmadığım çalışmalara beni yönlendirerek ya da benim göze batan hatalarımı düzelterek. Janet Beizer, Charles Bernheimer, Abigail Bray, Jonathan Culler, Melanie Hawthorne, Missy Dehn Kubitschek, Dominick LaCapra, Janet Lyon, Allan Megill, Anne-Marie Metcalfe, Wendy Parkins, Michael Roth ve Peter Stallybrass'a minnettarım. Lindsay Waters ile konuşmalarım, çok önemli bir noktada bu kitabın amacını daha net bir şekilde formüle edebilmemi sağladı.

ABD'de bir üniversitede çalışmak için Avustralya'dan taşınalı henüz çok olmamışken, Batı Avustralya'daki Murdoch Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi'ne şükranlarımı sunmak istiyorum. Murdoch'ı ilham verici bir çevreye ve harika bir hocalık deneyimine dönüştüren tüm dostlarıma, iş arkadaşlarıma ve öğrencilerime

teşekkürü bir borç bilirim. Özellikle Ien Ang, Rachel Fensham, Mitzi Goldman, Adrian Montana, Zoe Sofoulis ve Jon Stratton’a beni harika bir şarkıyla uğurladıkları için minnettarım! Son olarak entelektüel tutkusu, taviz vermeyen duruşu ve cömertliğiyle bana ilham kaynağı olmaya devam eden meslektaşım Horst Ruthrof’a özel bir borcum var.

Bu kitapta geliştirilen argümanın bir bölümü ilk önce şu iki makalede dile getirildi: “The Gender of Modernity,” *Political Gender: Texts and Contexts* ed. Sally Ledger vd. (New York: Harvester Wheatsheaf, 1994) ve “Modernism and Modernity: Engendering Literary History,” *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism*, ed. Lisa Rado (New York: Garland Press, 1994). Dördüncü bölümün daha önceki bir versiyonu ilk olarak *PMLA*, 106, 5 (1991)’de yayımlandı.

*

Kitabın Türkçe yayını sırasında kavram tercihlerinde yardımını gördüğümüz Ömer Karakaş’a çok teşekkür ederiz. [y.n.]

GİRİŞ

MODERNİN MİTLERİ

Modernitenin cinsiyeti nedir? Tarih gibi soyut bir kavramın nasıl cinsiyeti olabilir? Günümüzde “metinselliğin tarihselliğine ve tarihin metinselliğine” gösterilen ilgiye bakacak olursak bu fıkri o kadar da garipsememek gerekir.¹ Tarihi anlayışımız anlatıların açıklayıcı mantığıyla ister istemez şekilleniyorsa, karşılığında yarattığımız hikâyeler de cinsiyet sembolizminin mevcudiyetini ve gücünü ortaya koyacaktır. Kültürel metinlerdeki bu tıka basa

- 1 Louis A. Montrose, “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture,” *The New Historicism* içinde, ed. H. Aram Veaser (New York: Routledge, 1989), s. 23. Tarihsel temsilin metinsel boyutlarının tartışması için, diğerleri arasında, bkz. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973) ve *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978); Dominick LaCapra, *History and Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1985); ve Lionel Gossman, *Between History and Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

erillik ve dişilik* metaforları hiçbir yerde, yaygın ama bir o kadar da değişken bir kavram olan modern kavramında olduğu kadar açık bir şekilde görülmüyor. Gerek akademik, gerekse popüler modern çağ aktarımları tarihsel süreçleri dramatize ederken ve kişileştirirken şöyle ya da böyle biçimsel bir tutarlılığa ulaşır; insanlar –bireysel veya toplu olarak– zamana bağlı yaşamın örnekleridir ve sembolik bir öneme sahiptir. Bu öznelerin erkek ya da dişi olmaları, ortaya çıkan anlatı türlerinde büyük önem taşır. Toplumsal cinsiyet yalnızca tarihsel bilginin gerçeklere dayalı içeriğini –neyin dâhil edileceği, neyin edilmeyeceğini– değil, toplumsal süreçlerin doğasını ve anlamını yorumlamada kullandığımız felsefi varsayımları da etkiler. Tarihin toplumsal cinsiyet kazanması meselesi, toplumsal cinsiyetin tarihselliği kadar, çözümlememin ana motifi olarak kullanılacaktır.

Son zamanların etkili bir kalkınma politikası çalışmasını ele alalım örneğin. Marshall Berman'ın *All That Is Solid Melts into Air* [Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor] eserinde yazar Goethe'nin Faust'unu modern çağın örnek kahramanı olarak önümüze koyar. Berman'a göre, Faust'un karakterinde modernitenin çelişkileri tüm açıklığıyla resmedilmiştir: Bir yandan geleneğe ve yerleşmiş otorite biçimlerine karşı durmaktan kaynaklanan heyecan verici bir özgürlük duygusu; öte yandan, kendini kontrolsüz büyüme ve doğaya hâkim olma arzusunda gösteren henüz gelişmekte olan burjuva bireyciliği. Böylelikle Faust hem macerayı hem de korkuyu, modern yaşamın muğlaklığını ve ironisini temsil eder. Bunlar, kapitalizmin mantığından doğan yaratıcı yıkımın ve sürekli dönüşümün örnekleridir. Peki ya yeni deneyimlerin ve her açıdan kendini geliştirmenin peşinde koşan Faust tarafından ayartılıp terk edilen genç köylü kızı Gretchen ne olacak? Berman'a göre, Faust en başında “onun çocuksu masumiyetine, küçük kasaba sadeliğine ve Hristiyan tevazusuna” vurulur ama zamanla

* Femininity terimi için feminenlik yerine dişilik kelimesi tercih edilmiştir. [ç.n.]

kızın “duygularının histeriye dönüştüğünü ve başa çıkabileceğinin çok ötesine vardığını” keşfeder.² “Sabırsızlıkla yeni heyecan ve etkinlik alanlarına savrulan Faust” diye açıklıyor Berman, “kızın ihtiyaçlarını ve korkularını ayak bağı olarak görmeye başlar.”³ Gretchen’in içinde bulunduğu durumun bazı zorluklarının farkında olsa da, Berman’ın gönlü yine de Faust’tan ve onun kapalı ve dar bir dünyayı temsil eden Gretchen’i zaruri olarak reddetmesinden yanadır. Kadın, aktif ve özerkliğini daha yeni kazanmış, kendi kendini tanımlayan öznenin üstesinden gelmeye çalıştığı geleneğin ve muhafazakârlığın ağır yüküyle özdeşleştiriliyor. Bununla kadın, kurbanlık bir koyun olarak, modernin muğlak ama son derece heyecan verici ve ayartıcı mantığının temelini oluşturan zayıyata örnek oluyor.

Berman’ın kitabını okuduğumuzda modernitenin toplumsal cinsiyetinin gerçekten de erkek olduğu sonucuna varmanın cazibesine kapılabiliriz. Metinde örnek olarak sunduğu tüm kahramanlar –Faust, Marks, Baudelaire– yalnızca modernitenin değil, aynı zamanda erilliğin sembolleridir ve yeni ortaya çıkan burjuva ve işçi sınıfı erkek öznelliğinin tarihî simgeleridir. Hem Berman’ın Faust’u ele alışında hem de daha sonra Baudelaire’in *flanörünü* yani Paris caddelerinin asfalt botanikçisini* önümüze serişinde modern birey, ailevi ve toplumsal bağlardan azade, özgür bir erkek olarak çıkar karşımıza. Rekabetçi erkeklik ideali üzerine kurulu karşı koyuş ve mücadele metaforlarına yaslanan Berman’ın kitabı, bu bağlamda rahatlıkla, moderniteyi, otoritenin zulmüne karşı Ödipal bir isyan

2 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Verso, 1983), s. 53-54.

3 *A.g.e.*, s. 57.

* Flanör (fr. flâneur) bilinçli olarak aylaklık eden kişi mânasına gelir. İlk olarak Baudelaire’in *Paris Sıkıntısı* eserinde gördüğümüz flanör asfalt botanikçisi şeklinde bir metaforla anlatılır. Flanör tıpkı bir botanikçi gibi çevresini dinler, hislerinin onu götürdüğü yere gider ve devamlı keşif hâlinindedir. [e.n.]

olarak okuyan yerleşik yazın geleneğine dâhil edilebilir. Feminizm son yıllarda, idealize edilmiş özerk erkek özne temsillerine karşı, ötekini hâkimiyet altına alma arzusunun ve dişilikle ilişkilendirilen bağımlı olma korkusunun içinde egemenliği barındırmakta olduğunu iddia eden geniş kapsamlı bir eleştiri geliştirdi.⁴ Böyle bir bakış açısından, Berman'ın Faust'ta vücut bulmuş, ara vermeksizin genişleme idealine duyduğu hayranlık, onun başlangıçta niyet etmiş olabileceği şeylerden çok daha sorunlu görünmektedir.

Yine de Berman'ın erillik ile modernite ve dişilik ile gelenek arasında kurduğu denklem, modern çağın anlamı ve doğasına dair olası pek çok farklı hikâyeden yalnızca bir tanesidir. Bunun karşısında, Gail Finney'in yeni kitabı, yüzyıl sonu Avrupa modernitesinin temsillerinde dişi psikolojisi ve cinselliğinin temsili bir merkezîyeti olduğunu öne sürmektedir. Dönemin Hedda Gabler, Salomé, Lulu gibi en akılda kalıcı dramatik kadın kahramanlarını yorumlayan Finney, 19. yüzyıl sonu toplumsal imgeleminde modernite ve dişilik arasında kurulan derin bağlantıyı ortaya koyar. Bu kadın kahramanlarda vücut bulan ruhsal ve toplumsal çatışmalar Berman'ın yalnızca erkeklerden oluşan panteonundan kalın çizgilerle ayrılmaktadır. Son derece dikkat çekici bir biçimde, modernin çelişkilerinin ortaya konduğu oyun alanı olarak yakın ilişkiler belirlemektedir. Berman'ın metni birey ve toplum zıtlığı olarak yerleşmiş bir modernite görüşünü tekrarlarlarken, Finney modern öznellik biçimlerinin yapılandırılması sırasında aile bağlarımızın ve kimliklerimizin (anne, kız evlat, eş olarak) merkezî önem taşıdığını gösterir. Doğal ve zaman üstü duyguların egemen olduğu saha olarak nitelenen sözde özel alanın, modernleşme örüntülerine ve toplumsal değişim süreçlerinin içine kökten dâhil olduğu görülür. Modern dişiliğin analiziyle birlikte şahsi duyguların aslında ne kadar tarihî olduğunu fark ederiz.

4 Bkz., örn., Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination* (New York: Pantheon, 1988).

Finney'in çözümlemesinde feminist ve histerik tipler modernitenin toplumsal cinsiyet politikalarının ana sembolleri olarak karşımıza çıkar, zıt görünse de yakından alakalı, yüzyıl sonu kültürünün içine iyice sinmiş suretleridir bunlar. Feministlerin dişiler üzerindeki tahakküm durumuna cevaben asi, özgürleştirici ve dışa dönük bir tepki göstermesi gibi, diyor Finney, histerik tipler de edilgen, içe dönük ve sonuçta kendini yok edecek olan bir toplumun reddedilmesinin örneğidir. Yine de modern düşünce ve temsil sistemlerinde bu iki şahsiyet de aynı oranda yer alır: Histeriğin açıkça şahsi, irrasyonel davranışı toplumsal olarak belirlenen bir olgudur. 19. yüzyıl psikiyatrisinin ve psikanalizin yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan ve dışı bedeni histerikleştiren doktrinlerinde görülen, cinselliğin benliğin gerçekliği olduğuna dair çalışmalarının göstergesidir. Gerçekten de, kadın hareketlerinin politik eylemlerini dengesiz ve tehlikeli birtakım akıldışı taşkınlıklara indirgemeye çalışan dönemin birçok yazısında, feminist ve histerik arasındaki ayrım pek de belirgin değildir. Bu yüzden diyor Finney "kadınların kendilerine yapılan baskılara tepkisinden (feminizm ve histeriden) ve erkeklerin bu tepkiye verdikleri cevaptan (feminizm ve histerikleştirme) oluşan bu ikilik dönemin tiyatro yazarları üzerinde etkisi açıkça görülebilen, birbiriyle çelişen düşünce akımlarının ortaya çıkmasına sebep oldu."⁵ Modern çağın müjdelediklerinin ve tehlikelerinin güçlü bir sembolü olarak kadın figürü yüzyıl sonu kültürünün her yanını sarmıştır.

Bu bağlamda Berman'ın Faust (modern Prometheus) tartışmasını, Finney'in Lulu (modern Pandora) okumasıyla kıyaslamak aydınlatıcıdır. İlk olarak Alman tiyatro yazarı Franz Wedekind

5 Gail Finney, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century* (Ithaca: Cornell University Press, 1989), s. 13. Ayrıca bkz. Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (London: Virago, 1987).

tarafından ortaya konan ayartıcı, şeytani ama çocuksu Lulu, G.W. Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu* adlı sessiz filminin başarısından sonra daha geniş kitleler tarafından tanınacaktır. Finney Wedekind'in eserini okurken, Lulu'nun modern toplumun bir ürünü olarak değil, modern toplumun değerlerinin tipik bir bileşimi olarak görülmesi gerektiği fikrini öne sürer. Aktris, cinsel obje, fahişe, oyuncu, tablo; tüm bu kimlikler onu giderek eşyanın erotik ve estetiği çevresinde şekillenen bir kültürün paradigmatik bir sembolü kılar. Lulu, bir yandan yüzyıl sonu dişiliğinin doğa ve bilinçdışı ilkel güçlerle ilintisine örnek oluştururken; diğer yandan, özü olmayan bir yüzeydir, takındığı maskeler ve giydiği kıyafetlerle şekillenen bir kimliğe sahip, belli bir moda ve hilenin yarattığı biridir. Burada Wedekind'in kadın kahramanı, hayat kadını ve aktris imgeleri üzerine oluşmuş repertuarın bir parçasına eklenir. Hayat kadını ve aktris imgelerinin eros ve hile şeklindeki paradoksal bileşimi, dişileşmiş modernitenin tipik bir tecellisi olarak görülür.

Açıkçası, bu iki metnin önerdiği tarih versiyonları büyük oranda örnek verdiği öznelerin toplumsal cinsiyetleri tarafından belirlenmektedir. Berman'ın anlatımında modernite dinamik etkinlik, gelişme ve sınırsız büyüme isteği ile özdeşleştirilir; yeni özgürleşmiş burjuva öznesinin özerkliği sanayi üretiminin artan ivmesinde, rasyonalizasyonunda ve doğaya hâkimiyetinde örnek olarak sunulur. Finney'in metninin sunduğu daha edilgen ve belirsiz modern birey ise, metinsel etkilerin, toplumsal rollerin ve gelişmemiş ruhsal itkilerin merkezî konumunu kaybetmiş bir bağlantı noktasıdır. Belli bir amaca yönelik şekilde çırpınan Faust'un erilliğinin yerine arzusunun modern formlarının mantığınca yaratılan saplantılı, cinselliğe düşkün ve metalaştırılmış dişilik geçer. Erkeklerin ve kadınların bu birbirine zıt modernite görüşlerinde, Berman'ın temel referans noktası Marks'ken Finney'inki Freud'dur. Bu farklılığın belirgin bir açıklaması Goethe

ve Wedekind'in eserlerini ayıran zaman aralığında yatmaktadır; açıkça, bu iki metnin "modernitesi" pek çok açıdan farklıdır. Yine de, Berman'ın kitabının açıklığa kavuşturduğu gibi, modern çağın çelişkilerini sembolik olarak dile getirme açısından, yan-kıları günümüzde de güçlü bir şekilde varlığını sürdüren Faust mitinin hatırı sayılır bir yaygınlığı vardır.⁶ Gerçekten de, az önce aktardığım iki hikâye –hem popüler hem akademik– kurgusal ve kuramsal metinlerde sürekli karşımıza çıkan modernitenin iki rakip miti olarak görülebilir. Modern çağı tanımlarken erkeklerin rasyonalizasyon, üretkenlik ve bastırma niteliklerinin hâkimiyetine vurgu yapan her bir anlatıya karşın; edilgenliğinden, zevk düşkünlüğünden ve modern öznelliğin merkezini yitirmesinden de anlaşılacağı üzere Batı toplumunun dişileştiğini onaylayarak veya eleştirerek ortaya koyan bir metin de bulabiliriz.

Tabii ki, bu değişik bakış açıları hiçbir şekilde birbirini dışlamaz. Bazı yazarlar bunları tek bir çatı altında toplayıp modern gelişimin kapsayıcı bir kuranını oluşturmaya çalışmışlardır. Bu çabaların en meşhurlarından biri Theodor Adorno ve Max Horkheimer'ın Batı toplumunun kendini yok edici mantığının bir çözümlemesi olan eseri, *Dialectic of Enlightenment*'tır [Aydınlanmanın Diyalektiği]. Adorno ve Horkheimer, Marks, Weber ve Nietzsche'nin çalışmalarına dayanarak çağımız postyapısalcı kuramın meselelerini, modern zihnin temel akıldışılığını sergileyerek öngörmektedirler. Yazarlar Yunanlıların Odysseus ve sirenler mitini Avrupa uygarlığının merkezî bir metni ve modernite çıkmazının ibretlik bir kıssası olarak okur. Sirenlerin ayartıcı şarkılarına karşılık verememesi diye mürettebatın kendisini geminin direğine bağlamalarını emrederken Odysseus, Batı kültürünün gelişimini belirleyecek beden ve kadının baskı altına alınmasının habercisi olmuş ve disiplinli erkek burjuva bireyinin somut örneğini oluşturmuştur.

6 Ayrıca bkz. Harry Redner, *In the Beginning Was the Deed: Reflections on the Passage of Faust* (Berkeley: University of California Press, 1982).

Douglas Kellner'ın öne sürdüğü gibi "Homer'in metni *Odysseus*'un (keyif, cinsellik, hayvani saldırganlık ve şiddet, kabile vahşeti gibi) ilkel doğal güçlere galip geldiği ve mitik/doğal dünya üzerindeki hâkimiyetini kurduğu alegorik bir yolculuk gibi okunmaktadır. Kurnazlığı ve hileyi kullanışında, kendini koruma dürtüsü ve mitik kaderine boyun eğmeyi reddetmesinde, adamları üstündeki girişimci kontrolü, karısı ve diğer kadınlar üstündeki ataerkil gücünde, Odysseus kendini koruma, doğaya hâkim olma, mit ve aydınlanmanın karmaşıklığı içindeki bağlantıları ortaya koyan burjuva erkeğinin bir ön tasarımı olarak sunulur."⁷

Bu karmaşıklığın güzel bir örneği *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin merkezî bir söyleminde vardır, "mit aydınlanmadır ve aydınlanma gerisin geri mitolojiye dönüştür."⁸ Doğa üstünde duyarsızca egemenlik kurma çabaları yüzünden, araçsal aklın çifte zorlukları ve meta fetişizmi tarafından yönlendirilen modern kapitalist toplumun irrasyonallitesi ve barbarlığında örneğini gördüğümüz gibi akıl da tam karşıtına dönüştü. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisinin politikaları üzerine yazdıkları gayet etkili bir bölümde, mitolojik masal âlemleri, ayartıcı metalar ve sonsuz eğlence vaatlerinin bireylerin kâr ve standardizasyon mantığı ile yönetilen bir toplumun parçası olma fikrine razı olmalarının sırlarından biri olduğunu öne sürmektedir. Estetik ve libidinal güçlerin bastırılmış kadını, yapay zevklerini ve sahte mutluluklarını statüko tarafından kabul edilme karşılığında elinden çıkaran tüketim toplumu ve modern kitle kültürünün insanı içine çeken cazibesi biçiminde geri döner. Bu nedenle Adorno ve Horkheimer için "eril" rasyonalizasyonu ve "dişi" zevki madeni paranın iki yüzü gibidir, boyun eğdirme süreçleri ile modern öznelliği oluşturan egemenliğin kusursuz mantığıdır.

7 Douglas Kellner, *Critical Theory, Marxism, and Modernity* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989), s. 91.

8 Theodor Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (London: Verso, 1979), s. xvi.

Adorno ve Horkheimer'in tezi özellikle Marksist çevrelerde güçlü ve etkiliyken, birçok açıdan da eleştirilmektedir. Öncelikle, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin moderniteyi durmadan daha büyük bir baskı yaratan acımasız bir sarmal olarak tasavvur eden oldukça karamsar bir tarih felsefesini şiar edindiği söylenebilir. Apokaliptik bir tahakküm olarak tarih tasavvuru, modern gelişmenin muğlak ve çok boyutlu yönlerini yok saymakta ve kapalı bir sistem olarak sunulan şeyin içinde çelişki, direniş ve özgürlükçü değişim gibi olasılıklara neredeyse hiç yer vermemektedir. Görünüşte kültürel alana hayati bir önem atfetse de, bu alanı en nihayetinde daha önceki ekonomik, teknolojik ve idari mantığın bir yansıması olarak ikincil bir role iter. Bu sebeple, bireylerin hayatlarını yorumlamak ve anlamlandırmak için kullandıkları sembolik formların, söylemlerin, hikâyelerin ve imgelerin farklı ve genelde çelişkili kümelenmelerin üretken, etkileşimli, öznelerarası boyutlarına yaşam hakkı tanımaz. Adorno ve Horkheimer, toplumsal öznelerin hermenötik aktörlüklerini ve kültürel metinlerin çokanlamlı zenginliklerini göz ardı ederek modern bireyi edilgen, homojen ve yabancılaşmış bir kitle olarak temsil edişleriyle, karşı olduklarını iddia ettikleri kimlik mantığını yeniden üretirler.

İkincisi, Adorno ve Horkheimer'in tezinde toplumsal cinsiyetin konumlandırılması, feminist bakış için rahatsız edicidir ve tatmin edici değildir. Çözümlemeleri bir yandan Batı modernitesinin temelde ataerkil olmasına vurgu yapar. Bu yapı, özerk farklılıkları reddeden özdeşlik yasasında da görülür. Burada, Fransız postyapısalcı düşünceden gelen logosentrizme [sözmerkezcilik] yönelik son dönem eleştirisinde olduğu gibi, bir karşı koyuş ilkesinin vücut bulmuş hâli olan ve başat aklın kısıtlamalarına ütöpik bir seçenek oluşturan dışının fantazisi başlıca bir rol oynar. Kadınların Batı modernitesinden dışlanması, onların her yere hâkim güç sistemlerinden kaçış sembolüne dönüşmelerine yol açmıştır.⁹ Öte yandan,

9 Andrew Hewitt, "A Feminine Dialectic of Enlightenment? Horkheimer and Adorno Revisited," *New German Critique*, 56 (1992), s. 147.

tam da bu eleştiri, toplumsal olanın temelde erilliğini vurgulayarak, kadınların kendini sembollerden önce var olan ötekilikle özdeşleştirmesi riskini de beraberinde taşır. Freudcu bir bastırma paradigmasına dayanmanın kısıtlılığı, dışı olanın bastırılmış ve farklılığı tanınmamış doğasıyla eş tutulmasında ortaya çıkar. Böylelikle, Patricia Mills'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* ile giriştiği eleştirel hesaplaşmada belirttiği gibi, sirenlerin dışı sesi, doğanın duyulara hitap eden dünyasının şarkısı ve haz ilkesinin ayartıcılığı ile ilişkilendirilmiştir.¹⁰ Mills mantıkdışı olan ve sembolik olmayanla böylesine ilişkilendirilmesinin, dışının bağımsız bir kadın kimliği, aktörlüğü veya arzusu kavramına izin vermediğini iddia eder. Kadın libidinal, ifade edilemez veya estetikdir; ataerkil aklın bastırılmış "ötekisi"ne indirgenir. Kadının toplumsal değişim süreçleriyle olan farklı ve karmaşık bağlantısını açığa çıkarma olasılığı Aydınlanmanın ataerkil hâkimiyetinin toptancı mantığı tarafından dışlanmaktadır.

Adorno ve Horkheimer'in metni böylece Batı tarihini tek bir şekilde açıklama arayışında ortaya çıkan bazı sorunlara değinir. Çözümlemelerinin bariz bir şekilde modern gelişmenin erkek egemen doğasını ortaya koymak gibi bir değeri olmasına rağmen, sonuçta ortaya çıkan erkeğin fail ve dışının güçsüz olduğu görüşü, kadının belirleyici rollerinin düşünülmesini ve tarihsel süreçlere faal olarak yaptığı katkıyı dışlar. Tek bir mit anlatısının kısıtlamaları dâhilinde, kaçınılmaz bir biçimde tarihsel anlatının öznesi rolünü erkek üstlenir; kadın tarihsel anlatının öznesindense nesnesidir, bu yüzden de yalnızca "öteki" olarak var olabilir. Bu dışlama mantığına karşılık vermenin bir olası yolu simgesel dişilik karşı-mitini inşa ederek erkek ve kadın rollerini tersine çevirmek olabilir; böylece, Mills, dişil arzu sorunsalının güçlü bir alegorisi ve dışı Odysseus diye betimlediği Medea'nın öyküsünün feminist

10 Patricia Jagentowicz Mills, *Woman, Nature, and Psyche* (New Haven: Yale University Press, 1987), s. 89.

bir okumasını önerir.¹¹ Yine de, kadının moderniteyle kurduğu özgün ilişkilerini tek bir alternatif mite sığdırma çabası, kadınların tarihinin tekil, tümünü kuşatan bir dişilik imgesine sığdırılıp simgeleştirilebileceğini varsayar ve böylece kadını “maddeleştiren bir genelleme” (*reifying universal*) biçimine dönüştürme riski taşır. Hem modernite hem de kadının anlamına dair tek sesli bir inancı sürdürürken, böylesi bir strateji kadının tarihsel süreçlerle ilişkilerinin çoğul ve farklı yönlerine pek değinmez.

Tam da bu sebepten, benim çözümlemem Batı tarihinin cinsiyetli doğası ve mantığının çok genel bir felsefi özeti olmaya çabalamaz. Moderne dair kapsayıcı bir feminist mit yaratmaktansa, onun değişik ve birbiriyle yarışan temsillerini çözümleyerek modernitenin dişilikle kurduğu ilişkinin karmaşıklığını ortaya çıkartmayı hedefleyen başka bir yaklaşıma yöneldim. Kültür teorisini kültür tarihiyle iç içe dokuyarak, modernin cinsiyet politikaları ile ilgili daha genel teorik sorunlara değindim. Bunu da 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başından çok geniş bir yelpazede Avrupa metinlerinin bir okumasıyla gerçekleştirmeye çalıştım. Modern hakkındaki algımızı oluşturan farklı tür ve biçimlere özel bir ilgi gösteren yorumlayıcı bir strateji sayesinde çok farklı bakış açılarıyla konumu çözümlemeyi ümit ediyorum.

Böyle bir yöntemi tercih ederken, soyutlama veya bütünleştirme yaklaşımlarının kınanması gereken veya kabul edilemez uygulamalar olduğunu öne sürmek niyetinde değilim. Deneyseleliliğin ve anlamlı yapıların, bağlantıların ve savların oluşumunu sadece işaret etmenin ötesine geçmek isteyen her savda, bir dereceye kadar, genellemede bulunmak kaçınılmazdır. Bu anlamda, Horst Ruthrof’un öne sürdüğü gibi, her yorum stratejisinde köklü bir teleolojik boyut bulunur; postyapısalcı teoriden silinmek şöyle dursun, teleoloji, yorumlanan metinden yorumlama araçlarına geçiş yapmıştır.¹² Do-

11 A.g.e., s. 192-195.

12 Horst Ruthrof, “The Hidden Telos: Hermeneutics in Critical Rewriting,” *Semiotica*, 100, 1 (1994), s. 90-91.

layısıyla, modernitenin tek bir anlam ve tarihsel mantığa indirgenebileceği inancını sorgulasam da, kendi savlarım da feminist teorinin ve siyasetin örtük amaçlarına pek çok şey borçludur. Fark, çeşitten çok bir derece meselesidir, modernitenin kültür politikalarına çok yönlü bir yaklaşım seçmem de teorik kaygılardan çok pragmatik sebeplere dayanmaktadır. Kadınları tek doğrultulu tarih anlayışı altında toplamaya çalıştığı ya da onları tarihsel veya sembolik olmayan bir alanda modern söylemin ve kurumların dışına yerleştirdiği sürece, modernin soyut felsefi teorileri feminist bir çözümleme için çok da uygun değildir. Dolayısıyla kadınların modernitenin farklı siyasi, felsefi ve kültürel mirasıyla kurduğu karmaşık ve değişmekte olan ilişkilerini aydınlatmakta yetersiz kalmaktadırlar. Bu mesele, hepimizin malumu olduğu üzere, süregelen ve aciliyetini koruyan bir şekilde günümüzle yakından alakalıdır.

Dahası, feminizmin diyaloga açık bir siyasal yapı oluşturduğu savunuluyorsa, ötekiliğe karşı gösterilen bu dikkatin, geçmişin sesleriyle dikkatli bir ilişki içerisine girmesi gerekir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tarihini bugünün bakış açısı tarafından ifade edilen şekliyle modernitenin kapsayıcı bir meta-teorisi altında toplamak yerine feminist eleştirmenler, geçmişteki kadınların ve erkeklerin tarihsel ve toplumsal süreçlerdeki yerlerini algılayışlarını ciddiyle ele almalıdır. Modernin tarihine, modernitenin farklı şekillerde temsil edilmesini inceleyerek yaklaşmak için kullanılan kültür çözümlemesi tam burada ortaya çıkmaktadır. Bu temsillerden en önemli ve yaygın olan bazılarını incelerken, bir kültürel bilinç kategorisi olan modernin hareketli ve değişken anlamlarının ayrıntılarına inmeyi amaçlamaktayım. Bu bağlamda postmodern teorideki bazı özensiz savların öne sürdüğü gibi, şu anki mevcut durumumuzun bizi genellikle modern geçmişe atfettiğimiz bu dogmalardan ve kör noktalardan kurtardığı çok da kesin bir biçimde söylenemez. Aslında sık sık kimliğin genelleyici mantığının eşanlamlısı olarak karikatürize edilen modernite,

daha yakından incelendiğinde öyle kolay kolay tek bir birleşik ideoloji veya dünya görüşünde sentezlenemeyecek farklı sesler ve perspektifleriyle çıkar karşınıza. Amaçlarımdan biri de, bazı post-modern ve feminist kuramcılarının indirgemeci tutumlarına karşı, modernin karmaşıklığını ve ele avuca sığmazlığını vurgulamak.

Tartışmamı belli bir dönem (19. yüzyıl sonu) ve birbiriyle bağlantılı kültürler (Fransa, İngiltere, Almanya) kümesi üzerinde yoğunlaştırarak belli ve sınırlı bir dizi bağlamı şekillendirmekte olan modernin bazı belirsiz boyutlarını çözmeyi ümit ediyorum. Bu bağlamlara gösterdiğim ilgi dikkate alındığında, modernin analitik bir kategori olarak hâlâ işe yarayıp yaramadığı bir soru işaretine dönüşmektedir. Bu kavramı basitçe terk edip kullanmamaktansa daha da dallandırıp budaklandırmayı seçmemin iki önemli sebebi var. Birincisi, modern fikri, çokanlamlı ve belirsiz yapısına rağmen (belki de bu yüzden) dikkatimizi toplumsal değişimin uzun vadeli süreçlerine ve çok boyutlu ama aralarında çoğunlukla sistematik bağıntılar bulunan birtakım farklı kültürel, politik ve ekonomik yapılara çekiyor. Bana göre bu tür yapıların incelenmesi, feminist teorinin temel görevlerinden biridir. Feminist teorinin genellenen tarihe yönelik eleştirisi ise, yalnızca çoğul kimlikleri övmekle veya toplumsal olanın parçalanarak ayrıksı ve izole olmuş alanlara bölünmesi ile karıştırılmamalıdır. Nitekim yapısal değişimlerin uzun vadeli süreçlerinin esaslarını ele alan ve aynı derecede önemli olmak üzere bu tür süreçlerin belli toplumsal gruplar üzerindeki değişken, düzensiz ve çoğu zaman çelişkili etkilerini değerlendiren modern kategorisi geçerliliğini koruyor. Modernite ve dışılık arasındaki kesişme sosyotarihsel bağlanın ayrıntılarında farklı açılardan görülebilir.

İkincisi, modern düşüncesi 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı söylemlerine, imgelerine ve anlatılarına nüfuz ediyor. Bu devir, bireysel hayatları ve tecrübeleri daha geniş tarih kalıpları içine sokarak ve kapsayıcı yenilik ve çöküş anlatılarıyla konumlandırır, yani onu

dönemlere ayırma mantığıyla şekillendirir. “Modernite” dolayısıyla sadece birtakım esaslı toplumsal ve tarihsel olaylara işaret etmekle kalmıyor –kapitalizm, bürokrasi, teknolojik gelişme, vb.– bunların da ötesinde belli (çoğu zaman çelişkili olsa da) zamansallık ve tarih bilinci pratiklerini de kapsıyor. Bariz sebeplerden dolayı modern tarihsellik deneyimi Marksist eleştirmenlerin ciddi şekilde ilgisini çekmiş olsa da, 19. yüzyıl kültürü incelemeleri genelde özel ve kamusal alan arasındaki ayrım çevresinde odaklanan feministler tarafından çok da sistematik bir şekilde incelenmedi. Feminist teoriyi zamansallığın ve tarihin farklı temsillerinin çözümlemesine bağlamakla, dişiliğin ve modernitenin hem erkekler hem de kadınlar tarafından nasıl benzer şekillerde ele alındığını açıklığa kavuşturmayı umuyorum. Giriş paragrafımdan da anlaşılacağı gibi, toplumsal cinsiyet kendisini tarihsel zamanın inşasında merkezî örgütleyici metafor olarak ortaya koyuyor. Gerçekten de, geçen yüzyıl sonunu kuşatan modernitenin birçok miti bu dönemde tekrar bulunabilir, bu da bize büyük anlatıların cazibesinden kendimizi kurtarmamız gerektiğini hatırlatıyor.

Dolayısıyla çözümlememin başlangıç noktası yanıltıcı şekilde basit bir noktadır: Moderni feminist teorinin penceresinden tekrar okuma isteği. Kendime şu soruları sorarak başladım: Paradigmatik olarak erkek deneyimi yerine ağırlıklı olarak kadınlar tarafından ve onlar üzerine yazılmış metinlere baksak moderniteyi anlayışımız nasıl değişirdi? Ve genellikle ikincil veya marjinal olarak görülen dişi fenomenlere modernite kültürünün çözümlemesinde merkezî bir önem verilse, böyle bir prosedür nasıl bir fark yaratırdı? Kadınların ve erkeklerin tarihlerinin karmaşıklığı ve iç içe geçmişliği göz önüne alındığında, böyle bir incelemeden çıkan hikâyeler sanırım yabancı olmayacaktır. Fakat tüketilmiş gibi duran modernitenin estetiği ve politiği üzerine oldukça aydınlatıcı bir ışık tutabilirler.

1. MODERNİTE VE FEMİNİZM

Bengündelik olanı, banal kabul edileni, varsayıldığı üzere deneysel olmayanı tercih ediyorum, “Bu neden modernizmin gerisinde kalıyor?” diye sormak yerine “Nasıl oluyor da modernizmin klasik teorileri kadının modernitesinin gerisinde kalıyor?” sorusunu yöneltiyorum.¹

Meaghan Morris, “Things to Do with Shopping Centers” [Alışveriş Merkezlerini Ne Yapmalı]

Modern üzerine yazılmış geniş literatürde yapılacak en üstün-körü araştırma bile, farklı ve çoğunlukla karşı fikirlerden oluşan bir kakofoniye ortaya serecektir. Modernite “istikrar, tutarlılık, disiplin ve dünya egemenliği”² kültüründen ortaya çıkar; diğer bir seçenekte kavramı, “geçici, fani ve tesadüfi olarak; süreksiz bir zaman, mekân ve nedensellik deneyimi”nden söz etmek için

- 1 Meaghan Morris, “Things to Do with Shopping Centres,” *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, ed. Susan Sheridan (London: Verso, 1988), s. 202.
- 2 Bryan S. Turner, “The Rationalization of the Body: Reflections on Modernity and Discipline,” *Max Weber: Rationality and Modernity*, ed. Sam Whimster and Scott Lash (London: Allen and Unwin, 1987), s. 223.

kullanmaktır.³ Bazı yazarlar için modernite, tarihsel bir görelilik ve çokanlamlılıkla işaretlenmiş “kırılma kültürüdür”;⁴ diğerleri içinse “rasyonel, özerk özne” ve “gerçeğin mutlak bölünmez bir kavramını” içerir.⁵ Modern olmak gelişmenin, aklın ve demokrasinin tarafında veya tam tersine kendini “düzensizlik, umutsuzluk ve kargaşanın” karşısında tanımlamaktır.⁶ Gerçekten de, modern olmak genellikle çelişkili bir şekilde modern karşıtı olmaktadır, kendini açık bir şekilde dönemin yaygın normlarının ve değerlerinin karşısında olarak tanımlamak demektir.⁷

Açıkçası, modern gelişmenin karmaşık ve çok yönlü meselelerinden kaynaklanan bu semantik karmaşayı çözmenin mucizevi bir yolu yok. Yine de şaşırtıcı çeşitlilikte tanımların belirmesine yol açan etkenler belirlenebilir. Örneğin, farklı ulusal kültürler ve geleneklerin modern farklı şekillerde anlamaları, metinler küresel bir entelektüel ekonomi içinde dolaşıma girdiğinde muhtemel çeviri zorluklarına yol açmaktadır. Dolayısıyla Jürgen Habermas için “die Moderne” yalnızca bürokratik ve kapitalist hâkimiyetin baskıcı güçlerini değil aynı zamanda özeleştiril olduğundan özgürleştirici potansiyele sahip, iletişimsel eylemin (*communicative reason*) ahlâk kurallarının da ortaya çıkmasını içeren, geri dönüşü olmayan tarihî bir süreci kapsar. Modernite teorik özbilincinin ilk sistematik ifadesini, burada anahtar bir figür olarak ortaya çıkan, Hegel’in felsefesinde bulur.⁸

3 David Frisby, *Fragments of Modernity* (Cambridge: MIT Press, 1986), s. 4.

4 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), s. 91.

5 Susan J. Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism* (Cambridge: Polity Press, 1990), s. 188.

6 *Modernism, 1890-1930*, ed. Malcolm Bradbury ve James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976), s. 41.

7 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Verso, 1983), s. 14.

8 Bkz. Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1987) ve *Habermas and Modernity*, ed. Richard J. Bernstein (Cambridge: Polity Press, 1985).

Buna karşın, Vincent Descombes, modernitenin idealist felsefeyle kurduğu böylesine sorunsuz bir denklemden Habermas'ı sorumlu tutar. Bu hamle öylesine Alman kültür tarihinin ve sosyolojisinin kökleriyle ilişkilidir ki Fransız düşüncesiyle yetişmiş birinin bunu anlaması "imkânsızdır". Descombes'e göre bu, felsefeden ziyade şiirsel olandır, hepsinden öte de sanat ve yaşamın ayrılmasından ziyade; belirsizlik, süreksizlik ve bulanıklık ile karakterize edilen Fransız modernitesinin parametrelerini belirleyen Baudelaire'dir.⁹ Bu terminolojik ihtilafta modernin sürekli tekrarlanan ve belirleyici örneklerinden birini bütün açıklığıyla görebiliriz: Bazı yazarlarca, Aydınlanma geleneğinin aşağı yukarı eşanlamlısı olarak bazıları tarafındansa tam zıttı olarak kullanılmıştır.

Bu da beni, belirli bir disiplin geleneğinin teorik kavramların inşası ve dolaşımı üzerindeki etkisine ilişkin soruya getiriyor. Özellikle Michel Foucault'nun çalışmaları, bilgi yapılarının tam da çözümlediklerini iddia ettikleri nesneler hakkındaki algılarımızı oluşturduğu yönündeki farkındalığımızı keskin bir biçimde arttırdı. Dolayısıyla rastgele birkaç örnek vermek gerekirse, politik kuramcılarının, edebiyat eleştirmenlerinin, sosyologların ve filozofların çalışmalarında modernite çok farklı anlamlar taşıyabilir. Bu çokanlamlılık yalnızca modernin doğası ve kıymeti ile ilgili çatışan kanaatlerle sınırlı değildir, tarihteki yeriyle ilgili de mutabakata varılmış değildir. Siyaset kuramcıları modernitenin çıkışını 17. yüzyıla, Hobbes'un çalışmalarına dayandırabileceği gibi, bir edebiyat eleştirmeni de 19. yüzyıl ortaları veya sonlarına tarihlendirilebilir. Net bir tarihî dönem olmaktan ziyade modernite, sürekli değişen zamansal koordinatlar içermektedir. Lawrence Cahoon'un belirttiği gibi "tarihî başlama noktasını saptamak imkânsızdır; 16'dan 19'a her bir yüzyıl ilk "modern" yüzyıl olarak nitelenebilir, nitelenmiştir de. Örneğin, muhte-

9 Vincent Descombes, "Le Beau Moderne," *Modern Language Notes*, 104, 4 (1989), s. 787-803.

melen modernitenin bir mihenk taşı olan Kopernik sistemi 16. yüzyıldadır. Öte yandan, modern siyasetin özü olarak görülen demokratik yönetimin, hâkim Batılı yönetim şekline dönüşmesinin üzerinden de pek uzun bir zaman geçmiş değil.¹⁰

Cahoone'un saptaması, modernitenin tarihin belli bir anında doğmuş türdeş bir Zeitgeist [çağın ruhu] olmadığını, aksine iç içe geçmiş kurumsal, kültürel ve farklı zamanlarda ortaya çıkıp gelişmiş ve çoğunlukla da "modern" olarak ancak geriye dönük tanımlanan felsefi damarlardan oluştuğunu görmemizi sağlamaktadır. Bu farklı damarlar arasındaki ayrımı ortaya koyma çabasında modernle anılan "kavramlar ailesini" açıklığa kavuşturmak faydalı olacaktır.¹¹ *Modernleşme* Batı gelişmesi bağlamında ortaya çıkan ama dünyanın farklı yerlerinde farklı tezahürleri olan sosyoekonomik olayların karmaşık kümelenmesi olarak anlaşıldı çoğu zaman: Bilimsel ve teknolojik yenilik, hızlı şehirleşme, üretimin sanayileşmesi, sürekli genişleyen kapitalist pazar, ulus-devletin gelişimi vb.. *Modernizm* ise bunların aksine, belli formda bir sanatsal üretimi tanımlayarak, 19. yüzyıl sonunda önce Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan birçok sanatsal ekol ve tarz için bir şemsiye terim işlevi görür. Estetik öz bilinç, biçimsel parçalanma ve temsilin sorgulanması gibi karakteristik özelliklere sahip modernist metinler, modernleşme süreçleriyle son derece muğlak ve çoğu zaman eleştirel bir ilişki kurar. Fransızca bir kavram olan *modernité*, tamamen moderne özgü bir çokanlamlılık ve yerinden olma durumuyla ilgiliyken, modanın gereklilikleri, tüketimcilik ve sürekli yenilikle şekillenmiş kentsel kültürün kısa ömürlü ve geçici özelliklerinde örneklerini gördüğümüz gibi onu günlük hayatın estetize edilmesi gibi daha genel bir deneyimin içine

10 Lawrence E. Cahoone, *The Dilemma of Modernity: Philosophy, Culture, and Anti-Culture* (Albany: State University of New York Press, 1988), s. 1.

11 Buradaki tartışmamda Mike Featherstone'un yararlı yorumundan faydalandım, "In Pursuit of the Postmodern," *Theory, Culture, and Society*, 5, 2/3 (1988), s. 195-215.

oturtur.¹² Son olarak, *modernite* (modernity) çoğu kez yukarıda sözü edilen özelliklerin her birini ya da tümünü içine alacak tarihî bir zamana işaret eden kapsayıcı bir dönemleştirme terimi olarak kullanılır. Terimin bu çığır açan anlamı tipik olarak ilahi otoritenin her yerde bulunduğu geleneksel toplumlar ile bireyselleşmiş ve özbilinçli öznellik üzerine kurulu modern seküler bir evren arasındaki genel bir felsefî ayrımı da içerir.¹³

Modern düşüncede içkin olgusal çokanlamlılık, gelgelelim, belirgin bir retorik güçle birleşir. Betimleyici olduğu kadar normatif, kuralcı bir boyuta sahip olmasıyla modernite diğer dönemleştirme türlerinden ayrılır. Terim sembolik gücünü bir tür geçmişten ayrılma hamlesi olan farklılaşma sürecinin ifadesinden almaktadır. Böylece 17. yüzyıldaki meşhur “Querelle des Anciens et des Modernes” (Eskilerin ve Modernlerin Kavgası), klasik metinlerin nihai kültürel referans noktaları ve zamanı aşan doğruların taşıyıcıları olarak elde tuttukları otoriteye bir meydan okuyuşa dönüşür. Matei Calinescu’ya göre, bu tartışmadaki taraflardan ikisi de neoklasik fıkirlere sorgusuz sualsiz bağlılık gösterirken, tam da burada modern düşünce tarihin ve geleneğin getirdiği yükü reddetmeyi açık bir tartışma noktasına dönüştürmüştür. Giderek, “modern” geçmişi reddetmek, değişime ve geleceğin değerlerine bağlanmakla eşanlamlı olacaktır.¹⁴

Böyle bir idealin doğurduğu siyasetin doğal olarak çift taraflı olacağını görmek çok da zor değildir. Bir yandan, modernin yarattığı cazibe hiyerarşik toplumsal yapılara ve hâkim düşünce biçimlerine gelenek, âdet ve statükoya meydan okuyarak isyanı meşru kılmaya hizmet edebilir. Fransız Devrimi gibi tarihî

12 Bkz. Frisby, *Fragments of Modernity* ve Mike Featherstone, “Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life,” *Modernity and Identity*, ed. Scott Lash ve Jonathan Friedman (Oxford: Basil Blackwell, 1992).

13 Bkz., örn., Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Harvard University Press, 1989).

14 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, s. 23-35.

olaylar; eleştirel, özeleştirel insan aklına dayalı otorite dışında bir otorite olmadığı inancına dayanan, özerklik ve eşitlik gibi modernin ayırıcı kavramlarının dile getirilmesinde bir dönüm noktası olarak alınmaktadır. Öte yandan, başlangıcından beri modern fıkri, bu muhakeme yeteneğine sahip olmayanlar üzerinde bir hâkimiyet kurma projesi olduğunu ima etmektedir. Sömürgeciliğin söylemlerinde, örneğin, modern bugün ve ilkel geçmiş arasındaki tarihsel ayrım, Batılı ve Batılı olmayan toplumlar arasındaki uzamsal ilişkiye işaret etmektedir. Böylelikle modern ulus-devletlerin teknolojik gelişmeleri emperyalist işgal için bir gerekçe olarak gösterilmiş, yerli halkların gelenek ve görenekleri tarihî gelişmenin amansız yolculuğuna geçit vermek zorunda kalmıştır.¹⁵ Benzer bir biçimde modern, kadınları siyasi hayatın birçok formundan dışlayan, erkek dayanışmasına dayalı bir eşitlik fikrini de beraberinde getirmiştir. Bu sebepten, Joan Landes “kadının zaviyesinden ve çıkarları çerçevesinden bakıldığında; aydınlanma karşı-aydınlanma, devrim de karşı-devrim gibi durmaktadır” yorumunda bulunmaktadır.¹⁶ Kadınların Fransız Devrimi’ndeki rollerinin izini süren Landes, insan deyince her seferinde yalnızca erkeği kast eden modern haklar ve cumhuriyet değerleri söyleminin nasıl etkin bir şekilde kadınları susturmak için kullanıldığını gösterir.

Muhaliif veya haklarından mahrum edilmiş gruplar da, statükoya karşı koyuşlarını formüle etmek için, yeni ve moderni kendi amaçlarına uygun bir şekilde uyarlayıp kullanabilirler. Böylelikle 20. yüzyılın başında, modernliği mevcudu onaylamak değil de onun yerine cesur bir alternatif gelecek tasavvuru koymak

15 Batı tarih ve modernite nosyonlarının emperyalizmin mirasıyla kurduğu suç ortaklığı için, bkz., örn., Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (London: Routledge, 1990).

16 Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), s. 204.

olan Yeni Kadın figürü özgürleşmenin ses getiren bir sembolüne dönüşecektir. Çok farklı yollardan, modernist ve avangard hareketler ve Batılı gelişmişliğin ve akıl idealinin eleştirel olmaktan uzak teleolojik bir tanımındansa çokanlamlılık, belirsizlik ve kriz anlamına gelecek şekilde modern düşünceyi tekrar tanımlayarak sorgulanmayan varsayımları ve dogmatik vurdumduymazlığı ortadan kaldırmaya çalıştılar. Hâkim burjuva değerlerinin “bilindik yeni” kavramı, kendini sürekli “özünde yeni” olarak niteleyen, eleştirel ve muhalif kimlikler oluşturabilmek adına modern fikri içinde saklı yenilik vaatlerini hatırlatan ve yeniden canlandıran farklı gruplarca sorgulandı.

Başka bir deyişle, birçok farklı grup siyasi ve kültürel çıkarlarına hizmet için moderniteye başvurmuştur. Sabit bir imlem (*referent*) veya özellikler dizisi belirlemek yerine, farklı ve çoğu kez birbiriyle çarpışan perspektifleri yapılandırma, meşrulaştırma ve değerli kılmaya hizmet eden “modern” hareketli ve değişen bir sınıflandırma kategorisi rolünü oynar. Bu yüzden çözümlemem, modernitenin vaktinden önce birleşmiş bir *Zeitgeist*’e indirgenemeyecek çok boyutlu bir dizi tarihsel olayı kapsadığı varsayımıyla başlamaktadır. Bundan dolayı, modernliğin homojenliği ve akılcılığına karşı postmodern çokanlamlılığın ve farklılığın ortaya çıkışını kutlamak için bütün modern dönemi, (sanki birkaç yüzyıllık tarih birkaç filozofun yazdıklarına indirgenebilirmiş gibi) Kant’tan Marks’a uzanan belli ve dar bir şekilde tanımlanmış entelektüel geleneklerle bir tutan yazılara şüpheyle yaklaşmaktayım. Bu şekilde tekil bir dünya görüşünün örneklerine indirgenemeyecek olan modern kültürün, karmaşık ve heterojen damarlarına yorumsal şiddet (*interpretive violence*) uygulayan genellemelerin sözde eleştirisinin kendisi, çok büyük oranda genelleyicidir. Geç 19. yüzyıl Avrupa’sının o özel bağlamında, örneğin, bilime başvuru, akılcılık ve maddi ilerleme; kimliğin yapay statüsünün ve dilin kaçınılmaz eğretilmeciliğinin

(*metaphoricity*) edimsel ve özbilinçli keşfi, Romantiklerin duygu, sezgi ve özgünlüğe başvuruları ile yan yana yer almaktadır. Modernitenin söylemleri homojen bir kültürel konsensüse [uzlaşma] atıfta bulunmaktansa, sosyal değişimin süreçlerine çoklu ve çatışan cevaplar ortaya koyarlar.

Buradaki amacım modern ve postmodernin birbirinin yerine geçebilir gösterenler olduğunu iddia etmek değil; açıkçası, bizim deneyimlediğimiz *fin de siècle* (yüzyıl sonu), belli paralellikler gösterse de önemli ve temel bir şekilde öncekinden ayrılmaktadır. (İlginç bir biçimde bazı 19. yüzyıl metinleri, simülasyon, pastiş, tüketim, nostalji, sayborg,* kıyafet değiştirme gibi özünde postmodern olarak bilinen birçok geleneksel tema ve kavramın habercisidir) Yine de, feminist teori çağdaş teorisinin belirli alanlarında bir olmazsa olmaza dönüşen baskıcı moderniteyle yıkıcı postmodernite karşıtlığını eleştirmeden kabullenmek yerine elbette sorgulamalıdır. Gianni Vattimo'nun vurguladığı gibi, postmodern hakkındaki böylesine bir görüş, reddettiğini iddia ettiği ilerlemeci tarih mantığını safça tekrar yürürlüğe koyarak modern için esas olan, üstesinden gelme eylemini ve gelecekçiliği tekrarlar.¹⁷

Benim çözümlemem, var olan edebiyat ve kültür tarihi teorilerini, toplumsal cinsiyet konularındaki körlüklerini ortaya koymak için sorgulamak arzusundan doğdu. Bu bakımdan, hem modern hem de postmodern teorilerin eril bir norm çevresinde organize olduğunu ve kadınların yaşamına ve deneyiminin özgünlüğüne yeterince önem vermediğini ileri süren feminist eleştirmenlerin ne demek istediklerini anlayabiliyorum. Ancak kadınların ve feministlerin sorunlarını modernin mantığının dışına yerleştirme amacıyla modernin yanıltıcı doğasını ortaya çıkartmaya çalışmıyorum. Bu tür gizemden arındırma hamleleri

* İnsan ve robot karşını sibernetik organizma. [e.n.]

17 Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in a Post-Modern Culture* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988), s. 4.

ister istemez sorunludur çünkü aşmayı hedefledikleri kategorilere kendilerinin de hapsedildiğini itiraf etmekten uzaktırlar. Böylelikle modern kavramı konusunda oldukça eleştirel olan feminizm aynı zamanda ondan çokça etkilenmiş olduğunu, ayrıca kadının özgürleşme mücadelesinin modernleşme süreçleriyle iç içe geçmiş bulunduğunu göstermeye çalışmaktayım. Nasıl ki kadınların çıkarları, modernin hakim kavramlarıyla sorunsuz bir şekilde bir araya getiremezse, kolay kolay dışında da bırakılamaz.

“MODERNİTENİN KADIN KAHRAMANLARI”

Modernin çağdaş teorilerinin çoğunun erkek merkezli olduğu iddiası, sanıyorum bu kitabın okuyucularının çoğunu şaşırtmayacaktır. Çok farklıymış gibi görünen birçok metni birbiriyle ilişkilendiren değişmez bir özelliktir bu. Berman'ın zengin ama sinir bozucu bir şekilde tek sesli anlatımına hâlihazırda atıfta bulundum; edebiyat ve kültür çalışmaları alanlarında bile modernitenin genel bir kuramını sunduğunu iddia eden birçok eleştirel çalışmanın ismini sıralayabiliriz, ne var ki bunların da çoğu yalnızca erkeklerin yazıları ve erilliğin temsilleri üzerine kurulmuştur. Bu mesele, sosyal ve siyasal teori alanına gelindiğinde çok daha belirgindir. Modernitenin erkekler tarafından yönetilen belli bazı kamu ve kurumsal yapılardan ibaret görüldüğü bu alanda, kadınların yaşamı, sorunları ve bakış açıları tamamen tablonun dışında yer almaktadır.¹⁸

Modernitenin erillik ile özdeşleştirilmesi, tabii ki, çağdaş kuramcılarının icadı değildir. 19. yüzyılda modernin birçok anahtar

18 Bkz., örn., Carole Pateman, *The Disorder of Women: Democracy, Feminism, and Political Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1989); *Feminist Interpretation and Political Theory*, ed. Mary Lyndon Stanley and Carole Pateman (Cambridge: Polity Press, 1991); R. A. Sydie, *Natural Women, Cultured Men: A Feminist Perspective on Sociological Theory* (Milton Keynes: Open University Press, 1987); T. R. Kandal, *The Woman Question in Classical Sociological Theory* (Miami: Florida International University Press, 1988).

sembolü –kamusal alan, kalabalıkların adamı, yabancı, züppe, flanör– aslında açık açık cinsiyetlidir. Örneğin bir kadını şehir aylağı olarak hayal bile edemeyiz, o derece ki öyle serbestçe sokaklarda dolaşan herhangi bir kadının büyük olasılıkla hayat kadını olduğu düşünülürdü.¹⁹ Dolayısıyla modernin sürekli kamuyla özdeşleştirilmesi kadınların tarihî süreçlerin ve toplumsal değişimlerin dışında olduğu inancının yerleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Erken Romantizmin ilk metinlerinde, son derece nostaljik bir yaklaşımla dişilik, insanlığı uygarlığın kısıtlamalarından koruyan bir sığınak olarak resmedilir. Erkekten daha az uzmanlaşmış ve farklılaşmış olarak görülen, eve ve samimi ailevi ilişkiler ağının içine konumlandırılmış, doğurganlık özelliğinden dolayı doğayla daha yakından ilişkilendirilmiş kadın, zamandan münezzeh bir özgünlüğün içine yerleştirilmiş, modern hayatın yabancılaşmasından ve parçalılığından etkilenmemiş gibidir.

Dişilik hakkındaki bu görüş, söylem gücünden pek bir şey kaybetmeyip, çağdaş birçok yazarın eserinde gün yüzüne çıkmaktadır. Nitekim ana akım feminist düşüncenin ortak aklının bir parçası da şu inançtır; sanayi, tüketimcilik, modern şehir, kitle iletişimi ve teknolojinin bir bakıma özünde eril olduğu, samimiyet ve özgünlük gibi dışı değerlerin modernitenin insanlıktan uzaklaştıran ve yabancılaştıran mantığının dışında kaldığıdır. Bu

- 19 Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering," *New German Critique*, 39 (1986), s. 119. Modernitenin son dönem feminist anlatılarında flanör, anahtar bir figür olarak çıktı ortaya, öte yandan bir kadın flanör konusunda çok farklı fikirler mevcuttur. Bkz. Janet Wolff, "The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity," *Theory, Culture, and Society*, 2, 3 (1985): 37-46; Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity," *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* içinde (New York: Routledge, 1988); Deborah Epstein Nord, "The Urban Peripatetic: Spectator, Streetwalker, Woman Writer," *Nineteenth-Century Literature*, 46, 3 (1991), s. 351-375; and Elizabeth Wilson, "The Invisible Flaneur," *New Left Review*, 191 (1992), s. 90-110.

varsayımlar, teknokratik akılcılığın gaddarca saldırısı karşısında dışılığı [mevcudiyet (*self-presence*) için bir koranak gibi gören] romantik bir ideal olarak benimsemiş kültürel feminizmin eserlerinde açıkça ifade edilmiştir. Modern düşüncenin kurucu kavramlarının ve yapılarının doğaları gereği fallus merkezli olduğunu öne süren, günümüze daha yakın feminist eserler psikoanalitik ve yapısalcılık sonrası kuramlardan yararlanmak suretiyle benzer bir eleştiriyi daha soyut bir düzlemde ortaya koydular. Örneğin, Juliet MacCannell modernitenin kadının ve cinsel farklılığın ortadan kaldırılması üzerine kurulu olduğunu öne sürmektedir. Tanrı'nın ve kralın geleneksel ve sorgulanmayan otoritesi modern Aydınlanma'nın eşitlik, kardeşlik ve kimlik mantığına yerini bırakırken, MacCannell'a göre modern toplum artık babanın yasasını devam ettirmemekte, daha çok erkek kardeşin rejimini temsil etmektedir. Yine de kadınlar için, bu tarihî gelişme, örtük olduğundan, daha da baskıcı tahakküm rejimleri getirmekte; modern Ötekinin yokluğu ve kadın unsurunun ve arzusunun ortadan silinmesi üzerine kurulmaktadır.²⁰

MacCannell'in savının bazı yönleri oldukça zihin açııcıdır. Modernin psikanalitik kuramın penceresinden okunması, Aydınlanma düşüncesinin fantazmik ve narsistik boyutlarını ifşa ederken, işe yarar bir şekilde akılcı/akılcı olmayan ikili karşıtlığını yerinden oynatmaktadır. Yine de modernin bu tarz kuramları ile ilgili sıkıntı, iddialarının sınırları belirsiz genişliğidir. Joan Landes'in 18. yüzyıl kamusal alanının sembolik siyaseti üzerine yürüttüğü ölçülü tartışmada veya Griselda Pollock'un 19. yüzyıl şehrinin topografyasını aktarımında olduğu gibi, modernleşme süreçlerinden doğan belli kurumsal ve kültürel olguların tarihî olarak eril bir norm etrafında yapılandığını öne sürmek başkadır,²¹

20 Juliet Flower MacCannell, *The Regime of the Brother: After the Patriarchy* (London: Routledge, 1991). Kardeşlik üzerine, ayrıca bkz. Carole Pateman, *The Sexual Contract* (Stanford: Stanford University Press, 1988).

21 Landes, *Women and the Public Sphere*, ve Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity."

geniş bir tarihî dönemin tekil, birleşik, eril bir ilkeye indirgenebileceğini savunmak bambaşka. Böylesine mutlak bir eleştiri modern gelişmenin mantığını veya mantıkî sebeplerini şekillendiren tutarsız ve çatışan etkenleri açıklamada yetersiz kalmaktadır. Modernitenin bazı yönlerinin kadınlara faydalı olabileceği veya o potansiyeli taşıdığı ihtimaline pek yer vermezler. Bunun yerine, bir durumdan öbürüne geçişi sağlayan mekanizmalarla ilgili hiçbir açıklama getirmeden yabancılaşmış modern geçmiş ile özgün (postmodern?) dişi gelecek arasında bir ikili karşıtlık yaratır.²² Dahası, modernitenin özünde eril bir doğası olduğuna ilişkin böylesi bir görüş, kadınların toplumsal çevrelerinin pek çok farklı aktörüyle kurdukları aktif ve değişen etkileşimi görmezden gelirken, kadını etkili bir şekilde tarihin dışına itmektedir. Çok yüzeysel bir şekilde moderni belli soyut felsefelerin idealleriyle erkek egemen kamusal hayatı kapsayan denklem olarak kabul eden bu modernite anlayışı kadın modernitesinin özel ve farklı özelliklerini göz önüne alma konusunda başarısız olmaktadır.

Bunun yanında modern üzerine, bu kitaptaki görüşleri ciddi şekilde etkilemiş olan, feminist literatürden de söz etmek gerekir. Elaine Showalter, Sandra Gilbert ve Susan Gubar tarafından yeniden yazılmış 19. yüzyıl edebiyat tarihlerinden faydalandığım gibi, Elizabeth Wilson, Christine Buci-Glucksmann, Rachel Bowlby, Nancy Armstrong, Andreas Huyssen ve Patrice Petro'nun yakınlarında yayımlanmış eserlerinden de büyük ölçüde yararlandım.²³ Bu

22 Bkz. Iris Marion Young, "The Ideal of Community and the Politics of Difference," *Feminism/Postmodernism*, ed. Linda Nicholson (New York: Routledge, 1990).

23 Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York: Viking Penguin, 1990); Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 1: *The War of the Words* (New Haven: Yale University Press, 1988) ve *No Man's Land*, vol. 2: *Sexchanges* (New Haven: Yale University Press, 1989); Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (Berkeley: University of California

eleştirmenlerin üzerinde anlaştığı ortak nokta, kadın ve modernite arasında karmaşık kesişmelerin olduğu, yani bu iki kategori arasında karşıtlık olduğu kadar örtüşen noktalar da olduğunu teslim etmeleridir. Modernleşme ile birlikte, kadınların hayatında apaçık bir iyileşme görüldüğünü savunan veya cennetvârî, yabancılaşmamış, altın çağa dair nostalji karşı mitini benimseyen gelişme anlatısı yerine, bu yazarlar modernin toplumsal cinsiyet politikalarının değişken karmaşıklığı üzerine bir ilişkiyi önümüze sererler.

Dolayısıyla bir yönden, birçok feminist yazarın da dikkatimizi çektiği gibi, 19. yüzyıl, kamusal benlik ile özel benliğin kalın çizgilerle giderek birbirinden ayrılmasına şahit oldu. Bu da cinsiyet farklılıklarını somutlaştırıp bariz doğal ve değişmez özelliklere dönüştürdü. Çabalayan, rekabetçi erillik ve sevecen, evcil dişilik arasındaki ayrım, orta sınıf hanelerinin azınlık bir grubu için geçerli olmasına rağmen, kültürün farklı yönlerini kuşatan temel bir genellemeye dönüştü. Mary Poovey'e göre "ayrı ama sözde eşit alanlarda sosyal olarak gerçekleşen cinsler arasında ikili karşıtlık modeli yüzyılın ortasında, cinsiyete dayalı iş bölümünden tutun da cinsiyete dayalı ekonomik ve siyasal haklara kadar, tüm bir kurumsal uygulamalar sisteminin ve kurallarının temelini oluşturdu."²⁴ Bu maddi ve kurumsal gerçekler, özel ve kamusal

Press, 1987) ve *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (London: Virago, 1991); Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin* (Paris: Editions Galilée, 1984); Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing, and Zola* (Methuen: New York, 1985); Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 1987); Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other" ve "The Vamp and the Machine: Fritz Lang's Metropolis," *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, and Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986); Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

24 Mary Poovey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), s. 8.

alan kategorileri, geçmiş ve şimdi arasındaki zamansal farklılıklarla ilişkilendirildikçe hem kadınların tarih ve gelişmeyle kurdukları ilişkinin hâkim kavranışını yoğurdu hem de onun tarafından yoğruldu. Kapitalist ekonominin makineleştirici yapılarının ve kamusal hayatın yoğun taleplerinin dışında konumlandırılarak kadın, yabancılaşmamış, dolayısıyla da modern olmayan kimliğin sembolü hâline dönüştü. Giderek artan miktarda bilimsel, edebî ve felsefî metinler bütünü, kadınların erkeklere göre birbiriyle daha benzer, daha kendisiyle barışık ve daha temel bir bütünlük içine kök salmış olduğunu ispata çalıştı. Sonuç olarak, erkek düşünürler gibi, birtakım kadın düşünürlerle göre de, kadınlar moderniteye ancak eril olarak sınıflanan bazı özellikleri yüklenerek girebilirlerdi.

Öte yandan 19. yüzyıl metinlerine yakından baktığımızda kamu ve özel, erkek ve dişi, modern ve modern olmayan arasında yapılan ayrımlar göründükleri kadar da değişmez değildi. Ya da sökülüp yeni yöntemlerle tekrar kurulmaktaydı. Christine Buci-Glucksmann 20. yüzyıl şehir yaşamı içinde hâkim karşı eğilim olarak gördüğü “kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin sembolik tekrar dağılımına” atıfta bulunmaktadır.²⁵ Böylelikle ayrı alanlar ideolojisi kadın işçi sınıfı hareketi tarafından seri üretime ve sanayi emeğine kurban edilmiştir. Bunun üzerine birçok yazar, işyerinin erkek ve dişi bedenlerinin tehlikeli yakınlığı yüzünden cinsel bir nitelik kazanacağına dair endişelerini dile getirmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında tüketimciliğin artması ile orta sınıf kadınlar alışveriş merkezlerinin kamusal alanına çıktıkça ve bunun karşılığında da seri üretim malları evlerin içini işgal ettikçe, kamu/özel ayrımı daha da muğlaklaşmıştır. Son olarak, mevcut cinsiyet hiyerarşileri konusunda 19. yüzyıl sonu feministleri ve sosyal reformcuları, en görünür ve aleni siyasi sorunlardan birini

25 Christine Buci-Glucksmann, “Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern,” *Representations*, 14 (1986), s. 222.

ortaya koydu: Erkeklerle eşit siyasi ve kanuni hakları talep ederken, kamusal alana yerleşmelerini gerekçelendirme hususunda tamamen dışı bir ahlâki otoriteye de başvurmuş oldular. Artan bir biçimde, dışı imgeler, yaygın olarak paylaşılan endişelerde, korkularda ve “modern çağın” ayırt edici özellikleri konusundaki umut dolu düşüncelerde merkezî bir rol oynayacaktı.

Bu bağlamda, birçok eleştirmen, 19. yüzyıl toplumsal muhayyilesinde hayat kadınının taşıdığı önem ve bu figürün dönemin edebiyatı ve sanatındaki sembolik yeri üzerinde durmaktadır.²⁶ Hem satıcı hem de satılan olarak, hayat kadını erosun metalaştırılmasının mükemmel bir sembolü olmuştur; para ve cinsellik, akla dayanan ve akla dayanmayan, işlevsel ve estetik arasındaki çokanlamlı sınırları aşan, tedirgin edici bir örnektir. Dışı beden birbiriyle çelişen yorumlara konu olmuştur; bazı çağdaş yazarlar tarafından ticaretin tahakkümüne ve paranın evrensel hâkimiyetine en güzel örnek olarak görülmüş, başkaları tarafından modern şehirde hastalık, hastalıkların bulaşması ve sosyal hiyerarşinin bozulmasıyla ilişkilendirilen dışı cinselliğinin karanlık uçurumu olarak okunmuştur. Giderek daha fazla düzenlemenin, bürokrasinin ve gözetimin denetimine giren hayat kadını, kadının modern

26 Son dönemlerde hayat kadınıyla modernite arasındaki ilişkiyi tartışanlardan bazıları: Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman, and the Whore,” ve Angelika Rauch, “The Trauerspiel of the Prostituted Body or Woman as Allegory of Modernity,” *Cultural Critique*, 10 (1989), s. 77-88. Ayrıca bkz. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life* (Princeton: Princeton University Press, 1984), bl. 2; Charles Bernheimer, *Figures of Ill-Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Harvard University Press, 1989); Alain Corbin, *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850* (Cambridge: Harvard University Press, 1990); Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain* (Oxford: Basil Blackwell, 1988); ve Judith Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) ve *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

şehirden tanınmadan nasıl hareket edebileceğini ve cinselliğin ailevi ve toplumsal kısıtlamaları nasıl yıkıp geçtiğini gözümüzün içine sokmuştur. Hayat kadını gibi, makyajı ve kostümü çağdaş dışı cinselliğinin yapay ve metalaştırılmış biçimleriyle özdeşleştirilen aktris de “kamu zevkine hizmet” eden biri olarak görülebilmekteydi.²⁷ Bu kadın oyuncu motifi, arzusunun modern biçimlerinin oluşumunda yanılısma ve gösterişin yaygınlığının bir emaresi olarak sunulmaya çok müsaitti. Saygın toplumun kıyılarında yer almakla birlikte onun meta estetiğindeki yapılanma mantığını gösterişli bir biçimde ortalığa seren hayat kadını ve aktris modern hayatın dekadan ve yapay doğasına takmış olan 19. yüzyıl kültür eleştirmenlerini büyüledi.

Şehirleşme ve sanayileşme koşulları altında değişen statüleri, kadının teknoloji ve seri üretimle metaforik bağının kurulmasında da kendini göstermiştir. Artık modernin akla yaslanan mantığının karşıtı olarak alınmayan kadınlar, şimdi onun tarafından yapılandırılmış olarak görülebilirlerdi. Philippe Auguste Villiers de L’Isle Adam’ın romanı *Tomorrow’s Eve* [Yarının Havvası] gibi metinlerde işlenen makine-kadın imgesi de tekrar tekrar karşımıza çıkan temalardan biridir.²⁸ Andreas Huyssen’in belirttiği gibi bu

27 Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays* (London: Phaidon Press, 1984), s. 36.

28 Philippe Auguste Villiers de L’Isle Adam, *Tomorrow’s Eve*, çev. Robert Martin Adams (Urbana: University of Illinois Press, 1982). Ayrıca bkz. Mary Ann Doane, “Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine,” *Body/Politics: Women and the Discourse of Science* içinde, ed. Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller ve Sally Shuttleworth (New York: Routledge, 1990); Annette Michelson, “On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy,” *October: The First Decade, 1976-1986*, ed. Annette Michelson ve diğerleri. (Cambridge: MIT Press, 1987); Rodolphe Gasché, “The Stelliferous Fold: On Villiers de L’Isle-Adam’s L’Eve future,” *Studies in Romanticism*, 22 (1983), s. 293-327; Peter Gendolla, *Die lebenden Maschinen: Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, und Villiers de L’Isle Adam* (Marburg: Guttandin und Hoppe, 1980).

imaj, teknolojinin gücüne duyulan hem hayranlığın hem de tepkinin kristalize olmuş hâlidir. Sanat eseri gibi, teknolojik üretim çağında kadın da aurasını kaybetmiştir; sanayinin ve teknolojinin etkileri böylece kurtarıcı doğanın son kalesi olarak dişilik mitinin ortadan kalkmasına hizmet etmektedir. Bu anlamda modernite özünde, Tanrı elinden çıkma dişiliği doğal olmaktan çıkarmakta ve yerinden oynatmaktadır. Yine de, her isteneni yapan dişi otomat fantezisinde ve annesiz yapay üreme süreci yaratım hayalinde ifade bulan makine olarak dişi figürü, erkeğin kadın üzerinde teknolojik üstünlük kurma arzusunun teyidi olarak da okunabilir. Maki-ne-kadın figüründe, Donna Haraway'ın sayborg manifestosuna damgasını vuran önemli bir anlam karmaşası var —bu bir karşı koyuş mu yoksa cinsiyet piramidinin daha da güçlenmesi mi?²⁹

Hayat kadını, aktris, mekanik kadın figürleri, 19. yüzyıl kültürünün içine işlemiş kapitalizm ve teknolojiye verilen tepkinin kristalize olmuş hâlleridir. Bu listeyi kolaylıkla uzatabiliriz. Modern arzu biçimlerinin hareketliliğini ve çokanlamlılığını resmederek onu sapıklığın ve ahlâki bozulmanın vücut bulmuş şekli olarak çizen birçok 19. yüzyıl erkek Fransız yazarın eserlerinde lezbiyen figürü, dişileşmiş modernitenin çağrışımıcı bir sembolü olarak kullanılmıştır. Walter Benjamin'in Baudelaire'i tartışırken belirttiği gibi, modernin kadın kahramanı olarak lezbiyenin statüsü, geleneksel cinsiyet rollerini, “doğal” heteroseksüelliğe ve biyolojik üremenin zorunluluklarına başkaldırarak bunları reddedişinden kaynaklanmıştır. Lillian Falderman ve daha yakınlarda Thais Morgan, 19. yüzyıl erkek avangard metinleri üzerindeki derin etkisinden dolayı lezbiyen egzotizmi kültürünün bazı tezahürlerini inceledi. Morgan'ın belirttiği gibi, geleneksel

29 Mekanik kadın tartışmamda Huyssen'in "The Vamp and the Machine" başlıklı makalesinden yararlandım. Sayborg için, bkz. Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s," *Simians, Cyborgs, and Women* (New York: Routledge, 1991).

varsayımları ve erilliğin ayrıcalıklarından vazgeçmek zorunda kalmadan sanatçılara ve yazarlara daha geniş bir yelpazede zevkler ve öznellikleri keşfetme imkânı sunduğundan, lezbiyen figürü modaya dönüşen sınırları zorlamanın bir sembolü oldu.³⁰

Bu örneğin de gösterdiği gibi, modern kadınlığın yaygın bir çok temsili, erkek fantezisinin takıntılarıyla yoğrulmuştur ve bunlar kadın deneyiminin birebir temsili olarak okunamaz. Yine de sözü geçen modernin metinsel ve kurumsal mantığının ve temsillerinin dışında oralarda bir yerlerde özgün kadınlığın keşfedilmeyi bekleyen karşıt-âlemlerini yaratma çağrısında bulunacak değilim. Tam tersine, böylesine yabancılaşmamış bir bütünlüğe duyulan özlemin, aslında kadını, zikredilmeyen Öteki olarak, eril toplumsal ve sembolik düzenin dışında konumlandırıran modern düalistik şemanın bir ürünü olduğunu göstermeyi umuyorum. Özerk dişilik gibi boş bir hayalin peşinden koşmaktansa, toplumdaki durumlarını anlama çabasında kadınların hâkim cinsiyet ve modernite temsillerini nasıl farklı şekillerde kullandıklarını, sorguladıklarını ve yeniden formüle ettiklerini araştırmak istiyorum. Kadın deneyimi, ifadesini öncüleyen önceden verilmiş bir ontoloji olarak görülemez. Aksine, çoğunlukla çelişen ama bağlantılı, basit bir şekilde yansıtılmayan, ancak belli kültürlerin ve dönemlerin “cinsiyet teknolojileri” aracılığıyla yapılandırılmış damarlardan oluşur.³¹ Tarihi böyle bir canlandırma olarak görmek, kadınlığı çoklu, farklı ama diğer kültürel mantıklarla

30 Thais E. Morgan, “Male Lesbian Bodies: The Construction of Alternative Masculinities in Courbet, Baudelaire, and Swinburne,” *Genders*, 15 (1992), s. 41. Ayrıca bkz. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: New Left Books, 1973), s. 89-93 ve Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendships and Love between Women from the Renaissance to the Present* (London: Junction Books, 1981), s. 254-276.

31 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

ve güç hiyerarşileriyle kesişen sınırlı ifadelerle yerleştirmektedir. Verili toplumsal kısıtlamalar içinde sahnelenen ve gerçekleşen bir kimlik olarak toplumsal cinsiyet, sürekli bir oluşum hâlinindedir.

Bu sebeple, dişiliğin toplumsal belirleyiciliğini kabul etmek, kadınların modernite deneyimlerinin erkeklerinkine yedirilebileceğini varsayan bir kimlik mantığını savunmak anlamına gelmez. Tabii ki, kadınların yaşamı özünde modern olgular olan sanayileşme, şehirleşme, çekirdek ailenin ortaya çıkışı, zaman-uzam düzenlemelerinin yeni formları ve kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle köklü bir şekilde dönüşüme uğradı. Bu anlamda, modernitenin yaygın yapıları ve mantığı haricinde kadınların tarihine ait ayrı bir alan olamaz. Kadınlar bu değişimleri, yalnızca çok sözü edilen, sınıf, ırk ve cinsellik hiyerarşileri içinde değil; onların farklı ve üst üste binen tüketici, anne, işçi, sanatçı, sevgili, aktivist, okur ve bunun gibi kimlikleri ve uygulamaları ile parçalanmaya devam eden toplumsal cinsiyete özgü şekillerde de deneyimledi. Modern yaşamın farklı çehreleriyle dişiliğe özel karşılaşmalar, tarihsel süreçlerin toplumsal cinsiyetlenmesine ilgisiz kültürel ve sosyal meta-teoriler tarafından geniş ölçüde görmezden gelinir. Edebî ve kültürel tarihe kadınlar tarafından ve/veya onlar üzerine yazılan metinlere yoğunlaşan bir perspektiften yaklaşmak, tarihsel süreçlerin doğası ve anlamı hakkında birçok farklı bakış açısının ortaya çıkmasını sağlayabilir. Görmezden gelinen, önemsizleştirilen ya da özünde modern olmaktan çok gerici olarak görülen –duygular, romantik romanlar, alışveriş, annelik, moda gibi– kültürün bu boyutları çarpıcı bir şekilde önem kazanırken, önceleri modernitenin sosyokültürel çözümlemesinde merkezî önemi haiz olduğu düşünülen temalar önemini yitirdi veya geri plana itildi. Sonuçta, neyin anlamlı tarih olarak görülebileceği anlayışımız, modernin manzarası farklılaşıp daha yabancı birtakım genel hatlar kazandıkça ince ama derinden bir değişime uğramaktadır.

Öte yandan, feminist eleştirmen bütün dikkatini “kadınların kültürünü” ortaya çıkarmaya verdiği takdirde, kalıplaşmış cinsiyet yargılarını güçlendirme riskiyle de karşı karşıya bulunmaktadır. Birçok 19. yüzyıl kadını açıkça siyasi olarak veya daha sessiz ve az görünür şekillerde geleneksel kadın/erkek sınırlarını aşarak “kadınların kültürü” nosyonunu sorgulamanın peşine düştü. Kamu siyaseti ve avangard sanat gibi sadece erkeğin sahası olarak görülen alanlarda da kadınların mevcudiyetini teslim etmek aynı derecede önemlidir. Kadın versiyonları düşündürücü ve ilginç farklılıklar gösterse de, alışlageldik erkek söylemlerini uyarlayarak kadınlar, geleneksel cinsiyet ayrımlarının hiç de sağlam temeller üzerinde durmadığının ortaya çıkmasını sağladılar. Bu tür stratejileri kadınların, patolojik bir biçimde her şeyi kapsayan, fallus merkezliliğe düşmesinin işaretleri olarak okumak yerine, buradan çıkan melez ve çoğunlukla da çelişen kimlikleri incelemekle ilgileniyorum. Cinsiyet politikaları modernleşme süreçlerini şekillendirmede ne kadar merkezî bir rol oynuyorsa, aynı süreçler cinsiyetin yeniden yoğrulmasında ve yeniden düşünülmesinde de o derece yararlı olmuştur.

MODERNİST ESTETİK VE KADINLARIN MODERNİTESİ

Edebiyat çalışmaları alanında, modern ile anılan değişik kavramlar arasında, modernizm en iyi bilinen kavramdır. Modernitenin aksine, göreceli bir kesinlikle tarihin içine yerleştirilebilir; birçok eleştirmen modernist edebiyatın ve sanatın en etkili olduğu dönemi 1890-1940 arası olarak belirtmekte, fakat bu tarihlerden önce veya sonra da modernist özelliklerin bulunduğunu teslim etmektedirler. Kıta Avrupa’sında modernizmin doğması genellikle Fransa’da sembolizmin ve yüzyıl sonu Viyana’sında estetizmin ortaya çıkmasına bağlanmakta, öte yandan İngiltere ve Amerika’da modernist temayüllerin Birinci Dünya Savaşı sonrasında görülmeye başlandığı düşünülmektedir.

Modernist edebiyat, birleşik bir ekolün aksine, geniş ve heterojen bir üslup çeşitliliği göstermesine rağmen, bu ekolün bazı önemli ayırıcı özelliklerini saymak mümkündür. Eugene Lunn'un yaptığı yararlı özette bunlar estetik özbilinç; eşzamanlılık, yan yana getirme ve montaj; paradoks, çokanlamlılık ve belirsizlik; öznenin insani niteliklerinden yoksun bırakılması olarak sıralanmaktadır.³² Bu estetik özellikler genelde dil krizine, tarihe ve 20. yüzyılın doğumunu şekillendiren ve dönemin edebiyatında ve sanatında silinemez bir iz bırakan özneye atıfla açıklanmaktadır. Bu nedenle Malcolm Bradbury ve James MacFarlane'in belirttiği gibi modernizm "toplumsal gerçekliğin ve alışlagelmiş nedensellik kavramlarının dağılması, bireysel karakterin bütünlüğü şeklindeki geleneksel nosyonun parçalanması, kamunun dil hakkındaki nosyonlarının itibarsızlaştırılması ve tüm gerçeklerin öznel kurmacalara dönüşmesinden kaynaklanan dilsel kaos sonucu ortaya çıkmış bir sanattır."³³

Öte yandan, edebiyat ve sanatta modernist yenilikçiliğin sosyopolitik sonuçları konusunda çok fazla bir uzlaşma bulunmamaktadır. Fransa, Almanya, İtalya ve Rusya gibi Avrupa ülkelerinde 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı biçim denemeleri hem sanatçılar hem de eleştirmenler tarafından doğrudan bir sosyal gündeme bağlanmaktadır: Öyle ki radikal estetik, avangard siyasetle iç içe geçmiş durumdadır. Edebiyatın otomatikleşmiş algıları sekteye uğratma kapasitesini tarif etmek ve bir dizi gösterenden oluşan dilin maddiliğine dikkat çekmek için Rus Biçimci ekol tarafından kullanılan *ostranenie* veya alışkanlığı kırma [defamiliarization], burada en can alıcı kavramdır. Çeşitli avangard gruplar için, bu yabancılaştırma potansiyeli sanatsal yeniliğin toplumsal değişimle içsel bir bağ kurmasını sağladı. Modernizm, realist ve natüra-

32 Eugene Lunn, *Marxism and Modernism* (London: Verso, 1985), s. 33-37.

33 Malcolm Bradbury ve James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," Bradbury ve McFarlane, *Modernism*, s. 27.

list geleneklerin yansıtmacı yanılsamalarını akamete uğratmak, modern yaşamı belirleyen anlam karmaşalarını ve çelişkileri dile getirerek siyasi rehavete ve ideolojik dogmalara meydan okumak için kullanıma en uygun sanattı.

Anglo-Amerikan model bağlamında modernizm çok farklı yorumlandı. Bunun sebeplerinden biri sözü edilmeye değer avangard bir geleneğin oluşmamasıysa, diğeri de İngiltere ve Amerika'da birçok önemli sanatçının daha açıktan muhafazakâr ve sessiz kalmayı tercih eden bir politika izlemesidir. Eleştirmenler modernizmin deneyseliğinin inceliklerini, özerk, özgönderimsel sanat nesneleri idealini savunmak için öne çıkardıklarından, modernizm sosyopolitik sorunlarla ilgilenmenin tam karşıtıymış gibi tanımlanmıştır. Böylece T.S. Eliot ve Ezra Pound gibi yazarların genelde incelmış estetik kaygılarıyla, kurumsal bir uygulama ve okuma yöntemi olarak Yeni Eleştirinin biçimci ve gönderimsellik karşıtı vurgusu arasında, seçmeci yakınlık (*elective affinity*) oluşmuştur. Marianne DeKoven şöyle der: “Yeni-Eleştiri Modernizmi, modernist yazının biçimsel birliği arayan dilbilimsel ve entelektüel karmaşıklık mabedi olarak ele alınması dışında tüm yorumları dışlayarak, 20. yüzyıl kültürünün bir eleştirisi olarak tartışılmasını sağduyudan yoksun, banal bir münasebet-sizlik olarak gösterdi.”³⁴ DeKoven Joseph Conrad ve Virginia Woolf hakkındaki kendi sosyopolitik yorumunu meşrulaştırıp savunurken, İngilizce konuşulan ülkelerde böylesi varsayımların nasıl güçlü bir yere sahip olduğunu ortaya koymuş ve bu bağlamda Anglo-Amerikan model ve Avrupa modernist gelenekleri arasındaki farklılıkların da altını çizmiştir.

Yine de, feminist akademisyenlerce sıkı bir incelemeye tâbi tutulan bu iki gelenek, eril edebî-çoğunlukla da alenen eril-geleneğin “sorgulanmadan yeniden üretimi” ortak paydasında buluşmaktadır.

34 Marianne DeKoven, *Rich and Strange: Gender, History, Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 1991), s. 12.

Bazı eleştirmenler dışilikle ilgili her şeyi dışlayan yerleşik maço bir estetiğin, erkek modernistlerin eserlerinde önemli bir özellik olduğunu belirtmiştir. Burada modernizmin şiddetli bir şekilde deneyselci, özbilinçli ve ironik estetik vurgusu; duygu, arzu ve bedenin ayartıcı cazibesine karşı düşmanca ve savunmacı bir tepki olarak yorumlanmaktadır. Diğer feministler modernist deneyselliliğin pek çok özelliğinin düşündürücü bir şekilde fallusmerkezci mantıkla örtüştüğünü belirterek daha farklı bir argüman dizisiyle ortaya çıktılar. Örneğin Suzette Henke, James Joyce'un eserlerini fallus merkezli söylemin yapılarına bir meydan okuma olarak yorumlamak için Julia Kristeva'nın eserlerine atıfta bulunmakta ve anne bedeniyle ilintili libidinal arzunun çokanlamlılığını dile getiren bir sürü göstereni devreye sokmaktadır. Değişmez gözüken toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kökten sarsılmasıyla, modernist sanatın çokanlamlı doğası feminist projenin hizmetine girmiştir.³⁵

Erkek modernist kanonun böylesine revizyonist okumalarının yanında, feminist eleştirmenler kadınların da modernizmin önemli uygulamacıları ve kuramcıları olarak tanınmaları için çaba sarf ediyorlar. Virginia Woolf ve Gertrude Stein gibi bilinen yazarların yeniden okumaları kadar, edebiyat tarihinin ana hatlarını yeniden şekillendirip tanımlamak için, daha az okunan bir modernist kadın yazarlar geleneğini de tekrar gün yüzüne çıkarmaya başlıyorlar. İlk feminist eleştirmenlerin indirgemeci, içerik odaklı çözümlemelerinden uzak duran bu çalışma, mecazlarına, eğretilemelerine, kelime oyunlarına ve metinsel ritimlerine titizlikle yaklaşarak modernist yazının inceliklerini ve karmaşıklığını ortaya koymak adına titiz bir yaklaşım içindedir.³⁶ Açıkçası, sanatlarının

35 Suzette Henke, *James Joyce and the Politics of Desire* (London: Routledge, 1990).

36 Bkz., örn., Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940* (Austin: University of Texas Press, 1986); Gillian Hanscombe ve Virginia L. Smyers, *Writing for Their Lives: The Modernist Women, 1910-1940* (London: Women's Press, 1987); ve *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, ed. Bonnie Kime Scott (Bloomington: Indiana University Press, 1990).

yenilikçi ve biçimsel olarak sofistike doğasına dikkatleri çekerek daha çok kadını mevcut edebiyat kanonuna dâhil etmeye uğraşmak için kurumsal dayanaklar mevcuttur. Yine de belli ki bu tür genel çalışmalarda tartışılan bazı kadın metinleri, modernist deneyselsiciliğin eğilimlerinden çok, gerçekçilik ve melodram gibi alternatif edebiyat geleneklerinden etkilenmiş görünmektedir. Bu bağlamda Celeste Schenk, “dönemin kadın şairlerinin merkezden daha da uzaklaşmasına yol açan bir değişikliği, biçim ve kurallara putkırıcı bir saygısızlıkla yaklaşmak diye tanımlanan tek katmanlı bir ‘Modernizmi’ ortadan kaldırmak için bir kampanya” başlatmayı önermektedir.³⁷ Schenk, modernist kanona fazladan birkaç kadını dâhil etmeye çalışmaktansa, avangardcılık fetişizmine karşı destekli bir karşı koyuşun ve “modernizm” teriminin dönemin bütün metinlerini içerecek şekilde genişletilmesinin, kadınların marjinal statüsünü düzeltmeye yarayabileceğini ve o dönem dolaşımda olan birçok yazın üslubuna eleştirel gözle bakmanın yolunu açabileceğini öne sürmektedir.

Belli kategorize etme biçimlerinin içerdiği faydalar ve tehlikeler burada önümüze çıkan sorunu şekillendirmektedir. Schenk’in kaygılarını genel olarak anlayışla karşılamama rağmen, modernizmin “1910-1940 arası yazılan her şeyi” içerecek şekilde genişletilmesi önerisi, hemen akla gelen bazı sebeplerden dolayı bana yetersiz görünüyor. Modernizm artık herhangi bir ayırıcı üslup veya biçimsel özelliği ile tanımlanmayacaksa, Schenk’in önerdiği tarihler tamamen keyfileşmiş olmayacak mı? Modernizmin başlangıcı olarak 1880, 1850 veya 1830 yerine niye 1910 seçilsin ki? Neticede bu dönemlerin her biri kendilerini birçok önemli açıdan “modern” olarak gördü. “Modernizmin” özgüllüğünü bu şekilde ortadan kaldırmak, hâlihazırda çokanlamlı olan bir terimi, anlamlı göndergelerinin hepsini ortadan kaldırarak işlevsiz kılmak

37 Celeste Schenk, “Charlotte Mew,” *The Gender of Modernism* içinde, s. 320, not 1.

demektir. Tabii ki biçimsel olarak kendinin farkında, deneysel ve antimimetik özellikler gösteren metinler için bu terimi kullanıp, öte yandan bu tür eserlerin modernin en önemli veya en iyi temsilcisi olduğu varsayımını sorgulamaya devam edebiliriz. Modernizm, kadın modernitesi kültürünün sadece bir yönüdür.

Başka bir deyişle, metinler arasında estetik ve biçimsel ayrımlar olduğunu inkâr ederek edebiyat tarihinin feminist eleştirisine ulaşmak pek mümkün değildir. Bunu başarmak için bu ayrımlara yüklenen anlamları sorgulayarak yeniden düşünmek gerekir. Bu sorgulama da “muhteşem erkek modernist”in zamanının cesur sözcüsü olarak liberal hümanist görüş tarafından yüceltilmesinden, deneysel sanatın hâkim ideolojik sisteme en radikal muhalefeti gösterdiğine dair (bir sürü postyapısalcı, neo-Marksist ve feminist eleştirmenin de katıldığı) inanca kadar birçok noktayı içinde barındırır. Modernist metnin, kültürel köktencilğin ayrıcalıklı bir sahası olarak diğerlerinden ayrılması, eleştiri kuramlarında iyice zayıflamış olan edebî söylemin kendine has ayrıcalıklı statüsünden kaynaklanan, bazı sorgulanmayan varsayımlara dayanır. Bunların ilki, kabaca, mimetizmin bir türü olarak tanımlanabilir; gerçekçi estetiğin yansıtmacılığını güya reddederken, modernizmin toplumsalın kökten bir şekilde belirsiz ve parçalı doğasının şöyle ya da böyle doğru bir resmini sunduğunu da varsaymaktadır. Bu anlamda, gerçekçi metnin geçiştirdiği yapısal çatlakları görünür kılarak, modernist metinde epistemolojik otoritenin ayrıcalıklı taşıyıcısı hâline gelmektedir. Modernizmin daha doğru bir gerçekçilik olduğunu ifade ederken, paradoksal bir şekilde gerçekçilikten üstün tutulmaktadır; yüzeydeki edebiyat kurallarının yapay sağlamlığının ötesine geçildiğinde, gerçekliğin akışkanlık, parçalılık, belirsizlik olduğu ortaya çıkmaktadır.³⁸

38 Laura Marcus, “Feminist Aesthetics and the New Realism,” *New Feminist Discourses*, ed. Isobel Armstrong (London: Routledge, 1992), s. 14. Modernist estetik teorideki içkin mimetik iddiaların ayrıntılı bir tartışması için bkz. Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

Buna karşın, bir psikolog modernist metinde bilinçdışının parçalı ve tutarsız işleyişine daha fazla önem atfetmektedir. Burada birçok modernist yazarın insan ruhunun (*psyche*) derinden işleyişine duyduğu hayranlık, psikanalizin son dönem edebiyat kuramı üzerine yenilenen etkisiyle kesişmektedir. Feminist eleştirmenler modernist metinlerdeki çatlakları ve çelişkileri, libidinal arzunun fallus merkezli sistemin sabit yapılarını yerinden oynatmakla tehdit eden püskürmeleri olarak yorumlama yolunda psikolinguistik anlam kuramlarından yoğun bir şekilde yararlandılar. Modernizmin hiyerarşik sözdizimini, çizgisel zamanı ve olay örgüsünü sekteye uğratması, bilen ve akılcı özneyi merkezden uzaklaştırması, dilin işitsel ve ritmik özelliklerine duyduğu hayranlıkla bir araya gelirken, bilinçdışının itkilerine bağlanan muhalif bir öteki kadın estetiğinin kurulmasına zemin hazırlamıştır.³⁹

Bu pozisyonların ikisi de, farklı yollardan, modernist eserin sınırları ihlal eden potansiyelinin temeli olan, dilsellik dışı bir gerçeklikle ayrıcalıklı bir ilişki içinde olduğunu kabul etmektedir. Parçalanmış metin, açıklıktan uzak burjuva/ataerkil söylemini meydan okuyarak, bastırılmış gerçekleri ifade ederek, onun altını oyarak veya daha farklı yollarla sorguya çeker. Bu sayede, modernist metin modernitenin gerçek çelişkilerinin mutlak bir ifadesine dönüşür. Yine de daha önce belirttiğim gibi, modernitenin ne olduğu sorusu zaman zaman böylesi kuramların varsaydığı kadar da net değildir. Örneğin, Marksist kuramcılar kapitalist üretimin kriz güdümlü mantığını vurgulama eğilimindeyken, diğer yazarlar ekonomik gelişmeyle kültürel uygulamaların doğrudan bir uyum içinde olmayabileceğini belirttiler. Mesela, Alan Corbin kapitalizm altındaki toplumsal yaşamın radikal dönüşümü iddialarının çoğunlukla abartılı olduğunu öne sürerken, 19. yüzyıl Paris'inin din, âdet ve geleneksel akraba ve ilişki ağları açısından

39 DeKoven, *Rich and Strange*, s. 8.

göreceli istikrarını dile getirmektedir.⁴⁰ Genellemeci dönemselleştirme modellerinin eleştirisinin meşruiyetini kabul edince, ister gerçekçi, isterse yüksek modernist bir sanat eseri olsun, tek bir çeşit metni kendine has bir şekilde Zeistgeist'in tam bir temsilcisi olarak tanımlamak daha da zor hâle gelmektedir. Aslında, edebî metinle gerçek arasında eşbiçimli (*isomorphic*) bir ilişki varsaydığı için, belli bir eseri tüm bir kültür problematiğinin (modernite, kadınlar) yetkin bir indeksi olarak öne çıkarma çabası, yöntem olarak sorunlu bir girişimdir. Bunun yerine, modern düşüncesi çoğunlukla çelişkili ve bazen de birbiriyle ilişkili damarlara ayrılıyor. Bu damarlar belli bir dönemin farklı söylemlerini öyle basitçe yansıtmak şöyle dursun, bir anlamda bu söylemlerce oluşturulurlar. Bu nedenle, aklımıza radikal istikrarsızlık ve sürekli değişim çağı olarak yerleşmiş modern, bu şöhetini, biraz da olsa, put kırıcı modernist sanat eserleri üzerine yazılmış, öne çıkan 20. yüzyıl kültür tarihi çalışmalarına borçludur; başka türden metinlerin okunması modern çağda istikrar ve değişim hakkında çok daha farklı bir görüşün doğmasına sebep olabilir.

Modernitenin özüne dair itirazlarda içkin olan epistemolojik problemler, modernizmin metinsel politikalarıyla doğrudan bağlantı kurmaktadır. Bunu da deneysel biçimlerin muhalif doğasıyla ilgili genelleştirilmiş iddiaların, belli söylemlerle farklı güç eksenleri arasındaki ilişkiye yönelik daha bağlamsal çözümlemelere yerini bırakması gerektiğini önererek gerçekleştirmektedir. Örneğin, yüzyıl dönümü avangard sanatının önemli bir kısmı, hakim ideolojilere ve marjinalize olmuş sanatsal ve entelektüel elitlerin dünya görüşlerine karşı derin bir antipati ifade etti. Bu yabancılaşmayı sanatsal biçimler seviyesinde dile getirirken, bu avangardlar burjuva davranışlarının kendinden emin rahatlık-

40 Alain Corbin, "Backstage," *A History of Private Life, vol. 4: From the Fires of Revolution to the Great War*, ed. Michelle Perrot (Cambridge: Harvard University Press, 1990), s. 503.

larını ortadan kaldırmayı amaçlayan eleştirel ve muhalif bir estetik anlayışı benimsediler. Yine de feminist bir okuma, hakim söylemle estetik karşı-söylem arasında (gerek Ödipal modelin rekabetçi erilliğin yüceltilmesi, gerekse duygunun, duyarlılığın ve heyecanın “dişi” alanına karşı alenen küçümsenmesi konusunda) dikkat çekici devamlılık çizgileri ortaya çıkartır. Sonuçta, cinsiyet politikalarının sahneye çıkışı Matei Calinescu’nun “iki modernite” olarak tanımladığı burjuva akılcılaştırmasıyla radikal sanat arasındaki mevcut karşıtlığı radikal bir şekilde karmaşıkleştirip, mevcut güç hatlarını yararak yeniden şekillendiriyor.⁴¹ Bir siyasi görüşe muhalif ve bozguncu olarak görünen bir metin, başka birine göre hâkim ideolojinin taşıyıcısı olarak okunabilir. Bu bağlamda, çağımız edebî ve kültürel kuramında, ısrarla sınır tanımayan metinlere ulaşma kaygısı, gerçekten verimsiz ve sıkıcı bir girişim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadınların modernitesini, örnek oluşturabilecek bir veya iki kanonik metnin yakın okumasıyla özetlemeye çalışmanın içerdiği sorunlardan da anlaşılacağı üzere, bu argüman feminizmin kendi metodolojisini oluşturması konusundaki sorunlarla ilgili önemli ipuçları içermektedir. Mesela, Woolf’un veya Stein’in eserleri, bastırılmış ve örnek teşkil edecek ilk-dişiliktense, 1920’lerin Bloomsbury’sinin ve Paris’in Latin bölgesinin aristokrat bohem kadın altkültürlerine özgü bağlamla ilgili daha fazla şeyi açığa çıkarabilir. Söz konusu yazılar, Freudculuğun ve feminizmin, dilci felsefelerin ve sanat manifestolarının etkileriyle şekillenmiş entelektüel ve sanatsal bir dünya görüşünü dile getirirken, dilsel ve cinsel normların gösterişli ve ironik keşiflerini önümüze serer. Öte yandan bize başka tür kadınların hayatını şekillendiren modernitenin diğer yönleriyle (mağazalar ve fabrikalar, popüler romanlar ve kadın dergileri, kitlesel siyasi hareketler ve kadınlığın bürokratik yapıları) ilgili çok daha az şey söylerler. Bu tür

41 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, s. 43.

meseleler modernizmde hiç geçmiyor değildir elbette ama onlar genellikle dönemin sanatsal ve entelektüel – politik olmak zorunda değil – elitine özel ironinin, yabancılaşmanın ve montajın estetik lensinden geçip kırılarak yansıtılmaktaydı. Böylesi bir estetiğin, kadın sınıflarının ve gruplarının yaşamlarını şekillendiren modernin söylemleri, imgeleri ve temsilleriyle kurduğu ilişki bir bakışta anlaşılmaz. Martin Pumphrey’nin belirttiği gibi “Modern çağın yetkin bir okuması . . . kadının kamusal özgürlüğü, moda ve dişilik, kozmetik ve ev temizliği konularının; en az modernitenin yaratımında kübizm, sembolizm olarak dada ve fütürizm, parçalanmış biçim veya bilinç-akışı anlatısı meseleleri kadar temel bir role sahip olduğunu göz önünde bulundurmalıdır.”⁴²

Nasıl ki modernist yazının epistemolojik iddialarının bazı düzeltmelere ihtiyacı varsa, politik iddiaları da bir kısım tadilata muhtaçtır. Bu sebeple, Gertrude Stein gibi yazarlar, dilsel ve toplumsal kuralları pek umursamadıkları ve dişiliği sınır tanımadan sorguladıkları için, feminist eleştirmenlerce, çoğu zaman özellikle tercih edilmektedirler. Büyük ve ilham verici kadın yazarlardan oluşan panteonu dikip bir kadın avangard geleneğini yerine oturtmaya çalışmak, hiç şüphesiz, feminist edebiyat tarihi yeniden yazımı projesinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Aynı zamanda, biçimsel deneyselliliği en özgün direniş pratiği olarak tanımlayıp, akabinde mimetik sanat biçimlerine ve gerici, duygusal kitle kültürünün metinlerine kusur bularak, edebî ve politik değerler arasında talihsiz bir ikili karşıtlığı da kalıcılaştırmaktadır. Böylesine gelecek odaklı, ilerici bir retorik, modernin düzensiz tarihi dâhilinde, kültürel metinlerin toplumsal cinsiyet politikalarına yaklaşımı konusunda yeterince incelikli ve titiz bir yöntem sunmayacaktır. Dolayısıyla, feminist araştırmaların merkezî meselelerinden biri, onun gündelik ve sıradan olana duyduğu ilgi ve bundan kaynaklanan daha önce

42 Martin Pumphrey, “The Flapper, the Housewife, and the Making of Modernity,” *Cultural Studies*, 1, 2 (1987): 181.

önemsiz ve değersiz görülerek bir köşeye atılan alanların tekrar ilgi odağı olmasıdır. Bu çerçevede moderniteyi modernizmle bir görmek, deneysel sanatı mutlak bir biçimde cinsiyet politikalarının ayrıcalıklı kültürel taşıyıcısı olarak düşünmek, tabii ki feminist eleştirinin yalnızca yöntemle ilgili değil, çözümlemenin nesnesi ile ilgili çıkarımlarını da görmezden gelmektir.

İşte burada, feminist araştırmalar, tüm kültürel alanın gösterge yüklü doğasını ortaya koyarak toplum ve sanat arasındaki katı karşıtlığı yıkan, göstergebilimsel kuramlarla verimli bir ilişkiye girmektedir. Dünyanın metinsel olduğunu ileri sürmek bu anlamda onun siyasi, kurumsal ve güçle belirlenen gerçeklerini inkâr etmek değil, bu gerçeklerin göstergebilimsel olarak karmaşık ürünler ve etkinlikler yelpazesıyla somutlaştığını teslim etmektir. Çoğunlukla eril olarak kodlanan böylesine geniş bir kültürel metin anlayışı, radikal avangardcılık ile duygusal, dışı ve gerici olarak tanımlanan kitle kültürü arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırarak modernin yeniden kuramsallaştırılmasına katkıda bulunabilir. Özellikle, popüler kültür ve kültür çalışmaları alanındaki son dönem feminist çalışmalar, deneysel sanatın politikalarının değerlendirmesini içeren, fakat bunun yanında modernist metnin özgün cisimleştirmesinin de ötesine geçebilecek kadın modernitesini yeniden düşünmenin yolunu açtı.⁴³ Modernitenin böylesine kültür temelli bir okuması, mevcut ama bir şekilde ölmekte olan, sırasıyla sosyoloji ve edebiyat eleştirisindeki, modernleşme ve modernizm söylemlerini faydalı bir şekilde tamamlar ve yeniden dile getirebilir.

43 Burada yukarıda Petro, Huyssen ve Wilson'ın metinlerini ve feminist kültür çalışmalarının sınır taşı olan Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (New York: Methuen, 1984); Ien Ang, *Watching Dallas* (New York: Methuen, 1985); ve Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984) eserlerini düşünüyorum.

YÖNTEM POLİTİKASI

Toplumsal cinsiyet ve modernite meselesini gerçek/kurmaca ve yüksek/popüler ayrımlarını da kapsayan bir dizi metin aracılığıyla ele almayı seçtim. İleriki bölümlerde incelenen belirli yazın biçimleri; sosyolojik kuramdan realist ve natüralist romanlara, popüler melodramadan siyasi makale, konuşma ve erken modernizmin eserlerine uzanan bir edebî türler yelpazesinden alınmıştır. Bütün bu biçimler, farklı yollardan, dışının temsiliyle önemli bir biçimde iç içe geçmiş modern sorunsalının farkındalığını ve ona cevabı dile getirmektedir. Çoğunlukla birbirinden ayrı tutulan yazın biçimlerini birbirine bağlayarak, bir yandan sosyolojik ve siyasi yazının metaforik ve anlatısal boyutlarını irdelemek, bir yandan da belli sosyopolitik bağlamlarda erken modernist deneyselselcinin kendini bilen yazınsallığını tespit etmek istiyorum. Nasıl ki Yeni Tarihselecinin kurulması türlerarası okumaları mümkün kıldı, (içkin bir şekilde çokanlamlı ve özeleştirilerek kabul edilen “yüksek” edebiyat ile monolitik ideolojik duruşları tekrar üretmekle bir tutulan kitle kültürü arasındaki karşıtlığı geri dönülemez biçimde sorunsallaştırdığı için) benim argümanım da aynı şekilde türlerarasılığını kültürel çalışmalara borçlu. Bütün metinlerin anlamı giderek berraklaşıyor, metinlerarası ilişkilerin karmaşık ağında üretiliyor ve en uysal ve görünürde monolojik metinler bile yalnızca belli bir uyumu tekrarlamaktansa; ahenksizlik, çokanlamlılık ve aykırılık emareleri gösterebiliyor.

Öte yandan karşıtlıkları ortadan kaldırmak, kimlikleri savunmak anlamına da gelmiyor. Metinden metne göç eden imgeleri ve düşünce kümelerini tespit etmek ne kadar önemliyse, belli söylemlere ve metin çeşitlerine işlevsellik kazandıran, özel bağlamların ayırıcı kurallarına ve işleyiş mantığına özel bir ilgi göstermek de en az o kadar gereklidir. Bu yüzden belli yazın biçimleri ve türleri içinde, kavramların ve imgelerin nasıl ele alınıp somutlaştırıldığını irdeleyebilmek adına, Ludmilla Jordanova'nın

sözleriyle “kültürel geleneklerimizdeki temel düşüncelerin girift dönüşümlerinin ve çoklu anlamlarının altını çizmek” istiyorum.⁴⁴ Dişi figürün izini sürmeye başladığınızda (farklı söylem rejimleri ve temsil gelenekleri boyunca ilerledikçe bazen dramatik bazen de hiç anlaşılmayacak bir biçimde anlamları bulanıklaşan ve değişen) bu “girift dönüşümler” hemen ortaya çıkar. Jordanova’nın belirttiği gibi toplumsal cinsiyet birçok anlam katmanını içinde barındırır; dönem ve bağlam değişkenleri boyunca sürekliliğin önemli unsurlarını gösterse de, sınırları belirsiz ve sürekli değişen bir bileşimdir.

Bir iki istisna dışında, metinler 1880-1914 arası dönemden alınmıştır. *Fin de siècle* moderne karşı çatışan tavırların belli bir açıklıkla sahnelendiği, yozlaşma ve sıkıntıya dair yakarışların ilerleme retorikleriyle ve yeni bir çağın doğuşunun sarhoş edici duygusuyla düzenli olarak birbirine geçtiği bir dönemdir. Bu anlamda, tabii ki kendi çağımızla belli paralellikler beliriyor. Söylemsel alanların giderek farklılaştığı bir dönem aynı zamanda, sanat sanat olarak kendi statüsünün giderek ayırdına varırken; sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi farklı disiplinler kendilerini özerk disiplinler ve gerçekliğin bilimsel anlatımı olarak kurumsallaştırma çabasına düştüler. Bu sayede, moderni en iyi temsil edenin kendisi olduğunu iddia eden birçok anlatı, 19. yüzyıl sonunda sistematik bir şekilde kendilerini ifade edebildiler. 19. yüzyılın hâlâ güçlü evrimsel ve tarihselci modelleri ve 20. yüzyılın deneysel sanatını şekillendirecek yeni dil ve öznelik krizleri arasında sıkışmış olan yüzyıl dönümü, modernin anlam belirsizliklerinin izini sürmek için zengin bir metinsel alan sunmaktadır.

Modernitenin cinsiyeti erkek yazarların metinlerinde kendini ifşa ettiğinden kitabın ilk yarısı bazı tekrar eden *fin de siècle* temsil-

44 Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1989), s. 2.

lerinin detaylı okumasına ayrıldı. Moderniteyi eril bir alan olan rasyonalizasyon ve verimlilikle bir tutan erken dönem sosyoloji kuramında, bu görüşün nasıl ifade edildiğini ve meşru kılındığını irdelerken, modern dışında kalan kadın hakkında belki mevcut olan en yaygın görüşü tanımlayarak başlıyorum. Bir sonraki bölümde, karşıt bir görüş gibi görünen, modernitenin (bir örneğini doymak bilmez kadın tüketici figüründe gördüğümüz) akıldışı, estetik ve libidinal aşırılık ile ilişkilendirilmesini çözümlüyorum. Neden modernitenin temsilleri giderek daha dışlaşıyor ve şeytanileşiyor ve ortaya çıkan tüketim kültürünün, kapitalizmin ve ataerkilliğin mantığı arasındaki ilişkide neyi görünür kılıyor? Son olarak, hâlâ etkili olan erkek yazınının dışlaşmasıyla ilintili edebî bir modernite nosyonunun ortaya çıkışını irdelerken, dışı mecazının (*trope*) kadın bedeninden avangard estetiğine göç edişini değerlendiriyorum. Bu üçlü düşünsel kümede, kadın metaforu önemli vurgu devamlılıklarını ortaya çıkardığı gibi, bazı çarpıcı dönüşümler de geçiriyor.

Öte yandan, kitabın ikinci yarısı, yazdıklarının yalnızca içeriğinde değil üslubunda ve tekniğinde de görüldüğü şekliyle kadınların modernite ve dışılık ile ilgili kendi temsilleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Şunu soruyorum: Kadınlar zamansal ve toplumsal, politik ve modernle ilişkilendirilen estetik değerler karşısında kendilerini nasıl konumlandırıyorlar? Çoğunlukla geri ve çağının dışında kabul edilen, belirsiz bir “başka yere” özlem duyan, modernin kendi içinde kurucu bir mecaz olan popüler romansların irdelenmesiyle başlıyorum. Evrim ve devrim metaforlarının tarihsel bilincin ve zamansallık hissinin belli bir deneyimin emareleri olarak yayılımını mercek altına alıp, birinci dalga feministlerin konuşmalarında ve makalelerinde belirgin olan tarih felsefelerini gün yüzüne çıkararak ilerliyorum. Son olarak, modernitenin siyasi-felsefi söylemini (cinsel sapıklıkla kimliğin acayip bir şekilde estetize edilmesi arasındaki bağı, stilize edilmiş

incelemeleri günümüz kültürel çalışmalarının öncülü niteliğinde olan) Fransız dekadan yazar Rachilde'in (Margurite Eymery) edebî modernitesi ile kıyaslıyorum. Bu çok farklı türleri –duygusal romans, siyasi hitabet, avangard estetik– kıyaslayarak, yüzyıl dönümü kadın yazarların moderne verdikleri farklı tepkilerin ve ortaya çıkan değişik tasavvurların altını çizmeyi amaçlıyorum.

Bütün argümanlar gibi, benim bu değişken görüşleri çözümleyişim de temsiliyet konusunda bazı iddialar içeriyor. Ama, bu iddialar ataerkil mantığın bastırılmış dişi Öteki'sini ifade etmek veya modern dönemin hâkim ideolojisini özetlemek için, tek bir metnin toplumsal bütünün altında yatan özelliklerini görünür kılabilceği yanılgısına kapılmaz. Bunun yerine, izleri 19. yüzyıldan günümüze uzanan belli kültürel sınırların ve söylemsel alanların içinde ve ötesinde beliren, kadınların ve modernitenin en yaygın temsillerini tespit edip çözümlemeyi amaçlıyorum. Belli kültürel gelenekler içinde modernin farklı kavramlaştırmalarının altını çizerken, ulusal sınırları aşan benzerliklerin tanınmasına olanak sağlayan karşılaştırmalı bir yaklaşım yararlı olabilir. Bu mevcut seçki çok farklı şekillerde de kurgulanabilirdi, benim yaptığım yalnızca tekrarlanan temaların belli bir açıklıkla geçtiği metinleri seçmeye çalışmak oldu. Farklı materyaller kullanarak da benzer argümanlar ortaya konabilir, tabii belirgin vurgu farklarıyla.

Yaklaşımım fikir tarihinin geleneksel disiplinlerinden ve kültür tarihinin yeni biçimlerinden belirgin bir biçimde etkilenirken, bir yandan da söylemler, fikirler ve güç sistemleri arasında bağlantılar kurarak feminist ilgiyi açıkça korumaktadır. Kapsamlı sistematik mantığın analitik değerine bağlılığımı sürdürürken (ataerkil ve kapitalizm gibi kavramları çekinmeden kullanmaya devam edişim bu yüzden), modernitenin uzlaşmalarda olduğu kadar çatışmalarda da çoğunlukla işe yarayan böyle akıl yürütmeler içerdiğine inanıyorum. Burada Nancy Fraser'ın "güçler eksen" nosyonunu oldukça faydalı buldum; güç nosyonunu tamamen

dağıtıp saçmadan, farklı güç hiyerarşileri arasındaki etkileşimlerin ve olası çatışmaların altını çizerken, genellemeci ve işlevselci toplum modellerinden kaçınma becerisi gösteriyor.⁴⁵ Böylesine bir model bizlere, metnin politığının belirli bir anlayışını sunmaktadır; merkezde veya sadece marjinde varlığını sürdüreceğine, bireysel metinler belli güç eksenleri ile kurduğu ilişkide farklı ve çoğunlukla aykırı anlamlar içerebilir. Bir başka deyişle, bana göre belli söylemlerin, imgelerin ve temsil kümelerinin politik anlamı, tüm zamanları kapsamaz, bu anlam söylendiği koşullara ve ortaya çıktığı çevreye bağlı olarak önemli ölçüde değişiklik gösterebilir.

Sonrasında gelen tartışma da, erkek yazılarının değişmez bir şekilde kadın deneyimini çarpıtacağını, öte yandan kadınların bu deneyime doğru bir erişim sağlayacağını varsayan, kendini epistemolojik bir düalizmden uzaklaştırmaktadır. Bunun yerine, bütün kadın (veya erkek) deneyiminin –görünürde ne kadar özel veya mahrem olursa olsun– özneler arası çerçeveler ve anlam sistemleri tarafından iletildiğini ama söz konusu çerçevelerin tek değil çok çeşitli olduğunu ve çoğu zaman da çatışma hâlinde olduğunu varsayar. Böylesi söylemlerin bir yazarın toplumsal cinsiyetinin ampirik gerçekliğiyle ilişkisi, sabit değil, karmaşık ve değişkendir; belli bir metnin potansiyel doğruluk değeri yazarının cinsiyetini bilmekle öngörülemez. Böylece *Nana* ve *Madame Bovary* gibi eserlerde dişiliğin temsili, örneğin, düşündürücü şekillerde son zamanlardaki gösteri, arzu ve tüketimciliğin feminist tartışmalarıyla birbirine bağlanmaktadır; bu sebeple modernitenin cinsellik politikalarının eleştirel tartışmasında adı geçen romanlardan faydalaniyorum. Öte yandan, feminist okurdan onaylayıcı değil eleştirel bir tepki alan bu romanların diğer bazı yönleri kadın düşmanıdır ve ayrıca başka şekillerde sorunludur. Başka bir deyişle, belli metinlere yazarın toplumsal cinsiyetine

45 Nancy Fraser, *Unruly Practices: Power, Discourse, and Gender in Contemporary Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).

bağlı muntazam bir doğruluk veya yanlışlık atfetmektense, onların sunduğu kısmi aydınlanmalarla ilgileniyorum; öte yandan, bu kısmi aydınlanmalar 19. yüzyıl yazınının belli biçimlerinde işlevsel olan feminist kuramın ve ideolojilerce açılan eleştirel bakış açılarının mutabakatı ve bağlantısı sayesinde ortaya çıkmaktadır.

Aydınlanma ve eleştiri arasında böyle bir gel-git, erkekler tarafından olduğu kadar kadınlar tarafından yazılan eserleri okuyuşumu da şekillendirmektedir. Kadınları tarih ve kültür boyunca birbirine bağlayan müşterek kimliğin bozulmamış bir alt katmanı bulunmamaktadır. Bugünün bakış açısından, 19. yüzyıl kadın yazarlarının metinleri, o döneme özgü ideolojilerin ve dünya görüşlerinin bir şekilde ağına düştüklerini ortaya koyuyor, zaten bu yüzden sesleri bize tarihî farklılığın uçurumundan ulaşıyor. Bu yalnızca Marie Corelli gibi kendine muhafazakâr diyen aşk romanı yazarları için değil, (toplumsal değişime bağlılıkları, şimdi anakronistik gözükse, çoğu zaman da alenen ırkçı, Darwinci ve Malthusçu inançlarla iç içe geçmiş) yüzyıl dönümü feminist yazarları ve aktivistleri için de geçerlidir. Kadın yazınının kazanılmasına dair feminist arzu, böyle sesler tarafından dile getirilen gerçeğin epistemolojik iddiası ile değil, tabii ki kadınların kayıp seslerini kurtarmaya yönelik politik zeminine oturtularak gerçekleştirilebilir. Bu sebepten tartışmam kadınların ve erkeklerin metinleri arasında bir ayırım gözetmeye devam ediyor. Bu ayırım kadınların modernite ile ilgili görüşleri erkeklerinkinden daha doğru olduğu için değil, feminist eleştirinin bu tür görüşlere en azından eşit değer vermesinden ve kadınların yazdıklarına has özelliklere dikkatli bir ilgi göstermesinden dolayıdır. Bu özgüllük, vurgulamak gerekir ki, basitçe bir metne dâhil olarak görülmemelidir; aksine bu, kadınlar tarafından kamusal olarak yazılmış söylemlere denk gelen belli anlamlar ve tesirlerce şekillenmektedir. Yazarın cinsiyeti, metnin alımlanışını ve dolaşımını etkileyen önemli bir etkidir.

Bu projeye yaptığım yatırımı ve böyle bir yatırımın yöntemsel olarak olası sonuçlarını belirterek bağlamak ihtiyacı duyuyorum. Tarafsız olduğuma dair bir iddiada bulunarak, sadece 19. yüzyıl söylemlerini kayda geçiren bir antikacılıkla kendimi sınırlamaya-
cağım; bunun yerine, ideolojik olarak çıkarlarını gözeten, geçmi-
şin metinleri ve günümüz feminist siyaseti ile bağlantı noktaları
kurmaya çalışan bir çözümlemeye gidiyorum. Dolayısıyla, bu
çalışma bir kültür tarihi olduğu kadar bir kültür teorisisidir; “tarih”
denen şeyin değeri olayların özel oluşuna dikkatleri çekmesin-
de yatıyorsa, “teorininki” birbirinden farklı ayrıntılar arasında
anlamli bağlantılar kurmasında yatmaktadır. Böylesine bir bakış
açısından, (yalnızca bu sayede, toplumsal süreçlerin belli bakış
açıları ve birtakım meselelerle bağlantılı anlamli çözümlemeleri
yapılabileceği göz önüne alındığında) yorumun seçici doğası,
yalnızca kaçınılmaz değil aynı zamanda makul olandır. Bundan
dolayı, herhangi bir yazım eyleminin ister istemez hermenötik
bir boyutu olduğu ve zorunlu olarak geçmişin günümüz bakış
açısıyla kurgulandığına dair görüşe katılıyorum. Aynı zamanda,
elimden geldiğince, günümüz doğrularını (onları kusurlu bulmak
için) geçmişin metinlerine düşünülmeden yansıtmaktan kay-
naklanabilecek bariz anakronizmlerden de kaçınmaya çalıştım.
Bunun yerine, incelemem belli bir tarihsel zamanda kullanımı-
da olan söylemsel olasılıkların farkındalığını korumayı ve aynı
ışık altında kadınların ve modernitenin belli temsillerinin olası
politik anlamlarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Empati
ve eleştirinin bu tarihsel gergin ipi üzerinde ustaca bir uzlaşmaya
varılması zor bir iş: Bu uzlaşmaya nasıl bir ustalıkla varıldığına
karar vermek okura kalmış.

2. NOSTALJİ ÜZERİNE: TARİH ÖNCESİ KADIN

Nostaljinin hâkim motifi, doğa ve kültür arasındaki boşluğun kaybolması ve böylece biyoloji ve sembolün annenin duvarlarla çevrili kalesinde birleşmesi ütopyasına bir geri dönüştür. Nostaljiğin ütopyası Adem ile Havva'nın dünyaya indirilişinden öncesine gider, yaşanılan ve düşünülen deneyimin bir olduğu, özgünlük ve aşkınlığın hem mevcut hem de her yerde olduğu bir yaratılıştır.¹

Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*
[Özlem Üzerine: Minyatürün, Devasanın, Yedigârın, Koleksiyonun Anlatımları]

Edebiyat ve sosyoloji disiplinleri arasındaki mesafe şaşırtıcı bir şekilde artmaya devam ediyor. Edebiyat sosyolojisi iyi kötü bir takipçi sayısına sahip olsa da, edebiyat eleştirmenlerinin sosyolojik düşüncenin “büyük ustalarına” pek ilgi göstermedikleri görül-

1 Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984), s. 23.

yor. Yine de son zamanlardaki entelektüel gelişmeler bu iki tür arasındaki uzaklığı durağan olmaktan çıkartarak aralarındaki alışveriş için bir kapı aralamaktadır. Ne kadar anlaşılmasa olsun, en kapalı edebî eserler bile aşmaya çalıştıkları toplumsal şartları ima ettikleri gibi; toplumsal gerçekliği tanımladığını iddia eden metinler de birçok anlatıya, metafora ve mecaza yaslanmak zorundadır. Sosyolojik teori çok değişik betimleyici söz dağarcıklarından, sınıflama sisteminden ve ifade kurallarından yararlanan bir temsil edimidir.² Benim böylesi temsilî mantıklara dair okumam, modern sosyolojik ve eleştirel düşüncenin parametrelerini şekillendirmekte, özellikle dişiliğin tasavvurlarında oldukça derin bir yere sahip cinsiyet alegorilerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Edebiyat ve sosyoloji arasındaki bu bağlantı meselesi, sosyolojinin kendi meşruiyetini ayrı bir entelektüel çalışma alanı olarak kurmaya çalıştığı yüzyıl dönümünde büyük bir ilgiyle karşılandı. Sosyolojinin oluşumu ve gelişimini, edebî ve bilimsel geleneklerin dengesiz bir karışımı olarak anlatan Wolf Lepenies'e göre "19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, edebiyat ve sosyoloji modern uygarlığın gidişatını belirlemek için adeta birbiriyle yarışmıştır."³ Dönemin gerçekçi romanlarının birçoğu gibi sosyologlar da görevlerini tarihî dönemlerin temel özelliklerini tanımlamak ve kaydetmek olarak gördüler; çok kısa bir zamanda, sosyolojik yazının çerçevesinin ve söz dağarcığının, modern çağın doğası ve anlamına yönelik ortak akılda güçlü bir etkisi olacaktı. Sosyal bilimlerin açıklayıcı kategorileri, eğitim ve edebiyat gibi kurumsal kanallarla günlük bilince kademe kademe sızarak, modernite ve cinsiyet ile ilgili sorgulanmadan kabul edilen inançları şekillendirmeye devam etmektedir. Böylece belli bir bilgi biçimini yö-

2 Bryan S. Green, *Literary Methods and Sociological Theory: Case Studies of Simmel and Weber* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), s. 6.

3 Wolf Lepenies, *Between Literature and Science: The Rise of Sociology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), s. 1.

neten kurucu varsayımlar ve kör noktalar, disiplinde, ortaya çıkış noktasını aşarak çok daha geniş bir kültürel ve siyasi alanı etkiler. Sosyolojinin söylemi hepimizin modern algılayışını etkilemiştir.

Sosyoloji, liberal demokratik devletin ortaya çıkmasından önce var olması mümkün olmayan, özünde modern bir disiplin olarak tanımlanagelmıştır.⁴ Sosyoloji ve modernite arasındaki bu ilişkinin karşılıklı olarak birbirini belirleyen bir ilişki olduğunu düşünüyorum; önceden var olan toplumsal bir gerçekliği çözümlemek yerine sosyoloji, yaşadığımız gerçekliği algılayışımızı da bu çözümleme sürecinin bizatihi içinde oluşturur. Sosyolojik teorinin büyük bir kısmını şekillendiren modernite görüşü, modernin 19. yüzyıl sonu edebiyatında bulunan alternatif imgelerinden hem ayrılır hem de onlara bağlanır, dolayısıyla böyle bir karşılaştırma yararlı bir şekilde dönemlere ayırma için kullanılan terimlerin yapay olduğunu ve ancak belli söylemler içinde anlamlı olduğunu gösterir. Nasıl modern kategorisi belli metinsel alanlara yayılışında bazı özelliklerini ve bileşenlerini ortaya seriyorsa, aynı şekilde kadın figürü de değişen anlamlarını ve metaforik çağrışımlarını yüzyıl dönümünün farklı söz dağarcıklarına yerleştirmektedir. Farklılıklarını irdelemenin yanında, sosyolojinin ve psikanalizin bazı kurucu varsayımlarını kıyaslayıp, onların farklılaşmayan, ortak bir kültürel referans ve çerçevenin bağintısından kurtulmaya çalışan modern öncesi dişiliğin paralel vizyonlarının izini sürüp, söylemsel dil dizgeleri arasındaki devamlılıkları ortaya koymayı amaçlıyorum.

Georg Simmel, sosyolojinin kendini meşru bir çalışma alanı olarak kurma mücadelesi döneminde, birincil ama pek çok yönüyle de sıradışı bir figürdü. Alman sosyolojisinin kurucularından biri olarak görülmesine rağmen, akademik hayatının uzun bir döneminde hak ettiği profesyonel başarıyı yakalayamadı ve kurumsal destekten yoksun kaldı. Bu entelektüel ve profesyonel

4 Charles Lemert, "Sociology: Prometheus among the Sciences of Man," *Boundary 2*, 2, 2/3 (1985), s. 84.

dışlanış hem Alman akademisindeki antisemitizmin yaygın etkisine hem de yazılarının seçmeci ve ortodoks olmayan doğasına bağlandı.⁵ Öyle ki, Simmel'in ilgileri sosyolojinin alışlageldik konularının ötesine; psikoloji, felsefe, kültür ve sanatı da kucaklayacak şekilde uzanmaktaydı. Birbiriyle alakası yokmuş gibi görünen flört etme, harabeler, kapı kolları, moda, yemekler, hayat kadınlığı, kokunun sosyolojisi, yabancılar ve Alp yolculukları gibi konularda yazarak günlük hayatın ilk bakışta çok da kayda değer görülmeyen olgularını didiklerken, onların bireysel deneyimleri ve toplumsal etkileşimi nasıl şekillendirdiğini ortaya koydu. David Frisby, Simmel'i büyük teorik sistemler inşa etmektense modern şehir yaşamının izlenimci eskizlerine düşkün sosyolojik bir flânör olarak tanımlıyor.⁶ Toplumsal gerçekliğin artık düzenli bir bütünlük olarak kavranamayacağı konusunda ısrarcı olarak, modern deneyimin dalgalı ve çoğunlukla parçalı biçimlerini ve izleklerini ortaya çıkarmaya çalıştı. Bu eğilim onu yaşadığı dönemde eleştiri oklarının hedefi hâline getirdi ama modern toplumun estetik boyutuyla derinden ilgili ve günümüz kültür teorisinin çoğu zaman şüpheli ve genelleyici çerçevelere sahip postmodern trendi içinse oldukça çekiciydi. Son yıllarda Simmel'in eserlerine karşı dramatik bir ilginin ortaya çıktığını gördük; şimdilerde modernitenin sosyoloğu olarak veya alternatif kavramlar daha icat edilmeden bu kavramları müjdeleyen, postmodernist veya yapısökümcü bir düşünür olarak anılıyor.⁷

- 5 "Georg Simmel," Lewis A. Coser, *Masters of Sociological Thought* içinde, 2. ed. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), s. 194-196.
- 6 David Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (London: Heinemann, 1981). Ayrıca bkz. David Frisby, *Simmel ve Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory* (London: Routledge, 1992).
- 7 Simmel ve Jacques Derrida'nın bir karşılaştırması için bkz. Green, *Literary Methods and Sociological Theory*. Simmel'in postmodernist bir yazar olarak tartışılması için, bkz. Deena Weinstein ve Michael A. Weinstein, *Postmodern(ized) Simmel* (London: Routledge, 1993).

Simmel'in karmaşık düşüncesine belli bir yorumsal şiddet uygulama riskine rağmen, onun sosyal kuramcı olarak özgünlüğünü keşfetmektense, toplumsal cinsiyet üzerine yazılarının örnek niteliğindeki öneminin altını çizmek daha çok ilgimi çekiyor. Eleştirmenler tarafından çok yakın zamanlara kadar görmezden gelinmiş modernite ve kadın konuları üzerine kapsamlı yazıları dolayısıyla, ilk sosyologlar arasında bir benzerini bulmak çok zordur. Lieteke van Vucht'un belirttiği gibi, modernleşme genel teorisinde toplumsal cinsiyet ilişkilerine bütünüleyici bir parça olarak yer veren az sayıda yazardan biridir.⁸ Bu yazılarda, örtük olarak yer alan sosyolojik ve felsefi birçok düşünceyi görünür kılmış ve böylece dişiliği ve moderniteyi karşıt bir ikilik içine yerleştiren birçok varsayımı açıklığa kavuşturmuştur. Erkek ve modern yaygın kültürel denkleminin teşhisini koyup aynı zamanda da yeniden üretirken, Simmel mevcut sembolik ve kurumsal sınırların ötesinde özgün ve özerk bir dişilik tasavvur ediyor. Böylece, çoğunlukla, Romantik düşüncenin ütopyacı cazibesini reddetmiş bir kuramcı olarak tarif edilse de, Simmel'in yazılarında aslında kadın nostaljik arzunun aleni nesnesi olarak konumlandırılıyor.

Yabancılaşmamış, parçalanmamış bir kimliğin sembolü olarak dışıye duyulan bu özlemin, modernitenin doğasına dair kültürel

- 8 Lieteke van Vucht Tijssen, "Women and Objective Culture: Georg Simmel and Marianne Weber," *Theory, Culture, and Society*, 8, 3 (1991), s. 204. Ayrıca bkz. Suzanne Vromen, "Georg Simmel and the Cultural Dilemma of Women," *History of European Ideas*, 8, 4/5 (1987): 563-579; Klaus Lichtblau, "Eros and Culture: Gender Theory in Simmel, Tönnies, and Weber," *Telos*, 82 (1989): 89-110; Heinz-Jürgen Dahme, "Frauen und Geschlechterfrage bei Herbert Spencer und Georg Simmel," *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 38 (1986): 490-509; ve Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), s. 19-43. Simmel'in ilk feminist eleştirmenleri için bkz. Marianne Weber, "Die Frau und die objektive Kultur," *Frauenfragen und Frauengedanken: Gesammelte Aufsätze* (Tübingen: T. C. B. Mohr, 1919).

temsiller tarihinde can alıcı bir motif olduğunu düşünüyorum. Bu söylemlerde kadın özgün bir çıkış noktası, toplumsal ve sembolik aracılığın kısıtlamalarından nasibini almamış mitik bir imlem; modernin ortasında, zamanın ve toplum dışının tekrar tekrar beliren bir sembolüdür. Simmel'in eserinin bir çözümlemesi, Hegel'den Jacques Lacan'a kadar uzanan, etkili entelektüel bir geleneğin temelini oluşturan modernite, yabancılaşma ve erilliğin kimliğiyle ilgili derine işlemiş pek çok varsayımı aydınlatmamıza yardımcı olmaktadır. Aynı gelenek içinde, nostalji ve diş, eril gelişmenin özbölünme ve varoluşsal kayıp olarak işlendiği aşırı kapsayıcı bir anlatıya karşı, mitik bir bütünlüğün temsilinde bir araya gelmektedir. Nostalji, anakronistik veya marjinal bir durumu temsil etmek yerine, modernin kendini oluşturmada sürekli tekrarlanan ve rehberlik eden bir tema olarak ortaya çıkar; kurtarıcı anne bedeni, tarih dışı ötekini ve modern kimliğin tanımında karşıtlık teşkil eden tarihin ötekisini oluşturur.

GEÇMİŞİ ARZULAMAK

Simmel'e duyduğum ilgiyi uyandıran ilk cümle kadınlar, cinsellik ve aşk üzerine toplu yazılarının giriş bölümünde geçiyor. Guy Oakes, Simmel'in erkek karakteri ve modern kültürün nesneleştirilmiş doğası arasında esaslı bir denklem olduğunu varsaydığını belirtiyor; bununla da Oakes, Simmel için "dişileşmenin modernlikten çıkmak anlamına geleceği"⁹ sonucuna varıyor. Bu ifadeyle, Oakes kadınların modern dünyayla kurdukları ilişkiye yönelik en yaygın görüşlerden birini özetlemektedir. Özgün bir kadın kültürünün, kentli sanayi toplumunun yapay ve insanlıktan uzaklaştıran yönlerini tersine çevireceği varsayımı, hem feminist hem de feminist olmayan düşünce içerisinde sıkça tekrarlanan bir motif olagelmıştır. Kadınların yabancılaşmamış bir doğa ve

9 Georg Simmel: *On Women, Sexuality, and Love*, çev. ve ed. Guy Oakes (New Haven: Yale University Press, 1984), s. 54.

organik toplumla sözde yakınlıkları, hem idealize edilmiş modern öncesi bir geçmişin nostaljisine sığınan muhafazakârlar, hem de böylesine dışı bir ilkenin araçsal aklın ve Aydınlanma düşüncesinin tahakkümüne alternatif bir ütopya oluşturan Marksist ve feminist düşünürlerce dile getirilmiştir.

Söz konusu tema, (erkek ve kadın öznelerin uygun ruhsal ve toplumsal oluşumları konusundaki görüşleri toplumsal cinsiyet farklılıklarının ondan sonra gelen tasarımlarında güçlü bir etkisi olan) Rousseau'nun eserlerinde çoktan yerini almıştır. Gelişen materyalizm, bilimsel akla tapınma ve yabancılaştıran şehir çevresi ile özdeşleştirilen modern uygarlığın kısıtlamalarına karşı kurtarıcı bir sığınak olarak çizilen kadının, Romantik tasvirlerinde dışının, spontan duyguların özgün diyarı ile kurduğu bağlantı yeniden onaylanmış oldu. Böylelikle dişilik, daha Adem ile Havva'nın cennetten kovulmadığı bir duruma, "özbilincin içine düşmeden önceki bir zaman ve doğayla özne-nesne ilişkisine"¹⁰ geri dönüş yaptı. Bariz zamansal bir bükülme dışının bu duygusal yükselişinin temelini oluşturdu. 19. yüzyıl Avrupa'sının pek çoğunda gerçekleşen sanayileşmeyle birlikte, zamana yönelik değişen deneyimler ve tutumlar, toplumsal değişimin tehdidine uğramış görünen devamlılık ve geleneğe karşı artan bir nostalji yarattı. Diğer bir deyişle, kadınlar daha doğal bir geçmiş anlamına gelmeye başladı ve sanayi öncesi organik toplumun kaybolmuş döngüsel ritmiyle özdeşleştirildi.

Romantik düşüncedeki Doğa Ana/Toprak Ana seslenişleriyle sık sık yinelenen bir davet olan bu tarihsel nostalji tabii ki psikanalizle de yorumlanabilir. Bu perspektiften bakıldığında,

10 Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson* (Princeton: Princeton University Press, 1980), s. 13. Rousseau üzerine, bkz., Sarah Kofman, "Rousseau's Phallographic Ends," *Revaluing French Feminism: Critical Essays on Difference, Agency, and Culture*, ed. Nancy Fraser ve Sandra Lee Bartky (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

kaybedilmiş bir altın çağa duyulan özlem Ödipal öncesi dönemin ruhsal doygunluğuna duyulan hasretle açıklanmaktadır. Anne bedeni mevcudiyetin bütünlüğünün yabancılık ve yoksunlukla özdeşleşmiş yetişkin bilinciyle kıyaslanan ahenk içindeki öze dair hayalî bir tasavvurun cisimleşmiş hâli olarak görülmektedir. Psikanaliz böylesi hayallerin temel bir statüsü olduğunu kabul etse de, bu hayallerin kendileri açık bir şekilde aile ilişkilerinin sembolik temsili ve maddi yapısı gibi daha geniş tarihsel değişimler tarafından şekillenmektedir. İdealize edilmiş bir anneliğe, kültür öncesi bir diyara yapılan ruhsal yatırımın kendisi Batı kültürü içinde ailenin mahremleşmesinin bir sonucudur. Annenin çocukların bakımı için tam bir sorumluluk alması, özel ve kamu alanları arasındaki ayrımı gitgide arttıran bir bağlamda kadınları doğal ve duygusal yaratıklar olarak tanımlayan özbenlik ile ilgili ortaya çıkan normlar bunun bir parçasıdır. “Kadınların zamanı” çizgisel ve tarihsel gelişmenin dışında temel, döngüsel bir zamansallık oluşturmak yerine, kendisi çekirdek ailenin ortaya çıkması ve koruyup kollayan bir annelik âleminin kurulmasıyla sonuçlanan modernleşme süreçleriyle ilişkilidir.¹¹

Kadın hakkındaki bu Romantik görüş 19. yüzyıl boyunca son derece etkili oldu. Yalnızca edebiyatta değil, kadının modern öncesi durum ile yakınlığını göstermeye çalışan bilimsel, antropolojik ve tarihsel metinlerde tekrar tekrar yeniden üretildi. Bu çerçevede uygarlığın ve bireyin (filogenetik ve ontogenetik) gelişimi arasında tekrarlanan benzerlikler 19. yüzyıl kültürünün cinsiyet temsillerinin şekillenmesinde merkezî bir rol oynadı. Annelik işleviyle, daha sosyalleşmemiş bebeğin dünyadaki varlığının bilincinde olmamasının ilişkilendirildiği gibi, kadın ilkel ve sanayi

11 Bkz., Lawrence Stone, *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800* (London: Weidenfeld and Nicholson, 1977). “Kadınların zamanı” nosyonu Julia Kristeva’nın *The Kristeva Reader* içinde yayımlanan aynı başlıklı makalesinden alınmıştır, ed. Toril Moi (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

öncesi bir dönemle özdeşleştirildi. Kadının doğa ve gelenekle bir tutulması, erken dönem modern düşüncede de yaygındır. Bu tutum Darwinci evrimsel gelişim modellerinin popüleritesiyle birlikte yeni bir ivme kazanıp, bir şeyler için çabalayan huzursuz bir erillik ile organik, farklılaşmamış dişilik arasında aleni bir karşıtlığa yol açmıştır. 19. yüzyılın sonlarında bilimsel teori, gelişimi açısından çocuklara ve vahşilere benzetilen kadının evrimsel zincirin alt basamaklardaki yerini göstermeye çalıştı. Cynthia Eagle Russett'in ve diğer feminist bilim tarihçilerinin de belirttiği gibi, kadın gelişmemiş erkek olarak tanımlandı, daha alt bir biyolojik form erkek emsaline göre sıradan, ilkel, embriyonik olandan daha az ayrışandı kadın.¹² Yazarın zihnindekinin gelişim anlatısı mı yoksa Adem ile Havva'nın düşüş miti mi olduğuna bağlı olarak, dişilik ya ilkel bir durum olan durdurulmuş gelişme ya da modern çağın kırılma ve çelişkilerinden münezzehe cennetlik bir durum olan organik tamlik olarak resmedilmektedir.

Tarih dışında varlığını sürdüren kadın görüşü, uygarlığın gelişimini, kültürlerin ilerlemesi ve gerilemesini felsefi meta-anlatılar aracılığıyla yorumlayan tarihsel düşünce yöntemlerine kafayı takmış bir dönemin ürünüydü.¹³ Bu tür anlatılar tarihin amacı ve anlamı üzerine tumturaklı bir güven duygusu uyandırır. 19. yüzyıl Avrupa toplumsal manzarasının hızlı ve çoğu zaman görünürde kaotik dönüşümleri, en nihayetinde beyaz burjuva erkeğini en tepede konumlandıran büyük gelişme planı ile açıklanır. Yine de, kadim bir geçmişe ait pastoral imgelerin tekrarlanması aynı toplumsal süreçlerle ilgili belirsizlik ve muğlaklık olduğunu gösteriyor. İdealize edilmiş bir geçmiş için yas tutma olarak anlaşılan nostalji, böylece modernin biçimlendirici

12 Cynthia Eagle Russett, *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 50-54.

13 Bkz., Peter J. Bowler, *The Invention of Progress: The Victorians and the Past* (Oxford: Basil Blackwell, 1989).

bir temasına dönüşüyor: Gelişme çağı aynı zamanda hayalî, kaybedilmiş, cennetvârî bir duruma duyulan özlemin de çağı oluyor.

Nostalji kelimesinin tarihi ve etimolojisi bu bağlamda aydınlatıcı fikirler sunmaktadır. Kavram ilk olarak 17. yüzyılda İsviçreli tüccarların sıklıkla muzdarip oldukları aşırı sıla hasreti olarak nitelenebilecek bir hastalığa isim olarak türetilmiştir. Belirtileri bunalım, melankoli, hızlı değişen duygular, derin ağlama krizleri, anoreksiya, mum gibi erime ve zaman zaman intihar girişimlerini içermektedir.¹⁴ Michael Roth zamansal olduğu kadar uzamsal önemi de ayrıntılı incelemelerin öznesi olmuş bu kafa karıştırıcı tıbbi durum hakkında 19. yüzyılda bilimsel yazılarda bir patlama yaşandığını aktarıyor. Hastaların evlerine dönmek için duydukları önüne geçilemez istek, aynı zamanda, doktorlara göre, geçmişin belli ve can alıcı bir yerine dönme özlemidir. Şimdiki zamanla tüm bağlantıları kopararak hasta, aile ve doğum yeri ile ilgili güzel hatıralara dalar ve kaybedilenler için yas tutmaya koyulur. “Nostaljik kişi, yaşayanların dünyasından çekilerek geçmişe ‘aşırı’ bir bağlılık belirtir. Öyle bir çekilmedir ki bu, hastalar hastalıkları, önemsemeden, ölünceye kadar dönüş arzusunu yerine getirmeye çalışırlar.”¹⁵ Yaşayanların dünyasından çekilmeye duyulan bu yıkıcı arzu, modern çağın yerinden etmelerine bağlanmıştır. Artan hareketlilik ve nüfus değişimleri önemli sayıda nüfusu anayurtlarındaki köklerinden söküp, doğum yerleri ve tarihleriyle aralarındaki doğal devamlılık hissini kaybetmelerine sebep oldu.

Bazı doktorlar eve bağlı ve hareketsiz hayatlarından dolayı kadınların nostalji hastalığına daha az meyilli olduklarını dü-

14 Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: The Free Press, 1979), s. 1-2.

15 Michael S. Roth, “The Time of Nostalgia: Medicine, History, and Normality in Nineteenth-Century France,” *Time and Society*, 1, 2 (1992), s. 282. Ayrıca bkz. Michael S. Roth, “Returning to Nostalgia,” *Home and Its Dislocations in Nineteenth-Century France* içinde, ed. Suzanne Nash (Albany: State University of New York Press, 1993).

şünmekteydi. Başka bir deyişle, kadınlar anneler olarak nostaljik duygunun klasik nesnesi olurken, onun öznesi olma ihtimalleri daha düşüktü.¹⁶ Geçmiş arzulamak yerine geçmişin *kendisiydiler*; ev alanıyla özdeşleştirilmiş olduklarından, evsizlik hissinden ve kaybedilene duyulan özleminden daha az muzdariptiler. Nostalji şimdi tabii ki tüm bu tıbbi çağrışımları yitirdi ama yabancılaşmış bir şimdi ve altın çağ arasındaki zamansal ayrım düzenli olarak kamusal ve özel, eril ve dişi alanlar arasındaki mekânsal karşıtlığa yerleştirilmektedir. Hayatları kopuş ve zamansal devamsızlık açısından erkeğinkinden daha rahat olduğu ve kadınların erkeklere göre nostaljiden daha az muzdarip olduğu düşünülmektedir.¹⁷ Dişilik modern erkeğin artık sahip olmadığı tamlık ve kendi kendisine yeten bütünlüğün göstereni (*signifier*) olmaya devam etmektedir. Simmel hakkındaki tartışmamdan önce şunu söylemeliyim, kadın “kendini her zaman evinde hisseder,” öte yandan erkeğin “evi’ kendisinin uzağındadır”; Simmel’e ve Freud’a göre dişi beden özünde var olan doğum yerini simgeler, aşına olunan ama erkek öznenin geri dönüşü olmayan bir şekilde uzaklaştırıldıkları gizemli anavatandır.¹⁸

16 Roth, “The Time of Nostalgia,” s. 273-277.

17 Davis, *Yearning for Yesterday*, s. 54-56.

18 Simmel, “The Problem of the Sexes,” *On Women, Sexuality, and Love* içinde, s. 116. Buradaki Freudyen referans anne bedeninin “tüm insanların bir önceki yuvası olan . . . bir zamanlar ve başlangıçta hepimizin yaşadığı yer. Şaka yollu söylenen bir söz vardır ‘Aşk yuva özlemidir’ ve ne zaman bir adam bir yeri veya memleketi düşünüp, hayalini kurarken ‘burası bana tanıdık, daha önce bulundum ben burada’ derse, bu yeri annesinin üreme organı veya bedeni olarak yorumlayabiliriz.” Bkz. Sigmund Freud, “The ‘Uncanny,’” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, (London: The Hogarth Press, 1955), s. 245.

FARKLILAŞMAMA OLARAK DİŞİLİK

1890 ve 1911 yılları arasında Simmel, kadın kültürü, kadın psikolojisi, cinsiyetler arası ilişkiler ve Alman kadın hareketleri gibi konularda on beş deneme yayımladı. Bu denemelerin çoğunda kadının modernle kurduğu ilişki, meselenin tam kalbinde yer almaktadır. Simmel'in modern kültürün erkek egemen yapılarıyla ilgili anlatısı, Aydınlanma düşüncesinin hâkim kimlik mantığının eleştirel görüşünce belirlenmektedir. Ancak modernitenin mantığının doğası gereği ve yaygın olarak eril olduğu varsayımını tekrar üretirken, Simmel etkili bir şekilde kadının kadın olarak modern topluma katılma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Toplumsal cinsiyet ilişkileri kuramını parçalanmışlığa karşı bütünlük, dolayımamaya karşı dolaysızlık, yabancılaştırmaya karşı aslına uygunluk gibi düalist ontolojisi üzerine kurarak, çağdaş feminist düşüncüyü bugün bile uğraştırmaya devam eden çıkmazları önceden esrarengiz bir şekilde göstermektedir.

Simmel'in modernite anlayışı yıllar boyunca geniş çeşitlilikte birçok metinde kendini hissettirdi. Bu görüş, çağdaşlarının birçoğunda olduğu gibi, sosyolojik yazıların yapılarında sürekli yinelenen temel bir belirsizliği ele vermektedir. Simmel; tarihi, bireyin geleneksel hayat biçimlerinin kısıtlamalarından aşamalı olarak kurtulması olarak gören entelektüel bir gelenekten yararlanmaktadır. Modernite bu paradigmada bir farklılaşma süreci, homojenlikten heterojenliğe yahut geleneğin küçük dünyasının rutinlerinden çok yönlü ilişkiler ve sınırsız imkânların geniş dünyasına geçiş ile özdeşleştirilmektedir.¹⁹ Bu nedenle modern deneyimi bir farklılaşma ve kopuş deneyimidir. Ama bu yeni özgürlük nesnel kültürün öznel kültüre üstün tutulmasından dolayı gitgide artan bir yerinden olma ve yabancılık hissi de verir. Simmel'in bundan anladığı, modern toplumda kültürel ürünlerin ve kurumların hızlıca çoğalmasıdır, öyle ki hiçbir insan tek başına

19 Coser, "Georg Simmel," s. 191.

ne onları anlamayı ne de kontrolü altında tutmayı sürdürebilir. Kültür, insan etkinliğinden bağımsız bir hâle geliyor gibidir, sanki kendine ait bir hayat ve iradeye sahip olmaya başlanmıştır, böylece bireyler kendi yarattıkları ürünlerden uzaklaşma ve onların hâkimiyeti altına girme hissini deneyimlerler. Hiçbir kapsayıcı meta, değer veya amaçla anlamlı hâle getirilemeyecek, gitgide karmaşıklaşan ve farklılaşan yapıların dünyasında yaşıyoruz.

Buna çok bariz bir paralel olarak akla, Marksist yabancılaşma kavramı gelir. Fakat Simmel'e göre, özelleşmenin ve farklılaşmanın böyle tarihsel süreçleri modern toplumun karmaşıklığının kaçınılmaz bir sonucudur ki bu da toplulukçu ideale dönüşme ümidiyle aşılamaz. Simmel'in çalışmasının büyük bir bölümü, eşzamanlı olarak, (paranın genel değiş tokuş aracı olarak kurumsallaşması örneğinde de olduğu gibi, yeni ve ayırıcı modern şehir deneyimlerinin ortaya çıkardığı) modern hayatın özgürleştirici ve kişilikleştirici yönlerini irdeler. Simmel'in meşhur denemesi "The Metropolis and Mental Life" [Metropol ve Zihnî Yaşam] örneğin, kafa karıştırıcı bir dizi mevzuu ve deneyimleriyle modern şehir kültürüne özgü ruhsal ve toplumsal altüst olmadan sözederek. Para ekonomisinin gelişmesi eş zamanlı olarak kalite farkını sayısal farka indirgeyen ve duygusal dürtüler pahasına hesapçı bir aklı geçirmeye çalışan bir rasyonalite biçimini özendirse de, bireyler aşırı miktarda uyarana ve şehir yaşanının sonsuz çeşitliliğine karşı duyarsız bir tutum benimsemeye zorlanırlar. Belli açılardan modernleşme, farklılık ve çeşitliliği ön plana çıkartırken, aynı zamanda paradoksal olarak gitgide artan bir homojenlik ve metaların kişilerin yerine konulabileceği hissini uyandırmaktadır.²⁰

20 Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life," *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, ed. ve önsöz Donald N. Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971). Simmel'in sosyal teorisinde modernitenin özgürleştirici ve yabancılaştırıcı veçhelerinin tartışması için, bkz. Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), bl. 5.

Buradaki can alıcı nokta, çokanlamlı kültürel diyalektiğin esas itibarıyla cinsiyetli olmasıdır. Simmel şöyle yazar “erkeği ve kadını aşan bir alanda mevcudiyetini sürdüren kültürün hiçbir anlamı yoktur. Gerçek durum şudur ki, birkaç istisnai alan dışında, nesnel kültürümüz tamamen erildir. Sanatı ve sanayiye, bilimi ve ticareti, devleti ve dini yaratan hep erkektir.”²¹ Kültür eril düşüncelerin ve değerlerin cisim bulduğu yapılardan ve ürünlerden oluştuğundan “kültürün trajedisi” erkek kültürünün trajedisi oluyor. Performansı ile kendini sürekli dışarıda bırakmak isteyen erkeğin kendisidir, dolayısıyla modernin ruhunu simgeleyen bilgi, oluşum ve iradenin ilkelerini simgeleyen de odur. Erkek sınır tanımayan olarak tanımlanmaktadır, dur durak bilmeyen, hiçbir zaman bahsedilmeyen ama sürekli ertelenen bir kendini gösterebilme arayışındadır. Bu Faustvari çırpını, sonunda kendi bağımsız ivmesini kazanan değişim mekanizmalarını ortalığa saçsa da, Simmel tarafından, toplumsal gelişmenin temel motoru olarak nitelenmektedir.

Öyleyse modernite, üretim seviyesinde anlam karışıklığına yer bırakmayacak bir şekilde cinsiyetlidir; erkeğin doğası, Simmel’e göre, öznesneleştirme* süreçleriyle serbest kalmayı talep eder. Sonuç olarak, kadınlar genelde kendi ayrık ve belirli yaşam şekillerine ters olan nesnel kültürü yaratmakta başarılı değildir. Aynı zamanda, modern beraberinde duygusal bağılıkların ve kişisel bağların zayıflamasına ve başlangıçta bütün olanın parçalanmasına sebep olan, acımasız bir rasyonalizasyonu da getirir. Modern yaşam giderek bölümlere ayrılmakta ve iş bölümüne tâbi olmaktadır. Yine de bu süreç, onun bir görevi olduğu için, erkek kimliğine o kadar da zarar vermez. Erkek öznenin özerkliği ve kopukluğu, parçalanma hissine kapılmadan farklı ve özelleşmiş etkinliklerde yer almasına izin verir, öte yandan kadın ruhu bu

21 Simmel, “Female Culture,” *On Women, Sexuality, and Love* içinde, s. 67.

* Self-objectification: kişinin kendini nesne olarak görmesi [c.n.]

mesafelilik kapasitesine sahip değildir, bu yüzden yakınlık ve bağlantı kursun ister. Simmel eril ruhun bölümlere ayırma deneyimi ile üyelerinin ayrıştırılması için bu kapasiteyi talep eden gelişmiş toplumların yapısal karmaşıklığı arasında bir dizi retorik paralellik kurar. Modernitenin toplumsal nitelikleri eriliğin ruhsal özelliklerini hem yansıtır hem de onda aksini bulur, bunun karşısında günümüz toplumu kadınların çıkarlarına derinden ters ilkelerle kurulmuştur.

Dahası, Simmel, mevcut toplumsal kurumlarda erkek egemenliğinin teşhisini ortaya koymanın ötesine geçerek bunun daha geniş bir biçimde felsefi olarak kadınlar için neyi ima ediyor olabileceğini tartışır. Burada, argümanının bazı yönleri, “erkek cinsinin ... *genel insan* statüsüne ulaştığı”²² kanısını taşıyan düalistik metafiziğin eleştirisinde, düşündürücü bir şekilde çağdaş postyapısalcı düşüncenin anafikirlerini öngörür. “The Relative and the Absolute in the Problem of the Sexes” [Cinsiyetler Sorununda Göreceli ve Kesin] başlıklı denemesinde Simmel, ikili kavramlar çifti içindeki üyelerden birinin nesnel ve kesin bir üstünlük kazanma sürecini tanımlamaktadır. Böylesine bir görüşe karşı, yaygın kültürel normlar olarak nesnellik ve evrensellik, aslında özellikle eril bir varlık biçiminde ortaya çıkar. Erkeklik ifadeleri “erkek veya kadın herkes için eşit derecede geçerli olan nesnel gerçekliği ve dürüstlüğü gösterdikleri gerekçesiyle normatif öneme sahip oldukları iddiasındadırlar,” böylesi bir iddia aslen yanıltıcıdır.²³ Bunun dile getirilmesi bile efendinin kendi çıkarlarını, kendine has niteliklerinden hiç söz etmeden evrenselleşmiş gibi sunabilmesine izin veren bir iktidar yapısından kaynaklanmaktadır. Köleyse, bunun tersine, farklılığının gerçekliğiyle sürekli yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Simmel şöyle belirtir: “Hiç kuşku yok ki bir kadın, kadın olduğunun bilincinde

22 Simmel, “The Relative and the Absolute in the Problem of the Sexes,” *On Women, Sexuality, and Love* içinde, s. 103.

23 *A.g.e.*, s. 104.

olma duygusunu, erkeğin erkek olduğunu unutmasına kıyasla, nadiren kaybeder. Algılarında erilliğin karakterinde eşzamanlı olarak bir yer işgal etmediği, erkeğin tamamen nesnel düşünüyormuş gibi gözüktüğü sayısız durum vardır. Öte yandan, kadınlar sanki –açıkça veya belirsiz olarak hissettikleri– kadın olma duygusundan hiçbir zaman kurtulamazlar.”²⁴

Böylelikle ataerkil toplumda erkeğe atfedilen psikolojik üstünlük, mantıksal üstünlük söylemine dönüştürülmüştür, eril değerler kişiler-üstü bir geçerlilik kazanmıştır. Sonuç olarak, Simmel’e göre dışının özerkliği dile getirilemez, çünkü bir erkek öncüle göre tanımlanmaktadır. Kadınlar ya aslında erkek deneyiminden devşirilmiş, sözde genel ve nesnel normlara uyacak ya da erkeğin zıt kutbu, ötekisi olarak resmedilecektir. Her iki durumda da kadınlar evrensel değerler maskesi altına gizlenmiş erkek normlarınca yargılanır. Öyle görünüyor ki kadını kendi içinde ve kendisi için değerlendirecek bir bakış açısı yok gibidir. “Kadın hakkındaki hemen her tartışma onu gerçekte, idealde veya erkekle olan değer ilişkisinde resmetmektedir. Kendi için ne olduğunu kimse sormaz ... çıkartılan sonuç kendi için bir *hiç* olduğudur.”²⁵

Buraya kadar, Simmel’in çözümlemesinin büyük bir kısmı feministlerin kulağına aşına ve ikna edici gelebilir. Simmel’in en önemli dertlerinden biri, farklı yaşam formlarının kapsayıcı bir kimlik mantığı altında toplanabileceği inancında görülen evrensel aynı birimlerle ölçülebilme prensibinin kısıtlılığını ortaya koymaktı. Susan Hekman’ın belirttiği gibi, “Simmel’in, Aydınlanma epistemolojisine meydan okuyuşu, deneyimin tanımlı olduğu, bağımsız ve indirgenemez birçok form tarafından şekillendirildiği argümanlarından oluşmaktadır.”²⁶ Modernitenin bu homojenliği

24 A.g.e., s. 103.

25 A.g.e., s. 113.

26 Susan J. Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism* (Cambridge: Polity Press, 1990), s. 100.

zorunlu kılmasına gelen eleştiri, Simmel'in Alman kadın hareketlerinin bir kısmının erkeklerle siyasi eşitlik çabasında oluşunu sorgulamasına neden oldu. Böylesine bir hedef, Simmel'e göre, her halükarda, erkek deneyiminden çıkartılmış kavramsal bir çerçevenin ağına düşecektir. Bunun yerine, kadın kendinde ve kendi için var olabilmelidir ve kadınların kendilerine has psikolojik ve sosyal deneyimleri genelleştirilmiş eşitlik nosyonlarıyla kuşatılmamalıdır.

Öyleyse bu kendine has oluşun doğası nedir? Dişi bir yaşam tarzının özel doğasını nasıl tasavvur edebiliriz? Simmel'in bu sorulara verdiği cevap ilginç bir şekilde, günümüz feminist kuranındaki modern toplumsal ve sembolik kısıtlamaların ötesinde özerk bir dişilik alanına duyulan nostalji üzerine yapılan tartışmaları önceden bildirmektedir. Simmel'in tartışması, dişinin iki farklı nosyonu arasındaki can alıcı ayrıma dayanıyor. Düalistik bir metafizik, "geleneksel anlamda dişilik", daha önce tanımlanan erilin üstünlüğü prensibince kadını, ya erkeğin aynısı ya da tamamlayıcı karşıtı olarak tanımlamaktadır. Öte yandan özgün bir dişilik, tam da bu aynılık ve farklılık kategorilerini oluşturan toplumsal ve sembolik hiyerarşilerin dışında var olmak zorundadır. Kadın, eril düşüncenin ikili yapılarına hapsedilemez; kadın için, özne ve nesne, dişilik ve erillik arasındaki ayrımlar mevcut değildir. Eril kültüre özel kopuş ve hiyerarşilere karşın kadın, radikal bir farklılaşmama durumunu temsil eder. Dişilik, bir başka deyişle –paradoksal bir biçimde– eril ve dişi ayrımının kendisini de aşarak, toplumsal yapıların ve sembolik kategorilerin ötesinde var olur.

Bu formülleştirmelerin çoğunda Simmel, Hegelci toplumsal cinsiyet kimliği anlayışına duyduğu derin borcu ortaya koymaktadır. Hegel için, bir yazarın belirttiği gibi, kadın "erkekten daha az yabancılaşmıştır, ama bu sadece doğaya daha yakın olduğu içindir. Daha çok *an sich*, daha az *für sich*, yani özbilinç sahibi olma

hususunda erkekten daha az kutsanmış ve lanetlenmiştir, onun için daha az bölünmüştür ama rasyonel düşünce konusunda daha beceriksizdir.”²⁷ Hegel, kadınlara özgü bu durumu kadınların toplumsal ve kamusal hayata katılmak için uygun olmadıklarına dair bir emare olarak görürken, Simmel erkeklerce yönlendirilen modern toplumsal deneyimi örgütleyen ama aynı zamanda kısıtlayan bölünme ve ayırma bir direniş mevkii olarak gördü. Böylelikle erkeğin “oluşum hâlinde olma” (*becoming*) özelliğine karşı, kadın “olmayı” (*being*) temsil eder; erkek dinamikken, kadın tarihsel zamanın ötesindedir. Kadın varlığının merkezi ve çevresi uyumlu bir senteze eklenmiştir, kendine yetebilen bir tamlığın en güzel örneğidir. Sosyal kurumların yabancılaşmış kamu kültürü aracısız, sezgisel, sonuçtan çok sürece yönelmiş dişi kimliğe zarar vermeye devam eder. Erkek egosunu şekillendiren bağ kurmama kapasitesinden yoksun olan kadınların tüm benlikleri deneyimlerine yatırım yapar. Dünyayla ilişkisi her anlamda yakından, aracısız, kişiselleştirilmiştir. Bunun sonucunda Simmel şu sonuca varmaktadır: “İç dönüşlerinin derinliklerinde, kadınlar hayatın temeliyle uyum içinde olurlar.”²⁸ Kadınların kendine özgü varoluş ve bilme şekilleri onları, varoluşun esas temeline, gizemli olana ve metafiziğe bağlar. Böylelikle eril kimlik düalizmle ilişkilendirilirken, dişi olan “insan doğasının bütünlüğünün sağlam ve sabit, bağımsız tamamlanmışlığının üstünde durduğu, bir bakıma özne nesne ayrımının öncesinde kalan bir mutlaktır.”²⁹

- 27 Elizabeth Boa, *The Sexual Circus: Wedekind's Theatre of Subversion* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), s. 181. Hegel ve Toplumsal Cinsiyet tartışması için bkz. Patricia Jagentowicz Mills, *Woman, Nature, and Psyche* (New Haven: Yale University Press, 1987) ve Seyla Benhabib, “On Hegel, Women, and Irony,” *Situating the Self: Gender, Community, and Postmodernism in Contemporary Ethics* içinde, (Cambridge: Polity Press, 1992).
- 28 Simmel, “The Problem of the Sexes,” *On Women, Sexuality, and Love* içinde, s. 122.
- 29 A.g.e., s. 132.

Bu ayrışma durumu, hiçbir yerde cinsellik alanında olduğu kadar belirgin değildir. Erkek için cinsellik özelleşmiş alanlardan yalnızca biridir, kadınınsa tüm varlığını oluşturur. Paradoksal olarak, bu mutlak ve kendine-yetebilen erotik bütün, kadının erkek ötekinden bağımsızlaşmasını sağlar. Simmel şöyle yazıyor: “Kadın, *içkin olarak* tanımlanan cinselliğin mutlaklığında, karakteristik olarak özünde öteki cinsle ilişkiye gerek duymadan, varoluşun ve kadın-oluşun en derin kimliğinde yaşar.”³⁰ Bu tabiatı gereği erotik kadın doğası nosyonu, dönemin tabii ki göreceli ve en yaygın düşünce tarzlarından. Otto Weininger’in cinsellik ve uygarlık arasındaki ilişki üzerine iddialı ve etkili fakat kötü bir şöhrete sahip olan çalışması, *Sex and Character* [Seks ve Karakter] (1903) başlıklı kitabında da yankılanır. Tüm insanların biseksüel yapılarını kabul etmekle birlikte Weininger yine de, kadınların erkeklere göre daha az bireyleştiklerini ve dişiliklerinin doğurgan özüne daha fazla gömülmüş olduklarını vurgular. Daha genel söylemek gerekirse dişi ilke, gelişmemiş maddeye örnektir ve biyolojik üremeye yönelik içgüdüsel itkinin vücut bulmuş hâlidir. Bu irrasyonel, organik ve pasif varlık modeli; bireyleşmiş, bütün ahlâki, yasal ve uygarlığın kurumsal başarılarının kaynağı olan erilliğin tekli (*monadic*) ruhu ile karşılaştırılır.³¹ Simmel dişiliğin başkalaşmama olduğu şeklindeki görüşlerini paylaşmasına rağmen, Weininger karşıt bir tarihsel sonuca varır. Modernleşmeyi eril ilkenin egemenliğiyle bir resmetmek yerine, acımasız ve tehditkâr bir dişileşme süreci olarak görür. Başka bir deyişle, benzer bir toplumsal cinsiyet ilişkisi görüşü radikal şekilde farklı bir üst-anlatıya yol açar.

Weininger’in dişi cinselliğinin ahlâksız ve yıkıcı doğası görüşüne karşı, Simmel kadını doğal, hatta çocuksu bir dindarlık, ahlâk ve arzusun sorunsuz birliği olarak algılar. Burada şeytanlaştırma

30 A.g.e., s. 107.

31 Otto Weininger, *Sex and Character* (London: Heinemann, 1906).

çatlaksız, çatışmasız, idealize edilmiş bir kimlik görüşüne yol açar. Çatışma olmayışı, kadınların erkeklerin ruhunda savaşıyor, duyusallığın ve ruhsallığın çarpışmasından acı duymadığı anlamına gelir. Freud'un kavramlarıyla, hem libidinal dürtülerin eksikliğinden hem de zayıf bir süperegodan dolayı acı çekerler. Böylelikle, kendi içinde zaten bütünlük oluşturan bir varlık durumu olarak dişilik, arzu ve haz teşebbüsü diyalektiğinin dışına yerleşir. Kadın psişesinin kavramsallaştırılması, tarihsel süreçlerin toplumsal cinsiyetlenmesine belli çerçevede ışık tutar. Modernitenin dinamikleri tipik olarak yeni ihtiyaçların ve arzuların sonu gelmez kuşaklarıyla bir tutulacaksa, o zaman Simmel'in, zihinleri görünürde modern çağın çatışmaları ve çelişkilerince ellenmemiş kadına atfettiği yarı-bitkisel sükûnet, onları sosyo-tarihsel süreçlerin dışına yerleştirecektir. Gerçekten de, özne ve nesne arasındaki kesin kopuş arzusunun olasılığının yolunu açıyorsa, o zaman kadınların düalistik öncesi (*predualistic*) durumu kaçınılmaz olarak kadın arzusunun veya etkenliğinin olasılığını dışlamaktadır. Bunun yerine Simmel uzmanlarından birinin meşhur sözü şu şekildedir, "modernitenin manzarasında kadın tarih öncesinden kalma hareketsiz iri bir kaya parçası gibi öylece uzanır."³²

Tüm bu etkenler dişiliğin ve modernitenin neden kesin olarak birbirine zıt olduğunu açıkça gösterir. "Eylemlerini o eylemden bağımsız bir şekilde var olmaya devam eden nesnel bir varlığa çeviremedikleri"³³ için kadınlar nesnel bir kültür yaratmak konusunda kaçınılmaz olarak başarısızlığa uğramaktadır. Üretim bir yoksunluk hissinden kaynaklanır, kısıtlamalarla mücadele edip onları aşma arzusunda, Simmel için (Lacan ve diğer kuramcılar için de geçerli olduğu gibi) kadınlar yoksunluktan yoksundur. Kendi içlerinde zaten tam olduklarından, kültür yaratarak kendi ruhlarını sonsuza kadar nesnelleştirme arzusu taşımazlar. Aksine,

32 Lichtblau, "Eros and Culture," s. 93.

33 Simmel, "Female Culture," s. 86.

ev işlerinin ve o anın talepleriyle şekillenen benlik dışavurumları tesadüfî ve kısa sürelidir. Yaratım yerine yeniden üretime duyulan bu eğilim, kadınların, ister hızlı teknolojik gelişme, isterse yeni biçimlerin ve sanat tarzlarının yaratımında görüldüğü gibi olsun, sürekli yeniliğin hüküm sürdüğü modern kültüre uzaklığını pekiştirir. Modern düşünce; yeninin şok edici etkisi, kısa ömürlülük ve tarihin ve geleneğin sürekli kapitalizm tarafından “yaratıcı yıkıma” uğratılmasıyla bir tutulur. “Sürekli çözülüş ve yenilenme girdabı” olarak tanımlanan modern, “tarihten radikal, toptan ve şiddetli bir kopuş”³⁴ olarak görülen geçicilik mantığıyla hareket etmektedir. Öte yandan dışı kültür, çok farklı bir tekrar ve devamlılık mantığıyla bir araya gelmektedir: Simmel tarafından sunulduğu gibi, tarihin ve modernitenin dışında var olmaktadır, bu yüzden de günlük ritimleri daha geniş bir toplumsal alanda oluşan zamansal oynamalardan etkilenmez. Böylece, geçicilik ve değişim deneyimlerinden kaynaklanan keder ve çokanlamlılık kadın psişesinde yer almaz. Simmel’in metinlerinde kadınlar, bölünmüş öznenin tersine, homojen ve tam, yabancılaşmadan ve çelişkiden muaf olarak sunulurlar.

Başka bir deyişle, kadının sanat yapmasına gerek yoktur, çünkü kendisi *sanattır*. Simmel için estetik, modern deneyimin çatlamış doğasını aşan, öznel ve nesnel kültür arasındaki yarılmayı onaran mutlak bir bulunuşa örnek teşkil ederek bir bütünlük vaat eder. “Sanat eseri” diye yazıyor Simmel, “nüfuz edilemez çevrelenmiş sınırlarında, kendini şeylerin heterojen karmaşasından ayırır.”³⁵ Kadın da benzer bir ışığın altında resmedilir; toplumsala karşı mesafesi, onun deneyüstü (*transcendental*) bir birliğin kurtarıcı vaadi olarak simgeleşmesine izin verir. Bu sayede, soyut ve tek yönlü bir

34 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Verso, 1983), s. 15 ve David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), s. 104.

35 Simmel, “The Problem of the Sexes,” s. 129.

aklın tiranlığına direnen, hislere dayalı bir maddiyatçılığın ütopyacı simgesi olarak, dişilik estetikle parça ve bütünün mükemmel bir araya gelişini paylaşır. Bunun sonucunda ise onu ayırt edici diş özelliklerini ancak erkekler tarafından tanımlanmış nesnel bir kültürün dışında kalarak koruyabilirler. Klaus Lichtblau'nun Simmel okumasında belirttiği gibi, "halis muhlis bir kadın kültürü hayali ulaşılamayacak bir hedeftir, öyle bir cevher ki kendi bütünlüğünün hatırına harekete geçirilmemelidir."³⁶

Simmel birer birey olarak kadınların sanat eserleri yaratacak ve kamusal hayata katılacak yetenekten yoksun olduklarını iddia etmiyor. Asıl sorun, böyle başarıların tamamen farklı diş bir kültürün yaratımına hizmet edip etmeyeceği veya bunların zaten var olan erkek tarafından tanımlanmış hayat biçimlerini tekrar yaratıp yaratmayacağıdır. Simmel şunu kabul ediyor, kadınlar kamusal hayatta daha fazla rol aldıkça farklı bir kültür gelişebilir. Yine de diş olana şiirsel bakışı böyle bir sürecin nasıl gelişeceğini kestirmeyi bir hayli zor hâle getiriyor. Eğer dişilik, aracılık ve farklılaşmanın yapılarına zıtsa, tanımsal olarak modern sosyal ve sembolik biçimlere çevrilemez. Bu sebeple, Simmel'e göre, nesnel bir kadın kültürü kendi içinde çelişkilidir. Kadınlar modern hayata katıldıkça, dişiliği silinecek ve hâkim rejimin erkek yabancılaşmasına maruz kalacaktır. Bu nedenle Simmel'in çalışmalarında belirgin bir şekilde modern dişilik kavramının bulunması ihtimali yoktur.

Aslında Simmel'in, kadın var oluş şeklini sembolize ettiğini düşündüğü yegâne kültürel alan evdir. "Ev dingin, kendine yeten bütünlüğünde," diye yazıyor Simmel, "kadının doğası ile gerçek ve sembolik bir ilişki üstlenmektedir; böylece ev, kadının büyük kültürel başarısı hâline gelebilir."³⁷ Simmel'e göre ev, kadın varoluşunun özel ilgileri, yetenekleri ve ayırıcı ritmidir;

36 Lichtblau, "Eros and Culture," s. 96.

37 Simmel, "Female Culture," s. 94.

kendi içinde bütün, somut ve tamdır. Evin böylesine idealleştirilmesi, 19. yüzyıl değerleri, farklı alanlar ve inançlar sistemi içinde rahatça kendine yer bulurken, Simmel'in diğer yazılarıyla garip bir uyumsuzluk göstermektedir ki bunların çoğu tüketimin sosyolojisi ve özel alanın seri üretim malları ve modern hayatın ürünleri tarafından işgali hakkında oldukça açıklayıcı çözümlemeler sunar.³⁸ Evcimenliği böylesine aksak bir şekilde idealleştirmeye çalışması, Simmel'in moda ve dişilik üzerine kısa ama düşündürücü yorumlarıyla kıyaslanabilir. Kurala uymanın ve benzersizliğin, standardizasyon ve bireyselliğin paradoksal bir bileşimi olarak moda Simmel'e göre modern kültürel ifadenin başlıca aracı olarak görülmektedir ki onu da kadın psişesinin ayırıcı özelliklerine bağlar; yine de bu psişenin belli toplumsal kısıtlamaların içinde biçimlendiğini, bu yüzden de özgünlüğün sorunsuz bir sahası olmadığını belirtir. Kadınların modaya uygun kıyafet takıntısı hayatlarının diğer alanlarında maruz kaldıkları kısıtlamalarla ilişkilidir. Böylece ortaya hem bir teselli hem de bir direniş işlevi görebilecek belirsiz bir kültürel fenomen çıkar.³⁹ Kadınların modaya bireyselliğin (sınırlı), yeniliğe ve değişime duydukları sembolik arzunun ifadesi olarak gösterdikleri ilgi hakkındaki akıl yürütmelerinde Simmel, ayrıca (başka yerlerde kabul etmez gözüktüğü) kadın ve modern duyarlılık bağlantısını da olumlar. Çoğunlukla da, dişiliği gizemli bir mutlak farklılık idealiyle tanımlama arzusu, kadının tarihten ve toplumdan zorunlu olarak uzak kaldığı görüşüyle neticelenir. Pratik bir şekilde soyut kimlik mantığının kısıtlamalarını ortaya koyarken, Simmel'in kadına ontolojik bir ötekilik yüklemesi, onların aynı

38 Başka bir deyişle, ev işini ustalık gerektiren özgün kadın ifadesini ortaya çıkarmaya yarayan bir etkinlik olarak görmek modern hanenin metalaştırılmış doğasını görmezden gelmektir. Bu metalaşma, Simmel'e göre, ev işinin törensel fetişizm özelliklerini yüklenmesine sebep oldu. Bkz. Simmel, *The Philosophy of Money* (London: Routledge, 1981), s. 460.

39 Georg Simmel, "Fashion," *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*.

anda hem özgünlüğünü hem de yalnızca eril bireyleşme ve eylem gücü ile özdeşleştirilen moderniteden dışlanmasını beraberinde getirir. Öyle görünüyor ki kadın her zaman başka bir yerde, tarifi imkansız ötekiliği dilsel ve siyasal temsilin ötesinde bir yerdedir.

KADİM ANNE

Bu noktada Simmel'in dişilik görüşünü daha geniş bir bağlam olan Avrupa yüzyıl sonu kültürel karamsarlığına oturtmak isterim. Kadının nostaljiyle ilişkilendirilmesinin yaygın ve pek çok faktörce belirlenen bir tarihi olsa da, modern karşıtı duyarlığın güçlü bir yükselişe geçtiği bir bağlamda özellikle görünürlük kazanacaktır. Böyle bir akım bazı Avrupa ülkelerinde daha belirgindir –İngiltere’de William Morris ve Pre-Rafaelitler akla ilk gelenlerdir– fakat uzun süren Romantik organikliğin görece geç ve hızlı bir sanayileşme deneyimiyle birleştiği ve modernin sözde faydaları ve değerlerine karşı derin bir belirsizlik beslemiş olan Almanya’da özellikle gür bir sesle dile getirilmektedir. Yazarlar, sanatçılar ve entelektüeller pozitivist bir dünya görüşüne ve gitgide daha çok şehirleşen ve teknolojiyle buluşan bir topluma karşı duydukları yabancılık hislerini geçmişe yönelerek, mitik ve akıldışının bariz kültüyle ifade etmeye çalıştılar. Tarihsel, antropolojik, psikolojik, edebî birçok farklı metinde düşüş anlatısı, aşırı uygarlaşmış ve akılcı bir şimdinin yetersizliğini aktarmak için daha önceki, daha ilkel, daha otantik bir zamanla kıyaslanarak verilmiştir.

Yüzyıl sonu kültürünün kadim ve yalın olana duyduğu bu hayranlıkta kadın, kayıp bir gerçeğin geri kazanılması gereken belleği olarak önemli bir rol oynamıştır. Aydınlanma ülkeleri ve insan eşitliği iddialarını sık sık gölgede bırakarak, “ebedi dişi” mitolojisi özellikle Almanca konuşulan kültürlerde güçlü bir yankı uyandırmıştır. Kökleri, kamu siyasetini ve evrensel normların tiranlığını reddederken çok yönlü kişiliğin estetik ve duyuşal idealini benimseyen erken dönem Alman romantiz-

mine kadar götürülebilir. Erkeğin tek taraflı soyutlamaya olan köleliğine karşın, bu bağlamda kadın deneyiminin bütünlüğü bir özgülleşme ideali sundu.⁴⁰ Dışının bu idealleştirilişi, yüzyıl sonunun yaygın kültürel formlarında ifade bulan, kadının doğa ve kadimle ilişkilendirilmesinde de karşımıza çıkar. Gustav Klimt'in tablolarından Lou Andreas-Salomé'nin yazılarına kadın figürü, akıl ve toplumsal düzenin sınırlarını aşan erotik-mitik bir yaratık, libidinal ve ilkel güçlerin sırlarla dolu vücut bulmuş hâli olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanayi öncesi döneme duyulan modern özlemde kadın, modernite olmayan her şeyi simgelemekteydi, şehirli erkeğin ironik kendine yabancılaşmasının yaşayan antiteziydi.⁴¹

Ataerkilliğin kaçınılmaz ve doğal bir toplum yapısı olduğuna dair yerleşmiş algıları sorgulayan Alman klasikçi ve mit araştırmacısı J. J. Bachofen'in eserinin, böylesi kadim dişilik tasavvurları üzerine güçlü bir etkisi olacaktı. *Myth, Religion, and Mother Right* [Mit, Din ve Anne Hakkı] (1861) başlıklı eserinde, anaerkilliğin bütün uygarlıkların evrensel zeminini oluşturduğu hipotezini öne sürerek Engels, August Bebel, Nietzsche ve Freud gibi 19. yüzyıl sonu düşünürlerinin pek çoğunda derin bir etki bırakmıştır. Bachofen'in eski çağlardaki Akdeniz kültürlerinde Batı medeniyetinin kökenleri hakkındaki ayrıntılı anlatılarında, ilkel toplumların anaerkil temellerinden ve onların kademe kademe Helenik ilkelerin ataerkil kanunları tarafından değiştirilmesi tarif edilmiştir. Elizabeth Fee, Bachofen'in kapsayıcı tarih tezinin yararlı bir özetini sunuyor.

Bachofen kadın ve erkek arasında süren mücadeleyi toplumsal evrimin merkez teması olarak gördü... İnsanlık tarihinin üç temel aşamadan oluştuğuna inandı: *haeterist-aphroditic*, anaerkil ve ataerkil.

40 Bkz. Ursula Vogel, "Rationalism and Romanticism: Two Strategies for Women's Liberation," *Feminism and Political Theory*, ed. Judith Evans ve diğerleri. (London: Sage, 1986).

41 Nike Wagner tarafından yürütülen yararlı tartışma için bkz. *Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).

Haeterist-aphroditic aşamada, evlilik bilinmemekteydi. Cinsel ilişkiler düzenlenmemişti: Kadınlar erkek şehvetinin merhametine kalmıştı; rastgele cinsel ilişki ve cinsel sömürü had safhadaydı. Eninde sonunda kadınlar isyan etti ve dünya çapında Amazonvari bir isyan ortaya koydular. Bu askerî başarılarını takiben, insanlık tarihinin ikinci dönemini kurdular, anaerkil aşama. Kadınlar, anne olarak, toplumsal ve kültürel kurumlara hükmettiler; dişi cinselliği galebe çaldı; artık evliliği ve tek eşliliği gönülsüz erkeklere dayatabiliyorlardı. En son aşamada, erkekler de kendi adlarına isyan ettiler, galip gelip anerkilliği ataerkil sistemle değiştirdiler. Kadınlar tahttan indirildi ve erkek üstünlüğü her yerde kabul edildi. Anaerkil dönemde, kadın doğurganlığı ilkesi yüceltilirken, ataerkilliğe geçiş erkeğin maddi doğadan kurtuluşunu temsil etmekteydi.⁴²

Dişi ilkeler tarafından belirlenen bu kadar uzak bir dönemin hayalî tasviri, zamanlarının hakim değerlerine radikal alternatifler arayanlar arasında geniş kabul gördü. Bachofen'in yazdıkları anaerkilliği homojenlik, maddiyat, doğayla uyum ve kaybedilmiş saadeti simgeleyen bir toplumsal düzenle bir tuttu. Anaerkil tarih öncesini, açık bir şekilde “çocuk doğuran annelikle” ilişkilendirdi; ikisi de gelişim skalasında kültürün zorunlu olarak yabancılaşmasından önce bulunan doğanın hükümünü simgelemektedir. Uygarlığın ortaya çıkışı, arkaik, öbür dünyaya ait (*chthonian*), farklılaşmamış birliğin dişi alanından; ataerkil kültürün “daha yüksek ruhsal kanunların” kültürüne geçiş olarak anlaşıldı.⁴³

Modernite öncesini, farklılaşmamayı ve dişiyi birbirine bağlayarak aynı çağrışım zincirini yeniden üretecek olan dönemin diğer

42 Elizabeth Fee, “The Sexual Politics of Victorian Social Anthropology,” *Clio's Consciousness Raised: New Perspectives on the History of Women* içinde, ed. Mary Hartman ve Lois W. Banner (New York: Harper and Row, 1974), s. 90. Ayrıca bkz. Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty, Masochism* içinde (New York: Zone, 1989), s. 52-53.

43 J. J. Bachofen, *Myth, Religion, and Mother Right* (Princeton: Princeton University Press, 1967).

birçok evrimsel metninde, karşımıza Bachofen'in etiolojisiyle [nedenbilim] paralellikler çıkmaktadır. Freud'un tarihin kökeni üzerine psikotarihsel spekülasyonları, uygarlaşma süreçlerinin gelişimci mantığına ters ilkel ve statik bir durumu simgeleyen benzer bir kadın mefhumunu ortaya koymaktadır. Örneğin, *Civilization and Its Discontents*'te [Uygarlığın Huzursuzluğu] kadınların aile ve cinsel yaşamın çıkarlarına bağlılıklarının uygarlığın taleplerine, Freud'un izlerini tarih öncesine kadar sürdüğü bir karşıtlık oluşturduğu şeklinde yorumlanır. Freud'a göre kadınların içgüdüsel yüceltme için kısıtlı bir kapasiteye sahip olmaları, daha yüksek kültürel formlar üretmelerine önemli bir engeldir. "Uygarlığın talepleri yüzünden, kadın kendini geri planda bırakılmış bulur ve ona karşı düşmanca bir tavır alır."⁴⁴ Daha önce yazdığı *Totem ve Tabu*'da ele aldığı konu, dinin ve ahlâkın oluşumu için mitik temeli oluşturan erkek çocuklarının babalarına karşı duyduğu isyandır; burada da kadın insan gelişiminin itici gücü olan arzu ve otorite arasındaki Ödipal mücadelenin dışına yerleştirilir.

Tabii ki Freud, bu yüceltme sürecini, hukuk, din, sanat ve ahlâk gibi kazanımları beraberinde getiren uygarlığın ilerlemesi için ödenmesi gereken bir bedel olarak gördü. Baba ilkesi kültür ve modernitenin sorunlu olsa da zorunlu vazgeçiş ve kazanımlarını özetledi, öte yandan anneye ait olan, kültür öncesi ve çelişkisiz mantığının, arkaik, sembolik hatırlatıcısı işlevini gördü.⁴⁵ Fakat Freud'un bazı iş arkadaşları, psikanalitik düşüncenin kimi kurucu ilkelerine sempatiyle yaklaşırsalar da, ataerkil kanunun emaresi altında baskının kaçınılmazlığı ve arzulanabilir olması konusunda o kadar da ikna olmuş görünmüyorlardı. Bu yüzden de, meşhur Rus feminist, yazar ve psikanalist Lou Andreas-Salomé, bilinçsizliği

44 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents* (London: The Hogarth Press, 1975), s. 41.

45 Judith Van Herik, *Freud on Femininity and Faith* (Berkeley: University of California Press, 1982), s. 21. Ayrıca bkz. John Brenkman, *Straight Male Modern: A Cultural Critique of Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1993).

daha olumlu bir ışık altında, farklılaşmamanın birincil deneyiminin kökenindeki bir yaratıcılık kaynağı olarak yorumladı. “Babayı Öldürenin Kadın Olmaması Gerçeğinin Sonuçları” başlıklı makalesinde Freud’un uygarlığın baba-oğul çatışmasından doğan etiyolojik mitini, bu sembolik suçtan azade olduğundan, kadınların süperegounun daha az etkisi altında olduğunu öne sürmek için kullanır. Bunun yerine, Salomé’ye göre kadınlar, sembolik öncesi bir durum olan ilkel narsizme daha yakındır. Freud’un narsizmin geriletici bir olgu olduğu görüşüne karşın, Salomé bunu kadının temel bir birliğe kök salmış olmasının, benlik ve dünyanın bir füzyonu olan deneyiminin, böylece, toplumsalın çelişkilerince parçalanmış erkeğe üstünlüğünün bir emaresi olarak yeniden değerlendirmektedir.⁴⁶

“The Human Being As a Woman”da [Bir Kadın Olarak İnsan] (1899), Salomé’nin dışı farklılığı temsili Simmel’inkine çok yakındır. Kadın temel bir biseksüeliteyi örnekler, içinde dişiyi ve erili barındıran özerk, farklılaşmamış bir varlıktır bu. Şöyle yazar, “[dişide] kendini böylesine bir tutkuyla en dıştaki sınırlara itenin ve tüm gücünü daha yoğun ve hedefe yönelik bir şekilde parçalayarak özelleşmiş etkinliklerin hizmetine sunan varlığın huzursuzluk ve kaygısıyla bağdaştırılamayacak bir kendine yeterlik ve sükûnet vardır ve bu, varlığının en derininde yatan yönelimiyle uyum içindedir.”⁴⁷ Salomé hedefe odaklanmış, özelleşmiş/uzmanlaşmış, bireyleşmiş erkeğin karakteri ile kadının kendine yeten döngüsellliğini kıyaslar. O da, modernitenin çelişkileriyle daha az bölünmüş, bedeninde erkeğin kaybettiği bir birliği ve kökü sembolize eden kadınların kendi kendilerine daha rahat olduklarını gözlemler. Bu birlik en iyi, kadına eril ve

46 Bkz. Biddy Martin, *Woman and Modernity: The (Life)styles of Lou Andreas-Salomé* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), bl. 7.

47 “Der Mensch als Weib,” *Lou Andreas-Salomé, Die Erotik: Vier Aufsätze* içinde, (Munich: Ullstein, 1986), s. 9-10. Burada Biddy Martin’in *Woman and Modernity* çevirisine atıfta bulunuyorum, s. 151.

dişi dürtüleri kendi içinde birleştirme olanağı sağlayan kurtarıcı bir bütünselliğin mükemmel sembolü olan annelik deneyiminde görülmektedir. Her iki yazar da annelikle ilgili olanı kaynak veya köken olarak, kültüre girmeden önceki özgün bir uyum ve birlik anı olarak tasvir eden evrimsel bir şemaya başvurlar. Örneğin Simmel, dişiliğe “ilk ve dolaysız ifadesi annelik olan” bir mutlak olarak atıfta bulunur; tam da bunda “hem eril hem de dişi ilişki anlamında en üstte durandır.”⁴⁸ Dolayısıyla Salomé’nin de değindiği gibi, erkekler tarafından tanımlanan kavramlar uyarınca, bu en temel annelik bağlamında bir kadın ne kadar dişi olursa, göreceli anlamda o derece az dişi olur. Kendi içine entegre olmuş ontolojik bir mutlağın simgesidir bu. Özerk bir dişiliğin anahtarı, kültürel nesnelleştirme ve bireyselleştirme öncesi bir bölge olan anneliğe özgü alanda yatar.

Simmel ve Salomé’nin yazılarında, bu sayede özdeş bir retorik hamleyi gözlemleyebiliriz. Alışlageldik bir ikili karşıtlık olan erkek-kadın tamamlayıcılığı, bu kutupluluğu daha yüksek bir seviyede bireyleşme ve yabancılaşma ilkesi arasındaki (erkeklerle özdeşleştirilen) ve ayrıca farklılaşmama, biseksüellik ve kararsızlık (annelik ve dişilikle özdeşleştirilen) ayrımın tekrar tanımlayabilmek adına reddedilir. Paradoksal olarak, toplumsal cinsiyet ayrımını öncüleyen ve kendi de dişi olarak cinsiyetlendirilmiş kadının farkı, farklılığın ötesinde olması gerçeğinde yatar. Bu şema, Batı metafiziğinin dişiliği ataerkil kategorilerin ve ayrımların dışında gören, yarı ütöpik bir görüşün lehinde özne-nesne ikiliğinden kaynaklanan dişiliğin fallus merkezli tanımlanışını reddeden son dönem Fransız feminist metinlerle bariz benzerlikler taşımaktadır. Sınıflandırmaya direnen, sınırları muğlaklaştıran, özne ve nesne arasındaki ayrımı kaldıran dişi ve anneliğe özgü bu bedenin yabancılaşmamış bir bütünlüğün kopyası veya korku ve sefilliğin simgesi olması çok da fark etmez.

Simmelci sosyolojinin ve Lacancı çerçevenin Fransız feminizmine zemin oluşturan kültür ve psişe modellerine yaslandığını düşünürsek, böylesi kavramsal ve metaforik yakınlıkları pek de şaşırtıcı bulmayız. Anne McClintock, Lacancı teoriye getirdiği açıklayıcı eleştiride, onun Freudcu varsayımlarının akılcı kararlılığından mahrum bırakılmış Hegelci yapıyla birleşiminin, ataerkil hukuk simgesinin altında özbölünme ve yabancılaşmaya dayalı trajik bir varoluş anlatısı yaratmaya hizmet ettiğini belirtir. Aynı zamanda, McClintock şöyle yazar, “kadınların farklılığı zamansal bir farklılık gibi düşünüldü; biz (erkeğin) çizgisel, geçici tarihinde sembolik bir alan tutuyoruz . . . Lacan’a göre, kadınlar tam anlamıyla tarihte yer almazlar. Bizim tarihle ilişkimizin konumu onun öncesinde (*pre-positional*) olacaktır.”⁴⁹ McClintock’un önerdiği ve benim tartışmamın da ortaya koyduğu gibi, böylesine bir entelektüel paradigma 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet mitolojilerinin ve anlatılarının etkileri konusunda, evrensel insan kaderinin doğası ve biçimi konularında olduğundan, çok daha fazla bilgiyi ortaya çıkarabilir. Hem sosyoloji hem psikoanaliz hemen hemen aynı zamanlarda meydana çıktı; 1895-1915 yılları arası, sosyolojinin en önemli eserlerinin yazıldığı bu dönemde, Freud da daha sonraki yazılarının temelini oluşturacak psikobiyolojik gelişme modelini oluşturdu.⁵⁰ Aralarındaki odak ve vurgu farklılıklarına rağmen, bu disiplinler matrislerinin ikisi de, insan kaderinin göze çarpan bir biçimde cinsiyetlendirilmiş bir retoriğe demirlenmesine dair öykülendirmeyi (*emplotment*) ortaya koymaktadır. Ortak bir bireysel ve kültürel evrim görüşü içinde, dışı olan (zorla da olsa) medenileşme sürecini temsil eden ataerkil kanun altında ebediyen

49 Anne McClintock, “The Return of Female Fetishism and the Fiction of the Phallus,” *New Formations*, 19 (1993), s. 7-10.

50 Donald. N. Levine, *The Flight from Ambiguity: Essays in Social and Cultural Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), s. 180 ve Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytical Legend* (London: Burnett, 1979), bl. 10.

hükmedilendir. İşte bu yüzden, yüzyıl sonu toplumsal gelişiminin maliyeti üzerine yürütülen hesaplaşmalarda ilkel sürünün harekete geçirici gücü ve annenin alanı, kaybedilmiş bir saadet devrinin birbiriyle değiştirilebilir sembolleridir.

MODERN DÜŞÜNCEDE NOSTALJİ PARADİGMASI

Simunel'in modernite anlatımının temsili önemi umarım artık açıktır. Erillik ve dişilik arasındaki fark yalnızca psikolojik değil, bütün tarih felsefesinin cinsiyetler arasındaki felsefi ve yarı metafizik ayrımlarının altını çizer. Kadın doğayı bir anlamda ikili temsil eder: Bedenen mevcudiyeti sayesinde sembolik olanın endüstriyel ve teknolojik güçlerinin gasbından uzak, organik bir alanın kısıtlamalarına uğramamıştır. İnsanlık durumunu kökensel kimlikten yabancılaşma olarak gören modern ontoloji bağlamında, kadınlar bu varoluşsal evsizliğin özbilincinde olma duygusundan erkeklere göre daha az etkilendiğinden, zamansız bir başlangıç noktasına daha yakın kabul edilmektedirler.

Yakınlarda yayımlanan bir kitapta Georg Stauth ve Bryan Turner, klasik Avrupa sosyolojisinin gelişiminin, önemli ulusal değişkenlere rağmen, geniş oranda dört ana temadan oluşan nostaljik bir paradigma tarafından domine edildiğini ileri sürmektedir. Bunlar da şu şekilde belirtiliyor: Kaybedilmiş altın çağdan düşme süreci olarak tarih düşüncesi; bütünlük ve ahlâki kesinlik yokluğu; basitliğin, kendiliğindenliğin ve özgünlüğün kaybı ve son olarak bireysel özerkliğin ve hakiki toplumsal ilişkilerin çöktüğü inancı. Geleneksel olarak birbirinden çok farklı kabul edilen çeşitli yazıları bir araya getiren birbiriyle ilişkili bu motifler, klasik ve çağdaş sosyolojinin hakim metaforlarının metafiziğini oluşturuyor gibi gözüküyor. "Özet olarak nostalji metaforu, ahlâki bütünlükten yoksun bireysel özerkliğin merkezî devletlerin bürokratik kurallarına yenik düştüğü ve duyguların doğrudan ifadesinin artık mümkün olmadığı, çünkü ihtiyaç ve isteğin yanlış ihtiyaçları sömüren tüketim kültürünün yayılmasıyla

yapay ve yüzeysel kılındığı bir dünyada yaşadığımızı ileri sürer.”⁵¹ Bu vizyon Martin Heidegger’den Theodor Adorno’ya 20. yüzyıl eleştiri kuramının gelişimini derinden etkilemiştir; Staath ve Turner’a göre ilerlemeci tarih anlatısı tükenip zayıfladıkça yerini çoğunlukla nostalji paradigmasına bıraktı.

Staath ve Turner toplumsal cinsiyet politikalarına değinmese de, sosyolojik yazılarda, kadın bu paradigmanın somutlaştığı merkezî figürdür. Bu bağlamda, Janet Wolff, moderniteyi işin, bürokrasinin ve piyasanın kamu dünyasına yerleştiren (bu sebeple de kadınlar, kapalı veya açık bir şekilde, bu çerçevenin dışında kalmıştır) büyük oranda Weberci olan sosyoloji geleneğinin varsayımlarını eleştirel bir şekilde ele aldı.⁵² Benzer bir şekilde, Marks da modernitenin devrimci potansiyelini, emek süreci ve üretim biçimlerinin dönüşümünün yanına yerleştirmiş olması, kadının doğurganlık ve ev işleriyle anılmasını güçlendirerek toplumsal değişimin dinamiklerinden uzakta kalması anlamına geleceği yönünde eleştirildi. Sosyolojinin nostaljik kadın görüşüne dair üçüncü bir örnek Ferdinand Tönnies’in cemaat ve cemiyet tipolojisinde bulunabilir. *Gesellschaft*’ın mekanik ve yapmacık dünyasına karşın kadınlar, hiç şaşırtmayacak bir biçimde, *Gemeinschaft*’ın yani cemaatin alanına bağlıdır, eve ve yakın ailevi ilişkiler ağına demir atmıştır. Bir kadının hayatı dinî inançlar, organik yaşam ve başkalarına kişisel hizmet etme açısından modern öncesi dönemin modellerini yansıtır. Kayda değer bir şey var ki o da Almanya’daki hızlı sanayileşme ve şehirleşme döneminde, hem feminizm hem de sosyalizm açısından metropoller toplumsal huzursuzluk alanı

- 51 Georg Staath ve Bryan S. Turner, *Nietzsche’s Dance: Resentment, Reciprocity, and Resistance in Social Life* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), s. 32. Ayrıca bkz. Bryan S. Turner, “A Note on Nostalgia,” *Theory, Culture, and Society*, 4, 1 (1987), s. 147-156 ve Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933* (Cambridge: Harvard University Press, 1969).
- 52 Janet Wolff, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity,” *Theory, Culture, and Society*, 2, 3 (1985), s. 37-46.

olarak ortaya çıkarken, kadınlar bu tür toplumsal dönüşümlerden etkilenmemiş olarak resmedilmektedir.⁵³

Sosyolojik düşüncenin metaforik ve üst kuramsal boyutları da Robert Nisbet tarafından ele alınmıştır. Sosyolojik düşüncenin –beraberinde gelen yönelim, birikim, geri dönülmezlik ve amaç çağrışımlarıyla– geniş çapta büyüme imgelerine yaslanması, alternatif toplumsal biçimleri modası geçmiş ve eskiymiş gibi sunarak, Batı’nın gelişme biçimlerini tarihsel bir mecburiyet gibi gösterme eğiliminden kaynaklanmaktadır.⁵⁴ Bu bir ve tek yönlü büyüme süreci olarak tarih anlatımı retorik gücünü, farklı zıt kutupların aynı anda devreye sokulmasından almaktadır. Sosyolojik düşüncenin kalbindeki gelenek/modernite ayrımı, birliğe karşı farklılaşma, durağanlığa karşı değişim, rekabete karşı ortaklık gibi bir sürü yeni ikilik ortaya çıkartır. Modern öncesi toplumlara basit ve değişmez bir durağanlık atfetmek, bu tür karşıtlıkların onlardaki bütün karmaşıklık, çatışma ve değişime dair delillerini görünmez kılar. Böyle etnomerkezci bir perspektif, onu dışsal bir ırkî ve kültürel ötekilik alanına yerleştirmek için ilkelin bütün izlerini kendi alanından uzaklaştırırken, kadın figürü modernitenin içinde modern öncesinin tekrarlanan şifresi olarak hizmet eder. Kadın deneyimlerindeki karmaşıklıkların ve çatışmaların sembolik bir şekilde silinmeleri yoluyla, soylu vahşiden farksız bir şekilde kadın, mutlu ve yabancılaşmamış bir durumun sembolü olarak görülür.

Dişiliğin bu nostaljik temsiline, kadınların yaşamlarıyla hiç alakası olmayan bir kurmaca olduğunu ima etme niyeti taşımıyorum.

53 Ferdinand Tönnies, *Community and Society* (New Brunswick: Transaction Books, 1986). Durkheim, Marks ve Weber’in feminist bir eleştirisi için, bkz. R. A. Sydie, *Natural Women, Cultured Men: A Feminist Perspective on Sociological Theory* (Milton Keynes: Open University Press, 1987).

54 Robert A. Nisbet, *Social Change and History: Aspects of the Western Theory of Development* (New York: Oxford University Press, 1969), s. 202-203. Ayrıca bkz. Levine, *The Flight from Ambiguity, and Johannes Fabian, Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983).

Simmel'in nesnel kültürün dışında yer alan dışılık görüşü, kadının kurumsalda ve kamu etkinliklerinin birçok formunda tarihsel yokluğunu saptaması önemli bir doğruluk payı taşır. Benzer şekilde bazı feministler, annelik gibi deneyimlerin (Marksist yabancılaşma ve Weberci rasyonelleştirme modellerinden türetilmiş modern kuramlarda karşımıza çıkmayan) sembolik tatmin ve duygusal zenginleşme biçimleri sunabileceğini belirtmiştir. Bizim, kadın ile erkek arasındaki farklılıkları anlayışımızla, duygusal ilişkilerin samimi alanı, pazar ve bürokratik devletin gayrişahsiliği tarafından yönetilen bir kamu dünyası arasındaki sosyolojik ayrım arasında sezgisel bir uyum yakalanmış gibi duruyor. Yine de şunda ısrarcı olmak zorundayız, çocuk büyütme ve annelik değişen benlik ideolojilerinden ve söylemlerinden bağımsız değildir ve dışı kimliğin de özünü filan oluşturmaz. Gerçekten de Nancy Armstrong'dan Jacques Donzelot'a ve Friedrich Kittler'e kadar birçok yazar dışı aktivite ve anneliğin modern güç rejimlerinin gelişiminde nasıl güçlü bir biçimde kullanıldığını göstermiştir.⁵⁵ Nostalji paradigması, dışıyı toplumsal ve sembolik aracılığının dışında kendine yetebilen bir bütün olarak ele alarak, dışının modern kültürde karşımıza çıkan karmaşık ve çok yönlü rolünü ve ilişkisini irdeleyemez.

Bunun yerine, böylesine bir paradigmanın içinde döngüsel bir argüman hâkimdir: Modernitenin, özünde eril bir olgu olduğu düşünülecek olursa, dışı ebediyen onun uzağında yer alacaktır. Bu mantığın altında sosyolojik düşüncenin çoğunun merkezinde yer alan araçsal/ilişkisel* ikiliği yatmaktadır ki onun vasıtasıyla modernleşme acımasız bir rasyonalizasyon süreciyle bir tutul-

55 Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 1987); Jacques Donzelot, *The Policing of Families* (London: Hutchinson, 1980); Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

* İngilizcede instrumental/expressive olarak geçen bu davranışlar kadın ve erkeğin cinsiyet rolüne ilişkin tutum ve davranışlarının iki ayrı boyutudur. (Gilligan, 1982). [e.n.]

maktadır; öte yandan duygular, tutkular ve arzular düzenleyici etkilerden uzak özgün bir içkinlik alanında yer alır. Aydınlanma dünya-görüşü mirası, toplumun rasyonel, özerk bireylerden oluştuğu varsayımında kendini gösterir. Tipik olarak eşitleyici ve araçsal etkisini aşırı vurgulayan ve aynı anda dinî, etnik, bölgesel ve diğer “rasyonel olmayan” modern yaşam biçimleri içindeki kimliklerin devam edegelen önemini hafife alan bir varsayımdır bu. Aynı zamanda, karşıt bir akım olan Romantizm kendini modernitenin demir kafesinin dışında bir kurtuluş alanına duyulan özlemle gösterir, öyle bir alandır ki bu, kadın figürü kendine ayrıcalıklı bir yer olduğunu varsayar. Sosyal bilimcinin güya soğukkanlı bakışı, organik bağların kopmasına ve topluma parasal ilişkilerin hakim oluşuna ilk yas tutanlar arasında olan Romantik sanatçılardan, çok da farklı olmayan nostaljik bir arzuyla hareket etmesinde kendini gösterir.⁵⁶

Araçsal ve ilişkisel arasında böylesine kutuplaşmış bir ayrım, toplumsal cinsiyet ve modernite ilişkisine değinmede, çözüm odaklı olmaktan çok bulgu niteliğinde bir değere sahiptir. Ontolojik olarak önceden duygusal ya da bedensel bir bütünlüğe yönelik, daha sonra otantik duygunun Romantik mitinin kaçınılmaz olarak sosyal doğasını kabul etmeyen modernleşme süreçleriyle deforme olur. Dahası, yalnızca kamu dünyasının rasyonalize olmuş karakterine yoğunlaşmak, modern toplumsal deneyimin oluşmasında erotik ve estetik olarak belirlenmiş temsillerin merkeziliğini görmezden gelmektir. Duygulanım ve cinsellik, özerk mahrem bir alana kısılp kalmayarak, 19. yüzyılın toplumsal alanına nüfuz etmiştir ve özü gereği modern olarak görülen rasyonalizasyon ve metalaştırma süreçleri ile iç içe geçmiştir. Eril bir gelişme mantığıyla dışlamak şöyle dursun, (moda, tüketimcilik, belirgin bir şekilde arzulayan kadın özne için tasarlanmış alışveriş merkezleri gibi modern olgu-

56 Bkz. Bruce Mazlish, *A New Science: The Breakdown of Connections and the Birth of Sociology* (New York : Oxford University Press, 1989).

larla) yüzyıl sonu kültürü, kadınları özel ve çok çeşitli biçimlerde ele almıştır. Simmel'in, moderniteyi çoğu zaman hemen göze çarpmayan ve karmaşık, çelişkili boyutlarıyla ele alışının yerini, dışı meselelere gelince statik ve değişmez bir kadın doğasına bırakması oldukça şaşırtıcıdır.

Yine de, İlk-dişiliğin (*Ur-femininity*) böylesine idealize edilmiş bir tasavvuru, tamamen kurtarıcı ötekiliğin (*redemptive alterity*) eril fantezisi olarak bir kenara atılamaz. Tam tersine, erkeklerin olduğu kadar kadınların yazılarını da şekillendiren bir temsiller tarihini pekiştirir. Lou Andreas-Salomé dışında birçok kadın yazar erkek egemen topluma eleştirilerini dışı bütünlük şeklindeki zıt görüş üzerinden formüle etmişlerdir. Karen Horney, örneğin, 1940'lerde psikanaliz mesleği içindeki ataerkil önyargılara açık bir şekilde yönelttiği geniş kapsamlı eleştirilerinde Simmel'in eserlerine atıfta bulundu.⁵⁷ Son zamanlarda, özellikle de Almanya'da, Simmel'in savlarının bazı unsurları kadınların eşsizliğine ve ontolojik ötekiliğine benzer bir nosyonu savunmak için çağdaş feministlerce uyarlandı. Aslında, Simmel'in yazılarında kadının mitleştirilmesi, Alman kadın hareketlerinin tarihinin büyük bölümünde kendini tarif edişi ile pek çok önemli noktada kesişir. Eşit hakların önemini vurgulayan İngiliz ve Amerikalı feministlerin aksine Alman feministler, tarihsel olarak kadının farklılığı nosyonuna daha fazla ağırlık vermişlerdir, bu farklılık çoğu zaman anne olan kadının idealize edilişiyle ve nostaljik bir anti-modernizm literatürüyle kavramsallaştırılmıştır. Ute Frevert yüzyıl sonu Alman feminizmini şu sözlerle değerlendirir:

Burjuva kadın hareketleri için, "Modernin patolojisi" ... semptomları makineleşme, nesneleştirme ve ruhun ve bireyin silinmesi olarak özetlenebilecek entelektüel ve ruhsal bir rahatsızlıktır. Modern tek-

57 Karen Horney, "The Flight from Womanhood: The Masculinity Complex in Women As Viewed by Men and by Women," *Psychoanalysis and Women*, ed. Jean Baker Miller (Harmondsworth: Penguin, 1973), s. 5-20.

noloji ve sanayi eril prensiplerin ete kemiğe bürünmüş hâli gibidir, görmezden gelerek ve bütün bireyselliği ve çeşitliliği tekdüzeliğin, üretimin mekanik yasalarının himayesine alarak doğanın canlılığına hükmeden ve onu sömüren akılcı/rasyonel bir sistemdir. Kadınlar bu makinelerden ve bürokrasiden oluşan nesne dünyasında yabancı bedenler/gezegenler gibiydi: İktisadî hayatın “sefil gayrişahsiliği” sanki eril bir kalıba dökülmüş gibidir, “doğal” dışı ilgiler ve hassasiyetlere göre bir yer değildir.⁵⁸

Böylece birçok erkek gibi kadın da modern dünyanın kadına göre bir yer olmadığı konusunda hemfikirdir.

Bu yüzden ben nostalji siyasetinin sanıldığı gibi kesin çizgilere sahip olmadığını, karmaşık ve değişken olabileceğini düşünüyorum. Bu noktada, çoğunlukla Marksistler ve postyapısalcı düşünürler arasında nadiren görülebilecek bir mutabakata rastlamak mümkündür: postyapısalcı düşünürler ilksel birlikteliğe her yönelişi mevcudiyetin tutucu metafiziğinin bir belirtisi olarak okuma eğilimindeyken, Marksistler içinde birçok kişi de nostaljiye küçümsemeyle, tarihe ve geçmişe özgün olmayan bir ilişki emaresi olarak bakma eğilimindedir. Benzer şekilde, postmodern kültürü teşhis etmede nostalji üzerine tekrarlanan yorumlar (sanki idealize edilmiş bir geçmişe duyulan özlem otomatik olarak acınası bir politik güçsüzlüğün ve günümüzde Zeitgeist içindeki ahlâki karakterden yoksunluğun belirtisiymiş gibi), neredeyse şaşmaz bir biçimde, suçlayıcı bir tavır alıyor. Ancak bunun neden böyle olması gerektiği ya da geçmişin idealleştirilmesinin neden şimdinin veya geleceğin idealleştirilmesinden daha sert bir biçimde eleştirilmesi gerektiği hemen anlaşılabilecek bir şey değildir.

58 Ute Frevert, *Women in German History: From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation* (New York: Berg, 1989), s. 127. Lieteke Van Vucht Tijssen, “Women between Modernity and Postmodernity,” *Theories of Modernity and Postmodernity*, ed. Bryan S. Turner (London: Sage, 1990) ve Harriet Anderson, *Utopian Feminism: Women's Movements in Fin-de-Siecle Vienna* (New Haven: Yale University Press, 1992).

Benim bu bölümde incelediğim türden kınamaları nostalji söyleminin cinsiyetlendirilmiş alt metniyle ilişkilendirmek elbette cazip görünecektir. Eğer nostalji alışlageldik bir biçimde dişilik, ev ve özlem duyulan bir anne ile ilişkilendiriliyorsa, belki de nostaljinin kendi ironik anlayışının radikal çağdaşlığıyla ve aşırı duygusallığı küçümsemeleriyle iftihar edenlerce eleştiri yağmuru tutulmasına pek de şaşırmamak gerekir.

Ne var ki nostaljinin tüm tezahürlerinin gerici olarak azledilmesi tatmin edici değildir. Bu, parçalanma ve yerinden edilme deneyimlerinin her zaman özgürleştirici olarak algılanmadığına, aksine çoğunlukla hayalî bir geçmişin metaforik gücünden yararlanarak bir devamlılık ve istikrar hissi yaratmaya çalışan karşı bir tepki doğurduğu içgörüsüne sırtını dönmek demektir. Böylesi stratejiler, günümüzün birçok yönüne karşı düşmanca veya muhalif bir tutum alan çeşitli ve çoğu zaman birbirinden çok farklı metinlerde bulunabilir. Zamanımızdaysa, örneğin, idealize bir geçmiş için duyulan arzu bazı feminist, ekolojik veya anti-emperyalist mücadeleleri ateşlediği gibi, sorgulanmaya açık köktendinciliğin bazı biçimlerine de ilham kaynağı oldu ve geleceksel değerlere dönüş için bir çağrı niteliği de kazandı. Nostaljik arzu bir yandan özlem duyduğu geçmişin baskıcı yönlerinin üstünü örterken, diğer yandan da masumiyet çağının hayal edilen ahengini yakalamakta başarısız olduğu için şimdinin güçlü bir şekilde sorgulamasını sağlayabilir. Geçmişe özlem alternatif bir gelecek kurmak için etkin girişimleri tetikleyebilir, böylelikle nostalji basitçe muhafazakâr bir amaç olmanın ötesine geçerek kritik bir rol oynayabilir.⁵⁹

59 Eleştirel nostalji üzerine, bkz. James Clifford, "On Ethnographic Allegory," *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* içinde, ed. James Clifford ve George E. Marcus (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 114. Clifford, Raymond Williams'ın *The Country and the City*'deki pastoral tartışmasını yorumluyor (London: The Hogarth Press, 1985).

Böyle bir ışık altında bakıldığında, nostalji aşırı soldan aşırı sağa kadar birçok farklı siyasi pozisyonla ilişkilendirilebilecek kültürel kırılgınlığın pek de belirgin olmayan bir semptomu olarak ortaya çıkar. Gelecekçiliğin ve nostaljinin modern biçimlendirmeleri arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır; her ikisi de geçiş ve akış deneyimlerine tanıklık etmektedir, istikrar ve anlamlılığın alternatif merkezlerine karşı bir arzu uyanır. “Nostalji Ütopya ile aynı zamanda mümkün hâle gelmektedir. Hayalî geleceğin mukabili hayalî geçmiştir.”⁶⁰ Geçmişe özlem, tarihdışı ve bütüncül bir sabit değil, hareket ve dönüşüm deneyimlerinin tarihî ve kültürel olarak değişken bir sonucudur. Bu anlamda, Keith Tester’in belirttiği gibi nostalji aynı zamanda aşmaya çalıştığı durumu doğrular: “Evi özlemek benim için sadece evde değilsem mümkündür.”⁶¹ Dışının idealize olmuş imgesi, hem erkekler hem de kadınlar için, tarihsel olarak eve duyulan nostaljik özlemin önemli bir alanı olma işlevini görmüştür. Kadınlar çocukların beslenmesi ve bakımı için birincil sorumluluğa sahip oldukça ve böylece gerçeklerden uzak ve geriye dönük hayalî bir geçmişle ayrıcalıklı bir ilişkiyi devam ettirdikçe de öyle kalacak gibi duruyor.

60 Malcolm Chase ve Christopher Shaw, “The Dimensions of Nostalgia,” *The Imagined Past: History and Nostalgia* içinde, ed. Malcolm Chase and Christopher Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1989), s. 9.

61 Keith Tester, “Nostalgia,” *The Life and Times of Post-Modernity* içinde (Londra: Routledge, 1993), s. 66.

3. HAYALÎ ZEVKLER: TÜKETİMİN EROTİĞİ VE ESTETİĞİ

Modernitenin kültürel mantığı, hesaplama ve deneyim faaliyetlerinde ifade edilen akılcılığın kültürel mantığıyla değil; aynı zamanda tutkunun ve özleminden doğan yaratıcı hayal kurmanın mantığıyla ilgilidir.¹

Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* [Romantik Etik ve Modern Tüketiciğin Ruhu]

Moderniteye, üretimdense tüketimin penceresinden bakmak, perspektifte bir kaymaya sebep olmak demektir ki bu da daha önce sorgulanmadan kabul edilen olguların yeni bir ışık altında belirmeye başlaması anlamına gelir. Rasyonalizasyon büyük anlatısı, şehir kültürünün hayal dünyalarının ve egzotik-fantazmik imgelerinin karşısına konduğunda, toplumsal değişimin kapsamlı bir tezi olarak inandırıcı olmaktan uzaklaşmaya başlıyor.² Batı tarihinin disiplin

1 Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), s. 227.

2 “Hayal dünyaları” deyimi Rosalind Williams’ın *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*’ından alınmıştır. (Berkeley: Uni-

ve özkısıtlama ethosuyla erotik dürtüleri bastırdığı inancı, modern tüketiciliğin yükselişinde hedonistik arzunun ve cinselleştirilmiş sembolün oynadığı merkezî rol yüzünden sorgulanır hâle geldi. Hepsinin ötesinde üretim güçleri tarafından idare edilen modernite görüşü, yerini tüketici talebinin, ekonomik çıkarların edilgen bir yansıması olmadığının; aksine göreceli bağımsız kültürel ve ideolojik faktörler (ki toplumsal cinsiyet bunların en önemlilerinden biridir) tarafından şekillendiğinin onaylanmasına bıraktı.

19. yüzyılda tüketici sıklıkla bir kadın olarak resmedildi. Başka bir deyişle, ele alınan üretim ve rasyonalizasyon söylemlerinin yapmadığı bir şekilde, tüketim kategorisi dişiliği modernin kalbine yerleştirdi. Böylelikle tüketim, kadını modern öncesi bir alana koymak için kullanılan özel/kamu ayrımını da aştı. Alışveriş merkezi sadece bir çeşit yeni, öncelikle kadına hitap eden bir kentsel kamu alanı getirmekle kalmadı, modern sanayi ve ticaret âlemi, hanenin metalaştırılması sayesinde daha da ısrarcı bir biçimde kişisel olanın ve ev âleminin sınırlarını aştı. Orta sınıf kadının malları üretmektense onları satın alma sorumluluğu, onu dinamik toplumsal değişimin dışına yerleştiriyor gibi gözükse de, bir başka anlamda onun tüketici olarak statüsü, modernlik deneyiminin önemli bir parçası olan hızla değişen moda ve yaşam biçimlerine karşı aşinalık kazanmasına yol açtı. Bir tüketim kültürünün ortaya çıkması (kişisel ihtiyaçları ve benlik algıları metaların ve onların vaat ettiği tatminlerin kamu-

versity of California Press, 1982). "Hayal dünyaları" Walter Benjamin'in modernite anlayışında da merkezîdir. Bkz. Susan Buck-Morss, "Dream World of Mass Culture," *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1989). Modernitenin tarihini tüketim kategorisi çerçevesinde yeniden düşünme girişiminde bulunanlar arasında Grant McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities* (Bloomington: Indiana University Press, 1990); Neil McKendrick, John Brewer ve J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England* (Bloomington: Indiana University Press, 1982); ve Chandra Mukerji, *From Graven Images: Patterns of Modern Materialism* (New York: Columbia University Press, 1983).

sal temsili tarafından birbirine bağlanan) kadın öznelliğinin yeni biçimlerinin oluşmasına vesile oldu.

Öte yandan, modernitenin dışileşmesi büyük ölçüde onun şey-tanlaştırılmasıyla eş anlamlıdır. 19. yüzyıl ortasından itibaren birçok radikal ve muhafazakâr entelektüelin yazısında modern düşüncesi, öngörülemez ama acayip bir şekilde edilgen, ortaya çıkmakta olan tüketim kültürünün pırıltılı hayal oyunları tarafından ayartılan bir dişiliğin karamsar görünümüyle anılmaya başlandı. Artık daha rasyonel bir toplumun kurulmasına doğru ilerici bir gelişmeyle denk tutulmayan modernite, baskılanmış doğanın tam gelişmemiş arzusu biçiminde geri dönüşüyle birlikte, artık irrasyonalizmin büyümesine örnek oluşturmaya başladı. Rosalind Williams'ın belirttiği gibi, "tüketim kavramının pejoratif doğasının kendisi, büyük oranda, kadının organik ihtiyaçlara boyun eğmesinden kaynaklanmaktadır."³ Kontrolleri dışındaki dürtüleri tarafından daha fazla şeye sahip olmak için para çarçur etmeye özendirilen kadınlar satın alma makineleri olarak resmedilmektedir. Çok bilinen ve hâlâ yaygın olarak kullanılan 'doyumsuz kadın müşteri' klişesi, dişiliğin hâkim imgelerindeki ekonomik ve erotik aşırılıklar arasındaki yakın çağrışımları sembolize etmektedir. Ancak bu irrasyonalizm aynı zamanda modern olarak görülebilir, çünkü kâr dürtüsü adına hesaplama ve rasyonalizasyon mantığıyla manipüle edilen, *yönetilen* bir arzudur. Kadınların duygusallığı, pasifliği ve ikna olmaya yatkınlıkları, onları zevkin ticarileşmesine dayalı topluma yayılmış tüketim ideolojisinin ideal özneleri hâline getirmektedir.

Bu düşünce akımı modernite ve kitle kültürüne karşı 20. yüzyıl yaklaşımlarında etkili bir rol oynamaya devam etmektedir. Kadın arketipik tüketici olmaya devam eder, ayrıca erkeklerin her geçen gün yayılan metalaştırmanın içi dışı edici etkisi tarafından dışlaştırıldığına dair gizli bir kaygı ön plana çıkar. *Ayartma* kavramı erkek entelektüellerin yazılarında sürekli karşımıza çıkmaktadır.

3 Williams, *Dream Worlds*, s. 308.

Bu kavram bireyin pazarlama teknikleri tarafından manipölasyonunu tarif etmek için, modern tüketicinin bakış açısını yansıttığı düşünülen edilgenliği, suç ortaklığı ve zevk karışımını akıcı bir şekilde anlatmaktadır. Reklamların ayartma gücünün ve imaj sanayiinin kurbanı olan özne merkezden uzaklaştırılmıştır ve artık arzularını kontrol edebilecek durumda değildir. 20. yüzyıl tüketiciliğine yönelen suçlamalar, parlak medya simölasyonları tarafından işgal edilen ve dişileştirilen birey benliğinin güçlü olduğu zamana duyulan nostaljiyi devreye sokmaktadır. Frankfurt Okulu'ndan Jean Baudrillard'ın eserlerine uzanan entelektüel gelenekte, meta fetişizmi üzerine söylemler ve sembolün tahakkümü ısrarlı bir şekilde cinsiyetlendirilmiş bir alt metni ortaya çıkartır.

Feminist kuramcılar, modern dişiliğin inşasında kapitalist ve ataerkil çıkarların birleşmesine işaret ederek, bu distopyacı perspektifi son zamanlara kadar benimsediler ve pekiştirdiler. Kadınlar, onları gerçek kimliklerine yabancılaştıran ve nesneleştiren imgele- rin ağına hapsolmuş, tüketimcilik ideolojisinin kurbanları olarak resmedildiler. Modadan, kozmetikten, kadın dergilerinden veya tüketim kültürünün özellikle diş yönlerinden aldıkları herhangi bir keyif, ataerkil kontrolün kurumsallaşmış mekanizmaları tarafından kadınların manipölüne dair bir belirti olarak yorumlandı. Aktif müzakere ve tüketim süreçlerinde anlamın tekrar bağlama oturtulmasına daha fazla ağırlık verilmesi konusunda ısrarcı olarak feminizm ve kültür çalışmaları içindeki daha yakın zamana ait argümanlar bu manipölasyon tezini kabul etmediler. Geleneksel sol ve feministlerin tüketim kültüründen duyduğu rahatsızlık, modern öncesi otantik öznenin ve "gerçek ihtiyaçların" savunulamaz, yararcı tanımlamalarının nostaljik vizyonuna demirlenmiş aşırı bir püritenlik ve çilecilik olarak eleştirildi.⁴

4 Başkaları arasında bkz., Mica Nava, "Consumerism and Its Contradictions" ve "Consumerism Reconsidered: Buying and Power," *Nava, Changing Cultures: Feminism, Youth, and Consumerism* içinde (London: Sage, 1992).

Bu noktada benim amacım doğrudan tüketimi savunmak değildir; bilakis dışı tüketicinin dirençli rolünün yüceltilmesi son zamanlarda yeni bir tutuculuğa dönüşme tehlikesi göstermektedir. Bu görüş metalara ulaşımının doğası ve boyutunu belirleyen ekonomik, ırkî ve jeopolitik kısıtlamalara ve pek çok kadına açık olmayan sınırlı alternatiflere pek dikkat göstermemektedir.⁵ Yine de, feminist kuram açıkça, tüketimi ısrarla pasif ve irrasyonel bir etkinlik olarak değersizleştiren üretim/tüketim ikiliğine şüpheyi yaklaştırmak zorundadır. Hem ekonomik hem metinsel faaliyet anlayışımızı şekillendiren tüketimin metaforlaştırılmasının tarihini incelediğim bu bölümde öncelikli odak noktam bu ikiliktir. Öne süreceğim üzere, alışverişin ve okumanın temsilleri, doyumsuz kadın tüketiciciyi yansıtıtlarında çarpıcı benzerlikler ortaya koyar.

METALAR VE DİŞİ ARZU

Kapitalist toplumda kadının durumunu tarif etmek için kullanılan belki de en yaygın ekonomi metaforu metadır. Mary Ann Doane'un belirttiği gibi "kadının nesneleştirilmesi, fetişleştirme süreçlerine yatkınlığı, gösteriş, kâr ve zarar, katma değer yaratımı, hepsi kadını meta formunun içine yerleştirir."⁶ Kapitalist ekonomide, erkek alıcının bakışını çekmek için kendisini olabildiğince baştan çıkarıcı kılmak zorunda olan kadın, erkekler arasında değıştirilebilen bir nesne olarak görülegelmıştır. Kadının metalaştırılmasının en belirgin ve gözle görülür sembolü olarak şehirli hayat kadınının bu bağlamdaki öneminden bahsetmiştim. 19. yüzyıl Fransa'sında özellikle metres, erotize edilmiş bir modernitenin kusursuz bir sembolü olacaktı.

Seri üretim ve moderne has perakendecilik stratejileri, insanlar ve metalar arasındaki toplumsal ilişkilerin her günkü dokusunu

5 Örn., bkz. Patricia Williams, *The Alchemy of Race and Rights* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), bl. 3.

6 Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), s. 22.

dramatik olarak değiştirdikçe, tüketim nesneleri olarak görülen kadınların yanında, bazı kadınlar da tüketen nesnelere dönüşüyor-
du. 19. yüzyıl ortasında, giderek daha fazla kadına satmak üzerine kurulan çok katlı mağazaların açılması, gelişmekte olan ekonominin en gözle görülür örneğiydi. Başlarda büyükçe bir tuhafiyeci olan çok katlı mağazalar, kadın müşterinin ve müşterinin hane halkının, mağazanın cezbedici ticari bolluk gösterişleriyle yaratılmış olan tüm potansiyel ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına ticari ürün yelpazesini hızla çeşitlendirdi. Metanın görüntüye dönüşümü, 19. yüzyılın meraklı ziyaretçilere dünyanın her yanından egzotik ve bambaş-
ka nesneler sunan büyük sergilere, tüketim abidelerine duyduğu delilikle daha da ilerledi. Burada da kadın figürü sembolik bir rol oynadı; 1900 Paris fuarında, örneğin, abidevi giriş kapısı “dar bir etek giyerek uçan, başında Paris şehrinin sembolik gemisi olan ve imitasyon kakım kürkünden ceketini arkasına atarken görünen bir siren figürü –La Parisienne”⁷ ile taçlanmıştır. Rosalind Williams modernitenin bu türden dişileştirilmiş sembollerinin, büyük serginin meşrulaştırıcı işlevi olarak ahlâk eğitiminden se, zevk ve eğlence üzerinde artan vurgusuna tesadüf ettiğini belirtmektedir. Son olarak, tüketiciyi daha üst kimlik ve yaşam biçimlerine özen-
dirirken, bu dönemin reklamcılığı giderek daha sofistike pazarlama teknikleri geliştirmeye başladı. Emegın mevcut toplumsal cinsiyet dağılımına bakılacak olursa alışverişin kadın işi olarak belirlendiğı görülür, dişiliğın toplu üretilen imgeleri tarafından en fazla muha-
tap alınan cinsiyet kadındır. Orta sınıf kadınların erkek desteğine duyduğu ihtiyaç, moda süslere ve kendini göstermeye daha bağımlı hissetmelerine sebep oldu.

7 Paul Morand, Williams’ta alıntılanmıştır, *Dream Worlds*, s. 60. İngiltere ve Fransa’daki büyük serginin tartışması için, bkz Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914* (Stanford: Stanford University Press, 1990) ve Deborah Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley: University of California Press, 1989).

Feminist bakışa göre tüketimin artmasının önemli özelliklerinden biri de, tüketimin kadın zevkiyle meşgul olmasıdır. Tüketimcilik söylemi çok büyük oranda aslında dişi arzu söylemidir. Dişi cinselliği yüzyıl boyunca sorunlu bir nosyon olarak kalırken, varlığı ya reddedildi ya da yoldan çıkmış ayartan kadın olarak yansıtıldı, kadınların metalara duyduğu arzu çoğu zaman hafife alınsa da, meşru bir kusur olarak okundu. 19. yüzyıl sonu perakendecileri ve pazarlamacıları, erotizm içeren gösteriş ve ayartma stratejileri kullanarak böyle bir arzu yaratma peşine düştüler. Ticaret gazeteleri ve gazete yazıları da kadınların ticari ayartmaya karşı koyamamasından ve yeni ürünlerin göz kamaştırıcı cazibesinden olumlayıcı bir şekilde söz etti. Heteroseksüel ilişkiler alanında bir nesne olarak resmedilen kadın, öyle görünüyor ki, etken bir özne statüsünü ancak öbür nesnelerle olan ilişkisinde kazanabilmektedir. Böylelikle erkekten kadına akan bu arzu çemberi, kadından da metaya akmaktadır.

Peki ya alışverişteki kadın keyfi görüldüğü kadar zararsız değilse? Uyandığı takdirde toplumsal yapıyı altüst etmek ve aile içindeki ataerkil otoriteyi zayıflatmak yönünde bu iştahın rahatsız edici ve öngörülemeyen etkileri olacak belki de. Bu tüketen kadın olgusuna, yüzyıl sonu tepkileri, çelişkili ve ikircikli tutumlar ortaya koydu. Bir yandan, tam da perakendeciler “koyunlar gibi tekstil endüstrisinin kendilerine çizdiği yolu takip eden” kadın müşterilerin uysallığından söz ederken,⁸ bir yandan da gerçekten orta sınıf kadının ailevi ve yurttaşlık ödevi olarak tüketim bir zorunluluk olarak sunuldu. Bakış açısına bağlı olarak bazı söylemler, kadınları kapitalist gelişmenin yeni acımasız buyruğuyla pasif faydacılara ya da kurbanlara dönüşmüş olarak çizdi. Öte yandan, tüketimciliğin büyümesi bir ahlâk devriminin doğması olarak görüldü. Bu devrim alt tabakadakilerin ve kadınların ben-

8 Gail Reekie, *Temptations: Sex, Selling, and the Department Store* (Sydney: Allen and Unwin, 1993), s. 16.

cil ve kıskanç dürtülerini açığa çıkartarak, sırası gelince mevcut toplumsal hiyerarşilerin istikrarını etkileyebilecekti. Amerikalı bir yazar, örneğin, birçok kadın müşterinin tehlikeli boyutlardaki keyif düşkünlüğünü şu sözlerle tarif ediyor: “Yaradılıştan gelen belli bir kanunsuzluk, kurala göre yaşamaya karşı içsel bir nefret, dikbaşı bir iradenin az bir direnç eksikliğinde ortadan kalkması.”⁹ Kendini tatmin yönünde gelişen yeni ethosun artan etkisi, cinsler arasındaki ilişkide sorunlu ve öngörülemeyen sonuçlar doğurabilirdi.

Tüketen kadın figürü göstergebilimsel olarak modernin kültürel tahayyülünün ve onun kadın ve erkek ilişkileri için taşıdığı anlamın yoğun bir alanına dönüşecekti. Anlamın bu figüre denk gelen çok katmanlı yoğunlukları bu bölümde tartıştığım Emile Zola’nın *Au bonheur des dames* [Kadınların Cenneti] ve *Nana* ve Gustave Flaubert’in *Madame Bovary*’si gibi pek çok metinde de görülmektedir.¹⁰ Fransız yazarların, sosyal eleştirmenlerin ve diğer entelektüellerin kitle tüketiminin doğası ve önemine duydukları büyük ilgi 19. yüzyıl sonu Paris’inin tartışmasız bir biçimde “tüketim devriminin”¹¹ önde gelen mekânı olarak taşıdığı sembolik statüden kaynaklanmaktadır. Tepkileri, ideolojik eğilimleri ve kültürel duruşlarına göre ciddi bir şekilde değişmekteydi; tüketimin anlamı ve doğasıyla ilgili tek sesli bir tutum yoktu. Yine de, seri üretim lüksünün ahlâki ve toplumsal kaygı silsilesi bu tepkilerin çoğunda baştan sona görülür ki bunlar pek çok noktada toplumsal cinsiyetin hâkim kavramları ile ilintilidir. Bu bölümde tartışılan romanlar, seks ve sermaye arasındaki ve ayrıca dışı tüketici hak-

9 Elaine S. Abelson, *When Ladies Go A-Thieving: Middle-Class Shoplifters in the Victorian Department Store* (Oxford: Oxford University Press, 1989), s. 61.

10 Alıntılar şu sıradaki çevirilerden yapılmıştır: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ed. ve çev. Paul de Man (New York: Norton, 1965); Emile Zola, *Nana*, çev. George Holden (Harmondsworth: Penguin, 1972); ve Emile Zola, *The Ladies’ Paradise* (Berkeley: University of California Press, 1992).

11 Williams, *Dream Worlds*, s. 11-12.

kındaki çelişkili varsayımların dolaşımından da anlaşılacağı üzere, bu çağdaş belirsizlikleri açıklığa kavuşturmuştur. Modernitenin kurbanı olarak tanımlanan kadın, aynı zamanda onun ayrıcalıklı failidir; kadının itaatini sermayenin zulmüyle sembolize ederken, kadın gelişen bir materyalizm ve hazcı bir aşırılıkla aynı zamanda toplumun dişileşmesine de katkıda bulunur.

Kadın tüketici çevresinde kümelenen bu muğlak anlamlar, ataerkil ve kapitalist yapılar arasındaki bu karşılıklı ilişkiler, feminist kuramcıların düşündüğünden çok daha karmaşık olabilir. Eğer tüketim kültürü kadının nesneleşmiş ve güçsüz statüsünü perçinlediyse, bu olgunun erkeğin kadın üstündeki geleneksel otoritesine tehdit olarak algılanıp, neden bu denli şiddetle saldırıya uğradığını anlamak zor. Gail Reekie'nin dediği gibi, "perakendeciler, yöneticiler ve pazarlama uzmanları, erkeklik bağıyla birbirine bağlanan bir kardeşlik birliği oluşturduysa ve en önemli hedefleri dışı müşterinin itaatinden kazanç sağlamaksa," neden diğer erkekler kitle tüketimine böylesine iğdiş edici olduğu endişesiyle tepki gösterdiler?¹² Bu bölümde, dişilik sorununu modernin merkezine alarak inceleyen romanlar tüketim kültürünün bazı sorunlarını, toplumsal cinsiyet bağlamında ele almaktadır. Orta sınıf kadını arzu ve değişim mekanizmalarının içine yerleştirirken, toplu tüketimin büyümesi yerleşmiş eril kimlik ve otorite yapılarını güçlendirdiği kadar tehdit de etmekteydi.

ALIŞVERİŞ VE SEKS

Zola'nın romanı *Kadınların Cenneti* (*Au bonheur des dames*, 1883), başlıkta geçen meşhur Paris dükkânı *Au Bon Marche* romanın en unutulmaz karakteri olarak okuyucunun aklında yerini alır. Dönüşümlü olarak saat gibi işleyen bir makine ve bir masal sarayı olarak betimlenir, sözü geçen mağaza metnin anlatı hızını harekete geçiren dinamik bir büyüme yaşar. Aynı anda hem yıkıcı hem de

12 Reekie, *Temptations*, s. xii.

ayartıcı olabilen, bu insan biçimi verilmiş “modern ticaret katedrali” kapılarından içeri daha fazla kadın müşteri çektikçe o çevrenin küçük dükkân sahiplerini yıkıma sürükler ve ölümlerine sebep olur. Zola’nın mağazayı gelişmenin çokanlamlı bir sembolü olarak resmetmesinde, seks ve sermaye arasındaki ilişki modern toplumsal ilişkinin merkezinde yatar. Güç elde etmek için ortaya konan ekonomik mücadele, kadınlarla metalar ve kadınlarla erkekler arasındaki erotik ilişkilerle iç içe geçmiş ve bunlara aracılık etmiştir.

Birçok çağdaş yazar kültürel modernitenin şekillenmesinde mağazaların önemine dikkatimizi çekmiştir.¹³ *Grand magasin*, yani büyük mağazalar, beraberinde mağazacılık alanında önemli birçok yenilik getirdi: pazarlığı anlamsız hâle getiren sabit fiyatlar, müşterilerin tezgâhtaki malları satın almak zorunda kalmadan incelemesine olanak sağlayan “serbest giriş” ve aynı çatı altında satılan malların yelpazesinde ve çeşitliliğinde yaşanan belirgin genişleme. Bunun sonucunda, alışveriş ilk kez bir boş vakit etkinliği olarak görülmeye başlandı; müşterilerin ve gelip geçenlerin görsel zevkine hitap etmek için malların ayartıcı ve süslü teşhirlerini sunarken, mağaza gösterişli bir manzara oluşturdu. Mağazalar metanın estetize edilmesinde ve yaşam biçimlerinin pazarlanmasında, herkesi orta sınıf hayat tarzına teşvik ederek aynı anda sınıf ayrımını hem keskinleştirip hem de muğlaklaştırmada başrolü oynayacaktı. Mağaza yalnızca mal satmakla kalmadı, tüketim eyleminin kendisini, alışveriş gibi sıradan bir etkinliği kent soylu (burjuva) bir topluluk için keyifli bir deneyim hâline getirdi.

- 13 Reekie ve Abelson’un yanında, bkz. Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (Berkeley: University of California Press, 1985); Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing, and Zola* (New York: Methuen, 1985); Rémy G. Saisselin, *Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelot* (London: Thames and Hudson, 1985); ve William R. Leach, “Transformations in a Culture of Consumption: Women and Department Stores, 1890-1925,” *The Journal of American History*, 71, 2 (1984): 319-342.

Zola'nın hoşuna giden de kapitalizmin sosyal ilişkiler ile cinsiyet ilişkileri üzerindeki etkisini keşfetmek için örnek bir kurmaca alan oluşturan alışveriş merkezlerinin modernitesiydi. Romanı için pek çok farklı Paris dükkânına tekrar tekrar uzun ziyaretlerde bulundu. Ayrıca, alışveriş, pazarlama ve elemanların çalışma koşulları hakkında birçok dergi ve gazete makalesine de göz atmayı ihmal etmedi. *Kadınların Cenneti* için tuttuğu hazırlık defterleri çok ayrıntılıdır; yüzlerce sayfayı kapsar, alışveriş kataloglarından parçalar, mimari özelliklerin çizimleri ve perakendecilik mekanizmaları üzerine çok sayıda açıklama bulunur.¹⁴ Bu ciltler dolusu belge, tarif etmeye çalıştığı meta fetişizmini romancıya özgü bir biçimde sergiler. *Kadınların Cenneti* tüketime bir ağıttır, nesnelerin maddiliğinin baskın olduğu, modern tüketim mallarının sonsuzluğuna kendisini bırakmış bir romandır. Resmettiği mağaza gibi roman da metaları okuyuculara/tüketicilere gösterir, malların devasa bir şekilde ortaya serilmesiyle onları ayartır veya uyuşturur. Bir mal stoğu envanterinin şaşmazlığı ve kopyasını hatırlatacak şekilde; dantel, renk ve ipek ağırlığı, halıların ve kilimlerin tarzları sınıflandırmacı bir yaklaşımla paragraflarda sıralanır. Mağaza müşterilerinin irrasyonel ve dürtüsel aşırılıklarını eleştirel bir şekilde çizerken bile, Zola'nın metni tüketim kültürünün sihirli nesnelere karşı duyduğu hayranlığı ve onların baştan çıkarıcılığını ortaya koymaktadır.

Zola'nın romanının başlığının da ima ettiği gibi, çok katlı mağaza özellikle dışı olanla özdeşleştirilmiş, orta sınıf kadınlarına keyif, lüks ve fantezi vaat eden kamusal bir alandır. Burası sadece alışveriş yapılan bir yer değil, kadının göz gezdirmesine, vitrinlere bakmasına, hemcinsleriyle sözleşmesine ve sunulan kütüphane ve çayhane gibi tesisleri birçok farklı amaç için kullanmasına olanak tanır. Elizabeth Wilson “çok gerçek bir şekilde çok katlı

14 Livre de Poche basımının notları için bkz. *Au bonheur des dames* (Paris: Fasquelle, 1984), s. 491.

mağaza, orta sınıf kadınların evin prangalarından kurtulmasını sağladı. Kadınların güven ve rahatlık içinde arkadaşlarıyla, refakatsiz, yorulduklarında dinlenmek ve bir şeyler atıştırmak için çekilebilecekleri bir yere dönüştü.”¹⁵ Bir anlamda, uygulamada pek öyle olmasa da, ilkesel olarak herkesi kapılarından içeri davet eden eşitlikçi bir modern alanın modelini sundu. Aynı zamanda, bu kamusal alan kendini özel alanın bir uzantısı olarak ortaya koydu, ziyaretçilerine burjuva evinin rahatlıklarının büyütülmüş yansıması olan bir yakınlık ve keyif deneyimi yaşattı. Bir yazarın gözlemine göre “*grand magasin* müşterisinin kendini ikinci evindeymiş gibi hissetmesi gerekir, birincisinden daha büyük, daha güzel ve daha lüks bir ev.”¹⁶ Zola’nın romanından da anlaşılacağı üzere, kamusal alanın dişileşmesi kadın müşterilerin kendilerini rahat hissedecekleri, ayırt edici mimari ve dekoratif tarzların benimsenmesini yanında getirdi. Çok katlı mağazalarda teşhir edilen ve gelip geçen müşterilerce hemen karıştırılan ve dağıtılan danteller, kürkler, elbiseler, kadın iç çamaşırları gibi kadına özel nesneler, özel kadın odası mahremiyeti özelliğinin güçlenmesine yol açtı. Böylelikle mağazayı hem ticari alışveriş hem de romantik buluşmaları için kullanan Au Bonheur des Dames’in müşterileri, sahibi Octave Mouret’nin alaycı bir şekilde belirttiği gibi kendilerini evlerinde hissettiler.

Çok katlı mağaza, ideal siyasi bir topluluğa ve rasyonel tartışma yerine arzunun duyusalılığına ve ticarileşmesine bağlanan şehirli kamusal alanın yeni bir paradigmasıdır. Ticareti, müşteriye faydası olan ve ulusun ekonomik refahına katkı sunan bir etkinlik olarak gören birçok insana göre ticaretin yaygınlaşması bir gelişim işaretidir. Öte yandan, kadınların özellikle zayıf oldukları

15 Wilson, *Adorned in Dreams*, s. 150.

16 Paul Dubuisson, Michael Miller’de alıntılanmış, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920* (Princeton: Princeton University Press, 1981), s. 229.

narsistik şekilde kendi arzularının esiri olmayı ve zevk düşkünlüğünü özendirmenin karanlık bir yanı olduğunu düşünen de çoktu. Hem dişi hem de modern olarak kodlanan, kleptomaniğin ortaya çıkışı, tüketim kültürünün merkezinde yatan bozukluğun çarpıcı bir örneğiydi. Kleptomani, can sıkıcı bir biçimde, orta sınıf kadınların namusluluğuna dair yerleşmiş varsayımları altüst ederek, diğer her açıdan kusursuz olan burjuva ailelerden gelen kadınların başına bela olmuştu. Çağın doktorları ve psikologları bu kafa karıştırıcı olguyu anlamak için dişilik, histeri ve çok katlı mağazalar arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalıştı. Hırsızlar tarafından sıklıkla kabul edilen ve ifade edilen bir saplantı deliliği [monomania] biçimi olarak hırsızlık anlayışı, kontrolleri dışındaki irrasyonel dürtüler tarafından yönlendirilen orta sınıf kadınların, suçlu değil çaresiz oldukları görüşünü dile getirdi. Aynı zamanda, ürkütücü bir vaka olan hırsızlık vakası, yeni ortaya çıkmış bir durum olan tüketim mallarının düzensiz ve ahlâken yozlaştırıcı bir dünyada yeni ve tehlikeli ulaşılabilirliğine atfedilmekteydi.¹⁷

Modernleşmenin mutlak toplumsal sonuçları ile ilgili benzer bir rahatsızlık Zola'nın romanında üretimin yüceltilmesi ve tüketimin bir hastalık olarak ele alındığı karşıtlıkta ifade edilir. Metin kontrolsüz büyümenin insani bedellerinin bazılarını resmetmesine rağmen, mağaza sahibi Octave Mouret'nin ekonomik büyümeye duyduğu tutkulu bağlılık, hayranlık uyandıran bir ideal olarak sunulur; müthiş olanın vücut bulmuş hâli, kapitalist gelişme tarafından ortaya çıkmış durdurulamaz bir gelişmedir. Yine de, Mouret'nin kadın müşterilerini yönlendiren, tüketime yönelik güçlü baskı, aynı kahramanlık ve dünya tarihi açısından

17 Mağaza hırsızlığı üzerine, bkz. Abelson, *When Ladies Go A-Thieving*; Miller, *The Bon Marché*, s. 197-205; Leslie Camhi, "Stealing Femininity: Department Store Kleptomania as Sexual Disorder," *Differences*, 5, 1 (1993), s. 26-50; ve Ann-Louise Shapiro, "Disorderly Bodies/Disorderly Acts: Medical Discourse and the Female Criminal in Nineteenth-Century Paris," *Genders*, 4 (1989), s. 68-86.

önemli olma onuruna sahip değildir. Onlar kontrol edilemeyen arzunun çocuksu akıldışılığının serbest bırakılmasında olduğu gibi gelişmeyi sembolize etmek yerine, modernitenin gerici boyutunu temsil ederler. Yoldan çıkmış mağaza hırsızıyla saygıdeğer müşteriler arasındaki ayrım ikisinin de meta karşısında teslim olmasıyla birbirinden ayrılmaz hâle gelir.

Kadın tüketiminin erotik doğası Zola'nın romanının ana motifidir. Ayartmaya ve baştan çıkartmaya referanslar hayli çoktur; metinde tarif edilen çok katlı mağaza müşterilerinin, sevgilisini bekleyen âşıklar gibi arzudan yüzü kızarmış ve heyecandan nefesi kesilmiştir. Duygusal hezeyan içinde, önüne serilmiş eşyaların cazibesiyle gözleri kamaşmış, kendilerini alışverişin keyfine bırakırlar. Bu öyle bir keyiftir ki cinsel tutkunun açıkça yüceltilmiş bir ifadesi olarak aktarılır. Örneğin burada, mağazalardan birinde kızıyla birlikte dantel tezgâhının önünde duran devamlı müşterinin tasvirinde: "Ellerini dantel yığınının içine daldırdı, Malines, Valenciennes ve Chantilly, parmakları zevkten titreyerek, yüzü tensel zevkten ısınmış; Blanche, onun yakınında, aynı tutkuyla sarsılmış, çok solgun, teni şişmiş ve yumuşaktı."¹⁸ Tüketim burada nesnel ihtiyaçlara dayalı akılcı bir işlem olmaktan çıkmıştır. Bu bağlamda, dişi müşteri gelişmemiş duygusal ve tensel dürtülerin esiri olarak resmedilir. Daha önce kadınların hayatında dinin yer aldığı alanı ele geçirip, irrasyonel bir dişi güzellik idealine kendini bırakarak zevkten kendinden geçer.

Bu tür sahneler kadının içgüdüsel ve cinsel doğasına dair yaygın görüşü doğrular niteliktedir, bu erotik zevk sarhoşluğu sahnenin arkasında perakendecinin pazarlama stratejileri tarafından kullanılmaktadır. Mouret'nin ticari başarısı dişi arzuyu uyandırıp yönetebilme becerisine atfedilmektedir. Seçilmiş ürünlerde büyük indirimler, memnun kalmayan müşterilere para iadesi taahhüdü gibi en temkinli müşterilerin bile direncini kırarak modern sa-

tış tekniklerini uygulamaya koyar. Müşterilerini şaşırtmak için mağazanın düzenini yeniden ele alır ki bu tüketici labirentinde yolunu kaybedenler daha da cezbedici mallarla karşılaşsın. Ama hepsinin ötesinde müşterilerin aklını başından alan Mouret'nin vitrinlerindeki sanattır. Tamamen eldivenlerden inşa edilmiş bir İsviçre dağ evi, açık şemsiyelerden özenle hazırlanmış bir vitrin, egzotik halılardan oluşan bir “Şark” odası, göz kamaştırıcı beyaz perdelerin çağlayanı, göz alabildiğine uzanan çarşaflar ve havlular –bu savurganlık ve gerçeküstü teşhirler müşterileri kendinden geçirmektedir. Günlük dışı nesneler, aşırı miktarlar ve garip zıtlıklar ile yabancı ve devasa hâle getirilir. Montaj ve yabancılaştırma gibi modernist estetik teknikler, 20. yüzyıl tüketim kültürünün stilistik manipölasyon ve estetik görüntüsünün merkezî konumunu öngören zengin vitrinlerde hakim anlayış olmadan çok önce burada kullanılmıştır.

Böylelikle görsel zevk tüketici mallarına duyulan dışı arzunun kıskırtılmasında merkezî bir strateji olarak belirir. Şehrin kamusal alanlarında dolaşım özgürlüğünün eril sembolü, Benjamin'in, flanör'ün son uğrak yeri olarak tasvir ettiği çok katlı mağaza, kadınlara benzer bir şekilde dolaşabilecekleri ve gözlem yapabilecekleri bir alan sundu. Eğer “flanör hem açgözlü hem de erotik modernitenin bakışını sembolize ediyorsa,”¹⁹ böyle bir bakış yalnızca erkekle sınırlı olamaz, kadının metayla kurduğu ilişkinin belirleyici özelliği olarak da ortaya çıkar. Ancak flanör'ün soğuk tarafsızlığı, aktif arzu ve imgelerin, nesnelerin ve yaşam biçimlerinin cazibesine kendini bırakmanın karmaşık iç içe geçişinde, belki de gözlenen ve gözleyen arasındaki yakın ilişki tarafından doldurulacaktır. Rachel Bowlby bu durumu şöyle yorumlar: “Özne ve nesne, aktif ve pasif, mal ve malik, eşsiz ve genel arasındaki sınırlar bu tüketen ve tüketilen arasındaki

19 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988), s. 67.

bitmek bilmeyen karşılıklı etkileşimin çökmesiydi. Ayartan ve baştan çıkan, birbirine sahip olan ve olunan, kadınlar ve metalar imgelerini âşıkane bir tavırla birbirlerine gösterdi, bu da kendine âşık bir şekilde aynaya bakan genç kız resmini hem yaydı hem de güçlendirdi.”²⁰

Ekonomik açıdan, Mouret’nin bu narsistik dışı zevki idare etmedeki başarısında bir anlam kargaşası mevcut değildir; cüretkâr yenilikçiliğiyle geleneksel, dar kafalı satış yöntemlerinin sınırlılıklarını ortaya çıkaran yeni tarz bir kapitalist girişimcinin temsilcisidir. Au Bonheur des Dames, onu çevreleyen binaları yutup üç binden fazla çalışan işe alana kadar kontrolsüz bir şekilde genişledi. Aslında bu hâliyle kendi hiyerarşileri ve güç mücadeleleri tarafından yönetilen Paris halkının küçük bir mikrokozmosudur. Mouret’nin girişimcilik konusundaki ustalığı erotizm alanındaki ustalığıyla, yani tek bir adamın bir sürü kadını ayartıp boyunduruğu altına almasıyla bağdaştırılır. Bürosunun penceresinden kadın müşteri kalabalıklarına bakan, dışı arzusunun gelgitlerini kontrol kabiliyetinden emin Mouret, seyre daldığı herkesin efendisidir. Onun batıl evlilik korkusu, ilk erotik ilişkisinin kadın müşterilerine olmasından ve mali başarısı da müşterilerinin kontrolü ve manipülasyonuna duygusal yatırımından kaynaklanmaktadır. Soyut rasyonalitenin ve araçsal hesaplamanın hâkim olduğu bir alanı örneklendirmektense, üreticiler ve tüketiciler arasındaki ekonomik ilişki cinsel güç ve hâkimiyet fantezileriyle doyurulmuş görünmektedir.

Bir anlamda, eril kapitalist ve dışı tüketici arasında göze çarpar biçimde yeni ilişkinin ortaya çıkışı ataerki otorite modellerinin terk edilmesini gerektirmektedir. Böylelikle Mouret sık sık çift cinsiyetli bir figür olarak tasvir edilir, “une homme-femme”, “bir erkek-kadın”; müşterilerinin isteklerini hayali olarak öngörüp onlarla özdeşleşerek, onların birçok özelliğini benimser ve dışılaşır. Modern ticarete başarı katı otoriter erilliklerin eski biçimlerine

aykırı; çoğu zaman vefasız olan müşterilerin çabucak değişen isteklerine cevap verebilecek kadar mobil ve hassas bir kimlik, yeni bir öznellik türü gerektirir. Eril özneliliğinin dışılaşması kapitalizmin toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden yapılandırılmasına 19. yüzyıl sonunun tepkisi, anahtar bir tema olarak ortaya çıkacaktır. Yine de Mouret'nin ayartıcı methiyesi ve dışı zevki sezgisel anlayışı yalnızca kadınları daha etkili bir şekilde sömürme stratejisidir. Empati altan alta sadizmle, nezaket de kadınların baştan çıkmaya dünden razı olmasına duyulan öfkeyle birleşmiştir. “Nezaketinin inceliği sayesinde, Mouret koyduğu yüksek fiyatlarla Yahudi bir tüccar acımasızlığını üstlendi. Ona bir tapınak dikti, onu bir dolu satış elemanı tütsülerle çevreledi, yeni bir dinin ayinini yarattı, sadece onu düşünerek, sürekli daha güçlü baştan çıkartmalar ayarlayarak ve arkasında, tam da Mouret onun cüzdanını boşaltmış ve sinirlerini alt üst etmişken, bir kadının kendini teslim etme aptallığı gösterdiği bir adamın gizli küçümsemesiyle doluydu.”²¹ Ticaretin dışı kaprislerin tatmini için gayretli ve kapsamlı dikkati, kamusal alanda kadınların çıkarlarını daha önce hayal edilemeyen bir öneme kavuşturdu, aynı anda kadınlığın modern kültüne dayanak oluşturan sömürücü ekonomik ilişkileri kararttı.

Böylelikle Zola'nın romanı “kapitalizmi galip” ilan etti, romanın sözde teması, en nihayetinde ataerkil muzafferle bir tutulmaktadır; ekonomik gelişmenin ilerlemesi kadın arzusu üzerinde erkek hâkimiyetinin artmasını beraberinde getirdi. Fakat metin, cinsiyetler arasında böylesine bir özetle bahsedildiğinden daha karmaşık bir güç ilişkileri manzarası sunmaktadır. Böylelikle kadının intikamı teması, erkek hakimiyetinin tek taraflı anlatısını sekteye uğratar; Zola'nın kendi sözleriyle, romanda “önceleri Octave kadınları sömürürken, sonra onlar tarafından ele geçirilir.”²² Bu

21 Zola, *The Ladies' Paradise*, s. 69-70.

22 Zola'nın metin için hazırladığı karalama, *Au bonheur des dames* üzerine yorumdan alıntılanmıştır, s. 490.

tema için ortadaki araç romansın olay örgüsüdür; usta Mouret sonunda taşradan gelen genç utangaç bir kadın çalışanına duyduğu aşk yüzünden diz çöker. Denise Baudu, kız kardeşlerini sömürmekte olan adama duygusal olarak boyun eğdirip onların intikamını alır. Böyle arketipçi romans anlatılarına göre, erkek kahraman kadın kahramana duyduğu aşkla dişileşir. Kadın bu sayede erkek üzerinde sınırlı da olsa belli bir üstünlük ve güç kazanır.²³ Ticari gelişmenin sıkı bir destekçisi olsa da Zola'nın kadın karakterinin, diğer bütün kadın karakterleri etkileyen, tüketme takıntısından tamamen muafmış gibi görünmesi gerçekten de çarpıcıdır. İş aramak için şehre gelen genç kadınlar önüne gelenle yatmaya ve fuhşa hazırdır diye düşünülüyordu, çünkü lükse olan düşkünlükleri bir kez uyandırılmayagörsün, bu zevk ancak bedenlerini mali kazanç sağlamak için satmakla doyurulabilirdi. Sürekli zengin ve ihtişamlı bir hayat tarzı gözlerinin önünde olduğundan ve kıskançlığı ve doyumsuzluğu teşvik eden belirsiz sınıfsal durumlarından dolayı, birçok köşe yazısında ve yazı dizisinde özellikle mağaza çalışanları bu tehlikeye açık görülmekteydi.²⁴ Başka bir deyişle, metalara duyulan arzu ahlâki gevşeklik ve cinsel ahlâki çığnemekle yakından alakalıdır. Bu bağlamda Zola'nın, romanın iyi kadınıni şehrin hilesinden ve yalancı cazibesinden muaf, tevazu, sadelik ve taşralı köklerin masumiyetini koruyan premodern kadın olarak sunması hiç de şaşırtıcı değildir.

Tam aksine tüketen kadın, bu nefsinden feragat eden namuslu kadın modelini reddeder ve doyurulmamış kadın arzularının olası tehdit edici ve yıkıcı sonuçlarını örnek olarak gösterir. Bu tehdit Zola'nın romanının, kaynaşan kadın müşterilerin sinisi, hatta şeytani bir tutum aldığı kalabalık sahnelerde alenileşir.

23 Bkz. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (New York: Methuen, 1985), bl. 2 ve Jan Cohn, *Romance and the Erotics of Property* (Durham: Duke University Press, 1988).

24 Bkz. Miller, *The Bon Marche*, s. 194-198.

Kalabalıkların yaratılması Mouret'nin ticari stratejisinin önemli bir bölümünü oluşturur, müşterilerin kendilerinin temaşaya ve reklama dönüşmesi, böylece daha çok müşterinin mağazaya gelmesini sağlar. Ama Zola'nın tasviri, Gustave Le Bon ve Gabriel Tarde gibi çağdaş sosyolog ve sosyal psikologlar tarafından da çalışıldığı gibi, aynı zamanda şehir kalabalıklarının sinsi çağrışımlarını hatırlatır. Günümüz eleştirmenlerinin sık sık belirttiği gibi, 19. yüzyılda burjuva temsilleri dışı hâle getiren akışkanlık ve sıvılık metaforlarına sığınır; kitlelerin anonimliğinin, özerk bireyselliklerin sınırlarını tehdit eden kaotik, kırılgan ve farklılaşmamış bir gücü vardır.²⁵ Tüketen kadınlar kalabalığı, aşağıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, kontrol edilemeyen akıldışılığın en büyük örneğiydi:

Akıntıya kapılan hanımlar artık geri dönemezdi. Akarsular kendilerini vadilerin serseri sularına kaptırdıkça, öyle görünüyordu ki girişe dolu olan müşteri dalgaları gelip geçenleri de içine çekiyordu, Paris'in dört bir yanından gelen kalabalıkları adeta yutmaktaydı. İlerlediler ama yavaşça ve ölümüne sıkıştılar, çevrelerindeki sıcaklıklarını hissettikleri omuzlar ve göbekler sayesinde ayakta kalabildiler ve tatmin edilmiş arzuları, meraklarını daha da kamçılayan sancılı girişten keyif aldılar. Palas pandıras ipeğe sarılmış hanımların keşmekeşliği, kötü giyinmiş orta sınıf kadınlar, şapkasız kızlar, hepsi de aynı tutkuyla heyecan içindeydi. Göğüs selinin altında kalmış birkaç adam, etraflarına endişeli bakışlar atmaktaydı.²⁶

Au Bonheur des Dames'daki yoğun bir satış gününü anlatan bu tasvirde, karşı konulamaz ve durdurulamaz bir tüketim isteği tarafından yönlendirilen dağınık bir kadın kitlesi mağazaya

25 Bkz. örn. Klaus Theweleit, *Male Fantasies, 1: Women, Floods, Bodies, History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987); Fransız bağlamı için, bkz. Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France* (New Haven: Yale University Press, 1981); özellikle Zola üzerine, bkz. Naomi Schor, *Zola's Crowds* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978).

26 Zola, *The Ladies' Paradise*, s. 214.

akar. Kalabalıklar karşı konulamaz bir çekimi ortaya koyar, her geçen gün daha fazla kadın bu çekime bağlanmaya ve onun karşı konulamaz itme hareketinden güç alma ve ileri atılma cazibesine kendilerini bırakır. Kadınların ortak içgüdüleri ve tutkuları, gelişmemiş ve bir şeyler arzulayan dişilik ortak bağı sayesinde, sınıfsal farklılıklar belirginliğini yitirir. Yine de, kalabalığın gelişigüzel yapısı içinde sınıf ayrımı en aza inse de, toplumsal cinsiyet ayrımı vurgulanmaktaydı; heyecanlanmış kadın bedenlerinin arasına sıkışmış gergin ve izole erkekler, paylaşmasalar da onları boğmak için saran ve tehdit eden hummalı hezeyandan kaçamazlar. Erkeklik her yandan dişi tutku tarafından sınırlanmıştır. Böylesine tatmin edilemez ve heyecanlanıveren kadın sürüleri tasvirleri arzusunun ticari tahrikinin cinsler arasındaki uygun ilişkiyi teşvik etmek yerine altüst eden öngörülemez etkileri olabileceğini akla getirebilir. Tüketim kültürünün ayartıcılığı tarafından bir kez uyarılınca, kadınların hayvansı dürtüleri erkekleri egemenliği altına alma yönünde kendini gösterebilir. Bir ifritler çetesi veya istilacı bir çekirge sürüsü gibi kadın müşteri kalabalığı mağazaya doluşur, ürünleri talan edip yorgun erkek mağaza çalışanlarını kaprislerine boyun eğmeye zorlarlar. “İşte o son anda, bu aşırı ısınmış havada, kadınların saltanatı hüküm sürer. Bir hücumla her yeri ele geçirmişlerdir, fethedilmiş bir ülke gibi muhasara altına alırlar, her yeri kaplayan ürünlerin ortasında işgalci bir çapulcu sürüsü gibi. Bir hükümdarın zalimliğiyle yaklaştıkları, sağırlaşmış, darbeyi yemiş erkek satış elemanları onların kölesinden başka bir şey değildir.”²⁷ Çok katlı mağaza cinsiyetlendirilmiş, erkeklerin kendisini önemsiz, çaresiz ve yersiz hissedeceği kamusal alanın en önemli örneğidir.

HER ŞEYİ TÜKETEN KADIN

Kadınlar ve tüketim çılgınlığının birleşimi belli erkek otorite biçimlerini güçlendirmektense, Zola'nın mağazanın müdavimlerinden Mme. Marty'yi resmetmesinde de görüldüğü gibi, temelden sarsarak zayıflatır. Mme. Marty, Mouret tarafından sunulan ayartmalara karşı koyamayıp dürtülerine uyarak ve düşüncesizce kocasının alın teriyle kazandığı paraları dışı lüksler için çarçur eder. Zayıf ve etkisiz biri olan Marty, öyle köşede çaresizce durup, karısının onun maddi çöküşünü hazırlamasını seyreder; her yeni dantel parçası ekonomik felaketi daha da yaklaştırır. Tüketim kültürü özel alanın kutsallığına uzanır ve onu parçalar, kadınları kocalarına, geleneksel ahlâki formlara ve dinî otoritelere karşı çıkma pahasına kendi arzularını doyurmaya teşvik eder. Başka bir deyişle hazcılığın teşviki, kapitalist erkek bireye bazı hatırı sayılır ekonomik kazançlar getirir ama cinsler arasındaki yakın ilişkilere ve ataerkil aile yapısına etkisi istikrarı bozucu ve potansiyel olarak yıkıcıdır.²⁸

Nana'da metalara olan tutkusu sevgilisinin iflasına yol açan kadın motifi, tüketim çılgınlığının kıyamet görünümleri olarak karşımıza çıkar. Burada Zola, yıkıcı bir etken olan doymak bilmez dışı hırsın parlak bir resmini çizer. Tutumluluk, ölçü ve sermaye birikimine dayalı yerleşik toplumsal dokunun parçalanmasını arzulayan bir dişilikten kaynaklanan kirlenmeye ve yozlaşmaya atfedilmektedir. *Nana*, aristokrat öteki-ben'i Kontes Sabine de Muffat'la birlikte, daha önceki çağların değerlerini ve geleneklerini bir kenara atan pervasız bir şehveti sembolize eder. Kıtlık ve nefsinden feragat etme zihniyeti, tüketici kapitalizmin yeni ruhu temsil eden karşı konulamaz bir maddecilik, bolluk ve pervasız aşırılık anlayışı karşısında tutunamaz.

28 Örneğin, Abelson upuzun mağaza faturaları getiren ve kocaları bu faturaları ödemeyi reddeden kadınların sonu gelmez gazetecilik tartışmalarını yapar. Bkz. *When Ladies Go A-Thieving*, s. 56.

Nana'nın Paris'in yoksul semtlerinden çıkıp tanınan bir metres ve sosyetik bir kadın seviyesine yükselmesini anlatışında, Zola dişilik ile modernite arasındaki karşılıklı ilişkiye dair karmaşık bir inceleme sunar. Nana her şeyin ötesinde şehrin bir ürünüdür, sınıfsal hareketliliği değişen toplumsal koşulların bir sonucudur ki, şehir kültürünün yeni erotik ve estetik olanaklarını kendi ilerleyişi için kullanabilmiştir. Modernitenin dışında olmak şöyle dursun, Nana açık bir şekilde onun ürünüdür; bir hayat kadını, aktris, doyumsuz tüketici olarak, para ilişkilerinin merkezinde yer alır; toplumsal ve cinsel kimliği moda, imaj ve reklamcılık tarafından şekillenmiştir; sapkın erotik arzuları modern şehrin bozulmuşluğuna bağlanmaktadır. Nana romanda önce tanınmayan, sahneye ilk kez çıkan bir aktris olarak belirir. Becerikli tanıtım teknikleriyle oluşturulmuş iç gıcıklayıcı bu muammanın ismi herkesin dudaklarındadır. Peter Brooks'un sözleriyle Nana "bir temsilin temsili, bilinçli olarak yaratılmış ve kendini yaratan bir cinsellik nesnesi"²⁹ olarak ortaya çıkacaktır. Aynı şey sonraki metres ve hayat kadınlığı kariyeri için de geçerlidir. Öyle ki cinsel çekiciliği onun imajının ve görünüşünün kamusal algılanışından ayrılamaz. Sahnede olsun olmasın sürekli rol yapan Nana, seyircileriyle karşılıklı çıkara dayalı bir ilişki içindedir, erotik havası kalabalığın arzularının bir yansımasıdır.

*Kadınların Cenneti'*nde olduğu gibi, *Nana*'da da kamusal alan sınıfsal ayrımların ortadan kalkmasından kaynaklanan kirlenme ve düzensizlik korkusu ile özdeşleştiriliyor. Tiyatroda, yarışlarda, romanda aktarılan suarelerde, kalabalığın isimsizliği ve gelişigü-zelliği yerleşmiş toplumsal ayrımları altüst eder; benzeşmeyen bireyler ortak zevk arayışında yan yana geldikçe kamusal alanda hiyerarşiler önemini yitirir. Bir noktada, metin Nana'nın yatak odasının "eşiğine sürtünen çizmelerin çokluğundan tam bir kamu-

29 Peter Brooks, "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd," *Critical Inquiry*, 16, 1 (1989), s. 8.

sal alana dönüştüğünü”³⁰ belirtir. Yatak odasının ve sakinlerinin mecaz anlamı belirgindir; Nana’nın kendisi sınıf sal farklılıklara en büyük tehdit olarak belirir, içinde işçilerin, burjuva erkeklerinin ve aristokratların spermlerinin birbirine karıştığı bedeni, kamusal yakınlığın özel bir alanıdır. Zola’nın romanında, dışı beden ve modern şehir hakkındaki kaygılar (kirlenme, yozlaşma ve arzunun sultasıyla kanunun altüst edilmesi risklerini doğuran toplumsal istikrarsızlığın ikiz alanları olarak) ayırt edilemez bir biçimde birleşir. Gerçekten de, modernist kültürde metropol gitgide daha fazla bir biçimde kadın olarak, şehir hayatının zevklerini ve korkunçluklarını üstünde taşıyan ayartıcı bir acımasızlığa sahip şeytani bir *femme fatale*,* güzelliğiyle felakete sürükleyen bir kadındır.³¹

Nana’nın eleştirel tartışmalarından çoğu, hayat kadınlığı temasının İkinci İmparatorluk dönemi sonu Fransa’sının ahlâki yozlaşmasını sembolize etmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Ama aynı şekilde önemli olan, Nana’nın bir tüketici olarak durumudur, onun cinsel olduğu kadar ekonomik ahlâksızlığıdır. Kadınların metalar için tutkusunun saldırgan boyutu Zola’nın karakterinin sınır tanımayan arzularında ortaya konmuştur. Maddenin ve ölümün olumsuzlanmasına doğru bir süreci işaret ederek, ekonomik anlamından başka tüketim; bitkinlik, ziyan ve yok etme ile bir çağrışım ilişkisi sürdürmektedir.³² Böylesine olumsuz çağrışımlar açık bir şekilde Nana’nın sonu gelmez ve doyumsuz harcamalarının temsiline rengini belirler.

30 Zola, *Nana*, s. 439.

* Çok güzel ama felakete sürükleyen kadın. [e.n.]

31 Bkz. Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

32 Tüketimin İngilizce etimolojisi için, bkz. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana, 1983) ve Fransızcası için, Rosalind Williams, *Dream Worlds*, s. 5-7.

Bu, Nana'nın hayatının, ihtişamı artan yaşam tarzıyla Paris'i aydınlattığı dönemiydi. Ahlâksızlığın ufuklarında her zamandan fazla yükseldi, arsız lüks gösterişiyle şehre hükmederken, parayı küçümseyişi ona gözünü kırpmadan servetleri çarçur ettiriyordu. Evi, bir demir ocağına, sonu gelmez arzularının şiddetle yandığı ve dudaklarından çıkan en hafif soluğun altını rüzgârların silip götürdüğü, küle çevirdiği bir yere dönüşmüştü. Görülmemiş bir harcama tutkusuna sahipti. Ev, erkekleri—varlıklarını, bedenlerini ve adlarını—arkasında bir toz tanesi dahi bırakmadan yutan bir uçurumun kenarına inşa edilmişti.³³

Erkeklerin kadın arzusu tarafından sarılıp yok edilmesini açığa vuran bu tasvir; para, cinsellik ve ölüm arasındaki metaforik bağlantılar dizisini göstermektedir. Sürekli harcamalarıyla aslında piyasadaki para akışını hızlandıran Nana, buna rağmen bu parayı ekonomi dışına çıkartıyormuş gibi anlatılır, sanki para dipsiz bir kuyuya akmakta sermaye yok olmaktadır. Sarma ve birleşmeye yapılan atıflarda dizginsiz dışı cinselliğine dair aleni bir kaygı tespit etmek için Fransızca terimin, “consommation”, ikili anlamına atıfta bulunmaya —hem ekonomik tüketim, hem de erotik tükenme— gerek bile yoktur. Aslında parasal bir işlem olarak tüketimin ekonomik ve sosyal etkileri, Zola'nın cinsiyetler arasındaki mücadeleyi yarı-efsanevi tasvirinin ruhsal ve cinsel sembolizmi karşısında tamamen ortadan kalkar. “Etobur bir döl yolu” korkusu Nana'nın yıkıcı orallığının tasvirinde görülebilir;³⁴ o bir “erkek-yiyendir” (*une mangeuse d'hommes*), erkekleri birbiri ardınca tüketir, onu arzulayan erkekleri yamyamca yutup yok eder. “Birkaç ay içinde, Nana onları yalayıp yuttu, birinin ardından öbürünü. Lüks içinde yaşamının getirdiği artan ihtiyaçlar, iştahasını keskinleştirdi, bir erkeği bir ısırıkta temizliyordu.”³⁵

33 Zola, *Nana*, s. 409-410.

34 Bkz. Charles Bernheimer, *Figures of Ill-Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 201.

35 Zola, *Nana*, s. 434.

Ağza, açlığa ve yemeye yapılan göndermeler kadın iştihasının hayvansal ve içgüdüsel doğasının altını çizmektedir. Romanda tüketmek, aslında tam olarak yok etmektir –metalara karşı kadının doymak bilmez tutkusu, erkeğin otoritesini zayıflatmakla kalmayıp onun sonunu da getiriyor ve temsil ettiği kültürün temellerini sarsıyor.

Bir anlamda, cinsellik ve para Zola'nın romanında zıt prensipler gibi duruyor; kadınla özdeşleştirilen şehvet kaosu, ekonomik rasyonalitenin prensiplerinde geçen şekliyle kapitalist ekonominin asıl operasyonlarını zayıflatıyor. Nana sevgililerini dikkatsiz spekülasyonlara, iflasa, hatta intihara sürüklüyor. Ama cinsellik ve para aynı zamanda metaforik bir denklem sürecine de tâbidir; Bram Dijkstra'nın belirttiği gibi, kadının cinsel açlığı ve altına duyduğu arzu 19. yüzyıl toplumsal imgeleminde birbiriyle yakından ilişkilendirildi.³⁶ Psikanaliz, fallik gücün ve otoritenin emaresi olarak paranın sembolik değerine dikkat çekmiştir, Zola'nın, Nana'nın açgözlülüğünün erkeği hadım edip yok etme konusundaki bilinçdışı arzusundan doğduğuna dair tasvirinde yankılanan bir yorumdur bu. Tüketim örtük bir kadın saldırısı olarak sunulmaktadır; kadınların kocalarını ve âşıklarını ekonomik olarak sömürüsü, onlara yalnızca tatmin edici bir haz vermez, aynı zamanda onların erkek otoritesine ve kamusal alandaki kendi güçsüzlüklerine karşı misillemelerinin temelini oluşturur.

Hâlbuki para örtük bir psişik ve cinsel anlama sahipse, tersi de doğrudur; ekonomi metaforları sıklıkla cinsel etkinliklerin tarifi için kullanılmıştır.³⁷ Böylesine bir şehvet ekonomisi bağlamında,

36 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), s. 366.

37 Bkz., örn., G. J. Barker-Benfield, "The Spermatic Economy: A Nineteenth Century View of Sexuality," *The American Family in Social-Historical Perspective* içinde, ed. Michael Gordon (New York: St Martin's Press, 1978) ve Lawrence Birken, *Consuming Desire: Sexual Science and the Emergence of a Culture of Abundance, 1871-1914* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), bl. 2.

Nana'nın herkesle yatması ahlâksızlık ve israfa örnektir, durdurulamaz bir para, sperm ve arzu akışı vardır –metnin bir yerinde bacaklarının arasından akmakta olan altın ırmağına işaret eder. Birikim ve muhafazanın zorunlulukları tarafından şekillenen bir cinsel enerji modeline göre, üretim içermeyen her etkinlik israftır. Nana'nın hasta çocuğu, arzunun, üremeden ve toplumsal faydadan ayrılmasının ve cinselliğin modern biçimlerinin kısırlığının zarif bir sembolüdür. Böylece kişiliğinde ortaya çıkan çok yönlü sapkınlığın seksolojik tanımları ve zaptedilmeyen tüketimin zevklerine ve tehlikelerine yönelen yeni odak arasındaki ilgiyi görünür kılar.

Bu kadın arzusu ile ilgili en rahatsız edici şey bir nesnesi olmamasıdır. Nana çok rahat bir şekilde peşinde olan erkeklere karşı ilgisizdir; sanki erkekler sadece para ve özlem duyduğu metalleri elde edebilmesi için birer araçtır. Ama çok kısa bir zaman içinde ortaya çıkar ki, Nana'nın metaller için duyduğu tiksinti aslında onları sağlayan erkekleri küçümseyişinin bir yansımasıdır; sırf harcamak için harcar, ayırım gözetmeksizin parayı çarçur eder, lüks mobilyalar, ucuz biblolar alır, ürünleri alır almaz kirletip yok eder. Evi bir “israf nehiridir”; Nana hizmetçileri tarafından kazıklanmaya sesini çıkartmaz, yalnızca çöpe atmak için yiyecek alır, bir daha dönüp bakmayacağı, bir anlık hevesle aldığı eşyalarla doldurur evi. Paraya ve satın alabileceklerine karşı bu umursamazlık onun, zenginliğe ve servet birikimine saygı duyan geleneksel burjuva ahlâkına karşı işlediği en büyük suçtur. Metanın maddiliği, bir nesneden diğerine yönelerek boşlukta salınan kadın arzusunun girdabında yitip istikrarsız kılınır. Metanın mihrabına yüz sürmek yerine, Nana onu pisletmekten keyif alır. “Zengin erkeklerin istedikleri her şeyi parayla satın alabileceklerini düşünmeleri ne kadar komik... Yani, ya olmaz dersem? ... Hediyeleriniz umurumda bile değil... Paraya gelince, zavallı şey, o dediğinden istediğimde istediğim kadar alırım! İçine

tüküreyim!”³⁸ Paraya duyduğu bu küçümseme aynı zamanda erilliğin geleneksel sembollerinin otorite ve prestijine dayandığı varsayılan bütün bir kültürel değerler sistemini aşağılamanın da bir ifadesidir.

Bu arzu hareketliliği, burjuva normları olan tutumluluk ve kendini dizginlemeye ters olsa da, Nana’yı giderek tüketme zorunluluğu üzerine kurulan toplumun ideal öznesi hâline getirmektedir. Colin Campbell’in belirttiği gibi, modern tüketiciliğin ruhu, potansiyel olarak sonsuz bir dizinde art arda gelen nesneler zincirine tutturulan, odaklanmamış ve doyurulamaz bir özlemce tanımlanmıştır.³⁹ Arzulanan aslında nesnenin kendisi değildir, fantezi kuran özne tarafından nesneye atfedilen hayalî doyumlardır. Öngörülen ve deneyimlenen zevk arasındaki kaçınılmaz kopukluk yeni bir fantezi nesnesine özlemi ve eski olandan hızla soğumayı doğurur. Böylesine bir arzu mantığının içinde, şey’ler kendiliğinden birbiriyle değiştirilebilir ve harcanabilir; buradaki mesele nesnenin ayrıksı özelliği değil, meta nesnenin yüklendiği arzulanabilir olma rolünün genel havası ve sembolik anlamıdır. Böylelikle doyum, tanımı gereği imkânsızdır çünkü karşılığı olan nesnel bir ihtiyaç yoktur; onun yerine, meta ulaşılması asla mümkün olmayan hayalî bir doyuma karşılık gelmektedir.

Böylesine tüketimci bir ahlâkın, geleneksel toplumsal ve ahlâki normlar için bir tehdit oluşturması anlaşılır bir şeydir. Cinsel ilişkiler alanına tercüme edildiğinde, arzulayan kadının özlemi kendini sonu gelmeyen bir sevgili “tüketiminde” gösterir, hiçbir de onun tatmine ve bolluğa duyduğu özlemini doyurmaz. Nana için bir sonraki konum, Emma Bovary’de de olduğu gibi ekonomik ve cinsel sefahatin kaynağı her arzu nesnesini –âşık

38 Zola, *Nana*, s. 298.

39 Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), s. 85-90. Campbell’in kitabı tüketime feminist yaklaşımların oldukça anlamlı bir kaynağıdır, yazarı son sayfalarına kadar toplumsal cinsiyet imalarına çok fazla değinme de.

ya da meta olsun— ulaşamayacak olanın peşinde, bir sonrakiyle değiştirilebilir kılan soyut bir denklik kurulmasıdır. Nana'nın "sapkınlığı" lezbiyen ve sadomazoşist cinsel deneyimlere yönelmesinden de anlaşılacağı gibi, ahlâki veya toplumsal zorunlukların hiçbirine bağlılığı kalmamış bireyci sınır tanımaz arzusunun zaferinin ispatıdır. Bir yandan, onun tatminsizliği baştan beri var olan saplantılı kadın arzusunun doğal bir tezahürü olarak sunulurken; diğer yandan, eşzamanlı olarak sapkın istekleri kapitalist yozlaşma tarafından kışkırtılan modern kadının doğal olmayan durumunu örneklendirir.

OKUMAK YEMEK YEMEK MİDİR?

Metnin bir yerinde anlatıcı, Nana'nın edebî zevklerini, Zola'nın kendi estetik zevklerine özellikle bariz bir tezat oluştursun diye, şu şekilde betimler:

Gün boyunca, o günlerde sansasyon yaratan bir roman okumuştun. Bir hayat kadının hikâyesiydi, hayatı olduğu gibi aktardığını iddia eden —sanki bir yazarın her şeyi tasvir etmesi mümkünmüş ve romanların güzel vakit geçirtmek için yazılmaları gerekmiyormuş gibi— açık saçık edebiyata öfkeli tiksintisini dile getirerek, Nana hikâyeye şiddetle karşı çıktı ve hepsinin yalan olduğunu iddia etti. Kitaplar ve tiyatro oyunları meselesinde Nana'nın değişmez fikirleri vardı: Onu hayallere salacak ve ruhunu yükseltecek duyarlı, yüce-gönüllü eserleri severdi.⁴⁰

Buradaki ironi çok açıktır. Zola'nın modern şehir yaşamının zalim gerçeklerini gözünü budaktan sakınmaz bir şekilde keşfine duyduğu bağlılık, kahramanının basmakalıp zevklerinin bariz bir şekilde tam zıttını oluşturmaktadır. Ödün vermeyen gerçekçiliğin amaçlarını ve hedeflerini anlayabilmek kapasitesinden yoksun Nana, ancak eğlence, gerçeklerden kaçış ve ahlâkını düzeltmeyi vaat eden kurmacadan zevk alabilir. Edebî bir kahraman olarak, modern ahlâksızlığın ve yozlaşmanın hatırlatıcı sembolik işlevini

40 Zola, *Nana*, s. 336.

yüklenir; ama bir edebiyat okuru olarak Zola'nın küçümsemediğini iddia ettiği romantik idealizme sığınır.

Bu kısa pasajda kadınlar ve okuma arasındaki tüm ideolojik ilişkiyi bulmak mümkündür. Naomi Schor'un belirttiği gibi, 19. yüzyıl sonunda idealizmin değersizleştirilmesi bir zamanların George Sand gibi meşhur kadın yazarlarının Fransız edebî kanonunun merkezinden uzaklaşması sonucunu doğurmuştur.⁴¹ Erkek aydınlar modern çağın karmaşıklığını temsil etmede natüralist mi yoksa modernist tekniklerin mi daha uygun olacağını tartışmış olsa da, büyük oranda, modası geçmiş ve boğucu dışı duygusallıkla özdeşleştirilen idealist bir estetiği küçümseme konusunda birleşmekteydiler. Bu dönemde gerçekçi temsilin baskın statüsü elbette abartılmamalıdır; Flaubert'in 1857'de ve Zola'nın İngiliz yayıncısı Vizetelly'nin 1888'de yargılanması açık olarak ortaya koymaktadır ki, Fransız gerçekçiliğinin birçok metni kamusal ihtilafın ve suçlamanın muhatabı oldu, ahlâk dışı meselelere duyduğu alaka mahkemeler, devlet sansürü, kiliseler ve birçok farklı kurum tarafından desteklenen resmî estetik ideolojiyle derinden çelişmekteydi.⁴² Bu yüzden amacım aksini ispatlamak değil, radikal sanatçının burjuva ahlâkının aptallığına karşı kahramanca mücadele verdiğine dair pek sorgulanmayan görüşü, bu mücadelenin nasıl dışıyla hayalî ve çatışmacı bir ilişki tarafından belirlendiğini göstererek, daha da karmaşık hâle getirmektir. Bu motif, o hâlde, *Madame Bovary*'nin merkezinde yer alır, Andreas Huyssen'in belirttiği gibi Flaubert'in modernizmin kurucu babası olarak konumu "Emma Bovary'nin okuduklarını tavizsiz bir şekilde reddetmesinde" yatar.⁴³

Kadınların okuma alışkanlıklarının eleştirellikten uzak ve aşırı duygusal doğasını kınamak elbette yeni bir şey değildir. Roman-

41 Naomi Schor, "Idealism and the Novel: Recanonizing Sand," *Yale French Studies*, 75 (1988), s. 56-73.

42 Bu nokta üzerine, bkz. Dominick LaCapra, *Madame Bovary on Trial* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).

43 Huyssen, "Mass Culture As Woman," s. 45.

tik aşka yönelik roman türünün popülerliğinin artmasının, böyle şeylerden kolayca etkilenebilen kadın okurlar üzerindeki olası etkilerinin kaygı yarattığı yönündeki benzer yakınmalar 18. yüzyılda da biliniyordu. Buna rağmen, Fredric Jameson'ın birbirine zıt ama diyalektik açıdan birbiriyle ilişkili olarak nitelediği, yüksek ve kitle kültürü kutuplarının ortaya çıkışıyla bu tartışma 19. yüzyılın ikinci yarısında artan bir ilgiyle karşılandı.⁴⁴ Daha ucuz ve daha etkili toplu üretim teknikleri, okuma yazma oranının artması ve genişleyen okuyan halk ile birleşerek, popüler kurmacaya daha önce olmayan bir görünürlük kazandırdı. Aynı zamanda, sanatçılar ve aydınlar olağandışı ve küçük bir gruba özgü inanç ve pratiklere sığınarak doğmakta olan kitle kültürünün bayağılık ve aşırı duygusallığıyla aralarına mesafe koymaya çalıştılar. Elit ve popüler kültür arasındaki bu ayrım zamanla belirgin bir cinsiyet alt metnine dönüştü: "Kültür değerinin tekrar erilleşmesi" 19. yüzyılın sonunda gerçekleşti, hem natüralistler hem de erken modernistler tarafından benimsenen, görünüşte mesafeli ve duygusal olmaktan uzak estetik duruş, açık bir şekilde dışı duygusallıkla özdeşleştirilen popüler kurmacaya göre üstün kabul edildi.⁴⁵

Emma Bovary'nin tatmin edilmemiş arzuların sembolik ifadesi olarak çılgın bir şekilde metaları satın alması daha önceki tartışmalarla ilişki kurarken, şimdi biraz konuyu değiştirip tüketim ve okuma arasındaki ilişkiyi ele almak istiyorum. Ekonomik anlamda bağlantı

44 Fredric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture," *Social Text*, 1 (1979), s. 130-148. Roman okumanın zararlı etkilerinin tartışması için, bkz. Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), s. 252-278 ve Campbell, *The Romantic Ethic*, s. 26-27.

45 Bkz. Huyssen, "Mass Culture As Woman"; Kirsten Drotner, "Intensities of Feeling: Modernity, Melodrama, and Adolescence," *Theory, Culture, and Society*, 8, 1 (1991), s. 57-87; Terry Lovell, *Consuming Fiction* (London: Verso, 1987); Christine Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation," *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* içinde, ed. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), s. 34.

oldukça açık; seri şekilde üretilen diğer nesneler gibi edebiyat da giderek meta kültürüne entegre oldu, üretimi ve dağıtımını geri dönülemez bir şekilde kâr amacıyla iç içe geçti. Ama bilinçdışında ekonomikten sembolik alana doğru gerçekleşen kaymanın yaşanma sıklığı oldukça çarpıcıdır, böylece tüketim yalnızca satıcı ve alıcı arasında ekonomik bir işlem olmaktan çıkar, metinlerin kitlesel izleyiciler tarafından eleştirelilikten uzak ve edilgen bir biçimde alınılmasına dair detaylı bir dizi varsayıma dönüşür. Kavramın aşağılayıcı çağrışımları, estetik alanda kabul edilmiş edebî değer ve kültürel prestij hiyerarşilerini desteklemek için kullanılır. Üretimi tüketime üstün tutan mevcut ikilik, yüksek sanatın gerektirdiği entelektüel emek ile popüler romanın teşvik ettiği savruk zevk ve gerçeklerden kaçma ayrımını yapmak için kullanıldı.

Bir kitabı “tüketmek” tam olarak ne anlama geliyor? Tüketimin bazı oral ve sadistik, birleşme ve yok etme çağrışımlarından söz ettim. Böyle metaforlar *Madame Bovary* üzerine eleştirel okumalarda, Larry Riggs’in şu ifadesinde olduğu gibi tekrar tekrar karşımıza çıkar: “Yaşlı kızın manastırda bağımlı bir şekilde macera romanlarını ‘yutmasından’, Emma’nın moda dergilerini ‘yiyip bitirmesinden’, mideye indirilmiş arseniğin yıkıcı eylemine olayların akışı, verilen ziyafetlerle imlenirken, *Madame Bovary Bovarist* tüketimin bir araştırma vakasıdır.”⁴⁶ Burada edebî olan beslenmeyle ilgili olana indirgenir; okumak bir çeşit yemeğe dönüşür. Riggs bu konuda yalnız değildir; Leo Bersani örneğin, Emma’nın “yalayıp yuttuğu” romanslardan söz eder.⁴⁷ Bu tür metaforlar daha çok belli türde okurlara atfedilse de, okuma

46 Larry Riggs, “Bovarysme Reconsidered: Self-Promotion, Commercialized Print, and the Birth of a Consumer Culture,” *East Meets West: Homage to Edgar C. Knowlton, Jr.* içinde, ed. Roger L. Hadlich ve J. D. Ellsworth (Honolulu: University of Hawaii, Department of European Languages and Literature, 1988), s. 235.

47 Leo Bersani, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (Boston: Little, Brown and Co., 1976), s. 92.

sürecinden söz etmek için oral metaforların sıklıkla kullanılması çarpıcıdır. Janice Radway'ın belirttiği gibi, entelektüel olmaktan uzak ve özellikle kadın okurların tecrübelerini içgüdüsel iştahın yarı mekanik tatminine indirgerken, kültürel pratikleri ifade etmek için biyolojik sindirim, birleşim ve emme süreçlerinden alınmış metaforlar, esasen popüler romanların eleştirmenleri tarafından kullanılır.⁴⁸

Alıntıladığım sözler Flaubert'in kendisine değil, *Madame Bovary*'nin çağdaş eleştirmenlerine ait. Bu sözlerin isabetli olup olmadığını tartışmıyorum –aksine, Emma'nın edebî tepkisini gayet iyi taşıyorlar– bunun yerine onların Flaubert'in metnindeki ideolojileri farkında olmadan onaylamalarını sorguluyorum. Birkaç saygın istisna dışında, Emma Bovary'yi arzulararak, azlederek veya cinsiyetsizleştirerek yorumlayan eleştiri geleneği bağlamında, bu tür yorumlar meta kültürü olarak kadına muhalif olan edebîlik diye tanımlanan estetik ideolojisinin devam eden gücünü vurgular. Bu estetiğe özgü varsayımlar Larry Riggs'in Emma'ya referansında çok iyi bir şekilde özetlenmiştir: "Sapkınca faydacı romantizm." Böyle bir ifadenin çelişkili doğası çok açık-mış gibi görünebilir: romantizmin idealist, ruhsal dürtüsü pratik kullanım değeri anlayışına bariz bir tezat gibi duruyor. Emma Bovary'yi, okuyan kadının en somut örneği yapan şey, idealizm ve yararlılığın, yani aşkınlığa duyulan özlem ve maddi bayağılık tezatlarının bir bileşimidir.

Emma'nın edebî tercihlerini şekillendiren romantik öğeler yeterince açıktır. Nana gibi Emma da daha güzel bir dünyaya kaçış olarak edebiyata ütopyacı ve idealist bir anlam yükler. Bir taşra doktorunun sıkıcı varoluşundan olabildiğince uzakta yer alan

48 Janice Radway, "Reading Is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor," *Book Research Quarterly*, 2, 3 (1986), s. 10-11. Ayrıca bkz. James Strachey, "Some Unconscious Factors in Reading," *International Journal of Psychoanalysis*, 11 (1930), s. 322-331.

senaryolar arayarak, abartılı duygular ve tutkulu aşırılıklar için romantik bir yüceltmenin özlemini duyar. Flaubert, Emma'nın ergen bir kızken okuduğu kitapların kuru bir anlatımını sunar. "Hepsi aşk, âşıklar, sevgililer, köşklerde bayılan zulme uğramış kadınlar, her nöbet bitiminde öldürülen sürücüler, her sayfada çatlayana kadar sürülen atlar, loş ormanlar, yürek ağrıları, yeminler, hıçkırıklar, gözyaşları ve öpüşmeler, kuzu gibi, kimsenin olmadığı kadar erdemli, hep iyi giyimli ve iki gözü iki çeşme ağlayan aslan yürekli beyefendiler."⁴⁹

Burada popüler romansın *melodramatic* aşırılığı ironik bir şekilde dizisellik, geleneklere bağlılık, tekrar etme olarak ele alınır; anlatıları listelere dönüştürerek, anlatıcı bariz bir şekilde drama ve olay örgüsünün ayartıcı cazibesini zayıflatır ve onu absürt bir hâle sokar. Metinler anlamlı organik bir bütün oluşturmak yerine, çoklu lokasyonlarda sonsuz sayıda tekrarlanan rastgele semantik birimlere ayrılır. Deneyimlerini romantik aşkın edebî kodlarına dökerek anlamlandırma çabası içinde egzotizmin ve kaçışın bu basmakalıp imgeleri, yetişkin bir kadın olarak Emma'nın fantezilerinin temelini oluşturur. Fakat kendisi onların kalıplaşmış davranışlar olduğundan bihaberdir; Emma için bu romanslar, gerçeğin yetersizliğini ortaya çıkaran ideal bir bütünlüğün vücut bulmuş hâlidir. "Ve Emma kitaplarda o kadar güzel görünen *saadet, tutku, mest olma* gibi kelimelerin gerçek hayattaki karşılığının tam olarak ne olduğunu bulmaya çalıştı."⁵⁰

Bazı eleştirmenler Emma'nın okumalarının bayağı doğasının, onları kendiliğinden modern kitle pazar romanslarının öncülü yaptığını düşünürken, diğerleri onun davranışını daha az yargıladılar ve başka bir çıkış yolu olmayan kendini aşma arzusu olarak algıladılar. Bu cihetle Bersani Emma'nın okumalarının "hayatındaki tek manevi dürtü" olduğunu belirtir, Eric Gans ise Flaubert'in sonsuz banallik evreninde "Emma'nın özlemlerinin olası tek aşkınlık biçimini, olası

49 Flaubert, *Madame Bovary*, s. 26.

50 *A.g.e.*, s. 24.

tek inancı ürettiğini”⁵¹ vurgular. Bu tür ifadeler, popüler kültür metinlerindeki ütopyacı öğelerin son dönemdeki savunmalarıyla bağ kurar. Buna göre en eskimiş biçimler bile basitçe hâkim ideolojik şemaları güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda statükonun reddi ve daha iyi bir dünya özlemiyle bir direnç anını ifade eder.⁵² Kısır ve dar bir çevreye kısılmış, toplumsal seçenekleri cinsiyeti yüzünden önceden kapanmış Emma memnuniyetsizliğini ancak okuduğu metinlerle seslendirebilmektedir.

Rosemary Lloyd’un belirttiği gibi, bu metinler aslında eleştirmenlerin kabul ettiğinden daha fazla çeşitlilik arz etmekte; Balzac, Sir Walter Scott ve Eugene Sue gibi isimlerin yanında adı geçmeyen bir sürü popüler romantik roman, hikâye, gravür ve kadın dergileri gibi çok farklı eserleri içermektedir.⁵³ Burada önemli olan Emma’nın ne okuduğundan çok nasıl okuduğudur; metinleri, aralarındaki bütün estetik ayrımları ortadan kaldırarak tüketmektedir. Bu anlamda, *Madame Bovary* roman okumanın başlı başına yozlaştırıcı bir etkisi olduğu üzerine değil de, belli okuma biçimlerinin tehlikeleri üzerinedir. Bir önceki alıntının da ortaya koyduğu gibi Emma kurmacayı, gelişigüzel bir tablolar dizisine, hem oldukça tekil –lagünler, İsviçre dağ evleri, İskoç kır evleri– hem de sonsuz biçimde çağrışımlara gebe, bağlantısız imgeler ve kalıp yargılar zinciri biçiminde saflaştırır. Carla Peterson’ın belirttiği gibi okuması bu sebeple, belli edebî eserlerin yalıtılmış olay örgüsü dilimlerine ve taklit modellerine indirgendiği, küçük küçük bölme ve parçalama süreçlerini de içerir.⁵⁴ Göstergesel yo-

51 Bersani, *A Future for Astyanax*, s. 93; Eric Gans, *Madame Bovary: The End of Romance* (Boston: G. K. Hall, 1989), s. 44. Emma’nın okumasının olumsuz bir değerlendirmesi için, bkz. Sarah Webster Goodwin, “Libraries, Kitsch, and Gender in Madame Bovary,” *L’Esprit Créateur*, 28, 1 (1988), s. 56-66.

52 Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture.”

53 Rosemary Lloyd, *Madame Bovary* (London: Unwin Hyman, 1990), s. 93.

54 Carla L. Peterson, “Madame Bovary: Dionysian Rituals,” *Emma Bovary*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1994), s. 124-127.

ğunluğun ve mistik bütünlüğün bağlamsızlaşan, dalgalı imgelere atfedilmesinde Emma, gizemli bir biçimde “gösteri toplumu” teorisinin 20. yüzyıl kitle-iletişim ve hayat tarzı biçimlerinin reklam edilişi ile ilgili ima ettiklerini önceden görür.

Diğer bir deyişle Emma romanları, Flaubert’in kendi romanlarının okunmasını istediği gibi okumuyor. Yazar okurun beklentilerini titiz bir kompozisyon ve dikkatlice örülmüş üslup belirsizliği ile istikrarsızlaştırmaya çalışıyor olsa da, Emma edebî biçimin ara bulucu otoritesini reddederek üslubu içeriğe dönüştürüyor. Harfî harfine ve yalnızca kendi çıkarı için, özdeşleşebileceği imgeler arayarak okuyor. Estetik değer duygusal kullanıma indirgenmiş; edebiyat yalnızca duygusal ve erotik fanteziler uyarmaya yarıyor. Taşranın aptallaştırıcı kısıtlamalarından kaçmak için her şeyi yapmaya hazır olan Emma, çıkışı kendi hayatının göze çarpacak bir şekilde yoksun olduğu pırıltı ve romans tasvirleri için yazıya yönelir. “Bir kadın dergisi olan *la Corbeille*’e ve *Sylphe des Salons*’a abone oldu. Bir kelime kaçırmadan, ilk geceleri, yarışmaları ve suareleri yalayıp yuttu... Eugene Sue’da mobilya tasvirlerini inceledi; Balzac’ı ve George Sand’i, onlarda kendi arzularının hayalî tatminini arayarak okudu.”⁵⁵

Böylelikle Emma’nın estetik aşkınlık arzusunun kendisi romanda göreceleştirilir, kadınların duygusal ve duysal itkilerine aracısız ilişkisi sayesinde; aşkın olana özlemi abidevi olmaktan çok duygusaldır. Bu motif, ruhsal isteğin karmaşıklığı ile duysal zevkin yüzeyselliği arasındaki farkı ayırmakta güçlük çekmesiyle simgelenen Emma’nın dinin tuzaklarına karşı duyduğu gençlik ilgisinde de belirgindir. Flaubert şöyle yazar “Kiliseyi çiçeklerin hatırına, müziği şarkıların sözleri için ve edebiyatı uyandırdığı tutkular için seven bu mizaç inancın sırlarına ve disipline, fitratına yabancı şeyler olarak başkaldırdı.”⁵⁶ Kültürel formların doğrudan

55 Flaubert, *Madame Bovary*, s. 41.

56 *A.g.e.*, s. 28.

öznel ihtiyaçlar için araçsal kullanımı Emma'nın karakterinin ayırıcı özelliği olarak sunulmaktadır: "Bir şeylerden kişisel çıkarı olmalıydı ve gönlünün arzusuna –sanatsaldan çok duygusal bir yapıda olduğundan, manzaralardansa duyguları aradığı– doğrudan tatmin sağlamayan şeyleri yararsız diye reddediyordu."⁵⁷ Burada Emma, Nathaniel Wing'in öne sürdüğü gibi yalnızca "burjuva duyarlılığının" değil aynı zamanda, (kazanç ve fayda ile alakalı kelimelerin heyecan ve duygusallıkla ilgili sözcüklerle aynı boyunduruğa koşulması gibi) *dışı* duyarlılığın sembolü işlevini de görmektedir.⁵⁸ Sonuç olarak, Emma'nın romantizmi doğrudan duygusal ihtiraslar ve bedensel arzulara kaynaklanan, ruhsal veya kendini aşmaya yönelik özgün bir itkidenden yoksun, bayağı bir romantizm olarak tanımlanır. Emma'nın genç bir kız olarak çiçeklerden dolayı kiliseyi sevmesi gibi, edebiyattan aldığı zevk de "uyandırdığı tutkular"a dayanır.

Burada yararlanılan içkin norm estetik yargıyı bütün faydacı kaygıların ve duysal itkilerin dışına yerleştiren Kant'ın karşılık beklememe idealidir. Sanat eseri, belli öznelere umulmadık arzularından ve ihtiyaçlarından ayrı olarak, ereği kendi içinde olarak değerlendirilmelidir. Hissizliği, açıklığı ve üslup mükemmelliğini fetişleştirmesi "un livre sur rien" ("hiçbir şey hakkında bir kitap") rüyasından da anlaşılabilir gibi, bu Kantçı formülasyonun bazı öğeleri Flaubert'in edebî anlayışında da görülebilir. Bu, hayatla sanatı keskin bir şekilde ayırma anlayışı, yazarların ve sanatçıların sanatı etik ve politik amaçlar için kullanma isteği göz önüne alınacak olursa, tabii ki pek öyle kolay kabul görmüyordu. Öte yandan, kesin surette *dışı* olarak sunulan, zihinselden çok duysalda kökleri olan bir kullanım değeri estetiğidir. Sanat ve gerçeklik arasındaki ayrım toplum ve insan doğasını daha iyi

57 *A.g.e.*, s. 26.

58 Nathaniel Wing, "Emma's Stories: Narrative, Repetition, and Desire in Madame Bovary," Bloom, *Emma Bovary* içinde, s. 140.

anlayabilmek (gerçekçi estetiğin alışıldık gerekçesi) için değil, metnin zevkleri içinde kendini kaybetmeye yardımcı bir araç olabilmesi için ortadan kaldırıldı.

Duygusal özdeşleşmeye ve tutkulu terk edişe karşı duyulan bu dışı hassasiyet Emma'nın *Lucia di Lammermoor*'u görmek için Rouen'deki operaya gidişinin anlatıldığı bölümde incelenir. Operadaki kadın kahramanın kaderini hemen kendi kaderiyle kıyaslarken, kendi varoluşunun kısıtlılığı ve acıklılığı üzerine düşünmeye başlar. Temsil sırasında belli düzeyde bir eleştirel mesafe koyma çabaları sahnedeki oyunculukla çabucak yerle bir olur ve erkek kimliğini başrolün rolüyle birleştirerek, sevgililerinin vermedikleri bütün romantik özelemleri ona yansıtır. "Onun kollarına atılmak istiyordu, onun gücüne sığınmak, aşkın vücut bulmasında olduğu gibi ve ona şöyle haykırmak, 'Al götür beni! Yanında taşı! Hadi gidelim! Tüm tutkularım ve hayallerim senindir!'"⁵⁹ Emma ancak kendinden ayrılmak için, kimliğin sınırlarını yok etmeye çalışan uçsuz bucaksız bir birleşme özlemi içinde kendini metne yansıtır. Hem gerçek hem de kurmaca ötekiyle ilkel bir birleşme ve tek olma arzusundan da anlaşılacağı gibi, Emma'nın giderek şiddeti artan erotizmi hem cinsel hem de metinsel olarak resmedilir.⁶⁰

Bu tür bölümler kadınların sanata tepkisinin narsist özelliğinin bir işaretidir: Kadın, metin ile hayat arasında ayrım yapamayan arketipik saf okuyucudur. Dönemin Fransız aydınları arasındaki bu *idee reçü*'nun (kabul gören fikirlerin) yaygınlığı Goncourt kardeşlerin dergisinde yer alan şu ifadelerden de anlaşılmaktadır: "Bu akşam prenses şöyle dedi: 'Yalnızca kadın kahramanının yerinde olmak isteyeceğim romanlardan keyif alıyorum.' Kadınların

59 Flaubert, *Madame Bovary*, s. 163.

60 Emma'nın narsizmi üzerine, bkz. Michal Peled Ginsburg, *Flaubert Writing: A Study in Narrative Strategies* (Stanford: Stanford University Press, 1986), bl. 3; kaynaşım motifi üzerine, bkz. Leo Bersani, "Flaubert and Madame Bovary: The Hazards of Literary Fusion," Gustave Flaubert'in *Madame Bovary*'si içinde, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1988).

romanları nasıl değerlendirdiğine dair harika bir örnek.”⁶¹ İyi edebiyatı takdir etmek için gerekli imgesel ve zihinsel sıçramayı yapamamış kadın okurlar, kendi öznelliklerini aynı anda hem keşfedip hem de yeniden onayladıkları metinleri birer ayna olarak kullanırlar. Gerçek ve hayalî alanların karışıklığında, Emma Bovary kendi romansının kahramanı olmayı düşleyen modern okuyucunun prototipidir. Kadının temsil edilen nesneyle özdeşleşme özlemi dolayısıyla, estetik tasavvurun özgün modalitesini belirleyen uzaklaştırma çerçevesini kesintiye uğratar. ⁶²

Tabii ki, *Madame Bovary*’yi belli bir dişilik ideolojisinin emaresi olarak yorumlarken, kendimi Emma gibi okuma, edebî eserin karmaşıklığı ve belirsizliği karşısında ya kasten körlük ya da farkında olmadan aptallık gösterme suçlamalarına açık bırakmış oluyorum. Bazı eleştirmenler, Flaubert’in romanının Emma’nın bayağılığını ve narsisizmini kınıyor gibi görünse de aslında görünüşte iddia ettiği düşünceleri baltalayan sayısız *mises en abîme* (ayna içinde ayna) içerdiğini savundu. Flaubert’in kendisinin dışı ile kurduğu muğlak özdeşleşme, hem mektuplarında hem de romandaki anlatı pers-

61 Sayfalar *Goncourt Journal*’den, ed. Robert Baldick (Harmondsworth: Penguin, 1984), s. 136.

62 Açıkçası, bu görüş günümüzde de aşılmış değildir. Woody Allen’ın 1985 tarihli filmi *The Purple Rose of Cairo* [Kahire’nin Mor Gülü] üzerine, örneğin, Mary Ann Doane şöyle yazar: “Anlamalama sistemiyle ilişkisinde kadına atfedilen belli bir saflık vardır –temsil süreçlerini reddetme, işaret (imge) ve gerçek arasındaki karşıtlığı düşürme eğilimi ... Uzaktıktansa yakınlık, karışmaktansa edilgenlik ve aşırı özdeşleşme ... bunlar bakışın “öznesi” pozisyonundaki kadınların varsayımlarını mümkün kılan söz sanatlarıdır” (Doane, *The Desire to Desire*, s. 1-2). Kadın okuyucu söz konusu olduğunda, diğer bir deyişle, estetik erotiğe indirgenmiştir, metne duygusal ve cinsellikle yüklü bir tepki; kadın sanat eserinin biçimsel ve özbilinçli özelliklerini takdir edemez. Benim bu temaya son dönemdeki kendi kurmaca örneğim Stephen King’in korku romanı *Misery*. Benim “Kitsch, Romance Fiction, and Male Paranoia: Stephen King Meets the Frankfurt School”uma bkz. *Feminist Cultural Studies* kitabımın içindedir. ed. Terry Lovell (London: Edward Elgar, 1995).

pektifinin sık sık belirsizliğe düşmesinde görüldüğü gibi, böyle bir konumu desteklemek için anılır. Öte yandan, özdeşleşme sadist uzaklaşmayı otomatik olarak çürütmez, bir sonraki bölümde ortaya koyacağım üzere, bir bakıma ona destek bile olabilir. Ve Flaubert'in romanında empati ve ironi yan yana var olabilirken, Dominick LaCapra'nın⁶³ belirttiği gibi, ironisi feminist bir okuyucuyu empatisinden çok çarpabilir, özellikle de Emma'nın okuma biçiminin anlatıcı tarafından göreceli bir açıklıkla değerlendirildiği kısımlarda.

Dahası, böylesi savlar çoğunlukla metinlerin çoklu anlamlar içerdiği (tartışma götürmez) iddiasının ötesinde başka bir şey üzerinedir. Daha ziyade, Madame Bovary'nin herhangi bir ideolojik pozisyona göre toparlanmaya direnmesi yönündeki tekrarlanan ısrar sanat eserinin aurasını öngörülebilir bir şekilde somutlaştırmaktadır. Flaubert'in yazdıklarının özgün modernitesi ile Emma'nın okumasının saflığı arasındaki ayırmda vücut bulan romanın estetik ideolojisi de tam olarak bu iddiadır. Flaubert'in romanının, eleştirildiği nesneyle suç ortaklığını kabul ederek, bu ayrımı altüst ettiğini söyleyen eleştirmenler aynı aykırılığı sadece yeniden dile getirmiş oluyorlar; işte tam da bu kendini bilme hâli *Madame Bovary*'yi daha dogmatik ve tek sesli metinlerden ayıran özgün edebîliğin işaretine dönüşüyor. Bruce Robbins'in belirttiği gibi bu tür tartışmaların yalnızca bir kısmı tartışılan metinle ilgilidir; bunlar aynı zamanda "disiplinin kendini doğrulaması için kullanılan göstermelik egzersizlerdir, edebiyat eleştirisi disiplininin özgünlüğe ve özerkliğe hakkı olduğunu ispata yönelik çabalarlardır."⁶⁴ Göstereni gösterilenin, biçimin karmaşıklığını (dişi) içeriğin önemsizliğinin üstüne çıkaran

63 LaCapra, *Madame Bovary on Trial*, s. 59.

64 Bruce Robbins, "Modernism and Literary Realism: Response," *Realism and Representation* içinde, ed. George Levine (Madison: University of Wisconsin Press, 1993), s. 227-228. Jonathan Culler ayrıca *Madame Bovary*'nin formalist okumalarının içeriğinin değersizliği üzerine kadın düşmanı var-sayımlarına bağlanır. Bkz. *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), s. 236-237.

tekrarlanan yüceltme, böylelikle hem yerleşmiş bir kanon hem de belli okuma pratikleri olarak edebî profesyonelleşmenin bir savunucusu olma rolünü oynar.

Dişileşmiş tüketim estetiğinin hayaleti tarafından yadsınan tam da edebî olanın bu profesyonelleşmiş statüsüdür. Edebiyatı narsistik tatmin ve kendini kaybetmenin bir aracı olarak kullanırken, nesne ve özne, kendisi ve metin arasındaki ayrımı çökerten dışı okur metnin özerkliğini reddeder. Yiyecek gibi nesnelerin somut olarak tüketilmesi benzeşiminden türetilerek metin mecazi anlamda tüketilir; bir iştihayı tatmin etmek için kullanılır, mideye indirilir, yakılır. Bu kurmacayı eleştirel olmayan bir biçimde gövdeye indirme rahatsız edici ve tehditkâr bir olgudur, çünkü edebî eserin özerkliğini yadsır; auratik sanat eserine hiçbir hürmeti yoktur, dışı arzu var olan kültürel ayrım ve farklılığın var olan biçimlerini çökertir ve böylece estetiğin özgüllüğünü ve değerini yadsır. Böylece Emma'nın okuma eylemi Flaubert'in kişisel ve toplumsal kimliğinin üstüne inşa edildiği temeli sarsmakla tehdit eder.

Bu zorlayıcı okuma, gerçek dünyaya karşı bir tatminsizlik yaratır; basılı sayfa üzerindeki kelimeler tarafından ayartılmış dışı okurlar, kendi hayatlarından hoşnutsuz hâle gelirler. Çünkü bu hayatların öyle büyük şevkle tükettikleri romanların olay örgüsüyle alakası yoktur. Eleştirmenler, Emma'nın gerçek sevgilisi Leon'u hayallerinin ideal kahramanına dönüştürmeye çalışmasını, onun tutkusunun giderek agresifleşen ve "erilleşen" gücü şeklinde yorumladılar. Romantik kurmaca, kadınları uygulamaya koymaya çalıştıkları abartılı ve gerçekçi olmaktan uzak fikirlerle doldurdu. *Madame Bovary* burada da romanların kadınlar üzerindeki tehlikeli etkilerine dair köklü bir geleneğe sahip söylemleri bir yandan iğnelerken bir yandan da güçlendirir. Bu gelenek yakın zamanda Janrı Matlock tarafından da incelenmiştir. "Balzac, Sue, Dumas, Soulie ve Sand'in romanlarının tutku ve dramasının 'tiryakisi' olan kadınlar/eşler arzularının kurbanı olacaktır –ve bunları tatmin

etmeyen erkeği de azaba uğratacaktır. Gazetelerin verdiği roman eki onu sıkacak, görevlerinden hoşnutsuz ve dalgın kılacaktır. Bir *folle du logis*'e [ailenin deli kadını] dönüşecektir ve 'kötü edebiyatın coşkunu ve romantik mübalağaları' kafasını karıştıracaktır."⁶⁵

Dişinin aynılaşmaya eğilimle anılması kadının modern kitle kültürü ile anılmasını genel olarak açıklar niteliktedir. Kadınların sanat ile gerçeği ayırmadaki sözde beceriksizliği, estetik ve erotiği karıştırmaları, karşılığını her günkü deneyimin her yönüne sızan ve onu metinselleştiren, durmadan büyüyen bir tüketici kültüründe bulur. Kadınların estetik mesafe koymaktan aciz olmaları, doymak bilmez kurmaca tüketimlerinde de görüldüğü gibi, onları pazar yeri tarafından yayılan parıltılı imge repertuvarına ve yanıltıcı vaatlere karşı zayıflatmaktadır. Son olarak, romantik aşka olan eğilimleri onları belirsiz özelemler ve tatmin edilmemiş arzular, gerçek ve hayali zevkler arasındaki sürekli boşluğu kapatma uğraşısıyla ortaya çıkan tüketici kültürünün ideal özneleri kılmaktadır.

Nitekim dışı arzu her ne kadar duygusal ve bedensel ihtiyaçlardan kaynaklanıyorsa da, cinsel iştahın toplumsal düzenlemelerin dışında kalan özgün bir alanı olarak görülmez. Bunun yerine, kadının mesafe koyabilme aczi ve özdisiplini yalnızca meta kültürü içinde dolaşan ikinci el imgeleri daha da şiddetli bir şekilde kabul etmelerine yol açar; arzuları da diğerinin arzusunu yeniden üretmesi açısından özgün değildir. Modern tüketimin ekonomik mantığı metaların kurtarıcı gücüne duygusal ve erotik yatırımı teşvik eder, böylelikle romanlarda nakledilen romantik aşk imgeleri devreye girer ve ışıltılı ve varlıklı yaşam tarzlarının çekiciliğini artırır. Böylece birbirinden keskin bir biçimde ayrı alanlar olan romans ve para, duygular ve ekonomi, dışı düşlemede ayrılmaz bir biçimde bağlanmış gözükmürler. Flaubert kadın kahramanı için

65 Jann Matlock, *Scenes of Seduction: Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France* (New York: Columbia University Press, 1994), s. 252. Matlock Katolik gazeteci Alfred Nettelement'ten alıntılıyor.

şöyle yazar: “Özlemi içinde, lüksün duyuşsal zevkleriyle gönlün neşesini, davranış zarafetiyle duyarlığın inceliğini karıştırdı.”⁶⁶ *Madame Bovary* kitap okuyan bir kadın senaryosunun –özel dışı benliğin alışlageldik temsili– aslında modernite içinde arzulayan özneliliğin toplumsal üretimini simgelediğini öne sürer. Kadına atfedilen romantik ve duyuşsal özelemler, tarihsel olarak demode duyuşların bir kalıntısı olmaktan çok, modern tüketici kültürünün temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

TÜKETİMİ KARMAŞIKLAŞTIRMA

Modaya ve tüketime yönelik köklü tutumları eleştirel bir bakışla ele alışımda, Elizabeth Wilson bu tutumların tipik özelliklerini şöyle özetliyor. “Tüketim çılgınlığı neredeyse kontrolden çıkmış, takıntılı bir davranış biçimine dönüşmüştür. Bu püriten görüşe göre, piyasanın tahakkümüyle, arzuları yaşadığımız kültür tarafından saptırılmış ve sakatlanmış bilinçdışının dürtüleri arasında sıkışırız.”⁶⁷ Tartışmam tüketici kadın imgesinin bu distopyacı modernite vizyonunda niçin böylesine güçlü bir mevcudiyete sahip olduğunun bazı sebeplerini irdelemektedir. Reklamcılar ve perakendecilerin satış tekniklerinde görüleceği gibi, iş bölümünde toplumsal cinsiyetin sonucu olarak, “piyasanın tahakkümüne” maruz kalan öncelikle kadınlardır. Aynı zamanda, kadınların doğa ve ezeli arzuyla uzun süreli olarak ilişkilendirilmesi, tüketim çılgınlığının dışı dürtü ve akıldan uzaklık ile özdeşleştirilmesi ne zemin hazırladı. Burjuva erilliliğinin akıl ve kendine hâkim olmayla genellikle denk tutulması göz önünde bulundurulacak olursa, yazarlar kapitalist gelişmenin beraberinde getirdiği kaba maddeciliği, esas olarak, tüketen kadın üzerinden eleştirdiler.

Kadın figürü toplumsal ve ekonomik dönüşümlere ikircikli tepkiler vermenin bir yolunu sunduysa da, kapitalizm eleştiri-

66 Flaubert, *Madame Bovary*, s. 42.

67 Wilson, *Adorned in Dreams*, s. 245.

sine de kadınlara yönelik nefretin dile getirilmesi için bir mazeret sağlamıştır. Başka bir deyişle tüketimin cinsiyetlendirilmesi, sosyo-kültürel öneminin değerlendirilmesinde merkezî olmaya devam etmektedir. Marksizm tüketen kadını, artan bir şekilde tüketici talebinin uyarılmasına yönelmiş kapitalist ekonominin zaruri bir yan ürünü olarak yorumlama eğilimindeyken, bu tür anlatılar belirli ve çelişkili *dışı* arzuya yüklenen toplumsal anlamları açıklamakta başarısız olurlar.⁶⁸ Ama bu tür arzuların ataerkil baskıya dayalı sembolik düzene esasen dirençli olduğunu iddia etmek, tüketici kapitalizminin mütemediyen arzulayan bir özne oluştururken ataerkil baskıyı zayıflattığını gözardı etmektir. Kültürel pratiklerin her iki işlevsel tanımını da (tek bir sebebi olan ekonomik model ve saf bir direnişe yönelik feminist nostalji) yerini kapitalist ve ataerkil düşünce biçimlerinin uyumlu ve çelişkili noktalarını sorgulamaya bırakmalıdır.

Orta sınıf kadınların tüketimle anılmalarının politik çıkarımları bu anlamda hiçbir şekilde apaçık değildir. Bazı yazarlar tüketimciliğin yükselişinin bireylerin tüketici olarak soyut eşitliği üzerinde demokratikleştiren bir etkisi olduğunu ileri sürmektedir. Toplumsal gruplar arasındaki gerçek ekonomik eşitsizlikleri ele almakta açıkça başarısız olsa da (hatta görünür olmaktan çıkmasına sebep olmuştur), tüketici kültürü yine de, değişmez ve görünürde doğal hiyerarşilerin çökmesini sağladı.⁶⁹ Bireysel arzunun meşruiyetini kutsayarak bu gruplara toplumsal düzende değişmez bir yer veren hiyerarşilerdi bunlar. Bu görüş, kapitalizmin geleneksel ve organik toplumsal bağların çözülmesinde radikal ve potansiyel olarak özgürleştirici bir rol oynadığı şeklindeki Marksist anlayışa dayanmaktadır. Modern parasal ekonomi eşitsizliğin

68 Bu ayrıca son dönemdeki çözümlemeler için de geçerlidir: Walter Benn Michael, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century* (Berkeley: University of California Press, 1987).

69 Bkz. Birken, *Consuming Desire*, bl. 6.

değişmez ve tanrı vergisi hiyerarşik farklardan değil de, sayısal olarak ölçülebilen refah göstergelerinden kaynaklandığını ortaya koyabilmektedir.

Bu tür savların dışı tüketimciliği ciddi bir şekilde ele alma potansiyeli yüksektir. Açıkçası, maddi ürünlere duyulan arzu ve ekonomik ve siyasal güce duyulan arzu arasında hiçbir sağlam ayırım yapılamaz ve 19. yüzyılın sonlarında orta sınıf kadınlarının tüketiciler olarak anılması hiç şüphesiz onların artan beklentileri ve gitgide duyulur hâle gelen siyasal talepleri ile ilişkilidir. 19. yüzyıl feministleri bu bölümde ele alınan dişilik imgesini alternatif bir akılcı kadın tüketici modeli geliştirerek sorgulamış olsa da, tüketim ekonomisinin büyümesiyle kadınların kamusal özgürlüklerinin gelişiminin karmaşık bir şekilde birbiriyle bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.⁷⁰ William R. Leach, erken Amerikan feminizmi ile tüketim kültürünün ortaya çıkışı arasındaki karşılıklı bağlantıları inceleyerek, şöyle yazar:

O eski, tüketici kapitalizminin neredeyse neşeli günlerinde, çoğunlukla mağazalarca oluşturulmuş bir şekilde, birçok kadın daha heyecanlı, daha cazip bir hayat keşfetmiş olduklarını sandılar, tüketici kalıbında yeniden basılmış bir özgürlüktü bu. Tüketici deneyimine katılımları geleneksel olarak dışı özellikleri –bağımlılık, edilgenlik, dindarlık, eve bağlılık, cinsel saflık ve anneliğe özgü çocuk yetiştirme– sorgulandı ve altüst edildi. Kitle tüketim kültürü kadınlara, erkeklerinkine benzer bireysel ifade alanı oluşturan ve onlara geçmiş eski tanımla gerilim hâlinde bulunan yeni bir toplumsal cinsiyet tanımlı sundu.⁷¹

Böylesine bir anlatım, kadınların azınlığı için bile olsa, potansiyel olarak özgürleştirici veçhelerinden söz ederek tüketimciliğin daha önceleri eleştirildiği noktaların tekrar gözden geçirilmesine

70 Bkz., örn., Williams, *Dream Worlds*, s. 307-308 ve Reekie, *Temptations*, bl. 7.

71 Leach, "Transformations in a Culture of Consumption," s. 342. Ayrıca bkz. Martin Pumphrey, "The Flapper, the Housewife, and the Making of Modernity," *Cultural Studies*, 1, 2 (1987), s. 179-194.

katkı sağlamaktadır. Ne var ki yazar modernitenin eşitleştirici mantığını gereğinden fazla vurgulamakta ve toplumsal farklılığın ekonomik olmayan biçimlerinin (toplumsal cinsiyet ve ırk en bariz iki örnektir) etkisini ve sürekliliğini hafife almaktadır.⁷² Döneminin ekonomi kuramcıları arasında cisimsiz ve soyut bir kategori olan modern tüketici figürü, aslında toplumsal cinsiyet farklılıklarını doğal olmaktan çıkarmaktansa yeniden doğallaştıran sembolik anlamlar içermektedir.

Bu bakımdan, ele aldığım metinler feminist perspektiften bakıldığında birden çok anlamı olan bir öneme sahiptir. Bu romanlar, tüketimin ekonomik boyutunu olduğu kadar estetik ve erotik boyutunu da ön plana çıkararak, sosyo ekonomik değişim ile cinsiyetlendirilmiş özneliliğin yeni biçimlerinin ortaya çıkışı arasındaki karmaşık ilişkileri dolaylı yollardan inceler. Metaların sadece maddi nesneler değil modern deneyime özgü, odağı olmayan bir tatminsizlik hissi ile belirsiz arzulardan meydana gelen karmaşık sembolik sanat eserleri olduğu ortaya konur. Yine de tüketen dişiliğin edebî temsili, her şeyi ele geçiren ticari bir tutum ve maddecilikle karşı karşıya kalıp, ekonomik olarak marjinalize olmuş bir aydınlar grubunun kaygılarını da açığa vurmaktadır. Orta sınıf kadınlarına tüketiciler olarak değinmek kamusal alanda yeni dişilik sembollerinin geçerlilik kazanmasına ve beraberinde gelen duygusallığa, lükse ve duygusal tatmine, yani modern hayatın özelliklerine vurgu yapılmasına sebep oldu. Kamusal alanın böylesine dişileştirilmesi burjuva erkeğine karşı açık bir tehdit oluşturmaktaydı. Erkeğin ruhsal ve toplumsal kimliği ise nefesine hâkim olma *ethos*uyla ve kadınca duyguların yadsınmasıyla özdeşleşmişti; profesyonel statüsü de en iyi ihtimalle pazar yeriyle kurduğu çokanlamlı ilişkiye bağlıydı. Bu suretle kontrol

72 Toplumsal cinsiyet ve ırk kategorilerinin ekonomik etkileri olmadığını söylemiyorum; onların sebeplerinin ve önemlerinin bu bağlamda anlaşılamayacağını belirtmek istiyorum.

edilemez kadın arzusunun yarattığı korku, kapitalist yayılmanın yarattığı hedonistik aşırılığın kötümser bir bakış açısıyla her şeyi tüketen kadın distopya vizyonunu yaratmasıyla birleşti.

Bu tür bir açıklama, erkeklerin tüketim konusunda duyduğu rahatsızlığı, modernitenin böylesine dişileştirilmesinin kadınlar için herhangi bir şekilde özgürleştirici olduğunu varsaymadan izah etmede işe yarayabilir. Daha önce belirttiğim gibi, tüketimciliğin gelişmesi 19. yüzyılın ikinci yarısının sonlarında orta sınıf kadınların kamusal özgürlüklerinin artmasıyla ilişkilidir; daha genel bir ifadeyle “lüksün demokratikleşmesi” modern öncesi dönemde büyük kalabalıklar için hayal bile edilemeyecek türden deneyimler, keyifler ve maddi nesneleri ulaşılabilir hâle getirdi. Kapitalist tüketimcilik tarafından teşvik edilen arzunun bireyselleşmesi ile ev duvarlarının ötesinde açılan büyük mağazalar yeni ve sarhoş edici bir kamusal alan sundu; ayrıca geleneksel ataerkil kısıtlamalara rağmen, kadınlar için ihtiyaçları ve istekleri dile getirmeyi de mümkün hâle getirdi. Oysa bu nisbi güçlendirme, cinsiyetlendirilmiş kimliğin üzerinde yeni sınırlayıcı etkilerin ortaya çıkmasıyla el ele gitmektedir. Tüketim kültürü kadını sürekli olarak kendisini istemeye teşvik eden erotikleştirilmiş dişilik normlarına maruz bırakmakla kalmadı, farklı arzu türlerinin daha fazla meta satın alma zorunluluğuna saptırılıp kanalize edilebileceği bir yol da sağlamış oldu. Arzulayan dişilik üzerinde belli geleneksel kısıtlamaların erozyonunu ortaya koyduğu gibi, modernite kültürü aynı zamanda yeni, daha az görünür, toplumsal kontrol ağlarını da beraberinde getirdi.

4. ERİLLİĞİ MASKELEMEK: YAZININ DİŞİLEŞTİRİLMESİ

Dişilik maskeli baloyla özdeşleştirildiği için, maskeli balo –mecazi, metinsellik, vs.– dişi görünmeye başladı. Dişilik bu yolla korkunçluğunu kaybetmeye başlamış, genel olarak kültür arazisine peri tozu gibi yayılmış ve bu süreçte erilliği dönüştürmüş gibi görünmekteydi.¹

Tania Modleski, *Kadınsız Feminizm: "Postfeminist" Çağda Kültür ve Eleştiri*

Erkek sanatçıların ve entelektüellerin hepsi estetize olmuş ve dişileşmiş modernite ihtimalini olumsuz karşılamadı. Aksine, orta sınıf erilliğin hâkim normlarından dolayı yabancılaşmış ve duygusuzlaşmış olanların çoğu için, böylesine bir senaryo pozitivizmin, ilerleme ideolojisinin ve gerçeğin hükümdarlığı ilkelerinin hâkim güçlerine karşı radikal bir alternatif ümidi sunmuştur. Bu nedenle dişiyle hayali bir özdeşleşme edebî avangardın cinsel ve metinsel normlarının yadsınmasında kilit bir strateji olarak ortaya çıkmıştır.

1 Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Post-feminist" Age* (New York: Routledge, 1991), s. 101.

Geleneksel erillik modellerinin reddedilişi, gerçekçi temsillerin yaygın alışkanlıklarına karşı kendini tanımlayan, bariz bir şekilde “dişi” ve “modern” olarak kodlanan yüzeyin, üslubun ve parodinin dekadan estetiğine doğru dönerek kendinin farkında olan bir metinselcilik biçimini aldı. Dişi, kendini dişi bedeninden ayırarak ve Nietzsche ile birlikte dilin anlaşılmazlığı ve bulanıklığının ve arzunun her yerde birden bulunmasını vurgulayan modernitenin estetik tanımına bağlanarak, yüzyıl sonu edebî temsil krizinde hâkim metafora dönüşecekti.

Açıkçası, erillikteki bu krizin boyutları abartılmamalıdır. Avangardın suç oluşturunca jestleri tanımı gereği, okumuş yazmış insanları yansıtmak bir yana yazarların hepsini temsil etmeyen, küçük ve muhtemelen görünür veya etkili olmayan bir grupla sınırlıdır. Öte yandan bu grup, erilliğin hâkim ideallerini sorgulayarak, kendini anlamanın burjuva modlarının tam merkezini hedef aldı. Gayretkeş erilliğin ve anaç dişiliğin tamamlayıcı karşıtlığında ortaya konduğu gibi, alanların ayrımı hâkim değer sistemlerinin yeniden üretiminin kalbinde yer alan sembolik bir mekanizmaydı. Bu tür ayrımların zayıflatılmasında, dişileşmiş erkek günümüz değer krizlerinin ve modern hayatın ilan edilmiş yozlaşmasının kışkırtıcı sembolüne dönüşür. Erillik, öyle görünüyor ki, artık kimsenin sorgulamadığı, istikrarlı, bölünmez ve aşikâr bir gerçeklik olarak ele alınamayacaktır.²

Erkek avangard metinlerin dişileşmesi bu dönemde toplumsal cinsiyet kimlikleriyle münakaşaya girmenin yollarından yalnızca biriydi. 19. yüzyıl sonunda, birçok Avrupa ülkesinde feminist hareketler kadınların kamusal alana girme yönündeki taleplerini yüksek sesle dile getirdi. Hatta dönemin söylemlerinde, toplumsal cinsiyet rollerinin hızla değişen doğası ile ilgili çağımız

2 Bkz. örn. Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité* (Paris: Presses Universitaires de France, 1990) ve Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin* (Paris: Editions Galilée, 1984).

endişesinin ikili odak noktaları olarak estetler, çoğunlukla Yeni Kadın ile ilişkilendirildi.³ Modernistlerin dişiyi kendi amaçları doğrultusunda kullanımı feministlerin hedefleri ile hiç de uyumlu değildi. Aksine, modernistler parodi ve performans estetiğini çıkarları doğrultusunda kullanarak görünürde şüpheyile yaklaşılan toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini daha da güçlendirmekteydiler. Modernizmin başlangıcındaki metinlerin en azından bir kısmında, dişi hünerin direnme gücü, “doğal” dişi bedeninin radikal bir şekilde reddine ve ondan kopuşa dayandırılıyordu.

Bu tartışmayı dönemin çok iyi bilinen üç metninin karşılaştırmalı okuması ile açacağım: J.K. Huysmans’ın *Tersine* (1884), Oscar Wilde’in *Dorian Gray’in Portresi* (1891) ve Leopold von Sacher-Masoch’un *Kürklü Venüs* (1870).⁴ Farklı milli geleneklerden gelen bu eserleri birbiriyle ilişkilendirmekle, incelemem kaçınılmaz bir şekilde onların üretim ve alımlamaları ile ilgili özel şartların oluşturduğu önemli kültürel farklılıkları göz ardı etmek durumundadır. Viyana’nın estetizmi, örneğin belli birçok noktada Paris ve Londra’ninkinden ayrılır; kültür politikaları daha dinginci* ve ütopyacıdır ve açıkça muhalif olan gündemle pek de bağlantılı değildir.⁵ Bu bölümdeki en temel konu ise yüzyılın sonunda Avrupa’daki estetik, dişi ve modern konfigürasyonunu ele almaktır. Bu olgunun kendisi de bizzat ulusal sınırları aşan

3 Bkz. Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York: Viking Penguin, 1990), özellikle bl. 1 ve 9.

4 Metinler şu basımlardan alıntılanmıştır: J. K. Huysmans, *Against the Grain* (New York: Dover, 1969); Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in Furs, in Masochism* (New York: Zone Books, 1989); Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Harmondsworth: Penguin, 1985).

* Dingincilik veya sekincilik, Tanrı’ya kendini tamamen adayarak ruh dinginliğine kavuşmayı arzulayan Hristiyan inancıdır. [e.n.]

5 Carl Schorske’nin belirttiği gibi, “Avusturyalı estetler kendi toplumlarına Fransız arkadaşlarının olduğu gibi yabancılaşmamış ya da İngilizler gibi kenetlenmemiştir.” Bkz. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 304.

edebî etkileşim ve karşılıklı tesir süreçlerince yoğrulmuştur. Oscar Wilde'ın Fransız dekadanına olan ilgisi ve ondan faydalanışı çok iyi bir şekilde belgelenmiştir; bunun yanında, Sacher-Masoch'un 1870'ler ve 1880'ler Fransız kültürüne etkisi edebiyat tarihçileri tarafından neredeyse hiç incelenmemiştir. Aslına bakarsanız, son dönemlere kadar, Sacher-Masoch'un eserleri edebiyat eleştirmenlerince tamamen görmezden gelinmiş, yalnızca mazoşist patolojinin orijinal metinleri olarak, klinik önemlerinden dolayı okunmuştur.

Son dönemde Sacher-Masoch'un metnine duyulan ilgideki büyük artış, bir parça da olsa Giles Deleuze'un etkili *Kürkü Venüs* okumasına ve bu okumanın feminist eleştirmenlerce, özellikle film teorisinde, yaygın bir şekilde kullanımına bağlanabilir.⁶ Mazoşist, dişileşmiş erkek özne figürü; alternatif, fallik olmayan erilliklerin inşasını incelemeye giderek daha fazla ilgi gösteren feministlerin odak noktasına dönüştü; burada, tabii, günümüzün gey eril öz-nellik hakkındaki teorileriyle hem verimli etkileşimler hem de eleştirel gerilimler bulunmaktadır. Bu anlamda, Sacher-Masoch, Wilde ve Huysmans'ın eserlerini tesadüfen seçmedim, bilakis dişileşmiş erkeğin yeni feministler için odak noktası oluşu hem ilgimi çekiyor hem de bu konuda ciddi çekincelerim var. Sapkın ve alternatif tezahürlerini araştırarak yekpare bir bütün olarak duran erillik yaratığını ortadan kaldırmayı hedefleyen projeye karşı bir sempati olsa da, bu sapkın erilliklerin feministlerce onaylanması sırasında bazen, çok hızlı bir biçimde sosyokültürel belirlenimin ortada kalan ve tarihî olarak koşullu alanlarına değinmeye gerek bile duymadan ruhsaldan politik alana bir geçiş

6 Bu tür temellükler sayısızdır. Bkz., örn., Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic* (Urbana: University of Illinois Press, 1988) ve Kaja Silverman, "Masochism and Male Subjectivity," *Male Subjectivity at the Margins* içinde (New York: Routledge, 1992). İnceleme için, bkz. Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age* (New York: Routledge, 1991).

yapılmaktadır. Başka bir deyişle, dişi olanla eril bir özdeşleşmenin ataerkil ayrıcalığa vurulmuş bir darbe olduğunu varsaymak biraz abartılı olabilir.

19. yüzyıl Avrupa kültürünün sosyal hiyerarşileri ile ilişki içinde olan dişileşmiş erkeklik tarihini ve politliğini tam da bu çağdaş teorik zeminde ele almak istiyorum. Ele aldığım metinler burjuva erilliğinin hakim tanımlamalarına sembolik bir direnç gösterip “karşı-söylem” geliştirerek, sanatçının toplumsal yapılara ve kendi sınıfsal kimliğine duyduğu yabancılığa şahitlik etmiş oluyor.⁷ Ancak bu metinler aynı zamanda sanatçının biçimsel olarak farklılaşması ve özbilinçli bir estetik anlayışı kazanması için önemli önkoşullar sağlayan ve ortaya çıkmakta olan bu meta kültürü içindeki karmaşık pozisyonu da ortaya koymaktadır. Hem toplumsal cinsiyet hem cinsiyetin muğlak ve değişken özelliklerine vurgu yaparak bu dişileşmiş karşı söylem, yüzyıl sonu elit homoseksüel altkültürleriyle birleşti ve homoseksüel kimliğin örtük temsillerini ve hemcins duyulan arzunun dillendirilebilmesini olanaklı hâle getirdi. Ne var ki benim yaptığım inceleme özdüşünümsel ve parodivari bir estetik anlayışıyla zıt düşmek yerine yakından bağlantılı olan kadın düşmanı bir damarı ortaya çıkararak erken modernizmin bu metinlerinin göreceli muhalif bir çizgiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Yüzyıl sonu sanat ve sanatsal beceri kültü böylece, metinsel politikalarının sorgulayıcı doğasını hem mümkün kılan hem de kısıtlayan toplumsal cinsiyet, sınıf, cinsiyet ve meta kültürü yapıları arasında birçok karmaşık ittifaka ve karşıtlığa dikkat çeker.

7 “Karşı-söylem” teriminin kaynağı için, bkz. Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France* (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

DİŞİLEŞMİŞ ERKEK

Erkek sanatçının bir bakıma dışı bir figür olarak düşünülmesine ilk romantiklerin eserlerinde çokça rastlanır. Dehanın romantik kültürü, saldırgan bir erillik idealini ön plana çıkarttı, aynı anda da erkek sanatçıyı hassasiyet, sezgi ve duygusal empati gibi genellikle kadınlara ait özelliklerle donattı.⁸ Bilim ve sanatın alanları, kamusal ve özel alan arasındaki zıtlıktan kaynaklanan toplumsal cinsiyet sembolizmi bağlamında gitgide birbirinden farklılaştı; nesnellik ve rasyonalite ile ilişkilendirilen bilimsel dünya görüşünün karşısındaki estetik alan dışı olarak kodlandı. Bunun karşılığında, erilliğin endüstri, rasyonalite ve nefesine hakim olma gibi orta sınıf normlarıyla özdeşleştirilmesi erkek sanatçının, duygusal ve güzel ile olan sürekli ilişkisinden dolayı sıklıkla çift cinsiyetli bir figür olarak algılanmasına yol açtı. Estetik alan toplumsal kimlik aidiyetlerinin karmaşıklıklarını ve belirsizliklerini keşfetmek için ayrıcalıklı bir alan olarak görülmeye başlandı.

Bu dışılaşmış sanatçı nosyonunun sembolizm, dekadans ve estetizm gibi yüzyıl dönümü akımları bağlamında tekrar ortaya çıkması, öte yandan önemli bir değişikliği ortaya koydu. Bunun yanında duygusal ve Romantik edebiyatta erkeğin dışıye duyduğu hayranlık, dışavurumcu bir estetikle özdeşleştirildi, duygunun işlenmesi ve dile getirilmesi için bir araç sağlayarak, bu motifin sonraki tezahürleri parodi, üslup ve becerinin değişik özelliklerini vurgulamaktadır. Dışılık şimdi erkek sanatçı tarafından, moderne karşı durmak şöyle dursun, modernin amblemi olarak alınmakta. Bu yorum kayması, beraberinde dışının yeniden kavramsallaştırılmasını getirir. Öyle ki dışı artık özgünlükten

8 Christine Battersby'nin ifade ettiği gibi, "büyük sanatçı dışı bir erkektir." Bkz. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic* (London: Women's Press, 1989) Estetik övgü ve cinsel farklılık söz dağarcıkları arasındaki bağlantının tartışması için ayrıca bkz. Alan Richardson, "Romanticism and the Colonization of the Feminine," *Romanticism and Feminism* içinde, ed. Anne K. Mellor (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

hünerdir, kalbin özgün sesindense benzetim ve yanılısamadır. Bu yeni kisve altında, dişilik giderek şüresel dilin özdüşünümsellik ve özgöndergeciliğinin şifresi olarak kabul gördü.

Estetiğin dişileşmesi için önemli bir önkoşul kadının estetikleştirilmesi idi. Bunun örnekleri daha önce de belirtildiği gibi çarpıcı tüketim olaylarında ve moda, görünüş ve gösterişin giderek ilgi çekmesinde görülür. Daha önceleri aristokrat elitlerin ilgi alanına giren özentili giyim kuşam, süslenme, duruş ve kendini takdim etme usulleri giderek modern dişiliğin günlük uygulamalarına dönüşmeye başlayacaktı. Baudelaire'in yazılarında, örneğin, güzellik illüzyonu yaratmak ve arzu uyandırmak için modern kadınların gösteriş, kozmetiğe, mücevhere ve giyime düşkünlüklerine sıkça tekrarlanan bir hayranlık gözlenir.⁹ Böylesine yerleşik gösterenlerle özdeşleştirilen dişilik doğal bedeninden uzaklaşıp sürüklendi; işaretlerin bir bileşimi olarak, erkek estetin kullanımına ve taklidine açık hâle geldi. Bu yapaylığı yüzünden, dişilik modern toplumsal cinsiyet istikrarsızlığının ve hareketliliğinin ayrıcalıklı simgesi olacaktır.

Yozlaşma retoriği de dişileşmiş erkeğin kültürel oluşumunda önemli bir rol oynayacaktır, hem genel bir tükenmişlik, bir dönemin sonunda olmak anlamında, hem de en üstün değer olarak atfedilen özel bir estetik vurgusunu ortaya koyarak. Max Nordau gibi yazarlar, bir yandan modern uygarlığı yavaş yavaş erkekliğini ve gücünü yitiren bir uygarlık olarak resmeden kültürel yozlaşmayla ilgili etkili bir sav geliştirmek için çağdaş tıbbi ve bilimsel bulgulara yaslandı.¹⁰ Diğer yandansa, edebî avangard bu aynı çöküş ve yozlaşma metaforlarının çoğunu, kasti bir sapkınlık ve yapaylık kültü aracılığıyla gelişmeye yönelik burjuva idealinden hoşnutsuzluklarını dile getirmek için kullandı. Böylelikle nasıl

9 Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, çev. Jonathan Mayne (London: Phaidon Press, 1964), s. 29-34.

10 Max Nordau, *Degeneration* (London: Heinemann, 1913).

19. yüzyıl idealleri olan ilerleme, kahramanlık ve ulusal kimlik, sağlıklı erkek bedeni normuyla bir tutulur olduysa, dışlanmış erkek motifi de bu tür ideallerin provokatif bir reddine dönüştü. Çağdaşı eleştirmenler *Dorian Gray'in Portresi*'ni erillikten uzaklığı ve "efemine hoppelığı"¹¹ için eleştirirken, kendini dekadan olarak tanımlayanlar "erkekler daha rafine, daha dışı, daha muhteşem"¹² bir varlık kazanıyor diyorlardı. Destekçileri için estetizmin ve dekadanın modernitesi çelişkili bir biçimde tam da modernin tükenişinin ilanında akıl, ilerleme ve gayretkeş erillğe dair burjuva ideallerinin, sapkınlığın cüretkâr bir şekilde kutsanışıyla reddedilmesinde yatmaktaydı.

Bu duyarlılık, ana karakterlerin kendilerini yapaylık, aşırılık ve doğal olmaktan uzak şeylerle özdeşleştirdiği Wilde, Huysmans ve Sacher-Masoch'un metinlerinde bariz bir şekilde ortadadır. Önemli bir nokta şudur: Her metinde kahraman bir aristokrattır ve bu yüzden üretim döngüsünün ve burjuva başarı *ethos*unun dışındadır. Bu kahraman, *Kürkü Venüs*'ün kahramanı Severin'in sözleriyle tanımlanır "hayatın amatörü (...) bir sanat meraklısından başka neyim ki."¹³ Etkin bir şekilde kendini-gerçekleştirme mücadelesinden vazgeçen estet, gevşek ve edilgendir. Kibir, aşırı hassasiyet ve moda, süslenme gibi kadınlarla özdeşleştirilen özelliklere sahiptir. Vaktinin çoğunu iş ve siyasetin kamusal alanı yerine, dışı olarak kodlanan bir özel alan olan içeride geçirerek kendini üslubunu geliştirmeye ve hayatı estetik bir olgu olarak değerlendirmeye adanır. Dorian Gray'in, Jean des Esseintes'in ve de Severin'in kendilerini bir sanatçı olarak tanımlamaması dikkate değerdir. Yaratıcı deha romantik miti artık tükenmiştir ve estetik zevk artık güzel nesnelerin toplanması ve tadının çıkartılmasında yatmaktadır. Daha önce incelenen dışılığın

11 Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public* (Stanford: Stanford University Press, 1986), s. 59.

12 George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), s. 44.

13 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 152.

tüketimle özdeşleştirilmesi göz önüne alındığında, üretimdense tüketimin keyfine yapılan bu vurgu, estetin dişileşmiş konumunu kuvvetlendirir. “Yüksek” sanata duyduğu kadar dekoratife duyduğu hayranlık da; üslup uygulamalarında dekor ve kostümün ayrıntılarına gösterilen özende ortaya çıkar. İnce bir şekilde işlenmiş iç mekânlar ve zarif moda her üç metinde de önemli bir role sahiptir. Bu tür dekoratif kaygılar tabii ki genellikle büyük sanat eserleri ortaya çıkarma hakkından yoksunken, estetik duygusunu, kendini ve burjuva evinin içini süslemekte kullanması teşvik edilen orta sınıf kadınıyla özdeşleştirilirdi.¹⁴

Burada akla gelen prototip açıkça züppe prototipidir ve Ellen Moers tarafından şöyle tarif edilir: “Yüzeyin altındaki hiçbir şeyi umursamayan, dıştan mükemmel bir yaratık, bir zevk ritüeliyle tamamen kendi mükemmeliyetine adanmış bir adam.”¹⁵ Efsanevi Beau Brummel’in yeterince vurgulanmamış zarafetinden kaynaklanan züppeliğin mistik doktrini, yüzyıl sonu dekadansı ve biçimin içerikten üstün tutulması bağlamında yepyeni bir önem kazanacaktır. Bir stil kralı olan züppe, giyimin ve davranışın en ince ayrıntılarının bile göstergesel öneminin farkındaydı. Estetik bir sanat eseri olarak kendini benliğini üretmeye vakfeden züppe, modanın en yüksek temsilcisiydi, Baudelaire’i takip eden Wilde’in “güzelliğin kusursuz modernitesi”¹⁶ dediği şeyin vücut bulmuş hâliydi. Kadınlar ve sanat eserleri gibi, züppe artık tamamen faydasız olarak düşünülebilirdi; görünüşü öze, süslemeyi işleve üstün tutarak faydacı ve yararlı olanın zorbalığına karşı itirazı dile getirmekteydi.

14 Bkz. Rémy G. Saisselin, *Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelot* (London: Thames and Hudson, 1985).

15 Ellen Moers, *The Dandy: Brummel to Beerbohm* (New York: Viking, 1960), s. 13. Ayrıca bkz. Marie-Christine Natta, *La grandeur sans convictions: essai sur le dandysme* (Paris: Editions du Félin, 1991), and Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

16 Wilde, *Dorian Gray*, s. 160.

Dişileşmiş erkeğin tekrarlanan bir özelliği günlük hayatı estetik bir projeye dönüştürebilmesidir, bir gösteri olarak ele aldığı hayat tarzının küçük ayrıntılarına yorulmak bilmez bir dikkat göstermesidir. Örneğin *Tersine*, yıpranmış aristokrat des Esseintes'in (erkek üyelerinin gitgide artarak "dişileşmesiyle" meşhur bir ailenin son erkek evladı) sanatsal deneylerinin ayrıntılarını aktarır. Huysmans'ın başkahramanı Paris sosyetesini terk ederek rafine ve yapmacık zevklerini geliştirmek için tek başına inzivaya çekilir. Ancak küçük bir grup tarafından anlaşılabilen egzotik sanat eseri koleksiyonlarının tasviri, renkler, kumaşlar ve döşeme stilleri arasındaki kılı kırk yaran ayırım yapabilme gücü ve likörlerle ve parfümlerle yaptığı ince duyuusal denemeler neredeyse tüm metnin dokusunu oluşturmaktadır. *Dorian Gray'in Portresi*'nde, Wilde İngiliz yüksek sosyetesinin zarif estetlerini anlatır, onlar için "hayatın kendisi sanatların en başında gelen, en büyük sanattır."¹⁷ Onlar da des Esseintes'in burjuva sosyal normlarına karşı duyduğu küçümsemeyi taşırlar. Londra kabul salonlarında bezgin pozlar kesen Wilde'ın karakterleri kendilerini saf güzellik ve titiz bir stil arayışına adanlar. Züppenin benliğini bir sanat eserine dönüştürmesi grafik olarak kendi portresinin özelliklerini alan Dorian figürünün özelinde izlenebilir. Tarihin devamlılığından onu ayıran görünmez bir çerçeveye çevrilmiş, statik ve değişmez bir fiziksel mükemmeliyette donmuştur. "Aşırı derecede gelişmiş bir estetizm" *Kürklü Venüs*'ün¹⁸ de ayırıcı özelliğidir ve onun modern toplumun banallığından kaçıp buyurgan Kontes Wanda'da vücut bulmuş estetik idealine adar kendini. Severin köle rolünde hem dişileşmiş hem de çocuksulaşmıştır; hanımı tarafından kamçılanmış ve aşağılanmış, onun sürekli tekrarlanan "sen adam değilsin" hakaretlerini dinlemek zorunda kalmıştır. Sacher Masoch'un metni en ince ayrıntısına kadar çalışılmış ve

17 A.g.e., s. 160.

18 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 175.

sahnelenmiş kostümlü bir erotik dramının törensel sahnelenişini anlatır; hanımı ve hizmetçisi arasındaki, sürekli teatral bir gösteri olarak kendi statüsüne atıfta bulunan oldukça yapay ve kasten anakronistik ilişki sayesinde hayat sanata dönüşür.

META ESTETİĞİ VE NARSİST METİN

Kızıl dudaklarına, sarı saçlarına ve ebedi gençliğine yapılan göndermelerle androjen özellikleri sürekli hatırlatılan Dorian Gray dişileşmiş erkeğin narsist boyutunun en somut figürüdür. Rachel Bowlby'ye göre, Dorian'ın kendi portresinin kusurları veya yaşı olmayan portresinin özelliklerini alması esrarengiz bir şekilde günümüz reklamcılığının uyandırdığı narsist fantezileri önceler. Bu özlem aynı zamanda onun dişileşmiş statüsünü de vurgulamaktadır. Öyle ki meta kültürü içinde özdeşleşme ve arzu nesneleri olarak dolaşımda olan, her şeyden önce, kadın imgeleriydi.¹⁹ Dahası, Dorian'ın kendi portresine olan takıntısı kimliğin temsil alanındaki inşasında bir alegori olarak geniş yankılar taşımaktaydı. Dorian sanatçı arkadaşı Basil Hallward'ın yaptığı kendi idealize edilmiş resmini gördükten sonra bir özbilinç geliştirmeye başlar: "Sanki kendini ilk kez görüp de tanımış gibi gözlerinin içine bir haz bakışı geldi yerleşti (...) Kendi güzelliğinin nasıl bir şey olduğunu bir aydınlanma yaşarcasına duydu."²⁰ Ed Cohen'in bu sahnenin Lacancı teorisinin ayna evresini örtük bir şekilde kullandığı bir okumasında ileri sürdüğü gibi: "Tamamlanmış resmine ilk kez baktığında Dorian, Basil'in arzusunun "sihirli aynası"nda yansıtılmış olarak karşılaşır kendisiyle. Bu resim bedeninin farklı algılarını, her şeyi tamam bir bütüne götürür ve hem kendi kimliği açısından hem de toplumsal olarak Dorian'a yeniden yön verir."²¹

19 Rachel Bowlby, "Promoting Dorian Gray," *Oxford Literary Review*, 9, 1/2 (1987), s. 152.

20 Wilde, *Dorian Gray*, s. 48.

21 Ed Cohen, "Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation," *PMLA*, 102, 5 (1987), s. 808.

O zaman, buradaki mesele, kendi görünüşüne ve başkasının arzusuyla yaratılan özimgesine duyduğu hayranlıkla ortaya konan Dorian'ın narsisizminin, romanda çok daha genel bir vurguyla işlenen kimliğin metinsel iletimiyle ilişkilendirilmesidir. Dorian Gray açık bir şekilde çok farklı metinsel etkilerin eseri olarak tanımlanır –Basil'in tablosu, “şeytani bir kitap,” Henry Wotton'un aforizmaları– ve Wilde'in metni sürekli orijinal ve kopya arasındaki ayrım ile oynar, Dorian ve onun taklidi. Güvenilir içsellik ve organik öznenin Romantik nosyonunu zayıflatarak kimlik yapay olarak gösterilmenin de ötesinde, belirsiz ve istikrarsız olarak resmedilir. “Yapmacıklık bu kadar korkunç bir şey mi? Sanmıyorum. Kişiliklerimizi çoğaltabilecek bir yöntem sadece.”²² Dorian Gray orijinal ve reproduksiyon arasındaki ayrımın anlamlılığını sorgularken, des Esseintes deneyimin stile çevrilebildiği tamamen yapay bir varoluşa yönelir. Issız inzivasında, bir manastır hücresinin sade ve gösterişsiz güzelliği, fiziksel zorluk veya dinî inanca gerek kalmadan kumaşların ve döşemenin yardımıyla sağlanabilir. İmgelerin, kokuların ve nesnelerin yerinde seçimi sayesinde sahici bir deniz yolculuğunda hissedilecek duyular kendi yemek odasında meydana çıkar, böylece gerçek bir yolculuğa gerek kalmaz. Huysman'ın kahramanı için, illüzyon ve yapaylık teknikleri estetik incelik ve teknolojik uzmanlıkla birleşerek doğanın kendisini artık modası geçmiş bir şeye dönüştürmüştür.

Bu yüzden ele alınan metinlerdeki belirgin toplumsal cinsiyet rollerinin tartışmalar esnasında belirginliğini yitirmesi, teknolojik yeniden üretim ve meta estetiği mantığıyla şekillenmeye devam eden kültür içindeki özgün benliğin daha genel sorgulanmasının bir bölümünü oluşturur. Gizemli ve egzotik olanın yalnızlığında kendine bir sığınak arayan estetik, modern toplumun sıkıcı aleladeliğinden kendini ayırmaya çalışır ki bu da aşırı bireysellik kültürü, kamusal ve toplumsal temas pahasına, aristokratik ve nevi şahsına

münhasır kişisel bir üslubun teşvik edilmesi biçimini alır. Bu motif en çarpıcı ifadesini des Esseintes'in tekbenci (*solipsist*) bir şekilde daha da küçük yerlerde inzivaya çekilmesinde bulur: Modernite artık kamusal alanın topografisiyle bir tutulmak yerine kitle toplumunun haddini aşan bayağılıklarına karşı, psikolojik ve uzamsal bir kendini kapatışla bir sığınak oluşturur. Flanörün dışsal keşifleri yerini koleksiyonerin içsel keşiflerine bırakır. Koleksiyoner, Walter Benjamin tarafından içselin fantazmagorisi* olarak nitelenen eserleri ve *objet d'art* (sanatsal nesneleri) biriktirirken zaman ve mekânda zihinsel bir geziye çıkar.²³ Ne var ki zamansal ve uzamsal ayırım ilginç bir şekilde etkisizleştirilmiş ve bağlamından kopartılmıştır. Bu da eşzamanlı olmayanın eşzamanlı yapılmasıyla gerçekleşmiştir. Geçmiş kültürlerin ve egzotik geleneklerin metinleri ve nesneleri estet tarafından kendi tekilliğini belirtmek adına stilistik farklılıklar olarak uyarlanmıştı. Tıpkı Dorian Gray gibi des Esseintes için de, tarih kendi fantezilerini ve takıntılarını narsist bir şekilde yansıtan eklektik ve tesadüfi eserlerin bir müzesine dönüşmüştür.

Ancak biçimin göstergelerine duyulan bu ilgi estetin karşı gözüktüğü meta kültürüne devam eden bağımlılığını göstermektedir. Seri üretimle değersizleşmemiş daha esrarlı nesneler bulma çabası, kapitalist tüketim hastalığı mantığıyla hareket eden aynı orijinallik kültürünü hatırlatıyor; kültürel üstünlüğün en yüce nosyonu nihayetinde bayağı bir alışveriş eylemine yaslanmaktadır.²⁴ Rosalind

* *Phantasmagoria*, Walter Benjamin tarafından kullanılan bir terimdir. Kelime anlamı "aldatıcı görüntü" olarak özetlenebilecek terim, Benjamin tarafından tüketici insanın kendini aldatması ve böylece dünyaya yabancılaşması anlamında kullanılır. [c.n.]

23 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: Verso, 1983), s. 167. Ayrıca bkz. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984), s. 151-169.

24 Rosalind Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1982), s. 119.

Williams'ın belirttiği gibi elit tüketici, daha mütevazı emsali gibi, hep takiptedir; dinlenmek nedir bilmeden arzuladığı özimgе ve statüyü kazandıracak sihirli nesnenin peşindedir, sürekli kitle pazarının metayı bayağılaştırmasına karşı tepkisel ve savunmacı bir karşılık verme uğraşındadır. Tamamen kendine özgü bir stil yaratma çabası, estetin karşısında olduğunu belirttiği değerlendirme kategorilerine nasıl kaçınılmaz bir şekilde tâbi olduğunu ortaya koyar. Aynı şekilde, modern endüstriyel ve teknolojik süreçleri hor görse de, aynı süreçler kendisinin seçkin ve rafine zevkler arayışında sorgulanmayan önkoşulları oluşturmaktadır.

Daha genel bir seviyede, biçim ve görünümle yüzyıl sonunun meşguliyeti günlük yaşamın genişleyen estetizmini yansıtır. Bu da gerçek bir benliğe duyulan herhangi bir başvuruyu kurmacaya dönüştüren deneyimin, imgelerin ve metaların tüketimi yoluyla iletilmesidir. Henry Wotton'un zorlayarak belirttiği gibi "doğal olmak sadece bir pozdur."²⁵ Başka bir deyişle, estetin kimliğin yapaylığını fark etmesinin sebebi kitlesel olarak, üretilen simgelerin, nesnelerin ve metaların önemli olsa da giderek istikrarsızlık gösteren öznellik ve sosyal statü işaretleri olmasıdır. Böylelikle 19. yüzyıl sonunda estetik alanın artan bireysel farklılaşması tamamen araçsallaşmış ve rasyonalize olmuş toplumsal dünya ile kati bir kopuş olarak yorumlanmamalıdır. Tersine, erken modernizm toplumsal olanın daha genel bir biçimde metinselleştirildiği bir süreklilikte var olur; doğanın otoritesi sanat olarak ortaya çıkar, gerçeklik yalnızca bir simülasyon, günlük hayat hayali bir temsilin özelliklerine bürünür. Bu yeni endüstriyel ve tüketici kültürün bayağı tezahürlerine sövüp sayan, yüzyıl sonunun sanatsal avangardları bir yandan da imge, metin ve görselin yeni gücüne hayranlık duydu ve bu gücü biçimsel yenilik arayışlarında hem olumladı hem de sorguladılar.

Bu suretle sosyo-tarihsel gerçekliğin yüzeyler ve imgeler kümesine dönüşmesi, edebiyatın resmin durumunu yakalamaya

çalışmasından dolayı zamansal olmaktan çok uzamsal formel yapıların yaratılmasıyla gerçekleşmiş olur. Resimler ve aynalar gerçekten incelenen bu üç metinde de tematik olarak önem taşımaktadır. Her bir metnin paradigmatik olarak iki boyutlu bir durağanlık yakalamaya çalışması göz önünde bulundurulursa bu durum çok daha iyi anlaşılacaktır. Örneğin, Gilles Deleuze, *Kürkülü Venüs*'ün formel mantığını şöyle açıklar: "Kadın işkenceci onu bir heykelle, bir resimle veya bir fotoğrafla özdeşleştirecek duruşlarda donar. Kırbacı indirirken veya kürkünü çıkartırken donakalır; aynada kendine bakmak için dönerken hareketleri tutuktur."²⁶ Çağrışımın rüya benzeri mantığıyla şekillenmiş –aslında rüyalar metinde çok önemli bir rol oynar– *Kürkülü Venüs* bölümlerden oluşan yapısı içinde sık sık atıfta bulunduğu tekinsiz, fantastik ve tarihsel karakterlerden tamamen yoksun resimleri ve imgeleri benzeştirir. Coğrafi ve zamansal mekânın bu belirsizliği metnin gerçek merkezinin hayal kuran özne olduğunu gösterir. Bu da zalim kadının ritüelistik ve kendine atıfta bulunan değişmez imgelerine yol açar. Burada da, *Tersine*'de olduğu gibi, tasvir anlatının önüne geçer, eyleme dayalı olay örgüsü yerini, hareket-sizliğin ve tarihdışılığın bazen klostrofobik duygusuna bırakır. Estetizmin topografisi çerçevelenmiş alandır, aynı zamanda hem toplumsalla arasına bir derece mesafe koyarak özgürleştirici, hem de kahramanı narsist bir şekilde kendini düşünmeye mahkum ederek sınırlayıcıdır.

Organik anlatının ve gerçekçi estetiğin özelliklerinin terk edilmesi, dilin yüzeyi, kelimenin dokusu ve doğası ile ilgili öz-düşünümsel [kendi üzerine düşünen] bir takıntıya yol açmıştır. Örneğin, ilk modernist romanlardan biri sayılabilecek *Tersine*, ün saldıği üzere olay örgüsünden yoksun bir metindir. Fetişistik ve yarı pornografik tasvirlerle sahip sanat eserlerinin, bibloların, iç

26 Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty, in Masochism* (New York: Zone Books, 1989), s. 33.

döşemelerin çevresinde yapılanmış, ticari olana karşı duyduğu küçümsemeye rağmen, metnin üslubu süslü bir tüketici kataloğunu anımsatır. Bir noktada çürümekte olan bir leşe, başka birinde değerli madenlerin, minenin, mücevherlerin özelliklerine benzetilen Huysman'ın dilin maddi yapısına duyduğu hayranlık, eğri büğrü bozuklukların ve maddenin saydamlığı ile aynı özelliklere ulaşmaya çalışan egzotik referanslar kendinin farkında olan dekadan bir üslup şeklinde belirir. Benzer bir şekilde, Sacher-Masoch'un basmakalıp üslubu, klişe ve kalıpyargılara yaslanması, dilin katılaşmasına ve varsayılan göndergesel boyutunun zayıflamasına yol açacaktır.²⁷ *Dorian Gray* gerçekçi anlatının ve Viktoryen melodramının geleneklerine çok yakınında durmaktadır. Ancak burada keskin bir dilsel özbinic, kendini ince ve süslü tasvirlerde, parodilerde ve *Tersine* ve Walter Pater'in *Rönesans Tarihi Çalışmaları* gibi metinlerden alıntılarında ama hepsinden fazla da metnin her yerine dağılmış, dolaylı bir şekilde sözde ahlâki dersini altüst eden aforizmalar ve paradokslarda kendini gösterir.²⁸ Dilin kendisi bir moda simgesi, züppeliğin bir göstereni hâline gelir; edebî üslup, herhangi bir temsil işlevine boyun eğmektense kendi hesabına caka satan havalı bir gösteriş nesnesine dönüşür. Her üç metin de hem yapısal hem de üslup olarak, kahramanlarına özgü, içeriktense biçimden yana olan tercihlerini tekrarlarlar. Böylelikle, yüksek modernizmin sonraki metinlerinin tanımlayıcı özelliği olacak parodinin, parçalanmanın ve estetik kendinin farkında olmanın stilistik uygulamalarını öncülerler.

27 Gertrud Lenzer, "On Masochism: A Contribution to the History of a Phantasy and Its Theory," *Signs*, 1, 2 (1975), s. 295.

28 Bowlby, "Promoting Dorian Gray."

METİNSELLİK VE HOMOSEKSÜELLİK

Dişilik geleneksel teması, şöyle denebilir ki, 19. yüzyıl sonu estetiizminin karşı söyleminde belli bir işleve sahiptir. Bu özelliğiyle (tarih anlatısının bir ilerleme sayılması, işlevin biçemden üstün tutulması, gerçeklik ilkesinin hakimiyeti gibi) burjuva erilliğinin ideolojisiyle özdeşleştirilen bir değerler kümesinin formel olduğu kadar tematik olarak da reddini belirtir. Antinatüralist bir bakış açısından yaklaşıldığında, sosyal ve sembolik örgütlenmenin merkezî kavramlarından biri olarak toplumsal cinsiyet kategorisi, gerçeğin hakim tanımlamalarının otoritesini sorgulamak için stratejik bir alan sunmaktadır. Dişi özellikler bir erkek tarafından benimsendiğinde yabancılaşır, tırnak işareti içine girip, doğal, tanrı vergisi, sabit özellikler olmaktan çıkıp boşta salınan gösterenler olarak gözüktür. Uygunsuz bir bağlamda alıntı yoluyla yabancılaştırma tabii ki parodinin tanımlayıcı özelliğidir ve parodi ve eril dişilik burada diyalektik bir karşılıklı bağımlılık biçimini alır. Kahramanın üslup, alıntı ve dilsel oyunla meşguliyeti dişiliğine bağlanırsa, karşılığında dişiliği taklidi parodistik bir dünya görüşünün otoritesini pekiştirir. Dişileşmiş erkek, modern burjuva erkeği ile doğal domestik kadın arasındaki geleneksel zıtlığı yapıbozuma uğratar: O erildir, fakat eril değerler olan rasyonalite, fayda ve ilerlemeyi temsil etmez; dişi ama olabildiğince doğal olmaktan uzaktır. Erkeğin dişiliği otomatikleşmiş toplumsal cinsiyet algısını sarsmak anlamına gelirken, ya yıkıcı olarak karşılanır ya da patolojik olmakla suçlanır. Öte yandan bir kadında bu özelliklerin aynısı onun doğal durumundan kaçamaması olarak okunur. Örneğin, Richard von Krafft-Ebing, mazoşizm ancak erkeklerde gerçek bir sapkınlık olarak görülebilir, çünkü doğa kadınlara “içgüdüsel bir gönüllü boyun eğme eğilimi vermiştir” der.²⁹ Başka bir deyişle, dişi özelliklerin göstergebilimsel önemi, onların eril estet tarafından benimsenmesiyle temelden değişir.

29 Bram Dijkstra'dan alıntılanmıştır, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), s. 101.

Bunun yanında, pek çok cinsel rol ve seçenek irdelenirken bu metinlerde yalnızca toplumsal cinsiyet değil, doğal cinsiyet nosyonu da sorgulanır. Örneğin des Esseintes, Miss Urania adında güçlü kuvvetli Amerikalı bir akrobata duyduğu romantik çekimi bir rüyadaymışçasına hatırlar. Bu arzunun kıskacında, “hemen dişi cinse giderek daha çok yaklaştığı sonucuna vardı”; Miss Urania’ya daha da vuruldu, “bitkin genç bir kızın bir kucaklamada kemiklerini tuz buz edebilecek koca kaba bir Herkül’e duyduğu şiddetli arzuyu duydu.”³⁰ Bu cesur ve güçlü bir kadın tarafından yönetilme arzusu onun, doğallıktan uzak ve yapay zevklerin yoldan çıkmış keşfine yönelen sapkın heyecanlarıyla özdeşleştirilir. Simgeleştirmenin ötesinde doğrudan libidinal mutluluğa duyulan bu romantik özlem, erken modernizmin sonraki eserlerinde radikal bir biçimde saldırıya uğramıştır; arzu, sembolik düzenin kısıtlamalarınca bastırılmak yerine, onun tarafından oluşturuluyormuş gibi gözüktür. Erotiğin bu şekilde estetize edilişi, cinsel arzunun mektuplar, sözleşmeler, kitaplar, resimler, heykeller ve ince tiyatro ritüelleri gibi metinselliğin farklı formlarıyla yaratıldığı ve iletildiği *Kürklü Venüs*’te özellikle barizdir. Deleuze, Sacher-Masoch’un eserini kışkırtıcı bir biçimde okurken, metinlerinin formel mantığı ile onların tanımlayıcı temaları olan edilgenlik ve mazoşizm arasında birtakım bağlantılar kurmuştur. Metnin kürklere ve kostümlere karşı fetişist takıntısı ve statik erotik tabloyu törensel resmedişi geciktirme, bekleme ve mazoşist fantezinin reddinden kaynaklanır. Deleuze’ün son derece ikna edici bir biçimde ortaya koyduğu gibi bu mazoşist fanteziler temelde kendinin farkında olmasıyla ve düşünceli estetizmiyle sadizmden ayrılır.

Burada üzerinde durduğum nokta, yazının dişi olarak cinsiyetlendirilmesidir. Yazının sapkın cinsellikle bağlantılarını ise son bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alacağım. Öte yandan, gey

30 Huysmans, *Against the Grain*, s. 98.

çalışmalarının son dönemdeki eserleri, modern homoseksüel kimliğinin oluşmasında merkezî öneme sahip bir dönem olarak görülen yüzyıl dönümü biçim politikalarının önemli bir ölçüde tekrar değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur. Bu çalışmaların çoğu, cinsel politikalar arenasındaki direniş potansiyelini vurgulayarak, estetizmi toplumdan apolitik bir kaçış olarak gören Marksist düşünceyi sorgulamıştır. Estetik ve biçimsel uygulamalar, sermayenin ilerleyişinin sonucunda ortaya çıkan ikincil fenomen (*epiphenomenal*) olarak yorumlanmaktansa, altkültürel kimliklerin inşasında önemli sembolik direnç mekanizmaları olarak yeniden tanımlanırlar. Örneğin, Richard Dellamora 19. yüzyıl İngiltere'si edebî altkültürleri içinde erkek homoseksüelliği ve estetizm arasındaki bağlantıların ayrıntılı bir incelemesini sunarken, Hopkins ve Swinburne gibi yazarların “şiir pratiğini bir yandan erkeğin erkeğe duyduğu arzunun değerini ifade ederken, bir yandan da erkeklerin geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarını sorguladığı estetik-kültürel bir alan yaratmak için kullanmaya”³¹ kalkıştıklarını belirtirler. Estetiğin alanı ayartıcıdır çünkü, kamusal olarak başka bir yerde ifade edilemeyeceği şekilde, dolaylı ve örtülü bir biçimde de olsa homoseksüel duygunun ifadesini mümkün kılar.

Günümüzün bakışıyla kendinin farkında olan estetik duyarlılık ile erken modernizm ve modern homoseksüelliğin toplumsal ifadesi arasındaki çekim ve benzerlik çarpıcı görünebilir. Estetizmin doğal bir benliği, dolayısıyla da doğal cinselliği reddi, hâkim heteroseksüel normlara uymayanlara stratejik açıdan değerli bir perspektif sundu. Ahlâki kategorilere ve tabuların nötralizasyonuna duyduğu küçümseme, sağlıklı erkek cinselliğinin parametrelerini tanımlamak ve düzenlemek isteyen ve hızla artan etik ve tıbbi parametrelere karşı bir direnç noktası oluşturdu. Dahası, yüzyıl sonunun güzellik ve görünüşe duyduğu derin ilgi sayesinde

31 Richard Dellamora, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990), s. 167.

de, daha önce kullanılmayan şekillerde onu görülmeye değer bir şeye dönüştürerek erilliği erotikleştirmeyi mümkün hâle getirdi. Erkek bedeni görsel zevk kaynağı ve arzu nesnesi olarak yeniden konumlanırken, nasıl son derece kodlu ve suni bir yapı olduğu da ortaya çıktı. Estetizmin stilizasyonu ve teatrelliği, hayatın “tırnak içinde” yaşanmasında görüldüğü gibi, yüzyıl sonu şehir elitlerinin homoseksüel hayat tarzlarıyla özdeşleşen “kamp” duyarlılığının³² belirleyici bir özelliği hâline geldi.

Züppe ve homoseksüel tabii ki ancak Oscar Wilde’ın kişiliğinde en görünür şekilde birleşti; homoseksüellik konusunda hüküm giymeden çok önce, Wilde cinsel sapkınlığın ortaya çıkan kamu-sal tanımlamalarının en belirgin örneği hâline gelmişti.³³ *Dorian Gray’ın Portresi*’nin homoseksüellik açısından ilk eleştirel incelemeleri metinde toplumsal olarak koşullanmış suçluluk ve kendinden nefret izleri aramış olsalar da, daha yakın zamanlardaki okumalar, bu eserin homoseksüelin belirsiz çağdaş konumlamasına içindeki estetik özbilincini saptamak için eserin psiko-biyografik çerçevesinin ötesine geçmişlerdir. Nitekim Ed Cohen’e göre “Wilde, *Dorian Gray’ın Portresi*’nde, homoseksüelliğin, kendisini ‘dillendirilemez’ olarak tanımlayan tarihsel kısıtlamalara karşı gelerek temsil edilmesini ve böylece erkek homoerotik arzusunun en dayanıklı ikonlarını yaratmıştır.”³⁴ Jonathan Dollimore daha da güçlü bir iddiada

* “Kamp” Amerikalı yazar, eleştirmen ve kuramcı Susan Sontag tarafından tanımlanmış bir terimdir. “Kamp duyarlılığı” içerikten çok teatrallık, ironi, mübalağa ve üsluba eğilmeyi ifade eder. [e.n.]

32 Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’,” *Against Interpretation and Other Essays* içinde, (New York: Octagon, 1978), s. 275-292. Ayrıca bkz. Andrew Ross, “Uses of Camp,” *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* içinde (New York: Routledge, 1989).

33 Ed Cohen, *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Homosexuality* (New York: Routledge, 1993), s. 1-2.

34 Cohen, “Writing Gone Wilde,” s. 811. Ayrıca bkz. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990), bl. 3. Wilde’in romanının ilk okumalarından biri için, bkz. Jeffrey Meyers,

bulunarak, Wilde'ın yüzeye ve biçime özcülük karşıtı bir şekilde odaklanmasıyla, akışkan, dönemin kültürünü çok eden, merkez-sizleşmiş kimliğin ve arzusunun biçimlerinin incelenmesine olanak tanıyan postmodernist edebiyatın öncülü olduğunu belirtmektedir. Dollimore için Wilde'ın "sınır tanımayan estetiği", özgün ve doğal benliğin gizemli ideallerini radikal bir şekilde devirmesi açısından sınır tanımayan cinselliği ile yakından ilişkilidir.³⁵

Dollimore, Wilde'ın parodistik estetiğinin özgürleştirici yanlarına odaklanırken, onun cinsel marjinallik ve ayırımın tarihsel koşullarıyla kurduğu bağın da farkındadır. Taklit etme ve gerçek kimliğini gizleme, moda olan estetik bir felsefeye uymanın ötesinde, geç 19. yüzyıl homoseksüelleri için çoğunlukla hayatta kalma stratejileridir. Hem ahlâksız hem de kanunsuz olarak nitelenen cinselliğini saklamak adına hile stratejileri benimsemek durumunda kalanlar için, rol yapmak eğlenceli bir tercih değil, günlük bir zorunluluktur. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Wilde'ın kurnazlığı ve maskelerin verdiği zevki yüceltmesi tatsız bir mecburiyeti kendisine zevk edinmesidir. Neil Bartlett şöyle yazar, "1895'in Londra'sında bir erkeğin 'doğal olarak homoseksüel' olabileceğine dair bir mefhum mevcut değildi. Başka adamları seven bir erkek sadece bir dönme olarak tasvir edilebilirdi, başka bir şeye dönüşme, bir sapığa, tuhaf bir şeye, bir hastalığa, bir kurbanı, bir sapmaya."³⁶ Geleneksel hiyerarşileri benimseyip tersine çevirerek, homoseksüel estet kendisinin geleneksel olarak kınanmasına sebep olan özellikleri öz bilinçle meşru kılmaya çalıştı.

"Wilde: The Picture of Dorian Gray," *Homosexuality and Literature, 1880-1930* içinde (London: Athlone Press, 1977), s. 20-31.

35 Jonathan Dollimore, "Differential Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide," *Textual Practice*, 1, 1 (1987), s. 48-67. Bu argümanın daha geniş bir versiyonu için bkz. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

36 Neil Bartlett, *Who Was That Man? A Present for Mr. Oscar Wilde* (London: Serpent's Tail, 1988), s. 163-164.

Dahası insanın aklını çelen benzerliklerine rağmen, estetizm ve erkek homoseksüelliği özdeş etki alanlarındansa örtüşen alt-kültür oluşumları meydana getirir. Bütün estetler homoseksüel değildir; bilakis, yüzyıl sonunda efemine aristokrat züppelik homoseksüelliğin temsil edildiği ve kendini temsil ettiği yollardan yalnızca biridir. Örneğin başka bir etkili gelenek, erkeklerin eşcinsel arzusunu, destansı erkek gücüne dair neoklasik ideale referansla resmetti. Örneğin, Almanya’da yüzyıl sonunda tamamen erkeklerden oluşan gençlik toplulukları ortaya çıktı. Modernitenin yozlaşmışlığını reddeden bu topluluklar, doğal erotik erkekliği olumlayarak; çıplak, aktif, atletik bedenin güzelliğini yücelttiler.³⁷ Dahası seksoloji, homoseksüelliği, üzerinde bireysel hiçbir kontrol bulunmayan içsel ve belirlenmiş bir koşul olarak tarif eden cinsel “dönmeyi” kavramlaştırmak için onu hakim bir çerçeveye oturtacaktı. Bu bağlamda Dollimore, Andre Gide’i tartışırken şöyle der: doğal ve kaçınılmaz cinsel kimliğe başvurma hemcinsel duyulan ilgiyi meşrulaştırmak için giderek daha çok tercih edilen bir stratejiye dönüşür; özcülük ve biyolojik belirlemeye başvuru marjinal kimliklerin savunulmasında tarih boyunca gelişen bir işlev yüklenir.³⁸

Bu birkaç örneğin bile açıklığa kavuşturduğu gibi, ironiyi, estetizmi ve maskelemeyi gey duyarlılığının tanımlayıcı özellikleri olarak karşılamak sorunludur, çünkü böyle bir bakış açısı cinsel tercihle tarihî olarak belirlenmiş ve kültürel olarak özel birtakım uygulamaları birbirine bağlar. Homoseksüele yapay ve aşırı “kamp” estetiğine zorunlu bir bağlılık atfederken sarsmaya kalktığı özgünlüğü daha da güçlendirir.³⁹ Geç 19. yüzyılda gösteri ve maskelemenin

37 Mosse, *Nationalism and Sexuality*, s. 45-65.

38 Dollimore, *Sexual Dissidence*, bl. 3.

39 Jack Babuscio’nun aslında oldukça aydınlatıcı olan tartışmasının sorunlarından biri de budur. “Camp and the Gay Sensibility,” *Gays and Film*, ed. Richard Dyer (London: British Film Institute, 1977), s. 40-57. “Gey duyarlılığının” eleştirel nosyonu için bkz. Dollimore, *Sexual Dissidence*, s. 308-313.

estetikliğiyle kurulan bir yakınlık zaten ciddi bir biçimde ve fazlasıyla sınıf ayrıcalıkları tarafından belirlenmektedir; benliğin biçimsel olarak teşhir edilerek ve pırıltılı hayat tarzlarınca oluşumu ancak küçük bir azınlığın yararlanabileceği bir seçenektir. Züppenin erotizme ironik bir şekilde maruz kalışı ve metanın gelişigüzelliğinin kendisi “zenginliğin psikopatolojisi” ile belirginleşmiş harcama gücünün ve toplumsal statüsünün bir işlevidir.⁴⁰ Diğer bir deyişle, günümüzün kuramcılarının belirttiği gibi, estetizm kültürünü gerçek homoseksüel bireyin var olmaya başlaması olarak yorumlamak yanıltıcı olabilir. Onun yerine, geç 19. yüzyıl edebiyatında hemcinsine karşı duyulan arzunun anlatımlarının nasıl dönemin tıbbi ve hukuki söylemelerinde oluşan alternatif tanımlardan hem faydalandığını hem de onları sorguladığını göstererek, tarihsel karakterini incelemek çok daha yararlı olabilir.⁴¹

DÜŞÜK KADIN

Edebî modernizmin doğuşuyla özdeşleştirilen züppe-estet ve dilsel temsil arasındaki bazı yakınlıkları irdeledikten sonra şimdi dikkatimi, bu yakınlıkları yapılandıran “kadın” ve “dişi” arasındaki sorunlu ilişkiye vermek istiyorum. *Kürkü Venüs*, *Tersine* ve *Dorian Gray’in Portresi* gibi eserlerde parodivari tekniklerin ve illüzyon, simülasyon ve maskeleyenin içinde saklı atıfların cinsel farklılığın temel ayrımını da içeren birçok karşı koyuşu istikrarsızlaştırdığını ve altüst ettiğini öne sürdüm. Bu üç metnin hepsinde fark edilir bir şekilde benzer bir dışlama mantığının görülmesinden de anlaşılacağı üzere, bu yıkım stratejisinin yeni sınırların yaratılmasında ve korunmasında güçlü bir yatırım olduğu gözlenebilir.

Burada bayağılık kavramı estetikliğin olmadığı her şeyin özü olarak sembolik merkezietini ortaya koyar. Wilde’ın kayıtsız

40 Sontag, “Notes on Camp,” s. 289. Ayrıca bkz. Bartlett, “Possessions,” *Who Was That Man?*.

41 Bkz. Cohen, *Talk on the Wilde Side*.

Henry Wotton'ı, örneğin çağ hakkındaki düşüncelerini, “bizimki gibi kısıtlı, kaba ve bayağı bir dönem” diyerek belirtir ve “edebiyattaki kaba gerçekçiliğe”⁴² karşı duyduğu derin nefreti dile getirir. *Kürklü Venüs*'teki Severin “rezil, sıradan ve çirkin olan her şeye” duyduğu aşırı tikslenme hissini tasvir eder.⁴³ Des Esseintes “gerçek, tekdüze olayların kaba gerçekliğini”⁴⁴ kınar ve estetik tercihlerini popüler zevkin bayağılığının tam zıttı olarak tanımlar. Bayağılık farklı bağlamlarda bir dizi farklı ve karmaşık bir şekilde birbirinin içine örülmüş anlamlar barındırır; maddenin alanını –doğa, madde, kaba gerçeklik– hem de popüler kültürün alanını (yani, elit olmayanın) sıradan insanların zevksiz, kaba, işlenmemiş hayatlarını gösterir. Bu iki anlam tabii ki alakasız değildir; estetin bakış açısından yığınların bayağılığı, onların duyusal dünya anlayışı ve doğal olarak bedene yakın oluşlarıyla yakından alakalıdır.⁴⁵

Estetin sorgulanmayan ayrımları bozması, tanımları gereği bu tür değişken bir duyarlılıktan yoksun olan rafine ve bayağı arasındaki temel ayrımı hem varsayar hem de pekiştirir. Başka bir deyişle bu üst-ayrım, hem estetik hem de politiktir; sınıf ve toplumsal cinsiyet çıkarlarıyla yoldan çıkan belli bir yorumlayıcı (özbilinçli, fayda karşıtı, ironik) tavrın üstünlüğünü olumlar. Estet, burjuva kültürünün ikiyüzlülüğü ve katılığına karşı kahramanca bir itiraz yükseltmiş gibi gözükebilir; başka bir açıdan bakıldığında, bu olumsuzlama eylemi bu bohem elitin bir parçasını oluşturmayan herkese karşı aristokratik bir küçümseme göstergesidir. Andreas Huyssen'in belirttiği gibi, bu “herkes” erkek modernizmin metinlerinde genellikle dişi olarak cinsiyetlendirilmiştir; kadınlar ve yığınlar demokratikleştirici sıradanlık ve modern hayatın ikiz

42 Wilde, *Dorian Gray*, s. 60 ve s. 231.

43 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 174.

44 Huysmans, *Against the Grain*, s. 20.

45 Alt tabaka bedeninin değişen tarihsel temsillerinin ilginç bir tartışması için bkz. Peter Stallybrass ve Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca: Cornell University Press, 1986).

sembolleri olarak kaynaşarak sanatçının kimliğine ve istikrarsız statüsüne belirsiz bir tehdit oluşturur.⁴⁶

Estetin cinsiyet normlarını oyunbaz bir şekilde zayıflatması ve feminen özellikleri benimsemesi, paradoksal bir biçimde, doğaları onları bu tür serbest-dolaşımli semiyotik hareketlilikten ve estetik zarafetten yoksun bırakan kadınlara uzaklığını arttırır ve kadınlara karşı üstünlüğünü güçlendirir. Sınıf hiyerarşileri gibi toplumsal cinsiyet hiyerarşileri de tüketim tarzlarının farklılaşması ve katmanlara ayrılması sayesinde korunur ve güçlenir. Rachel Bowlby yüzyıl sonu estetinin erken kapitalizmin çileci burjuva bireyinin 20. yüzyıl kitle kültürünün ürünü olan dişi ve narsist öznesi tarafından yerinden edileceğini öngördüğünü belirtir.⁴⁷ Bir yandan da bu dişileşmiş esteti kaba, bayağı kadın tüketici prototipinin tam zıttı olarak tanımlamak için büyük çabalara girişilmiştir. Des Esseintes, örneğin, dişi orta sınıf zevki olarak anıldığı için lekelenen bazı çiçek ve mücevher çeşitleri gibi belli nesnelerden keyif alamaz. Edebiyat tüketiminde, “aklı doğal olarak sofistike ve duygusallıktan uzak olan”⁴⁸ Huysmans’ın kahramanı, acınası hâldeki konuşmalarını “mide bulandırıcı dercede saçma bir üslupla” ifade eden kadın yazarların eserlerine katlanamaz.⁴⁹ Estet ve züppe, kadınla tüketici kimliğini paylaşıyorsa da estetin zevkinin üstünlüğünü ve kendi estetik tepkisinin kalite farkını belirtmek zorunlu hâle gelir. A.E. Carter’ın belirttiği gibi dekadans, Romantik gelenekten farklıdır bunun sebebi benimsediği *ikili* olumsuzluktur: Modern şehrin zevksiz kültürünü kınamanın yanında; pastoral, dolaysız bir doğaya duyduğu nostaljik özlemdir.⁵⁰

46 Andreas Huyssen, “Mass Culture As Woman: Modernism’s Other,” *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, and Postmodernism* içinde (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

47 Bowlby, “Promoting Dorian Gray.”

48 Huysmans, *Against the Grain*, s. 137.

49 A.g.e.

50 A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature: 1830-1900* (Toronto: University of Toronto Press, 1958).

Bu karamsar vizyonda, erkek estetin bağlantısız duruşuna iğrenç gelen, kontrol edilemeyen bir tutkunun ve aşırı duygusallığın olduğu gibi modern burjuva toplumunun galiz bayağılığı ve boşluğunu simgeleyen kadınlar, her iki kültürün ve doğanın en küçümsenen yönlerini oluşturdu.

Nitekim narsist benlik kültü aracılığıyla biricik olmayı arzulayan züppe, kadınları, küçümsediği modern hayatın tekdüzelik ve standardizasyonuna örnek olarak görür. Des Esseintes kendine özgü bir hüznle Latin mahallesinde hayat kadınları ve bar kızlarıyla olan karşılaşmalarını anımsar: “Hepsi, aynı zamanda aynı düğmeyle kurulmuş robot gibi, aynı tonda yapılmış davetlerde bulunur, aynı gülücükleri atar, aynı aptal cümlelerle konuşur, aynı absürt düşüncelerden zevk alır.”⁵¹ Bu tür ifadeler mekanik kadın motifini anımsatır; dar şehir sokaklarına sıkışmış, Paris’in hayat kadınları yoldan geçen flanörler için bir dizi özdeş, seri üretim ürünü, mekanik oyuncak bebeğin bir örneğini oluşturduğu seri üretim mantığından öteye geçemez. Romantizm ve tutku rutinleşmiştir, standardize ve disipline olmuş dişi beden tarafından otomatik olarak yapılan bir dizi jest ve ifadeye dönüşmüştür. Benzer bir şekilde, Dorian Gray, Sybil Vane için duyduğu tutkuyu, aktrisin pırıltısını şeffaf ve sıradan kadınların öngörülebilir özellikleriyle kıyaslayarak açıklar: “Kendi yüzyıllarıyla sınırlıdır. Hiçbir pırıltı onları başkalaştıramaz. Fikirleri, başlarına taktıkları şapka kadar ortadadır. Onları her zaman bulabilirdiniz. Hiçbirinin bir gizemi yoktu (...) Kalıplaşmış bir gülümseyişleri ve modaya uygun tavırları vardır. Son derece meydandadırlar.”⁵² Bu iki örnekte de kadının yüzey-selliği ve başkasıyla değiştirilebilirliği soyut bir kimliği ve her yeri kapsayan bir hayalden uyanışın tasarrufunu temsil eder. Bu hayalin içinde sanat gibi, cinsel hayat da günlük hayatın rasyonalizasyonu ile kirlendiğinden kurtarıcı aurasından yoksun kalmıştır.

51 Huysmans, *Against the Grain*, s. 162.

52 Wilde, *Dorian Gray*, s. 76.

Ancak bu tür tasvirler bir yandan modern dişiliğin mekanik, kişiliksizleştirilmiş ve tamamen ruhsuz özelliğini vurgularken, diğer yandan züppe, kadınları cinsiyetlerinin tabiatı gereği “ahmaklığın” yani içgüdüsel bir mantıksızlık ve duygusal aşırılığa karşı doğal bir eğilim duymanın vücut bulmuş hâli olarak görür. Wilde’ın Henry Wotton’u ve Dorian Gray’i, örneğin, kadınlarla özdeşleştirilen, insanı bunaltan duygusalığa ve kadınların kontrol edemedikleri bunaltıcı duygularına olan bağımlılıklarıyla sık sık alay eder. “Kadınlar (...) duygularıyla yaşar. Yalnızca duygularını düşünürler.”⁵³ Wilde’ın romanı kadınları – “dişinin” aksine– defalarca aşırı ve boğucu bir aşkın teklifsiz ifadesiyle özdeşleştirir. Dişi cinsin, içgüdüsellikle hatta atasal* duyguyla bir tutulması *Kürklü Venüs*’ün kahramanı tarafından bir kez daha dile getirilir: “Uygarlığın tüm ilerlemelerine rağmen, kadın doğanın ona şekil verdiği o ilk gündeki gibi kaldı (...) Erkek, bencil ve kötü olduğunda bile, ilkeleriyle yaşar; kadın yalnızca duygularına uyar.”⁵⁴ Severin’in gençliğini hatırlayışı, *Kürklü Venüs*’ün metinsel mantığına hâkim olan kadının aşırı duygularla özdeşleştirilmesini bir kez daha doğrular: “Aşk hakkında ilk kez düşünmeye başladığımda benim toy ergen gözlerime pek bir bayağı ve kaba göründü; karşı cinsle tüm bağımlı koparttım.”⁵⁵

Estet kimliğini bilhassa içgüdüsel tutkuya yönelen dişi eğilimlere karşıt olarak tanımlamaktadır. Örneğin, Dorian Gray kendine yeterlilik ve duygularını kontrol konusundaki isteğini şöyle dile getirmektedir: “Kendinin efendisi olan bir erkek kendine bir zevk bulmak kadar kolay bir şekilde bir üzüntüyü sonlandırabilir. Duygularımın insafına kalmak istemem, onları kullanmak, onların

53 A.g.e., s. 120.

* Atasal (atavistic), atavizm veya atacılık teriminin sıfatıdır. Atacılık bitki, hayvan veya insanlarda görülen atasal örneklerle dönme eğilimidir. [e.n.]

54 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 192.

55 A.g.e., s. 174.

tadını çıkarmak ve onlara hâkim olmak isterim.”⁵⁶ Özdisiplin yoluyla kendine hâkim olmak arzusunda, estetizmin görünürde kendisini karşıtı olarak tanımladığı kalıcı ve çileci dünya görüşüyle temel benzerliği ortaya çıkar. Henry Wotton’un hayatı yalnızca estetik açıdan değerlendirilişi, ilgisizlik ve kayıtsızlığı göz önünde bulundurularak, bilimin deneysel yöntemiyle ve cerrahın teşrih eden bakışıyla kıyaslanmaktadır. “Doğa bilimlerinin yöntemleri onu her zaman büyülemişti ama bu bilim dalının sıradan konuları ona saçma ve önemsiz görünmüştü (...) Kaça mâl olduğunun ne önemi vardı? Herhangi bir heyecana fiyat biçilemezdi.”⁵⁷ Burada estetizm natüralizmle olan içsel bağlantısını ortaya koymaktadır, ikisinin de deneyselliliğe verdiği önemden de anlaşılacağı üzere. Benzer bir şekilde, des Esseintes kendini ironik ve yalnızca kendisinin psikolojik ruhî süreçlerinin değil başkalarının hayatlarının da nesnel bir gözlemcisi olarak konumlandırır. Nitekim dikkatli bir inceleme sonucunda bu hayatların kötü kurgulanmış klişe sanat eserleri oldukları ortaya çıkar.

Bu bağlamda, Baudelaire’in sanatçı “yalnızca kendinden kaynaklanır”⁵⁸ iddiası estetin tarafsız duyarlılığınca olumlanan kendi kendine yeten bireysellik idealinin bir göstergesi olarak okunabilir. Kendini-yaratma eyleminde, züppe başkalarına, özellikle de en nefret ettiği ve korktuğu kadın, anne figürüne bağımlılığını reddeder.⁵⁹ Özerk benliğe potansiyel tehdit olarak görülen duygusal bağlara karşı duyulan bu korku, cinsellik ve beden hakkındaki kaygıları da kapsamaktadır; bozulma ve çürümeyle ilişkilendirilen bedenin kısıtlamalarını aşma hayalinde bir yüceltme dürtüsü hemen fark edilir. Estet biyolojik ve fizyolojik belirlenimin gerçekliğini inkâr ederek bedenin bayağı arzuları-

56 Wilde, *Dorian Gray*, s. 138.

57 A.g.e., s. 82-83.

58 Marshall Berman’da alıntılanmıştır, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Verso, 1983), s. 156.

59 Natta, *La grandeur sans convictions*, s. 152.

nı yenmeye çalışır. Bu tema, “duyulardan bağımsız bir saflığa, bu sayede de doğanın yalnızca sanat eserleri, hatıralar ve özler şeklindeki *simulakrasıyla** ilgilenen manevi bir hayata ulaşmak” için, Rodolphe Gosche’nin belirttiği gibi, des Esseintes’in doğayı aşmak adına doğaya aykırı yaşadığı *Tersine*’de çok belirgindir.⁶⁰ Benzer bir şekilde maddi bedeninin sınırlamalarından kaçma arzusu Dorian Gray’ın estetize edilişinde, yani geçici bir süre için de olsa “yaşlanmanın çirkinliğini” ve kendi ölümlü durumunun gerçekliğini yenen kusursuz bir ikona dönüşmesinde de görürüz. Sacher-Masoch’ın erotik metni paradoksal bir şekilde çilecilik ile de ilgilidir. Duyuların manevi bir boyuta vardırılması ve bedeninin aşılması yoluyla ideale ulaşmaya çalışır. Her üç eserde de kolayca görülen dinî ayinlerin tuzaklarına duyulan hayranlık Hıristiyanlığın aşağılık ve yozlaşmış doğa algısıyla daha derinden bir bağ kurulduğunun göstergesidir. Daha önce dine ait olan yüceltme işlevi artık sanata yüklenmektedir.⁶¹

Bu çerçevede, dışı beden başa çıkılmaz bir doğa tehdidini karşılamak ve onu kontrol etmek için özellikle sembolik bir alan olarak işlev görür. Züppe estet, ideale ulaşma hedefinin vücut bulmuş hâliyse, kadın da, 19. yüzyılın düalist anlayışına göre, maddiliği ve bedenselliği temsil etmektedir, yani “bedenin zihin karşısındaki zaferidir.”⁶² Feministlere göre, bilimsel söylemin hedeflediği tarafsızlık, çoğunlukla dişileşmiş doğanın boyun eğdirilmesine yönelik referanslarla yüklüdür ve dünyanın estetik bir olgu olarak yansız düşünülmesi benzer bir bastırılmış şiddet ve intikam alt metniyle damgalanmıştır. Bir yorumcunun

* Simulakrum (çoğulu simulakra) başka bir varlığın biçimine giren varlıklar için kullanılır. [e.n.]

60 Rodolphe Gasché, “The Falls of History: Huysmans’s *A Rebours*,” *Yale French Studies*, 74 (1988), s. 195.

61 Bu motif tabii ki Baudelaire’in yapmadığı yüceltmesinde daha belirgindir. Bkz. *The Painter of Modern Life*, özellikle s. 31-34.

62 Wilde, *Dorian Gray*, s. 72.

des Esseintes'in estetizmini "doğanın ırzına geçilmesi", "doğayı engellemek, tartaklamak ve aşağılamak" için yakıcı bir arzunun göstergesi olarak tanımlaması, 19. yüzyıl sonu yazınında kadın ve doğanın özdeşleştirilmesinin altında psiko-seksüel bir saldırganlık yattığını ima etmektedir.⁶³ Charles Bernheimer, Huysmans'ın eserinin temelinde dişi bedene duyulan saplantılı bir korkunun yattığını ileri sürmektedir. Dişi cinselliğinin sürekli yaygın bir yozlaşma ve çürümeyle özdeşleştirilmesi derin bir hadım edilme kaygısını ortaya koymaktadır. Huysmans'ın yazılarının hem stil hem de içerik olarak hünere duyduğu ilgi bu kaygıya bağlanabilir; simulakranın yaratımı ve idaresi, kontrol sahibi olduğu yanılmasına sebep olur. Burada organik olanın yani kadının maddi bedeninin reddi ve dolayısıyla bir tür yüceltme söz konusudur.⁶⁴

Burada dişi bedenin metne dönüşümünün estetizminde fetiş dürtüler çıkar karşımıza. Yine kadın çıplaklığının korkunçluğunu saptırmak ve saklamak için giyimin, mücevherin ve kozmetiğin öneminin açık bir şekilde teslim edilmesinin ilk örneklerine Baudelaire'in metinlerinde rastlarız. *Kürklü Venüs*'ün aleni fetişizmi, Walter Benjamin'in parlak ifadesiyle⁶⁵ "inorganik olanın seksapeline" benzer bir biçimde şahitlik eder. Çıplak dişi bedeninin maddiliği; kırbaçlar, kürkler ve süslü kıyafetler gibi egzotik araçlarla erotik heyecanı yeniden konumlandırmak için silinir. "Soğuk, zalim sevgilinin" idealleştirilmesi, ilahi kanunun bir sembolü olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, onun bedenden arındırılmasını da gerektirir. Şehadetle kendini aşma amacına sahip erkek ile zalim kadın arasında kurulan bu ilişki *Kürklü Venüs*'te İncil'den yapılan bir alıntıyla ortaya konur:

63 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), s. 172.

64 Charles Bernheimer, "Huysmans: Writing against (Female) Nature," *The Female Body in Western Culture* içinde, ed. Susan Suleiman (Cambridge: Harvard University Press, 1987), s. 373-386.

65 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 166.

“Tanrı onu bir kadın eliyle vurdu.”⁶⁶ Sacher-Masoch’un rüya gibi yapısında, sadomazoşist baskın kadın sık sık mermerden veya taştan yapılmış beyaz bir heykelle karıştırılır ve Christine Buci-Glucsmann’ın deyiimiyle “dişi bedeni taşlaştırma, onu hareketsiz kılma arzusuna örnek olur.”⁶⁷

Böylelikle bulgu niteliğinde olan yansıtma ve inkâr ikili stratejisi Sacher-Masoch’un metninde kendini açıklıkla ortaya koyar. Öncelikle kadın ilkel, doğanın kontrol edilemeyen gücü olarak tanımlanır: “Kadın, bilinçdışının karşı koyulamaz aşırılığını ve disiplinsiz öznelliğini sembolize eden bedenden başka bir şey değildir.”⁶⁸ Bir yandan da kadın estetize edilir, doğanın tehdidi böylece sanata dönüşerek bertaraf edilir; dişi beden erkek bakışın gözetiminin altında görsel olarak keyif verici yüzeylerin ve dokuların oyununa dönüşür. Öte yandan *Kürklü Venüs*, kadını bir resmin veya heykelin içinde dondurur, Dorian Gray ve Henry Wotton’un oyuncu Sybil Vane’i metne dönüştürmeleri, onu birtakım rollerin canlandırandan daha gerçek sayıldığı, bir dizi teatral gösteriye indirgemeleridir. Nitekim Wotton sakince şu sonuca varır “kız gerçekte hiç yaşamadı, bu yüzden de gerçekten ölmedi.”⁶⁹

Modernizmin, hüneri ve maskelemeyi bu kadar değerli gördüğü bir bağlamda böylesine bir estetize edişin şaşırtıcı olmadığı yönünde itirazlar gelebilir. Oyuncu, imge ve sanat eseri olarak resmedilmekle kadın, züppe gibi, yalnızca modern bedenlerin her yerde görülen metinleştirilmesi eylemine örnek oluşturmaktadır. Öte yandan esas önemli nokta, kadınların züppenin aksine, mevcudiyetlerinin diğerlerinde uyandırdığı ironik özbilinçten yoksun olmasıdır. Hüneri safça, sanki onu felsefi düşünce seviyesine yükseltmekten acizmişçesine taşıyorlar; Wotton kadınlarla ilgili şu

66 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 143.

67 Christine Buci-Glucsmann, “Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern,” *Representations*, 14 (1986), s. 224.

68 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 192.

69 Wilde, *Dorian Gray*, s. 133.

sonuca varıyor: “büyüleyici bir şekilde yapay olmalarına rağmen sanat konusunda hiçbir fikirleri yok.”⁷⁰ Bu çıkarım, kadın öznenin derin estetik saflığının altını çizen *Dorian Gray*’in bir bölümünde güçlü bir biçimde savunulur. Onu birçok farklı rolde gördükten sonra Sybil Vane adlı oyuncuya vurulan Dorian Gray, onun geçmişi veya kimliğine herhangi bir ilgi duymadığının; onun androjen, çift cinsiyetli oyunculuğunun büyüüne kapıldığının şöyle böyle farkındadır. Öte yandan, Sybil’in kendisi, onun aşırı övgülerini duyunca oyunculuğa olan tüm ilgisini yitirir. Oyunculuğu yanlış ve yanıltıcı olarak görüp kınamaya başlar ve otantik özneye saf dil bir inanç besleyen romantik aşkın duygusal estetiğine döner. Bunun sonucu olarak da, tabii ki, arzulanabilirlik aurası anında yok olur ve Dorian’ın onu terk etmesi ve bunu takip eden intiharı uygun bir *melodramatic* son sunar. Erkek estetin aksine toplumsal cinsiyetinin sınırlarını aşamayacağı anlaşıncı, des Esseintes’in Atletik Miss Urania ile erotik sapkınlıkları deneme ümitleri de, hayal kırıklığı ile sonuçlanır. “Güzel Amerikalı atleti fuardaki güçlü adam kadar gaddar ve duyarsız olarak hayal etmişti ama şu aptallığı, maalesef, tamamen dişi doğasının bir sonucuydu (...) bir kadının bütün çocuksu zayıflıkları orada tüm gücüyle mevcuttu; fasa fiso işlere düşkün cinsiyetini belli eden şey gevezeliğe ve süse bayılmasıydı; dişi kişiliğinin eril fikirlerle değişmesi ancak bir hayal olabilirdi.”⁷¹

Kadınların performansı kurduğu ilişki nitekim parodistik bakışla ilgili daha derin bir algıya veya bağlılığa sahip olduğunu göstermektedir; Wilde’in sözleriyle kadınlar “sırları olmayan sfenkslerdir” ve esrarengiz aurası tamamen yapaydır çünkü estetik bir özbilince sahip olmadan gelenekseli temsil ederler. *Kürkü Venüs*’teki Wanda zalim bir metresi canlandırmaktadır ve Severin’in onu “sakince ve tamamen bilinçli bir şekilde” yönetecek bir kadına duyduğu özlemi gidermekte estetin ironik tarafsızlığına en fazla yaklaşan kadındır.⁷²

70 A. g. e., s. 131.

71 Huysmans, *Against the Grain*, s. 99.

72 Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 163.

Fakat o da bu rolden durmadan çıkar ve onun da rolünün gerekli zorunluluklarını yerine getirebilmek için bir erkek tarafından yönlendirilmeye ve eğitime ihtiyacı vardır. Metin görünürde erkeği alтта ve kurban olarak konumlandırırken, Deleuze'un belirttiği gibi, hayalin yapısını şekillendiren erkeğin arzusudur; zalim kadın erkeğin duymak istediği sözleri dile getiren onun ikizi veya yansıması görevini görür.⁷³ *Kürklü Venüs* gücün cinsel istek uyandıran hayalî yeniden formülasyonu içinde ataerkil hukukun geleneksel ikonografisiyle alay eder şüphesiz; buna rağmen dişileşmiş mazoist özneyi resmedişi, mutlak olarak erkek egemen bir dünya görüşünü ve kurulu cinsiyetler arası hiyerarşiyi yeniden olumlar. Yazarın yoldan çıkmış despot kadına duyduğu hayranlık, tam da onu idealize etme sürecinde onu bir failik ve özbilinçten yoksun bırakmaktadır; kadınlar yalnızca erkek öznenin Ötekisi görevini üstlenir, erkeğin idealinin peşine düşmesini sağlayan bir uyarıcıdır.

DOĞAYA KARŞI?

Skandal yaratan ifadelerinden birinde Baudelaire şöyle der, “Kadın doğaldır, yani iğrenç. Aynı zamanda, hep kaba ve bayağıdır, yani züppenin tam tersi.”⁷⁴ Erken modernizmin belirli anahtar metinlerinde diş motif, bu hâkim kadın korkusunu tekrarlar. Toplumsal cinsiyet rollerinin parodivari bir şekilde altüst edilişi kadınların bayağılık, doğa ve bedenın zulmüyle sürekli olarak özdeşleştirilmesi, estetin tam da bu özelliklere karşı kendi kimliğini tanımlamasına olanak tanır. Estetin diş performansı tam da kadının mahkum olduğu doğal cinsel kimliği ve bedenselliğin kısıtlamalarını bilinçli bir şekilde aşmasından dolayı özgün bir şekilde modern olarak tanımlanır. Böylece bir yandan fallik idealine, birleşik, bastırılmış erillığe meydan okurken; estetizm

73 Deleuze, *Coldness and Cruelty*, s. 22. Sacher-Masoch'un hayatı ve eserlerinin faydalı bir tartışması için, bkz. Albrecht Koschorke, *Leopold von Sacher-Masoch: die Inszenierung einer Perversion* (Munich: Piper, 1988).

74 Natta'da alıntılanmıştır, *La grandeur sans convictions*, s. 153.

kültü, temsil ve doğalcılık karşıtlığı tarafından feshedilmek yerine bu karşıtlıklara bağlanan kadın düşmanı bir boyut taşır.

Bu bağlamda, Aydınlanma modernitesi ve estetik modernizmi gibi birbirine görünürde zıt söylemlerin önemli ortak noktaları meydana çıkmaktadır. Aydınlanma anlatısı, araçsal akıl ve doğanın boyun eğdirilmesi yoluyla maddi belirlenimciliğin kısıtlamalarının giderek özgürleşmesidir. Akılcılığın ve bilimin kurtarıcı gücüne duyulan bu safça güven, günümüz teorisinde kimliğin dilsel inşasının metinselci modellerince karşılanmaktadır. Yine de benin savım şu ki erken modernizmin özbilinçli edebî metinleri, fizyolojik belirlenimciliğin kısıtlamalarını aşmada ve cinsel farklılığın gücünü bertaraf etme konusunda paylaştığı hedefler bakımından, modern rasyonalizmin ideolojisi ile derin benzerlikler ortaya koymaktadır. Bedeni işaretlerin ve kodların serbestçe süzülen bir oyununa indirgeyerek, estetizm, bilim gibi, kendini (kadının) doğanın karşısında konumlandırır.⁷⁵

Yeni yayımlanan bir kitapta, Charles Bernheimer toplumsal cinsiyet ve erken modernizm arasındaki ilişki meselesini ele alır ve şunları ileri sürer: “19. yüzyıl ortasından 20. yüzyılın başına kadar, modernizm takıntılı ve kaygılı bir biçimde yenileşmeci arzusunu, erkek hayalinde hayat kadınıyla şekil bulmuş, kadın cinsel bedenini parçalara ayırıp bölerek ve biçimini bozarak gösterdi.”⁷⁶ Benimkine benzer savlar geliştirerek, Bernheimer çoğunlukla estetik ve politik açıdan yıkıcı olarak karşılanan özbilinçli metin-selliğe (*self-conscious textuality*) doğru yönelen modernist kaymanın aslında kadın/doğa/organığın anlaşılmalı bir şekilde baskı altına alınmasına dayandığını gösterir. 19. yüzyıl estetlerinin ve erken modernistlerin eserlerinde, toplumsal cinsiyet farkı tamamen retorik bir gösterene indirgenir; “özcü komplonun indirgeme-

75 Modernizm ve modernleşme diyalektiğine ilişkin bir tartışma için bkz. Huyssen, “Mass Culture As Woman,” s. 55-58.

76 Charles Bernheimer, *Figures of Ill-Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 266.

ci biyolojizminden özgürleştirici bir kaçış” sunuyormuş gibi gözükse de, bu hamle cinselleşmiş dişi bedeninin aynı derece sorgulamaya açık reddini ve yerinden edilmesini içermektedir.⁷⁷

Erken modernizmin toplumsal cinsiyet politikaları Bernheimer’ın anlatısının öne sürdüğü kadar tek tarafı ve olumsuz olmayabilir; örneğin son bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağım, kadının karşı cinsin elbiselerini giyme estetiğini ve yüzyıl sonu performansını kendi çıkarları doğrultusunda kullanması konusu vardır. Dahası zamanımızda, feminist postyapısalcı birçok formun ortaya çıkmasında da görüldüğü gibi, doğanın istikrarsızlaşması ve toplumsal cinsiyet ikiliklerinin altüst edilmesi birçok erkek yazarın olduğu kadar kadın yazarların da en çok önem verdiği konulara dönüştü. İlk kez erken modernizmin metinlerinde keşfedilen toplumsal cinsiyet kimliğinin esnekliğine ve çokanlamlılığına dair içgörüler şimdi feminist teorisinin kendi içinde edimsel olan yönelimiyle açılıyor, ayrıntılandırılıyor ve yeniden tanımlanıyor. Başka bir deyişle, günümüz feminist teorisinin metinselci formlarının bazıları açıklayıcı ve tahlil edici güçleri bakımından tam olarak ikna edici olmasalar da, natüralizm karşıtlığı, doğrudan feminizm karşıtlığı anlamına gelmiyor.

Ne var ki şüphenin feminist hermenötiği dişi metinselliğin istikrarsızlaştırıcı gücünün sürekli gündeme getirildiği bir ortamda usule uygun olabilir. Batı felsefi düşüncesinin krizini mecazen temsil eden “kadına dönüşme” motifinin yaygınlaşmasıyla son yıllarda bu konu edebiyata olduğu kadar felsefeye de sızdı. Jacques Derrida, Deleuze ve Guattari’nin yazılarında rastlanan bu entelektüel taktiğin sert bir eleştirisinde Rosa Braidotti, dışının böyle belirsizlik, dalgalanmaz perdelerin ve simulakranın oyunu olarak gizemleştirilmesinin, aynı anda hem cinsel farklılık gerçekliğini reddetmesinin hem de feminizme aleni düşmanlığının oldukça sorunlu olduğunu öne sürer.⁷⁸ Şunu belirtmek isterim ki

77 A.g.e., s. 273.

78 Rosa Braidotti, “The Becoming-Woman of Philosophy,” *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy* (Cambridge: Polity Press, 1991).

bu hareket cinsel ayrımı inkâr etmemekte sadece onu hiyerarşik ilişki biçiminde yeniden yazmaktadır. Erkek kuramcının “kadına dönüşme” fantezisi feministlerin safdil toplumsal değişim mücadelelerinin karşısında olarak tanımlanmakta ve değerlendirilmektedir; ya kaba özcülükleriyle ya da fallik özdeşleşmeyle suçlanan gerçek kadınlar, öyle görünüyor ki, “kadın olabilmekten” yoksundurlar.

Çok farklı entelektüel ve politik bağlamlar arasındaki benzerlikleri abartmak istemesem de, bu strateji, züppenin kendi “dişi” göstergesel ve cinsel hareketliliğini kadınlar hesabına olumlaması olarak görülebilir. Çağdaş Fransız teorisinin, erken modernizmin kurucu metinlerine olan borcu göz önünde bulundurulduğunda, bu tür paralellikler çok şaşırtıcı değil belki de. Charles Bernheimer, Derrida’nın kadını belirsizliğin kuvveti olarak, züppeyi de figüral olanı doğal olan üzerinde, karar verilemez olanı göndergenin üzerinde tutarken resmedişinin temelini oluşturan oldukça benzer toplumsal cinsiyet teknolojilerini ele alır. Daha genel olarak, Tania Modleski dişi metinsellikleri erkeklerin kendine mal etmesi konusunda olgunluktan uzak feminist yaklaşım konusunda bizleri uyarır. Modleski’ye göre figüral ile kurulacak böylesine bir ittifak kadına karşı duyulan düşmanlık ve kaygı ifadeleriyle aleni bir şekilde birlikte bulunabilir.⁷⁹ Metinsel olanın genelleyici gücünde ısrar ederek “doğal” olanı maddi olmaktan çıkarmak, dişi bedeni inkâr ve silme yoluyla aşkınlığa ulaşmaya çalışan yerleşik bir estetik geleneği sorgulamaktansa onu tekrarlamak anlamına gelebilir.

79 Charles Bernheimer, “The Politics of Aversion in Theory,” *Men Writing the Feminine* içinde, ed. Thais Morgan (Albany: State University of New York Press, 1994); Modleski, *Feminism without Women*, s. 99-103. Dişinin temellüğündeki kadın düşmanı samimiyet açısından Jean Baudrillard’ın örneğinin üstüne bulmak zordur. Bkz., örneğin, *Cool Memories* (London: Verso, 1990), s. 7, şöyle der, “beni bir kadına dönüştürecek olan devrim değildir. Dişiliğin pozisyonunu burada ve şimdi –zevkle– kabulleneceğim. Feministler için bu kabul edilemez aslında. Çünkü bu pozisyon ima ettiği dişiliğin tüm yüceliğiyle, bir kadının olup olabileceğinden daha dişi.

5. AŞK, TANRI VE ŞARK: POPÜLER YÜCEYİ OKUMAK

Kadınların, tabii ki, duygusalla ayrıcalıklı (yahut ölümcül) bir ilişkileri vardır. Edebî modernizm bakış açısından, duygusallık hem aşılması gereken bir geçmiş hem de küçümsenmesi gereken bir eğilimdir. Bu ayıbın cinsiyetlendirilmiş olması doğal görülürdü; ne de olsa duyarlılık kadın yazarlara engel teşkil ediyordu (...) en iyileri bile bu duygu ve yüceltme düşkünlüğünden kendini kurtaramayabilir.¹

Suzanne Clark, *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* [Duygusal Modernizm: Kadın Yazarlar ve Sözcüğün Devrimi]

İngiliz yazar Marie Corelli, “çok satanların kraliçesi”, zamanının en meşhur ve en iyi ücret alan romancısı olarak bilinir. *The Sorrows of Satan* [Şeytanın Acıları] (1895) ilk basıldığında daha önce hiçbir İngiliz romanına nasip olmadığı kadar çok sattı ve diğer birçok kitabı yüz binlerce sattı, hiç çaba harcamadan dönemin diğer popüler

1 Suzanne Clark, *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), s. 2.

yazarlarını geride bıraktı. Corelli İngiliz yayın tarihinde benzersiz bir yere sahiptir: Daha önce hiçbir romancı bu kadar büyük bir okuyucu kitlesine ve güce ulaşamamıştır. Biyografi yazarlarından birinin biraz abartılı ama yine de doğru bir şekilde ifade ettiği gibi, “Kraliçe Viktorya yaşarken, Miss Corelli dünyadaki en meşhur ikinci İngiliz kadındı; sonrasında, ona yaklaşabilecek kimse olmadı.”² Romanları, edebî gerçekçilik modasını hiçe sayarak, kaçış ve şekil değiştirebilme hayalleri sundu, okuyucularının gündelik hayatlarından uzak ışıltılı ve sırlarla dolu hayalî dünyalar yarattı. Romantizm, dindarlık ve egzotizmin bu hünerli harmanlanışı döneminin sınıfsal sınırlarını aşan geniş bir kesiminin ihtiyaçlarına ve arzularına hitap etmeyi başardı; Corelli’nin imza günlerine ve söyleşilerine koştura koştura giden ve yeni romanlarını sabırsızlıkla bekleyen sıradan binlerce okurun yanında hayranları arasında dönemin önemli isimleri olan Gladstone, Tennyson ve Kraliçe Viktorya da vardı. Corelli’nin bizzat kendisi bu çılgınlığı, tanıtım konusundaki ustalığıyla coşturdu ve güçlendirdi. Onun uluslararası bir şöhrete kavuşmasını sağlayacak yazarlığının etrafında gizemli bir hava oluşturdu. Popüler edebî başarı giderek becerikli pazarlama stratejilerine ve ışıltılı, göz önünde ve herkesçe bilinen bir kişilik yaratabilmeye dayanmaktaydı.

- 2 Brian Masters, *Now Barabbas Was a Rotter: The Extraordinary Life of Marie Corelli* (London: Hamish Hamilton, 1978), s. 6. Masters, Corelli’nin en son, en bariz kadın düşmanı biyografçisi; laf arasında şöyle der “normalde akıllı adamlardan devşirdiği akıldışılığı çevresine fışkırtırdı” (s. 8) hiçbir yerde kendi metninde olduğundan daha açık değildir. Yine de kadınlara karşı takındığı küstah cinsiyetçiliği mideniz kaldırırsa biyografisinde anlamlı içgörüler bulmak mümkündür. Ayrıca yararlı olabilecek, Eileen Bigland, *Marie Corelli: The Woman and the Legend* (London: Jarrolds, 1953); George Bullock, *Marie Corelli: The Life and Death of a Best-Seller* (London: Constable, 1940); William Stuart Scott, *Marie Corelli: The Story of a Friendship* (London: Hutchinson, 1955). Aksine, T. F. G. Coates ve R. S. Warren Bell’in *Marie Corelli: The Writer and the Woman* (Philadelphia: G. W. Jacobs, 1903) ve Bertha Vyver’in *Memoirs of Marie Corelli* (London: A. Rivers, 1930) yazarın en önemli biyografilerindendir.

Öte yandan, okuyucuların Corelli'ye gösterdiği bu teveccüh profesyonel eleştirmenlerce pek paylaşılmıyordu. Aksine, romanları öylesine sert bir şekilde eleştiriliyordu ki, Corelli basına eleştiri kopyaları göndermeyi kesinlikle reddediyordu. Bu bile satışlarda fark edilir bir düşüşe sebep olmamaktaydı. Bu anlamda, Corelli'nin kariyeri 19. yüzyıl sonunda ciddi edebiyatla popüler kurmaca arasında ortaya çıkan uçuruma örnek olması açısından çarpıcıdır. Tabii ki, Corelli eleştirmenlerin beğenisini kazanmadan ticari başarıyı tatmış ilk yazar değildir, ama para ödülüyle kültürel ödül arasındaki ayırım hiçbir zaman bu boyutta olmamıştı. Ne kadar çok kitap satarsa, öyle görünüyor ki, edebî basın tarafından o kadar çok yerilmekteydi. Bazı eleştirmenler istemeyerek de olsa yazdıklarının “popüler bir üslubun üstün örnekleri olduğunu” teslim ettiler ama diğerleri onu toplumsal bir tehdit olarak nitelendirip histeri ve erotik yozlaşmayla suçlayacak kadar ileri gittiler.³ Öyle görünüyor ki, Corelli'nin birçok kusuru vardı; bayağılık, sansasyonizm, kendini büyük gösterme, şişirilmiş bir hayalgücü, kısıtlama yoksunluğu ve hepsinden kötüsü iflah olmaz sıradan bir zihin. Yaşadığı süre zarfında genel eleştiri tonu *Spectator*'da çıkan şu buz gibi ifadelerdeki gibiydi: “Marie Corelli denen kadın berbat bir yeteneğe sahip. Ama kendisinin bir dahi olduğunu sanıyor ve pırıltılı bir atmosfere etkileyici bir şekilde yerleştirdiği sıradan duygusallıkları ve önyargıları geniş kitleler tarafından bir dehanın ürünü olarak kabul ediliyor.”⁴

Sanılmasın ki edebî entelijensiya ile düşük ve orta zevk arasında yaşanan bu çarpışmada Corelli öyle pasif bir izleyicidir.

3 Masters, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 142 ve s. 222.

4 Scott, *Marie Corelli*, s. 30. Benzer bir yazıda, *Daily Express* şöyle bağlar: “Var olmayan bir soya kendini bağlayan, güdük, tıknaz, küçük bir kadındı. Olduğundan on yaş küçük olduğunu söyler, kendini beğenmişlik ve zirvalarından dolayı pek kimsenin yanına yanaşmadığı ve eleştirmenler tarafından paramparça edilse de ülkenin onda dokuzunun elinden düşürmediği bir dizi roman yazmıştı.” Ayrıca bkz. Scott, *Marie Corelli*, s. 25.

Tam tersine her fırsatta İngiliz kalplerine ve ruhlarına içgüdüsel olarak işleyebilen deha sahibi bir yazar olarak sunmuştur kendini. Nitekim züppe entelektüellerin kıskanç saldırılarına aldırmaz. Aynı zamanda kendisine veya eserlerine yönelik yazılarda kişisel bir aşağılamayı tespit etmekte son derece hızlıdır. Kendininkiyle örtüşmeyen fikirler beyan eden herkesi mahkemeye tehdit eder. Bu tür aleni ve sert tepkiler onun dile düşmüşlüğüne ve şöhretini arttırmaya hizmet etti. Böylelikle de Corelli'nin romanlarını okumak, onun adının her yere yayılması ve gizem dolu bir havanın oluşması anlamına geliyordu. Yazdıklarının her yerde görünürlüğü, kişisel belirsizliği ve röportaj veya fotoğraf verme konusundaki isteksizliğiyle dile düşmesi yavaş yavaş adının çevresinde bir mit oluşmasına sebep oldu.⁵

Eleştirmenlerce Corelli'nin cinsiyetine yönelik hayli aşağılayıcı referanslardan da anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyet meseleleri, zevk kültürleri arasındaki bu küfürlü çatışmada en önde yer almaktaydı. Viktorya edebiyatının büyük kısmı ahlâki düşüncelere aşikâr bir bağlılık gösterdi. Gerçekçi teknikler kullanmayı, açık bir şekilde, orta sınıf dişiliğinin değerleriyle kapsayıcı bir şekilde ilişkili olan idealist ve çoğunlukla didaktik anlayışın gerisine ittiler.⁶ 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise giderek natüralizmin ilkeleri hâkim olmaya başladı; sanatın manevi ve ahlâki işlevi yerini, bozulmuş toplumsal hayatın ayrıntılarını gözü kara bir saldırganlıkla aktaran modern realizme bırakmaya başladı. Bir yandan da “duygusal”, “melodramatic” ve “romantik” gibi öncesinde bir değer yüklenmeyen kavramlar; giderek olumsuz, dışı ve eski-moda gibi çağrışımlar kazandı. Bu çağrışımlar özellikle gerçekliğin güzel yanılsamalar ve abartılı duygu gösterileri şek-

5 Masters, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 74.

6 Viktoryen kurmacada realizm ve idealizm bağlantısının bir tartışması için bkz. John R. Reed, *Victorian Conventions* (Athens: Ohio University Press, 1975), bl. 1.

linde gerçeğin eleştirel anlayışından kendine bir sığınak bulmaya çalışan metinler için kullanıldı. Böylelikle kadınlar edebiyat pazarında önemli bir yer edinirken, dişilikle ilişkilendirilen estetik özellikler aşağılandı ve önemsiz görüldü. “Hassasiyet ve hislilik önem derecesi olarak ‘duygusallığa’ ve abartıya indirgenmiştir; ailevi ayrıntı değersiz sayılmış, *melodramatic* ütopyacılık hayalperest fantezi ve bunların hepsi ‘dişileştirilmiş’ bir popüler kültür ile ilişkilendirilerek değersizleştirilmiştir.”⁷

Bu bölümde, kadın popüler romanlarının ve genellikle modern kültürün önemli veçheleri olarak şu temalar dizisini irdelemek istiyorum: hayalperestlik, fantezi, melodram, aşırı duygusallık. Edebî gelenekleri altüst etme gibi bir derdi olmayan, dolayısıyla modernist sayılmayan bu tür bir kurmaca metnin genellikle gerçekçi olarak sınıflandırılması, bayağı maddi gerçekliğin kısıtlamalarının ötesindeki tarif edilemez bir alana karşı ilerleyişinde olduğu gibi genellikle ütopyacılık ve sözde-deneyüstü heveslerinin yeterince hakkını vermez. Corelli’nin romanları böylesine bir tartışma için ideal bir temel oluşturmaktadır çünkü merkezinde hem tema hem de biçim olarak bambaşka bir yerde olma isteğini ortaya koyar, hayalî ve çoğunlukla “daha yüce” bir dünyanın abartılı resmedilişi ile meşguldür. Böylesine yüceltilmiş referanslarda yalnızca klişe sahtelik ve gösterişçilik bulanlarca çalışmalarının en çok eleştiri aldığı yön de budur. Q. D. Leavis’e göre, örneğin, Corelli’nin romanları

bu tür bir coşkunluk seli yaratırdı çünkü sıradan insanda hayatının hiçbir yönünde karşılığı olmayan bir duygusal etkinlik uyandırır. Bu romanların hepsinin duygusal sözlüğün anahtar kelimeleriyle oynadığı görülür. O kelimeler ki din ve dinin ikameleri olan –hayat, ölüm, aşk, iyi, kötü, günah, ev, anne, asil, cesur, saflık,

7 Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation,” *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film* içinde, ed. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), s. 34.

onur— belirsiz sıcak duygu dalgaları uyandırır. Bu tepkiler öyle kolay ortaya çıkabilir ki kendini bilen her insan ergenlikten itibaren buna karşı koyabilmek için kendini hazırlamak zorunda olduğunu fark etmektedir ve bu şekilde tepki vermekten hoşlanan büyük bir kitle vardır. Çok satanlar tarafından kullanılan bu sözcük dağarcığı günlük hayatta pek kullanılmıyor; bu açıdan, kendinde daha büyük meselelerin nüvesini taşıyan bayramlık kıyafetlere benzetilebilir; okura sanki yardım alıyormuş hissini, sanki ideallere dokunuyormuş hissini verebilir.⁸

Benim daha derin bir şekilde irdelemek istediğim şey, Leavis'in büyüklük taslayan tonundan arınmış Corelli romanının duygu yüklü ve idealist boyutları. Bunu da toplumsal cinsiyet, kitle kültürü ve modernite arasındaki ilişkinin daha geniş değerlendirilmesinin bir parçası olarak ele alacağım.

Modern popüler kurmacada romantik ve hayalperest eğilimleri tartışmak için eleştiri kuramları içinde yerleşik bir söz dağarcığı şimdiden oluşmuş durumdadır. İlk kez 1870'lerde uydurulmuş ucuz, hızlı üretilmiş sanat eserleri için kullanılan "kitsch" [ucuz edebiyat] terimi, kitle kültürünün yatıştırıcı boyutlarını anlatmak için kullanılan genelleyici bir etiket işlevi gördü. Kitsch'i niteleyen estetik yetersizlik; aşkın dinî ve estetik ideal ile modern, ucuz, topluca üretilmiş malların somut tezahürleri arasındaki uyumsuzlıklardan kaynaklanmaktadır. Böylece kitsch "şipşak karizma," "kocaman olanı ifade etmeye uğraşan minyatür," gibi esas ifadesini; yavan, seri üretim Mona Lisa kül tablası veya Meriem Ana'nın florasın heykeli gibi nesnelerde bulmuştur.⁹ Çoğu zaman aşırı duygusallığa denk görülür, avangardın ironik ve eleştirel duruşuna muhalif, bayık romantizm ve dizginlenmeyen duygu içinde yuvarlanmasını teşvik eder. Bu şekilde kitsch bariz

8 Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London: Chatto and Windus, 1965), s. 64-65.

9 Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914* (Stanford: Stanford University Press, 1990), s. 88.

bir şekilde dışlaştırılmıştır, popüler kültürdeki duygulara müracaatın sahte ve yüzeysel doğası hakkındaki varsayımlara bağlıdır; örneğin kadınların romantik kurmacası, örneğin, kitsch'in nihai noktası olarak eleştirel edebiyatta tekrar tekrar belirtilmiştir.¹⁰ Dahası kitsch'in romantik ve dinî ideallere başvurması eski moda ve gerici olarak tanımlanmaktadır. Kitsch, geçmiş gelenekler ve estetik alışkanlıklara duyulan muhafazakâr bir özleme dayanan “bayağı bir romantizmi” yeğleyerek modernitenin çevresini dolarır. Herman Broch’a göre, “belirli geleneklerin hâlâ geçerli olduğu tarihin huzurlu alanına kaçış... Kitsch bu özlem sancısını en basit ve en dolaysız şekilde dindirmenin yolundan” başka bir şey değildir.¹¹ Teknik olarak çoğaltılabilmesi vesilesiyle kitsch özünde modern olmakla birlikte, estetik muhafazakârlığından, “eski moda” duygulara hitap etmesinden ve modası geçmiş geleneklere dayanmasından dolayı aynı zamanda modern-karşıtıdır. Sonuncu olarak, gerçekliğin karmaşıklığından kaçarak hazır ve engelsiz bir fantastik dünyaya kaçabilmek gibi çocuksu bir arzuya hizmet ettiğinden dolayı, kişisel olduğu kadar tarihsel anlamda da kitsch bir gerileyiş olarak görülür. Bu bağlamda, popüler kültürün psikolojik işlevleriyle ilgili tartışmalar, genellikle muhatalarının kaçınılmaz saflığı ve duygusal gelişmemişliği hakkındaki varsayımlara bağlanır.

Bu varsayımlar Corelli'nin eserlerinin eleştirel alımlanışında önemli bir yer tuttuğundan, onun romanlarına da kitsch kavramı çerçevesinde yaklaşmak mantıklı görünebilir. Buna rağmen,

10 Dışılık ve kitsch arasındaki ilişkinin daha ayrıntılı bir tartışması için, bkz., Rita Felski, “Kitsch, Romance, and Male Paranoia: Stephen King Meets the Frankfurt School,” *Feminist Cultural Studies* içinde, ed. Terry Lovell (London: Edward Elgar, 1995). Ayrıca bkz. Robert C. Solomon, “On Kitsch and Sentimentality,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1 (1991), s. 1-14.

11 Hermann Broch, “Notes on the Problem of Kitsch,” *Kitsch: The World of Bad Taste*, ed. Gillo Dorfles (New York: Universe Books, 1969), s. 73.

modernin ucuzluğu ve ulaşılabilirliği; seri üretim nesneler ve özgün ve etik olmayan konularda fazla genel değer yargıları içeren metinleri, buyurgan bir şekilde bir araya getirişi göz önüne alındığında, bu kavramla ilgili bariz sorunlar olduğunu da görürüz. Eleştirmenler tarafından modern yüksek sanatın zor eserlerinde veya endüstri öncesi halk kültürünün organik formlarında ifade edildiğinde desteklenen ideali arama çabası; seri üretim popüler metinlerde açığa çıktığında yanlışlık, kendini kandırma ve banal hayalperestlik olarak tekrar tanımlandı. Sosyolojik olarak kendine has bir beğeni kültürünü genelleyici ve yüzeysel bir şekilde evrenselleştiren böyle kısa değerlendirmeler güvenilir değildir. Kitsch'in ayrılmaz bir özelliği olarak tanımlanan estetik yetersizliği, öznenin kendisinin bir özelliği olarak tanımlamak yerine, eleştirmenin belli kültürel ayırım tekniklerindeki eğitimleriyle ilişkilendirilmesi gerekir.¹²

Başka bir ifadeyle, kitsch kategorisi popüler kadın kurmacasını ele almak konusunda yararlı olamayacak derecede ağır bir şekilde kötileyici çağrışımlarla yüklüdür. Aynı soruların bazılarını daha spontan bir şekilde ele almak için farklı bir formülasyonu tercih ettim: popüler yüce. Bu terimi kullanarak, modern kitle kültürünün merkezî itici gücü olarak aşkın, yüceltilmiş ve anlatılamaz olana ulaşmaya çalışmanın önemini vurgulamayı amaçladım. Tabii ki, yüce kategorisi kendi çağrışım zincirini beraberinde getirmekte, böylece mevcut bağlamda kullanımım iki şekilde bozuk olarak görünebilir. Öncelikle yüce, eril bir form olarak görülmektedir (güzelin dışı alanına karşılık olarak); dahası zamanımızda yüce, tipik olarak geleneksel kitle pazarı biçimlerinden temsilen avangard eleştirisi ile özdeşleştirilmektedir. Jean-François Lyotard'ın yüceyi estetiğin ve politiğin merkezine yerleştirmesi, temsil edilemez, hâkim söylemlerin, geleneklerin ve anlam sistemlerinin ötesinde

12 Bkz. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

olanın örneği olarak yüceye günümüzde duyulan hayranlığın bir emaresidir.¹³ Nitekim popüler kadın romanları bağlamında bu kavramı yeniden konumlandırarak, dolaşımdaki mevcut anlamlarına iki farklı şekilde şiddet uygulamış oluyorum.

Bununla birlikte, böylesine bir yeniden konumlandırma görüldüğü kadar keyfi değildir, yücenin tarihine bakıldığında, Burke ve Kant'ın yazılarının kanonik üstünlüğü dolayısıyla gölgede kalmış bazı bağlantılar görülür. Bu bağlantılar, yücenin kadın duyarlılığı ile olan bağlantılarıdır. Örneğin, yücenin korku ve terörle özdeşleştirilmesi çoklu tarihinin yalnızca bir bölümünü niteler; başka zamanlarda, daha genel bir duygusallık, yarılma ve tarihsel olarak erildense, dişi olarak cinsiyetlendirilmiş kendini kaybetme ile ilişkilendirilmiştir. Bu Patricia Yaeger'in özerk kadın yücesi talebiyle pek de örtüşmemektedir ama yalnızca edebî temsillerin sonsuzluğa, aşkınlığa ve sınırsızlığa ulaşma hedefi eleştirel birikimde sözü edilmeyen birçok farklı formun varlığını gösterir.¹⁴ Örneğin, böyle motifler; aşırı, şiddetli, çalkantılı duyguların büyüklüğü karşısında küçülen benliğin tasvirinde, romans ve melodram gibi tarihsel olarak dişi sayılan türlerde karşımıza çıkar. Hatta Ann Cvetkovich yücenin aslında etki yapısının kültürel açıdan prestijli versiyonundan başka bir şey olmadığını ileri sürer. Bu aynı zamanda melodram, aşırı duygusal yazılar ve sansasyonel roman gibi dişileşmiş ve değersizleşmiş biçimlerde de karşımıza çıkar.¹⁵

13 Bkz., özellikle, Jean-Francois Lyotard, "The Sublime and the Avangard," *The Inhuman*, (Stanford: Stanford University Press, 1991).

14 Patricia Yaeger, "Toward a Female Sublime," *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, ed. Linda Kauffman (Oxford: Basil Blackwell, 1989). Samuel Monk'ın yücenin tarihi, örneğin, bir sürü on-sekizinci yüzyıl kadın yazarını tartışır, onların "bayağı duygusallığını" Wordsworth gibi felsefi olgunluğa erişmiş figürlerle kıyaslar. Bkz. *The Sublime* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960).

15 Ann Cvetkovich, *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1992), s. 35. Popüler

Dahası, yücenin alışlageldiği üzere Romantik şiirden 20. yüzyıl avagardına kadar, eleştirel olarak yüksek kültür geleneği içine dâhil edilmesi, modern kitle kültürünün birçok metindeki yüce imgeleminin ve söz dağarcığının gölgede kalmasına sebep oldu. Western ve bilimkurgu gibi birçok popüler tür, çok geniş mânada doğanın esrarengiz sınırsızlığıyla karşı karşıya gelmiş tekil öznenin arketipik yüceliğine ciddi ölçüde dayanmaktadır. Öte yandan popüler romans gibi formlarda özlemler daha çok coşkun tutku ve sınırsız teslimiyet söz dağarcığı dâhilinde ifade edilmektedir. Popüler yüce fikrini uygulamaya koyarak, bu paradoksal ve belki de anlatılamaz ve onun popüler temsil biçimleri arasındaki oksimoron ilişkisi ele almayı hedefliyorum. Celeste Olalquiaga'nın dinî kitsch'i ele alırken yazdığı gibi, bu tür formlar anlaşılamaz olanı aşına kılmaya, aşkın olanı maddileştirmeye ve bu suretle uyandırdığı hayalî işlerle meşguliyet hissi ve bunun aşına ve yerleşmiş gelenekler içinde anlatımı arasında bir gerilim sahası oluşturmaya çalışır.¹⁶

Benim “yüce” terimini kullanışım “insan aklının sonsuza doğru yönelişinin” belli bir biçimini kapsayan bütün bu temsilleri içermeyi amaçlamaktadır.¹⁷ Bu da bir anlatılamazlık ve başka dünyadan olma algısıyla bağlantılı olan yırtılma, taşıma veya kendini-aşma duygusu uyandırır. Corelli'nin romanları bağlamında bu etkiye, *melodramatic* yoğunluğun formal söyleyiş biçimi ile sıradan gerçeklik ve maddi dünya üzerine tematik bir odaklanmanın bileşimi sayesinde erişilir. Popüler kurmacada bu tür idealist ve ütopyacı motifin yaygınlığı, kaçış edebiyatının önüne geçilemez gücüne ve ideale

yücenin bu nosyonunu formüle ettikten bir süre sonra James Donald'ın eserine denk geldim: *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture, and the Regulation of Liberty* (London: Verso, 1992). Donald'ın 5. bölümde “bayağı yüceyi” tartışması yücenin merkeziyeti hususunda, adi ve tekinsiz boyutlarına daha fazla vurguyla birlikte, benzer bir durum ortaya koyar.

16 Celeste Olalquiaga, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), bl. 3.

17 Monk, *The Sublime*, s. 232.

duyulan özleme dikkat çekerek modernitenin inancını yitirmeye dair anlatısını daha da zayıflatmaktadır. Tarifi imkânsıza duyulan romantik özlem, daha önceki bir döneme muhafazakâr ve anakronistik bir geri dönüş örneğindense, modernin anahtar bir ögesi ve kitle kültürünün dışılığı seslenmesinin merkezî bir hususudur.

Dahası, kaçış formlarının politik yönü birçok eleştirmenin düşündüğünden çok daha karmaşıktır, öyle ki günlük olanı olumsuzlamaları, haklarından mahrum edilmiş gruplara oldukça çekici gelebilir. Naomi Schor idealizmin gerçekte özne olmanın ayrıcalıklarından yararlanamayanlar ve bu yüzden de mevcut toplumsal düzeni olduğu gibi tekrar yaratmayı reddedenlere anlamlı bir temsil yöntemi sunduğunu ileri sürmektedir.¹⁸ Böylesine bir iddia Corelli'nin uzak geçmişle ilgili süslü tasavvurunu, egzotik Şark'ı ve gizemli ruh dünyalarını anlamamız açısından yardımcı olabilir. Romanlarının doğrudan direnç ve muhalefet içeriyormuş gibi okunması gerektiği anlamına gelmez bu; tam tersine, popüler ve sınır tanımayan arasında olduğu gibi kurulacak bu tür otomatik denklemlerin altındaki bazı sorunlara dikkat çektiğimi umuyorum. Bununla beraber onun bu olağanüstü başarısını anlamaya çalışırken, “aşırı duygusal”, “romantik” ve “hayalperest” gibi kavramları alçaltıcı çağrışımlarından kurtarmalıyız ki önemlerine ve işlevlerine dair daha ayrıntılı bir inceleme yapabilelim.

MELODRAM VE MODERNİTE

Hem gerçekçi hem de modernist estetiğin eleştirel terminolojisi çok belirgin bir biçimde Corelli'nin romanının ayrıncı özelliklerini ele almada yetersiz kalmaktadır. Yazdıklarının ne mimetik, taklitte sadakat ve kesinlik ne de özdüşünümsellik (*self-reflexivity*) ve oyunun ironik teknikleriyle ilgisi yoktur. Gerçekten de, Corelli kendi eserini açık bir biçimde, eserlerini dönemin toplumsal yapısının geniş çaplı ahlâki bozulmasının hem sebebi hem de göstergesi

18 Naomi Schor, “Idealism in the Novel: Recanonizing Sand,” *Yale French Studies*, 75 (1988), s. 73.

olarak kabul ettiği Zola gibi yazarlara ve natüralist ekole karşı olarak tanımladı. Bu tür yazarların maddeciliğine ve bilimciliğine karşın, kendi idealizmini ön plana çıkarttı: Edebiyatın amacı şeyleri olduğu gibi göstermek değil, olması gerektiği gibi göstermektir, “güzel düşünceleri güzel bir dille” aktarmaktır. Edebiyatın estetiği aynı anda aşırı duygusal, ahlâki ve didaktiktir. Çağın toplumsal yaşamının tesadüfi ayrıntılarını kayda geçirmek yerine duygusal yoğunlukları ve manevi özleri yakalamaya çabalar.

Peter Brooks’un melodramı ele alışı, edebî temsilin bu biçimini anlayabilmek adına bir pencere açar. 18. yüzyılda müziği şiirle birleştiren popüler bir tiyatro formu olarak ortaya çıkan melodram kademe kademe birçok dramatik ve roman formunu kuşattı. Bu eserler ahlâki kutuplaşmalar, gerçekdışı olay örgüsü ve retorik abartıyla karakterize edilmiştir. Melodram böylelikle ayırıcı bir anlatı veya tematik bir mantıktan çok, değişik türde metinlerde tekrar tekrar karşımıza çıkan bir estetik sunum biçimi olarak tanımlanır. Brooks bu biçimin tipik özelliklerini şöyle tanımlar: “Güçlü bir duygusalcılığa düşkünlük; ahlâki kutuplaşma ve şemalaştırma; olma, durum ve eylemin aşırı hâlleri; alenikötülük, iyiye zulüm ve sonunda erdemin ödüllendirilmesi, şişirme ve abartılı ifade; karanlık dolaplar, merakla bekleyiş, nefes kesen dönüm noktaları.”¹⁹ Diğer bir deyişle, melodramın retoriki aşırılıklar, mübalağa, heyecan uyandırma ve abartma retorikidir.

Böylesine bir tanım Corelli’nin metinsel dünyasının ayırıcı özelliklerini büyük bir isabetle tespit eder. Romanları en iyi, metinsel anlamı ve olayları her şeyin üstünde manevi bir yol göstericinin mevcudiyetini göstermek için organize edilen kıssalar olarak tanımlanabilir. Odak noktası, toplumsal ilişkilerin özelliklerindense, etik ve duygusal çatışmaların dramatize edilmesidir. Eylemler ve karakterler şaşmaz bir biçimde iyi-kötü ikili karşıtlığıyla düzenlenir. Bir

19 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1984), s. 11-12.

Corelli romanının yapısı tipik olarak bir dizi dramatik karşı karşıya gelişe, talihin hızlı değişimlerine, inanılmaz tesadüflere ve egzotik sahnelere dayanır ve olayların neticesi hep muallaktır. Psikolojik olarak birey özelliği kazanmış karakterlerdense insan doğasının temel yönlerini içeren tipler alegorik ve semboliktir. Beden, ruhun özelliklerinin göstergesidir, ya da bazı durumlarda onu kurnazca gizler; her iki durumda da karakterlerin ahlâki durumu okura açık bir biçimde aktarılır. Bunun için, karakterler sık sık kendi özlerini açığa vururlar, *Şeytanın Acıları*'nın sosyetik kadın kahramanı gibi: "Ben kirlenmiş bir yaratığım, günümün laçka ahlâkıyla ve şehvet düşkününü edebiyatıyla tam da böyle yetiştirildim."²⁰ Brooks'un belirttiği gibi, karakterler kendileri, diğerleri ve dünya hakkındaki ahlâki yargılarını aleni bir şekilde seslendirdiğinden, bu tür tanımlama edimleri *melodramatic* hayalgücünün merkezindedir. "Birbirlerine ve bize, ruhlarının biçimlenmiş şeklini açık bir şekilde sunarlar, utanma hissine kapılmadan ahlâki değerlerini adlandırırlar. Hiçbir şey anlaşılmaz, her şey abartılır."²¹

Corelli'nin ilk büyük başarısı *Şeytanın Acıları*, bu formdaki estetik sunumun güçlü bir örneğidir. Roman, idealist ve fakir düşmüş bir yazar olan Geoffrey Tempest'in ağzından anlatılır. Tempest gizemli bir mirasa konup kendini bir anda inanılmaz derecede zengin bulur. Aynı zamanda da karizmatik ve esraren-giz Prens Rımanez'in dostluğunu kazanır. Prens, yeni bir ün ve müreffeh bir hayata yelken açan Tempest'in yüksek sosyeteye girebilmesi için rehberliğini üstlenir. Daha baştan Rımanez'in şeytanın ta kendisi olduğu okura sezdirilir. Tempest'in ruhunu maddiyatçılıkla, kinizmle ve İngiliz yönetici sınıfının ikiye bölünmüşlüğü ile tanıstırarak onu yoldan çıkartmaya çalışmaktadır. Kahramanın gelişimi bir dizi ahlâki ikilik çerçevesinde şekillenmiştir;

20 Marie Corelli, *The Sorrows of Satan* (Philadelphia: J. P. Lippincott, 1896), s. 198.

21 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 41.

keyif çatmayı çalışmaya, sosyal başarıyı dürüstlüğe, parayı sanata, cinselliği maneviyata tercih ederek ahlâksızlık çukuruna gittikçe daha çok saplanır. Açık denizlerde geçen gerçeküstü final bölümünde, onu döneminin en önemli suçuyla, “Duyusal Bencillik” ile itham ederken Rımanez gerçek kimliğini Tempest’a açık eder. Tempest’ın nihai pişmanlığı kurtuluşunu ve daha mütevazı şartlar altında yeni bir hayatı garantiler. Ama roman ironik ve karamsar bir tonla, Rımanez’in Parlamento Binası’na meşhur bir politikacıyla kol kola girerken tasvir edilmesiyle sona erer.

Bu şekilde özetlenen, modern bir karakterin ahlâkı arayış yolundaki ilerleyişi olarak romanın didaktik mantığı yeterince açıktır. Toplumsal eleştirisi, ahlâki ve manevi normlarda yatar; yönetici sınıflara başkalarını ekonomik ve politik sömürülerinden dolayı değil, günah ve kötülüğün en aşırı örneklerini gösterdikleri için çatılır. Corelli’nin aralıksız negatif polemiği kötü adamlardan ve ikiyüzlülerden oluşan yüksek sosyete dünyada cehennem, modern dekadansın, şehvetin ve bozulmanın sembolü olarak tasvir eder. Yine de insan, yazarın saldırılarının altındaki lüks hayata duyduğu açık ve yoğun hayranlıkla çarpılıyor. Metnin çoğu abartılı döşemelerin, pahalı giysilerin ve ahlâksız zenginlerin müsrif eğlencelerin yaygın ve ayrıntılı tasvirleriyle doludur. Kınarmış gibi durduğu bu hayat tarzının çok kapsamlı bir şekilde üstünde durur. Burada, Corelli’nin eserinin başka yerlerinde de olduğu gibi, mütevazı bir hayatın ahlâki üstünlüğüne inanıldığı söylenir ama bunu roman biçiminde ifade etme isteği pek yok gibidir.

Bu bağlamda, 20. yüzyıl popüler kültürünün çoğunda olan ışıltılı mekânların ve göze çarpan tüketimin habercisi olarak Corelli’nin romanları, özünde 19. yüzyılın dışı türü olarak görülen yaygın yerli melodram geleneğinden önemli bir kopuşu simgelemektedir. Domestik roman* özel alandaki günlük hayatın

* Domestik roman terimi 19. yüzyılın ortalarında genellikle kadınlar için, kadınlar hakkında ve kadınlar tarafından yazılıp, yine onlar tarafından okunan popüler bir roman türüdür. [e.n.]

en ince detaylarına odaklanmışken, dışı iffet ve kaçınma değerlerini vazeden Corelli romanlarının çoğu egzotik ve görkemli yerlerde geçer. Bu metinler tipik olarak, geleneksel küçük bujuva ahlâkının bir parçası olan özdisiplin, sakınma ve “yerini bilme” ile geç Viktorya dönemi İngiltere’inde ortaya saçılmış hedonizmin, refahın ve tüketim çılgınlığının belirtisi niteliğinde olan çatışmasını ortaya koyarlar. Alt-orta sınıftan gelen kendini yetiştirmiş bir kadın olarak Corelli, çocukluğu gayrimeşru olmanın utancıyla yaralanmış; hınç, arzu ve İngiliz yüksek sınıfından dışlanmış olmanın acı duygusu gibi birbiriyle çelişen duyguları tatmak durumunda kalmıştır. Corelli’nin kendi sınıfsal konumuyla ilgili yoğun aşağılık duygusuna değinen bütün biyografi yazarları tarafından ele alınan bir temadır bu. Minnie Mackay’den bir “Marie Corelli” yaratmak, egzotik bir aristokratik geçmiş uydurarak kendini İngiliz yüksek sosyetesine kabul ettirmek için ömür boyu sürdürdüğü başarısız çabaların kilit stratejisidir.²²

Bu, aynı anda hem özlem hem de düşmanlık duyduğu İngiliz yüksek sınıflarının yaşantısı Corelli romanlarının her yerine sinmiş yaygın bir motiftir. Brian Masters, Corelli’nin romanlarında kıskançlığın nasıl merkezî bir role sahip olduğuna dikatimizi çeker ve şöyle bir tespitte bulunur: “bütün kitapları sınırlı imkânlarla sahip insanların acılarıyla doludur.”²³ Bu, Master’ın kendi konusuna duyduğu talihsiz düşmanlığa rağmen, birçok şeyi anlamamıza yardımcı olan bir yorumdur. Burada Carolyn Steedman’ın “kıskançlık siyasetini” irdeleyişi, popüler fantezide sınıf ve toplumsal cinsiyetin kesişimini ele almak için daha yararlı bir yol sunmaktadır. İşçi sınıfından gelen annesinin –bir ev, son moda bir manto gibi– göz kamaştırıcı maddi şeylere karşı duyduğu özlemi kınamaktansa anlamaya çalışarak, Steedman böylesine bir özlemi daha genel bir “duyguyu yapısının”, sıkıntılı ve fakir-

22 Bkz., örn., Bullock, *Marie Corelli*, s. 54-59.

23 Masters, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 110.

leşmiş bir hayatın sınırlarını aşmaya duyulan arzunun sembolik ifadesinin bir parçası olarak okur. Bu görüşünü şöyle dile getirmektedir: “Bu kıskançlık meselesini siyasi anlayışın içine almakla, miraslarını geri kazanmaya çalışan mülksüzleştirilmiş insanların kişisel mücadeleleri pazar yerinin sunduklarını elde etmek için para düşkünlüğü ve kör bir açgözlülük olarak değil de, onlarda tatmin edilemeyen durumlar üreten bir dünyayı değiştirme çabası olarak görülebilir.”²⁴ Kişisel dönüşümün dışı fantezilerinin tarihsel olarak metanın karizmatik gücüyle yakından ilişkili olduğunu da göz önünde bulundurarak, tüketim çılgınlığının zevklerinin kadınlar için belli bir cazibeye sahip olabileceği ihtimalini daha önce tartıştım. Sınıf ilişkileri bağlamında, Corelli’nin romanlarının işçi sınıfından ve alt-orta sınıftan okuyucuları için psikolojik ve toplumsal işlevleri de olduğu söylenebilir. Bir yandan, bu tür romanlar okuyarak başkasının hesabına başka hiçbir şekilde ulaşamayacakları bu gösterişli eşyalar, ısıltılı çevre ve aristokratik hayat biçimlerinden lüksün ve keyfin düşsel deneyiminden zevk alabilirler. Diğer yandan, bu tür tasvirlerin ahlâki kınama çerçevesinde verilmesi kendi sınıf durumunu tasdik etmesine, böylelikle kendi yaşam biçimlerinin aylak ve ahlâksız zenginlerinkinden üstün olduğunun onaylanmasıyla rahata kavuşurlar.

Toplumsal dünyanın gerçekçi anlatımları olarak bu tür romanlar açık bir biçimde yetersizdir. Ama şu da bir o kadar açıktır ki onların temel edebî ve etik dertleri başka bir yerde bulunur. Peter Brooks melodramın, kapsayıcı bir kutsal nosyonunun yokluğunda, manevi anlamı dramatize etmek için modern bir çaba olarak görülmesi gerektiğini belirtir: “melodram kutsallık sonrası bir dönemde temel ahlâki evreni ortaya çıkarmak, göstermek ve yürürlüğe sokmak için başlıca yönteme dönüşür.”²⁵ Dünyadan

24 Carolyn Steedman, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives* (London: Virago, 1986), s. 123.

25 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 15.

aşkınlığın kaybolduğunu kabul etmeyerek, melodram manevi olanı kişisel düzeyde yeniden konumlandırır. Bunu da bireysel karakterleri ahlâki mutlakların temsilcileri olarak auratik bir önemle donatarak gerçekleştirir. Melodramın yükseltilmiş dışavurumculuğu ve duygusalcılığı sayesinde, tekil olan evrensele dönüşür; maddi dünyanın kısıtlamalarını aşma mücadelesinde form sürekli adı konulamaz bir anlam ufkuna göz kırpar.

Melodramın dili, abartmaya, mübalağaya, tekrara bel bağlamasıyla metafizik tamlığa duyulan bu özleme şahitlik eder. Brooks “her şeyi ifade etme arzusu melodram türünün temel bir karakteristiği gibi görünür” der.²⁶ Böylesine bir arzu, ifade edilemezi dile getirmek için bütün sınırları zorlayan Corelli’nin eserlerinde oldukça belirgindir. Başlıca tekniği mübalağadır, bir sıfat ve metaforu bir ötekinin üstüne yığarak görkemli bir yücelik etkisine ulaşmaya çalışır. Ünlemler, italik harfler, tireler ve öteki tipografik araçlar kelimelerin yetersizliğini aktarmak ve okura iletilen duygusal etkiyi yoğunlaştırmak için düzenli olarak kullanılır. En küçük betimsel ve anlatsal ayrıntıya derin bir sembolik anlam yükleyerek tanrıya, aşka ve cennete yüceltilmiş referanslarla kutsal kitapların ve destanların sahip olduğu bir üstünlüğe sahip olmayı hedefleyen Corelli’nin kullandığı dil, kasıtlı bir biçimde çok fazla dolaşımda olmayan eski sözcüklerden oluşmaktadır. Retoriğinin aşırılığı bu mevcudiyetin onun istediği kadar belirgin olmadığını gösterdiğinde bile, bu tür retorik etkiler sayesinde Corelli mutlağın dehşet uyandıran mevcudiyetini aktarmaya çalışır.

Gazeteciler ve eleştirmenlerce Corelli’nin edebî öneme sahip bir yazar olmadığına dair delil diye gösterilen şey, *The Times* tarafından “sıfatların dışı israfı diye tanımlanan bu dilsel taşkınlıktır.”²⁷ Suçu çok fazla yazmak, basılı kâğıda aşırı ve denetimsiz bir şekilde

26 A.g.e., s. 4.

27 Masters’ta alıntılanmıştır, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 102.

bu duygu selini boşaltmaktır. Corelli'yi tarif etmek için nasıl durmadan aynı kelimelerin kullanıldığını görmek gerçekten çarpıcı: histerik, disiplinsiz, toy, duygusal olarak istikrarsız, mantıksız, ergen, aşırı duygusal. Desmond MacCarthy *Sunday Times*'da şu yorumda bulunmuştur: "Yazdığı her şey şu anda arzularının yanan merkezinden kontrolsüz ve denetimsiz öylece fışkırıp durmakta."²⁸ Benzer bir şekilde, en son biyografisini yazan kişi de Corelli'ye yarı içgüdüsel bilinçsiz bir yaratıcılık atfetmektedir:

Gür, fazla kelime içeren, dağınık, çılgınca abartılı, coşkunsu, egzotik ve renkli bir üsluptur. Sıfatlar ayırım gözetmeden birbirinin üstüne çıkar. Yazar o güne kadar sanki tek bir satırını bile düzeltmemiş izlenimini uyandırır ama tam aksine zaten dopdolu olan bir tabloya bir sürü ayrıntı yığmaya çalışır. Kırpmaz, seçmez, gözden geçirmez; şevki taşmış bir baraj gibi saçılır. Histeriktir ve çılgılık atmaktan çekinmez. "Aşırılık kadar başarılı bir şey yoktur" düsturu ona çok iyi uyacaktır. Tüm süreç boyunca son sürat yazar, romanları sanki büyük harfle basılacakmış gibi yazılmıştır. Hiçbir oran duyarlılığı, hiçbir sınırlama bilmez.²⁹

Bu tür yorumlarla Corelli'nin romanları histerik dışı bir öznenin kontrolsüz ve irrasyonel taşkınlıkları çerçevesine oturtulmaktadır. Gerçeklik değil de keyif prensibince yönetilen yazıları, akıl veya sanat kaygılarını tanımayan geriletici bir duygusalığa mutlak teslimiyettir.

Gerçi melodramın güçlü bilinçdışı duygularla dolaysız bir ilişki kurduğunu sezinleyen yalnızca melodrama düşmanlık duyanlar değildir. Brooks, örneğin, arzusunun gücü gerçeklik ilkesini aşp geçtikçe, melodramın baskının bertaraf edilmesi ve sansürün reddi konularında bir zafer sergilediğini öne sürer.³⁰ İçgüdüsel saflıklarında neredeyse ezici bir etkiye sahip olan aşırı duygular melodram aracılığıyla dile getirilir, bu da narsizm başlangıcını anımsatan

28 Scott'ta alıntılanmıştır, *Marie Corelli*, s. 33.

29 Masters, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 12-13.

30 Bkz. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 41, 42.

tantanalı duygusal durumları çağrıştırır. Film teorisi alanında da benzer argümanlara rastlamak mümkündür. Melodramın duygu yoğunluğu ve üslup aşırılığına olan yoğun ilgisi, annenin ve ödipal-öncesinin gerçekçi romanın düzenleyici kısıtlamalarına direnen bastırılmış dişi bir ses olarak ifade edilmesine bağlanmıştır.³¹ Ancak melodram gibi popüler formları, daha önceleri bastırılan arzuların özgürleştirilmesine direnç olarak tanımlamak bu tür arzuların kitle kültürünün hayalî temsillerince şekillendirilişini görmezden gelmektir. Gerçekçiliğin inkârı muhafazakâr ideolojik ajandalara ve dışılığın normatif ideallerinin tesciline bağlanabilir; aşırı duygusalın ve melodram türünün alanında, Suzanne Clarke'ın belirttiği gibi haddi aşan şey, banalden tamamen ayrılmamış olabilir.³²

AŞK VE İDEAL

Corelli'nin romanlarının belirleyici özelliklerinden biri romantik aşka olan takıntısıdır. Romanları büyük tutkunun sahip olduğu deneyüstü gücüne methiye olarak tanımlanabilir. Bu tutku tarihsel ve sosyal süreçlerin başlıca harekete geçirici ve temel sebebidir. Duyguyu özel alana hapsetmek yerine, Corelli onun kapsamını dünya çapında tarihsel bir öneme genişletip yükseltir. Erkek tarafından tanımlanan hiyerarşilerin ironik bir biçimde tersine çevrilmesiyle, politik ve kamusal, kişisel ve duygusalın şimdi gerçekliğin başlıca ve hâkim boyutları olarak tekrar tanımlanan epifenomenine dönüşür. Romantik aşkın gücü sayesinde, bireyler insanlık tarihinin önemsiz kısıtlamalarının ötesinde, dile getirelemeyen bir tamlığın manevi düzlemine yükselir.

Corelli'nin görünürde diğerlerinden daha yoğun bir politik tavrı yansıtan eserlerinden *Dünyevi Güç* (1902), bu temayı çok

31 Bu geleneğin eleştirel tarihleri için, bkz. Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation," ve E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (London: Routledge, 1992), bl. 4.

32 Suzanne Clarke, *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), s. 8.

açık bir şekilde ortaya koyar. Roman hayali bir ülkede geçer. Etkisiz bir kral olan romanın kahramanının sorunlu hükümlarlığı ve yolsuzluklara karşı açıkça müsamaha gösterişi geniş çapta politik huzursuzluk yaratmıştır. Metin sarayda ve yakınındaki kasaba arasında geçen olayları içerir. Gizli derneğin üyeleri krala suikast düzenlemek ve hükümeti devirmek için planlar yapar. Ama olay örgüsünün can alıcı bir noktasında, ajitatörlerinden birinin insanların gerçek görüşlerini ortaya çıkarmak ve sosyal reformları hayata geçirmek için kılık değiştirip devrimci harekete sızan kral olduğu anlaşılır. Politik düşmanlarının şahsi arkadaşları olduğunu keşfeden sosyalist devrimciler bir muhalif arkadaşlarını kaybetmiştir ve politik karşıtlıklar kraliyetin ve halkın çıkarlarının altında yatan menfaat birliğinin dingin bir şekilde olumlanmasıyla yumuşar. “Aynı anda iki rolü birden oynadım—Devrimci ve Kral! Ama bu iki yanım da aslında aynı yaradılışın iki yüzüdür.”³³

Yayımlandığında, Corelli’nin romanı bazı eleştirmenler tarafından dönemin bireyleri ve gerçekleşmekte olan olayları ile ilgili yorumda bulunan politik bir alegori olarak okundu. Ancak büyük oranda *melodramatic* repertuarın (mümkün olmayan kılık değiştirmeler, gizli dernekler, sadık hizmetkârlar, denizden kurtarılan yetimler gibi) standart araçlarına yaslanan bir hikâyenin —kralcı veya yarı feodalist diyebileceğimiz— sosyopolitik duruşu ikincil önemdedir. Aslında, gizemli ve karizmatik bir devrimci ve kitlelerin kadını Lotys ile kılık değiştirmiş kral arasındaki tamamına ermemiş tutku dâhil, metnin ağırlığının büyük bölümü farklı romantik alt olay örgüsünde yatmaktadır. Romanın en merkezi teması, siyasi karşıtlıkların ve geçici güçlerin aşkın baskın kuvvetiyle kıyaslandığında yüzeysel ve önemsiz kalmasıdır. Metindeki toplumsal çelişkiler çok basit bir şekilde çözümlenirken, romantik aşk tutkulu çatışmalar ve yoğun bir ümitsizlik doğurur. Böylelikle

33 Marie Corelli, *Temporal Power* (New York: Dodd, Mead and Co., 1902), s. 461.

roman aşk ve ölüm gibi ebedi gerçekler karşısında politikanın ne kadar da önemsiz olduğunu savlayarak sona erer. “İmparatorluğun zaferi –hükümrânlığın ihtişamı– dünyevi gücün gururu ve görünüşü! Karşı koyulamaz bir aşkın gücüyle kıyaslandığında bunlar ne kadar da saçma gözükmekte!”³⁴

Romantik tutkunun yüce doğasına bu sesleniş aynı anda kadınların ayırt edici alanını yeniden olumlar. Viktoryen dişiliğin geleneksel anlayışlarına yaslanarak, Corelli’nin romanları erkeklerin bayağı cinsel arzularını kadınların ahlâki erdemi ve tenin böylesine alçakça dürtülerinden muaf oluşuyla kıyaslar. Kadınların aşk hikâyelerine olan düşkünlüğü onların yükseltilmiş statülerine ve ideale dönük çabalarına bağlanır. Diğerkâm aşkın dönüştürücü gücü sayesinde erkeklerin içine battığı maddiliği aşarlar. Corelli’nin romanlarından birinde bunu açıkça görmek mümkündür:

Çünkü, kural olarak, erkekler aşkı anlamaz. Bazen elde edemedikleri için acımasız bir hırsa varan tutkuyu anırlar. Bu hırs eril doğanın en önde gelen özelliğidir –ama Aşk– zorlukların gerginliğine ve geçen yıllara sessizce ve sadakatle dayanabilen aşk –sevdiğine her şeyini feda eden ve asla tereddüte düşüp değişmeyen aşk– erkeğin hayatına nadiren uğrayan kutsal bir tutkudur. Kadınlar böylesine adi bir maddeden yaratılmamıştır; değişmez bir biçimde aşkları öncelikle duyusal olandan değil, ideal olandan fışkırır ve sonradan duyusal olana dönüşürse, bu da yalnızca erkeğin sert ve bayağılaştırıcı dokunuşu sayesinde olmuştur.³⁵

Eril ve dişî alanların radikal uyumsuzluğu hakkındaki bu görüş Corelli’nin romanlarında sık sık karşımıza çıkan bir temadır; tamamen farklı, çelişen ihtiyaçlar ve arzularca şekillenen erkek ve kadın birbirine yabancı yaratıklar olarak karşı karşıya gelirler. Corelli’nin romanları cinsiyetlerin eşitliğine veya kimliğine yönelik nosyon-

34 A.g.e., s. 554.

35 Marie Corelli, *Ziska: The Problem of a Wicked Soul* (London: Methuen, 1960), s. 172-173.

ları reddederek, kadınların ahlâki saflığını ve tutkusuzluğunu eril cinse karşı manevi üstünlüklerinin bir göstergesi olarak kutsar. Böylece, Janice Radway'ın günümüz popüler aşk romanlarında bulunduğu benzer, hâkim ideolojiyle bir uzlaşma ortaya koyarlar. Kamusala karşı özel, sekse karşı aşk gibi hepimizin aşına olduğu ikili karşıtlıklar bu aşırı kapsayıcı yapının kısıtlamaları içinde temelde sorgulanmazlar. Kadınları ve çıkarlarını yüceltmek için, kadının değersizleştirilmesi tersine çevirilir.³⁶

Ancak günümüz aşk romanlarında olduğu gibi, metinsel olarak onaylanan, yalnızca belli bir dişilik türüdür. Cinsel masumiyet ve ahlâki saflık testini geçemeyen kadınlar ise dişi iffeti kötülüğün karşısına koyan ikili bir şema uyarınca şiddetli bir şekilde kınanırlar. *Şeytanın Acıları*'nda, örneğin, iki kadının sembolik figürleri, kahramanın önünde duran ahlâki seçimleri sembolize ederler. Bir tarafta yüksek sosyetenin yozlaşmışlığını ve ahlâksızlığını temsil eden büyüleyici Sibyl Elton; diğer yanda, masum ve bozulmamış yazar Mavis Clare: "Biri tensel diğeri manevi, biri arzularında bayağı ve ahlâksız, diğeri saf ruhlu ve asil amaçlara yönelik."³⁷ Bu tür değerlendirmeci karşılaştırmalar Corelli'nin İngiliz toplumunun ahlâki çöküşüne dair hicivlerinde oldukça yaygındır. Modern dişiliğin sigara içmekten tutun da kısa kesimli elbiselerden Fransız romanlarının okunmasına kadar pek çok farklı yönü büyük bir öfkeyle kınanırken, Corelli'nin gazabı özellikle cinsel olarak özgürleşmiş ve iyi bir eğitimden geçmiş Yeni Kadın'a yönelmiştir. Yeni cinsel özgürleşmenin kadını cinsiyetsizleştirme gibi paradoksal bir etkisi olduğu düşünülmektedir; modern dünyaya girerken, erkeğe benzeyerek ahlâki üstünlüklerinden vazgeçmiş olurlar. Corelli, kadınların özel statülerini bu tür davranışlara

36 See Janice Radway, "Reading Is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Political, and Methodological Consequences of a Metaphor," *Book Research Quarterly*, 2, 3 (1986), s. 17.

37 Corelli, *Sorrows of Satan*, s. 311.

uymayı reddederek ve olabildiğince erkeklerden farklı olmaya çalışarak koruyabileceklerini savunur.³⁸

“Kadınların ahlâki görevi” görüşü, feminist ajandanın pek çok yönüyle açık bir uyumsuzluk içindedir; Corelli sıklıkla geç 19. yüzyıl feminizm karşıtlığının bir parçası olarak sınıflandırılır. Mrs. Humphry Ward ve Eliza Lynn Linton gibi diğer önemli süfrajyet karşıtları gibi, kadınların gerçek gücünün erkeklerin kalbine ve gönlüne hükmetmekte olduğuna inanmıştır.

Lanet olası Havva kızı oyu ne yapacak? Eril cinsten ne babaya, ne kardeşe, ne amcaya, ne kuzene, ne sevgiliye, ne kocaya, ne arkadaşaya söz geçiremeyecek, onlar üzerinde bir nüfuz tesis edemeyecek kadar mutsuzsa, çirkinse, iticiyse, kafada ve davranışta uygunsuzsa –böyle bir kişinin fikirlerinden de oyundan da ne hayır gelecek? Bir kadın olarak şahsen, hiçbir siyasi görüşüm yok ve olsun da istemiyorum. Yalnızca İngiliz İmparatorluğu’nun her şeyin üstünde tutulmasını istiyorum.³⁹

Bu tartışmalı ve açıkça çelişkili ifadede Corelli, kadına erkeğe ailevi ve cinsel bağla tanımlanmışın dışında herhangi bir siyasi kimlik hakkı tanımamakta. Süfrajyet hareketine muhalefeti, ailevi alanda kadınların çokça idealize edilmiş nüfuzuna dayanmaktadır. Buna göre gerçek iktidar, tahtın arkasında hüküm süren dişi bir güce aittir. Birçok makalesinde, toplumsal cinsiyet kimliğinin istikrarına yönelen çağdaş tehditlere karşı erdemli eş ve anneyi kararlı bir şekilde savunur; Corelli, dişiliğin kutsal özelliklerini ve geleneksel gücünü zedelediğini düşündüğü süfrajyetlerin şiddetli mücadelesine pek yakınlık duymaz. Gerçekten de, toplum önünde büründüğü kişilik, çoğunlukla abartılı bir dişilik taslamayı içeren, tam bir “kadın gibi” kadındır.⁴⁰

38 Marie Corelli, *Free Opinions Freely Expressed* (London: Archibald Constable, 1905), s. 182.

39 *A.g.e.*, s. 156.

40 Corelli’nin arkadaşlarından ve biyograficilerinden biri şöyle yazar, “kim-senin eril bir akıl atfetmeye cesaret edemediği tek güçlü kadın yazardır.” Bkz. Scott, *Marie Corelli*, s. 151.

Ancak Corelli'nin romanlarında toplumsal cinsiyet ilişkilerinin temsili yukarıdaki ifadelerden çıkarılabilecek sonuçlardan çok daha karmaşıktır. Örnek vermek gerekirse, *Dünyevi Güç*'te kraliçe şöyle haykırır, "Bütün kadınların yaşamları erkekler tarafından yapılmış kanunlara kurban edilmeli – ya da bana öyle geliyor – benim cinsime düşen ortak yazgıdan kurtuluş yok... Hiçbir erkeği sevmedim, çünkü çocukluğumdan itibaren erkekler bende hem nefret hem korku uyandırdı."⁴¹ Corelli'nin romanlarında zorlu, öfkeli, hayal kırıklığına uğramış kadınların, erkeklerin bencilliğine ve kadınların yeteneklerini ve başarılarını takdir etme konusundaki yetersizliklerini yüksek sesle eleştiren kadınlara dair benzer pasajlar tekrar tekrar karşımıza çıkar. Romanlarında toplumsal cinsiyet ilişkilerini temsil edişi derin bir duygusal belirsizlik ortaya koyar. Eril cinse karşı duyulan öfke, hayal kırıklığı ve kızgınlık ifadeleriyle, ruhların kendinden geçmiş bir şekilde birleşerek benliğin sonsuzluk içinde erimesine duyulan özlem arasında gidip gelir.

Corelli'nin ahlâki saflık iddialarına rağmen kitapları birçok kütüphane tarafından bayağılıkları ve sansasyonel özellikleri yüzünden yasaklanmıştır. Cinsel etkinlikleri doğrudan aktarmaktan kaçınmakla birlikte, romantik aşkın yoğunluğunu abartılı anlatışı bazı okuyucular için fazlasıyla bu etkinlikleri ima eder. Karakterleri bireyselleştirilmiş figürlerdense, boğucu özlemler ve sonsuz tutkularca saplantılı bir şekilde yönlendirilen metinsel şifrelerdir. Düşünceleri ve tutkuları bedenlerine işlenmiştir, tensel hislerle dışa vurulur: Kolları uyuşur, kanı donar, dudakları titrer, hissizleşir. Ann Cvetkovich yüzyıl ortası annelik melodramı *East Lynne*'e atıfta bulunur. Ona göre bu eser burjuva dişiliğinin uygun disiplinli duygusu ile aristokrasiyle bağdaştırılan aşırı duygusallık olarak tanımlanan histerik arasındaki ayrımı hem yaratır hem de düzenler.⁴² Aynı ayrım, hem erkek hem kadın karakterlerin güçlü

41 Corelli, *Temporal Power*, s. 17.

42 Cvetkovich, *Mixed Feelings*, s. 111.

ve kontrolü imkânsız duygularla savrulduğu Corelli'nin romanlarında o kadar da belirgin değildir. Corelli'nin *Barabbas*'ta İsa'nın ölümünü bir hayli süslü ve coşkulu bir romans tonuyla anlatışında da görüldüğü gibi, romanlarının dinî ve ahlâki çerçevesi bu coşkun heyecanı dindirmek yerine daha da alevlendirmeye yarar.

Bu bağlamda Brian Masters, özellikle “dişiliğin tüm güzelliğiyle yüceltilmesini” yorumlayarak, Corelli'nin kadınları tasvirinde “genel bir hissîlik” olduğunu söyler. Erkeklerin tasviriyse çalakalem ve baştan savmadır.⁴³ Aslında, en yakın ve ömür boyu süren ilişkisi yine bir kadındır, yanında yaşayan ve kendini ona adanmış dostu Bertha Vyer. Vyer'ı yalnız ve cinsel olarak istekleri gerçekleşmemiş, evde kalmış bir kadın olarak sunan farklı biyografıca bu ilişki ya görmezden gelinmiş ya da küçümsenmiştir. Bunu söylemekle kendini idrak etme seviyesinde bir lezbiyen olduğunu ima etmek istemiyorum; zamanının çok farklı cinsel ve ahlâki meseleleri konusunda son derece iyi bilinen görüşleri göz önünde bulundurulacak olursa böylesi bir kategorizasyonu şiddetle reddetme olasılığı çok yüksektir. Ancak, Corelli'nin detaylı ve ince işlenmiş salık saçları, parıldayan gözleri ve inip kalkan göğüsleri tasviri bu yakın kadın arkadaşlığın arka planıyla okunduğunda, eserleri içinde dişiliğin yaygın ve yoğun bir şekilde romantikleştirilmesinin altını çizerek, daha karmaşık ve açık saçık anlamlar kazanmaktadır. Corelli'nin romanlarında sık sık erkek kahraman ve bakış açısı seçimi bu açıdan da önemli olabilir, bu sayede başka türlü mümkün olamayacak bir şekilde dişi güzelliğin erotik bir biçimde tüyler ürperten boyutlarını ortaya koyabilme özgürlüğüne kavuşmaktadır.

Heteroseksüel aşk romanlarının alışılmış olay örgülerinin aksine, Corelli'nin romanları çoğunlukla trajedi ve ölümle sonlanır. Aşkın bütün engelleri aşabilen uzlaştırmacı kurmacası, ebedi bir düşmanlık ve yanlış anlaşılma ile birbirinden ayrılmış cinslere,

43 Masters, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 277-278.

karamsar ve kadercı bir bakışa bırakır yerini. Kadın kahramanları nadiren evin, anneliğin ve ailenin güven verici dünyasının bir parçasıdır; bunun yerine genelde sapkın, marjinal ve kendilerini içinde buldukları toplumsal yapılara iğreti bir şekilde konumlandırılmış olarak bulurlar. Bunu belirtmek Corelli'nin metinlerinde saklı duran ön-feminist bir mesajı ortaya çıkartmak değil yalnızca, aynı zamanda uyandırılmaya çalıştığı heteroseksüel aşk idealine duydukları bıkkınlığı dile getirmektir.

Romantik aşkın ideolojisine bir yandan güç atfedip bir yandan da ondan hoşnut olmama Corelli'nin romanlarında kendini-aşmak için önerilen diğer yollarla karşılaştırılır. Dişi ev yaşantısının sıkıcı kısıtlamalarından hayali bir kaçışı vaad eden pırıltılı yaşam tarzlarını ve eşyaları cömert bir şekilde anlatışından söz ettim. Başka metinler daha açık bir biçimde, dinî ve egzotik yüceyi uyandırmak adına, öteki dünya işlerine dalmanın fantastik temsillerini sunmaktadır. Bu bölümün geri kalan kısmında, 19. yüzyıl sonu popüler romanlarında kesişen temalar olarak spiritüalizm ve oryantalizmin önemine değineceğim. Çelişkili bir biçimde, bu romanları modern kılan şey, tarihsel zorunlulukların sıkıcı kısıtlamalarından azade pırıltılı ve ayartıcı rüya âlemleri yaratımlarında görülen karakteristik modern karşıtlıklarıdır. Romantik fantezinin “büyülü kurmacaları” modernitenin sekülerleşmiş ve gerçeklere uyanmış perspektifinin terk edilmesinden çok modernin kendi içinde tekrar tekrar ortaya çıkan başka bir boyutu olarak görülmelidir.⁴⁴ Modern deneyimin o kadar merkezinde gözüken huzursuz ve tatminsiz bilinçte, kurtuluş hep başka bir yere konmuştur.

44 Bridget Fowler, *The Alienated Reader: Women and Popular Romantic Literature in the Twentieth Century* (Brighton: Harvester, 1991), s. 1.

BU DÜNYANIN DIŞINDA

Günümüz okurları için Corelli'nin romanının en çarpıcı özelliklerinden biri doğaüstü ve manevi güçlere değersizleşmiş toplumsal ve maddi gerçekliğin başkalaşımı ve aşılmasında bir araç olarak odaklanmasıdır. Romanlarının birçoğunda başka dünyalardan gelen gizemli elçiler vardır –varlıkları empirik olarak doğrulanabilir olguların arkasında yatan kutsal gizemlerin dramatik hatırlatıcıları olan melekler, ruh kılavuzları ve şeytanlar. Ayırt edici bir şekilde modern bir kozmolojik vizyon yaratmak için, geleneksel Hıristiyanlığın tanıdık söz dağarcığı ve sembolizmi Doğu'nun reenkarnasyon ve ruh göçü doktrinleriyle olduğu kadar 19. yüzyıl sonu bilim retoriği ile de kaynaşmıştır. Bu tür metafizik düşlemler sadece Corelli'nin eserlerine has bir özellik değildir. Pozitivist dünya görüşünün kısıtlamalarına 19. yüzyıl sonu kendisini bilinmezin güçlerine, doğaüstü ve fantastiğe, edebî değişime duyulan yaygın hayranlıkta ifade etmiştir.⁴⁵ Minnettar okurlardan gelen bir sürü mektup Corelli'nin bilimsel düşünceyle kitlelere cazip gelen dinî mistisizmin çağdaş bir sentezini yapmakta ne kadar usta olduğunu göstermektedir.

Peter Brooks melodramın kutsalın geri döndürülemez kaybindan doğduğunu belirtir, “hem tekrar kutsallaştırmaya doğru bir itki hem de kişisel koşullar dışında kutsallaştırmayı anlamının imkânsızlığı,”⁴⁶ ama onun tezi 19. ve 20. yüzyılda bu kaybı karşılamak için yaratılan yeni metafizik sistemleri görmezden gelir. Modernitenin her yeri kuşatan sekülerleşme ve inancını yitirme çağı olarak aşırı genelleşici tanımlamaları geleneksel inanç formlarının ve kurumsallaşmış dinin krizine tepki olarak doğan

45 Bkz., örn., Janet Oppenheim, *The Other World: Spiritualism and Psychic Research in England, 1850-1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) ve Robert Laurence Moore, *In Search of White Crows: Spiritualism, Parapsychology, and American Culture* (New York: Oxford University Press, 1987).

46 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 16.

yeni dinî kozmolojilerin devamlılığını hafife almaktadır. Modern bilincin 19. yüzyıl entelektüel azınlığının ateistik ve agonistik değerleriyle bir tutulması, erkeklerin ve kadınların çoğunun daha belirsiz tutumlarını pas geçmek demektir. Üstelik bu erkekler ve kadınlar için maneviyat, modası geçmiş bir sorun değil tezelden ele alınması gereken çağdaş bir meseledir. Sekülerleşmenin etkileri ve sonuçları tekdüze değil istikrardan uzak ve çelişkilidir; bu sebeple birçokları –zor da olsa– modern bilim ve aklın doğaüstü güçlere ve ahlâki mutlaklara karşı duyulan sağlam bir inançla birlikte varolabileceği iddialarını kabul etmektedir.⁴⁷

19. yüzyılın ikinci yarısında hem Avrupa’da hem de Amerika’da yeni dinî deneyim biçimlerine olan rağbet zirveye ulaştı. Spirüalizm bu akımların en etkililerinden biriydi; herkesin ruhla iletişime geçme potansiyeli olduğu konusundaki demokratik ısrarı, çok farklı toplumsal sınıflardan geniş yelpazedeki bireylere cazip gelmiştir. Dönemin çok bilinen bir diğer tarikatı teosofi, eski mistik metinlerin üzerine kuruldu ve birçok önemli ve karizmatik kadını üyeleri arasına katmayı başardı. Bunların ve dönemin diğer dinî tarikatlarının ortak özelliği, mekanik ve akılcı dünya görüşlerini reddederken kurumsal kilisenin çağdaş inanç krizine yeterli cevap veremeyeceğine dair görüşleridir.⁴⁸ İyi bir ilahi iradenin ve her şeyi aşan kozmik bir amacın kendine güvenen bir şekilde ifade edilmesiyle her yeri istila eden Darwin sonrası anlayışa yani görünürde ahlâki ve manevi anlamdan yoksun amaçsız kainata bir alternatif sunabileceklerdi. Yine de Batı akılcılığının birçok yönünü reddetmesine rağmen, yüzyıl sonu

47 Parçalanma ve belirsizlik postmodern deneyimlerinin köktendincilik ve Yeni Çağ felsefeleriyle yan yana var olduğu kendi zamanımız için de hemen hemen aynısı söylenebilir. Postmodernde dinin rolüne dair bazı sosyolojik spekülasyonlar için bkz. Stjepan. G. Mestrovic, *The Coming Fin de siècle* (London: Routledge, 1991), s. 136-162.

48 Örn. Dr. Anne Kingsford, Annie Besant, and Madame Blavatsky. Bkz. Oppenheim, *The Other World*, bl. 5.

dinî tarikatları kendi doktrinlerini meşru kılmak için sık sık bilimin diline başvurdular. Örneğin, spiritüalistler ruh dünyasının mutlak gerçekliğini ispatlamak için maddeci tezlerden yoğun bir şekilde faydalanmışlardır, böylelikle de bilimsel bilgiyle mevcut dinî gelenekleri uzlaştırabileceklerini ümit etmişlerdir.⁴⁹ Doğaüstü böylelikle doğallaştırılmış, atomlar, ektoplazm, elektromanyetizm ve diğer güçler ve maddeler inancın ve vahyin dilini desteklemek için kullanılmıştır. Spiritüalistler ve psişik araştırmacılar bu yolla yöntemlerinin ve meselelerinin çağdaş düşüncenin önemli bir kolu olarak ne kadar modern ve güncel olduğunu göstermeye çalışmışlardır.

Corelli özellikle kendisini spiritüalistlerin aşırılıklarından uzakta tutmaya çalışmışsa da yazıları bu hareketin pek çok varsayımıyla şekillenmiştir. İlk romanı, *A Romance of the Two Worlds*'ün girişinde, Corelli projesini tanıtırken “bilimin ışığını” Yeni Ahit’in üstüne tutup ilahi olanın varlığına dair bilimsel bir kanıt sunmak istediğini belirtir. Roman genç bir konser piyanistin, Doğu âlimleri soyundan gelen ve “Hıristiyanlığın elektrik teorilerinden birinin” kurucusu olan Helobias adında gizemli bir bilgenin esrarlı hikmetine ermesini anlatır. Corelli’nin kadın kahramanı yalnızca elden ayaktan düşüren bir hastalığı atlatmakla kalmaz, bedeninden ayrılıp semavi ruh-kılavuzunun eşliğinde evreni gezebilme kabiliyetine kavuşur. Güneş sistemi içindeki birçok dünyayı gezdikten sonra, evrenin merkezine, Tanrı’nın evine bir göz atma imkânı tanınır kendisine. Dinî mistisizm ve vahiy söylemi, erken bilim kurgu dili ile birlikte romana serpiştirilir: Vecd içinde görülen hayaller ve mistik sembollerin tasvirleri elektrik kuvvetinin fiziksel operasyonunun akılcı açıklamasıyla kıyaslanır. *Ardath* ve *The Soul of Lilith* gibi romanlarda Corelli bu bilim, Hıristiyanlık ve yarı-teosofik mistisizm karışımını yankı uyandıracak bir şekilde tekrarlayacaktır.

Corelli'nin romanlarında manevi dünyaya böylesi başvurular 19. yüzyılda yaşayan birçok işçi sınıfı ve orta sınıftan kadının standart okuması olan dinî romanlara dramatik bir zıtlık ortaya koymaktadır. Maneviyat artık sıradan görevlerin törensel performansıyla ve kadının sınırlı alanının kaderci bir tevekkülle kabul edilmesiyle hapsolup kalmayacaktır; hayali dünyaları keşfederek ev hayatının tutsak edici duvarlarını yıkacak bir araç sunmaktadır. Corelli'nin astral biçimlerin evrende serbestçe gezinmelerini fantastik bir biçimde resmedişi, kadın karakterlerin çoğunlukla tıkdıkları dar kurmaca alanlara radikal bir alternatif getirerek, dişi özgürlük ve hareketlilik imgeleri sunar. Corelli'nin kadın kahramanları günlük deneyimin sınırlarını aşan yüce sahnelere şahit olur; ateşli sofulukları kendini coşkun olanla erotik olanı bir potada eriten bir kendinden geçmede gösterir. Hıristiyanlığın kurumsallaşmış ve hiyerarşik biçimlerine karşı şiddetli bir polemikle birleştğinde, bu tür dönüşüm ve saadet anlatımları kendi sosyal dünyalarının kısıtlı ufkundan bunalmış kadınlara cazip gelmiş olmalıdır. Corelli'nin romanlarında kadınlar geleneksel olarak eril olan dinî yüceliğe dair bir söyleme erişme hakkı kazanırlar.

Aslında kadınlar, geleneksel kiliselerin ataerkil yapılarında kendilerine layık görülmeyen bir güç ve önem kazanarak, dönemin pek çok tarikatında merkezî bir role sahip olacaktır. Özellikle spiritüalizm bir hayli dişileşmiş bir harekete dönüştü; erkek aracılığından kurtulmuş bir dinî deneyim sunarak, kadınların kurumsallaşmış dinlerden hoşnutsuzluklarının kanalize olabileceği bir alan açtı. Aslında dişiliğin, kolay etkilenme, hassasiyet, edilgenlik gibi sözde özellikleri, kimliğini bir kenara bırakıp başkalarının vasıtasına dönüşmesi beklenen medyum için ideal nitelikler olarak kabul edilmektedir. Seans mazeretiyle hakim toplumsal sınıf normlarını aştılar; Viktoryen orta sınıf kadınının kalıplaşmış özellikleri olan benliğin edilgenliği ve vazgeçiş üstü kapalı olarak otorite ve güç kazanımı için bir araca dönüşmüştür.

Bunun sonucunda, spiritüalizm toplumsal cinsiyet politikaları ve birlikte anıldığı “kadın meselesi” konularına karmaşık bir ilişkiyle bağlanmaktadır. Feminizm gibi, spiritüalizm de saflarında hayli görünür ve çoğunlukla gösterişli kadınlar barındırmaktadır; dış ruhsal otoriteyi yücelterek, kadınlara başka yerde bulamayacakları ilgi, fırsat ve statü olanakları sunar. Gizemli bir öte dünyaya göz kırparak, spiritüalizm mevcut olanın yetersizliklerini ortaya koydu; onun transvari özellikleri kadın medyumunu kendi eylemleri ve sözleri için sorumluluktan kurtararak, onun kadın davranışı ve konuşması hakkındaki geleneksel kısıtlamaları bertaraf etmesini sağladı. Yine de bu toplumsal cinsiyet normlarının çevresinden dolaşmak nadiren statükoya karşı doğrudan bir saldırı şeklini aldı. Tam tersine, spiritüalizm kadınlara yalnızca dişilikle benliğin edilgenliği ve vazgeçisi arasındaki bağlantıyı tekrar olumlamak için ayrıcalıklı bir statü tanıdı. Toplumsal ve cinsel gerilimlerle dolu bir alan olarak, kadınlığın Viktoryen tanımlamalarını hem zayıflatı hem de güçlendirdi.⁵⁰

Benzer bir belirsizlik de *A Romance of Two Worlds*’teki diş dindarlığın temsilinde açık bir şekilde karşımızdadır. Corelli’nin romanı, dünyevi fizikselliği yenerek, sürekli yinelenen yok edilemez ve değişmez bir beden fantezisini tekrar ele alır. Dişiliğin ve kısıtlamaların geleneksel çağrışımlarını reddederek, kadın kahramanını kozmosun derinliklerinde “keşfedilmemiş ıssız sahalarda” seyahat ederken aktarır, böylelikle sürekli genişleyen manevi ufukların sınırsız alanlarını aklımıza getirir. Kadınlar özellikle mutlak bilgi ve ilahi olanın aranmasıyla özdeşleştirilir. Corelli’nin kadın kahramanlarının kainatı ve ebediyeti kavramalarını aktarımında –ihtişam bir yana– kayda değer bir güven vardır.

50 Feminizm ve spiritüalizm arasındaki bağlantıların ayrıntılı bir tartışması için bkz. Alex Owen, *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).

Sayılamayacak kadar çok güneş sistemini gözlemledim, daire içinde daire, öyle bir süratle dönüyorlar ki hepsini tek bir daire sanırsın. Gezegenler gördüm birbirinin etrafında nefes kesen bir hızla dönen, havaya fırlatılan parlak toplar gibi... tarifi mümkün olmayan harikaların muhteşem geçiti, ulu devasa ve hudutsuz hızla ilerleyen daireler. Bu harikulade gösteriyi izlerken, ne korktum ne de aklım karıştı... Gelmiş olduğum yeryüzünü zar zor çıkartabildim –küçücük bir noktaydı– yanarak dönen enginliklerin ortasında bir iğne ucu kadardı ancak. Çevremdeki bu muazzam güce karşı içimdeki üstün gücün tam olarak farkındaydım –hiçbir açıklamaya gerek kalmadan yok edilemez bir cevherden yaratıldığımı ve bütün bu yıldız sistemleri tek bir korkunç patlamayla yok olacak olsa, var olmaya devam edeceğimi bilmem ve hatırlamam ve duymam gerekiyordu –yeni bir Kainatın doğumunu izleyebilmeliydim ve onun büyümesinde ve tasarımında yer almalıydım.⁵¹

Bu coşkulu vahiy dilinin, kainatın anlamı ve işleyişi hakkında Tanrısal bir görüşe sahip genç bir kıza bahsedildiğini görmek son derece şaşırtıcı. Kadın kahramanın kendisinin de teslim ettiği gibi “görünmez dünyaya dalmak elbette ki bir kadın için çok cesur bir adımdır.”⁵² Yaratılışın yüceliğinin böylesine coşkun bir şekilde kavranışı, manevi gerçekliğe erişimi çoğunlukla daha alçakgönüllü ve çekingen bir tutumla aktarılan Viktoryen dişilik üzerindeki geleneksel kısıtlamaların güçlü bir reddi gibi okunabilir. Kadın kahramanını bilgi peşinde cesur bir araştırmacı olarak çizerken, Corelli kadınların manevi arayışlarına bir azamet ve otorite atfetmeye çalışmaktadır. Yine de yüksek dindarlığın böylesine coşkun tasavvurları, proto-feminist itkiyle kolay kolay uzlaştırmayacak tenin hapsedici kısıtlamalarına dair bir hoşnutsuzluk da belirtir. Dinî bilgiye ulaşma gayreti, kadınların iffet, namus ve cinsel safiyetle geleneksel bağını tekrar tanımlayan duyusal ve maddi bedene karşı duyulan rahatsızlıkla el ele gider. Aslında,

51 Marie Corelli, *A Romance of Two Worlds* (New York: Thomas Y. Crowell and Co., t.y.), s. 205.

52 *A.g.e.*, s. 168.

yenilikçi temalarına karşın roman en nihayetinde, kutsal bilgiye erişimi karizmatik erkek öğretmen tarafından yönlendirilen ve kontrol edilen, çekingen ve kendini tutan kadın tasavvurunu tekrar olumlar. Kadın kahramanın manevi cesareti, kadınların toplumsal olarak ikincil konumuna yönelik herhangi bir dışsal meydan okumaya dönüşmez.

EGZOTİK YÜCE

Doğu felsefesine, dinine ve kültürüne duyulan ilgi Batı maddeciliğinin değerlerine gösterilen yüzyıl sonu tepkisinde kilit bir rol oynamıştır. Viktoryen bilimciler Batılı olmayan kültürlerin daha aşağıda oluşunu ortaya koyarken, dönemin birçok tarikatı bu değerler hiyerarşisini tersine çevirdi, batmakta olan Batı'ya karşı Doğu'yu manevi anlamda üstün bir yere yükseltti. 19. yüzyıl antropologlarının ve dilbilimcilerinin yazıları Budizm, Hinduizm ve İslâm'ın öğretilerinin popülerleşmesine katkıda bulunurken, diğer yandan arkeolojik buluntular Mısır dini ve kültürüne karşı uzun süreli bir ilginin fitilini ateşledi. Bu tür geleneklerin cazibesini anlamak hiç de zor değil; Batı rasyonellik ve materyalizm sistemlerine sunulan alternatifler şimdiden saygın bir bilgelik ve kutsal otorite havasıyla doluydu. Ebedi hakikatin zamandışı mekânı olarak tasavvur edilen Doğu, Batı'nın gelişme merkezli ve maddeci dürtülerinin değerlendirilip eksik bulunmasına yönelik özgün bir manevi kaynak sundu.⁵³

Doğu'yu idealleştirmelerine rağmen, İngiltere'de türeyen tarikat dinleri, emperyalizmin retoriğiyle keşif, göç, fetih ve kolonizasyon hakkında ortak metaforlara dayandı. Batı kültürünün kısıtlamalarından kaçma arzusu yeniyi, keşfedilmemiş memleketleri, gerçek ya da mecazi olarak keşfetme fantezilerinde

53 Spiritualizm, Doğu dinleri ve feminizm arasındaki ilişkilerin bir tartışması için bkz. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 2: *Sexchanges* (New Haven: Yale University Press, 1989), s. 26-32.

kendini gösterir; ruh dünyası fethedilmesi gereken cazip diyarlardan biridir sadece. Ruh dünyasıyla Doğu'nun gizemli öteki-liğin ikiz bölgeleri olarak kurdukları mecazi benzerlikler daha doğrudan bir bağlantı sayesinde yeniden olumlanmıştır; Doğu, mistik, bilinmez kuvvetlerin hükmettiği diyar olarak algılanır. H. Rider Haggard, Rudyard Kipling ve dönemin diğer yazarlarının birçok romanları ve hikâyeleri, Aydınlanma modernitesinin kanunlarına bağlı olmayan arafta bir alanda, İmparatorluğun egzotik garnizonlarında geçen doğaüstü ve normal ötesi olayları parlak tasvirlerle anlatır.⁵⁴

Genel anlamda, son dönemdeki eleştirel tartışmalar emperyalist edebiyatı, beyaz adamın egzotik iç dünyasına yaptığı keşfi anlatan maceraperest anlatıya eşdeğer bulur. Sağlıklı beyaz erillğe yazılan bu zafer şarkısında ırkî öteki, işlenmek ve penetre edilmek üzere bekleyen kara kıta olarak dışileştirilir; ırk ve toplumsal cinsiyet ideolojileri kadın ve ilkel bağlantısında atasal ve akıldışı güçlerin ilkel ikiz sembolleridir. Bu macera olay örgüsünde Batılı olmayan kültürlerin hem kurgusal hem de olgusal üstünlüğü, bazı eleştirmenlere sömürgecilik ve dişilik ideolojilerinin bir bakıma çelişik görünmesine sebep oldu. 19. yüzyıl kadın seyyahlara yönelik aydınlatıcı çalışmasında, örneğin, Sara Mills emperyalizm ve İngiliz kadınlığının yaygın söylemleri arasındaki gerilim ve çatışmalara atıfta bulunur.⁵⁵ Bu çelişki yalnızca görünürdedir, çünkü bu söylemler cinsel ve sömürgeci fetihlerin özünde eril anlatıların sınırında durur, bu sınırı aşmaz. Ancak Batılı olmayan kültürlerin manevi tamlığın ve erotik dönüşümlerin egzotik alanları olarak tasavvurunda aynı derecede etkili bir kültürel gelenek vardır. Modern uygarlığın dünyanın daha az gelişmiş

54 Bkz. Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), bl. 8.

55 Sara Mills, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (London: Routledge, 1991).

ülkeleri üzerindeki hegemonyasını onaylamak yerine, bu motif aynı bölgeleri modernitenin boğuculuğundan kaçış için bir sığınak olarak öne çıkartır.⁵⁶ Bu tür romantik egzotizm Batılı dışiliğin hâkim kültürel biçimlenişine doğrudan bağlanır ve 19. yüzyıl kadın metinlerinde çokça rastlanan ama neredeyse hiç tahlil edilmemiş bir klişeyi oluşturur. Patrick Brantlinger'in öne sürdüğü gibi, "Afrika, Hindistan ve yeryüzünün öteki yerleri emperyalizmin siyasi bilinçdışının arzularını, kendi hayali enlem ve boylamlarını haritalandırdığı bölgelere dönüştürdüyse,"⁵⁷ bu tür ırkî ve kültürel fanteziler tabii ki önemli ölçüde cinsiyetlendirilmiştir. Beyaz kadının sömürgecilik projesindeki yerini incelemek egzotiğin temsilindeki psikik uğraşlarının doğasını da sorgulamak anlamına gelir.

Corelli'nin metinlerinin bazıları Mısır, Hindistan ve İncil'de sözü edilen yerlerde geçmektedir. Popüler aşk romanları alanındaki dişi oryantalizmin örneklerini sunarken yazarın bu tür mekânları seçmesi, yabancı kültürlerle macera dolu karşılaşmalarını olduğu gibi kaydetmeye çalışmış 19. yüzyıl kadın kaşiflerin yazılarında olduğu gibi, doğrudan bir deneyimden kaynaklanmaz. Aksine Corelli dürüst bir şekilde bu egzotik mekânların hayalî olduğunu açıklar, "hayal gücünün uçan halısıyla insan her yere gidebilir."⁵⁸ Gizemli Doğu, şeffaf bir biçimde hayalî bir manzara sunar, belli erotik senaryoların keşfine şahitlik eden sır dolu bir ötekiliğin gösterenidir. Dolayısıyla Corelli'nin romanlarında çifte strateji uygulanır; bir yandan aşk romanı egzotikleştirilirken, bir yandan da egzotik olan romantikleştirilir. Doğu şehvet dolu hikâyelerin geçtiği bir hayal diyarıdır; tarih ve modernitenin

56 Chris Bongie, *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle* (Stanford: Stanford University Press, 1991), s. 40. Ayrıca bkz. Lisa Lowe, *Critical Terrains: British and French Orientalisms* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

57 Brantlinger, *Rule of Darkness*, s. 246.

58 Masters'ta alıntılanmıştır, *Now Barabbas Was a Rotter*, s. 16.

dışında konumlandırılıp, kısır ve yozlaşmış Batı'da artık mümkün olmayan saf ve basit bir erilliğin ve dişiliğin ifade edilmesine yardım eder. Palmiyeler, lagünler, piramitler, kadın ve erkeklerin ilkel şartlara dönüşü, hâkimiyet ve boyun eğme ebedi şablonunda tutkunun ve arzunun aşırılıkları manyetik olarak bir araya gelir.

1897'de ilk kez yayımlanan, Corelli'nin romanı *Ziska*'da Doğu'nun egzotik ve erotik yücenin bir göstereni olduğu apaçık ortadadır. Yüksek sosyetenin Avrupa kışından kaçmak için gittiği, oldukça revaçta olan Kahire'de geçen roman "tatlılıkla gülümseyen, beyaz-miğferli, güneş gözlüklü, terleyen ve Cook şirketinin ucuz fiyata getirdiği turistlere" bir dizi iğneleyeci atıfla başlar.⁵⁹ Batı turizminin banallığı, "doğaüstünün derin esrarının –mucizeler labirentinin, korku ve gizemin" içinde yattığı "kadim Tanrıların gizemli ülkesi" olan gerçek Mısır'ın yüceliği ile kıyaslanır.⁶⁰ Bu gizli oryantalizm teması Armand Gervase adlı Fransız bir ressamın büyüleyici ve gizemli Rus prenses Ziska'ya duyduğu tutkunun romandaki tasvirinde izlenir. Avrupalı köklerine rağmen, her iki karakter de "en saf kasttan ve en yüksek terbiyeyi almış" bir Arap olarak tarif edilir.⁶¹ Bu yakınlık maskeli balo için hem Gervase hem Ziska Mısırlı kostümüyle belirlediğinde vurgulanır, öteki karakterlerin biri şaşkınlıkla, "Mısır'da doğmuş; Mısır'dan doğmuş. Saf Doğulu! Sende Batı'dan eser yok."⁶²

Yayıncısı tarafından "doğaüstü bir gerilim romanı" olarak tanımlanan *Ziska* heteroseksüel aşk romanı olay örgüsü öğeleriyle popüler Eski Mısır bilimi repertuarının *melodramatic* araçlarını birleştirir. Gervase'ın Ziska için duyduğu anlık ve anlaşılmasız tutku, ikisi arasında yoğun bir güç mücadelesi başlatarak onu kendi büyüünün etkisi altına alır. Bu arada, âşık olduğu, terk

59 Corelli, *Ziska*, s. 7.

60 *A.g.e.*, s. 11.

61 *A.g.e.*, s. 34.

62 *A.g.e.*, s. 45.

ettiği ve sonunda bir önceki hayatında öldürdüğü dans eden kız Ziska'ya karşı konulamaz bir biçimde tutulan Gervase'in aslında kadim bir Mısır savaşçısı olan Araxes'in yeniden doğmuş ruhu olduğunu tek fark eden misafir bir arkeolog olan Dr. Maxwell Dean'dir. Anlatının doruk noktası Mısır piramidinin altın yüklü lahit odasında geçer, Ziska bir zamanlar onu yok eden adamın karşısına çıkar ve ondan intikamını almaya çalışır. Aynı anda, Gervase dramatik bir şekilde gerçek kimliğine ve insan kaderini oluşturan ebedi yasaların farkına varır: "Kendisinin Araxes olduğunun farkına vardı –pek çok değişimin içinden geçen hep aynı Ruh'tu– binlerce yıla dayanan geçmiş ve geleceğin bütün bağlantıları kırık bir zincirde bir araya gelip lehimlenir."⁶³ Çürüyen bir ceset Keops Piramidi'nin karanlığında altın kaplama zemine boylu boyunca uzanmış yatarken, roman Kahire sosyetesinin iki âşğın gizemli kayboluşu hakkındaki dedikodularıyla son bulur.

Bu ziyadesiyle *melodramatic* anlatıda, Doğulu okültizm –eş-zamanlı, coğrafi, geçici ve kültürel yerinden etme bahanesi– Corelli'ye karakter çiziminde önemli bir hayalî ruhsat verir. Egzotik Armand dişiliğe duyduğu centilmence saygıdan veya ahlâkın kısıtlayıcı buyruklarınca dizginlenmemiş hakim erkek cinselliği idealini sembolize eder: "Erkekler aslen barbardır ve kadınlara her zaman oyuncak veya köle gözüyle bakarlar; bu barbarlık kusurunu üzerimizden atabilmiş değiliz, sizi temin ederim –neyse ne, en azından ben hâlâ kurtulamadım."⁶⁴ "Asil Arap" figürü, böylelikle karizmatik, 19. yüzyıl Avrupa erkeğinin tükenmişliğine ve edilgenliğine karşı tanımlanan etkin erkekliği temsil eder. Evlilik ve üreme görevleri olarak cinselliğin düzenleyici mefhumundan uzakta ilkel ama sapkın erotizm vaadinde bulunur. Yoğun cinsel güçleri Batılı olmayan kökenlere bağlanan egemen erkek figürü, *The Sheik* ve 1920'lerin birçok başka "çöl

63 A.g.e., s. 181-182.

64 A.g.e., s. 53.

aşk romanının” da sonraki başarısıyla kadın popüler kültürünün önemli özelliklerinden biri olacaktı. Bu tür metinlerde, eril egemenliğin kurmaca senaryosu gücünün çoğunu etnik ve ırkî farklılığın ve ırkî karışımlara karşı tabulardan kaynaklanan erotik ürpermeden alır. Mazoşist fantezinin dikkatlice sahnelenen senaryosunda, Doğulu despot klişesi kadın kahramanın bireysel sorumluluk veya ahlâki suçluluk olmaksızın kendini cinsel zevke bırakması için metinsel bir özür sağlar. Beyaz erkekler için olduğu kadar beyaz kadınlar için de, egzotikle erotik yakından bağlantılıdır, ırkî ve kültürel fark cinsel fantezinin kalbine işlemiştir.⁶⁵

Ziska figüründe, İngiliz kadınının ölçülülük ideali yüzyıl sonu egzotik-sadist *femme fatale* ile yer değiştirir. Ayartıcı kötülük ve tutkulu zalimlik sembolü olan Ziska birkaç yıl öncesinde yayımlanmış olan Rider Haggard'ın *She* adlı romanına belirgin bir şekilde benzemektedir. Kadın canavarlığının arketipi olarak, hayvansı (dişi kaplan, örümcek, yılan) tekinsiz ölüm, gömme ve doğaüstü diyarlarla özdeşleştirilir. Bu dişi ikonun birçok sorunlu boyutunu daha önce belirttim ama yine de popüler hikâye ve romanlardaki yaygın mevcudiyeti hem kadın hem de erkek okuyucuların ilgisini çekme potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Kültürel bir klişe olarak *femme fatale*, onun seçeneği olan namuslu, eve bağlı dişilikten ya da “cinsiyetsiz” feminist şirretlerden daha çekici gözükmüş olabilir; yoğun cinsel kuvvetle otorite ve coşkuyu birleştirerek, amirane bir şekilde dünyayı ve erkeklerin değerlerini küçümseyişini ifade eder.⁶⁶

65 *The Sheik*'in bir film ve roman olarak ilginç bir tartışması için bkz. Billie Melman, “1919-28: ‘The Sheik of Araby’ –Freedom in Captivity in the Desert Romance,” *Women and the Popular Imagination in the Twenties: Flappers and Nymphs* (London: Macmillan, 1988) ve Miriam Hansen, “The Return of Babylon: Rudolph Valentino and the Female Spectator,” *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

66 Virginia M. Allen, *The Femme Fatale* (Troy, N.Y.: Whitston Publishing Co., 1983), bl. 8.

Corelli'nin romanı Doğu'yu toplumsal ve cinsel kısıtlamalardan uzak, abidevi ve egzotik yüceyi temsil eden bir alan olarak sunan uzun süredir devam eden Batı geleneğine dayanmaktadır. Bu tema çağdaş eleştirmenlerin çokça ilgisini çekmiş olsa da, Flaubert ve Baudelaire gibi figürlere odaklanmaları oryantalizmin bir grup Fransız bohem sanatçı ve entelektüele özel bir alan gibi görünmesine sebep oldu. Flaubert'in kendi yazılarının açıklığa kavuşturduğu gibi, 19. yüzyıl boyunca Doğu miti popüler muhayyilede tekrar eden güçlü bir mevcudiyete dönüştü; emperyalist yayımların mantığı kültürel ötekiliğe dair sayısız referans ve temsil üretti. Egzotik yüce birçok farklı metinde –reklamcılık, popüler roman ve hikâyeler, başlangıç sineması– yüzyılın ikinci yarısında daha da yaygın bir temaya dönüştü ve ziyaretçinin bir Arap çadırına, bir Japon çiftliğine veya Şark pazarına rastlayabildiği ticaret ve sanayi fuarlarının merkezini oluşturdu.⁶⁷ “Bu dünyadan uzakta bir yerde” olma özlemi, marjinal Romantik sanatçının kendine özgü yabancılaşmış bilincini karakterize etmekten, yaygın bir tema olarak sıradan Batılı tüketici için Doğu'yu hayalî bir görüntü olarak paketlemesinde ortaya çıkar. Egzotizm yalnızca modernist sanat eserlerinde değil kitle kültürünün pek çok metninde ve türünde merkezî hâle geldi; gizemli ve ilkel ötekinin nostaljik temsili modern kozmopolitan duyarlılığın şekillenmesinin kritik bir parçasına dönüştü.

Böylece *Ziska* romantik fantezide Doğu'nun dışileştirilmesine ilginç bir örnek sunar; kadının günlük yaşantısından kaynakla-

67 Meg Armstrong egzotik yüce kavramını geliştirir “‘A Jumble of Foreignness’: The Sublime Musayms of Nineteenth-Century Fairs and Expositions,” *Cultural Critique*, 23 (1992-93), s. 199-250. Ayrıca bkz. Rosalind Williams'ın mağaza egzotizmi tartışması için *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1982), s. 66-78 ve Thomas Richards'in emperyal kitsch tartışması için *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914* (Stanford: Stanford University Press, 1990), bl. 3.

nan hoşnutsuzlukları ırkî ve kültürel ötekiliğin erotizm yüklü temsillerinde hem ele alındı hem de bastırıldı. Aynı zamanda bu gerçekten fark olmayan bir farktır. Romanın “Mısırlı” protagonistleri –Armand ve Ziska– büyüleyici egzotizmin yaldızıyla işaretlenmişken, tutumlarında, davranışlarında ve konuşma tarzlarında Corelli’nin diğer romanlarındaki karakterlerden ayrılmaz. Görünürde kendilerini Doğu’nun üstün bilgeliğine bırakırken, *Ziska* Şark kıyafetlerine bürünmüş beyaz erkekler ve kadınlarla doludur. *The Sheik* ve *Tarzan*’da, ırkî farklılık gerçeğiyle haşır neşir olan diğer popüler metinlerde olduğu gibi, en sonunda kahraman şüpheye yer bırakmaz bir biçimde Avrupalı kökenlerini ortaya koyar, bilinmeyene yapılan bu başvuru ancak bilineni daha da şaşırtıcı bir şekilde dikkatimize tekrar sunmak içindir. Kendi özgünlüğü ve tarihi yadsınmış, Batılı olmayan dünyanın farklı kültürleri egzotik ama kolayca tüketilebilen “yabancılaşma” sembollerine indirgenir. Belki de kaçınılmaz olarak, Doğu’nun idealleştirilmesi emperyalleştirilen bakışın tanımlayıcı gücüdür, kültürel ötekilik Batı’nın yanlışlarına bir çare ve Avrupalı benliğe bir ayna işlevine indirgenmiştir.⁶⁸ Egzotik yüce kadınlara günlük yaşamın sıkıcılığından geçici bir kaçış vaad eder; modernitenin kısıtlamalarından kurtulma özlemi aynı anda kurtulmaya çalıştığı Avrupalı perspektifin hegemonik merkeziliğini yeniden yazar.

POPÜLERİN POLİTİĞİ

Kültürel çalışmalar popüler formların direnme potansiyelini keşfetmek adına kendi Frankfurt ekolünün sol karamsarlığı arasına mesafe koymuşken, son derece başarılı ama eleştirmenlerce küçümsenen Corelli gibi bir yazar incelenecek bir başlık olma değerini tekrar kazandı. Satışlarının büyüklüğü, müstehcen sansasyonizm yüzünden eserlerinin kütüphanelerde yasaklanmış olması gerçeği ve edebiyat otoritelerince kadın düşmanı

bir aşağılanmayla karşılanması onu yeniden keşfedilmek için ideal bir aday hâline getiriyor. “Müstehcen,” “aşırı duygusal” ve “sansasyonalist” gibi sıfatların olumsuz çağrışımları fantezi, keyif ve karnavaleskin aşırılıklarının yıkıcı gücünü olumlayan karşı okumayı devreye sokarak tersine çevrilebilir. Böylesine bir anlatıda, dişi ve popüler ataerkil yasaklamanın, kısıtlamanın ve yasanın zorba mantığına karşı muhalefetin ikiz işaretleri olarak birbirine karışır.

Benim Corelli’ye duyduğum ilginin en azından bir bölümü eserlerinin böylesine bir okumayı imkansız kılmasıyla alakalıdır; popüleri radikal bir tutan eleştirel bir aygıtı dönüştürülemez. Böylesine bir meseleye değinmek, yukarıda bahsettiğim paradigma değişimine borçlu olduğum gerçeğini inkar etmek değildir. Geleneksel olarak, popüler roman hem sağdan hem de soldan şiddetli bir şekilde eleştiri yağmuruna tutuldu; muhafazakârlar tarafından kültürel ve ahlâki standartların düştüğüne dair kaygı verici bir işaret olarak okundu. Sol da hakim burjuva ideolojisinin gerici ifadesi olmakla suçladı. Yakın geçmişte, böyle anlatılar estetik ve politik öneminin daha ayrıntılı bir dökümünü vermek için popüler metinlerin göstergebilimsel ve metinlerarası karmaşıklığını irdeleyen yeni eleştiri yöntemlerine yol açtı. Tartışmam, bu yönde değişmiş bir perspektif sayesinde mümkün olmuş, yargılayıcı olmaktan uzak inceleme ve kavrayış yöntemlerinden açık bir biçimde faydalandı.

Popüler metinlerin incelemeye değer bir konu olarak itibar kazanması, bilakis yıkıcı güçlerine karşı coşkulu bir ilahiye dönüşebilir. Böyle bir hamle feminist teori içinde iyice incelenmiş sorunların çoğunu yinelemektedir. Dişi cinsiyeti direnişin bir garantisi olarak gören kimlik politikaları kadınlar tarafından yazılmış her metinde gömülü bir feminizmin izlerini aramaya çalışır. Bu tür bir strateji 19. yüzyıl kadın popüler romanı üzerine, analitik içgörülerini yararlı bulduğum ama vardıkları sonuçlara tam olarak

katılmadığım, Nina Baym ve Jane Tompkins tarafından yazılan iki etkili çalışmada ortaya çıkar. Amerikan edebiyat kanonunda bu tür roman ve hikâyelere tanınan marjinal statüye atıfta bulunarak, duygunun, melodramın ve sansasyonelizmin kadınların popüler kültürünün kilit noktaları olarak önemini yeniden tesis etmek için Baym ve Tompkins bu tür negatif hükümleri tersine çevirmeye çalışır.⁶⁹ Katılmadığım nokta, eleştirmenlerce ele alınan dikkatli edebî bağlamlama eylemlerinden çok, bu tür bir bağlamlamanın kadınların yazılarına eleştiriye karşı bağışıklık kazandırdığına yönelik örtük varsayımdır. Bu tür bir yazının değerini olumlamakta feministler için stratejik bir değer bulunsa da yazının feminen ve popüler statüsü, onun özgünlüğünü ya da güç ilişkilerini aşmasını garanti etmez.

Bundan dolayı mevcut durumda, Corelli'nin erkek egemen edebiyat kurumunca korkunç bir kadın düşmanlığına maruz bırakılmış bir kadın olması, onun eserlerine ilgi duymamda büyük rol oynadı. Yine de bu ilgi onun metinlerini muhalif dışı kültürün edebî ifadesi olarak okuyacak kadar ileri götürülemez, böyle bir okuma dirençli öznelere birleşmesine ilgi duyan altkültür teorisinin daha şüpheli ilkelerini yeniden tanımlayan bir hamle olur. Tam tersine, toplumsal cinsiyet kadar, sınıf ve ırk hiyerarşilerinin birazcık da olsa farkında olan çağdaş bir perspektif 19. yüzyıl kadın popüler roman ve hikâyesinin pek çok yönünü sorunlu bulacaktır. Bu noktada Ann Cvetkovich'in kanonik olmayan metinlerin çalışılmaya değer bir statü kazanması adına meşru hâle getirilmesi gerektiğine dair yaygın varsayımı sorgulayışını yerinde buluyorum.⁷⁰ Özellikle, popüler metinlerin bir anlamda kökleri doğrudan duygusal

69 Nina Baym, *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870* (Ithaca: Cornell University Press, 1978) ve Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

70 Cvetkovich, *Mixed Feelings*, s. 38.

ve libidinal bir gerçekliğe dayanıyormuşçasına yaygın bir şekilde romantize edilmesinin acilen yeniden değerlendirilmesi gerekir. Gerici estetiği ve duygusal özelliklerinden dolayı kitle kültürünü kınamak ne kadar tatmin edici değilse, Cvekovich'in öne sürdüğü gibi "kitle kültürü tarafından üretilen duyguları, sınırları aşan dürtüler, toplumsal dönüşüm arzusu için atılan bir tohum veya baskıcı toplumsal yapılara duyulan hoşnutsuzluğun işareti olarak görerek, duygusal yoğunlukla siyasi değer arasındaki ilişkiyi tersine çevirmek" de aynı derecede süphelidir.⁷¹

Çok sesli hakim bir ideolojiye kahramanca karşı koymak ve onu yeniden üretmek yerine, popüler roman ve hikâye, birbiriyle uyuşan veya çelişen çok çeşitli ideolojik öğelerden oluşmuş olarak okunabilir. Benim kendi analizim bu çelişen ideolojilerden, fantezilerden ve popüler olduğu kadar elit metinlerde de bulunan edebî temsil türlerinden bazılarını detaylandırmak yönünde oldu. Mesela Corelli örneğinde, aşırı "dişi" duygusallık ve abartılı duygu; katı bir cinsel ahlâkçılık, sıkça geçen kadınlara düşmanlık ve kınama ifadelerine karışmıştır. Sıradan kişinin demokratik savunması ve popüler zevkin otoritesi açık bir züppelik, feodal otorite için küçük burjuva nostaljisi ve sosyal eşitsizliklerin tatsız inkârıyla bir arada var olur; Corelli'ye göre ancak tembeller fakir kalır. Kilise ve hükûmet gibi kurumların hiyerarşik ve elitist yapılarının tutkulu ithamları dinî dogmatizmin ateşli ifadeleri, belirgin bir anti-semitizm ve İmparatorluğun ihtişamını savunmasının karşısına konur. Böyle-sine birbiriyle bağlantılı ve çekişen ideolojik perspektifler özerk bir "kadın kültürü"nü ayırmayı imkânsız kılmaktadır, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yanı sıra, kadınların metinlerinin ne kadar derin ırk ve sınıf yapılarıyla iç içe geçtiğini ortaya koyuyor. Benzer bir biçimde, popüler hikâye ve romanın; muhafazakâr ve muhalif, doğallaştıran ve eleştirel söylemin birbirine karışmasıyla oluştuğunu göstererek, popüler ve marjinal arasındaki basit denklemi bozar.

71 *A.g.e.*, s. 7.

Benim kendi tartışmam popüler yücenin belirsiz politikaları üzerine yoğunlaşmıştır. Dile getirilemeyen bir ötekiliğe ütopyacı bir göz kırpışın toplumsal olanın içindeki çözümlenemez gerilimlere eleştirel bir tepki olduğunu söylemiştim; ideal peşinde koşturma, uzak ve ulaşılamaz bir alana konumlandırmak için özgün anlamı gündelik olanın sahasından uzaklaştıran bir yerinden etme mantığına iştirak eder. Yine de böylesi kaçış fantezileri, cinsel ve ırkî ötekiliğin herhangi bir direnç dürtüsüyle daha zor bir biçimde uzlaştırılabilecek nostaljik arketipler ve muhafazakâr olumlamalarla dolu olabilir. Özellikle, entelektüelin, popüler olanın özünde duyusal, doğrudan ve “karnavalesk” özelliklerine dair fantezisi, eserleri ahlâki, etik ve manevi mutlaklarla dolu Corelli gibi bir yazarın başarısı yüzünden büyük ölçüde sarsılmıştır. Toplumsal cinsiyet ve sınıf hiyerarşilerinin düzenleyici ilkelerini tehdit eden özgün bir bedenselliği dile getirmek yerine, Corelli’nin yazıları acayip bir şekilde, eski moda olduğu için dönemin kültürel belirleyicileri tarafından alay konusu yapılan dışının ve küçük burjuvanın ahlâka ve dine bağlılığını ortaya çıkartır.

Yine de Corelli’nin öykü ve romanları metinsel anlamı katı bir şekilde spesifik bir sınıf ve toplumsal cinsiyet konumuna demir atmaya çalışan bir okumanın sınırlamalarını ortaya koyar. Kendi tartışmamda Corelli’nin kendi toplumsal konumu ve eserlerinin ideolojik ve estetik özellikleriyle, yalnızca üretim değil alımlanmasını da şekillendiren bazı bağlantı noktaları kurmaya çalıştım. Eleştirmenler Corelli’nin öykü ve romanlarını incelemeyi sürekli olarak sınıf ve toplumsal cinsiyet sorunları etrafında şekillendirmişlerdir; eleştiriler yazara ve bir tuhafıyeci çırağının, bebek bakıcısının, üst düzey kadın barmenin, “şiire özenen tezgahlar kızların” mentalitesine sahip olarak nitelenen Corelli’nin okurlarına küçümseyici atıflarla doludur. Yine de Corelli’nin okurları, daha önce belirttiğim gibi, aslında çok da düzenli bir şekilde tabakalara ayrılmamıştır; bu okuyucu grubu içinde kadınlar olduğu gibi erkekler de, işçi sınıfından olduğu kadar orta ve üst

sınıfın üyeleri de bulunmaktadır. Eğitimli ve profesyonelleşen edebiyatçı aydınlarla duyulan yakınlık ve bağlılık, yalnızca sosyo-ekonomik statüden, Corelli'ye hayranlık mı küçümseme mi duyulduğunu belirlemekte önemli bir faktör gibi durmaktadır. Başarısının bir kısmı –burada da popüler kültürde ortaya çıkacak sonraki gelişmeleri incelemektedir– sınıf ve toplumsal cinsiyet bariyerlerini aşan fantezi biçimlerini yaratma becerisinde yatar. Organik olarak belli bir sınıf ve toplumsal cinsiyet deneyimiyle ilintili sosyal dünyanın mimetik anlatılarını yapılandırmak yerine, farklı toplumsal sınıflardan bireylerin hayal dünyalarıyla bağlantı kurabilen gösterişli başkalaşım rüyaları yarattı.

Bulmayı başarabildiğim Corelli'ye yapılan birkaç feminist atıftan birinde, Patricia Stubbs şöyle yazar: “Marie Corelli popüler ve son derece başarılı bir yazardır. Döneminin ideolojisini kabaca basitleştirmesi bu başarıyı büyük ölçüde açıklamaktadır. Ve tahammül gerektirse de eserlerinin okunuşu, hakim sosyal ve politik varsayımlarını açık bir şekilde ortaya çıkartır.”⁷² Yapmak istediğim şeylerden biri popüler öykü ve romanın daha önceden var olan bir ideolojinin şeffaf taşıyıcısı olarak görülmesi ve popülerlerin ister istemez dirençli bir güç olarak tersten okunmasını sorgulamaktı. Bence modernite kültürünü şekillendirmede romans ve melodram gibi genel biçimleri, basitçe belirlenmişlik olarak değerlendirmemeli, ayrık ve belirleyici doğalarından dolayı daha fazla ciddiye almalıyız. Popüler yüce, tarifsiz derecede bereketli, yerinden edilmiş bir sahaya göz kırparak modernin içinde güçlü bir hayal ve büyülenmeyi dile getirir. Modernin belirleyici biçimi nostaljiye eğer, Sainte-Beuve'un *Madame Bovary* okumasında bu bilinmeyen bir ülkeye duyulan özlemdir.⁷³

72 Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880-1920* (London: Methuen, 1981), s. 45.

73 Charles Augustin Sainte-Beuve, “Madame Bovary by Gustave Flaubert,” *Madame Bovary* içinde, ed. ve çev. Paul de Man (New York: Norton, 1965), s. 331.

6. YENİNİN TASAVVURLARI: EVRİM VE DEVRİMİN FEMİNİST SÖYLEMLERİ

Modernite, dişilik, evrim... modern dişiliğin doğal ve önüne geçilemez yeni bir tipini savunmak için kadınların oy hakkı tartışmalarında bir araya geldi... Eleştirmenlerine göre modern kadın, çökmesine yardımcı olduğu toplumsal bozuluşun bir göstergesiydi... onu savunanlara göre dişi olmaktan uzak değildi, fakat yeni ve gelişen türden dişiydi.¹

Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-1914*

Kadınların maddi ve sosyal durumlarıyla olduğu kadar özel ideolojik bağlarıyla da şekillenen modernin geçici dinamikleriyle olan bağlantısı yüzyıl başında önemli ölçüde değişiklik gösterecektir. Bazıları nostaljik bir gelenekselcilikten ve egzotizmden medet umdu, bazıları da moderniteyi sürekli değişim olarak görme fikrinin getirdiği dönüştürücülük vaadine sıkı sıkıya sarıldı. Böylelikle

1 Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-1914* (London: Chatto and Windus, 1987), s. 182-192.

birinci dalga feminizm birçok kadını kendisini tarihî özne olarak tanımlamaya ve kendilerini yeninin özgürleştirici failleri olarak sunmaya teşvik etti. Bu bölümde, 19. yüzyıl sonu İngiltere’inde siyasetleşmiş bir kadın kültürünün ortaya çıkışında zamansal olanın nasıl algılandığını irdelemeyi amaçladım. Feministler tarihsel zamanın şeklini ve sınırlarını ve kadınlar olarak büyük ölçekli toplumsal süreçlerdeki konumlanışlarını nasıl tasavvur ettiler? Evrimsel ve devrimsel değişim düşüncesine yatırımlarının niteliği nedir? Erken feminist söylemin temelini oluşturan tarih anlatılarının ve felsefelerinin analiziyle, modernitenin kültürel “zaman-metni”nin belli ton değişikliklerini ortaya çıkartmayı ve bunun karşılığında tarihsel düşüncenin toplumsal cinsiyet politikalarının tekrar değerlendirilmesini umuyorum.²

Yüzyıl sonu kültürü yenilik, yenileşme ve gelecekçilik retoriğinin sınırları tarafından belirlenir. Yüzyılın sona doğru yaklaşmasından doğan bir sona erme hissi yeni bir başlangıcın farkındalığını da beraberinde getirdi; dejenerasyon ve yozlaşma motifleri, geleceğe yakarış ve aydınlık yeni bir şafağa seslenişle yan yana konur. Yeninin dönüştürücü gücüne bu tür retorik diz çökmeler, çok farklı politik gündemler ve bağlamsal kaygılar tarafından harekete geçirilen bir

- 2 “Zaman-metin” terimini “bireysel tarihlerin bir ifadesi olan toplumsal anlatıları” dizayn etmek için kullanan Anthony Kemp’den aldım. “Bu üsttarihsel zaman-metin, bir nesne ile bağlı ve sınırlı olmaktansa, bağımsız, kendi içinde bir geçmiş olan (*past-in-itself*) bir şeydir (...) ve aşırı varyasyon, şiddet ve bağımsız değişikliğe kadirdir.” Bkz. Anthony Kemp, *The Estrangement of the Past: A Study in the Origins of Historical Consciousness* (Oxford: Oxford University Press, 1991), s. vii. Tarihsel düşüncenin toplumsal cinsiyetinin eleştirel yeniden değerlendirmesi; eril, çizgisel bir zamanla ritme, daireselliğe ve tekrara dayalı dışı zamansallık arasındaki sözde ayrıma karşı duyulan bir kuşkudan kaynaklanmaktadır. Böylesi bir karşıtlık, inanıyorum ki, sosyotarihsel bağlamlarının özelliklerince şekillenmiş kadınlar ve erkekler arasında farklılaşan kavramlar ve deneyimlerle başa çıkabilecek kadar nüanslı değildir. Bu bağlamda bkz. Julia Kristeva, “Women’s Time,” *The Kristeva Reader* içinde, ed. Toril Moi (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

dizi metni birbirine bağlar. Almanya, Fransa ve İskandinavya gibi bazı ülkelerde “modern” kavramı karşı konulamaz çekim gücüne sahip bir toplanma sloganına dönüştü, İngiltere’de yeni bir çağın eşiğinde olma fikri bir aciliyet anlamı ve yükseltilmiş beklenti de taşımaktaydı. Yeni Tiyatro, Yeni Sanat, Yeni Psikoloji, Yeni Siyaset, Yeni Roman, Yeni Kadın, Yeni Ruh; bu ve buna benzer kavramlar geçmişin zulmünden coşkun bir özgürleşme anlamını, modası geçmiş ve alakasız değerleri ve gelenekleri radikal modernitenin benimsenmesi yoluyla geride bırakmayı işaret etmek için kullanıldı.³

Geleceğin bu tasavvurunda, dişilik merkezî bir rol oynadı. Kadınların değişen ekonomik, yasal ve kültürel statüsü, her şeyden önce, modern yaşamın değişen doğasını ve yeninin ruhunu sembolize edenin kadınlar olduğu hissini uyandırdı. Birçok yazar ihtilafı olsa da modaya dönüşen kadın meselesine odaklandı, görünürde istikrarlı bir ideolojik düşünceye sahip olan Viktoryen evlilik ideali çökmeye başladı. Ibsen’in *Bebek Evi*’nde Nora’nın kocası ve çocuklarını terk ederken çarptığı kapının sesi, Avrupa’ya dadanan feminizm heyulası hakkında akisler uyandırarak ulusal sınırların ötesinde yankılandı. İngiltere’de kadınların kendileri bizzat kadınların özgürleşmesi anlatılarında yer aldı; yüzyılın son yirmi yılında cinsiyetlerinin karşı karşıya kaldıkları problemleri bilinçli bir biçimde ele alan kadın romancılar tarafından daha önce görülmemiş bir etkinlik patlaması görüldü. Bunlar, Yeni Kadınlar hakkında yeni romanlardı. Yeni Kadın terimi, 1894’te uydurulan ve dişiliğin Viktoryen normlarının kısıtlamalarına karşın mücadele eden enerjik ve bağımsız kadını karşılamak için popüler bir

3 Bkz. Malcolm Bradbury ve James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism,” *Modernism: 1890-1930* içinde, ed. Malcolm Bradbury ve James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976), s. 37-38; Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties* (New York: Capricorn Books, 1966), s. 21-22; 1915, *the Cultural Moment: The New Politics, the New Woman, the New Psychology, the New Art, and the New Theatre in America*, ed. Adele Heller ve Lois Rudnick (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991).

şekilde hemen dolaşıma girmiştir. 1880'lerin ve 90'ların kadın romancıları tarafından yazılmış birçok roman, kadınların mutsuz deneyimleri ve hayatlarına anlam katacak kişisel tatmini yüksek öğretim gibi alternatif yollarda bulma mücadeleleri hakkında ayrıntılı ve cinsel olarak da samimi tasvirler sunmaktadır.⁴

Öte yandan ağırlıklı olarak realist bir formatın kısıtlamaları içinde, bu romanların çoğunun karamsar bir sonu vardır. Tipik olarak, kadın kahramanın isyanı başarısızlıkla sonuçlanır özgürleşme özlemi zamanının sosyal ve cinsel gerçekliklerince engellenmiştir. Ütopik roman ve siyasi deneme gibi diğer yazın türleri uzun soluklu ve programatik yazına daha misafirperver bir çerçeve sunmuştur, bu da alternatif senaryoların hayali izdüşümüne bir davettir. Örneğin, Katherine Stern geç 19. yüzyılda, kadınların gelecek post-feminist dünyadaki yaşamlarının doğası hakkında çılgınca değişken spekülasyonlar sunan, süfrajette fantezisi adında bir popüler tür ortaya çıkardı.⁵ Bu tür biçimler modernle ilgilenen kişilere cazip gelmek-

- 4 Bkz. Penny Boumelha, "Women and the New Fiction 1880-1900," *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* içinde (Brighton: Harvester, 1982); Ann Ardis, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism* (Nes Brunswick: Rutgers University Press, 1990); Susan M. Gilbert and Susan Gubar, "Home Rule: The Colonies of the New Women," *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* içinde, cilt 2: *Sexchanges* (New Haven: Yale University Press, 1989); Elaine Showalter, "New Women," *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* içinde (New York: Viking Penguin, 1990); Carroll Smith-Rosenberg, "Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870-1936," *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* içinde (Harmondsworth: Penguin, 1991); Lucy Bland, "The Married Woman, the 'New Woman,' and the Feminist: Sexual Politics of the 1890s," *Equal or Different? Women's Politics, 1800-1914* içinde (Londra: Basil Blackwell, 1987); Gail Cunningham, *The New Woman and the Victorian Novel* (New York: Macmillan, 1978). Feminizmin İngiltere'deki erkek romancılar üzerindeki etkisinin tartışması için bkz. Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880-1920* (Londra: Methuen, 1981).
- 5 Katherine Stern, "The War of the Sexes in British Fantasy Literature of the Suffragette Era," *Critical Matrix*, 3, 3 (1987), s. 78-109.

tedir. Ancak bu cazibenin sebebi, modern mevcut bir gerçeklik olarak değil de, tarihin anlamını geçmişindense geleceğinde bulan kadınlara faydaları zamanla dokunacak bir vaat olmasıdır. Feminist söylem edimsel ve kâhince bir işlev kazanır, yazdıklarıyla varmaya çalıştıkları politik toplumu gerçekleştirmeye çalışır.

Kadın özgürlüğü metinlerinin çoğalması, kadın hareketinin politik ve kültürel mevcudiyetiyle yakından alakalıdır. Feminizm Viktorya dönemi boyunca birçok hatırı sayılır zafer kazanmış olsa da, geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda kamu bilincine karşı konulmaz bir şekilde büyük ve *modern* bir politik hareket ve toplumsal değişim için önemli bir kuvvet olarak tesir etmiştir. Feministler birleşik ve tutarlı bir kitleden çok fikir birlikleri ile olduğu kadar anlaşmazlıklarla da işaretlenmiş tek parça olmaktan uzak gruplar ve mensubiyet ağlarından oluşur. Büyük bir grubu birleştiren asıl mesele oy için mücadeleiydi, birçok süfrajyet oy hakkının kazanılmasını Batı uygarlığının radikal dönüşümünde bir adım olarak görüyordu. Bu değişik bağlamlarda modern ve yeninin tınlayan çağrışımları kadın hareketinin temsilinde ve süfrajyet aktivizminin sembolik politikalarında merkezî bir rol oynayacaktı. Dönemin feministleri özünde modern zamanların farkındalığını destekledi; şimdinin ve geleceğin vizyonunu yaratmada, tarihi takvimsel bir gelişme ve linear, tersine çevrilemez zaman akışı olarak gören anlayıştan yana oldular.⁶ Birçok kadın için, böyle bir tarihsellik deneyimi, kadınların, tarihe tabi olmaktansa onun bir öznesi olacağını ve politik bir etken olarak öneminin gün yüzüne çıkacağını ilan eden, dramatik bir şekilde yeni ve neşelendirici bir olgudur.

Toplumsal değişim süreçlerinin tasvirinde modern düşünce tarihinin en yaygın metaforları şüphesiz devrim ve evrimdir. Kökeninde sürekli tekrarlanan dairesel bir hareket (feleğin

6 Bkz. Donald M. Lowe, "Temporality," *History of Bourgeois Perception* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 1982) ve Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avangard, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), s. 13.

çemberinin devinimi) anlamı taşıyan devrim zamanla statükoyla kopuşun ve yeni bir düzenin başlamasının belirleyici bir anını tanımlar. Fransız Devrimi çoğunlukla, geleneksel olandan onarılamaz bir kopuş şeklinde tanımlanan modernin yerleştiği tarihsel olay olarak görülmüştür. Politik anlamda devrim, mevcut bir rejimin ani ve şiddetli düşürülmesidir ama aynı zamanda daha geniş ve genel bir radikal ve temelli değişim süreci anlamını da içerir. Her iki bağlamda da devrim, evrimin geçiciliğine değişim ve büyüme organik süreçleri olarak tipik bir şekilde karşıdır. 19. yüzyıl Avrupa düşüncesinde hakim bir paradigma olarak evrimin üstünlüğü radikal değişimi savunan doğadışı güçlerin hararetli inkârıyla el ele gider. Kontrolsüz ve kaotik dönüşümün rahatsız edici manzarasının yerini içkin bir örüntünün sistematik bir şekilde ortaya dökülmesi şeklindeki tarih vizyonu almıştır. Evrimsel güçlere duyulan bu ilgi sayesinde, geçmişten kopuş yerine politik bağıntısı şiddetli değişimdense bölük pörçük reforma denk gelen, devamlılık ve bağa önem veren bir eğilim oluşmuştur.⁷

Bu evrim ve devrim metaforu 19. yüzyıl kültür temsillerinin içine sinmiştir. Hem tarihsel dönem hem de normatif bir proje olarak moderne yönelik yaygın tutumların kalıba dökülmüş hâlidir. Günümüzün birçok feminist tarihçisi ve sosyal kuramcısı, öte yandan, siyasal modernitenin erkek merkezli soyunu yüceleştiren bu kavramlara şüpheyle yaklaşmaya devam etmektedir. Devrimci kişilik üzerine elimizdeki araştırmalar, örneğin, politik radikalizmin içkin erilliğini doğal karşılayarak hayali babanın zulmüne karşı isyan eden politik Ödipal kuşak çatışması modeline yaslanır. Devrimci söylemin eril tonlamasının analizinde eleştirel bir perspektiften de olsa feminist araştırmalar bu bakışı destekleme eğilimindedir. Fransız Devrimi'nin kendine has durumunda olduğu gibi, cumhuriyetçilik ikonografisinde ve özgürlük, eşitlik ve kardeşlik retoriğinde de

7 Bu iki kavramın Raymond Williams tarafından tartışması için bkz., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana, 1983).

kadınların politik süreçten dışlandığı görülür.⁸ Benzer bir şekilde, daha önceki Simmel irdelememin de gösterdiği gibi, 19. yüzyıl evrim modelleri kadınları tarihsel gelişimin uzağında zamandışı bir alana sürgün etmiştir. Lorna Duffin'e göre, bu bağlamda evrim teorisi, kadınları bilerek evde tutmakta ısrarcı muhafazakâr ve antifeminist ideolojilere hizmet eden "gelişimin mahkûmları" olarak tanımlandı. Christine Crosby de evrimsel tarihin Viktoryen kavramların kadınları "tarihin tarihsel dışı ötekisi" olarak tanımlarken özünde ataerkil söylemle tanımladığını söylemektedir. Bu tür tarihsel üst-anlatıların heterojenliğe ve ötekiliğe şiddet uyguladığı için hiyerarşik ve dışlayıcı olduğunu belirtir.⁹

Ne var ki dünyeviliğin modern mantığını aydınlığa kavuşturan eleştiri evrim ve devrimin feminist söylemdeki merkezî konumunu açıklayamaz. Yüzyıl sonu feminist düşüncesinin metinleri bu iki kavrama yapılan atıflarla doludur. Kadınlar bu kavramları neden ve

- 8 "Devrimci kişilik" kavranının bir değerlendirmesi için bkz. Marie Marmo Mullaney, "Women and the Theory of the 'Revolutionary Personality': Comments, Criticisms, and Suggestions for Further Study," *The Social Science Journal*, 21, 2 (1984), s. 49-70. Fransız Devrimi'nin feminist açıklamaları için bkz. Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988) ve Dorinda Outram, "Le langage mâle de la vertu: Women and the Discourse of the French Revolution," *The Social History of Language*, ed. Peter Burke and Roy Porter (Cambridge: Cambridge University Press, 1987). Fransız Devrimi'nin ve liberal politik teorinin feminist yorumlarının yararlı bir yeniden değerlendirmesi için Lynn Hunt tarafından sunulan daha nüanslı çalışma için bkz. *The Family Romance of the French Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1992).
- 9 Lorna Duffin, "Prisoners of Progress: Women and Evolution," *The Nineteenth-Century Woman: Her Cultural and Physical World*, ed. Sara Delamont and Lorna Duffin (London: Croom Helm, 1978) ve Christine Crosby, *The Ends of History: Victorians and the Woman Question* (London: Routledge, 1991). Ayrıca bkz. Jill Conway, "Stereotypes of Femininity in a Theory of Sexual Evolution," *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, ed. Martha Vicinus (Bloomington: Indiana University Press, 1972).

ne amaçla kullanıyor? Tarihsel zamanın kanunlarını ve ritimlerini nasıl tasavvur ediyorlar? Benim burada ilgilendiğim şey birinci dalga feminizmin maddi başarılarının tasviri olarak evrim veya devrimin kesin doğruluğu ile ilgili bağlantısından çok, feministlerin kendi tarihsel kimliklerini dile getirmeye çalıştıkları ayrı ama birbiriyle ilintili zamansal kipler gibi kavramların metaforik gücüyle ilgilidir. Peter Osborne'un yazdığı gibi, "'modernite', tarihî anlayışın bir kategorisi olduğu için tek tarafı da olsa, inkâr edilemez bir gerçekliğe sahiptir: Bu gerçeklik, 'modernite'nin bir tür kültürel özbing ve tarihî zamanın yaşanmış bir deneyimi olmasıdır.'"10 Aşağıdaki tartışmaya yön veren, tarihin bu yaşanmışlığının ve yüzyıl sonu feminist hareket ve mücadelelerin keşışmesinin önemi ile geleceğin ve yeninin değeri kazanmasında da görüldüğü gibi tarihin modern bir şekilde zamana uydurulmasıdır.

Süfrajat hareketinin aktivizm döneminde aldığı düşmanca eleştiriler kadınların kendilerini dünya sahnesinde konumlandırma çabalarının ne tür rahatsızlıklar yarattığının kanıtıdır. Kendi modern meta-anlatılarını yaratmada feministler ilerleme ve yozlaşma mitolojilerinin geniş kültürel repertuarlarına hem atıfta bulunur hem de cevap verirler. Bir yandan, dekadans (gerileme) kahinlerinin toplumun dişileştğine dair iddialarına katılıp aynı anda bu gerileyiş emarelerini daha yüksek bir duruma ilerlemenin işaretine dönüştürür; öte yandan, erkektense kadını tarihin dinamik öznesi olarak anlatırken yerleşik ilerleme anlatılarından yararlandılar. Feministler özgürlük savaşlarında evrim, devrim, eşitlik, özgürlük ve vatandaşlık gibi geleneksel olarak erkek merkezli nosyonları kendilerine mal ederken, bu kavramların anlamı ve yankıları değışti.

Ancak elbette ki kelimeler her yere çekilemezdi, tabii artık bir posa hâline gelmiş geleneğe göre, yani ideolojik olarak kullanıldıkları sürece. Feministler tarih ve ilerleme nosyonlarını kendi

10 Peter Osborne, "Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological Category," *New Left Review*, 192 (1992), s. 67.

amaçları uğrunda yeniden şekillendirme yoluna gittiler, böyle kavramların girdabında getirdiği mirastan etkilendiler. Böylelikle kadın hareketinin çoğunlukla orta sınıftan gelme üyeleri kendilerini sıklıkla tarihin bayraktarlığını yapan entelektüel ve siyasi öncüler olarak sundular. Bu senaryo içinde, başka ırklardan ve sınıflardan kadınlar çoğunlukla feminist bilincin ışığına kavuşturulması gereken ilkel ve geri kafalı kişiler olarak tanımlandı. Evrim ve devrim metaforlarının bazı kadınların kendi etkinliklerini, tarihsel amaçlarını ve siyasi radikalizmlerini ifade edebilmelerine yardım etmesinin stratejik değeri ile dışlamaya yönelik bu daha da problematik miras birbirinden ayrılmaz. Bazı kadınlar diğerlerinden daha modern görülüyordu.

FEMİNİST SEMBOLİK POLİTİKALAR

Son yıllarda, feminist tarihçiler birinci dalga kadın hareketinin özelliklerine bir hayli ilgi göstermeye başladılar, oy hakkı isteme kampanyasının farklı aşamalarının çizelgesini çıkardıkları gibi kadınların değiştirmek ve iyileştirmek için savaştıkları –pedagojik, yasal, tıbbi– birçok farklı alanı irdelediler. Bu revizyonist eleştirmenler, kadınlara oy hakkı üzerine kadın düşmanı ve aşağılayıcı tarihsel yazın geleneğini eleştirirken, yalnızca oy için bir mücadele olarak tanımlanmanın ötesinde, “İngiltere’nin cinsel kültürünü siyasi araçlarla yeniden tanımlama ve yeniden yaratma” çabası olan erken feminist aktivizminin ciddi bir şekilde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunurlar.¹¹

Giderek artan bir şekilde kuramcılar feminizmi, “sembolik politikaların”, yani analitik ve teorik iddiaları belli metaforlar ve

11 Susan Kingsley Kent, *Sex and Suffrage in Britain, 1860-1914* (London: Routledge, 1990), s. 3. Ayrıca bkz. Martha Vicinus, “Male Space and Women’s Bodies: The Suffragette Movement,” *Independent Women: Work and Community for Single Women, 1850-1920* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 1985) ve Jane Marcus, “Introduction: Re-reading the Pankhursts and Women’s Suffrage,” *Suffrage and the Pankhursts*, ed. Jane Marcus (London: Routledge, 1987).

temsil biçimleriyle ilintili olan toplumsal değişim için gösterilen mücadelenin bir biçimi olarak okumak adına siyasi ve kültürel analizi bir araya getiriyorlar.¹² Burada feminist eleştiri, toplumsal ilişkilerin sürdürülmesinde ve değişiminde dil, görünüm, giyim, jest, mimik ve adetler gibi sembolik uygulamaların önemine dikkat çeken “yeni kültürel tarihe” bağlanır. Lynn Hunt’ın Fransız Devrimi üzerine çalışmasında değindiği gibi bu tür uygulamalar siyasi bilincin oluşmasında içsel bir rol oynayabilir; ekonomide ya da devlette çoktan yerleşmiş bir “reel politik” alanı dile getirmektense, kendileri değişimin araçları olan toplumsal ve siyasi dünyayı yeniden kurma işlevini yüklenirler. Hunt’a göre Fransız Devrimi’nin en büyük başarılarından biri, belirgin bir şekilde yeni bir siyasal kültürün kurulmasıdır.¹³ Benzer bir şekilde, feministler de “kadınlara oy hakkı mücadelesinin semiyotik ve somatiğini [bedenselliğini]” keşfetmeye, Jane Marcus’un fikir verici ifadesiyle, feminizmin tarihini siyasal temsilin olduğu kadar metinsel alana bir müdahale olarak okumaya başladılar. Lisa Tickner’in *The Spectacle of Women*’ı, böylesi bir yaklaşımının en etkileyici örneği olmayı sürdürüyor. Tickner eserinde, oy hakkı kampanyasının ikonografisini, sergilerini ve söylemlerini tahlil ederken tarihsel araştırmacılığı metinsel analizle bir araya getirmiştir.¹⁴

Bu bölümde, Janet Lyon’un daha yakın zamanlardaki eserlerine olduğu kadar Tickner ve Martha Vicinus’un çalışmalarına da borçlu

- 12 “Sembolik politikalar” terimini 18. yüzyıl kamusal alan tartışması politik ve kültürel temsil sistemleri arasındaki bağlantıya aydınlatıcı bir açıklama getiren Joan Landes’den ödünç aldım.
- 13 Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1982), s. 14, 24. Ayrıca bkz. *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt (Berkeley: University of California Press, 1989).
- 14 Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-1914* (London: Chatto and Windus, 1987). “Kadınlara oy hakkının göstergebilimi ve somatiği” terimi Jane Marcus’tan gelmektedir, “The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness—Is There a Feminist Fetishism?” *The New Historicism* içinde, ed. H. Aram Veesser (New York: Routledge, 1989), s. 142.

olduğum bir feminist söylem okuması sunuyorum.¹⁵ 19. yüzyılın sonu boyunca ve hepsinden öte oy hakkı mücadelesinin zirvesi olan 1906 ve 1914 yılları arasında kadın hareketleri, kadının politik, sosyal ve cinsel statüsü ile ilgili tartışmaların birçoğunu kuşatan kapsayıcı ifade olan “Kadın Sorunu” hakkında bir sürü metin ortaya koydu. Bu metinler denemeler, söylevler, manifestolar, otobiyografiler, bilimsel makaleler, süfrajat romanları, oyunlar ve dilekçeleri içerir; Tickner tarafından ayrıntılı bir şekilde anlatılan bayraklar, posterler, kartpostallar ve geçit töreni gibi görsel imgelerden söz etmiyorum bile. Kadınların kamusal hayatın merkezine doğru kaydıkları ve birçok kadın reformcu ve aktivistin artan bir şekilde sevinç, heyecan ve bir çeşit güç duygusunu tattığı bir dönemdir.¹⁶ Oy hakkına karşı olanlar da feminist taleplerin ne kadar boş ve absürt olduğunu ortaya koyarak aynı derecede heyecanlı, geniş kapsamlı ve polemikçi argümanlarla cevap vermektedir. Bu kelimeler savaşında, oy hakkı meselesi her iki taraf için de kadın-erkek ilişkilerinin yerleşik kurumlarına karşı gösterilen daha geniş feminist meydan okumanın güçlü ve yoğun bir sembolüne dönüşmekteydi.

Feminist söylemin kurmaca olmayan formları, dönemin Yeni Kadın romanlarına kıyasla metin analistleri tarafından daha az ilgiye mazhar olsa da, zengin ve verimli bir araştırma sahası sunmaktaydı. Öncelikle, bunlar kelimenin tam anlamıyla, feminist davanın haklılığı konusunda ikna etmeye çalıştığı geniş okur kitlesine doğrudan seslenen kamusal metinlerdir. Dolayısıyla kamusal düşüncenin olduğu kadar kamusal alanın da ele geçirilmesi, kadın özgürlüğü hareketiyle bir tutulur ve bu ileriye değil ama *dışarıya* sembolik bir göz kırptır. Martha Vicinus’un ileri sürdüğü gibi “süfrajat hareketinin en devrimci yönü kadınların erkeklere ayrılma sahalarda

15 Janet Lyon, “Militant Discourse, Strange Bedfellows: Suffragettes and Vorticists before the War,” *Differences*, 4, 2 (1992), s. 100-133 ve “Transforming Manifestoes: A Second-Wave Problematic,” *The Yale Journal of Criticism*, 5, 1 (1991), s. 101-127.

16 Vicinus, “Male Space and Women’s Bodies,” s. 254.

(liderlikte bile) var olmaktadır ısrarlarıdır”; buna ulaşmanın kilit yollarından biri de bir zamanlar kadınlara izin verilmeyen yazma ve konuşma üsluplarını benimsemekle olmuştur.¹⁷ Süfrajetlerin, geleneksel olarak erkeklere ait alanları kadın bedenleri tarafından toplu bir şekilde işgal ederek yerleşik uzamsal hiyerarşileri yıkmaya çalıştıkları gibi, süfrajyet söylem de temelde eril bir alan olan siyasi retorik ve argüman alanına meydan okurcasına sızar. Feminizmin tarihin belirli bir zamana konumlanması durumu ile kurduğu ittifak, kamusal alanı kadınlar için hem sembolik hem de maddi bir alan olarak kabul etme taahhüdüyle yakından ilgilidir.

Dahası, siyasi makaleler ve söylevler çoğunlukla soyutlama ve mecazi formülasyonlarla doludur, o nedenle diğer yazım türlerinde yalnızca ima edilen metafizik özellikleri açıkça ortaya koyarlar. Dolayısıyla birinci dalga feminist düşüncede gömülü olan tarihsel-felsefi varsayımlar bu literatürün çoğunda örnek bir açıklıkla ortaya konur. İnceleme ve teşhisle yetinmez, geleceğe yönelik öngörülerde ve uyarılarda bulunur; dişiliğin zaferinin kesin olduğu hayali bir geleceğe ümitle bakar. Bu belli belirsiz öngörülen an, mevcut ümitlerin bir garantisi olarak durur, aynı zamanda feminist hareket sosyal reform için verilen mücadelede aksiliklerle karşılaştığında ilham veren bir motif ve kurtarıcı umut olma işlevi gören parlak bir *telos*, nihai hedeftir. Nitekim gelecek odaklı bu zamansallık, feminist söylemin büyük bir bölümüne aleni bir yapısal prensip sağladı.

Benim bu konuyla alakalı külliyatımda, Frances Winey ve Olive Schreiner’den kitap-uzunluğunda iki tez *The Awakening of Women* ve *Woman and Labour* ve Kadınların Sosyal ve Politik Birliği’nin amiral gemisi olan *Votes for Women*’da yayımlanan makaleler bulunmaktadır. Bu makaleler çoğunlukla önemli aktivistlerin

17 A.g.e., s. 264. Dönemin feminist otobiyografilerinin bir incelemesi için bkz. Tricia Davis ve diğerleri, “‘The Public Face of Feminism’: Early Twentieth-Century Writings on Women’s Suffrage,” *Making Histories: Studies in History-Writing and Politics* içinde, ed. Richard Johnson ve diğerleri. (London: Hutchinson, 1982).

konuşmalarının kelimesi kelimesine yayımlanmasıdır; feminist okura etkin bir şekilde seslenerek, taleplerinin özgünlüğünü ve aciliyetini iletmek için klasik nutuk stratejilerine yaslanırlar. Buna karşın, *The Awakening of Women* ve *Woman and Labour* kadının doğada, tarihte ve toplumdaki konumu hakkında çok farklı duruşlar ve teknikler benimseyen ansiklopedik çözümlemeler sunmaktadır. Burada yazarlar sık sık bilimsel buluşlara atıfta bulunarak ve hayali rakiplerin itirazlarını önce seslendirerek sonra da çürütürerek savlarının nesnelliğini ortaya koymak için büyük bir çaba gösterirler.

Bu ayrışan söylem türleri açıkça siyasallaşmış yazının örnekleri olarak, yine de, ortak retorik araçlara müşterek bir güven sergilerler. Karakteristik özelliklerden biri de, metnin iddialarını şekillendiren, bütüncül bir “biz” vurgusunun sürekli olarak tekrarlanmasıdır. Bu “biz”, programatik ifadelerin, uyarıların ve taleplerin gramatik öznesine dönüşüp, yazarın konuşan pozisyonunu temellendiren ve meşrulaştıran toplumsal bir dayanışmayı dile getirir. Ahlâki ve etik bir eleştirmen duruşudur bu, kadın zaferinin ve güçlenmesinin alternatif bir senaryosunu şimdinin radikal yetersizliğini ortaya çıkartmak için karşısına koyar. Feminist söylem bu kınama hareketinde, çoğunlukla bütün kadınların ve erkeklerin durumu hakkında abartılı iddialara, konuşmacının ve yoldaşlarının ahlâki yüce gönüllülüğünü hükûmetin ve kadınlara oy hakkı verilmesinin karşısında olanların haksızlıklarıyla kıyaslayan Manişeist söz dağarcığına yaslanır. Bu tür dilbilimsel manevralar, neredeyse kaçınılmaz bir şekilde feminist kampanyaların politik zorunluluklarından ve farklı, anlamlı bir karşı-kimlik yaratma ihtiyacından kaynaklanır. Kadınların kendi itaatsizliği, direnci ve itirazı kapsayıcı bir ahlâki teleoloji çerçevesinde meşrulaştırılır. İyiye karşı kötü, doğruya karşı yanlış ve masumiyete karşı ahlâksızlık gibi tartışmalı karşıtlıklar, kadınları kontrol altında tutmak için oy hakkı mücadelesi verenlerin sık sık kar-

şılaştığı alay, taciz ve şiddet –bazı durumlarda mahkûmiyet ve zorla yedirme– deneyimleri büyülü sözler olarak kullanıldı. Daha genel olarak dil, kolektif öznelliklerin yaratılmasında hayati bir rol oynayarak, toplumsal eylemle ilişkisi kesinleşmiş olanları değil de çoğunlukla –Olive Schreiner olayında olduğu gibi– endişeli ve kararsız bireyleri birbirine perçinledi. Bu beyannameler sırasında kadın çıkarlarının toplumsallığı onaylandı, geçici bir süreliğine de olsa gerçekleşti.

Öyleyse, dönemin feminist söylemi öncelikle stratejiktir, toplumsal eşitsizliğin teşhisinde, iletişimin farklı boyutlarını analitik ve çoğunlukla açık bir şekilde propagandist bir tavırla ortaya koyar. Öte yandan, paradoksal bir şekilde, dilin belirli politik hedeflere ulaşmak için bir araç olarak kullanımı ile ortak paylaşılan kimlikler, ritüeller ve semboller bulmaya çalışan son derece estetikleşmiş, zengin metaforik içerikleri olan ve duygusal bir ifade biçimiyle iç içe geçmiştir. Tickner'in vurguladığı gibi, gösteri, yürüyüş, kostüm ve zengin görsel repertuardan oluşan yaygın ve oldukça incelikli bir kültürün gelişimi süfraj hareketinin ayrılmaz parçasıdır. Feminist kimlikler yalnızca analitik doğruluk iddiaları ile değil, –bu iddiaların gücü ve geniş kapsamlı etkileri de inkar edilmemelidir– sergi, tören ve ayinle de şekillendi. Çoğunlukla faşizm ideolojisiyle bir tutulan siyasetin estetize edilişi, kamusal hayatta feminist mevcudiyetin ve onun toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kabullenilmesine getirdiği eleştirel meydan okumanın ayrılmaz bir parçasıdır.

Fakat feminist söylemin farklı kollarının muhatabı ve tematik içerikleri o anın tesadüflerine bağlı olarak önemli ölçüde değişiklik gösterebilir. Tickner şöyle yazar :

Süfrajeterler “kadınlara oy hakkı” mücadelesinin, aile ve sosyal bünyeyi yok eden değil, güçlendiren, iyi ve arzulanan bir şey olduğuna; bir avuç radikalın ötesinde kamuoyunu harekete geçirebilmek için orta sınıfı olduğu gibi işçi sınıfını da, kadınları olduğu kadar erkekleri

de, muhafazakârları olduğu kadar sendikaları ve işçi hareketlerini de, Serbest Ticaretçileri, İrlanda'nın Bağımsızlığını Savunmaları, Anglikanları ve onlara karşı olanları (eninde sonunda homojen bir "kamuoyundan" söz edilemez) ikna etmek zorunda kalmışlardı. Eğer insanların farkına varmasını sağlayacaksa, bir şekilde hem şakayla karışık hem ciddi; hem çok büyük hem de bazı açılardan küçük ve önemsiz bir sorun olarak ele alınmalıydı. Oy, kapsamlı ve tamamen faydalı sosyal reform türlerinin ve aynı zamanda tarihsel ve sonrasında istenmeyen sonuçlara yol açmayan aykırı adaletsizliğin ıslahının anahtarı olarak görülmek zorundaydı . . . Denebilir ki tüm bunlar anlaşılır olarak oy hakkı propagandacılarının içinde buldukları bağlama göre kumaşlarını kesmesi, deyim yerindeyse nabza göre şerbet vermesiydi.¹⁸

Bununla birlikte feminist pozisyonların farklılaşması her zaman böyle bir tanımlamanın ortaya koyduğu kadar uyumlu değildi, çoğunlukla politik ve retorik stratejiyle ilgili ciddi anlaşmazlıklara şahitlik etti. Kamu çıkarı ve insanlığın yararının cazibesi kadınların özgürleşmesini daha yüksek seviyede bir uygarlığa ulaşmakta kaçınılmaz bir aşama olarak anlatan birçok feminist metni süslemiştir. Böylesine bir söylemin "biz"i dışlayıcı değil kapsayıcıdır, toplumsal cinsiyet farkını kızıştırmaktansa en aza indirmeye çalışır. Fakat militan süfrajetlerin ortaya çıkışı, bu evrimci perspektifin algılanan kısıtlamalarına sabırsız bir tepki verdiğine işaret ederek kendini açık bir şekilde halka karşı tanımlayan öncü bir duruşun ortaya çıkmasına yol açtı. Direniş ve şehitliğe davet eden toplanma haykırışları aracılığıyla, militan süfrajetler günün değerleri ve normlarıyla radikal bir kopuş sahneleyen muhalif bir kadın alt kültürü yarattı. Öyleyse evrim ve devrim metaforlarını ortaya çıkarmak için okurken, insan feminist söylemin bazı anahtar parametrelerini ayrıntılarıyla masaya yatırıp, bu ikisinin ayrı olsalar da kesişen politik, felsefi ve dünyevi yönlerini çözebilir.

18 Tickner, *The Spectacle of Women*, s. 151.

GELECEK KADINDIR

Kadın Sorunu konusundaki eserlerinde, Olive Schreiner ve Frances Swiney 19. yüzyıl içinde yerleşmiş entelektüel kültürün saygıdeğer bir türüne katkıda bulunuyordu. İnsanlık tarihini sınıflandırmaya ve anlatısallaştırmaya meraklı bir dönemde insanın gelişimi üzerine ansiklopedik tezler yaygınlaşmıştı. Artan oranda, kadın figürü de aynı entelektüel incelemeye tabi tutuldu; bulguları gününün toplumsal politikalarının çalkantılı durumunu aydınlatmaya yardımcı olur umuduyla yazarlar, cinsiyet rollerinin tarihini ve nedenlerini derinlemesine irdelediler. August Bebel'in *Woman in the Past, Present, and Future*, Eleanor Marx ve Edward Aveling'in *The Woman Question*, Friedrich Engels'in *The Origins of the Family*, Havelock Ellis'in *Man and Woman* ve Patrick Geddes ve J. Arthur Thomson'un *The Evolution of Sex* başlıklı yapıtları kadınlığın durumunu pek çok politik ve metodolojik perspektiften dikkatle inceleyen bilgi yüklü yapıtlardır.

Tarihe yaklaşımda hakimane bir vizyonu teşvik ederek, evrim teorisi bu türün şeklini derinden etkilemiştir. 19. yüzyıl eserlerinin ayırıcı özelliklerinden biri, katı bir nedensellik tarafından sürüklenen ve zamansal akışı yapısal olarak ortaya döken bir anlatı içinde veren formal bir iskeledir. Tarihin bu doruğa ulaştıran öykülerinde, her şeyi bilen ve çoğunlukla meydanda olan anlatıcı, yüzeydeki olayların gizli anlamlarına entelektüel ve ahlâki açıklamalar getirerek otoriter bir yorum bilimci olarak davranır. Olayların toplamına kapsamlı ve kendine güvenen bir uzmanlıkla yaklaşan bu tutum, Viktoryen tezlerin farklılığı ve genişliğinde görülür; disiplin sınırlarının bugünden daha belirsiz bir şekilde çizildiği bir dönemde, bu metinler biyoloji, psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi birbirinden farklı alanları dolayımlayıp anlamlar çıkartır. Biyolojik ilkeler, örneğin, toplumsal değişimin mantığını anlamada yorumlayıcı bir mekanizma sunar, bilimsel kategoriler teleolojik ve çoğunlukla dinî boyutlarla doludur. Böylelikle,

Hristiyanların günahlardan arınma anlatısının sekülerleştirilmiş bir versiyonunu sunarak insan etkinliğinin rastlantısal ve amaçsız doğasını gösterdiği anlaşılan Darwin'in doğal seleksiyon teorisi, tarihin amaçlı ve hedefe yönelik olduğu görüşünü yansıtmak adına sık sık yeniden şekillendirildi.¹⁹

Zamanın egemen entelektüel değerinin bir parçası olarak, evrim teorileri kadının evdeki yerinin gereksinimini düzenli bir şekilde kullandı. Yazarlar, toplumun ilerlemesi için ırkın anneleri olarak hayati rollerinin korunması gereken kadının geri kalmış durumuna ihtiyaç olduğunu savunmak adına *entropik* (çöküşe dair) modellere başvurdu. Örneğin, Herbert Spencer “yeniden üretimin maliyetini karşılamak için hayati gücünü koruma zorunluluğundan dolayı, kadınlarda bireysel evrimin erkeklerden biraz daha erken durduğuna” dair kanıt buldu.²⁰ Bu sebeple kadının doğal yazgısını sorgulayan feministlerce gelecek, gelişmeye açıkça bir tehdit oluşturmaktaydı; cinsiyetlerin yerleşmiş ayrımına herhangi bir itiraz daha fazla ilerlemeye değil ırkın kaçınılmaz olarak gerileyişine sebep olacaktı. Toplumun “bir bütün olarak” gelişmesi için, kadınlar oldukları gibi kalmalıydı. Başka bir deyişle, erkek gelişimi kadın durağanlığını gerektirmekteydi.²¹

Feministlerin evrim anlatılarını kullanışı böyle bir arka plana yerleştirilmelidir; zamanın yaygın entelektüel söz dağarcığı ile bir uzlaşma sahneye koyarak, kadın özgürleşmesinin yalnızca arzulanabilirliğini değil kaçınılmazlığını da göstermeye çalıştılar. Feministler, farklı sonuçlara vararak da olsa muhaliflerinin birçok argümanının aynısını kullandılar; iddialarına göre kadınların özgürleşmesi evrim meselesini ileriye götürdü, evde kısıp kal-

19 Bkz Tickner, *The Spectacle of Women*, s. 108 ve ayrıca Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction* (London: Routledge, 1985).

20 Conway'de alıntılanmış, “Stereotypes of Femininity,” s. 141.

21 Tickner, *The Spectacle of Women*, s. 186.

maları yalnızca toplumsal çöküşü derinleştirdi. Modern kadını ilerleme anlatısında kullanmak, eylemleri sosyal dokuya bir tehdit olarak görülen süfrajeterlerin çağdaş görüşlerini tehlikeli ve doğal olmaktan uzak figürler olarak çürütmek için kasti bir girişimdir. Feministler eğitimde, işyerinde ve kamusal alanda kadınların mevcudiyetinin, muhafazakârların korktuğu gibi, ırkın tükenmesine yol açmayacağı, aksine daha sağlıklı ve güçlü bedenlerden oluşan bir nüfusu yaratacağı konusunda ısrarcı oldular.²²

Kadınların evrimci teorinin merkezine konması yine de kışkırtıcı bir eylemdir, çünkü teleolojik tarihin geleneksel erkek silsilesini kesintiye uğratmıştır. Hem Schreiner hem de Swiney kadınların *kadın* olarak ırkın gelişiminde merkezî ve dünya tarihi açısından önemli bir role sahip olduğunu iddia ettiler; kadınların konumu uygarlığın gelişiminin ölçülebileceği bir standarttı. Argümanlarını somutlaştırmaları feminist evrimselciliğin farklı kollarını ortaya çıkardı. Swiney'ninki biyolojikken, Schreiner'in perspektifi temelde sosyolojiktir; Schreiner cinslerin özünde benzerlikler olduğunu varsayarken, Swiney kadınların evrimsel üstünlükleri konusundaki cinsiyet kutuplaşmalarını öne sürer. İçerikteki bu farklılaşmalara rağmen, hem *Woman and Labour* hem de *The Awakening of Women* kanıtlama, öyküleme ve seslenme şekillerini ortak bir organikçi ve evrimsel paradigmaya borçludur. İstendiğinde benimsenen, istendiğinde bırakılan analitik bir araçtansa, bu paradigma dönemin ortak-akıl tutumlarına adeta gözle seçilemez derecede derinden yerleşmiştir, statükocuların destekleyicilerini olduğu kadar eleştirmenlerin de söylemlerini şekillendirmiştir.

Olive Schreiner'i 1880'lerden sonra yaklaşık otuz yıl meşgul eden ve meşhur süfrajeter Constance Lytton'a bir ithafı yayımla-

22 Öjenik ve feminizmle ilişkisinin bir incelemesi için, bkz. Jeffrey Weeks, *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality since 1800* (London: Longman, 1981) ve Penny Boumelha, "Sexual Ideology and the 'Nature' of Woman, 1880-1900," *Thomas Hardy and Women*.

lanan, daha uzun bir eserin bir bölümünü teşkil eden *Woman and Labour* 1911’de yayımlanmıştır. *The Story of African Farm*’ın 1885’teki hızlı başarısının ardından Schreiner; Havelock Ellis, Eleanor Marx, Karl Pearson ve Edward Carpenter gibi döneminin önemli toplumsal reformcu ve özgürlükçü düşünce sahipleriyle tanıştı. Yoğun bir siyasi ve felsefi değişim ikliminde, cinsiyet ve evrim arasındaki ilişki hem entelektüel hem de kişisel alanlardaki etkilerini genişleten, sürekli tekrarlanan ve tutkulu tartışmalara konu olan bir temaydı. Ellis’e söylediğine göre, Schreiner’in kadının sorunu konusundaki kendi eseri, bütünüyle bilimsel ilkelere dayanarak ve cinsiyet sorunlarını açıklığa kavuşturmak için evrim teorisini kullanan bir makale yazma girişimidir.²³ Kadın hakları mücadelesinde tutkulu bir taleple tekrarlanan “tüm emeği kendi alanımız olarak görüyoruz” ifadesinde özetlendiği gibi *Woman and Labour*’ın son versiyonu biyoloji, sosyoloji, antropoloji ve tarih kaynaklarını bir araya getiren birleşik bir tez ve manifestodur.

Schreiner bilimin kendisinin cinsiyetleri katı bir şekilde kutsallaştırmasını eleştirmek için bilimsel söylemi kullanarak başlar. Doğal olayların radikal farklılıklarına atıfta bulunan Geddes ve Thompson’un skandal antifeminist “tarih öncesi tek hücreliler arasında kararlaştırılan şey, parlamento kararıyla kaldırılamaz” iddialarıyla karşılaşır, “dünyada ne kadar farklı yaşam koşulu varsa, o kadar da farklı cinsel ilişki formu olabilir.”²⁴ Toplumsal davranış ve toplumsal cinsiyet rollerine kural koyucu bir kılavuz sunmaktansa doğa, neredeyse sonsuz sayıda biçimlere girer. Bir

- 23 Ruth First ve Ann Scott’ta alıntılanmış, *Olive Schreiner: A Biography* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1990), s. 285. Ayrıca bkz. *Ruth Brandon’s The New Women and the Old Men: Love, Sex, and the Woman Question* (London: Flamingo, 1991) Schreiner, Ellis, Pearson, kadın ve erkek kulübünün diğer üyelerin birbirleriyle ilişkileri ve bağlantıları için.
- 24 Olive Schreiner, *Woman and Labour* (London: Virago, 1978), s. 12. Geddes ve Thomson’dan yapılan alıntı *The Evolution of Sex* Conway’dan alınmıştır. “Stereotypes of Femininity,” s. 146.

yandan da bu farklılaşmanın altında yatan anlamlı bir örüntü vardır Schreiner için, evrim teorisi de işte tam burada insan gelişmesinin gizli yasalarını kavramak için bir şema sunar.

İnsanlaşma eyleminin ve bireysel faaliyetin en büyük işareti olarak emek kategorisi, kadınları tarihte konumlandırmak için kilit bir işleve sahiptir. Schreiner işin ve üretimin önceliği konusundaki Marksist vurguyu paylaşır, yine de kapitalist ekonominin sorunlarını keşfetme hususunda çok az ilgi gösterir. Çalışmasının odağında olan orta sınıf kadın için üretim, kendini-üretmenin başlıca aracı olarak tanımlanır; emek, yabancılaşma ve sömürüyle ilişkilendirileceğine onurlu ve toplumsal olarak yararlı bir uğraş olarak yorumlanır. Kadınların özgürleşmesi temel olarak onların iş yerine doğru yönelimleriyle ilişkilendirilir; ancak bu şekilde Schreiner'in modern kadının edilgen doğası ve güçsüzlüğü için kullandığı "cinsiyet asalaklığından" kurtulurlar. Modernleşme, kadın çalışmalarının kademeli olarak ortadan kalkması ve doğurganlığın değerinin düşmesiyle kadın eşitsizliğini ve güçsüzlüğünü destekler.

Şimdiye dek aşına olduğumuz üretim ve tüketim arasındaki ikilik, erkekçe iş etiğinin, cinsiyet asalaklığının çökmekte olan orta sınıfının üzerinde tutulmasıyla aydınlığa kavuşan *Woman and Labour*'ın argümanını yapılandırır. Schreiner'in kadın bitkinliğinin ve zayıflamasının yaygınlığı üzerine görüşleri yüzyıl sonu kültürel gerilemesinin yaygın imgelerine çok şey borçludur; Zola gibi Schreiner de dişi cinselliğini tekrarlanan yozlaşma, bulaşma ve hastalık metaforlarıyla anlatır. Böylelikle kapatma konumundaki kadın, ister karısı olsun ister metresi ya da hayat kadını, şöyle tanımlanır: "İnsan dişi paraziti—sosyal organizmanın yüzeyinde görülebilen en ölümcül mikroptur."²⁵ Kadınlığın bulaşmasının rahatsız edici imgesi Schreiner'in kendi "aktif, güçlü ve gayretli" ideal kadın vizyonu ile kıyaslanır. Kadın özgürleşmesi için seslenişinde, *Woman and Labour* güçlü bir şekilde toplumsal cinsiyetlendirilmiş metafor kümelerini

yeniden üretir. Çalışan, sağlıklı ve eril bedene karşı, edilgenlik, dişilik ve hastalık sinsi tehdidi için yaratılan metaforlardır bunlar.

Schreiner bir yandan da tarihi, modern kadın ve erkek arasında daha fazla eşitliğe ve daha fazla karşılıklı dayanışmaya doğru engellenemez bir hareketi sahneye koymak olarak tanımlar. Burada feminizm “cinslerin birbirine doğru büyük hareketinin, ortak meşgalelere doğru hareketinin, ortak ilgilerinin, ortak ideallerinin ve cinsler arası dünyanın o güne kadar gördüğünden daha derin daha yıkılmaz duygusal bir sempatiye doğru” sembolize eden genel bir dünya tarihi trendinin belirtisine dönüşür.²⁶ Dönemin diğer metinlerinin çoğu gibi, *Woman and Labour* tek ve açık bir meta-anlatı ortaya koymak yerine, tarihin aldığı yönün farklı ve çelişkili yorumlarını birbirine örer. Tarihin (dişi) yozlaşma olarak motifi, Yeni Kadını toplumsal değişimin önündeki ilham sembolü olarak gören ilerleme anlatısıyla kıyaslanır. Burada Schreiner’in iyimser vizyonu feminizmi dünya tarihi açısından büyük bir öneme haiz hareket olarak sunar.²⁷ Modern kadın yeni bir ruhu temsil ederken, özgürleştirici bir gelecek arayışında geçmişin ağır yükünü ve şimdinin zorbalığını reddeder. Böylelikle Schreiner’in metni şu sözlerle biter: “Geleceğin olanakları o kadar farklı ve geniş ki; o yüzden de geçmişe dönüş öylesine olanaksız, şimdinin edilgen rızası da öylesine ölümcüldür ki, bizi her yerde yeni sloganımızı haykırırken duyabilirsiniz: “Emek ve bizi emeğe hazırlayacak uygun eğitim!”²⁸

İnsan Schreiner’in metnini ilk okuduğunda, moderne ve yeniye yapılan atıfların sıklığıyla çarpılır. Açılış sayfalarından itibaren, henüz doğmamış nesillerin okurlarına seslenen, belirsiz bir biçimde tasarlanan ve uzak bir geleceği, cesurca ve durmak bilmeden işaret

26 A.g.e., s. 259.

27 Schreiner’in gününün hakim evrim teorilerine olan yaklaşımının dikkatli bir tarifi için, bkz. Joyce Avrech Berkman, *The Healing Imagination of Olive Schreiner: Beyond South African Colonialism* (Oxford: Plantin, 1990), bl. 3.

28 Schreiner, *Woman and Labour*, s. 283.

eder. Elaine Showalter tarafından kadınların potansiyelini gerçekleştirmede gösterdiği dar anlayış nedeniyle depresif ve klostrofobik olarak tanımlanan *The Story of an African Farm*'ın aksine,²⁹ *Woman and Labour* kadınların gelişim yoluna programatik ve ilham verici bir anlatı sunarak, gelecekteki olasılıkların geniş ufkuna açılır. Bu etki, metnin bilimsel olma iddialarını gölgeleyen düşsel ve idealist bir tonla yoğunlaştırılır. Schreiner'in üslubu tekrarcı, stilize ve büyüdür. Ayrıca görkemli ritimleri ve retorik soruları, tavsiye ve göndermeleri metne dinî ve kâhince bir özellik verir. İncil'in veya epik yazının ilkel otoritesine doğru bu zorlama, tekrarlanan alegoriler ve kıssalarca seslendirilir. Schreiner'in girişte belirttiği gibi, soyut düşüncenin duygusal boyutunu dile getirmeye çalışır.

Böyle bir bağlamda, yazarın vadedilen toprakların imgelemine müracaatı olağandır. Schreiner ütöpik bir gelecek, bugünün kadınlarının gelecek nesilleri yönlendireceği yeni bir cennet hayali uyandırmak için sürekli İncil metaforlarını kullanır. Cennet Bahçesi miti geçmiş bir andansa gelecekte bir olasılık olarak yeniden şekillenir, Schreiner metnini aydınlanmaya ve başkalaşıma uyanmanın aşkın geleceğini özetleyen rüyalara benzer imgelerle bezer.

Kaldeli kadim kahinin uzak bir geçmişte yatan Cennet Bahçesi'ne ait bir düşü vardır. Kadın ve erkeğin bir zamanlar neşe ve arkadaşlık içinde yaşadığı hayal ediliyordu, kadın bilgi ağacından yiyip erkeğe de yemesi için verene kadar; ve meyveden yedikleri için ikisi de sürülüp oradan oraya gzmeye, zahmetle çalışmaya mahkum edilene dek. Bizim de bir Bahçe hakkında hayallerimiz var: Ama uzak bir gelecekte yatıyor bu Bahçe. Kadının bilgi ağacından erkekle birlikte yemesinin hayalini kuruyoruz, yan yana ve el ele, çağlar boyunca zahmet ve emekle, birlikte Kaldelilerin hayalini kurduğundan çok daha asil bir Cennet kuracaklarını; kendi emekleriyle yarattıkları ve dostluklarıyla güzelleştirdikleri bir Cennet.³⁰

29 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: English Women Novelists from Brontë to Lessing* (London: Virago, 1978), s. 203.

30 Schreiner, *Woman and Labour*, s. 282.

Bu alegorik vizyonda, emek artık cennetten kovulmayla gelen bir ceza değil, yeni bir Cennet yaratmanın ön koşuludur. Kadınlar emeğin kurtarıcı gücüyle moderniteye girecek ve gelecekteki yönünü şekillendirecek, Schreiner'in metni geçmişin hayali bütünlüğünü, tarihin nihai anlamını güvence altına alan otantik ve özgürleştirilmiş cinsiyetler arasında eşitlik geleceğini aktarır.

Woman and Labour gibi, Frances Swiney'nin *The Awakening of Women*'ı da süfrajat hareketi içinde çokça alıntılandı. 1899'da ilk kez yayımlandığında, sempatiyle yaklaşan eleştirmenlerce "bütün kadınlara borazan-çağrısıdır," "kadın sorunu konusunda dönemin kitabı" ve "özellikle kendi cinsi adına bir kadın tarafından yüzyılın son çeyreği sırasında halka sunulan en rasyonel, en felsefi ve en samimi müdafaadır" sözleriyle karşılanmıştır.³¹ Swiney önemli bir feminist hatip ve aktivisttir, cinsellik üzerine birçok etkili kitabın yazarı, meşhur bir teosofist ve spiritüalisttir. *The Awakening of Women*'da Hıristiyanlık ve spiritüalizmin sözdağarcığı, kadının evrimsel üstünlüğünü ortaya koymak için "biyoloji, embriyoloji, psikoloji ve sosyolojideki araştırmalara" referanslarla örülüdür. Havelock Ellis, Cesare Lombroso, August Bebel, Max Nordau, Thompson ve Geddes gibi çağdaşlarının eserlerine çokça atıfta bulunarak, sonuçlarının çoğunu aynı anda hem yeniden formüle eder hem de tersine çevirir. Swiney'nin radikal bir biçimde çift şekilli evreninde gelişmiş olarak sunulan, bedenlerinde evrimsel gelişme kanununun doğal izlerini taşıyanlar kadınlardır.

Schreiner üreme dışında erkekler ve kadınların benzer çıkarlarını vurgularken, Frances Swiney biyolojik cinsiyet farklılığı tarafından doyuma ulaşmış bir dünyayı tasvir eder. Birincil referans noktası tarihtense doğadır ve doğa bu bağlamda "kadının alt bir varlık olduğu yanılgısı" ile keskin bir çelişki olarak okunur.³²

31 Bkz. "Press Notices on the First Edition," *Frances Swiney, The Awakening of Women, or Woman's Part in Evolution, 3rd ed.* (London: William Reeves, 1908).

32 *A.g.e.*, s. 20.

Bunun yerine, Swiney embriyoloji ve biyolojideki son dönem gelişmelerin erkeğin gelişmemiş bir kadın olduğunu ve erkek ögenin “doğanın bir gereksizliği, bir fazlalığı, bir israfı” olduğunu kesin bir biçimde ortaya koyduğunu göstermiştir.³³ Tıbbi ve biyolojik delillerin farklı formları kadının erkekten daha yüksek bir organizma olduğuna dair kanıt olarak gösterilmektedir; bu onun daha dayanıklı ve yeterli, daha gelişmiş duyuşsal kapasitesini, organlarının üstün uyumluluğunu, deliliğe ve atasallığa karşı azalmış hassasiyetini içermektedir. Feminizme düşman olmak şöyle dursun, bilim modern kadını cinsiyetinin içsel üstünlüğünün farkına varması için aydınlatmanın merkezî bir aracıdır.

Fizyolojikten kültürel düzleme kayan Swiney sosyalleşmede, dilde ve uygarlaşma sürecinde cinsiyet rollerinin göreceli önemiyle ilgili yerleşik varsayımları ele alır. Uzak geçmişi didikleyerek, kadınların tarihsel olarak mucit, bilgi yayıcı, dilin koruyucusu ve kültürün başat taşıyıcıları olduğunu savunur. “Modern uygarlığın üstünde durduğu tüm sosyal ve endüstriyel gelişme, varlığını büyük ölçüde yaratıcı deha ve ilkel kadının basit çarelerine borçludur.”³⁴ Uygarlığın erillikle denkliliğini cesurca bir reddedişinde, Swiney daha iyi bir dil becerisine ve rafine estetik duyarlılığa sahip olanların kadınlar olduğunu ısrarla vurgular. Ataerkil bir dünya yapısında sanatsal dehanın neredeyse istisnasız bir şekilde erkek olduğunu teslim ederken, yine de kültürü bir kuşaktan diğerine aktarma sorumluluğunun kadına ait olduğunu belirtir. Dahası, ahlâki süreçte önde olan kadınlardır, idealizm ve diğerkâmlık ilkeleri sağlayarak erkeğin daha egoist ve sert doğası üzerinde yumuşatıcı bir güç oluştururlar.

Geçmişten hareketle gelecek hakkında tahminlerde bulunurken, Swiney sürekli gelişmenin kozmik zorunluluğunun kaçınılmaz sonucu olarak kadınların hâkimiyetinin doğuşunu

33 *A.g.e.*, s. 19.

34 *A.g.e.*, s. 177.

müjdeler. Swiney'nin Darwinizmi spiritüalizmin ve sosyal saflık kampanyalarının sözdağarcığıyla ifade etmesi, evrimsel sürecin, hayvan doğası ve içgüdüsel arzulara karşı kazanılmakta olan zaferlerden biri olduğu iddiasıyla sonuçlanır. Kadınların ruhsal eğilimleri onları görülecek olan gelişimde doğal liderler kılar, erkekler çoğunlukla maddi bedenlerine demirlenirler ve ilkel cinsel dürtülerince kısıtlanırlar. Erilliğin ilerlemeyle geleneksel bir biçimde özdeşleştirilmesine karşın, Swiney modernleşmenin ırkın dişileşmesi ve dişilik ilkesinin artan egemenliği demek olduğunu ustalıkla öne sürer. Havelock Ellis'in sanayileşmenin fiziksel güçlerini anlamsız kılarak erkekleri dişileştirdiği iddiasına atıfta bulunurken, Swiney müthiş bir güvenle şu çıkarımda bulunur: "Anaerki nizam, tarih öncesi halkların kaba ve ilkel hatlarında değil, özünde dişi olan erdemlerin ve özelliklerin gelişimi doğrultusunda insanın genelde fiziksel, mental ve manevi olanın bilinçsiz evriminde yeniden kurulacaktır."³⁵

Yetenek ve uyum toplumun gelişmesinde öncü bir role sahipken, özellikleri ve değerleri yeryüzünden silinme tehdidi altında olan erkekler gelenek bataklığında çırpınırlar. "Erkeklerin Dames Partington'ın aptalca tutumunu benimsemesine izin vermeyin, eski süpürgelerle yararsız ve inanırlığını yitirmiş önyargılar ve barbarlıklardan oluşan dalganın geri gelmesini önlemek için boşuna uğraşmayın."³⁶ Öyleyse, Swiney için, gelecek tartışmasız bir şekilde kadındır, öte yandan geçmişin ağır yükü modası geçmiş eril değerlere tutunan erkekler tarafından temsil edilir. Aslında, cinsel takıntılarından kademeli olarak kurtuldukça, erkekler sonunda daha da fazla kadınlar gibi olacaktır. Sonunda yeniden dişilik, insanlık durumunun, uygarlığın ilerlemesini ölçen altın terazisine dönüşür.

Woman and Labour ve *The Awakening of Women*, dönemin diğer feminist metinlerinde olduğu gibi, moderniteyi işte böyle kadın

35 A.g.e., s. 268.

36 A.g.e., s. 269.

kategorisi çevresinde yeniden merkeze alır, evrimsel kanaate ve erkek odaklı teleolojilere açıktan karşı koyan alternatif tarihler yaratır. Schreiner ve Swiney'nin yerleşmiş ırkî hiyerarşiyi sorgulamadan kabulü, öte yandan, eninde sonunda sırf beyazlardan oluşan bir dişiliğin öncülüğünü yapmalarının örtük arka planını oluşturur. Kültür sıralamasının varsayılan bu kaçınılmazlığı sömürgeci ve öjenistik [kusursuz insan yaratmaya çalışan] ideolojilerin dönemin en ilerici perspektiflerinin bile üzerindeki yaygın etkisini ortaya koyar. Örneğin Schreiner, Güney Afrika'daki sömürgecilik karşıtı mücadelelere etkin bir şekilde katılmıştır ve çok ırklı oy hakkı mücadelesine kişisel olarak kendini adanmıştır.³⁷ Yine de, Nancy Stepan'ın gösterdiği gibi yükselen ırkî merdiven modeli fiilen kökü kazınmaz bir biçimde merkezdedir. Nitekim dönemin Batılı olmayan toplumlarının kültürel tasavvurunda bundan kaçış yoktur. İster karanlık ve yıkıcı irrasyonallitesi olarak isterse asil ve masum yabani olarak kınansın, ırkî öteki evrimsel merdivenin en alt basamağında yer alır ve Batı insanlığının artık sahip olmadığı kökenlerine ilkel bir yakınlığı temsil eder.³⁸

Schreiner *Woman and Labour*'ın başında, payına düşeni kaderciler bir şekilde kabullenmesi, Avrupalı kadının itiraz ve protestolarıyla karşılaştırılan yerli Kaffir* kadının bir portresini sunar. Schreiner'in tarihsel anlatısında Afrikalı, yerli tarihin dışına yerleştirilir. Beyaz kadını kendisiyle kıyaslayarak moderniteye ve ilerlemeye duyduğu bağlılığın ayırdına varabileceği, zaman dışılığın ve yerli ıstırapın görkemli bir sembolüdür bu yerli. Bu ilkelcilik ideolojisi, Afrika yerlilerinin isimsiz, sessiz ve meçhul kaldığı, yalnızca ırkı veya kabilesiyle özdeşleştirildiği, ayırt edilemeyecek derecede bütün-

37 Bkz. Carol Barash, "Introduction," *An Olive Schreiner Reader: Writings on Women and South Africa* içinde (London: Pandora, 1987) ve Berkman, *The Healing Imagination of Olive Schreiner*, bl. 4.

38 Nancy Stepan, *The Idea of Race in Science: Great Britain, 1800-1960* (London: Macmillan, 1982).

* Güney Afrika Bantu kabilesinden olan kimse. [e.n.]

leşecekleri egzotik ve yabancı bir arazi üzerine yerleştirildikleri *The Story of an African Farm*'da da yankılanmaktadır. Schreiner kadın özgürleşmesi ile ilgili davasını cinsel ve ırkî hiyerarşi arasında keskin bir ayrım yaparak sürdürür; birinin doğal ve kaçınılmaz olduğunu, diğzerinin ise öyle olmadığını belirtmektedir. Kadınlar ve erkekler bir türün iki yarısı olarak aynı anda ve birbiriyle bağlantılı bir şekilde evrilirler ama yine de “evrimin tamamen farklı aşamalarında olan ırklar ve sınıflar”³⁹ arasında büyük bir mesafe bulunmaktadır. Başka bir deyişle, Schreiner'in cinsel eşitlik savı ırkî eşitsizliğin varsayılan zorunluluğu ve kaçınılmazlığına dayanır, bu da farklı kültürler ve halklar arasında yakın bağlantı ve anlaşmanın yokluğuna sebep olmaktadır.

Birinci dalga feminizmin temelini oluşturan ırkî ideolojiler, Swiney'nin kadınların yerini dünya çapında belirleyen bir araştırmasını da içeren *The Awakening of Women*'da hemen kendini ele verir. Beklenildiği şekilde, Batı'nın kendi unutulmuş geçmişinde örneklandığı gibi, politik konum doğrudan Afrika ve Asya kültürlerinin gelişiminin tarihsel anlatılarıyla bağlantılıdır. Türkiye gibi ülkelerde kadınların karanlık durumu, Avrupa'dakilerle ve dahası, tüm kadınların ulaşmaya çalıştıkları en üst özgürlük seviyesini sembolize eden ülke Birleşik Devletler'dekilerle karşılaştırılmıştır. Swiney'nin süslü sözlerle belirttiği gibi, Anglo-Sakson kadınlar, “Vadedilen topraklara ilerleme bayrağını götüren öncülerdir; daha zayıf kız kardeşlerinin izleyeceği yolu açan öncü birlikler belli başlı bütün kadın hareketlerinin başlatıcısı olmuşlardır ve başka ulusların annelerinin ve kızlarının sempati, teşvik ve yol göstericilik için gözleri boşuna onların üzerinde değildir.”⁴⁰

Böyle bir retorikle karşılaşıncı, Batı feminizmini, uygarlaştırıcı misyonun ahlâki zorunluluğunu savunan emperyalist girişimin kollarından biri olarak yorumlamak oldukça kışkırtıcıdır.

39 Schreiner, *Woman and Labour*, s. 248.

40 Swiney, *The Awakening of Women*, s. 197.

Swiney'nin metni sorgulanmayan Batı üstünlüğü varsayımının yanında, uluslar ve kültürler arasında daha henüz oluşmamış bir bağlantı ve koalisyonu da ortaya koymaktadır. Avrupa ve Amerika dışındaki ülkelerdeki kadınların durumunu özetleyişi, günümüz bakış açısından sorunlu olsa da, toplumsal cinsiyet politikalarının küresel boyutlarında ısrarcı olarak en azından Avrupalı okurların ufkunu genişletmeye yaradı. Birçok farklı kültürel bağlamda kadınları bir yük hayvanına dönüştüren, sürekli tekrarlanan eşit olmaktan uzak iş bölümüne değinerek, Swiney onların yaratıcı ve estetik becerilerine ve kabile ve yerel kültürlere önemli katkısına büyük saygı göstermiştir. Dahası, Hindistan, Çin, Türkiye ve İran gibi ülkeleri tartışırken oryantalist bir tonla yazmasına rağmen, yerleşik Doğulu dışı edilgenlik kalıpyargısını tekrar üretmek yerine, özerk kadın direniş hareketlerinin varlığını teslim eder.

Öte yandan *The Awakening of Women*'ın diğer bölümlerinde öjenik ve açıkça ırkçı savların tekrarına aynı derecede hoşgörü göstermek kolay değildir. Swiney beyaz kadının “düşük ırklarla” yaşanacak bir cinselliğe karşı duyduğu isteksizliği onun üstünlüğüne dair bir kanıt olarak sunar, ırkların karışımı düşüncesini beyaz kadınların uygarlığın ve ahlâki saflığın koruyucuları olduğu görüşünü gündeme getirmek için kullanır. Melez ve kirli kan uyarıları kontrollü ırkî temizlik çağrısına ve en “alt ırkların” en “aşağı kadınlarıyla” cinsel ilişkiye girme konusunda kendine hakim olmaktan aciz olan Aryan erkeğin kınanmasına bir zemin oluşturmuştur.⁴¹ Burada beyaz ırktan olmayan kadınlar sadece sürüp giden bu uykudan politik özbilince uyanması gereken geri kalmış bir grup olarak resmedilmekle kalmazlar, aynı zamanda tehlikeli bir kirlilik kaynağı ve Avrupalı ırk havuzuna da bir tehdit olarak gösterilirler. Vron Ware, incinebilir beyaz dişilik imajının hem Amerika'daki hem de Avrupa'daki ırkçı ve emperyalist politikaların meşrulaştırılması için tarihsel olarak nasıl kullanıldığını

41 A.g.e., s. 120-121.

inceledi. Bu gelenek, beyaz kadının saflığını, genelleştirilmiş ve belirsiz kadın ırkî ötekiliği nosyonunu olumlayan Swiney'nin metninde örtülü bir şekilde gündeme gelir. Siyah kadının bedeni 19. yüzyıl sonunda patolojik bir cinselliğin şifresine dönüşecektir. Kontrol edilemez ve sapkın cinsel arzularının aşikâr göstergelerini ortaya koymak için bu bedeni çözen tıbbi ve biyolojik söylemlerce de desteklenen bir algıdır bu.⁴² Herhangi bir ortak politik kimlik nosyonu veya ırkî kategorilerin cinselleştirilmesi ve patolojikleşmesinde kadınlar kaybolurken, paylaşılan baskıdan kaynaklanan bir dizi çıkar yüzyıl sonu kültürünün içine sinmiştir.

YAZMA DEVRİMİ

The Awakening of Women'da Swiney, devrimci politikaların şiddetli ve kanlı korkunçluklarına duyduğu tiksintiyi dile getirir. Kadınların önemli bir role sahip olduğu Fransız Devrimi ve Paris Komünü "insan kötülüğünü, zalimliğini ve katilliğini" sembolize eder. Ancak Swiney, radikal istikrarsızlık ve sarsıntılı bir dönüşümden kaçınan kadınların doğal olarak daha evrimsel bir toplumsal değişime meyilli olduğu konusunda ısrarcıdır. Bunun karşısında, "erkeklerin yöntemleri genelde evrimsel olmaktan çok devrimseldir, buradan da savaşlar, huzursuzluklar ve dünyadaki eşitsizlikler çıkar."⁴³ *The Awakening of Women* tarihsel yöntemlerini bariz cinselleştirilmiş bir biçimde şekillendirir: Devrim aynı zamanda hem şeytanlaştırılır hem de eril olarak betimlenir, öte yandan evrim özünde biçim olarak dişidir ve kadın ruhunun kendine özgü ritimleriyle türdeştir.

Dönemin diğer feministleri aynı fikirde değildir. Evrimsel ve devrimsel stratejinin göreceli faydaları süfrajet hareketinde yer almış

42 Bkz. Vron Ware, *Beyond the Pale: White Women, Racism, and History* (London: Verso, 1992) ve Sander Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness* (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

43 Bkz., örneğin, Antonia Raeburn, *The Militant Suffragettes* (Londra: Michael Joseph, 1973).

birçok kişinin, özellikle de Kadınların Sosyal ve Politik Birliği'nde olanların zihnini meşgul etmiştir. 1903'te Emmeline ve Christabel Pankhurst tarafından kurulan, WSPU (KSPB)* basında geniş yer bularak ve binlerce apolitik kadının mücadeleye katılmasına ilham olarak kadınların oy hakkı mücadelesinde öncü bir rol oynayacaktır. Davalarını anlatmak için birçok yürüyüş, toplantı ve diğer halk forumlarını düzenleyen, WSPU'nun üyeleri, kademeli olarak çoğunlukla çarpıcı militan eylemlere yöneldiler. Eylem yelpazeleri, politikacıların konuşmalarını kesmekten Parlamento binasını işgal etmeye, kendilerini parmaklıklara zincirlemekten sistematik bir biçimde mülkiyetin tahribatına uzanan bir çeşitliliktedir. Böylelikle basında ve kamu bilincinde yer etmiş, en güçlü ve en yüklü modern dişilik imgelerinin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Polis memurlarıyla mücadele eden, camekânları kıran ve hapiste zorla beslenen kadın resimleri; kadınlar, politikacılar ve şiddet üçlüsünün ilişkisi konusundaki popüler düşünceyi ciddi olarak değiştirdi.⁴⁴

Bu hareketli iç karışıklık bağlamında feminist söylemin tarihsel ve zamansal çerçevesi acilen şekil değiştirmeyi gerektiriyordu. Militan feminist radikaller, *Votes for Women*'ın sayfalarında sıklıkla yer alan evrimsel teorinin ilkelerine hiçbir şekilde karşı değildi. Fakat kadının özgürleşmesini uzak bir geleceğe doğru iten ilerleme anlatısına karşı öfkeli ve sabırsızdılar. WSPU'nun öncülerinden ve *Votes for Women*'ın kurucularından biri olan Emmeline Pethick Lawrence, 1909'da şöyle yazar: "Kadın hareketinin bugün artık bir devrim olduğunu gönülden kabul etmek gerek. İnsanlar devrimleri sevmez ama şunu da hatırlamak gerekir ki devrimi yaratanlar evrim sürecini kontrol edenlerdir."⁴⁵ Burada devrim, özgürleştirici vaadlerini yerine getirmeyi başaramamış evrim-

* Women's Social and Political Union (WSPU). Türkçede Kadınların Sosyal ve Politik Birliği olarak geçer. [e.n.]

44 Swiney, *The Awakening of Women*, s. 67.

45 Emmeline Pethick Lawrence, "No Thoroughfare(?)," *Votes for Women*, 2, 66 (11 Haziran 1909), s. 785.

sel anlatıya, zorunlu bir tepki olarak meşrulaştırılır. Emmeline Pankurst bu sorunu 1913'te New York'ta yaptığı bir konuşmada da dile getirmiştir: "Diyorsunuz ki, 'Kadınlara oy hakkı tabii ki gelecek; insanlığın özgürleşmesi evrimsel bir süreçtir, kadınlar bu evrime güveneceğine, ülkelerinin kitlelerini eğiteceğine, hemcinslerini yurttaşlık için hazırlayacaklarına; nasıl olur da bu militan kadınlar amaçlarına ulaşmak için şiddet kullanarak ve sabırsızca davranarak ülkenin ticari düzenini sekteye uğratar?'"⁴⁶ Pankhurst kendi retorik sorusunu Amerika'nın gururlu devrimci mirasıyla karşılaştırdığı İngiliz politik sisteminin değişmezliğini ve muhafazakârlığını şiddetle eleştirerek cevaplar. Kadın isyanına duyulan ihtiyaç İngiliz geçmişinin prangalarından kurtulup özgürleşme ihtiyacıyla meşrulaştırılır; yanıltıcı evrim anlatısına verilebilecek tek olası yanıt "bizim devrimimiz"dir.

Devrimin feminist eylemin yönlendirici imgesi olarak benimsenmesi, beraberinde yalnızca şiddet, ajitasyon ve aşırılık çağrışımları getirmekle kalmadı dönemsel kayıtlarda da önemli değişiklik yarattı. Önceden, var olan bir sürecin organik devamı olarak tanımlanan tarih fikri yırtılma, dönüşüm ve devamsızlık lügatıyla yer değiştirmiştir. Uzak bir ütopyaya doğru ümitle göz kırpmaktansa militan feminist söylem, şimdiki anın içindeki geleceği, geçmişin mahpushanesi ve şimdinin tiranlığını kınayan öncü bakış açısını talep ediyordu. Devrimci bir kopma anına duyulan ilgi, radikal bir yeniliğin, politik değer ve bütünlüğün göstergesi hâline gelen farklı bir tarihsel farkındalık oluşturmuştur. Burada militan feminizmin polemikçi stratejileri, bu farklı gruplar arasındaki ilişki rahatsız edici ve zorlayıcı olmaya devam etse de benzer bir şekilde eskinin şiddetli olumsuzlanmasını yeniyle gerçekleştirmeye çalışan fütürizm ve Vortisizm gibi çağdaş artistik avangard stratejilerle örtüşmektedir. Çoğunlukla "orta

46 Emmeline Pankurst, "Why We Are Militant," *Suffrage and the Pankhursts* içinde, s. 153.

sınıf, orta yaşlı, reformcu ve dişi” olarak görülen hareket; saldırı, yıkım ve şiddetli dönüşüm gibi daha önceleri kadınlığa aykırı özellikler olarak nitelenen metaforları kullanmaya başladı. Bu arada da gücünün çoğunu geçmişte kadın aktivizminin kapsamlı tarihinden almaktadır. Bu mânada, süfrajeter Viktoryen kadın hareketinin hem zirvesini hem de kopuşunu oluşturmaktadır.⁴⁷

Herhangi bir radikal örgütün üyeleri gibi, militan feministler kendilerine özgü kimliklerini ilham verici orijin mitleriyle belirginleştirmeye çalıştılar. Uzun vadeli evrimsel değişim anlatısı, devrimci grubun neredeyse bir hiçlikten öylesine kendini yaratması, kurulma anının coşkulu tasviriyle yer değiştirir. Örneğin Emmeline Pethick Lawrence, modern feminizmin kökenini Christabel Pankurst ve Annie Kenney’ye bağlar: “Tüm dünyaya karşı iki kadın –bu hareketin başlatıcısı.”⁴⁸ Emmeline Pankhurst birkaç kadını, devletin Golyat’ının* karşısına yerleştiren örnek niteliğinde kurucu mitler anlatır: “Büyük Britanya’daki bizler, 1905 Genel Seçimleri arifesinde, içimizden bir avuç insan –neden, çünkü bir elin parmakları kadardı sayımız– günümüzün en güçlü devletine karşı, kadınlara oy hakkının verilmesi için muhteşem bir maceraya atıldı.”⁴⁹ Bu tür ifadeler, Janet Lyon’un geleneksel manifesto motifi olarak tanımladığı şeylere ve efsanevi bir kriz noktasını kolektif bir öznenin kuruluş anı olarak tarihselleştirme eğilimi olan diğer retorik yüklü politik yazının diğer biçimlerine uygundur. Belirttiği gibi, “kısaltılmış, coşkulu ve oldukça seçici

47 Vicinus, “Male Space and Women’s Bodies,” s. 250. Feminist hareket ve avangard arasındaki ilişkiye referansım Janet Lyon’un “Militant Discourse, Strange Bedfellows” başlıklı makalesine atıfta bulunmaktadır.

48 Emmeline Pethick Lawrence, “Is It Peace?” *Votes for Women*, 2, 39 (December 3, 1908), s. 168.

* Golyat ya da Câlût, milattan önce yaşadığı düşünülen mitolojik bir devdir ve Davut tarafından öldürülmüştür. Genellikle küçük ve güçsüz olanın büyük ve güçlü rakibini alt ettiği durumlarda mecazen kullanılır. [e.n.]

49 Pankhurst, “Why We Are Militant,” s. 155.

bir tarihin" inşası "şimdiki yırtılmaya giden baskının kaydını tutar."⁵⁰ Geçmişin daha önceki inşaları marjinalize edilmiş grupların mücadelesini merkeze yaklaştırmak adına gözden geçirilir, genel tanınma ve kültürel meşruiyet kazanma projesinin bir parçası olarak kendi etiyolojisini ve tarihini yaratır. Tarihin bu bozulup tekrar yapılmasında zamansallık, geçmiş zamanı kurtarıcı bir geleceğin yapay öncülü olarak okuyan Maniheist bir mantığa göre şekillendirilir.⁵¹

Fakat feminizmin geçmişle ilişkisi böyle bir tasvirin ima ettiğiinden daha belirsizdir. Süfrajeterler kendi geleneklerinin verili olanına duydukları yabancılaşmayı dramatize ettilerse de, bir yandan geçmişi potansiyel ilham ve sembolik güç kaynağı olarak gördüler. Politik bir seçmen grubunun kendini tamamen yeni olarak nitelenmesi savunmasızlık ve geçicilik algısına yol açabilir, bu da şimdiki gerçeklerin onaylanması ve onda belirti niteliğinde alametler bulmak için geçmişe dönen bir tepkiyi tetikler. Olive Schreiner'in Yeni Kadın münacatı, örneğin, eşzamanlı olarak onun yeni olmadığı, kadim tarihin Germen kadın savaşçısının gururlu torunu olduğu konusunda ısrar eder. Benzer bir şekilde, süfrajeter ikonografisi tarihten, alegoriden ve mitten çekilen kadın savaşçıların imgelerine sığınır. Boadicea, Atena ve hepsinden öte Jeanne D'arc gibi figürler, uzak geçmişte kadınmerkezci bir militan geleneğe tanıklık ederek bayraklarda ve posterlerde dişi kahraman gücün idealize edilmiş sembolleri olarak gururla sergilendi.⁵²

Süfrajeterlerin geleneği icadı ayrıca 1789'da özgürlük, eşitlik ve vatandaşlık demokratik ideallerinin kurulmasıyla başlayan radikalizmin çağdaş silsilesine alternatif bir bağlantı tesis eder. Aydınlanma projesinin radikal ruhuna bürünerek kendilerini

50 Lyon, "Transforming Manifestoes," s. 102.

51 Bkz. Claude Abastado, "Introduction à l'analyse des manifestes," *Littérature*, 39 (1980), s. 6.

52 Tickner, *The Spectacle of Women*, s. 205-212.

muhalif mücadelenin başlıca mirasçısı olarak gören feministler için Fransız Devrimi anahtar bir referans noktasıdır. Genç Rebecca West'in Emmeline Pankhurst'ü tasviri tam da bu minval üzere bir ifadedir: "Fransız Devrimi'nin ilkelerinden ilhamla harekete geçen son popüler lider; bedenini ve ruhunu "özgürlük", "eşitlik" ve "kardeşliğin" emrine verdi ve bir zafer kazandı."⁵³ Benzer bir şekilde, kadınları özgürleştirme adına verilen feminist mücadele ve köleliğin ve ırkî esaretin zincirlerini kırmada Amerikan Devrimi'nin başarıları arasında paralellikler kuruldu. Emmeline Pankhurst Amerikalı dinleyicilerine şöyle seslendi: "Ülkenizin özgürlüğünü kutlayan yüce özdeyişlerle karşılaşınca yüreğimiz cız ediyor; Fransa'ya gidip de özgürlük, kardeşlik ve eşitlik kelimelerini okuyunca, bu kelimelerin değerini anlamaktan yoksun mu sanıyorsunuz bizi?"⁵⁴ Geçmişin büyük özgürlük mücadeleleriyle böyle bir kıyaslamaya giderek süfajetler, kendi hareketlerini dünya tarihi sahnesinde eşit derecede önemli bir olay olarak nitelendirdiler. Dar bir bakış açısıyla sadece kendi çıkarlarını düşündüklerine yönelik suçlamaları göğüsleyerek, kendilerini tüm insanlığa faydası dokunacak ve onu dönüştürecek evrensel özgürlük davasının neferleri olarak tanımladılar. Böylelikle tarih, nihai temyiz mahkemesi olan ve feminist davaların doğruluğuna son onayı getiren bireysel ve özel eylemlerin anlamını yüceltti.⁵⁵

Feminist söylem, örnek aldığı güçlü politik eylemi taklit etmeye çalışırken, devrimci ideale yapılan bu gönderme abartılı dil kullanımıyla örtüştü. Bu yazının pek çoğunun retorik kuvveti özel ifade bağlamlarıyla doğrudan ilintilidir; daha önceden

53 Marcus'ta alıntılanmış, "Re-reading the Pankhursts," s. 8.

54 Pankhurst, "Why We Are Militant," s. 160.

55 Tarihe bireysel mücadelelerin kişiler üzerinde değer kazanması için başvurma dönemin feminist roman ve hikâyelerinde de mevcuttur. Wim Neetens'in Sarah Grand ve Elizabeth Robins tartışması için bkz. *Writing and Democracy: Literature, Politics, and Culture in Transition* içinde (New York: Harvester Wheatsheaf, 1991), özellikle s. 123.

de belirtildiği gibi, *Votes for Women*'da yayımlanan makalelerden çoğu siyasi konuşmaların yazıya dökülmüş hâlidir veya muhatap alınan feminist okura seslenen başmakalelerdir. Bu yazıların başlıca işlevlerinden biri ilham verici, duygu yüklü ve açık didaktik mesajlarla politik tutarlık ve bağlılık yaratmaktır. Konuşmacı ve dinleyici arasındaki aracılık derecesini en aza indirmeye çalışırken, bu tür metinler açık yürekli şeffaflığıyla dinleyicilerinde samimi bir bağ ve sempati uyandıracak duygu özgünlüğü ve yoğunluğu yaratmayı hedeflediler. Feminist söylem, okurları için toplumsal kimliği ortak bir paydada buluşturan metinsel bir ayna hâline geldi.

Feminist yazıların uyarı ve duyuru statüsü, ahlâki kesinliklerin ritüelleştirilmiş münacatı da dâhil olmak üzere belli hitap şekillerini teşvik etti. *Votes for Women*'daki pek çok makale son dönem politik olaylar ve siyasi meselelerin pragmatik tartışmalarıdır ama geri kalanlar oldukça uyarıcı ve kibirli bir retoriğe sahiptir. Tek bir alıntı bile bu tür yazının söylem biçimini göstermede yeterli olacaktır. “Bu bir devrim. Bu bir savaş. Ama bize dayatılan bir devrim bu. Özgürlük ve adalet adına çarpışmak zorunda kaldığımız bir savaş. Hareket içindeki her kadının yüreği bir kahramanın ve bir savaşçının yüreği olsun, o zaman işte gözü kara bir şekilde sonuna kadar dövüşecek ve haklı olanların zaferiyle sonuçlanacak savaşın neşesiyle gerilimi ve kaygıyı unutacağız.”⁵⁶ Politik retorikğin tipik pek çok stratejisi bu alıntıda özetlenmiştir: Tekrar, soyutlama, abartı, kehanet. Politik olayların devrim ve savaş imgeleriyle dramlaştırılması, bireysel sorumluluğun reddi ve seçmen grubuna daha üst seviyede bir iyinin zorlamasıyla verilen gensorunun* kahramanlaştırılmasıyla bir arada gider.

56 Emmeline Pethick Lawrence, “Is It Right? Is It Wrong?” *Votes for Women*, 2, 81 (24 Eylül 1909), s. 1205.

* Gensoru parlamento içinde bir hükûmet görevlisine yöneltilen ve sonucunda soruşturma açılabilen sorudur. [e.n.]

Militarizmin söz dağarcığı politik tayfı çatışan ve acı bir şekilde birbirine muhalif iki kampa böler, bu arada takdir-i ilahinin var-sayılan desteği haklı olanın başarısının kaçınılmaz olduğuna dair kâhince bir onaya sebep olmuştur. Emir kipinin, gelecek zaman kipi ve “olmalı”, “olacak” gibi fiillerin sürekli kullanımıyla okuyucular, daha gerçekleşmemiş ama kaçınılmaz ve şanlı bir kaderle gerçekleşecek olana inanmaya davet edilir.

Bu tür ikna ve meşrulaştırma teknikleri, politik söylemin birçok örneğinde bulunabilir ama bu dil özellikle militan retoriğin başlıca yazarları ve okuyucuları olan orta sınıf İngiliz kadınları arasında önem kazandı. Bu harekete sempati duyan pek çok çağdaşın da benimsediği popüler düşüncüyü reddederek, cesur bir biçimde kadınların da devrimci olabileceği konusunda ısrarcı oldular. Böyle yaparak, devrimci öznenin eril kodlanması ve dışılığın karakteristik özellikleri arasındaki kaçınılmaz gerilimle yüz yüze geldiler. Birçok basın bülteninde ve süfrajeteri grotesk, eril ve cinsiyetsiz cadalozlar olarak çizen politik karikatürde devrimci bir kadın olmak cinsiyetsizleştirilmiş olarak temsil edilmek anlamına geliyordu. Bundan dolayı militanlar çoğunlukla kendilerini kendi koşullarının baskısıyla, kendi kadınca dürtülerine rağmen bu şekilde davranmak zorunda kalmış olarak gösterdiler. Mevcut durumu yani devrimci öznenin Ödipal kompleksle ilişkilendirilmesini eşzamanlı olarak kabul eden ve tartışan militanlar kendi eylemlerini psikolojik bir zorunluluktansa stratejik bir gereklilik olarak dile getirdiler. Örneğin, Emmeline Pankurst, sık sık kendisinin “doğası gereği kanunlara saygılı bir kişi olduğunu, (...) şiddetten ve düzensizlikten nefret ettiğini” öne sürmekteydi.⁵⁷

57 Pankhurst, “Why We Are Militant,” s. 156. Benzer bir biçimde, Emmeline Pethick Lawrence şöyle der, “kadınlar, içgüdünün, geleneğin ve normal karakterin tam tersine, haklarını ve özgürlüklerini korumak adına devrime zorlanırlar, bundan sorumlu olan hükûmettir, kadınlar değil. Kadınlar barışı erkeklerden daha çok sever. Barıştan bile güzel bir şey vardır. O da onurdur.” Bkz. Lawrence, “Is It Right? Is It Wrong?” s. 1205.

Bu rahatsızlık –bu bağlamda gerçek veya uydurma olmasının da pek bir önemi yoktur– devrimci geleneğin süfrajeterlerin görünüşlerine ve kıyafetlerine gösterdiği bariz titizlikte iyice belirgindir. Pek çok yazar, toplu bir şekilde Bond caddesindeki camekanları indirirken veya polis tutuklamalarına direnirken bile, militan süfrajeterlerin kendilerini ayırt edici bir üslupla sunmaları üzerine yorumlarda bulundu. Dişi kıyafetleri, büyük şapkaları ve moda görünüşü kasten erillik imalarını ortadan kaldırmaktaydı, daha çok orta sınıf dişi kadın klişesine uymaya çalışmaktaydılar. Burada feminist modern kadın, tüketici modern kadınla karşılaştı; dönemin birçok fotoğrafında görüldüğü üzere, bir süfrajeter hem devrimci hem de dişi olabilirdi.⁵⁸

Öte yandan süfrajeterler dişiliğe bu şekilde dikkat çekerek, kendisini tehlikeli bir biçimde akıldışı olarak patolojikleştirmek adına kadın radikalizminin önceki tarihine bakan diğer temsil kümelerinin çökelti hâline gelmiş gücüyle karşılaştılar. Özellikle Fransız tarihi, Paris Komünü'nün efsanevi kadın kışkırtıcısı olan *Pétroleuse* figüründe açıkça görülen, içgüdüsel ve bedensel dürtüler tarafından yönlendirilen devrimci kadın imgesini ortaya çıkardı. Çağın basın haberleri, süfrajeterleri, histerik ve hayal kırıklığına uğramış kadınlar, tehlikeli bir şekilde dengesiz ruh hâline sahip çılgınlıklar içinde bir kız kardeşlik olarak resmederken bu gelenekten faydalandı. Bu ışık altında feminizm bir cinsel bozukluk türünden, bir bedensel aşırılık durumundan başka bir şey değildir.⁵⁹

58 Marcus, "Women, War, and Madness," s. 144; Tickner, *The Spectacle of Women*, not 73, s. 306-307; Vicinus, "Male Space and Women's Bodies," s. 263.

59 "Pétroleuse" kelimesinin kısa açıklamaları için bkz. Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France* (New Haven: Yale University Press, 1981), s. 50 ve Daniel Pick, *Face of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-c. 1918* (New York: Cambridge University Press, 1989), s. 92. Feminizmin bir histeri biçimi olarak çağdaş yorumları için bkz. Tickner, *The Spectacle of Women*, s. 192-204 ve Elaine

Askerî metaforların feminist söylem içindeki yaygın kullanımı, başarıya doğru uygun adım yürüyen disiplinli bir ordu imajı yaratarak bu tür başıbozuk beden imgelerini ortadan kaldırmaya çalıştı. Martha Vicinus'un belirttiği gibi "orta sınıftan birçok kadın erkek kardeşlerinin imparatorluk için Güney Afrika ve Hindistan'a gidip savaştığına şahit oldu. Daha yüksek bir dava için –ahlâki üstünlük silahıyla– dövüşmek oy için mücadeleyi tasvir etmede doğal bir yol olarak görünmekteydi. WSPU'nun dili, ikonografisi ve davranış biçimi toplumla savaş hâlinde olan bir orduyu tasvir etmekteydi."⁶⁰ Bu çatışma, savaş ve fedakârlık imgeleri Birinci Dünya Savaşı'na doğru giden dönemde süfraj hareketinin radikal kesiminde giderek daha önemli hâle gelmeye başladı. Dişiliğin aciziyet ve zayıflıkla herhangi bir ilişkisinden kaçınmak için, Christabel Pankhurst gibi figürler şehitlik, davaya sadakat ve ruhsal yenilenme motiflerinden yararlanan yılmaz bir devrimci şevk retorikini dile getirmekteydi. Militan feminizm kendini eril tepki, durağanlık ve muhafazakârlığa özgü güçlere karşı mücadele eden radikal modernitenin sesi olarak tanımladı.

MODERNİTE VE YENİNİN POLİTİKASI

Modernin felsefesini ve politikalarını tartışırken, Gianni Vattimo şu ana hat tanımını sunmaktadır: "Modernite modern olmanın değer hâline geldiği bir dönemdir; modern, diğer bütün değerlerin atıfta bulunduğu temel değere dönüşmüştür."⁶¹ Başka bir deyişle modernite, zaman ve uzam içinde önemli şekilde birbirinden ayrılan ona özgü maddi formlar içinde değil, daha çok, yenileşmeye önemli bir değer atfeden kendine özgü bir geçicilik mantığını sembolize eden bir durum olarak tanımlanmalıdır. Bu süreçte "eski moda" ve

Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (London: Virago, 1987), bl. 6.

60 Vicinus, "Male Space and Women's Bodies," s. 260-261.

61 Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988), s. 99.

“modası geçmiş” kavramları otomatik olarak küçültücü anlamlar içerir. Modern olmak –gereksiz yere tekrarlanan bir şekilde– kendini modern olarak tanımlamaktır; bu kendini-adlandırma, yeninin değerinin gerekli olduğunu varsayma hareketi, tam da tasvir etmeye çalıştığı geçiciliği harekete geçirir.

Eğer yeniye değer biçmeye modernliğin kaçılmaz bir özelliği olarak bakacak olursak, yine de farklı kisvelere girip çok değişik sonuçlara sebep olabildiğini görürüz. Modernitenin “yeninin geleneği” olarak tanımlanması, tezat oluşturan bu ifadede değişimin kendisinin normalleştigi ve düzenleyici bir kültürel işlev kazandığına, merkezî bir paradoksa dönüştüğüne şahit oluruz. İlerleme fikri yeninin kurumsallaşmasını sembolize etmektedir, değişim sürekli ve kesintisizdir, bu yüzden de toplumsal süreçlerin gerekli temeli olarak homojenleşir. Batılı evrimci anlatılar değişimin dinamiklerinin katı ve kural koyucu bir tarihsel gelişim modeline dönüşmesini ortaya koyar. Bu bağlamda yeni olmak zamanın mantığını yeniden uygulamaya koymaktır.⁶²

Yeninin bu evrimsel, teleolojik zamanla çerçevelenmesi geçmişle dramatik ve şiddetli bir kopuşu getirerek kendi devrimsel vizyonunun karşısına konabilir. Bu sebeple devrim fikri radikal bir biçimde tarih karşıtı (*antihistorical*) olarak görülebilir, öyle ki dönüştürücü anın ayrılıkçı doğasını tasavvur edilemez bir geleceğe doğru niteliksel bir sıçrayış olarak olumlar. O zaman bir anlamda devrim devamlılığın gelişimsel aşamalarını reddederek ilerleme ideolojisini altüst eder. Fakat devrim metaforu ilerleme teleolojisine ve bir dizi devrimci aşamadan oluşan selamete erme tarihine de kolayca uydurulabilir.

Yeninin bu iki farklı ama birbiriyle ilişkili algısı, kadınların tarihî varlıklar olarak kendi statülerini temsil etme çabası sırasın-

62 Bkz., örn., Theodor W. Adorno, “Progress,” *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History* içinde, ed. Gary Smith (Chicago: University of Chicago Press, 1989) ve Jean Baudrillard, “Modernity,” *The Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11, 3 (1987), s. 63-72.

da yüzyıl sonu feminist söylemine yayılmıştı. Devrim ve evrim figürleri arasında gidip gelerek, modern kadınlar sadece seyirci olmaktansa toplumsal süreçlerin öznesi olarak kendi statülerini anlamaya çalışmaktaydı. Bu yüzden de kadın yazarların yazılarının hem değerine hem de zamanın modern tasavvurlarının kaçınılmaz sınırlamalarına şöyle bir göz atabiliriz. Kadınları evrimsel anlatının merkezine yerleştiren feministler örneğin, tarih dışındaki konumlarını sorguladılar, bu sayede yeninin eski anlatısına taze bir anlam ve direnç potansiyeli yüklenecekti. Başvurdıkları ilerleme ideali Viktoryen ve Edvardcı kültüre adanan zafer şarkılarına benzemez. Bir yandan da, Batılı olmayan kültürlerin erkeklerini ve kadınlarını, kendilerini daha yeni kurtardıkları bir tarihdışılığa yerleştirirler ve evrim retoriği feminist mücadeleleri doğal hukukun amansız otoritesiyle donatmak için kullanılabilesine rağmen, bu belirlemecilik politik aktivizmin temelini bir güzel sarsabilir. Çağdaşları süfrajyet kampanyasının, zamanla kendiliğinden bir sonuca varacağını bile bile nasıl bu kadar hararetli bir mücadele verdiğini sorgulamaktaydı.

Devrime başvurmak bu ikileme verilen tepkilerden biridir, bu da yeni belirsizliklere ve sorunlara yol açmıştır. Militan feministlerin mücadelelerini devrimci olarak nitelemeleri ne anlama gelmektedir? Batı tarihinin büyük politik mücadelelerinin önemli bir işareti olan yükseltici bir kavramı kullanarak, sosyal dönüşümün ivmesini hızlandırmaya ve ataerkil devletin otoritesine açıkça karşı koyan radikal bir dışı altkültür yaratmaya çalıştılar. Yine de bu devrimci ideoloji, sürdürülebilir ve geniş bir destek toplayacağına, süfrajyet hareketin farklı hizipleriyle arasındaki bölünmeyi derinleştirmiştir. Militanların, ideallerinin çoğunun değerleriyle hiç bağdaşmadığına dair artan inancı Janet Lyon'un "gözeneksiz, belirgin bir özelliği olmayan 'halkı' baskıcı bir kültürel merkez olarak sunan aşağılama retoriği" olarak nitelediği bir şekil aldı ve öncü bir farkındalığı destekledi.⁶³ Bunun sonucu olarak, bazı

militan feministler, toplumun çok yakında dönüşeceğine inanarak kendi direniş eylemlerinin önemini abarttılar. Militan eylemlerin halkın davranışı üzerindeki uzun vadeli etkilerini değerlendirmek zor olsa da, tamamen stratejik olarak bakılırsa oy için mücadele başarıya ulaşmadı. Kadınlara oy hakkı, ilk önce gayet değişik politik şartlar altında ancak bir kadın azınlığa verildiği Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar kazanılamadı.

Zamanımızda, bu bölümde incelediğimiz tarihsel farkındalık biçimleri çok daha sorunlu bir hâle geldi. Batı emperyalizminin tarihi, tüketiciliğin ve kontrolsüz teknolojik gelişmenin sözde yeniliği, moderniteyi evrim ve ilerleme şeklinde sunan büyük anlatı, iki dünya savaşının mirası da dâhil olmak üzere, çok farklı sebepler yüzünden herhangi bir anlamlı içerikten yoksun görünmektedir. Benzer bir şekilde, şimdi çoğunlukla uğursuz olarak görülen 20. yüzyıl başarısız Marksizm deneyleri devrim meselesine koyu bir gölge düşürmektedir. Bu zamansallık krizinin bir sonucu olarak, postmodern genellikle tarihin sonu ve yeniye olan inancın ölümü olarak görülmektedir. Öyle anlaşıyor ki, artık tarih dışı bir dünyada yaşamaktayız.⁶⁴

Ne var ki tam da bu iddiaların ortaya konuşunda, reddedilen tarihselliğin ta kendisinin mevcudiyetiyle karşılaşılır. Lyotard'ın büyük anlatıların sonu tezi, birçok yorumcunun öne sürdüğü gibi, birinci sınıf bir büyük anlatı değil midir? Vattimo modernin çıkmazlarının "ötesine" geçme olasılığı konusunda daha dikkatlidir, bir şeylerin üstesinden gelmeye yönelik girişimlerin sadece modernitenin kendisinin temel zorunluluğunu devreye sokacağını teslim eder. Postmodernin moderni aşan bir dönemdense modern içinde kritik bir an olarak görülmesi gerektiği konusunda ısrarcı olurken, doğrusallık ve tarihselliğin ilerlemesine, gelişmesine ve amaçlarına atıfta bulunan bir dil kullanır. Tarihsel farkındalık

64 Bu tarihin sözde çözülmesinin bir eleştirisi için bkz. Lutz Niethammer, *Posthistoire: Has History Come to an End?* (London: Verso, 1992).

ve zamansallık mirası, öyle görünüyor ki, bazı eleştirmenlerin istediği gibi öyle kolaylıkla gözden çıkarılamaz.

Bu, Batı tarihsel-felsefi anlatılarının eleştiri gücünü reddetmek veya küçümsemek değildir. Kendi metnimin yazımına da bir parça dâhil etmeye çalıştığım bir eleştiridir bu. Yine de tarihin modern kavramsallaştırmalarını aştığımızı varsaymak, şimdinin sorgulanan, yanlış yönlendirilmiş geçmişe göre üstünlüğünü tekrar yazmaktır. Aynı şekilde, böylesine bir iddia birçok yönden tarihin kronoloji ve değişim nosyonlarına dayanmaya devam eden gündelik yaşantıyla etkileşimimizin yaşanmış gerçekliğini reddetmektir. 19. yüzyıl büyük insani gelişim hedeflerine artık katılmayabiliriz ama tam da bu dil devam edegelen bir tarihsellik ve geri döndürülemez bir zaman akışını ele vermektedir. Fark, onların ötesine geçmiş olmamızdan değil, bu tür anlatı modellerini ve zorunlu çoğulluğunu kendi kullanımımız hakkında daha bilinçli bir hâle gelmemizden kaynaklanmaktadır.

Tartışmamda bu tür anlatılardan yalnızca hâkim gruplar değil alt grupların da faydalanmaya çalışacağını gösterme gayretinde oldum; basitçe aynı şeyin tekrar üretimi olmayan, statükoya meydan okumak için yeninin dinamiğini tekrar canlandıran, ki hepsinden önemlisi bu ikincisidir, yani alt gruplardır. Bu bağlamda, tarih oy hakkı olmayanlar için anlamlı, dahası yaşamsal bir kategori olarak ortaya çıkar. Gerçeğin rasyonel olarak meşrulaştırılmasını değil, farklı bir geleceğe dair tutkulu umutların ifadesini gösterir. Böylelikle yüzyıl sonu feministleri evrim ve devrimden söz ettiğinde, erkek söylemini kopyalamak yerine alternatif, kadın merkezli tarihsel olasılıklar sunmak için çağdaş düşüncenin parametrelerinden faydalanır ve aynı anda onu tekrar şekillendirirler. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde politik değişimler geleceğin yeni beklentilerinin ve geçmişin dönüşmüş anlayışlarının ilanı olan tarih projesinin yeniden formülasyonu aracılığıyla göstermektedir. Modernitenin erkek merkezli anlatılarına meydan okuyuşu,

şimdiki zamandan çıkmaktansa, modernin kendisinde tekrarlanan bir dizge oluşturmaktadır.

Vattimo için, şimdiki postmodern durumumuz *post-histoire* olarak tanımlanmaktadır, yani “yeni olanın ‘devrimci’ veya yıkıcı değil; her şeyin aynı kalmasını sağlayan şey olduğu” *tarih ötesi* bir durumdur.⁶⁵ Tarihin sonuna dair bu tür anlatılarda, tüm yenilik, yenileşme ve tarihsel değişim, kapsayıcı sistemsel hâkimiyet mantığına sokularak geçersiz kılır. Bu da yeninin anlamının içini boşaltırken bile onu putlaştırır. Yine de böylesine genelleyici bir vizyon birçok farklı yenilik *çeşidinin*, yani yeni bir politik hareketin devrimci önemi ve yeni bir sabun markası arasındaki temel ayrım üzerinde yeterince durmayıp onu geçirir. Eğer değişim her yerdeyse, farklı değişim biçimleri arasındaki mücadelenin siyasi ve ahlâki düzlemde öneminin ve onların kapsamlı yapısal önemlerinin ayrımını yapmak da bize düşer. Siyaset bu tür ayrımların yapılmasında kullanılmalı, hem geçmişin yapılanması hem de geleceğin projeksiyonu olarak anlaşılmalı, “tarih” sonuçlanmış bir proje değildir ve çoğu insan için hâlâ süregelmektedir.

65 Vattimo, *The End of Modernity*, s. 7.

7. SAPKINLIK SANATI: DIŞI SADİSTLER VE ERKEK SAYBORGLAR

Sapkınlığın teorik olarak ilgi çekici yönü toplumsal cinsiyet üzerine getirdiğı yıkıcı gücün de ötesine uzanır. Biyolojik veya toplumsal, cinselliğı tüm işlevselliğinden arındırır; “normal” cinsellikten daha aşırı bir biçimde, bedeni ve nesneler dünyasını herhangi bir “içkin” tasarım veya amaçla alakası olmayan işlere koşar... Tabii ki tüm sapkınlıklar eşit derecede yıkıcı veya ilginç değildir.¹

Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*

Bu bölümde, cinsel tutku hakkında öne çıkan modern görüşlerin oluşumunu şekillendiren seksoloji ve psikiyatri ile avangard sanat metinlerinin söylemleri arasındaki bağlantılara yöneldim. En erken ve geniş söylemini Fransa’da bulan bu görüşte, cinsel sapkınlık günlük toplumsal ve cinsel normların sınırlarını aşan de-

1 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York : Routledge, 1992), s. 187.

neyimin suç oluşturan aşırılığıyla özdeşleştirilir.² Bilhassa Fransız entelijensiyasının Marquis de Sade'ı kahramanlaştırması, sapkınlığın çekici bir hâle getirilmesinin günümüze kadar devam eden etkileyici bir örneğidir. Mesela, çağdaş kültür eleştirisinin kuratıcı kategorileri olarak “tutkunun” ve “sınırları aşmanın” aynı anda her yerde bulunmasını ve birbirinin yerine kullanılmasını; sadizm ve mazoşizm gibi daha önce tabu olan cinsel etkinliklere ana akım medyada duyulan ilgiyi düşünün. Öyle görünüyor ki, erotik sınır aşımın ürperticiliği modern özneliliğin oluşumunda kilit bir ana dönüşmektedir. Edebî kariyeri büyük oranda eserlerinde “sapkın ve korkunç cinsel davranışı” işlemesine dayalı bir yüzyıl sonu yazarı Rachilde'in eserlerini yorumlayarak, direniş kimliğinin işareti olan estetik ve cinselliğin uzlaşımının yol açtığı çıkarımları inceledim.³ Sapkınlığın olağan dışı/muhafif erkeklikle özdeşleştirilmesi şeklindeki alışılmış bakış açısından uzaklaşarak şunu soruyorum: Bir kadının sapkın olması ne demektir?

Analitik odağım kadın sapkınlığını kuramsallaştırmak için psikanalizi yeniden harekete geçirmek isteyen feminist akademisyenlerden farklı bir noktadadır. Cinsel sınırları aşmanın ruhsal etiyojisi ile ilgili farklı açıklamalar arasında hakemlik etmekten, geç 19. yüzyıl sanatsal ve entelektüel elitler tarafından kullanılan sapkın ve muhafif sembollerin özel kültürel anlamını keşfetmeyi daha çok önemsedim. Bundan psikanalitik projenin tamamen olumsuzlandığı anlamı çıkmaz; bu bölümde geliştirilen argümanlardan biri seksolojinin ve psikanalizin yalnızca sınırlayıcı değil aynı zamanda tutkuyu yeni yollarla kavramsallaştırmayı ve temsil etmeyi mümkün kılan kolaylaştırıcı söylemsel bir olgu

2 Bkz., örn., Carolyn J. Dean, *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), ve Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avantgarde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

3 Jean Pierrot, *The Decadent Imagination, 1880-1900* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), s. 133.

olarak tarihsel önemidir. Öte yandan psikanalizin, edebî metinleri okuma teknolojisi sunarak feminizme hizmet ettiği konusunda tereddütlerim var; hiç de öyle olmadığını ısrarla belirtmelerine rağmen, bu tür okumalar çok farklı metinleri birkaç arketipik gösteren çevresinde (fallus, iğdiş, Ödipal-öncesi anne gibi) örgütlenen, ayrıcalıklı statüsü içinde metni tek ve bağımsız bir ana koda çeviren bir okuma makinesini devreye sokmaktadır. Endişem psikanalizin mutlak açıklayıcı gücünden çok, onun diğer söylem biçimleriyle tarihsel ilişkisinin analiziyle ve belli sosyal grupların kültürel öztanımla ilgilidir.

Öyleyse neden cinsellik avangardın mücadeleci kültürünün güçlü bir sembolü olarak ortaya çıktı? Sapkınlığın estetik ve politik yönü nedir? Böylesine bir olgu 19. yüzyılda biyoloji, tıp, psikiyatri, seksoloji, demografi ve öjenik alanlarının insan bedenini cinselleştirmesiyle tartışmaya açık hâle geldi. Michel Foucault ve takipçileri, bu tür söylemsel eşleşmeler sayesinde, cinselliğin temel bir kimlik işareti ve benliğin gerçekliğine götüren bir anahtar olarak ortaya çıktığını ikna edici bir şekilde tartışmıştır. Foucaultcu teorinin asıl katkısı, cinselliği bazı açılardan modern kültürün karşıtı olmaktansa temel kategorilerden biri olarak belirlemesidir. Bu açıdan bakıldığında modernite, cinsel heterojenliğin başlangıcı ve söylemsel kategorilerin çoğaltılması yoluyla kendine yer bulan sapkınlıkla özdeşleştirilir. “Modern toplum sapkındır” diye ısrarla üzerinde durur Foucault; aynı anda merkezden uzak cinsellikleri hem yaratır hem de patolojize eder.⁴

Cinsel olanın bu şekilde tarihselleştirilmesi romantik erotik bir liberalizmin önermelerine meydan okurken, aslında cinsel kimliğini kendini yeniden üreten söylemsel alanın gölgesine indirgeyen işlevselci bir perspektifi özendirebilir. Yine de bir kategorinin

4 Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1 (Harmondsworth: Penguin, 1981), s. 47. Ayrıca bkz. Arnold I. Davidson, “Sex and the Emergence of Sexuality,” *Critical Inquiry*, 14 (1987), s. 16-47.

toplumsal inşası onun neden kullanıldığını açıklamaz; cinsiyetlen-dirilmiş benliğin belli modelleri sosyal aktörler tarafından belirli bağlamlarda ve türlü sonuçlara yönelik olumlanmış, sorgulanmış veya yeniden formüle edilmiştir. Bu ifadenin de ortaya koyduğu gibi, cinselliğin tarihini bir dizi düzgün epistemolojik kırılma olarak yorumlamak yanıltıcıdır. Bu görüşe göre modernite teolojik kurtuluş söyleminin alternatif ve radikal bir biçimde uyumsuz olan tıbbi ve psikiyatrik benlik modeliyle sorunsuzca yer değiştirmesini belirtir. Düzenli ardışık epistemler zinciri değil, rastgele ve dağınık duran söylemsel alanlar kafamızda canlanmalı; daha eski kavramsal çerçeveler basitçe yok olmaktansa, daha yeni paradigmalara karşılıklı etkileşimlere ve faal bir rekabete girerler.

Bu dağınıklık, anlamı belirsiz olan sapkınlık kategorisinde bilhassa belirgindir. Bu kavranı en iyi farklı ve yarışan benlik söylemlerinin kesişen bir düğüm noktası olarak gözümüzde canlandırabiliriz: ahlâki/teolojik, bilimsel/determinist, estetik/sembolik. Kavramın tanımlarından biri açıklayıcı bir ifadede ağır basabilir, alternatif anlamlar ise metnin satır aralarında gizlidir. Sapkınlığın kökeninde Tanrı'nın ve doğanın kanununa karşı gelen herhangi bir irade eylemi olarak tasvir edilen ahlâk teolojisinin doktrini yatar. Bu bağlamda, "sapkın" ilahi düzene bir isyan ve başkaldırı biçimi olarak anlaşılan ahlâksız veya kötü eylemlere karşılık gelir.⁵ Sapmanın psikopatolojik bir anlam kazanması ancak cinselliğin belli bir tıbbi model içinde tanımlandığı 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. *Psychopatia Sexualis*'te Kraft-Ebing tıbbinin ahlâkiden kesin bir ayrımını dayatmayı dener; sapma, Kraft-Ebing'in ısrarla vurguladığı gibi, klinik bir kavramdır, bireyin üzerinde hiçbir kontrolünün olmadığı biyodejeneratif bir durumun tasviridir, diğer taraftan sapıklık kasti ve bu yüzden de anormal cinsel aktivitelere duyulan ahlâksız bir düşkünlük olarak tanımlanabilecek

5 Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

bir ahlâksızlıktır.⁶ 19. yüzyılın metinlerinde cinselleşmiş öznenin determinist ve iradeci anlatılar arasında sürekli bir hareket olsa da bu iki kavram arasındaki ayrım öyle kolayca desteklenemez. Sapmanın dinî ve ahlâki söyleminin tıbbi bir söyleme yerini bırakmasındansa, üst üste gelen (*palimpsestic*) kavramsal sistemler olarak düşünülmesi daha doğrudur. Jonathan Dollimore'un belirttiği gibi, "Günahkâr sapkın kavramı içinde geliştirilmiş yapılar, cinsel sapkınlığın modern teorilerine ayak direr."⁷

Sapkınlığın çok katmanlı çağrışımları, onun erken Fransız avangardcılara neden çekici geldiğini anlamada önemli role sahiptir. Cinselliğin çağdaş tıbbi ve psikiyatrik söylemlerinden derinden etkilenerек, bu söylemleri bir yandan dinî ahlâkın bir yandan da burjuva otoritesinin kısıtlamalarına karşı bir isyan, kanunun sembolik bir reddi olarak kendi sanat algılarına bağladılar. Bu cinsel çarpıklık imgelerinin olumsuzluk ve sınır aşımı estetiğiyle birleşmesi cinsellik ve modernite arasındaki ilişkiyi anlayışımızı büyük ölçüde şekillendirmiştir. Yine de son zamanlara kadar, geç 19. yüzyılda cinselliğin edebî ve diğer söylemleri arasındaki tarihsel bağlantıyla ilgili çok fazla bir tartışma yaşanmadı.⁸ Bunun yerine, tarih ve sosyal bilimler literatüründe ifade edilen tıbbi ve hukuki tanımlarının gelişimi ve dolaşımına dair Foucaultcu anlatılar, avangard metinlerdeki sınırları ihlal eden zevkin edebî-eleştirel keşfinden bağımsız bir şekilde gelişti. Fakat cinsel

6 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (New York: Pioneer Publications, 1953), s. 79.

7 Dollimore, *Sexual Dissidence*, s. 144.

8 Son dönemde yayımlanan faydalı bulduğum bazı çalışmalar şöyle: Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Ithaca: Cornell University Press, 1991); Deborah L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley: University of California Press, 1989); ve Jan Goldstein, "The Uses of Male Hysteria: Medical and Literary Discourse in Nineteenth-Century France," *Representations*, 34 (Spring 1991), s. 134-165.

sapkınlığın bilimsel tarifiyle bunun entelektüel ve edebî avangard tarafından kullanımı arasında anlamlı benzerlikler vardır. Carolyn Dean'ın ileri sürdüğü gibi, bu varsayımdan çok farklı sonuçlar çıkartmış olmalarına rağmen ikisi de benliğin ontolojik olarak libidoda kök saldığı görüşünü paylaşmaktaydı.⁹

Sanatın sapkın erotizmle birleşimi yüzyıl sonuna özgü değildir. *The Romantic Agony*'de Mario Praz 19. yüzyıl Romantik edebiyatının karanlık ve çoğunlukla erotik duyarlığının çeşitli tezahürlerinin kapsamlı bir incelemesini sunmaktadır. Başka hiçbir dönemde, edebî tahayyülde cinsellik böylesine merkezî bir öneme sahip olmamıştır.¹⁰ Ancak geç 19. yüzyılda, erotik tutku tam olarak tıbbileştirilip bilinçdışının birçok farklı Freud öncesi teorileriyle ilişkili bir biçimde kavramsallaştırılmıştır. Benliğin bu yeni topografileri dâhilinde, cinselliğe mutlak ama yine de garip bir şekilde esrarengiz bir kimlik işareti anlamı atfedilmiştir. Cinsellik, hem kendine has tutkunun çoklu ve yarışan formlarının eşzamanlı düzenlemesi ve onaylanması yoluyla yoğunlaşmış bir bireyselliği hem de bilinçdışı süreçlerin ve içgüdüsel dürtülerin gizemli işleyişi yoluyla benliğin potansiyel çözünmelerini gösterir. Kronolojik ve doğrusal zamanın modern anlatısı cinselliğin bu hızla çoğalan söylemlerinde hem olumlanmış hem de sarsılmıştır. Bir yandan sapkınlığın her yerde bulunuşu, sürüncemeli uygarlaşma sürecinin tükenmiş bitim noktası modern şehir yaşamının fazlasıyla rafine ve fazlasıyla sofistike doğasından çıkmaktadır. Öte yandan, içgüdüsel ve kontrolden çıkmış libidinal güçlerin yeniden dirilmesini bildirerek sapkınlık, bir gerileme biçimi olarak kodlanır. Böylelikle modern fıkri çağdaş cinsellik söylemleriyle ilişki içinde zamansal bükülmeler kazanır; bir tükeniş ve yozlaşmayı akla geti-

9 Dean, *The Self and Its Pleasures*, s. 196. Foucault'nun cinselleştirilmiş benliğin teknolojileri ile ilgili tarihsel çözümlemesi öte yandan sınır aşınının altüst edici estetiğine duyulan hayranlığı dışlamaz. Bu bağlamda, bkz. David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (New York: Methuen, 1987).

10 Mario Praz, *The Romantic Agony* (Oxford: Oxford University Press, 1970).

ren tutku retorığı de onunla eşzamanlı olarak atasal bir vizyon ve bilinçdışının esrarengiz tarihdışılığını akla getirir.

Yeni ortaya çıkan seksoloji ve psikiyatri disiplinleri, akıldışının ayrıntılı bir taksonomisini [sınıflandırma] yaratarak, kültürel kimlikleri, aklın burjuva amentüsünün bohemce bir küçümsemesine bağlı olan avangard sanatçılar için zengin bir malzeme sağlamıştır. *Poète maudit* (lanetli şairler) Romantik geleneğı, patoloji retorığınce yeniden formüle edilmiştir; sanatsal yaratıcılığı sapkın olarak niteleyen dejenerasyon söylemlerini kullanan yazarlar sosyal değerleri ve sabit gerçekleri ayrıcalıklı bir epistemolojik bakış açısı olarak nakledip cinsel sapkınlığı yeniden değerlendirmiştir. Edebî olanla erotik olarak yoldan sapmış kişinin ittifakı belli metinlerin içeriğinden çok, bu ikisinin alımlanmalarına yönelik çağdaş parametreleri tanımlamaya yardım eden daha geniş altkültürel oluşumlarda kendini göstermektedir. Yüzyıl sonunda Paris'in daha bohem çevrelerinde, kişinin gerçek erotik tercihleri ve pratikleriyle tam olarak örtüşme de kendini başkalarına cinsel bir isyancı ve sapkının hizmetkârı olarak sunması moda oldu.

Edebî dekadans yüksek modernizmin geç metinlerini karakterize edecek sanatın cinselleştirilmesini özendirirken, cinselliğın estetize edilışini de teşvik etmiştir. Seksoloji söyleminde, sapkınlık kategorisi etkin bir şekilde üremeyi amaçlamayan her türlü cinsel pratiğı kapsamaktadır; işlevi olmayan herhangi bir erotik zevkin eşanlamlısı olarak, tutkunun üreme dürtüsü şamandırasından tedirgin edici bir biçimde uzaklaşmasına işaret eder. Dekadan yazarlar cinselliğın üremeden ayrılışını benimsedi ve destekledi; libidinal olan stilize ve estetize edildi, bağımsız ve kendini meşrulaştıran bir görüntüye dönüştü. Cinselliğın ve metinselliğın bugünkü birlikteliğı tarihsel köklerini, tutkunun bu şekilde estetize edilışinden ve serbest erotizm ve özdüşünümsel şiiir arasında algılanan yakınlıkta bulmaktadır. Bu bölüm için kullandığım epigraftan da anlaşılacağı üzere, sapkınlık bu yüzden

araçsallığın ve işlevin zalim boyunduruğuna direnerek amaçtan yoksun yarı-Kantçı bir zevk bölgesi olarak kavramsallaştırılmaktadır. Yine de, kaçınılmaz olarak, sosyal ilişkilerin güç alanında özel anlamlar ve işlevler yüklenerek ereğin reddinin kendisi bir ereğe dönüşmektedir. Sapkınlık sahasında, estetikte olduğu gibi, her bozulma aynı zamanda güç türevlerinin yeniden yazımıdır.

Rachilde bu karmaşık sapkınlık politikaları sorununa ve cinselliğin edebî ve tıbbi söylemlerinin karşılıklı dolaşıklığına yaklaşmakta kullanılabilecek ideal bir figürdür. Rachilde'in eserleri daha abartılı, meslektaşlarının çabalarını da aşan, nekrofil, hayvanlarla cinsel ilişki, erkek mazoşizmi, kadın sadizmi, otoerotizm, eşcinsellik, travestilik, fetişizm, röntgencilik, teşhircilik gibi geniş kapsamlı ve ayrıntılı bir erotik sapma dil dizgesinden oluşmaktadır. Biyografisinin yazarı Claude Dauphiné, bu bağlamda eserlerinin çoğunun döneminde iyi bilinen popüler Fransız psikopatolojisi el kitabının edebî bir örneği olarak okunduğunu belirtir.¹¹ Karakterlerinin çiziminde çağdaş medikal ve seksolojik kaynaklara yaslanan Rachilde'in eserleri de klinik ve bilimsel incelemenin konusu olacaktır. Kraft-Ebing'in *Psychopatia Sexualis*'inin sonraki baskılarında, örneğin, Rachilde'in romanı *La marquise de Sade* Heinrich von Kleist'in *Penthesilea* eseri ile birlikte nadir bir illet olan kadın sadizminin tipik örnekleri olarak verilir.¹²

1860'ta Marguerite Eymery olarak doğan Rachilde, dördüncü romanı *Monsieur Venús*'ün (1884) yaptığı *succès de scandale** ile bir anda edebî şöhret oldu. Erkek kıyafetleri giyen ve işçi sınıfından bir adamı sevgi dolu ve itaatkar bir "metrese" dönüştüren bir kadın sanatçının hikâyesi pornografik bulunarak Belçika'daki ilk yayımlanışında yasaklandı; bu da Rachilde'in çevresinde daha sonraki edebî kariyerini

11 Claude Dauphiné, *Rachilde* (Paris: Mercure de France, 1991), s. 325.

12 Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, s. 131.

* Herhangi bir eserin başarısını kısmen veya bütünüyle yarattığı tartışmalara (skandala) atfeden terimdir. [e.n.]

şekillendirecek bir provokasyon ve skandal aurası yarattı. “Dekadanların kraliçesi” ve “Mademoiselle Baudelaire” olarak bilinen Rachilde, Parisli avangardların önemli bir figürüne ve cinselliğin patolojik ve hastalıklı boyutları hakkında yazan üretken bir romancıya dönüştü. Kendisi ayrıca hatırı sayılır bir eleştirmen ve *Mercure de France* adlı en prestijli Fransız edebiyat dergilerinden birinin ilk editörlerindendi. Verlaine gibi yazarların savunucusu olan Rachilde uzun yıllar boyunca Paris'teki edebî çevrelerin yönlendirici gücü oldu, hem kendini kabul ettirdi hem de başarıya ulaşmaya çalışan eleştirmen ve yazarları evinde verdiği meşhur Salı toplantılarına çekmeyi başardı.

Öte yandan, edebiyat tarihi kitapları Rachilde'e çok da yer vermemiştir; dönemle ilgili yapılan birçok çalışmada ya bir dipnota indirgenmiş ya da yeri gelmişken ismi anılıp geçilmiştir, dekadan hareketin ikincil ve aşırı sansasyon düşkünü bir yazarı olarak sınıflandırılmaktadır. Son zamanlarda Claude Dauphiné tarafından yayımlanan biyografiden ve eserlerine yapılan atıfların hızla artmasından da anlaşılabilirceği üzere, büyük ihtimalle Rachilde'in yeniden keşfine giden bir süreçteyiz. Dauphiné'in belirttiği gibi, feminist edebiyat tarihinin herhangi bir yenisinden yazımında *Monsieur Venús* birincil öneme sahip bir roman olarak ortaya konmalıdır. Buna rağmen Rachilde'in feminizm açısından statüsü oldukça endişe verici ve rahatsız edicidir. Bazı eleştirmenler onun eserlerinin, *femme-fatale*'in geleneksel fantezilerine hizmet eden muhafazakâr ve eril bir ideolojiye bağlılık gösterdiğini düşünmektedir. Daha yakın zamanlarda, feminist teoride performansa ve karşı cinse ait kıyafetleri giymeye olduğu kadar psikanalize karşı da oluşan yeni ilgi, Rachilde'in eserlerinin toplumsal cinsiyet rollerinin baltalanması ve istikrarsızlaşmasına yönelik katkısından dolayı feminizm yanlısı daha da olumlu bir tepki oluşmasına sebep oldu.¹³ Benim çalışmam, Rachilde'in

13 Rachilde'e yöneltilen olumsuz tepkiler için bkz. Jennifer Birkett'in ayrıntılı ve anlamlı ama Rachilde'i fazlaca küçümseyen bölümü: *The Sins of the Father*:

dekadan mitolojinin yeniden işlenmesi konusundaki hayalinin öne çıkan özelliklerine yaptığı vurguyla öncekilerden ayrılmaktadır; basitçe yerleşmiş temaları tekrarlamaktansa, eserlerinin erkek-merkezli sadizm, fetişizm ve diğer sapkınlıkları yeniden düşünmeye zorladığını düşünüyorum. Bir yandan da, Rachilde'in "Pourquoi je ne suis pas féministe" (Neden Feminist Değilim) başlıklı denemesinde sözünü ettiği toplumsal cinsiyet politikası meseleleriyle ilişkisi görmezden gelinemez. Sözünü ciddiye almak durumundayız. Rachilde'in metinlerinin feminist eleştirmen için anlamlı ve önemli istikametler açtığını göstermek istesem de, sapkın olanı desteklemesi öyle kolay kolay kadın durumunu iyileştirmeye duyulan politik bağlılıkla ilişkilendirilemez.

Bir bakıma, buradaki mesele sıradışı bir kadının metinlerinin, onu patolojize etmeden veya ilahlaştırmadan nasıl okunacağıdır. Marie Corelli ve erken süfrajeterler gibi daha önceki konularım

Decadence in France, 1870-1914 (London: Quartet, 1986) ve Bram Dijkstra'nın kısa tartışması *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1986), s. 337-341. Son dönemde Rachilde'in yeniden değerlendirmeleri arasında: Janet Beizer, "Venus in Drag, or Redressing the Discourse of Hysteria: Rachilde's *Monsieur Vénus*," *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France* (Ithaca: Cornell University Press, 1994); Rae Beth Gordon, "Ornament and Hysteria: Huysmans and Rachilde," *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1992); Dorothy Kelly, *Fictional Genders: Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), s. 143-155; Jennifer Waelti-Walters, *Feminist Novelists of the Belle Epoque: Love As a Lifestyle* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), bl. 9; Melanie C. Hawthorne, "Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles," *Nineteenth-Century French Studies*, 16 (1987-88), s. 162-179 ve "The Social Construction of Sexuality in Three Novels by Rachilde," *Michigan Romance Studies*, 9 (1989), s. 49-59; Micheline Besnard-Coursodon, "Monsieur Vénus, Madame Adonis: Sexe et Discours," *Litterature*, 54 (1984), s. 121-127; René A. Kingcaid, *Neurosis and Narrative: The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992), bl. 5.

farklı olarak, “kadınlar” veya “halk” gibi daha geniş seçmen kitlelerini temsil etme iddiasından dolayı Rachilde, bir çalışma nesnesi olarak meşrulaştırılamaz. Tam aksine, kendisi alenen elitisttir, diğer kadın yazarlara karşı tavrı düşmanca ve küçümseyicidir; edebî kariyeri özgün ve istisnai bir figür olarak kendini idrak etmiş bir kimlik üzerine kurulu gibi durmaktadır. Aynı zamanda metinleri, geleneksel olarak kadınlara yasaklı tutkuları cesurca formüle ederken aşılammış kadıngücünün ve sapkınlığının çağrışımıcı senaryolarını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yapılması gereken Rachilde’in yazılarının, feminist kısıtlamalara takılmadan politik olarak bilinçli bir okumasını sunmaktır. Böyle bir okuma, psikanalitik düşüncenin çoğunu şekillendirmeye devam eden toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının ötesine geçebilen sapkınlığın feminist bir bakış açısıyla yeniden düşünülmesi için yol açabilir.

ARZUNUN MODERNLEŞMESİ

En iyi bilinen uygulamacıları Krafft-Ebing, Havelock Ellis, Iwan Bloch, Albert Moll ve Charles Feré olan cinsel patolojinin formel bilimsel çalışmaları 1870’lerin sonu ve 1880’lerin başında ortaya çıkmıştır. Bu öncü seksologların belli başlı iki hedefi vardı: sapkınlığın farklı biçimlerini tanımlamak, sınıflandırmak ve onların etiyojilerinin bilmecesini çözmek. Krafft-Ebing’in kapsamlı ve etkileyici çalışması sadizm, mazoşizm, nekrofil, teşhircilik, erkek ve kadın cinsiyet değişimi, kadın aşırı cinsel düşkünlüğü, koprofil (dışkıdan zevk duyma), fetişizm gibi tanımlanmasında ve adlandırılmasında söz sahibi olduğu birçok diğer cinsel sapmanın tartışmasını içermektedir. *Psychopathia Sexualis* ve benzeri metinler modern çağda sapkınlıkların yaygınlığına ve çeşitliliğine dair bir kamusal bilinç yaratılmasına hiç şüphe yok ki katkıda bulundu, bilimsel ve Latin kökenli söz dağarcığı bu tür erotik çeşitlemelerin patolojik ve egzotik doğasını teşvik etti. Anormal ve marjinal bir figür olarak sapkın, genelde modern cinsel kimliğin istikrarsız ve sorunlu doğasının somut örneğidir. Cinsel bilim

yeni bir yazı türünü başlattı: Psikopatografi. Bu yazı türünde farklı kategorileri belgeleyen bireysel vaka tarihçeleri ve cinsel saplantıların alt kategorileri bir müzedeki nadir numuneler gibi toplanıp sıralanmıştır.¹⁴

Nelerin sapkınlık oluşturduğuna dair belli bir uzlaşma olmasına rağmen, sebepleri söz konusu olduğunda pek bir uzlaşma yoktur. Frank Sulloway 1880'ler ve 1900'ler arasında, sapkınlığı irsî ve içgüdüsel etkenlere bağlayan, çevresel, yetiştirme ve şans faktörlerine vurgu yapan seksologlar arasındaki anlaşmazlıklardan dolayı oluşan cinsellik teorilerindeki hızlı geçişlerin çizelgesini oluşturdu.¹⁵ Öte yandan, genelde bireyin üzerinde çok az kontrolü olan cinsel duygunun, toplumsal hayattaki belirleyiciliği giderek herkesçe kabul edilmekteydi. Dahası, erotik tutkunun fizyolojik belirlenimine yapılan vurgu, tarihsel değişkenliğiyle uyumludur. Geç 19. yüzyıl popüler dejenerasyon teorileri biyolojik ve sosyal açıklamaları çoğunlukla birleştirmiştir, cinsel patolojilerin yaygınlaşmasının yüzyıl sonu kent yaşamının stresli ve doğallıktan uzak şartlarından kaynaklanan modern durumuna bağlı olan sinirsel zayıflıktan çıktığını savunmaktadır.¹⁶

Lawrence Birken, benliğin üretimi ve çift biçimli modelinden tüketimci ve cinsiyetsiz bir modeline geçiş şeklindeki daha genel bir paradigma değişikliği olarak modernitenin entelektüel tarihinde seksolojinin merkeziliğini etraflıca tartışmıştır. Kendini cinsellik biliminin ortaya çıkışıyla ilgili distopyacı anlatıların basıkıcı söylemsel tasnif biçimlerinden uzaklaştırırken, bu yeni arzu ideolojisinin muğlak olsa da gerçek özgürlüklerinden yana tavır alır. Darwin ile başlayıp Freud ile biten cinsiyetbilim devrimi, Birken'e göre değişen cinsellik ve benlik modellerinin yanında,

14 Apter, *Feminizing the Fetish*, s. 35.

15 Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytical Legend* (London: Burnett, 1979), bl. 8.

16 Robert A. Nye, *Crime, Madness, and Politics in Modern France: The Medical Concept of National Decline* (Princeton: Princeton University Press, 1984).

marjinal yarar teorisinin yükselişinde ifade edildiği gibi ekonomik düşünce içinde artan tüketim vurgusunu getirdi. İnsan ilişkilerinin temeli olarak farklılaşmamış ve çok biçimli bir libidinalitenin kabul edilmesi, arzunun demokratikleşmesi potansiyelini ortaya çıkartır, böylece sapkınlık mutlak bir sapmanın ifadesi değil, cinsellik sürecinin bir çeşidi olarak görülebilir. Seksoloji böylelikle ilk safhalarında tamamen uygulayamasa da arzulayan öznenin bireyselleşmesini mümkün hâle getirmiştir.

Feminist perspektiften bakınca en kısıktıcı olansa Birken'in seksoloji söyleminin kadınların arzulayan özneler olarak tanınmalarında ve böylece sembolik bir vatandaşlık şekli kazanmalarında çok önemli bir rol oynadığı şeklindeki iddiasıdır. Kültürün cinselleşmesi kademeli bir demokratikleşme sürecini de beraberinde getirmiştir. Evrim teorisinin etkisine bağlı olarak, cinsler arasında doğal ve tarih dışı farklılık algısı tekdüze olanın farklılaşması modeliyle yer değiştirmiştir; biseksüelliğin kökeni ile ilgili bu düşünce mutlak toplumsal cinsiyet algısının erozyona uğramasına sebep oldu. Böyle bir model içinde, genel arzu ekonomisinde kadınların cinsiyetlendirilmiş özneler olarak statülerinin tanınması mümkün oldu, her geçen gün sapkınlıkların basit farklılıklar olarak tanımlanmasının yaygınlaşması, cinsel zevkin kendine özgü doğasına dönük vurguya şahitlik etmiştir. Bu anlamda Birken şu sonuca varıyor, Freud'da doruğa çıkan seksolojik gelenek, toplumsal cinsiyet ayrımcılığını hem yaratır hem de ortadan kaldırır; uygulamada aynı farklılıkların birçoğunu yeniden tanımlamış olsa bile arzulayan ve tüketen bireyler "seksonomisinin" yeni anlayışı daha önceki sabit doğal cinsel farklılıkları zayıflattı.¹⁷

Modern cinsellik söylemleri ve kadınların özgürleşmesi arasındaki ilişki meselesi feminizm içinde geniş ve tutkuyla tartışılmış bir geçmişe sahiptir. Mevcut cinsellik anlayışımızı içsel ve değişmez bir

17 Lawrence Birken, *Consuming Desire: Sexual Science and the Emergence of a Culture of Abundance, 1871-1914* (Ithaca: Cornell University Press, 1988).

biçimde eril olarak görenlere karşı, Birken'in öznelliğin modern algısının kurucusu olarak arzunun paradigması anlatısından yana olacağım. Psikanalizin feminizm için önemi de, sıklıkla belirtildiği gibi, hem cinsel hem de cinselleştirilmiş kimliği doğal ve sabit bir özdense genel libidinal ekonomi içinde şartlı ve değişken olarak konumlandırmasında yatmaktadır. Teresa de Lauretis'in yazdığı gibi, "psikanalizin kadınlar için baştan çıkarıcılığı, kadını arzu öznesi olarak kabulünde ve değişen (*transferential*) sözleşmede kadınlara atfedilen güçte -yani cinselleştirilmiş ve arzulayan özneler olarak ayartma ve ayartılma gücündedir."¹⁸ Bu anlamda, erkek cinselliğinin belli tezahürleri konusunda eleştirel bir yaklaşım içinde olmalarına rağmen, kadınların erotik failer ve arzu özneleri olarak statülerini olumlarken feministler de Freudyen düşüncenin yaygın mirasına yaslanmışlardır. Bir yandan da seksoloji, psikiyatri ve psikanalizin entelektüel ve kurumsal tarihçelerinin kadın düşmanını temellerine ayrıntılı eleştiriler geliştirmiştir. Birken'in bu tür çalışmalara yetersiz atıfta bulunması, cinsel bilimin oluşumunu etkilediği için toplumsal cinsiyet meselelerini üstünkörü okuma eğiliminde olduğunun bir göstergesidir.

Bu açıdan, yüzyıl sonu dışı cinselliği tartışmalarındaki merkezî konumu göz önüne alındığında, histeriden hiç söz edilmemiş olması özellikle çarpıcıdır. Dışiliğin yerleşik sosyal normlarıyla uyumlu olmayan herhangi bir davranış şeklini etiketlemek için kullanılan genel bir terim olan histeri, dışı beden tıbbi patolojisinin en belirgin örneği hâline gelecektir. Doktorlar arasında şaşkınlık yaratan kaotik bir klinik resim sunarak, histeri belirsiz ve değişken belirtileri ile kesin bir sınıflandırmaya konmak konusunda direndi.¹⁹ Elaine Showalter'ın belirttiği gibi, histerinin

18 Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), s. XVIII.

19 Jan Goldstein, *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), s. 324.

uçuculuğu birçok açıdan dişiliğin özünü ilintilidir. “Geniş, istikrarsız duygusal ve fiziksel belirtiler repertuarı –krizler, bayılma, kuma, boğulma, hıçkırık, ağlama, felç– ve birinden öbürüne ani geçişler, geleneksel olarak dişi doğayla özdeşleştirilen hızlı değişimi ve kaprisi çağrıştırmaktaydı.”²⁰ Arzunun demokratikleşmesine katkıda bulunmak yerine, histeri tanısının yaygınlığı özellikle akıldışı ve istikrarsız dişi doğa imgesini tekrar olumladı.

Histeri tabii ki modern bir kategori değildi, kökenleri antik Yunan dönemine dayanan bir kategoriydi. Yine de bir teşhis olarak popülaritesi 19. yüzyıl boyunca hızla artacak ve yüzyıl sonunda zirveye ulaşacaktı. Bu artış bazı feministler tarafından, kadınlara dayatılmış daha da büyük sosyal kısıtlamaların kanıtı olarak yorumlandı. Örneğin, Jean Martin Charcot’nun kadınlar üzerinde gerçekleştirdiği meşhur deneylerini yaptığı La Salpêtrière’de teşhis oranı, civardaki diğer hastanelere göre çok daha yüksektir. Psikiyatrinin profesyonelleşmesi toplumun daha büyük bir bölümünü kendi yetki sınırları içine sokmaya çalışması şeklinde zuhur eden bir çeşit yayılmacılık da gösterdi. Histerinin popülerleşmesi, kadınların duygusal sıkıntılarını bir rahibin rehberliğini gerektiren ahlâki ve ruhsal bir kriz olarak görmekten çok, tıbbi bir durum olarak görmeleri konusunda onları ikna etmenin yollarından birine dönüştü.²¹

Bu yayılmacılık da sonunda histerinin yavaş yavaş dişi be-
denden demir alıp başka limanlarda da kendini göstermesiyle sonuçlandı. Rahmin çalışma bozukluğu değil de sinirsel bir rahatsızlık olarak sınıflandırılmasıyla, erkek histerisinin varlığı

20 Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* (London: Virago, 1987), s. 129. Ayrıca bkz. George Frederick Drinka, *The Birth of Neurosis: Myth, Malady, and the Victorians* (New York: Simon and Schuster, 1984) ve Stephen Heath, *The Sexual Fix* (London: Macmillan, 1982).

21 Goldstein, *Console and Classify*, s. 373–374. Ayrıca histerinin teşhisinde istatistiksel değişimin tartışması için bkz. s. 329–330.

tıbbi bir olasılık hâline geldi; böylelikle Charcot'nun rahatsızlığının nedenleri ve özellikleri ile ilgili araştırması, hastaları arasında önemli oranda histeriden muzdarip erkek olduğunu ortaya çıkardı.²² Yine de histeri, sembolik olarak bilimsel ölçümlerle ve dişi bedenin düzensizliğiyle ortaya konmuş, onun değişken ve kaprisli özellikleri uyarınca tanımlanmış dişi bir hastalık olarak kaldı. Tamamen anatomik bir histeri modelinden uzaklaşmak, güçlü bir şekilde cinsiyetlendirilmiş çağrışımlarını değiştirmeye yetmedi.²³ Erkek histerisiyse bunun tam tersine kadın muadillerinden, semptomlarının sabitliği ve kalıcılığıyla ayrılmıştır.

Histeri dişi bir erotik rahatsızlık olarak kalmışken sapkınlık, kadınlarda da zaman zaman görüldüğü kabul edilmesine rağmen esasen eril bir patoloji olarak kaldı. Sapkınlığın tıbbi bir problem ve dejeneratif/yozlaştırıcı bir rahatsızlık olarak yeniden kavramsallaştırılması onu toplumsal cinsiyetten muaf kılmış gibi görünse de, erkek özneye ilişkilendirilen isyankâr bir arzu yoğunluğuyla özdeşleştirilmesi devam etti. Pek çok yüzyıl sonu seksolojisinin çalışmasında, kadınlar azınlığı oluşturmaktadır, sapkın arzuları karşı cinsin kıyafetlerini giyme ve kadın eşcinselliğiyle sınırlıydı. Krafft-Ebing kadınlarda şehvet ve saldırganlığın bulunmamasından bahisle şunu belirterek, bu neredeyse toptan yok saymanın bir açıklamasını yapmaya çalışmakta, “içsel ve dışsal faktörler –ıffet ve edep– doğal olarak sapkın cinsel içgüdülerini ifade etmenin önünde aşılamaz engeller oluşturmaktadır.”²⁴ Benzer bir biçimde, Fransız psikiyatrist Gatian de Gaeton de Clérambault, hem erkek hem kadın hastalarındaki fetişizm vakaları üzerine gerçekleştirdiği araştırmasında, kadınların gerçek bir sapkının özelliği olan sınırları tanımayan erotik muhayyileden yoksun olduğu kanaatine vardığını belirtir.²⁵

22 Bkz. Goldstein, “The Uses of Male Hysteria.”

23 A.g.e., s. 153-154.

24 Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, s. 197.

25 Apter, *Feminizing the Fetish*, s. 106-7. Ayrıca bkz. Jann Matlock, “Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the

Seksoloji ve psikiyatri, bir yandan herkesin potansiyel bir sapkın olabileceğine dair algıyı besledi. Öte yandansa yeni tıbbi lügatin; erkek ve kadın kimliği hakkındaki ortak anlayışla, geleneksel ahlâki ve dinî çerçevelerle ve cinsel sınırları ihlal etmeye yönelik Ödipal modellerle kesişmesiyle, kadın ve erkek patolojisi arasında farklılaşmayı öne sürdüler. Bu farklılaşma Freud'un "dişi" nevrozu "eril" sapkınlığının zıttı olarak tanımlamasıyla açık hâle gelmiştir. "Çoğu zaman erkek kardeş cinsel olarak sapkındır," diye yazar Freud, "kız kardeşi ise kadın olduğu için daha zayıf bir cinsel içgüdüye sahiptir ve cinsel olarak daha aktif erkek kardeşiyle aynı eğilimleri gösteren bir sinir hastasıdır. Buna bağlı olarak birçok ailede erkekler sağlıklı ama toplumsal açıdan arzu edilmeyen seviyede ahlâksız, öte yandan kadınlar asil ruhlu ve aşırı seviyeli ama ciddi şekilde sinir hastasıdır."²⁶ Histeri tabii ki kadınların, Freud'un inkâr edilen bir sapkınlık çeşidi olarak tanımladığı nevroza eğiliminin açık bir göstergesidir.²⁷ Dişilik üzerindeki ruhsal ve sosyal kısıtlamalar göz önüne alındığında, öyle görülüyor ki kadınlar bedensel asi isteklerini ve arzularını ancak bilinç dışında ifade edebilirler.

Rachilde'in dişi cinselliği anlatılarını, 19. yüzyıl patoloji biçimlerinin tekanlamlı olmasa da sistematik cinsiyetlendirmesine karşı konumlandırmak istiyorum. Yazılarının öneminin, eşzamanlı olarak tipik dişilik temsillerini reddeden merkezleştirilmiş, arzulayan özneye dair modern seksolojik ve psikanalitik mefhumların kullanımında yattığını düşünüyorum. Rachilde'in kendini "edebiyatın histeriği" şeklinde tanımlamasından yola çıkan bazı feminist eleştirmenler Rachilde'in metinlerini, sapkın

Theory of Perversion, 1882-1935," *Fetishism as Cultural Discourse*, ed. Emily Apter and William Pietz (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

26 Sigmund Freud, "'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervous Illness," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 9 (London: The Hogarth Press, 1955), s. 191-192.

27 Sulloway, *Freud*, s. 197.

dişiliği histeriyle bir tutan geleneksel psikanalitik bakış açısından hareketle anlamaya çalıştılar.²⁸ Öte yandan ben yakın bir okumanın, Rachilde'in kadın kahramanlarının sinir hastası değil sapkın olduğunu ortaya çıkardığını savlayacağım. Yani arzularını ve ruhsal çatışmalarını bedeninin istemsiz belirtileriyle bilinçsiz bir şekilde dile getirmezler, toplumsal ve ahlâki normların bilinçli ve istemli bir reddini yürürlüğe koyarlar. Bastırılmış isteklerin sözsüz ve tutarsız bir şekilde ete kemiğe bürünmesinden, sapkın cinselliğin dilbilimsel ve estetik açıdan kendini bilen bir performansı içinde olurlar. Rachilde'in yazıları bilen, arzulayan ve sapkın kadın özne imgesini yaratarak çağdaş feminist teorinin ilgisini çeken temaları soruşturur.

Öyleyse neden Rachilde kendini histerik olarak nitelesin? İlk bakışta, 19. yüzyıl sonunda histerinin güçlü olumsuz çağrışımları ve Rachilde'in dişilikle kurduğu hayli muğlak ilişki göz önüne alındığında, kendisini böyle tanımlaması kafa karıştırıcıymuş gibi geliyor. Öte yandan histeri yüzyılın ikinci yarısında Flaubert, Mallarmé ve Verlaine gibi yazarlar arasında moda bir kavrama dönüşmüştü;²⁹ sanatsal elitlerce sınır aşını metaforu olarak uyarlanmış, erkeklerin dışı olanla hayali özdeşleşmesinin örneklerinden biri hâline gelmişti. Böyle bir bağlamda, Fransız sanatsal ve entelektüel avangardı ile kurduğu tutkulu ilişki dikkate alındığında Rachilde'in bu kendi kendini adlandırması anlaşılabilir. Kendini histerik olarak tanımlarken Rachilde bastırılmış bir dişiliği benimsemek yerine, kendini bir kadın gibi tanıtan avangard erkek maskesini takıyor. Ancak böyle koşullar altında bir kadının histerik rolünü benimsemesi, histerinin henüz ikinci-dalga feminizm tarafından tekrar değerlemeye tabi tutulmamış olduğu bir dönemde istemsiz patolojiden çok, sınır aşını ve isyan anlamına gelmektedir.

28 Bkz., örn., Kingcaid, *Neurosis and Narrative*. İki anlamlı bir okuma için, bkz., Gordon, "Ornament and Hysteria," ve Beizer, "Venus in Drag."

29 Bkz. Goldstein, "The Uses of Male Hysteria."

ZALİM KADIN

Kadın sadizminin göstergebilim ve erotizm açısından incelenmesi ne tür sonuçlar verir? Kadınların yok etme ve intikam hayalleri metin düzeyinde kendini nasıl ifade eder? Böyle bir soruyu dilendirmek bile bu mesele üzerinde çarpıcı bir boşluğun varlığını ortaya çıkartıyor. Erkek mazoşizmi konusuna feminist ilgi artmış olsa da; kadın sadizmi, kadınların şiddetin temsillerinden aldığı zevk ve şiddete katılımı konusunda belirgin bir sessizlik hâkim. Böyle bir soru şüphesiz kadın cinsinin duygusal duyarlılığı ve ahlâki özellikleriyle ilgili derin inanışlarımızın tam kalbinde bulunuyor. Yine de kadınlarda saldırgan dürtülerin doğuştan yok olduğuna inanmıyorsak, bu sorunu araştırmak ve kadınların güç, şiddet ve yok etme fantezilerinin ayırıcı metinsel özelliklerini incelemeye başlamak gerekecektir.

Tabii ki kadın saldırganlığının ifadesine ilişkin kültürel kısıtlamalar çoğu zaman bu tür fantezilerin örtülü ve gizli bir şekilde ifade edilebileceği anlamına gelmiştir. Tam bu noktada Rachilde'in eseri önem kazanmıştır; Fransız dekadın kültürü içindeki konumlanışı ona, alışlagelmiş yüzyıl sonu zalim kadın ikonografisinden hem faydalanan hem de onu önemli ölçüde dönüştüren, bariz kadın sapkınlığı imgeleri yaratma konusunda entelektüel ve estetik mazeretler sunmuştur. Dolayısıyla *La marquise de Sade* (1887) bugün için bile ürkütücü bir metin olarak orada durmaktadır. Kadın kahramanın erkek cinsine karşı savaş ilan etmesi ve erkek bedeninin sakatlanmasına ve yok edilmesine karşı duyduğu kayıtsız zevk, şok etme gücünü tüm tazeliğiyle korumaktadır. Zayıf ve dışı erkekleri ölüme ve deliliğe sürükleyen zorba kadın kahramanlarla dolu edebî dünyasında bu roman, belki de Rachilde'in kadın zalimliğini en ince ve ayrıntılı bir şekilde resmettiği eseridir. Erotize edilmiş şiddetin kadın bakış açısından görünen nadir örneklerinden biri olması dolayısıyla olsa bile, kadın zevki ve gücü ile kasten acı verme arasındaki eşleşmeler Rachilde'in eserini rahatsız edici ve kışkırtıcı kılmaktadır.

La marquise de Sade sadist kişiliğin kökenlerinin anlatımında psikopatografi türünü, dekadadan sembolizmi detaylı bir şekilde inceleyerek birleştirmektedir. Romanın kadın kahramanı Mary Barbe ile, ilk önce halasına eşlik eden genç bir kız olarak karşılaşırız. Hasta annesi için süt alması söylenmiştir. Bir mezbahaya varırlar. Mary arka odaya girince korkunç bir manzarayla karşı karşıya kalır; bir boğa çırpınarak can vermektedir, kesilmiş boynundan bir kovanın içine kan fışkırmaktadır. Annesinin içeceği sıvının süt değil de, o dönemde kansızlık için yaygın bir güçlendirici olarak kullanılan taze kan olduğunu anlar Mary; dost canlısı, babacan kasap aniden ölümün temsilcisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu kâbus gibi gizli kıyım imgesi kızı oracığa yığılmanın eşiğine getirir ve sonraki hayatında sürekli tekrarlanacak olan cellat ve kurbanla yoğun bir özdeşleşmeye sebep olacaktır. Çocukluk masumiyeti, seven ve öldüren bir baba figüründe ve gıdası süt değil de kan olan bir annede vücut bulmuş bu biçimlendirici travma yüzünden geri dönülmez bir şekilde yerle bir olmuştur.³⁰

Bu canlı giriş bölümü, sonradan tanıyacağımız Mary'nin yalnız ve toplumsal kuralları tanımayan çocukluğunun anlatımı için sahneyi hazırlar. Sert ve otoriter bir ordu subayı olan babası, erkek olarak doğmadığı için ona kızgındır; annesi ise duygusal açıdan uzak ve hastalıklı biridir ve uzun zamandır beklenen erkek evladı doğurduktan sonra ölür. Erkek kardeşine gösterilen ilgiyi kıskanan Mary değersizliğinin cinsiyetinden kaynaklandığını fark eder. Duygusal bağlanmalardan her geçen gün daha fazla soyutlanması ve güvenini yitirmesiyle, annesinin celladı olarak gördüğü erkek kardeşini ortadan kaldırma hayalleri bir saplantı hâline dönüşmüştür. Uyuyan bakıcı yüzünden havasızlıktan kazara boğulan kardeşini sessizce izleyen Mary, onun ölümüne karışmamayı tercih eder —erkek cinsine karşı açtığı savaşın ilk ilanlarından biridir bu.

30 Bkz. Birkett, *The Sins of the Fathers*, s. 166.

Babasının ölümünden sonra Mary tanınmış bir bilim adamı ve doktor olan yaşlı amcasının yanına yerleşir. Uzun yıllar görmezden gelinir, dışılığı dışlamak üzerine kurulmuş entelektüel bir çevrede kendi ehemmiyetsizliğini kabule zorlanır. Öte yandan, ergenlikle birlikte güce ve intikama erişim imkânı ortaya çıkar. Amcasını baştan çıkararak aralarındaki güç dengesini yavaş yavaş tersine çevirir; erotik tutkunun aşına olmadığı cazibesine yenilen tumturaklı düşünür, erken gelişmiş yeğeninin her isteğini yerine getirmeye hevesli sersem bir bunağa dönüşür. Mary aynı zamanda, toplumsal statü kazanmak ve yetişkin özgürlüklerini elde etmek için orta yaşlı libertin* bir adamla evlenmeye karar verir. Düğün gecesi şaşkınlık içindeki kocasına, onun karısı değil ev sahibeliğini yapacağını ve eğer kendisini hamile bırakmaya kalkarsa onu zehirleyeceğini söyler. Kadınlara yalnızca boyun eğme, çile ve sık sık ölümden başka bir şey sunmayan üreme mecburiyetine olan tiksintisini dile getirerek, anneliğin korkunçluğuna duyduğu nefreti ve korkunç insanlığın düşüncesizce çoğalmasında pay sahibi olmayacağını dile getirir.

Mary'nin bir sonraki kurbanı, sonunda kocasının gayrimeşru çocuğu olduğu ortaya çıkan yoksul bir genç öğrenci, Paul'dür. Edilgen ve kendini geri planda tutan bu figür, Mary'yi heyecanlandıran ve onu erotik çılgınlıklara itecek kadar ayartan yoğun burun kanamalarından muzdariptir. Gizemli kırmızı sıvının damarlarından boşalmasını hızlandırmak için onu ısırpı savunmasız tenini tırmalamaktan zevk alır; hem yamyam hem vampir olarak Rachilde'in kadın kahramanı, gücünü ve kuvvetini âşığının yoğun kan kaybından almaktadır. Böylelikle gençlik hayali olan erkek cinsinden intikam alma meselesi, sonunda üç kuşak erkek üzerinde kurduğu hesaplı hâkimiyet, bu ensest senaryosuyla gerçekleşir. Sonunda amcası kendini öldürür, kendi güçsüzlüğü

* Libertin (fr. libertine), ahlâk kurallarını reddederek kendi fiziksel zevklerinin peşinden giden kişi, genellikle olumsuz anlamda kullanılan bir kelimedir. [c.n.]

ve bayağılığıyla küçük düşmüştür. Kocasını çöker ve ölür, ona gizlice verdiği afrodizyaklarca zehirlenmiştir. Mary'nin, babasının katili olduğunu öğrenen Paul dehşet içinde ondan kaçır, onun paramparça eden dişlerinden kaçır kurtulur.

Son bölümde Mary mitik bir kişiliğe dönüşür. Bir uşak sü-rüsü tarafından çevrili egzotik vampirvari bir şahsiyettir artık ve geceleri Paris sokaklarını dolaşarak sapkın zevkler peşinde koşır. Yeraltı dünyasının genelevlerinde veya ucuz otellerinde bir cinayet veya açık saçık bir şeyler görürüm umuduyla gezer. Bir grup travestiyle gecenin ilerleyen saatlerinde baloda karşılaşması, ölüm saçan üst düzey sınırları aşma deneyimi yaratır.

Maskesinin kadifesi ardındaki burun delikleri genişledi. Kendilerini bir kadına karşı koruyamayan bu adamlardan birinin can çekişme-sinden üstün zevk alacaktı. Bir ilkbahar gecesi, mendilini bu satılık hayvan yığına fırlatacak, onu eve getirecek, mücevherleriyle kaplayacak, dantelleriyle donatacak, en iyi şaraplarıyla sarhoş edip sonra da tüm bunların karşılığı olarak ondan o iğrenç canından başka bir şey istemeyecekti, saten kurdellarıyla antik yatağına bağlayarak ateşte kızdırılmış iğnelerle onu öldürecekti.³¹

Bu sadist hayali, esas travmanın yaşandığı sahne takip eder. Akciğer sorunu varmış gibi davranarak, Paris mezbahalarının yakınında kanla karıştırılmış şarap satın alabileceği bir bara gider, kasap çıraklarının kaba saba konuşmalarıyla çevrilmişken bu içkinin tadını çıkarır. Kesilmiş hayvanların kokusu mistik bir şehvet duygusu uyandırarak onu kendinden geçirir ve kendini tekrar erotik yok etme hayallerine bırakır. Kurban kesiminin hayalinde gerçekleştiği o çok kısa an üst düzey bir sınır deneyimi vaad eder, uçuruma yuvarlanış ve benliğin kurtuluşu. "Ve gerçekleşmek üzere olan cinayetin zevkini hayalinde canlandırdı, herkesin içinde kendinden geçti, arzu onu aşırı güçlü bir şekilde sararsa, hançeri

31 Rachilde, *La marquise de Sade* (Paris: Mercure de France, 1981), s. 295. Burada Jennifer Birkett'in muhteşem çevirisinden yararlanıyorum, *The Sins of the Fathers*, s. 167.

çekip sakın bir yürekle işleyeceği cinayete bu düşmüş erkeklerden biri kurban gidecekti.”³²

Rachilde’in metni, Sade’in yüzyıl sonu kültüne açık bir biçimde borçlu görünüyor. Öyle bir kült ki bu yalnızca edebiyatta değil, 18. yüzyıl libertinini 19. yüzyılın sembolik sapkınına çevirmeye çalışan giderek artan bir dizi akademik çalışmada da karşımıza çıkmaktadır. De Sade gibi Rachilde de doğal aşk duygusal mitini veya cinsler arasındaki eşitliği reddederek erotizm ve güç, tutku ve egemenlik arasındaki değiştirilemez bağlantıyı onaylar. Mary Barbe ahlâki değerler konusunda müthiş kayıtsızdır, başkalarının acısından ve mahvından herhangi bir acıma veya pişmanlık belirtisi göstermeden zevk alır. Angela Carter’ın Sade’in kadın kahramanları için yazdığı şey, Rachilde’in karakterleri için de söylenebilir: “Kadınlığın sınırlamalarından kurtuluşları kişisel bir şey, yalnızca kendileri için. Kendilerini tamamen tatmin ediyorlar ama aydınlanmasız bir özgürleşme bu ve bu yüzden de hem erkek hem de kadınlar için bir baskı aletine dönüşüyorlar.”³³ Rachilde’in kadın tutkusu tasavvuru doğal kadın erdemi mitini sistematik bir biçimde çürüterek; yakınlığı, duyguyu ve ötekiyle ilişkili olmayı reddeder ve onları, alternatif bir bireycilik, ahlâk yoksunluğu ve zalimlikle değiştirir.

Gerçi de Sade ve Rachilde’in erotik yazılarında ve fantezi senaryolarında önemli farklar da vardır. Deleuze’ün Sacher-Masoch okumasında öne sürdüğü gibi, sadizm ve mazoşizmin metinsel dünyaları arasında ayırım yapmak yeterli değildir. Bunun yerine erotize edilmiş hiyerarşilerin kadın veya erkek özne konumlanmasından etkilendiği şekilleri, fantezinin özellikle cinsiyetlendirilmiş boyutlarını da göz önünde bulundurmalıyız. Bu sayede Rachilde’in metinleri Sade’in fikirlerini ve formal motiflerini basitçe tekrarla-

32 Rachilde, *La marquise de Sade*, s. 297.

33 Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (London: Virago, 1979), s. 89.

maz ve erkek mazoşizm metninin ayna imgesi olarak okunamaz. Bunun yerine, kadın öznenin bakış açısı ve cinsel ve sosyal konumlanışı etrafına yapılandırılmış belli bir estetik mantığı ortaya koyarlar. Bu mantık da kadınlar ve erkekler arasındaki hiyerarşik ilişkiyi sıkılğan bir şekilde anlatan eserlerine örtük bir toplumsal boyut kazandırır; hayalî çözümünü cüretkar bir biçimde bireysel ve sapkındır, yine de eşitliğin basitçe insan ya da metafiziksel boyutlarındansa, özellikle cinsiyetlendirilmiş boyutuyla yüzleşir. Rachilde'in metinleri bu anlamda sadist arzu senaryosunun ayırt edici bir şekilde yeniden biçimlendirilmesini önerir.

Birçok yazarın belirttiği gibi, Sadevari metnin organizasyon prensibi, olumsuzlamadır. Ötekinin gerçekliğini olumsuzlamak ve benliğin mutlak hâkimiyetini olumlamak adına yalnız ego tarafından gerçekleştirilen takıntılı ve mekanik tekrarlar içeren erotik şiddet eylemlerini aktarır. Gilles Deleuze, Sade'in saldırganlık temsillerinin ayırt edici özelliğini tasvir etmek için kurum nosyonunu geliştirir: Kendini hukukun üstünde gören bir otorite tarafından güç, acımasızca ve mutlak bir biçimde uygulanır. Sadecî fantezinin senaryosu "bir kurbanını sıkıştırmış işkencecinin, kurban kadın boyun eğmedikçe ve ikna olmadıkça daha fazla zevk almasındaki" kayıtsız şartsız efendiliktir.³⁴ Cinsel zevk ötekinin etkinliğinin ve kimliğinin kişisel olmaktan uzak ve garip bir şekilde kopuk bir şiddetle yok edilmesine dayalıdır ve onu gerektirir. Deleuze'e göre, Adorno ve Horkheimer'in da belirttiği gibi, de Sade Aydınlanma anlayışının araçsal mantığının en yüksek tezahürüdür.

Böyle bir senaryo, özellikle de 19. yüzyıl bağlamında, bir kadın tarafından yazılmış erotik fantezi için hayal edilmesi bile güç bir temel oluşturur. Sadecî kahramanın aşırı benmerkezciliği Rachilde'in yalnız ve yabancılaşmış kadın kahramanı Mary Barbe

34 Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty, in his Masochism* (New York: Zone Books, 1989), s. 20.

için bile erişilemezdir; sürekli onun otoritesine ve gücüne karşı koymak zorunda kaldığından kadının erkek ötekiyi tanımaktan başka seçeneği yoktur. Benzer bir şekilde kurumsallaşmış mülkiyet fikri, kadın öznenin ruhsal ve toplumsal oluşumuna derinden aykırı biçimde diğerleri üzerine sorgulanmayan bir hâkimiyeti sembolize ettiğinden, kolayca toplumsal cinsiyet ayrımı olarak yorumlanamaz. Buradaki amacım toplumsal cinsiyet ve erotik fantezinin yazımı arasında basit ve tek sebepli bir ilişki olduğunu ileri sürmek değil –açıkçası tam tersi doğrudur– hakim eril ve dışı kültürel formların nelerin hayalinin kurulabileceğine ve zevkli bulunabileceğine dair fantezi kuran özneye belli sınırlamalar getirebileceğini belirtmektir.

Dolayısıyla başkalarına sistematik ve gayrişahsi şiddet uygulama Rachilde'in romanının bir özelliği değildir. Kadın sadist kendini garip bir şekilde çelişkili ve çatışmalı bir durumda bulur: Nihai arzusu zevke ulaşmak için acı uyandırmaktır. Öte yandan kendi arzusunu gerçekleştirebilmek adına öteki üzerinde doğrudan hâkimiyet ve olumsuzlamayla bunu icra edebilecek araçları yoktur. Bundan dolayı Rachilde'in metninde resmedildiği şekliyle sadizmin mantığı Delleuzecü kurumsallaşmış mülkiyet alternatifleri (de Sade) veya sözleşme ittifakı (Sacher-Masoch) ile değil de ayartmanın yapılandırıcı prensibiyle daha iyi kavranabilir. Mary Barbe kendi güçsüzlüğünü dolaylı yollardan aşabilir; erkekleri ayartarak –amcası, kocası, oğlu– en sonunda onları boyunduruğu altına alacak ve yok edecek gücü elde eder. Kadınların arzulanabilirliklerini stratejik bir şekilde kullanmaları başkalarına şiddet uygulama kabiliyeti kazanmalarının önkoşulu olarak çıkar karşımıza.

Bunun karşılığında bu yapısal mantık Rachilde'in metninin daha somut ve duyarsızlaştırılmış özelliğini açıklar. Ayartma, strateji seviyesinde bile olsa her şeyin ötesinde ötekinin özneliğinin tanınmasını ve onunla uğraşılmasını gerektirir. Dolayısıyla Sadeci

metnin araçsal rasyonalitesi, takıntılı, ince bir şekilde planlanmış şiddet, hem daha ironik hem de daha üstü kapalı ayartıcı bir zalimlikle yer değiştirir. En üst düzey arzularına ulaşabilmek adına Mary, arzulanırlık görünüşü takınmalı, kurnazlık, cazibe ve hilenin gücüne yaslanmalıdır. Sadizm, iradenin acımasız bedensel zorlamasına örnek oluşturmak yerine, temelinde göstergesel ve estetik bir olgu olarak tanımlanır; kadın gaddarlığı ve şiddeti dolambaçlı ve aracılı bir şekilde aldatıcı performans ve kılık değiştirme taktikleri yoluyla hayata geçirilir.

Jean Baudrillard şöyle yazar: “Ayartma doğanın düzeniyle değil, hünerle ilgilidir –enerjinin düzenine değil, simgelerin ve ritüellerinkine aittir.”³⁵ Baudrillard’ın ayartmayı dışı olarak idealize edişi, ayartmanın toplumsal cinsiyet güç ilişkileriyle iç içeliğini açıkça reddeder; bunun yerine ayartma, belirlenemezliğin ve kılık değiştirmenin ayrıcalıklı alanına dönüşür, güç ve seksin hâkim fallik ekonomilere direnen türlerinin oyununu ve oyuncu bir stratejiyi sembolize eder. Buna karşın Rachilde’in metinleri sadist arzuyu hiyerarşik güç dinamiklerinden kopartılmış değil onlarla yakından bağlantılı, çok farklı bir ayartma imgesi olarak ortaya koyarlar. Dahası, Baudrillard’ın ayartmanın “esnek törenselliği” ve sapkınlığın taviz vermez katılığı arasında yaptığı ayırım, göstermeyi ümit ettiğim gibi sapmanın çoktan estetize edilmiş olduğu Rachilde’in hikâye ve romanlarında gücünün büyük bir kısmını yitirmektedir. Başka bir deyişle, önceleri farklı bir tanıma sahip kadın sadizminde olduğu gibi, sapkınlığı toplumsal cinsiyet özgüllüğü içinde ele almak yerleşmiş tanım geçmişini tekrar düşünmemizi gerektirir.

Dahası, kadın sadist fantezisinin yapılandırıcı prensibi ayartmaysa, onun harekete geçirici gücü de *intikam*dır. Bu anlamda, mantığı tepkiseldir, daha önceki bir güçsüzlük ve aciz öfke durumuna şiddetli bir tepkidir. Mary Barbe’in erkek cinsine düş-

manlığı, ona sürekli kadınlığın görünmezliğini ve aşağılanmasını hatırlatan bir çocukluktan gelir. Kadın sadizmi bu yüzden, de Sade'da olduğu gibi cinsel farkın reddinden değil, kaçamadığı gerçek ve gücün derinden tanınmasından kaynaklanır. Bu, durumun yalnızca tanınması değil ona yöneltilen bir itirazdır, öte yandan kadınlığın zayıf düşürücü kısıtlamalarından kendini kurtarmaya çalıştığını gösterir. Mary Barbe'in annelik korkusu bu bağlamda güçsüzlük ve bayağılıkla bütün bağı koparmaya çalışmasının kaçınılmaz sonucudur. Burada Rachilde'in kadın kahramanı, bu korkunun bağlanı tamamen farklı da olsa, züppenin doğurgan beden korkusunu tekrarlar. Mary'nin annesinin doğumda ölmesiyle çok çarpıcı bir biçimde örneklendirilen annelik, kadın özerkliğinin ataerki ailenin doğurma mecburiyetine kurban edilmesi olarak aktarılır. Rachilde'in birçok kadın kahramanında olduğu gibi, Mary'nin dışıyla çatışmalı ilişkisi edilgen ve efemine genç erkeklere duyduğu yoğun erotik çekimden de anlaşılır. Bu tür erkekleri ayartarak ve hâkimiyeti altına alarak, erkek cinsinden intikam almayı başardığı gibi kadınlığın bir göstergesini zapt etmek ve yok etmek için de fırsat bulur. Travesti cinayetinin rahatsız edici final senaryosu bu mantığı tüyler ürpertici bir sona vardır. Böylesine bir eylemin hayalini kurarak, travestiliği yüzünden savunmasız kalmış bir erkeği öldürürken bile Mary Barbe sembolik bir şekilde kendi kadınlığının imgesini ortadan kaldırır. Sadist hayalgücü aynı zamanda erkeklere şiddet uygulamak ve de travestiliğin taklitçiliğinde yansıtıldığı gibi kadınlığını reddetmek için kendini erilin gücüyle özdeşleştirmesine olanak tanır.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir husus var; tüm o çok-değerli ve son derece kötü çağrışımlarıyla kan sembolizmi bu erkek gaddarlığı metnini kaplar. Kan şehvetinin cinsel oburluk ve saldırganlıkla çoktandır süregelen denklemi, Rachilde'in, sevgilisinin etini ısıtırıp kanatmaktan katıksız bir keyif alan kadın vampiri anlatışında kullanılır. Fallik kadın tarafındaki bu aktif

oral sadizm, kadınlığın erkek bedenine boyun eğişini yerinden edişiyile paralellik gösterir. Paul'ün sürekli tekrarlanan 'burun kanamaları onu, kültürel olarak tabu kabul edilen adet gören kadınla özdeşleştirir; sosyal kınanma korkusuyla saklamaya çalıştığı beklenmedik kan akışlarıyla sürekli muzdarip olan, utanç verici ve kirli bedenselliğin çarpıcı sembolüne dönüşür. Sanki o başarısız ve düşmüş erkeklerin alçaltılmış ve değersizleştirilmiş kadınlığının geleneksel gösterenleriyle ilişkilendirilen adamların temsili, kadın gücünün edebî tasavvuru için gerekli bir önkoşuldur. Böylelikle Paul'ün bedeninden fışkıran kan kanibalistik bir arınma ve yeniden yaratma ayininin simgesi olarak kutsal bir özellikle donatılmaktadır. Mary Barbe'ın küçük bir çocuk olarak mezbahada gördüğü hayvanlar gibi, kadını beslemek ve güçlendirmek için erkek kurban feda edilmelidir; kadının hayatta kalmasını ve zaferini sağlayan erkeğin kanıdır.

Rachilde'in diğer pek çok romanı gibi *La Marquise de Sade* da sapkın ve şiddetli arzuları yüzünden cezalandırılmaktansa övülen bir kadının gerçeğe dayanmayan senaryosunu ortaya koymaktadır. Rachilde'in öykü ve romanlarında güçlü ve çoğu zaman eril kadınların çokluğu yüzyıl sonu sapkınlıklarının kataloğunu çıkartmada lezbiyenizmin statüsü hakkında soru işaretleri ortaya çıkartmaktadır. Rachilde'in kadınlığın yaygın normlarını sorgulaması ile çağdaşlarının dişiye (yani aynı cins) karşı arzuyu tasavvur etmesi arasında nasıl bir ilişki vardır? Bir klasiğe dönüşmüş çalışması *Sex Variant Women in Literature*'da [Edebiyatta Farklı Cinsten Kadınlar] Jeanette Foster, Rachilde'in eserlerinde, özellikle de travesti figürüne gösterdiği hayranlıkta belirginleşen, bastırılmış homoseksüel eğilimlere dönük delillere dikkat çekmektedir. Eril kadının lezbiyenle ilişkilendirilmesi, cinsel tercihin toplumsal cinsiyet özdeşleşmesiyle belirlendiği bir dönemde oldukça yaygındır; yine de Rachilde'in bu iki kategoriye birbirinden ayırmak için nasıl canla başla uğraş verdiği dikkate

değerdir.³⁶ Yazarın kadın karakterleri, bizzat kendisi gibi, dönemin yaygın ahlâksızlığı olan lezbiyenizme karşı nefretlerini dile getirir. Mary Barbe için lezbiyenlik, okullu kızların nevrotik bir hevesinden başka bir şey değildir, *Monsieur Vénus*'ün travesti kadın kahramanı Raoule de Venderande, bu tür kaba aşk biçimlerini ayıplamada oldukça acımasızdır: "Lezbiyen olmak herkes gibi olmaktır! Yetiştirilişim, yatılı okul kızının ya da hayat kadınının zaafını bana yasaklıyor."³⁷ Bu tekrarlanan ve fobik kendini uzaklaştırma eylemi, Rachilde'in romanlarının çoğunda geçen eril ilkeyle arasındaki tutkulu ilişkiyle açıklanabilir; hemcins arzuyu deneyimlemek, güçsüz olduğu için nesnelik seviyesinde kirletici bir kadın olarak yeniden tanımlanma tehlikesini de taşır. Eğer reddin de arzuyu ortaya koyduğu varsayılırsa, bu Foster'ın tezini çürütmez ancak bu durumda, ondan sonra gelen Renée Vivien ve Nathalie Barney'den farklı olarak, Rachilde'in eserleri kolayca lezbiyen kanona yerleştirilemez. Şüphesiz ki sapkınlığı seçicidir.

Bu eril gücün bir ilkesiyle özdeşleşmenin şiddeti göz önüne alındığında, zalim kadın tasavvurunda özgürleştirici bir şey olup olmadığı sorgulanabilir. Cinsel hiyerarşinin yaygınlığı ve efendi/köle diyalektiğinin kaçınılmazlığına yapılan vurgu göz önünde bulundurulduğunda, Rachilde'in metinlerinin kadın özgürlüğünün bir resmi olduğu iddiası imkânsız gibi gözükmektedir. Susturulmuş

36 Jeannette Foster, *Sex Variant Women In Literature* (Baltimore: Diana Press, 1975), s. 89. Lezbiyen ve eril kadın arasındaki ilişkinin bir tartışması için, bkz., Esther Newton, "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman," *Signs*, 9, 4 (1984): 557-575; George Chauncey, Jr., "From Sexual Inversion to Homosexuality: Medicine and the Changing Conceptualization of Female Deviance," *Salmagundi*, 58-59 (1982-83): 114-146; ve Carroll Smith-Rosenberg, "Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870-1936," *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Martin Duberman, Martha Vicinus ve George Chauncey, Jr. (Harmondsworth: Penguin, 1991).

37 Rachilde, *La marquise de Sade*, s. 273 ve *Monsieur Vénus*, çev. Liz Heron (London: Dedalus, 1992), s. 50.

kadın arzularının yıkıcı bir ifadesi olarak görülmek şöyle dursun; tam tersine, Fransız dekadan gelenek içinde yer alan mevcut ve yaygın kadın gaddarlığı imgeleri repertuarına bağlanırlar. Yine de Rachilde'in bu geleneği tekrar şekillendirmesinde önemli farklar vardır. Mary Ann Doane'un yakınlarda belirttiği gibi "*femme fatale* bedeni aşırı bir biçimde temsil eder... *femme fatale*'e bilinçten bağımsız hareket eden bir beden atfedilir."³⁸ Ölümcül kadın figürü şeytani doğanın yeni keşfedilmiş bilinçdışının kuvvetinde vücut bulmuş gücüne örnektir; gücü içgüdüsel, irrasyonel ve yıkıcıdır.

Buna karşın, Mary Barbe, Rachilde'in diğer kadın kahramanları gibi, oldukça bilinçli ve kendini bilen bir öznedir. Basitçe bedeni temsil etmektense, bu karakterler bilen ve yansıtan bir özneliği paylaşırlar. Sapkınlıkları içgüdüsel olmaktan çok, kasıtlıdır, kadın sendikalaşmasına karşı bireysel bir isyanı ifade eder; onlar, kısaca göstereceğim gibi, doğadan ziyade sanat ve kültür alanlarını temsil eden ayrıcalıklı öznelerdir. Dolayısıyla, Rachilde'in yazdıklarının önemi, geleneksel erilin yoğun ve şiddetli erotizm alanını gasp etmek yoluyla, kadınların başkaldırı özneleri olarak potansiyel statülerini tanıtmak için sembolik alanın genişlemesinde yatmaktadır. Bu itibarla, kadınların öfkesini, şiddetini ve intikam arzusunu keşfederek en yaygın kültürel tabulardan birine meydan okurlar. Rachilde'in dişi gaddarlık fantezileri—bu noktada onların Sade'in-kinin aksine *sadece* fantezi olduğunu vurgulamak gerekir—sınır aşımının ve sapkınlığın cinsiyeti ile ilgili hâkim inancı reddeder.³⁹ Onun yerine, muhalif, yenilikçi ama kelimenin tam anlamıyla sapkın muzaffer kadınlığı varsayar: erotik, ahlâki ve estetik.

38 Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1991), s. 2. Ayrıca bkz. Annemarie Taeger, *Die Kunst, Medusa zu töten* (Bielefeld: Aisthesis, 1987).

39 Bkz. Dean, *The Self and Its Pleasures*, Bölüm 4 ve 5, de Sade'in metnini ve hayatını bir araya getiren veya birbirinden ayıran çok farklı yorumların bir değerlendirilmesi.

SAPKINLIĞI SAHNELEMEK

Sadist bir kişiliğin kaynağının biyografik resmedilişinde *La Marquise de Sade* gerçekçi temsilin birçok özelliğini taşıırken, Rachilde'in diğer birçok eseri daha ince bir üsluba ve biçimce özbilince sahiptir. Kadın sapkınlığı temsilleri klinisyenin tanısal bakışına meydan okur; maskenin arkasında içsel zorlamaları saptanıp deşifre edilebilir sabit bir kişilik yoktur. Bunun yerine, cinsellik hakikat değil bir performans olarak sunulur; arzu onun kültürel aracısından ayrılmaz ve herhangi bir organik içsellikten dönülemez biçimde koparılmıştır.

La jongleuse (Hokkabaz, 1900) bariz bir biçimde estetize edilmiş cinsellik ve kıyafet değiştirme teması çevresinde kurulur. Metinde çekici ve gizem dolu Eliante Dolanger, otuz beş yaşında bir dul ile bir baloda tanışıp evine davet ettiği genç bir tıp öğrencisi Leon Reille arasındaki bir dizi karşılaşmayı sahneye koyar. Ayartıcı kişiliğinden büyülenen ve Eliante'nin bu karşılaşmaları cüretkâr bir biçimde ayarlamasından heyecanlanan Leon kendine güvenerek yakında onu kendisine metres yapabileceğini düşünmeye başlar. Öte yandan Eliante, onun cinsel ilişki beklentilerini sürekli boşa çıkarıp onu engeller; onun karşısına farklı zamanlarda, oldukça erotikten resmî burjuvalığa kadar farklı rollerde ve kostümlerle çıkar. Bıçaklarla oynadığı gibi, onları atıp tuttuğu gibi onun arzularıyla oynar. Leon'u her aşamada alt ederken, karşılaşmalarını bir satranç oyunu kıvamına getirir (bu bağlamda, metin siyah-beyaz sembolizmiyle doludur). Bu hikâyenin ustaca düzenlenmiş şaşırtıcı ve marazi son zaferi, aynı anda aşkın ve ölümün ayrıntılı bir şekilde ise kareografik zirvesinde, bir dışi bedeninin diğerinin yerine marifetli bir biçimde geçişidir.

Kadın teşhirciliğinin bu çağrışımıcı incelemesinde, Rachilde modern kadının statüsünü imge ve görüntü olarak ele alır. Burjuva dul, egzotik dansçı, endişeli teyze, jonglör, siyahlara bürünmüş şuh kadın gibi farklı roller benimseyerek, Eliante dışılığı

bir kılık değiştirme olarak ortaya koyar. Kendini göstermeden teşhir ederken, eşzamanlı olarak arzusu hususunda güçlü ama özüne girme konusunda başarısız ve güçsüz olarak tasvir edilen erkek izleyiciye gizemli ve deşifre edilemeyen bir bedeni teşhir eder. Gözetlemeciliğin ve bilgiseverliğin ortak yönleri, bakma arzusunun bilme arzusunu örnekleme, yüzeyden başka bir şey olmayan bedenin boşluğu tarafından tıkanır, yorumcu bakışı aynı zamanda hem çeken hem de iten boş bir ekrandır. Böylece dişilik tamamen teatral bir yön kazanır ve şahsi olmaktan çıkar, idealize edilen gösterimin bir kabile maskesine dönüşür; bu benlik sunumunun formalitesi ve ikonikliği izleyenin, gerçekte veya hayali herhangi bir psikolojik erişimini engeller.⁴⁰

Teşhircilikten alınan zevk de kirletilmiştir elbette, aslında bu zevk kadınların modernitenin faaliyet alanındaki karakteristik konumlanışlarından, bakılmalık durumlarından kaynaklanır. Eliante'nin dişilik performansı kadının bölünmüş bilincini çağırır-tırır, John Berger'in meşhur deyişiyle, sürekli kendi seyredilişini seyreder.⁴¹ Berger'in tezine göre, bütünlüklü bir kimliğe erişemeyişinde örneklendiği gibi, bu kendini gözetleme hâli kadınların derin yabancılaşmasının bir belirtisi olarak resmedilir. Rachilde'in metni, öte yandan, dişilik statüsünün yeniden değerlendirmesini ve modernitenin toplumsal cinsiyet sembolizminin çarpıcı bir biçimde yeniden dile getirilmesini sunar. Modern özne bölünmüşse, merkezileşmişse, kültürel arabuluculuk ve dışlanma yoluyla oluştuğunun farkındaysa, o zaman bu örnekteki modern birey kadındır. Farklılaşmamış doğayı ve bilinçdışı arzuyu sembolize etmek yerine, öteki'nin bakışıyla konumlanması, kadınlara erkeklerin asla ulaşamayacakları bir özbilinç verir. Daha önceki bölümlerde incelenen

40 Buradaki deyiimi Abigail Solomon-Godeau'un fikir verici makalesinden aldım "The Legs of the Countess," *Fetishism As Cultural Discourse* içinde, ed. Emily Apter and William Pietz (Ithaca: Cornell University Press, 1993), s. 279-280.

41 John Berger, *Ways of Seeing* (Harmondsworth: Penguin, 1972), s. 47.

modernite temsillerinin güçlü bir şekilde tersine çevrilmesinde, birleşik ve çelişkili olmayan bir kimlik duygusuna nostaljik bir şekilde tutunan taraf bu defa erkek öznedir. Öte yandan kadın kendi çelişkili benliğinin dışarıdan belirlendiğinin tamamen farkında olan çift, bölünmüş ve çelişkili özü sembolize eder. Dişilik otantik bir modernitenin ayrıcalıklı figürü olarak ortaya çıkar.

Fakat Rachilde kadın kahramanlarının anlatısal öznelliklerini, arzu nesnesi statülerinin parodik bir performansı ile sınırlandırmaz; kadınlar teşhirci olabiliyorsa röntgenci de olabilirler. Kadınların, bakışları kendilerine mal ediyor olabilecekleri hakkındaki feminist tartışmaların ortaya çıkmasından çok önce, Rachilde'in romanı *Monsieur Vénus* erkek bedenini kadın arzusunun bir nesnesi olarak betimlemiştir. Alt sınıftan bir kadını ayartan aristokrat bir kahramanın geleneksel anlatısını ters yüz ederken, Rachilde'in romanı zengin ve soylu Raoule de Vénérande ile işçi sınıfından bir çiçekçi olan ve yeteneksiz bir ressam olduğu hâlde şöhret peşinde koşan Jacques Silvert arasındaki cinsel ilişkiyi resmeder. Onunla ilk karşılaştığında Raoule genç adamın çarpıcı ve alışılmışın ötesindeki güzelliğine anında vurulur. Vasat resimlerine ilgi duymuş gibi yaparak onu muhteşem bir daireye yerleştirir, ayartır ve aşama aşama onu itaatkâr ve uysal bir sevgiliye dönüştürür.

Roman boyunca, okuyucuya Raoule'ün gözünden Jacques'ın bedeninin birçok tasviri sunulur; kıvrımlarını, hatlarını ve gölgelerini davetkâr erotik ayrıntılarda bulabileceğiniz tasvirlerdir bunlar. İlk tanışmalarında örneğin, geleneksel olarak erkekliğe atfedilen birlik ve özerkliğin parçalandığı, Jacques'ın bedeninin farklı yerlerinin kesin bir tarifi verilir; eti bir kasabın veya pezevengin tarafsız ve tecrübeli gözüyle ölçülür, değer biçilir. Anlatısal bakış Jacques'ın çıkıntılı kalçalarının ölçülü değerlendirilmesinden ve ince ayak bileklerinden, tapılası gamzeli çenesine ve enseindeki kırışıklıkların incelenmesine kayar. Erkek bedeni aktif, dinamik ve güçlü olarak temsil edilmek yerine, çocuksulaştırılır

ve dişileştirilir, güçsüz, büyüleyici bir ayartma nesnesine dönüşür. Raoule'un arkadaşlarından birine sırrını açarken söylediği gibi, "hermafrodit veya iktidarsız bile değildir; dişi içgüdülere sahip ruhu yanlış bir kaba konmuş yirmi bir yaşlarında yakışıklı bir erkektir."⁴² Raoule'un iştahsızlığını giderecek heyecan verici erotik karşıtlık; Jacques'ın aynı anda her iki cinsiyet içinde ve dolayısıyla hiçbirinde olmayan bu muğlak konumlanışıdır.

İlişkisinde erkek sevgilinin geleneksel haklarını şüphe duymadan varsaydığı için, Jacques üstüne titrenen yine de kontrol altında tutulan seks objesi rolünün keyfini çıkartır. Raoule etkin partnerdir, cinsel buluşmalarını başlatan ve yönlendiren taraf; kıskanç ve talepkar bir aşık olarak, sürekli partnerini hâkimiyeti altında tutmaya ve hareketlerini kontrol edip, onu kendi arzularına uydurmaya çalışır. Kadın bakışının düzenleyici merkeziyeti erkeğin bu "bir şeye" dönüşümünde merkezî bir rol oynar. Jacques çoğunlukla, uyuduğu veya izlendiğinin farkında olmadığı zamanlarda tasvir edilir, bedeni erotik olarak sunulur, cazip ama oldukça zayıf. Bir adamın çıplak bir kadını gözetlemesine dair geleneksel temayı işleyen önemli bir sahnede Raoule, gizlice Jacques'ı izler. Jacques, giderek artan bir biçimde Raoule'un bakışlarından dolayı sinirlenmekte ve utanmaktadır, yine de onun görsel denetiminden kurtulmak konusunda başarısızdır.

Zemine uzanmış, perdenin arkasında, Mademoiselle de Venerande hiçbir zahmete katlanmadan onu görebiliyordu. İnce mumun yumuşak ışıltısı bir şeftalinin kabuğu gibi baştan sona tüylü olan sarışın tenini sıyrıp geçti...

Omurgasının kıvrımının kösnül bir pürüzsüzlüğe gittiği ve oradan da kehribar rengi şeffaflığıyla Paros mermerlerine benzer tapılası sertlikte dolgun hatlara çıktığı sırtının ince yeri Venüs'ün güzel kalçalarına bedeldi. Kalçaları, bir kadınlık kadar gürbüz olmasa da, kendi cinsinde pek olmayan bir yuvarlaklığa sahipti. Baldırlar yükseğe yerleşmiş, bu çıkıntı bedenine bir arsızlık veriyormuş gibiydi. Bu da kendinin

farkında olmayan bir bedende son derece çekici duruyordu. Şekli topuğu öylesine yuvarlak ki incelmış hattı neredeyse belirsizdi.⁴³

Fetişizm geleneksel olarak fallik yokluğun reddini gerektiren bir durum olarak tanımlanıyorsa, bu tür pasajlar aksine eriliğin yumuşatılması ve dişileştirilmesi yoluyla fallik varlığın reddini ortaya koyar. Jacques'ın bedeni temsil edilen ideal kadın formuna kıyasla yorumlanır, çerçevelenir ve anlamlı kılınır. İlk karşılaşmalarındaki tasvirine göre çarpıcı bir karşıtlıkta, Jacques, Raoule'ün arzusunun idealize edici kuvveti sayesinde estetik hâle gelir. Artık işçi sınıfı eriliğinin kaba ve güçlü kuvvetli bir temsilcisi olarak resmedilmeyen bedeni, düzlükleri ve yüzeyleri bir natürmort resminin kesinliğiyle çizilmiş erotik bir korku ve zevk kaynağına dönüşür. Rachilde'in metninde, fetişleştirilen, idealize edilen ve doğanın alanından sanatına dönüşen metinsel değişim mekanizmalarının nesnesi eriliktir.

Böylelikle *Monsieur Vénus* erkek bedeninin geleneksel görünmezliğini sekteye uğratar. Sorgulanmayan ve bu yüzden eksik olan normu oluşturmaktansa, ayrıntılı bir şekilde incelenen bir nesneye dönüşür ve böylece eşzamanlı olarak maddi ve göstergesel kılınır, aynı anda hem dünyevi bir kılıfı vardır hem de karmaşık bir biçimde anlamlı bir semboldür. Kendisi de bir sanatçı olan Raoule, sevgilisinin bedenini sürekli metinselleştirir, onu nefis bir sanat eseri olarak resmeder ve kadın duayenin ona bakmasını bekler. Janet Beizer şunu belirtir “Jacques'ın bedeni bu romanda göstergesel bir tayfın içinden geçer, sıra ile şiir, metin, resim ve heykele dönüşür: Kısacası okunacak, deşifre edilecek, yorumlanacak, görülecek, yazılacak, çizilecek ve yoğrulacak göstergesel bir nesne olur.”⁴⁴ Raoule, Jacques'ın bedenini yorumlamakla kalmaz onu yaratmaya

43 A.g.e., s. 31-32. Bu pasajın başka bir tartışması için bkz. Hawthorne, “*Monsieur Vénus*.”

44 Beizer, “*Venus in Drag*”, s. 250. Ayrıca bkz. Gordon, “*Ornament and Hysteria*”, s. 233 ve Kelly, *Fictional Genders*, s. 154, Rachilde'in erkek bedenini estetize etmesinin tartışması için.

da yardım eder, işçi sınıfından görgüsüz bir gençken, dişi zerafetin çok beğenilen bir figürüne dönüşür. Başka bir özneyi eğitmesi sayesinde, bu kadın Pygmalion* bu erkeğin en temel hakkını bile gasp etme tehdidinde bulunur. Bir gece Jacques'ı ziyaret eden Raoule onu uyurken bulur; dişi gece kıyafetleri içinde poz veren adam artık erkek olarak tanınabilecek bir durumda değildir. Onu bir süre izler, "bir çeşit batıl korkuyla aynı tanrı gibi onun da kendine benzer bir varlık yaratıp yaratmadığını düşünür."⁴⁵ Kadına uygun görülen üreme biçimini küçümseyen Rachilde'in kadın kahramanı, Tekvin'in öyküsüne meydan okurcasına onu dişi bir biçimde tekrar yaratır. Erilliğin bu estetize edilişi *Monsieur Vénus*'ün son sayfalarında mantıksal sonuçlarına götürülür. Herhangi bir organik kimlik veya bütüncül kişilik anlayışından kurtulan Jacques artık insani bir özne olarak var olmaz, istenince sökülüp sonra da bir araya getirilebilecek vücut parçalarının bir koleksiyonudur. Raoule'ün kışkırtmasıyla yapılan düelloda ölünce, Raoule Jacques'ın bedeninin aynı anda hem korunmasını hem de balmumundan bir heykele, bir çeşit erkek robota dönüştürülmesini sağlar. Manken, bazen erkek olarak bazen de kadın olarak giyiniip, geceleri gizlice ziyaret ettiği evinin saklı bir odasında takdis edilir. Yarı-doğal, yarı-yapay manken muhteşem bir simulakrumdur, uysal ve sabit bir biçimde korunmuş erkek bedeni.

Mermer bir Eros tarafından korunan deniz-kabuğu şeklindeki kanepe, şeffaf bir kauçuk tenle kaplanmış balmumundan bir manken yatmaktadır. Kızıl saç, sarışın kirpikleri, göğsündeki altın rengindeki kıllar doğaldı; ağzını süsleyen dişler, ellerinin ve ayaklarının tırnakları bir cesetten koparılmıştı. Emaye gözlerinde şirin bir bakış vardı... Belden aşağısının içine yerleştirilmiş bir yay ağzına bağlanmakta ve hareket etmesini sağlamaktadır.

Anatomik bir şaheser olan bu manken, bir Alman tarafından üretilmiştir.⁴⁶

* Pygmalion, Kıbrıs'ın efsanelerinden biridir. Ovidius'un "Metamorfoz" isimli şiirinde, fildişinden yonttuğu heykele aşık olmasıyla bilinir. [e.n.]

45 Rachilde, *Monsieur Venus*, s. 68.

46 A.g.e., s. 144.

Erkek sayborgun bu son imajı, Naomi Schor'un gözlemlediği gibi, Villiers de L'Isle Adam'ın *L'Eve future*'daki erkek robotuna çarpıcı bir karşı model oluşturmaktadır.⁴⁷ Gençliğinin güzelliği içinde korunan, zamanın dehşetini ve bedende yarattığı çürümeyi aşarak, Jacques kadın koleksiyoner için bir sanat nesnesine, dinî ikonla seks kuklasının grotesk bir bileşimine dönüşür. Raoule onun önünde bir şehit ya da azizin önünde tapınır gibi diz çöker; buna rağmen açık uyluklarının arasını kurcalar, dokunuşuyla ağzının uysalca açılmasına sebep olur. Bu sayborg figürün perişanlığı geleneksel ikili sınıflandırma sistemlerinin anlaşılmasız bulanıklaştırmasında yatmaktadır; hem organizma hem makine, canlı ama yine de cansız, yaşayan ama yine de ölü, kendi malzemesine ve organik kökenlerine bedensel olarak tanıklık ederken bile yan tarafındaki mermer Eros'a göre estetik bütünlüğe direnir.

Bu figür hakkında son dönemde yapılan feminist tartışmalar onun kadın fetişizminin bir örneği olarak yorumlanıp yorumlanamayacağı konusunda emin görünmemektedir; yine de fetişizmin tipik olarak işaret ettiği bedenin eşzamanlı olarak küçük parçalara ayrılmasını ve idealize edilmesini bir araya getirir. Anne McClintock'un iddia ettiği gibi, bir tarafa fetiş meselesini tamamen fallik bir ekonomiye indirgeyen hermenötiği koyarsak, farklı fetişist eğilim ve uygulamaları ile kadınların potansiyel statülerinin erotik aktörler ve sapkın arzusunun öznelere olarak karmaşık ve değişen kültürel anlamlarını düşünmek mümkün olacaktır. "Fetişler derin duygularla dolu nesnelere bir sürü toplumsal çelişkiyi yüklemeyi içerdiğinden, tek bir birincil travma veya bireysel öznenin psikopatolojisine indirgenmeyi reddeder."⁴⁸ Ölüm fetişist etkinlik için elbette başlıca bir gerektir, fotoğraflar, saç lüleleri, kıyafet

47 Naomi Schor, *George Sand and Idealism* (New York: Columbia University Press, 1993), s. 20.

48 Anne McClintock, "The Return of Female Fetishism and the Fiction of the Phallus," *New Formations*, 19 (1993), s. 21.

parçaları kaybedilen sevgilinin bedeni yerine geçer ve bu yüzden de anlamın abartılı yoğunluğuyla donatılmıştır. Öte yandan, Rachilde'in romanında, yadigar sadece bütünü çağrıştıran bir parça değildir; daha çok hiper gerçeğin alanına yaklaşan tekinsiz bir replika biçiminde bütünü tekrar yaratır.

Bu bağlamda, erkek sayborg olmayan erilliğin telafisinden çok onun ideal yedeği olarak işlev görmektedir; Rachilde'in metinlerinde bulunan bir dizi uysal ve dişileşmiş erkeğin mantıksal sonucudur. Yapay erkek kadın arzusunu ne cezalandırır ne de yasaklar, bunun yerine onun yaratıcı ve hayalperest gücüne şahitlik eder. Dişiliğin Batı temsilleri tarihinde balmumu modellerin ve korunmuş cesetlerin önemine dair bir tartışmada, Elizabeth Bronfen bu tür figürlerin yıkıcı ve belirsiz güçlerini donmuş, hareketsiz ve zamandışı bir biçime dönüştürerek, hem dişi cinselliğini hem de ölümünü kontrol etme ve uzaklaştırma arzusunu sembolize ettiğini belirtmektedir.⁴⁹ Oysa burada, anatomik olarak doğru sanata ve erotik ama saygıdeğer bir tasavvurun nesnesine dönüştürülen şey, bir erkek bedenidir. Eros ve ölüm Raoule'ün ölüseviciliğinde bir araya gelirken, itaatkâr ve cinsel olarak alıcı bir erilliğin en üst örneği olan manken varoluşsal bir özbilince sahip kadın özne için *memento mori** işlevi görmektedir.

Eğer erillik bir esere dönüştürülebilirse, o zaman bir başkası da onun yerine geçebilir; böylece *The Juggler* erkek cinsel arzularının isteklerinden ve sınırlamalarından arınmış dişi bir otoerotizme başvurur. Eliante, kadınları aşağılamaktan ve boyunduruk altına almaktan başka bir şey olmayan alışlageldik cinsel birleşme biçimlerine karşı duyduğu nefret konusunda talibi Leon'u uyarır. Bir adamın kadını ele geçirdikten sonra terk etmek için kadını kovaladığı heteroseksüel flörtün öngörülebilir senaryosunu reddeder.

49 Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992), s. 95-109.

* Latince "ölümü hatırla" anlamına gelir. [e.n.]

Kendi erotik zevk anlayışı, çok biçimli ve ayrıntılıdır ve erkek cinsel organının mevcudiyetini gerektirmez. Erkek inanamayarak seyrederken, kadın kadim ve değişmez güzelliğini az önce kendi kendine konuşarak söylediği insan orantılarının ve çift cinsiyetli şekillerinin zarif amforasına* yönelir.

Eliante, şimdi beyaz amforanın boynuna asılmış, enseden topuğa gerinmekteydi. Kendini adama sunmuyordu, kendini su mermerinden yapıma vazoya veriyordu, odadaki cansız şahsiyete. Tek bir uygunsuz harekete gerek duymadan, kolları ne kız ne de genç olan bu ince kalıbı namuslu bir şekilde sardı, parmaklarını biraz yumdu, tam bir sessizlik içinde, sonra da adam onun kapalı gözlerinin aralandığını gördü, dudakları yarı açık ve yıldızıışı gözlerinin beyazından ve dişlerinin parlak minelerinden döküldü; vücudunun her yerinden hafif bir ürperme geçti –ipek elbisesinin gizemli dalgalarını buruşturan bir kırışık– ve orgazm kasılmasının özgün nefesi, duyulur duyulmaz bir zevk iniltisi işitildi.⁵⁰

Heteroseksüelliğe hatta insanlarla iletişim kurmaya zorunlu bir bağılıktan kurtulmuş olan dışi erotizm çok biçimli olsa da yine de nesnelerin çeşitliliği sayesinde serbest kalabilen beyinle ilgili bir sapkınlık olarak sunulur. Rachilde'in kadın kahramanlarının erotik ve estetik duyarlılığı, onların birçok farklı kaynaktan libidinal tatmin deneyimi yaşamalarına ve cansız ve inorganik nesnelere cinsellik yükleyerek erotik kendine yeterliğe ulaşmalarına müsaade eder. Hem nesne seçimlerinde hem de doyum çeşitlerinde sapkın olan bu kadın kahramanlar, geleneksel heteroseksüel normlar dışında kalan dışi zevk fantezisinin vücut bulmuş hâlidir. Rachilde'in öykü ve romanlarında neredeyse düşünülmesi bile imkansız hâle gelen tabu, kadın ve erkek arasındaki cinsel birleşmedir.

Bu öykü ve romanlarda, modernitenin estetize edilmiş özbiçinliliğini temsil eden kadınlardır, öte yandan erkekler çoğunlukla

* Amfora iki kulplu, dibe doğru daralan bir çeşit çömlek. [e.n]

50 Rachilde, *La jongleuse* (Paris: Des Femmes, 1982), s. 50-51. Burada Birkett'in muhteşem çevirisi *The Sins of the Fathers*'dan alıntı yaptım. s. 182-183.

çevrelerinin safdil ve aşırı okumuş yorumcuları olarak kalırlar. Daha önce ele alınan temaların ironik —sapkın— bir yeniden yazımında, erkek özne bir sanat eserine dönüştürüldüğü hâlde, yüksek bir özbiñ kapasitesinden yoksundur. Bu çelişkinin en açık şekilde ortaya konduğu yer toplumsal cinsiyet kimliğinin kalıplaşmış, yinelenebilir, bu yüzden de aktarılabılır doğası üzerine yol gösterici bir metafor olan *Monsieur Vénus*'teki kapsayıcı travestilik motifidir. Raoule eriliğın adetlerinin taklidinden ve canlandırmasından zevk alır, çapkın aristokrat beylerin rolüne bürünmekte bukalemun benzeri bir yetenek gösterir. Benzer bir şekilde Jacques tutulmuş bir metres olarak yeni rolüne alıştıkça, cilveli, huysuz ve itaakar gibi basmakalıp dışı özellikleri benimser. Dışılık ve erkeklik, içgüdü ve arzular yerine toplumsal ilişkilerin muhtemel hiyerarşileri tarafından yönlendirilen dil, kıyafetle ve davranışla ilgili kodların, benlik sunumu olan edimlerin ürünü olarak sunulmaktadır.

Öte yandan bu iki karakter arasındaki önemli fark şudur: Raoule, Jacques'ın sahip olmadığı toplumsal cinsiyet kimliğinin hareketliliğini korur, erkek kıyafetlerinden kadın kıyafetlerine geçtikçe değışen kişiliğinden keyif duyar. Jacques ise geleneksel olarak dışı heteroseksüel kadın kimliğine hapsolur ve onu aşmayı başaramaz. Seviştikleri sırada Jacques, Raoule'ün göğüslerini görür ve derinden sarsılır: Doğmakta olan dışılığı için gerekli olan Raoule'ün eriliği illüzyonu dağılıp gider. Bir geneleve giden Jacques, kadınlara karşı artık bir istek duyamadığını anlayınca, cinsel tercihleri de değışir. “Erkekleri Raoule'le ve Raoule'ü erkeklerle karıştırmak”, yapay olanla gerçeğı ayırmakta zorlanan Jacques (bir kadın olarak) erkekleri arzulamaya başlar ve bunun sonucunda da kendisi homoseksüel arzusunun objesine dönüşür. Toplumsal cinsiyet kimliğinin ve cinsel nesne seçiminin karmaşık dolaşıklığı nadiren Rachilde'in romanındaki kadar ustaca planlanmıştır, parıltılı koreografisinde modern erotik ilişkilerin artması ve dönüşmesi bir aynalar dehlizine benzer.

Deleuze'ün sadizmin içsel olarak estetik tutuma düşman olduğu iddiasıyla çelişerek, *La jongleuse* ve *Monsieur Vénus* kadın hâkimiyeti temasının anlatılışını ve oldukça stilize ve kendi üstüne düşünen formunu birleştirir. Rasyonalist, insafsız tekrarları ve cinsel partnerlerin birleşimiyle Sadecî metnin yarı-matematiksel grameri ayrıntısının, yüzeyin ve süsün yapısal üstünlüğünün yerine geçer. De Sade'in organlar ve orgazmlar listesinin kasti müstehcenliği, amaca giden yoldaki sapkın zevklerin peşinde koşan, genital olmaktan çok beyinsel bir erotizme dönüşür. Sapkınlığı işlevi olmayan bir zevk olarak tanımlarsak, Rachilde'in eserlerini hem biçim hem içerik açısından sapkının en mükemmel örnekleri olarak gösterebiliriz. Kadın karakterlerinin üreme amacına ve genital cinselliğe karşı koyması gibi, metinleri de statülerini metin olarak ortaya koyar ve birçok yüzyıl sonu roman klişesini parodik bir biçimde alıntılararak doğrudan kendi kurgusallığını gösterir; böylece taklitçi bir okumayı reddeder.⁵¹

Bu kıvrak estetik, öte yandan, kendi inkar mekanizmalarını da ortaya koyar. İnkâr mekanizmaları hem üretkenlik ve işlev değerlerinin hem de çalışan ve işçi sınıfı bedeninde bunların maddi hâle gelmesinin aristokratik olarak küçümsemesinde görülür. Kaçınılmaz olarak, ekonomik ayrıcalık 19. yüzyıl sonunda sapkınlığın bilerek benimsenmesi için temel ön şart olmuştur; yalnızca sınıf yapısı içindeki durumları sayesinde Rachilde'in kadın kahramanları gözetlenme veya hapse girme tehlikesiyle karşı karşıya kalmadan, hâkim toplumsal cinsiyet kimliğinin ve cinsel uygulamaların dışında hareket edebilirler. Kendinin farkında olan estetize edilmiş bir kişiliğin yaratılması acil ihtiyaçların sahasından belli bir uzaklık gerektirir; sonunda, herkes hayatı bir sanat eseri olarak yaşayamaz. Burada sapkın kadın, sapkın gösterilerin stilize edilmiş törelerinin bir antitezi olarak tanımlanan maddi bedene doğrudan yakınlığı sembolize eden alt sınıfların kabalığına duyduğu küçümsemeyi paylaştığı züppe figürüyle birleşir.

51 Bu noktada, bkz. Kelly, *Fictional Genders*, ve Beizer, "Venus in Drag."

Rachilde'in metinleri böyle sınıfsal bir şekilde yorumlandığında daha sorunlu görünmektedir. *Monsieur Vénus*'te toplumsal cinsiyetin yıkıcı bir biçimde istikrarsızlaştırılması aynı zamanda emekleri, Raoule'ün işlev ve ihtiyacın dayatmalarını küçümseme özgürlüğü için gerekli önkoşulu oluşturan işçi sınıfının silinmesidir. Bu silinme Jacques'ın hem sınıfsal konumunu hem de toplumsal cinsiyetini silen dramatik bir dönüşüm biçiminde görülür; dönüşüm sihirli bir şekilde maddi işaretlerinin ekonomik kökenlerini ve daha öncesindeki iş ve üretim tarihini siler. Böylece işçi sınıfı eriliği Raoule'ün zarif sosyal alanı içinde hem tanınır hem de olumsuzlanır. Sanki böylesine bir *Aufhebung*,* katmanlı sosyal yapının nahoş bedensel uyarıcılarını mucizevi bir şekilde aşma olasılığını gösterecektir. Benzer bir endişe metnin Jacques'ın kız kardeşine, yüksek-sınıf metresinin gösterişli cazibesinden yoksun işçi sınıfından bir hayat kadını olan Marie Silvert'a yaklaşımında da mevcuttur. Onun mekânı zarif şık yatak odası değil, daha çok hendek, genelev ve sokaktır. Grotesk ve ağzı bozuk cadaloz, paraya duyduğu aşağılık tamahın elinde oyuncak olan Raoule'ün sesi çok çıkan düşmanı olarak tasvir edilir. Her ne kadar erotik arzu Rachilde'in yazılarında sınır aşan bir havada sunulsa da, fakirler tarafından paraya duyulan özleme yine de aynı soylu ve idealize edilmiş statü bahşedilmemiştir. Bunun yerine, işçi sınıfı kadını, muğlak bir şekilde cinsiyetlendirilmiş estetin aştığı ihtiyacın acımasız aciliyetinin en tipik örneğidir. Metinden kazanması gereken bir bedendir, kendi doğasına ve maddiyatına kısılmıştır, bedensel sefaletinin çarpıcı bir sembolüdür. Dolayısıyla önü tıkanmış emekleri ve arzusu yüzyıl sonu deneyciliğinin gerekli estetik ve erotik sınırlarını belirler.

* Felsefede bir kavranın başka bir kavramla etkileşimi yoluyla hem korunması hem de değiştirilmesi anlanına gelir. [e.n.]

SAPKINLIĞIN TARİHSELLEŖTİRİLMESİ

Rachilde'in metinlerini ayrıntılı bir Ŗekilde tartışmam, umarım, hem göreceli yabancılığı hem de cinsel politika ve kadın avangard meselelerini kuramsallaştırmaya duyduğu ilgiden dolayı burada bulunmayı hak ediyordur. Bu metinler belirsizliğin avangard estetiği için kullanılan ayrıcalıklı bir metafor olan cinsel sapkınılığa duyulan hayranlığı aksettirir; sapkın kişi doğuştan gelen bir cinsellik gerçeğini (böyle bir gerçek olsun olmasın) taşımaz, yalnızca erotik arzunun gizemli ve değişken işleyişine tanıklık eder. Ama bu vizyonun örnek taşıyıcıları hâline gelen ve sinsi, sapkın tutkuları tıbbi, seksolojik ve psikanalitik söyleme hâkim dişi cinselliği konusundaki genelgeçer bilgilerden hem faydalanan hem de onları sorgulayan kişiler kadınlardır. Kadın tutkusuzluğu, edilgenliği ve muhafazakrlığı hakkındaki hâkim görüşleri reddederken Rachilde, kadını modern, özbilinçli ve muzafferane bir erotik özne olarak sunar.

Rachilde'in kendisi böyle modernist bir erotiği ve estetiği kamunun politik modernitesinden açıkça ayırır. Onun için Paris, yüzyıl sonu diğer birçok yazarı için olduğu gibi, kamu siyaseti karşı konulamaz bir biçimde kültürsüzlük, kabalık ve vasatlığıyla tehlikeye düşmüş bir alandır. Yüzyıl sonu Fransız feministlerine pek sempatisi yok gibidir, siyasi eşitlik peşinde saplantılı bir Ŗekilde koşan sistemin enayileri olarak görür onları. Modern politika-ya duyulan bu nefret *The Juggler*'ın Missy'sinin resmedilişinde karşımıza çıkar. Bilgi ve dobra tavrı, kadın ile erkek arasındaki münasebetin ince ayrıntılarına kesin bir körlük kazandırmaktan başka işe yaramayan samimi bir feministtir. Ayartma ve kılık değiştirme dişi gücün stratejilerini oluştururken, yeni kadın fiğr erkeklerle eşit şartlarda kamusal alana girme mücadelesinde gln ve acınası bir tablo sergilemektedir.

Rachilde kariyerinin sonlarına doğu yayımlanan "Neden Feminist Değilim"de bu meselelere daha ayrıntılı bir Ŗekilde

değindir. Kadınlardaki inanç yokluğuna ve kendi erkek olma isteği üzerine yorumlarda bulunurken, bu isteğin daha geniş politik anlamlar içerdiğini kabul etmez. “Eril davranışa yönelik bu eğitim, bende bana ait olmayan hakları çalma isteği uyandırmadı. Bir dernek kurmayı veya mevcut düzeni devirmeyi düşünmeden, her zaman bir *birey* olarak hareket ettim.”⁵² Benzer bir biçimde –1880’lerde polisin izniyle erkek kıyafeti giyebilen üç kadından biridir– kılık değiştirmesini de ekonomik ve pratik nedenlerden dolayı önemsizmiş gibi göstermeye çalışır. Rachilde bundan sonra kadınların Fransız politik ve kültürel hayatına girme kararlılığını içsel bir zayıflık ve kendi cinsinin temel bir bayağılığı olarak görür ve küçümsemeye girişir. Bu tepkide, Rachilde’in yıkıcı duruşunun popülerleştirilmesinden duyduğu rahatsızlık göze çarpmaktadır; 1920’lere gelindiğinde kadınlar topluca cinsel özgürlük ve öncesinde eril olarak görülen davranışlara erişim hakkı talep etmekteydi. Rachilde aristokratik ve bireyci bakış açısıyla bakardı ve ana akım davranışlara karşıydı, o yüzden ona bu tür bir demokratikleşme ancak bir bayağılaşma olarak görünebilirdi.

Yüzyıl sonu Fransa’sında bu fıkre sahip tek kişi Rachilde değildi. Özgürleşmenin sanatsal ve siyasal vizyonları arasındaki zıtlık kesin gibiydi; öyle görünüyor ki çok az birey, libidinal ve estetik özgürlüğün bireysel vizyonu ile toplumsal katılım ve geniş tabanlı siyasetin bileşimini tahayyül edebildi. Son dönemlerde ise böylesine bir bağlantı günlük hayatın estetiğine ve arzusun mikropolitikine yapılan eleştirel itirazlarda sürekli olarak doğrulanmaktadır. 1968’in mirası, cinsel özgürleşmeye duyduğu tutkulu bağlılıkla, erotik ve politığın birbirinin içine geçmesi ve erotik politiklikte ısrarının tanınmasında yaşamaktadır. Feministler, cinsel sapkınlığın mevcut temsillerine farklı ve

52 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe* (Paris: Les Editions de France, 1928), s. 6.

çoğunlukla çelişen tepkiler gösterse de, ikinci dalga feminizm sosyal, estetik ve libidinal alanlar arasındaki ilişkilerin yeniden şekillenmesinde merkezî bir rol oynamıştır. Sapkınlık içgüdüsel zorlama veya bilinçli isyana mı delalet eder? Yoksa gerçek veya hayali erotik özgürlüğün bir işareti midir?

Female Perversions [Kadın Sapkınlıkları] başlıklı kitabında, feminist terapist Louise Kaplan sapkının çağdaş yüceltilişini açıkça kınar. Erotik özgürlüğün moda bir sembolü olmaktan başka, diye sürdürür, “sapkının hiçbir seçeneği yoktur. Cinsel performansı mecburi, sabit ve kaskatıdır.”⁵³ Cinsel sapkınlığın yerleşik tanımlarını göreceli yaygın kadın davranışlarını da içerecek şekilde genişletirken, Kaplan, sapkınlığın, erkek veya kadın olsun, bir patoloji biçimi olduğunu söyler. Sapkınlar özgür değil tutsaktırlar, kendi takıntılarının tuzağına düşmüş, kendilerine ait olmayan bir senaryoya hapsolmuşlardır. Bunun tersine, Mandy Merck’in son dönemlerde yayımlanan *Perversions*’ı [Sapkınlıklar] sapkın cinsellik ile boğucu tutuculuk ve doktrinden isyankâr bir kaçış arasındaki denklemi yeniden onaylar ve dile getirir. Merck sapkınlığı ruhsal bağımlılığın bir ifadesi olarak değil, daha çok ironi, parodi ve performansın estetize olmuş alanı olarak özetler. Kavram, marjinlerde kasıtlı bir seçimi, çarpık bir yaşam girişimini işaret etmektedir. Kavramın yüklendiği anlamlar Merck’in queer teoriyle sürdürdüğü işbirliği bağlamında özel bir anlam kazanmaktadır. Böylelikle sapkınlık sabit gerçekleri sorgulamaya ve taraf tutma eylemine ve belirsizliğe değer biçmeye daha genel bir şekilde bağlanma belirtisi hâline gelir.⁵⁴

Bu iki metin arasındaki çarpıcı uyumsuzluk bir olgunun anlamı üzerine anlaşmazlıktan çok terapötik [iyileştirici] ve estetik söylemler içinde bu olgunun kusurlu konumlanışından çıkar.

53 Louise Kaplan, *Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary* (New York: Doubleday, 1991), s. 40.

54 Mandy Merck, *Perversions* (London: Virago, 1993).

Sapkınlık hakkında çatışan bu fikirler Parveen Adams'ın lezbiyen sadomazoşizm üzerine yazdığı makalesindeki birkaç satırda bile açıkça görülebilir. Psikanalitik bakış açısından lezbiyen mazoşizm sapkınlık olarak nitelendirilirken, Adams yine de alışlageldik sapkının mecburi patolojisi ile lezbiyenin özgürleştirici sapkınlığı arasında ayırım yapmaya çalışır.

Klinik sapkın için işler tam da böyle olmalıdır. Fetişistin eli kolu fetişi yüzünden bağlanır, mazoşist onun için esas olan sahneyi tekrar tekrar oynar. Katılık ve tekrar, mazoşist cinselliğin mecburiyetlerini ve gizemini oluşturur. Öte yandan lezbiyen sadomazoşist için erotik bir yoğrulabilirlik ve hareket söz konusudur; fetişler oluşturur ve onların yerine geçer; hayaller kurar ve onları kostüm gibi üzerinde dener. Bütün bunlar açıkça, duyuların kışkırtması, tensel zevklerin artması ve sınırları aşan bir heyecan olarak görülür; kimlikle ve cinsel organlarla oynama şeklinde gerçekleşir. Zevkin sapkın bir yoğunlaşmasıdır.⁵⁵

Heteroseksüelin sapkınlığı katı, mecburi ve patolojiktir, öte yandan lezbiyen sadomazoşistinki estetik, dalgalı ve hareketlidir. 19. yüzyıl psikiyatrisi ve estetiğinde izine rastladığım sapkınlığın çelişen yorumları Adam'ın sapkınlığın istemsiz bir patoloji veya sınırları aşan bir oyun olması arasındaki ayırımında tekrar gün yüzüne çıkar.

Lezbiyen cinsel pratiklerin ruhsal ve sosyal belirlenimi aşabileceği konusunda ikna olmasam da, sapkının bu türden kutsanışı lezbiyen ve gey hakları hareketlerinin gelişimi ve queer siyaset ve teorinin ortaya çıkışıyla bağlantılıdır. Hemcinsine duyulan arzunun cinsel sapkınlığın en baş formlarından biri olduğuna dayalı eskiden beri var olan yorum göz önünde bulundurulacak olursa, sapkınlığın son dönem cinsellik tartışmalarında belirleyici bir tanım olması hiç de şaşırtıcı değildir. Anlamlı bir biçimde, öte yandan, sapkının böylesine bir ıslahı estetik, (gayri) ahlâki, erotik boyutlarının tekrar kazanılmasını gerektirmektedir; yalnızca bi-

55 Parveen Adams, "Of Female Bondage," *Between Feminism and Psychoanalysis* içinde, ed. Teresa Brennan (London: Routledge, 1989), s. 262-263.

yolojik veya ruhsal belirlenimin bir ürünü olmaktansa sembolik bir red olarak yorumlandığında sapkınlık bir kültürel direnç olarak kurtarılabilir. Bu anlamda, sapkınlığın çok katmanlı anlamları Ŗu anda kullanıldığı biçimleriyle yaşamaya devam etmektedir.

Sapkının bu Ŗekilde estetize ediliŖi postmodern teori, kültür çalıŖmaları ve feminizmde de apaçık görölen, edimsel olanın politiğine duyulan ilgiye bağlanır. Judith Butler'ın *Gender Trouble* [Cinsiyet Belası] ve Marjore Garber'in *Vested Interests* [KazanılmıŖ Haklar] baŖlıklı metnlerinin önemi, toplumsal cinsiyeti ve cinselliği deđiŖken, kaygan ve edimsel eylemler olarak görme trendini özetlemelerindedir. Performans, kılık deđiŖtirme ve travestilik metaforlarının eleŖtirel alanda kullanımı sosyal teori ve tarihsel özellikler söz konusu olduğuunda onların politik id-dialarını her zaman sürdüremeyebilir. Politikanın estetize oluŖu basit bir biçimde estetiğin politik olanla birleŖmesine ve günah olanın aŖırılıđının, ideal bir alan olarak "sapkın" cinsel ifadenin sorgulanmadan onaylanması ile sonuçlanır. Burada Danae Clark'ın "meta lezbiyenizm"i çözümlemesi günümüz cinsel altkültürleri ve giderek daha fazla tarz, performans ve cinsel çokanlamlılığın sömürüsü çevresinde örgütlenen tüketim merkezli bir toplumun pazarlama stratejilerinin karmaŖık iç içeliğini ve iliŖkilerinin ustaca analizinde yararlı bir düzeltici iŖlev görür. Bu, metalaŖmayı daha önceki özğün bir kimliğin önlenemez yozlaŖmasına iŖaret ettiği için ŖeytanlaŖtırmak değildir. Günümüz sapkınlık politikaları değerlendirmelerinin hiçbirinin tüketim kültürüyle girdiği dola-Ŗıklılıđın ve paradoksal bir biçimde sapkınlılığın ana akıma sokulması meselelerinden kaçamayacağını belirtmektir.⁵⁶

Tabii ki Rachilde'in zamanında sapkın bir estetiğin üretimini ve alımlanmasını belirleyen koŖullar çok farklıdır. PopülerleŖtirme

56 Danae Clark, "Commodity Lesbianism," *Camera Obscura* 25/26 (1991): 181-201. Bu hususta, ayrıca bkz. *The Lesbian Postmodern*, ed. Laura Doan (New York: Columbia University Press, 1994).

veya metalaştırmadansa, metinlerin sapkın estetiği yazarın kendini nispeten küçük ve yozlaşmış aydın çevresinde konumlandırmasından ve onlarla özdeşleştirmesinden kaynaklanır. Rachilde'in yazıları için daha geniş bir kadın veya feminist izleyici kitlesi bulunmuyordu, yazarın da zaten böyle bir düşünce için vakti yoktu. Bunun yerine, yazıları neredeyse tamamen erkeklerden oluşan bir çevrede biliniyordu; bu alt kültürde sembolik kadın olma özelliği taşıdığından, mevcut toplumsal cinsiyet tutumları üzerinde herhangi bir etkide bulunma olasılığı zayıftı. Günümüz perspektifinden görüldüğü hâliyle Rachilde'in yazılarının bazı kışkırtıcı yönleri üzerinde durmuş olmama rağmen, erkek meslektaşları bu özellikleri görmezden gelmeyi tercih etti. Eserleri üzerine yayımlanan yorumlar, Maurice Barrès'in *Monsieur Vénus*'e yazdığı önsözdeki gibi, onun çalışmasını vaktinden önce yetişmiş saf güzel bir kızın iç gıcıklayıcı iç döküşleri olarak görürler. Bunu da Rachilde'in eserlerini sorunsallaştırmak için büyük çaba sarf ettiği içgüdüsel dişilik klişesine başvurarak yaparlar.⁵⁷

Rachilde'in kendisi feminist etiketini kabul etmese de, eserleri yine de zamanının hassasiyetlerinin ötesinde konuşmaya devam eden dişi cinselliğinin çok farklı ve sapkın yönlerini içermektedir. Zamanının, ya evdeki melek ya da samimi kadın hakları savunucusu olan kadın imgesine sırtını dönerek, kadın erotiğinin ve estetik aktörün farklı bir modern vizyonunu yaratır. Bu anlamda, kendi kelimeleriyle, döneminin kadınları için çok nadir sayılabilecek cinsel meselelerde "devrimci ruhun" bir örneğidir. Günümüzde, kadınlar sapkın olma haklarını talep ettikçe, eserleri tekrar gündem olmaya başladı. Sınırlamalarının farkında olsak da, sarsıcı ve yenilikçi dişi cinselliği temsillerini takdir etmek için Rachilde'i öncü bir feminist olarak görmek zorunda değiliz.

57 Barres'in önsözünün tartışması için bkz. Beizer, "Venus in Drag."

SONSÖZ

MODERNİ YENİDEN YAZMAK

Tartışmamı sonlandırmak için Rachilde belki de en uygun özne. Son dönemde eserlerine giderek artan ilgi, modernitenin kültürel geleneklerinin değişken ve istikrarsız yapısını, günümüz arzuları ve perspektifleri açısından süregelen yorumu ve yeniden tanımlanmasının altını çizmektedir. On yıl önce bile Rachilde'in bir çözümlemesinin böyle eleştirel bir metinde geçme olasılığı oldukça düşüktü; dâhil edilmesi feminist söylemin değişken durumunun yararlı bir örneğini oluşturmakta ve kadınların tarihinin ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin karşılıklı yeniden tanımlanmasına hizmet etmektedir. Yeni paradigmlar ve ideolojik kaygılar ortaya çıktıkça, geçmiş ve onunla kurduğumuz ilişki sorgulama ve revizyona açık hâle gelir. Bu anlamda, ilk vurgulayanlardan biri olan Nietzsche'nin belirttiği gibi, tarih bize hâlihazırda varolan bir gerçekliğin tarafsız kaydını vermek yerine, çeşitli psikolojik ve sosyal amaçlara hizmet için farklı retorik biçimler ve eserlere bürünür.

Nietzsche'nin tarihin kullanımı ve istismarı üzerine denemesi sıklıkla tarihsel bilgi ve gerçeklik iddialarının ironik bir biçimde ortaya dökülmesi olarak yorumlanmıştır. Ama bu da tarihin aynı zamanda hem kaçınılmazlığı, hem de gerekliliği üzerine karmaşık bir tartışmayı fazlasıyla basitleştirmektedir. Nietzsche Hegelci tarihselcilik eğiliminin reddedilmesi konusunda oldukça sertken, tarihsel bilincin yükünden kaçamayacağımız konusunda da bir o kadar ısrarcıdır. Mesele tarihin "ötesine" geçme meselesi değil, değer yargısız bir bilim yaratmaktansa birinin geçmişiyle kurduğu ilişkinin her daim çıkarlar ve önyargılarla dolu olduğunu kabul etme meselesidir. Öyleyse Nietzsche için tarihî bilgi kendinden aşikâr ve mutlak bir değere sahip olmaktan öte, insan ihtiyaçlarıyla yakından ilişkilidir.¹

Nietzsche'nin vakitsiz düşünceleri "tarihin" sorgulanması ve tarihlerin çoğalmasıyla vakitli hâle geldi. Tarih artık (acaba hiç öyle oldu mu?) metazifiziksel gerçeklerin mutlak kefil olmayabilir ama ölümünün an meselesi olduğunun ilan edilmesi, çoğunlukla tarih, gelenek ve bir sürü kültürel forma ve türe referansla aynı rafta durur. Bu ayrışmada, postmodern tartışmalarda sıkça rastlanan eşzamansızlık, kendi meta anlatılarının ölümüne yas tutan veya onları yücelten entelektüellerin söylemleri arasındaki uyumsuzlukta ve kendi soyağaçlarını ve tarihlerini aleni şekilde inşa etmeye başlayan, haklarından mahrum edilmiş diğer grupların farklı perspektiflerinde de karşımıza çıkar. Tarih yazımı ve tarihsel kurmaca türlerinden hem yararlanıp hem de onları sorgulayarak böylesi gruplar zamansallığın ve tarihin yeni anlayışlarını ve formülasyonlarını yaratmaya başladılar.

1 Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life," *Untimely Meditations* içinde (Cambridge: Cambridge University Press, 1983). Ayrıca bkz. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), bl. 9.

Tarihsel yeniden yapılandırma projesinin bir kısmı da modernitenin muğlak mirasının yazımı ve okumasıdır. Günümüz teorisinde modern düşüncesine yönelen bu yeni ilginin sebeplerinden biri tarihin ayrıcalıklı öznesi olan beyaz burjuva erkeğinin tahtından indirilmiş olmasıdır. Bu da kadınlar ve diğer madun gruplar için modernitenin ne anlama geldiği sorusunun yeniden açılması ve çözümlenmeden kalmasıdır. Son dönemin feminist eleştirisi tarihe dönüşü içerse de, dönemsel birlik ve tek çizgisel anlatıya yöneltilen sorgulamalardan sonra tarihin anlamı ne olabilir? Metinlerin zamansallığını nasıl düşünmeliyiz ki toplumsal cinsiyet politikalarının hakkını verelim? Kendi çözümlemem, günümüz feminist kaygılarına ilişkin modernin tarihinin indirgenemez karmaşıklığını çözerek bu soruya tek taraflı bir cevap bulmaya çalışmakta. Modernite hakkında yazmak, bilerek veya bilmeyerek, cinsel farklılık hiyerarşilerine sürekli müdahil olmak demektir. Ama modernin tarihinin kendisi hakim toplumsal cinsiyet normalarının geleneksel olarak sorgulanmasını ve onlara karşı konmasını da içerir.

Tabii ki, bir anlamda, bu karmaşıklığı savunmak çok da yeni bir şey sayılmayabilir. Carl Schorske'nin yüzyıl sonu Viyana'sı üzerine klasik metninde şu satırlara rastlarız: "Tarihçilerin şimdi vazgeçmesi gereken, en çok da modernite sorunuyla karşılaş-tığında, soyut kategorik ortak paydanın –Hegel'in *Zeitgeist* ve Mill'in "zamanın karakteristiği" dediği kavramların– önünde konumlanmaktır. Böyle sezgisel bir anlayış olduğunda ise kültür içinde birleştirici örüntüler bulmak için empirik çaba içine girme konusunda istekli olmalıyız."² Schorske'nin ve benim metnimin açık bir şekilde gösterdiği gibi, herhangi bir bireyin böylesine bir çoğulculuğu yakalama kapasitesini ve tarihsel bir dönemin ayırt edilen özelliklerini etkileyen açık kısıtlamalar vardır. Yine

2 Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. xxii.

de kadınların nasıl görüldüğünü ve modern öznelere olarak kendilerini nasıl gördüğünü soruşturan feminist teori bağlamında basitçe tanımlanan dönemleştirici bir kategoriye sarsmaya çalıştım. Bu projede, Carol Clover'ın çok farklı bir bağlamda belirttiği gibi farklı söylem türleri aynı kültür hakkında farklı hikâyeler anlatabilir ilkesiyle hareket etmeye ve belli bir yazın türünün kadın modernitesinin belli veçhelerini aydınlayabileceğini ve bir başka metnin de karartabileceği düsturuyla yönümü belirlemeye çalıştım.³ Yine de, toplumsal cinsiyet/modernite ilişkisinin birçok veçhesinin peşinden gidemedim. Bu eksikliklerin bazıları benim kendi toplumsal tarihimin ve akademik eğitimimin kör noktaları olarak okunabilir ve okunacaktır. Bir yandan da, bütün bir modern çağın anlamını özetleyen herhangi bir teorik yapıtın belli zorunlu kısıtlamaları olduğuna dair bir hatırlatmadır bu eksiklikler.

Dahası, çoğulculuk ve heterojenlik doktrininin de apaçık kısıtlamaları vardır; belli bir dönemin kendine dair anlattığı her hikâyeye eşit derecede ikna edici veya makul değildir. Gerçekten de, metin seçimi sürecinin kendisi, belli eserlerin diğerlerinden daha fazla tartışmaya değer görülmesi, gerçekliğin veya onun belli veçhelerinin inşasında belli varsayımları gerektirir, bu şemanın kendisinin sonsuz bir hermenötik spiral içinde değişmesi gibi. Politik eğilimli eleştirel bir okuma biçimi deneme olarak bile olsa belli metinlerin daha geniş güç yapılarıyla kurduğu etkileşim, belirlenim ve nedensellik bağlarını araştırmaya yönelmelidir. Günümüz bağlamında kadınların ve modernitenin kültürel temsillerinde özellikle önemli olan anahtar meselelere odaklandım; bu da metalaştırmayı ve tüketim çılgınlığını, özel/kamu ayrımını, dışı cinselliği, avangard estetiğin ve kitle kültürünün politik yönünü, tarihselanlatının organizasyonel gücünü, politik, dinî ve bilimsel

3 Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain-Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 99.

söz dağarcığının farklılaşması ve aynı zamanda kirlenmesini içerir. Bu motiflerin birçoğunu bir bölümden fazlasında tartışarak, belli metinlerin bireysel çözümlemesinde anlamlı bağlantılar ve paralellikler bulmaya çalıştım. Dolayısıyla argümanım aile benzerlikleri, bağlantı noktaları, (ortak nedensel ilişkilerde ve kopma ve aykırılık anlarında da olduğu gibi) dağınık ve çok boyutlu sosyo-söylemsel ilişkilerin dolaşıklığını varsayar.

Başlıca meselelerimden biri kısmen de olsa modernitenin birçok tartışmasını ayırt ettiren karanlık ve genelde tanımlayıcı ve kuralcı düşmeleri tanımlamak ve çözmektir. Birini veya bir şeyi modern olarak tanımlamak neredeyse kaçınılmaz olarak, kişinin veya nesnenin değeriyle ilgili bir değer hükmü bildirmektir. Girişteki bölümlerde, modernin temsilleri kadınları defaatle tarihsellikten uzak bir ötekiliğe konumlandırmıştır ve böylece aktörlüklerini, geçiciliklerini ve insaniyetlerini en aza indirmiştir. Bir anlamda, kitabın geri kalan kısmı bu görüşe verilen eleştirel bir cevap ve kadınların ve dışilerin modernitenin tarihindeki önemini savunan bir argümandır. Kültürün bu türden bir ışık altında çok sık görülmeyen belli veçhelerini yeniden kavramsallaştırdığım gibi, modernin daha köklü kurumlarına sundukları katkıları da daha görünür kılmaya çalıştım. Bu, kadınların kendi tarihlerinin özerk yaratıcıları olduğunu iddia etmek değil, kadınların oldukları dünyaya verdikleri tepkiyi şekillendiren belirlenimlerinin ve faaliyetlerinin karmaşık etkileşimini açıklığa kavuşturmadır. Böylesine bir proje kaçınılmaz olarak kadınların modern özneler olarak yeniden kavramsallaştırılmasını değil, modernin kendisinin tanımlayıcı kategorilerinin gözden geçirilmesi ve yeniden dile getirilmesini içerir.

Modernin kadın figürü aracılığıyla yeniden okunmasının en çarpıcı –ve bence en beklenmedik– sonuçlarından biri 19. yüzyıl kültüründe özlemin, memnuniyetsizliğin ve huzursuzluğun kültürel ifadelerinin yeni önemi ve görünürlüğüdür. İnceledi-

ğim metinlerin çoğu, modern Batı toplumunun üstünlüğüne duyulan inancı pekiştirmek yerine, anlamı başka yere (ister altın çağa, ister tasarlanan bir geleceğe ya da kültürel bir ötekilik bölgesine olsun) yerleştirmek adına zamansal ve uzamsal değişiklik mekanizmalarına yaslanır. Bu türden hasret ifadeleri muhalif olmak zorunda değildir –aksine, bunların karmaşık biçimlerde toplumsal değişim mücadeleleriyle olduğu kadar, tüketicilik mantığı ve sömürgecilik politikalarıyla da nasıl karmaşık ilişkiler içinde olduğunu göstermeye çalıştım. Buna karşın, bu tür ifadeler modern düşüncesine dolaşık olan temel çokanlamlılıkların altını çizmeye de hizmet ederler. 20. yüzyıl avangardının mücadelecilik kültürüyle kısıtlı olmak yerine, aykırılığın ve çokanlamlılığın metinsel ifadesi modernleşme süreçleri tarafından yaratılan çekişme ve krizlerde bulunan derin farkındalıkta ortaya çıkan 19. yüzyılın birçok metninde bulunabilir. Kadın figürü ve dışı düşüncesi hem kadınlar hem de erkekler tarafından bu tür çokanlamlılıkların ifadesi için anahtar bir bölge olarak ortaya çıkmıştır.

Benim kadınların modernitesi tartışmam bu modernitenin tüm veçhelerini savunduğum ve onayladığım anlamına gelmez. Tam aksine amacım modernin çok boyutlu ve çelişkili tezahürlerini ortaya koyarak, özgürleştirici veya baskıcı olgular oldukları şeklindeki genel geçer değerlendirmeleri sorgulamaktır. Peter Stallybrass'ın belirttiği gibi, "sanki tek bir imlemi varmış gibi 'moderni' tanımlamak imkansızdır. Bunun yerine, belli sınıflamalara, uygulamalara ve terimi başlatmak ve desteklemek için kullanılan kurumlara bakmak gerekmektedir."⁴ Bu farklı uygulamalar ve kurumlar feminist teorisinin ve siyasetin bakış açısından görüldüğünde farklı anlamlara ve değerlere sahiptir. Gerçekten de, kendi metnim dışılığı ve modernitenin okumasında –bazısı açık, bazısı kapalı– defalarca farklı normlara ve değer yargılarına başvurmuştur. Burada kendimi Steven Connor'ın, çağdaş teori-

nin uygulanmasında açıkça görülen kurala uygunluk ve değer hiyerarşilerinin kaçınılmazlığı savına katılırken buluyorum.⁵ Me-sele şu ki, bu hükümler modernin belli veçhelerinin umulmadık toplumsal cinsiyet politikalarının değerlendirmelerine bağlıdır; bunlar kadınları acımasız bir geçici mantıkla kurulan değişmez bir ilişkiye muhlayan küresel bir tarihî vizyondan kaynaklanmaz.

Bu projenin son aşamalarında, sömürgecilik sonrası teorinin tartışmalarıyla yakınlaştıkça, bu teorik çalışmalarla kendi ilgilerim arasındaki açık benzerlikler ve bağlantı noktalarını fark ederek şaşkınlık içinde kaldım. Başlıca benzerlik alanı özgünlük ve yabancılaşma, doğa ve kültür, zamandışılık ve tarih gibi ikili karşıtlıklarda görülen gelenek/modernite karşıtlığının iflasından kaynaklanmaktadır. Böylesi kutuplaşmalar Batı emperyalizminin birçok eleştirisini belirlemiştir ve modernitenin feminist tepkilerini belirlemeye devam etmektedir. Homi Bhabha, Trinh Minh-ha ve Gayatri Spivak gibi teoristlerin yazılarında, özgün yerli olan ötekinin modernitenin ve sömürgecilik mirasının dışında var olduğuna dair idealleştirme, yerini melezlik, kirlenme ve kültürel kimliği oluşturan karışıma bırakmıştır.⁶ Özellikle, bu yazının çoğu Batı'nın zaman dışı, çelişkisiz etnik kimliklere duyduğu nostaljide geçtiği şekliyle gelenek kavramını radikal bir biçimde sarsmaya ve Batılı olmayan toplumlarda geçerli olan farklı kültürel mantık ve karmaşık zamansallıklarda ısrarcı olmaya çalıştı.

Modernin ırkî dinamiklerinin ve tarih anlayışımızın eleştirisinin dalları daha sistemsiz olarak araştırıldı. Bu bağlamda, Paul Gilroy'un bu günlerde yayımlanan *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* [Siyah Atlantik: Modernite ve Çifte Bi-

5 Steven Connor, *Theory and Cultural Value* (Oxford: Basil Blackwell, 1992).

6 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994); Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1989); ve Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen, 1987).

linç] adlı eseri modernitenin mevcut teorilerine önemli bir katkı ve düzeltme getirmiştir. Gilroy, özgün ırk üzerine kurulu özerk bir siyah tarihi geleneği ve kimliği inşa etmeye çalışan kültürel eleştiri içinde halkçı akım olarak tanımladığı şeye karşı eleştirel yaklaşır. Böyle modern karşıtı pozisyonlar farkında olmasalar da Alman Romantizminin mirası tarafından yoğrulmuş 19. yüzyıl milliyetçilik teorilerinden çokça etkilenmişlerdir. Bunun yerine, Gilroy siyah Atlantik'i alternatif, kültürler ve milletler ötesi melez diaspora kimlikleri ağı olarak geliştirir. Bu ağ Afrika ve Avrupa felsefi ve kültürel sistemlerinin ve fikirlerinin kompleks bir karışımıdır. Modernitenin kölelik ve ırkçılık örneklerinde somutlaşan korkunç mirasını reddetmeden, siyah bireylerin modern geleneğin onay ve eleştiri uygulamalarından nasıl seçici bir şekilde yararlandığını incelemeye çalışır. Irkın modern içindeki merkezî rolünün tanınmış olması dönemleştirmeyi ve modernin anlaşılmasını kolaylaştıracak teorik kategorileri yeniden kavram-sallaştırmayı getirse de, Gilroy'a göre siyah kültürü "modernitenin karşı-kültürüdür." Bundan dolayı, Gilroy, siyah Atlantik diasporasının "geleneksel olmayan bir gelenek, indirgenemez bir biçimde modern, eksentrik, istikrarsız ve ikili kodlamanın Manişt mantığı tarafından kavranamayan asimetrik bir kültürel birlikten" oluştuğunu belirtir.⁷

Gilroy ve benim argümanlarım arasındaki benzerlikleri abartmak istemem; bu onların farklı ve birbirinden ayrılan politik gündemlerini atlamak olurdu. Onun metnini, kendi değeriyle ayakta kalması veya düşmesi gereken kendi yapıtımı meşrulaştırmak için uyarlamaya da çalışmıyorum. Gilroy'un usta ve karmaşık argümanı, öte yandan, modernin tarihlerinin oluşumuna katkıda bulunduğu farklı madun kimlikler bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiği inancımı daha da pekiştirmektedir. Modern

7 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), s. 198.

öznelerin önlenemez çoğulluğunu anlayışımızı genişletirken, böylesine bir proje zamansal şemaların ve dönemselleştiren yapıların büyük bir yarılmaya uğratılmasını ve yeniden şekillendirilmesini içerir. Modernin estetiği ve siyaseti hakkındaki geçerli hikmetler, heterojen, çoğunlukla senkronize olmaktan uzak farklı sosyal grupların kesişen moderniteleri ortaya çıktıkça, sorgulama ve revizyon süreçlerine tabi olacaktır. Bu yüzden de modernin tarihi henüz bitmiş değildir; gerçek anlamda, daha yeni yazılacak.

Mefisto'yla anlaşma yapanın bir kadın olduğunu düşünmek mümkün mü?

Dişilik ve erillik metaforlarının, modernite tartışmalarında hiçbir yerde olmadığı kadar çok olduğunu düşünen Rita Felski, kadın ve modern arasındaki ilişkiyi erkek merkezli modernite teorilerini sorgulayarak açıklıyor. Modern birey olarak görülen flanörün neden hep bir erkekle temsil edildiği, kadının niçin domestik ve nostaljik olanın dışına bir türlü çıkmadığı sorularını soruyor. Modernitenin kadınla ilişkisinin erkek, kitap, moda tüketimi üzerinden kurulmasını, modern deneyimin sıkıntısını çeken bireyin kadın olarak görülemeyişini tartışmaya açıyor kitabında.

Bu tartışmaları disiplinlerarası bir çoğullukla, 19. yüzyıl sonu çerçevesinde yürütüyor. Evrim teorisinden cinsiyet çalışmalarına, sosyolojiden edebiyat eleştirisine birçok alandan faydalanarak ve ele aldığı metinleri karşılaştırarak bir tablo sunuyor. Bunu yaparken moderne dair feminist bir mit yaratmaktan kaçındığını, değişik temsilleri çözümleyerek modernitenin dişilikle kurduğu ilişkinin karmaşıklığını ortaya çıkartmayı hedefleyen başka bir yaklaşıma yöneldiğini belirtip, kendi çözümlemesini Batı tarihinin cinsiyetli doğası ve mantığından ayrı bir yerde konumlandırıyor.

