

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KUİR İKON KİMLİĞİN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI:
ZEKİ MÜREN ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

Nuran Leyla ERSEN KILINÇKAYA

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

ŞUBAT 2022

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KUİR İKON KİMLİĞİN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI:
ZEKİ MÜREN ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

**Nuran Leyla ERSEN KILINÇKAYA
(402082006)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ebru Yetişkin DOĞRUSÖZ

ŞUBAT 2022

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 402082006 numaralı Doktora Öğrencisi Nuran Leyla ERSEN KILINÇKAYA, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “KUİR İKON KİMLİĞİN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI: ZEKİ MÜREN ÖRNEĞİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Ebru YETİŞKİN DOĞRUSÖZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Ayşe HAZAR KÖKSAL**
Özyeğin Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Öğr. Gör. Dr. Kerem EKSEN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Öğr. Gör. Dr. Nusret POLAT**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 3 Ocak 2022
Savunma Tarihi : 16 Şubat 2022





Tüm dünyada ayrımcılığa maruz kalanlara,



ÖNSÖZ

Tez yazım sürecindeki destekleri için tez danışmanım Doç. Dr. Ebru YETİŞKİN DOĞRUSÖZ ve tez izleme komitesinde yer alan Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU ve Doç. Dr. Ayşe HAZAR KÖKSAL'a öncelikle teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tez sürecinde yanımda olarak destek ve moral veren eşim Ertuğrul KILINÇKAYA'ya, annem Raife KARATAŞ'a, arkadaşlarıma ve yaramazlıklarıyla arka plan müziği oluşturan kızlarım Deniz ve Sevin KILINÇKAYA'ya ayrıca sonsuz teşekkür ederim.

Ocak 2022

Nuran Leyla ERSEN KILINÇKAYA
(Sanat Eğitmeni)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Tezin Amacı	4
1.2 Tezin Kapsamı.....	5
1.3 Tezin Yöntemi	6
1.4 Literatür Analizi	8
2. KUIR ESTETİK BAĞLAMINDA KUIR İKON KİMLİK.....	21
2.1 Kuir Kimliğinin Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi	21
2.2 Kuir İkon Kimliği İnşası.....	37
2.3 Drag Performativite ve Drag Melankoli.....	41
2.4 Kuir İkon Kimliğinin Küresel Popüler Kültürdeki Yeri.....	45
2.5 Kuir İkon Kimliğinin Günümüz Sanatındaki Popüler Yansımaları	51
3. TÜRKİYE’DE BİR KUIR İKON KİMLİĞİ: ZEKİ MÜREN VE GÖRSEL TEMSİLİ.....	71
3.1 Zeki Müren’in Kuir İkon Kimliği İnşası	71
3.2 Zeki Müren’in Kuir İkon Kimliğinin Görsel Temsili	91
3.3 Zeki Müren’in Kuir İkon Kimliğinin Popüler Kültüre Yansımaları	126
3.4 Zeki Müren Müzesi	133
4. KUIR İKON KİMLİĞİNİN TÜRKİYE’DE GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ	151
4.1 Zeki Müren’in Kuir İkon Kimliği ile İlgili Çalışmalar	151
4.1.1 Eylemlerimiz, 1971, Cihat Burak.....	151
4.1.2 Bir Paşa’nın Portresi, 2009, Erinc Seymen	157
4.1.3 Alo Zeki Müren Hattı, 2012, Beyza Boyacıoğlu	165
4.1.4 İşte Benim Zeki Müren Sergisi, 2015	167
4.2 Kuir İkon Kimliğinin Günümüz Sanatına Diğer Yansımaları.....	173
4.2.1 Never My Soul!, 2001, Kutluğ Ataman	167
4.2.2 Turkish Delight, 2007, Kutluğ Ataman.....	175
4.2.3 Philia, 2012, Leman Darıcıoğlu	177
4.2.4 Henna Night, 2014, İstanbul Queer Collective	180
4.2.5 Torn, 2018, Nilbar Güreş	182
5. TÜRKİYE’DE KUIR İKONLARIN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI.....	185
6. SONUÇ VE ÖNERİLER	193
KAYNAKLAR	201
EKLER.....	217
ÖZGEÇMİŞ.....	225

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 :	Yerli Dansçılar, el dokuması kilim, Heard Müzesi, Arizona, 1920.....	22
Şekil 2.2 :	Bir Berdaş, fotoğraf, 1886.	23
Şekil 2.3 :	Bir Çuçki Soft-man şaman, fotoğraf, n.d.	24
Şekil 2.4 :	Kabuki’de kadın kılığına giren bir oyuncu, fotoğraf, n.d.	25
Şekil 2.5 :	Levni, Surname-i Vehbi, minyatür, 1720.	31
Şekil 2.6 :	22. LGBTİ Onur Yürüyüşü, İstanbul, 29 Haziran 2014.	37
Şekil 2.7 :	Angus McBean, Danny La Rue, fotoğraf, 1968.	46
Şekil 2.8 :	Liberace, fotoğraf, 1985.....	47
Şekil 2.9 :	2010’da kapatılmış olan Liberace Müzesi, fotoğraf, Las Vegas	48
Şekil 2.10 :	David Bowie, The Man Who Sold The World Albüm Kapağı, İngiltere, 1970	49
Şekil 2.11 :	David Bowie, Ziggy Stardust kostümü, 1972.....	49
Şekil 2.12 :	David Bowie, Boys Keep Swinging, video klip, 1979.	50
Şekil 2.13 :	Arch Connelly, Car, karışık teknik, 1983.	53
Şekil 2.14 :	Léopold L. Foulem, A Hard Man Is Good To Find, seramik ve buluntu nesneler, 1996-97	54
Şekil 2.15 :	Eşcinsellikle ilgili Antik Yunan seramikleri, n.d.....	55
Şekil 2.16 :	Jarry Janosco, Innocence, heykel, 1981.....	55
Şekil 2.17 :	Léopold L. Foulem, Urinoir, seramik ve buluntu nesneler, 1992.....	56
Şekil 2.18 :	Brassai, A Couple at La Monocle, fotoğraf, 1932.	57
Şekil 2.19 :	Duchamp, Rose Selavy, fotoğraf, 1920	59
Şekil 2.20 :	Yasumasa Morimura, Dublonnage, performans, 1988.	59
Şekil 2.21 :	Marcel Duchamp, Belle Haine Eau De Voilette, kolaj, 1921.....	60
Şekil 2.22 :	Claude Cahun, I am Training Don’t Kiss me, performans, 1927.	61
Şekil 2.23 :	Gillian Wearing, Me as Cahun Holding a Mask of My Face, performans 2012	62
Şekil 2.24 :	Del LaGrace Volcano, Gender Optional Series, fotoğraf, 1999.....	63
Şekil 2.25 :	Andy Warhol, Two Heads, karışık teknik, 1957.	65
Şekil 2.26 :	David Hockney, Domestic Scene, tuval üzerine yağlıboya, 1963.....	66
Şekil 2.27 :	Gilbert & George, Queer, karışık teknik, 1977.....	67
Şekil 2.28 :	Robert Mapplethorpe, Phillip Prioleau, fotoğraf, 1982.	68
Şekil 2.29 :	David Wojnarowicz, Self-Portrait, karışık teknik, 1983-1984.	70
Şekil 3.1 :	Zeki Müren’in ilk radyoya çıkışı, 1951.	71
Şekil 3.2 :	Zeki Müren’in Siemens lambalı radyo reklamı, 1954.	75
Şekil 3.3 :	Zeki Müren Radyo Haftası Dergisi kapağında, 6 Kasım 1954.....	76
Şekil 3.4 :	“Zeki Müren Fazla Yemekten Hastalanmış” başlıklı haber, Cumhuriyet, 2012,	77
Şekil 3.5 :	“Zeki Müren Perhizi Bozdu” başlıklı haber, Hürriyet, 17 Aralık 1980	78
Şekil 3.6 :	Zeki Müren, İTÜ ilk TV deneme yayını, 1952.....	78
Şekil 3.7 :	Zeki Müren, Akis Dergisi kapağı, 10 Şubat 1960.	80

Şekil 3.8 :	Karikatür Mecmuası'nda Zeki Müren karikatürü, 1966.....	83
Şekil 3.9 :	Zeki Müren'in askerlik dönemi fotoğrafları, Sabah, 24 Eylül 2014....	84
Şekil 3.10 :	Zeki Müren'in apoletli ceketi, 1980'ler.	85
Şekil 3.11 :	Zeki Müren'in Zafer Bayramı'ndaki gösterisiyle ilgili afiş, Manolya Bahçesi, 1974	86
Şekil 3.12 :	Zeki Müren, "Osman paşa" kostümü, 1960.....	87
Şekil 3.13 :	Zeki Müren, "Katip" filmi, 1968.	90
Şekil 3.14 :	"Sesinin Yoktur Eşi İşte Sanat Güneşi Zeki Müren" başlıklı haber, Okey, Dergisi, 1 Ağustos 1973	91
Şekil 3.15 :	Zeki Müren'in "Bahçevanın Aşkı" kostümü, 1973.	92
Şekil 3.16 :	Zeki Müren'in ilk kez pullu ceketle sahneye çıkışı, Tepebaşı Bahçesi, 1958.....	96
Şekil 3.17 :	Zeki Müren'in "Uğur Duvağı" kostümü, 1970.....	96
Şekil 3.18 :	Zeki Müren'in "Gladyatör" kostümü, 1970.....	99
Şekil 3.19 :	Zeki Müren'in mini etekli kostüm, 1970	99
Şekil 3.20 :	Zeki Müren'in mini eteği ve platform botları, 1970.	99
Şekil 3.21 :	"Zeki Müren Önce Mini, Sonra Maksi Etekle Sahneye Çıktı" başlıklı haber, Hafta sonu Dergisi, 1970	100
Şekil 3.22 :	1950'ler sonu balon etek modası	101
Şekil 3.23 :	"Mini Etekli Kız Beyoğlu'nu birbirine Kattı" başlıklı haber, Hürriyet, 23 Temmuz 1966	101
Şekil 3.24 :	"Mini Etek" başlıklı haber, Hürriyet, 8 Haziran 1974	102
Şekil 3.25 :	Zeki Müren'in "Paris Geceleri" kostümü, 1979.	103
Şekil 3.26 :	Liberace, 1985.....	104
Şekil 3.27 :	Zeki Müren'in "Nazar Boncuğu" kostümü ve kaset kapağı, 1978	105
Şekil 3.28 :	Zeki Müren'in "Milenyum" kostümü, TRT, 24 Eylül 1996.....	106
Şekil 3.29 :	"Zeki Müren Küpe Takmak İçin Kulağını Deldirdi" başlıklı haber, Hürriyet, 29 Ağustos 1976	107
Şekil 3.30 :	Zeki Müren makyajı.....	108
Şekil 3.31 :	Zeki Müren Maksim Gazinosu'nda T sahnede, 1960.....	108
Şekil 3.32 :	Zeki Müren'in Maksim Gazinosu'nda "Sevda Ormanı" dekoru, 1968.....	109
Şekil 3.33 :	Zeki Müren TRT Ankara sahne dekoru, 1969	110
Şekil 3.34 :	Zeki Müren'in Çakır Gazinosu sahnesinde desen sergisi, 1974	110
Şekil 3.35 :	Zeki Müren'in Ankara Gençlik Parkı Yazar Aile Bahçesi kadınlar matinesinde "Bahçevan" kostümü, 1964	111
Şekil 3.36 :	Zeki Müren Desen Sergisi, 21 Ocak- 31 Ocak 1965.	113
Şekil 3.37 :	Zeki Müren için Manolya Bahçesi Gazinosu önünde izdiham, İzmir, 1968.....	113
Şekil 3.38 :	Zeki Müren'e halkın yoğun ilgisi, Hayat Dergisi, 1970	113
Şekil 3.39 :	Zeki Müren'in İzmir'de halk tarafından karşılanması, 1966.....	116
Şekil 3.40 :	Zeki Müren kadınlar matinesinde hayranıyla, Ankara Gençlik Parkı Yazar Aile Bahçesi, 1967.....	117
Şekil 3.41 :	Zeki Müren'in el yazısıyla "İşte Benim Zeki Müren", 1988	121
Şekil 3.42 :	Zeki Müren "Beklenen Şarkı" filmi, 1953.....	123
Şekil 3.43 :	"Zeki Müren Siyahlar İçinde Çırılçıplak Yatıyor" başlıklı haber, Hürriyet, 20 Ocak 1970.....	125
Şekil 3.44 :	Zeki Müren göbeği tatlısı.....	126
Şekil 3.45 :	Zeki Müren kirpiği örgüsü.	126
Şekil 3.46 :	Zeki Müren dişi örgüsü.	127

Şekil 3.47 :	Zeki Müren krepe saç modeli.	130
Şekil 3.48 :	"Tomalara Göğüs Geren İşte Benim Zeki Müren" duvar yazısı,2013	131
Şekil 3.49 :	LGBTİ Onur Yürüyüşü'nden Zeki Müren ile ilgili pankartlar, İstanbul, 30 Haziran 2013.....	131
Şekil 3.50 :	Nesren Jake, Hope, sokak afişi, 2014.	132
Şekil 3.51 :	Zeki Müren Müzesi.	133
Şekil 3.52 :	Zeki Müren Müzesi broşürü.	134
Şekil 3.53 :	Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen Zeki Müren'e ait kostüm ve aksesuarlar	135
Şekil 3.54 :	Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen Zeki Müren'e ait nesneler.	136
Şekil 3.55 :	Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen Zeki Müren portreleri.	137
Şekil 3.56 :	Zeki Müren Müzesi'nde Zeki Müren'e ait ödüller	138
Şekil 3.57 :	Zeki Müren Müzesi'nde hayranların el işleri	140
Şekil 3.58 :	Zeki Müren Müzesi'nde Zeki Müren'in ilk camp giysisi, Maksim Gazinosu'nda ilk sahne alışının afişi, 1961	142
Şekil 3.59 :	Zeki Müren Müzesi'nde yan yana yerleştirilen Zeki Müren ve Atatürk ile ailesinin portreleri	143
Şekil 3.60 :	Zeki Müren Müzesi'nde yer alan Zeki Müren'in Türk Silahlı Kuvvetleri'nden aldığı ödül ve plaketter	143
Şekil 3.61 :	Zeki Müren Müzesi'nde Zeki Müren'in kostümlerinin sergilenme biçimine bir örnek	146
Şekil 3.62 :	Zeki Müren Müzesi'nin bahçesindeki heykeli.....	147
Şekil 4.1 :	Cihat Burak, Eylemlerimiz, tuval üzerine yağlıboya, 1971.....	152
Şekil 4.2 :	Zeki Müren'in "Uğur Duvağı" kostümü, 1970.....	152
Şekil 4.3 :	Zeki Müren'in "Romalı Araba Yarışçısı" kostümü, İzmir, 1970.....	153
Şekil 4.4 :	Cihat Burak, First Lady'miz, tuval üzerine yağlıboya, 1985.....	155
Şekil 4.5 :	Cihat Burak, Başkomutan, tuval üzerine yağlıboya, 1969	155
Şekil 4.6 :	Cihat Burak, Beyaz Kelebekler ve Cemiyetten İzler, tuval üzerine yağlıboya, 1971.....	156
Şekil 4.7 :	Cihat Burak, Saz Heyeti, tuval üzerine yağlıboya, 1956.....	156
Şekil 4.8 :	Cihat Burak, "Cumhuriyet Meyhanesi", tuval üzerine yağlıboya, 1968... ..	156
Şekil 4.9 :	Erinç Seymen, Bir Paşa'nın Portresi, levha üzerine kurşun delikleri, 2009	157
Şekil 4.10 :	Erinç Seymen, IV. Murat'ın Portresi, levha üzerine kurşun delikleri, 200.	157
Şekil 4.11 :	Erinç Seymen, Bir Ressamın Portresi, levha üzerine kurşun delikleri, 2007	159
Şekil 4.12 :	"Zeki Müren Dayak Yedi" başlıklı haber, Milliyet, 16 Temmuz 1955	161
Şekil 4.13 :	Tom of Finland, Physique Pictorial dergisi illüstrasyon, kağıt üzerine, kurşun kalem, 1987.....	163
Şekil 4.14 :	Zeki Müren'in Physique Pictorial Dergisi'ni andıran pozu, 1968.....	163
Şekil 4.15 :	Beyza Boyacıoğlu, Alo Zeki Müren Hattı, multimedya toplumsal çalışması, 2012.....	165
Şekil 4.16 :	Beyza Boyacıoğlu, Alo Zeki Müren Hattı interaktif belgeseli, 2012, 166	
Şekil 4.17 :	"İşte Benim Zeki Müren" Yapı Kredi Kültür Sanat sergisi afişi, 2014	167
Şekil 4.18 :	"İşte Benim Zeki Müren"Yapı Kredi Kültür Sanat sergisi genel görünüm, 2014	168

Şekil 4.19 :	“İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisinde Zeki Müren’e ait nesneler, 2014.....	169
Şekil 4.20 :	“İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisinde Zeki Müren’e ait kostüm sunumu, 2014	169
Şekil 4.21 :	“İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisinde Zeki Müren’le ilgili magazin dergileri, 2014	170
Şekil 4.22 :	Kutluğ Ataman, Never My Soul!, video, 2001.	173
Şekil 4.23 :	Kutluğ Ataman, Turkish Delight, video, 2007.....	175
Şekil 4.24 :	Kutluğ Ataman, Turkish Delight, video, 2007.....	176
Şekil 4.25 :	Leman Sevda Darıcıoğlu, Philia, performans, 2012.	177
Şekil 4.26 :	Istanbul Queer Art Collective, Henna Night, performans, 2014.	180
Şekil 4.27 :	Nilbar Güreş, Torn, fotoğraf ve video, 2018.	182
Şekil 5.1 :	Ming Wong, Bülent Wongsoy, performans, 2014.	190
Şekil 5.2 :	Ming Wong, Divaic, video, 2014.....	190
Şekil 5.3 :	”Sahnelerde Özlenen Operasyon” başlıklı haber, Ses Dergisi, Temmuz 1981.....	191

KUIR İKON KİMLİĞİN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI: ZEKİ MÜREN ÖRNEĞİ

ÖZET

Bu tez kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına etkisini görsel sanatlar, popüler kültür teorisi, postkolonyal teori, sosyoloji ve sosyal antropoloji kuramlarından yararlanarak disiplinlerarası bir perspektifle inceleyecektir. Tezin araştırma kapsamı, kuir ikon kimliğinin Türkiye’de özellikle 1970’lerden itibaren günümüz sanatına nasıl etki ettiğini nitel araştırma yöntemlerinden yararlanarak ortaya çıkarmaktır. Analiz birimi olarak tespit edilen kuir ikon kimliğinin vaka incelemesi Zeki Müren etrafında geliştirilecektir.

Tezin ilk bölümünde kuir teori ile ilgili alanyazın taranacak ve kavramsal bir aks inşa edilecektir. Eva Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Michel Foucault, Judith Halberstam, Philip Brian Harper, Jordan Lloyd ve Bell Hooks, Rupp Taylor ve Eve Ilana Shapiro, Annamarie Jagose ve Nikki Sullivan gibi düşünürlerin, kuir ikon kimliği ile ilgili ortaya koyduğu çok yönlü tartışmalar irdelendikten sonra, kuir ikon kimliği ile bağlantılı olarak Judith Butler’ın geliştirdiği ve vaka analizinde kullanılan *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramlarına odaklanılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde kuir kültür tarihsel olarak incelenerek, karşı cinsin kılığına girme kültürünün ritüel aracılığıyla güç elde etme ya da eğlence amaçlı olduğu görülecektir. Bu geleneğin günlük yaşam pratikleri içinde yer aldığı anlaşılabilecektir. Kuir kültürün ritüel, eğlence, bireysel ve kolektif öznelliklerin iç içe girdiği girift bir yapı olduğu görülecektir. Tarih boyu farklı kültürlerde görülmüş olan karşı cinsin kılığına girerek eğlendirme olgusunun kadınların kamusal alanda varlık gösteremedikleri dönemlerde ortaya çıktığı ve bu koşulların kuir kimliklere bir mecra oluşturduğu saptanacaktır. Dolayısıyla, toplumsal belleğin bir parçası olan bu temsillerin kuir ikon olgusunun kökenini oluşturduğu ileri sürülecektir.

Ayrıca bu bölümde ikon, ikon marka, kuir kimlik ve kuir ikon terimleri kavramsal olarak açıklandıktan sonra, kuir kimliğinin tarihsel süreç içinde nasıl inşa edildiği ele alınacaktır. Kuir kimliğinin inşa edilmesiyle birlikte gelişen kuir estetiği tanımlayan *camp* (rüküşlük) ve *kiç* kavramları örneklerle açıklanacak, günümüz sanatını da etkileyen David Bowie ve Liberace gibi popüler kültüre damgasını vuran kuir ikonların kimlik ve markalaşma süreçlerinde bu estetiği nasıl kullandıkları vurgulanacaktır. Kuir ikonların toplumsal tabiyet mekanizmasının dışında kalmalarına rağmen, heteronormatif kalabalığın eğlencesi olarak meşrulaştığı hatta mitleştirdiği görülecektir. Böylelikle, kuir kimliklerinden koparılarak, “alternatif” bir meta olarak sunuldukları, popüler kültürün bir bileşeni haline gelebildikleri çıkarılacaktır. Kuir estetik ve kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına yansımaları ise Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Gillian Wearing, Gilbert & George ve David Hockney gibi sanatçıların eserleriyle birlikte tartışılacaktır. Bu eserler 1980’ler itibarıyla gelişen kuir sanat tarihi ekseninde okunacaktır. Kuir sanat tarihinin sanat tarihi yazınında yok sayılmış olan kuir öznelliklerin ortaya çıkarılmasını sağlamış olduğu vurgulanacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Türkiye’den bir kuir ikon örneği seçilerek vaka incelemesi yapılacak ve alt problemler oluşturulacaktır. Türkiye’de ilk akla gelen ve baskın bir şekilde ön plana çıkan popüler kuir ikon örneği olarak Zeki Müren’e odaklanılacaktır. Zeki Müren’in popülerleşmeye başladığı 1950’lerden itibaren ölüm yılı 1996’ya kadar Türkiye’de yaşanan toplumsal değişim süreci ve bu bağlamda şekillenen popüler kültür ortamında, sanatçının kuir ikon kimliğini görsel olarak nasıl inşa ettiği ele alınacaktır. Sanatçının kuir ikon kimliğini “makbul vatandaş”lık söylemi ile içe içe geçecek şekilde geliştirmiş olduğu çıkarsanacaktır. Zeki Müren’in militarizm ve milliyetçilik simgelerini performansının bir parçası olarak yüceltmış ve araçsallaştırmış olduğu örneklerle açıklanacaktır.

Zeki Müren’in kuir ikon kimliğinin Türkiye’de nasıl popülerleştiği irdelenerek, sanatçı ve ana akım medya arasındaki karşılıklı etkileşim ilişkisi, medya taraması sonucunda elde edilen verilerle birlikte sorunsallaştırılacaktır. Ayrıca Zeki Müren’in kuir ikon kimliğinin popüler kültüre yansması ve bu popüler medya temsilinin toplumda çeşitli karşılıklar bulması bağlamında gündelik yaşamda karşımıza çıkan Zeki Müren göbeği tatlısı, Zeki Müren kirpiği örgü deseni, Zeki Müren kapısı tavla hamlesi, Zeki Müren’le ilgili fıkra ve tekerleme gibi örnekler betimlenecektir. Bunun yanı sıra bu bölümde sanatçının kuir ikon kimliği ile bu kimliğin görsel kültüre etkisi, Judith Butler’ın *drag performativite* kavramı ile birlikte okunacaktır. Müren’in kuir ikon kimliğini görsel olarak inşa edişi, tasarladığı kostümler, *drag performativitesi*, sahne temsiline getirdiği performatif yenilikler, beden dili ve mimikleriyle örneklendirilerek betimlenecektir. Sanatçının melodram filmleri, şarkıları ve otobiyografik şiiri ise yine Judith Butler’ın *drag melankoli* olarak nitelendirdiği toplumsal cinsiyet melankolisi kavramı aracılığıyla okunacaktır.

Tezin son bölümünde ise, 2000 yılında sanatçının Bodrum’daki evinden müzeye dönüştürülmüş olan ve bir kuir ikon müzesinden çok sanatçının temsil ettiği unsurların müzesi olan Zeki Müren Müzesi’ne odaklanılacaktır. Zeki Müren Müzesi ile ilgili nitel araştırmada veri çeşitliliği katılımcı gözlem, yarı-yapılandırılmış mülakat ve doküman inceleme ile sağlanacaktır. Aktarılan kültürel miras ve kuir ikon kimliğe dair inşa edilen toplumsal algı, müzenin basına yansımaları aracılığıyla analiz edilecektir. Bununla birlikte, müzede gerçekleşen konumsal bilgi üretiminin, müze kurumu içinde gerçekleşen denetim mekanizması aracılığıyla sanatçının popüler kuir ikon imgesine ket vurulmasına yol açtığı görülecektir. Denetim altına alınmış ve sınırlandırılmış olan sanatçının imgesinin popülerliği müzede idealleştirilmiş biçimde muhafaza edildiği örneklerle açıklanacaktır.

Kuir ikon kimliğin Türkiye’de 1970 sonrası günümüz sanatına etkisini tartışmak için Zeki Müren’le bağlantılı eserlere yer verilecektir. Cihat Burak’ın *Eylemlerimiz* (1971) resmi, Erinç Seymen’in *Bir Paşa’nın Portresi* (2009) adı altında kurşun delikleriyle oluşturduğu Zeki Müren portresi, sanatçıyı anma ve onurlandırma amacıyla Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi’nin düzenlediği ve Zeki Müren’e ait nesnelerin sergilendiği “İşte Benim Zeki Müren” Sergisi (24.11.2014-1.2.2015) ve Beyza Boyacıoğlu’nun *Alo Zeki Müren Hattı* (2016) adlı deneysel çalışması bu kapsamda ele alınacaktır. Sanatçıların Zeki Müren’in ikon kimliğine yaklaşımları değerlendirilerek, olumsuz yaklaşımları günümüz sanatında Müren karakterine gösterilen mesafeyle paralel olarak nitelendirilecektir.

Bu çözümlemelerin sonucunda, Türkiye’de kuir ikon kimliğiyle markalaşmış bir sanatçının kamusal alanda temsil edilme biçimleri ve hakim toplumsal cinsiyet normlarına tezat oluşturduğu halde, nasıl popüler bir imgeye dönüşerek, kuir ikon kimliğiyle toplumsal belleğin bir parçası haline geldiği ortaya konacaktır. Türkiye’de Zeki Müren haricinde kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına etkisi, Kutluğ Ataman’ın *Never My Soul!* (2001), *Turkish Delight* (2007), Leman Darıcıoğlu’nun *Philia* (2012), *Istanbul Queer Art Collective*’in *Henna Night* (2014) ve Nilbar Güreş’in *Torn* (2018) başlıklı eserlerin karşılaştırmalı analizi yapılarak okunacak ve tartışılacaktır. Bazı eserlerin kuir bireylerin kişisel tarihine ve kuir kimlik inşalarına gözlemci olduğu saptanacaktır. Toplumsal bellekte yer alan kuir kültür, zenne ve köçek gibi olgulara referans veren bazı eserlerin de kuir kimliğin inşası ve sanata yansımaları açısından işlevsel olduğu görülecektir.

Böylelikle, bu bölümde popüler kültüre dahil olan sanatçının müzesi, sergisi ve analiz edilen örnek sanat eserleri aracılığıyla, bütüncül yaklaşım ve tümevarım yöntemi kullanılarak, kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına olan sınırlı etkisi sorunsallaştırılacaktır. Bu nedenle, sanat mecrasındaki reddiye halinin sorunsallaştırılması için popüler kültürle günümüz sanatı arasındaki mesafe değerlendirilecektir. Türkiye’de çağdaş sanatın ilk adımlarında pop sanat, feminist sanat, performans sanatı ve güncel sanat alanına kısaca değinilirken, popüler konulara ve kuir konusuna duyulan mesafenin sorunsallaştırılacaktır. Kuir ikon kavramının ve dolayısıyla temsil ettiği popüler kültürün sanata yansımalarının pop sanat olarak okunma ihtimalinin de bu sanatsal üretime ket vurduğu anlaşılabacaktır.

Sonuç olarak bu tezde, Zeki Müren örneğinden yola çıkılarak, Türkiye’de kuir ikon kimliğin popüler kültürdeki yaygın temsiline karşın, günümüz sanatına olan sınırlı etkisi ortaya çıkarılacaktır. Ayrıca, kuir ikon Zeki Müren’in kuir kaybedene atfedilen *drag melankolisine* rağmen, gösteri kültürü içinde temsil edilen hakim ve normatif unsurları nasıl yeniden ürettiği açığa çıkarılacaktır. Bu tezin önemi, kuirliğe dair başkallığı yeniden üretmeye eleştirel ve mesafeli tavır sergileyen günümüz sanatçılarının konumsallığını açığa çıkararak, bu bağlamda sanat tarihi yazısına katkıda bulunmasıdır.



REFLECTIONS OF QUEER ICON IDENTITY IN CONTEMPORARY ART: ZEKİ MÜREN EXAMPLE

SUMMARY

In this thesis, reflections of queer icon identity in contemporary art will be examined within an interdisciplinary context including visual arts, popular culture and postcolonial theory, sociology and social anthropology. Research extent of the thesis is to reveal how queer icon identity impacts contemporary art in Turkey specifically from 1970's by using qualitative research method. Case study of queer icon identity chosen as the unit of analysis will be extended around Zeki Müren.

In the first chapter, literature review will construct the conceptual axis of the thesis. After researching academic discussions about queer and queer icon identity by theorists such as Michel Foucault, Eva Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Judith Halberstam, Philip Brian Harper, Jordan Lloyd ve Bell Hooks, Rupp Taylor, Eve Ilana Shapiro, Annamarie Jagose and Nikki Sullivan, it will be focused on Judith Butler's terms of *drag performance* and *drag melancholy* that will be used for case study in regard to queer icon identity.

In the second chapter, queer culture will be analyzed historically. It will be observed that cross-dressing culture's purpose is gaining social power and entertainment as part everyday life routines. It will be stated that queer culture has a tangled structure with the attributes of rituality, entertainment, individuality and collectivity. Cross-dresser entertainer in various cultures through history will be linked to the restriction of women from public sphere. Therefore, it will be asserted that queer icon identity is originated from these representations as part of the social memory.

In this chapter, after clarifying terms of icon, icon brand, queer identity and queer icon, the historical process of queer identity construction will be discussed. Terms of *camp* and *kitsch* defining queer aesthetics that developed with the construction of queer identity will also be paraphrased with various examples. How queer icons such as David Bowie and Liberace that left a mark in popular culture instrumentalized queer aesthetics through their identity construction and branding processes will be emphasized. It will be observed that queer icons are legitimized and they even become myths as the entertainers of the heteronormative crowd inspite of being outside social dependency mechanisms. It will be derived that they are presented as an "alternative" meta detached from their queer identities therefore they are able to become constituents of popular culture.

Queer aesthetics and impacts of queer icon identity in contemporary art will be discussed through artworks by Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Gillian Wearing, Gilbert & George and David Hockney. These artworks will be read with queer art history method that originated in the 1980s. It will be emphasized that queer art history abled to raise queer subjectivities that were suppressed through traditional art history literature.

In the second chapter of the thesis, case study and subproblems will be created by choosing an example of a queer icon in Turkey. It will be focused on Zeki Müren, the first singer and performer that symbolizes queer icon in Turkey's social memory. Visual construction of his queer icon identity will be analyzed through social changes and therewith popular culture in Turkey beginning with 1950's when he became popular until his death in 1996. It will be derived that Müren created his queer icon identity nested with the "grateful citizen" discourse. Dignification and instrumentalization of militarism and nationalism symbols as part of his performance will be exemplified.

After analyzing how Zeki Müren's queer icon identity became popular in Turkey, the interaction between mass media and the artist will be problematized through data obtained with media scanning. Besides, examples such as Zeki Müren belly desert, Zeki Müren eyelashes knitting pattern, Zeki Müren backgammon moves, jokes and tongue twisters that we encounter during daily life will be explored within the context of Zeki Müren's queer identity's reflections in popular culture and the correspondance of popular media representation in the society. Besides, artists' queer icon identity and its impacts on visual culture will be read with Judith Butler's term of *drag performativity*. Construction of Müren's queer icon identity visually will be analyzed and exemplified with the costumes he designed, his *drag performances*, his innovative ways of stage representation, body language and mimicry. Melodramas, songs and autobiographical poems of the singer will be read through Judith Butler's term of *drag melancholy*.

In the last chapter of the thesis, Zeki Müren Museum that was transformed from artist's Bodrum house in 2000 will be focused as a museum of components he represents rather than a queer icon museum. Data diversity of qualitative research according to the Zeki Müren Museum will be derived with participant observation, semi-structured interviews and document reviews. Construction of cultural inheritance and the social perception regarding queer icon identity will be analyzed through the reflections of the Zeki Müren Museum and exhibition in the mass media. It will be stated that situated knowledge production causes hindering of artists' queer icon identity by way of controlling mechanisms within the museum institution. How popularity of the regulated and limited imagery of the artist is protected as idealized within the museum sphere will be exemplified.

Artworks related with Zeki Müren will be discussed along with the impacts of queer icon identity in Turkey after 1970's. Besides Cihat Burak's painting entitled "Our Movements" (1971), Erinc Seymen's Zeki Müren portrait drawn with bullet holes entitled Portrait of A Pasha (2009), commemorative exhibition in artist honour called "It's me Zeki Müren" at Yapı Kredi Arts and Culture Centre (24.11.2014 - 1.02.2015) where objects belonging to Zeki Müren was exhibited and Beyza Boyacıoğlu's experimental artwork entitled Zeki Müren Hotline (2012) will be analysed within this scope. In consequence of these analyses, representations of a branded queer icon identity in Turkish public sphere and how Zeki Müren managed to be part of social memory with his queer icon identity inspite of being in contradiction with dominant gender norms will be clarified. Artists' approach to Zeki Müren's icon identity will be analyzed and various negative approaches will be connected in parallel with the distance to Müren's character.

Impacts of queer icon identity apart from Zeki Müren in contemporary art in Turkey will be read and discussed comparatively through artworks including *Never My Soul!* (2001) and *Turkish Delight* (2007) by Kutluğ Ataman, *Philia* (2012) by Leman Darıcıoğlu, *Henna Night* (2014) by Istanbul Queer Art Collective and *Torn* (2018) by Nilbar Güreş. It will be asserted that some artworks are the observers of individuals' personal history and the construction of their queer identity. It will be analyzed that artworks that refer to zenne and kochek cultures as part of social memory are functional in the construction of queer identity and its reflections in art.

Therefore in this chapter, limited impact of Zeki Müren's queer icon identity in contemporary art in spite of his involvement in popular culture will be problematized. Zeki Müren Museum, Zeki Müren exhibition and related artworks will be analysed with integrative approach and inductive method. Consequently, embarking from Zeki Müren example, limited impacts of queer icon identity in contemporary will be revealed in spite of his widespread representation in popular culture in Turkey. For this reason, the distance between popular culture and contemporary art will be interpreted to problematize the refutation of popularity in the art world. While summarizing first steps of contemporary art in Turkey such as pop art, feminist art and performance art, the distancing against popular topics and queer phenomenon will be problematized. It will be asserted that the possibility of reading the reflections of queer icon identity in contemporary art as pop art due to its representation of popular culture hindered this sort of artistic production.

Besides, how paradoxically dominant and normative elements are regenerated within a society of spectacle will be exposed in spite of queer icon Zeki Müren's *drag melancholy* that is imputed to queer loser. The importance of this thesis is to contribute to art history writing within the scope of exposing the positionality of today's artists who portray a distant and critical disposition to re-create the otherness of queerness.



1. GİRİŞ

Bu tezde kuir ikon kimliğin günümüz sanatına yansımaları ele alınmaktadır. Tezin araştırma sürecinde kuir teori ve sanat tarihi literatüründe kuir ikon kavramıyla ilgili bir boşluğun söz konusu olduğu görülmüştür. Kuir ikonların global popüler kültürün başat bir unsuru oluşları heternormatif kriterlerin dışında yer almaları nedeniyle önemli bir tartışma konusudur. Tezde kuir ikonların kuir esterik aracılığıyla ikon kimliklerini inşa etmelerine rağmen popüler kültüre eklemlenmeleri nedenselleştirilmektedir. Bununla birlikte, kuir ikonların popüler kültürdeki yaygın temsillerine karşın günümüz sanatına yansımalarındaki sınırlılığa dikkat çekilmektedir. Kuir ikon olgusunun günümüz sanatına yansımaları kuir sanat ekseninde okunmaktadır.

Kuir sanat tarihi, sanat tarihi yazınında heteroseksist söylemi tersyüz ederek, eserlerde yok sayılan kuir öznelliklerin ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Feminist sanat tarihi anlayışının kuir sanat tarihine öncül bir etkisi olduğu söylenebilir. Linda Nochlin'nin geleneksel patriyarkal sanat tarihi yazınında kadın sanatçılara sınırlı yer verilmesini ve dahi erkek sanatçı kavramını eleştirdiği "*Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) başlıklı makalesi feminist sanat tarihinin başlangıç metni olarak gösterilmektedir. Eleanor Tufts (1974), Hugo Munsterberg (1975), Karen Peterson ve J.J. Wilson (1976) da kadın sanatçı biyografileri üzerine çalışmışlardır. 1976'da Nochlin ve Ann Sutherland Harris *Women Artists 1550-1950* başlıklı araştırmayı yayınlamışlardır. Fakat, feminist sanat tarihi bu noktada aynı beyaz kadın sanatçıların tekrar tekrar sunulduğu sınırlı bir yazın haline gelmesi nedeniyle eleştirilmiştir. 1981'de Rozsika Parker and Griselda Pollock farklı bir üslupla *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*'de toplumsal cinsiyet inşasına dikkat çekerek, kadınların sanatta tarihindeki ideolojik konumunun analizine yer vermişlerdir.

ABD'de 1969 Stonewall isyanı ve 1980 sonu itibariyle AIDS krizinin kuir hareketi tetiklemesi ve bu aktivizmin sanata yansımaları sonucu 1990'lar itibariyle kuir sanat tanımı ortaya çıkmıştır. 1982 yılında Dan Cameron küratörlüğünde *Extended Sensibilities, Homosexual Presence in Contemporary Art* başlığıyla New York, New

Museum’da düzenlenen karma sergide, ilk kez sanatta eşcinsellik kavramı dile getirilmiştir. 1990’larda Amerika ve Avrupa’da kuir teori ve kuir sanat tarihi akademik olarak çalışılmaya başlanmıştır. Jonathan Weinberg ve Flavia Rando tarafından 1994’de College Art Association’da düzenlenmiş olan "*Who's Building the Closet? Visual Culture and Art Historical Suppressions*" başlıklı panel kuir sanatla ilgili düzenlenmiş olan ilk akademik konferanslardandır. Kuir sanat tarihiyle ilgili ilk makalelerden bazıları Richard Meyer’in *Warhol's Clones* (1994), Christopher Reed’in *Imminent Domain: Queer Space in the Built Environment* (1996), Jonathan Weinberg’in *Things Are Queer* (1996), Robert Atkins’in *Goodbye Lesbian/GayHistory Hello Queer Sensibility Meditating on Curatorial Practice* (1996), James Smalls’ın *Making Trouble for Art History* (1996) dir.

Bu metinlerdeki genel yaklaşım, sanat tarihi yazınında örtbas edilerek ya da heteronormatifleştirilerek okunmuş olan bazı sanat yapıtlarının tekrar incelenerek, kuir öznelliklerinin ortaya çıkarılma çabasıdır. Kronolojik olarak belirli bir dönem ya da akıma odaklanılmadan sanatçı ve eser bazlı analizler yapılmıştır. Temel tartışma konusu ise kuir sanat tarihinde kimlik politikalarına karşı alınan tavidir. Robert Atkins’e göre (1996), “Kuir sanatın 20.yy.’da kuir duyarlılık tanımlamasıyla sınırlandırılması, 1970’ler ve 80’lerde gerçekleşen kuir kimlik mücadelesinin yok sayılması anlamına gelmektedir” (s. 80). Fakat, kuir sanatın salt kimlik politikalarıyla sınırlandırılarak estetik analizinin ihmal edilme riski de bulunmaktadır. Bu nedenle, kuir sanatın kuir ve heteronormatiften ibaret ikili karşıtlık bağlamında okunmasının getireceği indirgemeci bakış açısından kaçınılmalıdır. Ayrıca, kuir sanatın bir tüketim alternatifine dönüştürülme ihtimaline dikkat çekilmelidir.

Kuir sanat tarihi yazınında kuir teorisinin metodolojik kullanımı da önemli bir tartışma konusudur. Leo Bersani’nin (2009) öne sürdüğü gibi “Kuir teori kuir sanat ve homoerotizmi tanımlamakta yetersiz kalmakta hatta böyle bir tanımlamanın da gerekliliği bulunmamaktadır” (s.33). Toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyet performativitesi ve drag gibi temel kavramların çözümlenmeye çalışıldığı kuir teorisinin kuir sanatın okunmasında fayda sağlayıp sağlamadığı göreceli olsa da, kuir estetiği ve temsiliyetini meşru kıldığı aşıkardır. Drag ve ucube kavramlarıyla kuir performans okuması yapan Renata Lorenz’e göre (2012), “Radikal kuir politikalar alternatif cinsel kimlikler için yaşam stratejileri geliştirme ve bu kimliklerin sanat mecrasında görünür olması konusunda fayda sağlamakla kalmaz aynı zamanda ekonomik, politik,

epistemik ve kültürel deneysellik aracılığıyla çeşitlilik ve eşitlik sağlar (s. 12). Kuir sanat, kimlik temsiliyle sınırlandırılmayı aşarak hem sanat üretimi hem de sanat tarihi yazını için tabu yıkıcı ve özgürleştirici bir mecra yaratmaktadır.

Türkiye’de akademik olarak kuir teori ve kuir sanat tarihi alanındaki çalışmalar 2000’ler itibariyle başlamıştır. 2012’de Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice’nin derlediği *Cinsellik Muamması*, Ali Akay, Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü’nün derlediği *Queer Tahayyül* (2013), Leman Darıcıoğlu’nun derlediği *Queer Temaşa* (2016)’sı kuir teori ve kuir sanat ile ilgili metinlerin yer aldığı sınırlı kaynaklardan bazılarıdır. Bu çalışmalar eser analizi odaklıdır. Ali Akay’a göre (2013), “Queer marjinalleşmiş bir cinsiyet kuramı olarak değil, kimliksizliği ve kesişimleri öne sürerek işlevselleşmektedir. Queer bize bu imkanı vermektedir bugün: yeni bir kesişim alanı doğurmakta, etnik, dini veya cinsiyet temelli ayrımlar üzerinden yürütülen mücadele biçimlerinin sakladığı yüzü açık olarak göstermektedir” (s. 347).

Bu tez de kuir sanatı salt kimlik politikaları üzerinden değerlendirmeye ve Oryantalist bilgi üretimine mesafeli durmaktadır. Ayrıca, tezde kuir sanatı alternatif bir tüketim unsuruna dönüştürmekten ve kuir kimlik inşasını yok sayarak heteronormatif bir okumaya hapsetmekten kaçınılmaktadır. Bu nedenle, Türkiye’de kuir sanat üzerine gerçekleştirilen akademik çalışmaların sınırlılığı nedeniyle kuir sanat tarihi yazınına katkıda bulunma amaçlanmaktadır. Tezde kuir teorinin temel kavramları olan *drag*, *drag performativite*, *drag melankoli* kavramları aracılığıyla yapıt analizleri gerçekleştirilmektedir. Tez kuir teori eksenli bir sanat tarihi tezi olmasının yanı sıra sosyal antropoloji, sosyoloji, postkolonyal teori ve popüler kültür teorisinden de beslenen disiplinlerarası bir yöntem benimsenmektedir. Bu yöntem, kuir ikon kimlik olgusunun ve sanata yansımalarının farklı açılardan bütüncül bir şekilde çözümlenmesini kolaylaştırmaktadır.

2012 yılında başlayan araştırma süreci itibariyle, tez öncelikle sosyoloji, sosyal antropoloji ve kuir teori yöntemlerinin ağır bastığı, Zeki Müren odaklı bir çalışma olarak geliştirilmiştir. Tez 2017 itibariyle tamamlanmakla birlikte, kuir teori bağlamında yaşanan fikir ayrılıkları nedeniyle danışman ve jüri değişikliğine gidilmiş, tez çalışmasına 2019’da yeniden başlanmıştır. Bu bağlamda, tezin kapsamında ve yönteminde eksen kayması yaşanmıştır. Tezin araştırma problemi, kuir ikon kimliğin günümüz sanatına etkisi ve analiz birimi kuir ikon olarak belirlenmiştir. Zeki Müren, Türkiye’de kuir ikon kimliğin vaka analizi olarak ele alınmıştır. Tez, kuir teori ve kuir

sanat tarihi ağırlıklı bir doktora çalışmasına evrilmiştir. Sanat tarihi yazınında kuir teori ekseninde çalışmalar Türkiye’de çok yeni ve deneme aşamasında olduğundan çeşitli zorluklar yaşanmıştır. Disiplinlerarası yöntemi ve çoklu açılardan meselelere yaklaşım çabası nedeniyle, tez metni öncelikle sosyoloji ve sosyo-kültürel bir doktora çalışması olarak başlamakta daha sonra sanat tarihi tezine dönüşmektedir.

Tezde ilk olarak, kuir kültürün tarihsel gelişimi antropolojik olarak ele alınacak, karşı cinsin kılığına girme kültürünün bireysel ve sosyal, güç elde etme ve eğlendirme işlevlerine sahip girift bir yapı olduğu ortaya konacaktır. Daha sonra, hegemonik denetleme mekanizmasının içinde popüler kültüre eklemlenmek adına kavramsal karşılığını bulamayan kuir ikon kimliğin konumu örneklerle çözümlenecektir. Vaka analizi olarak Zeki Müren kuir ikon kimlik inşası ve kuir ikon görselliği bağlamında ele alınacaktır. Sanatçının kuir ikon görselliği, bu görselliğin ve kuir ikon kimliğin günümüz sanatına yansımaları Judith Butler’ın *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramları ile okunacaktır. Sonuç olarak, günümüz sanatında popüler kültürün önemli bir parçası olan kuir ikon kavramına nasıl yaklaşıldığı, toplumsal belleğin ve kuir kimlik inşasının eserlere nasıl yansıdığı çözümlenecektir.

1.1 Tezin Amacı

Bu tez kuir ikon kimliğin günümüz sanatına etkisini görsel sanatlar, popüler kültür teorisi, postkolonyal teori, sosyoloji ve sosyal antropoloji kuramlarından yararlanarak, disiplinlerarası bir perspektifle inceleyecektir. Öncelikle, kuir kültürün yabani kabilelerden günümüz toplumlarındaki konumuna evrilişi farklı kültürlerden örneklerle açıklanacaktır. Kuir ikon imgesinin uluslararası ve yerel düzlemde varlığına değinildikten sonra “Batı” olarak kodlanan coğrafyada popüler kültüre ve görsel sanatlara yansımaları analiz edilecektir. Tezde “Batı” kavramının tırnak içine alınmasının nedeni, ikili karşıtlığa dayalı pozitivist ideolojiden ve Oryantalist bilgi ve iktidar üretiminden uzak durma çabasından kaynaklanmaktadır. Tezin araştırma nesnesi olan kuirlik ikili karşıtlık, genelleme ve indirgeme temelinde kavranacak ve heteronormatif kodların eleştirisine aracılık edecektir. Bu yüzden tezin tümünde postkolonyal düşünce ile bağ kurularak, Oryantalist düşünce kalıplarına mesafeli ve eleştirel bir tutum benimsenmektedir.

Bir vaka çalışması olarak Zeki Müren’in Türkiye’de yaşanan toplumsal değişim süreci ve bu bağlamda şekillenen popüler kültür ortamında kuir ikon kimliğini görsel olarak

nasıl inşa ettiği ele alınacaktır. Türkiye’de kuir ikon kimliğiyle markalaşmış bir sanatçının kamusal alanda temsil edilme biçimleri ve hâkim toplumsal cinsiyet normlarına tezat oluşturduğu halde, nasıl popöler bir imgeye dönüşerek, kuir ikon kimliğiyle toplumsal belleğin bir parçası haline geldiği ortaya konacaktır.

Sonuç olarak bu tez, Türkiye’de ve Zeki Müren örneğinde kuir ikon kimliğin popöler kültürdeki yaygın temsiline rağmen, günümüz sanatına olan sınırlı etkisini ortaya çıkaracaktır. Ayrıca, kuir ikon Zeki Müren’in popöler kültür ekseninde hakim normları tekrar üretişi ile kuir ikon kimlik kurgusu çözümlenecektir. Bu tezin önemi, günümüz sanatçılarının kuir kimlik ve inşası ile kuir ikon gibi kavramlara yaklaşımının açıklığa kavuşturulmasıyla sanat tarihi yazınına katkıda bulunmasıdır.

1.2 Tezin Kapsamı

Tezin araştırma kapsamı, kuir ikon kimliğin Türkiye’de özellikle 1970’lerden itibaren günümüz sanatına nasıl etki ettiğini nitel araştırma yöntemlerinden yararlanarak ortaya çıkarmaktır. Öncelikle, dünyada kuir kimliğin tarihsel süreç içinde nasıl inşa edildiği ele alınacaktır. Kuir kimliğin tarihsel süreç içindeki gelişimi başlı başına bir tez konusudur. Ancak tezde kuir ikon kimliğin günümüz sanatına yansımalarını açığa çıkarmak amaçlandığından bu tarihsel gelişim antropolojik kaynaklardan yararlanarak ele alınmıştır. Daha sonra, kuir kimliğin modern estetikle ilişkisini keşfetmek için Antik Yunan’dan günümüze ulaşarak kısa bir tarihçe oluşturulmuştur. "Batı" sanat tarihinden kuir estetiği tanımlayan örnekler verilerek, popöler kültüre damgasını vuran ve günümüz sanatını da etkileyen kuir ikonların kimlik ve markalaşma süreçleri vurgulanacaktır.

Tezde Türkiye’de kuir ikon kimliğin vaka incelemesi Zeki Müren etrafında geliştirilecektir. Zeki Müren’in vaka analizi olarak sečilme nedeni, kostüm ve performansıyla Türkiye’de ilkleri gerçekeştirmış olmasıdır. Zeki Müren kuir ikon denildiğinde Türkiye’de akla gelen ilk sanatçılarıdır. Zeki Müren’in popölerleşmeye başladığı 1950’lerden itibaren ölümüne yani 1996’ya kadar, Türkiye’de yaşanan toplumsal değişim süreci ve bu bağlamda şekillenen popöler kültür ortamında sanatçının kuir ikon kimliğini görsel olarak nasıl inşa ettiği sosyolojik bir perspektifle ele alınacaktır.

Kuir ikon kimliğin Türkiye’de 1970 sonrası günümüz sanatına etkisini tartışmak için Zeki Müren’le doğrudan bağlantılı çalışmalar çözümlenecektir. Türkiye’de Zeki Müren haricinde kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına etkisi, bazı örnek çalışmalarla karşılaştırmalı olarak okunacak ve tartışılacaktır. Tarih sınırlaması, kuir kavramı bağlamında sanatsal üretim sürecinin Türkiye’de 1970’ten itibaren başlayarak 1990 sonrası artması nedeniyledir.

Türkiye’de Zeki Müren haricinde kuir ikon kimlikle bağlantılı sanat eserlerinin ele alınma gerekçesi ise hem sanatçıyla ilgili son derece sınırlı sayıda çalışmanın mevcut olduğunu açığa çıkarmak, hem de kuir ikon kimliği ile ilgili yine sınırlı sayıda çalışma olduğunu vurgulamaktır. Bu çözümlemeler, hem kuir ikon kimliğin günümüz sanatında nasıl ele alındığının anlaşılması, hem de kuir ikon kimliğin Türkiye’deki popüler kültürdeki yaygın etkisine rağmen, günümüz sanatına sınırlı etkisinin ortaya çıkarılması açısından önem arz etmektedir.

1.3 Tezin Yöntemi

Bu tezin araştırma problemi olan kuir ikon kimliğin günümüz sanatına etkisi disiplinlerarası bir perspektifle incelenecektir. Tez aynı zamanda bir sanatçının bakış açısıyla da yazılmıştır. Tez nitel yöntemin kullanıldığı bir vaka incelemesidir. Analiz birimi, kuir ikon kimliktir. Görsel sanatlar, popüler kültür teorisi ve sosyal antropoloji kuramlarından yararlanılmakla birlikte tezin temel kavramsal aksını kuir teori oluşturacaktır. Literatür içinde “kuir ikon kimlik” merkezli spesifik bir tartışma söz konusu değilse de *drag* olgusu önem taşımaktadır. Bu durum, kuir ikon kimliğin günümüz sanatına olan etkisi incelenirken değerlendirmeyi kolaylaştırıcı bir unsur olacaktır. Tezin teorik aksını oluşturan kuir teori ile ilgili kapsanan alanyazın kuir teori dahilinde değerlendirilen Eva Kosofsky Sedgwick, Michel Foucault, Judith Halberstam, Roland Barthes, Sarah Ahmed, Annamarie Jagose ve Nikki Sullivan olacaktır. Bu kuramcıların kuir ikon kimliği ile ilgili ortaya koyduğu farklı tartışmalar açıklandıktan sonra, Judith Butler’ın geliştirdiği ve tezin analizinde kullanılan *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramlarına odaklanılacaktır. Bu tez, sanat tarihi yazınında kuir teoriden yararlanma ve eserleri kuir teori ile “okuma” denemesidir. Tezde kuir kimliğin tarihçesi ve farklı kültürlerdeki temsilleri dünyadan popüler kuir ikon örnekleri üzerinden açıklanacaktır. Literatür tarama ve medya taraması gibi

doküman inceleme unsurlarından yararlanılacak, sanatçıların ikonlaşma süreciyle ilgili örnekleme yöntemiyle analiz yapılacaktır.

Vaka incelemesi olarak seçilen Zeki Müren'in kuir ikon haline evrilişi iki ayrı açıdan incelenecektir: Sanatçının kendini kuir ikon olarak inşa edişi ve kuir ikon kimliğinin görsel temsili. Zeki Müren'in kuir ikon kimliğinin görsel temsilinin analizinde Judith Butler'ın *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramları kullanılacaktır. Diğer yöntemler de doküman inceleme, ağırlıklı olarak kitap, dergi, gazete, basın arşivi, sanatçılarla yapılmış röportaj, belgesel ve internet kaynaklı verilerin incelenmesidir. Türkiye'den bir vaka örneği olarak ele alınan Zeki Müren'in kuir ikon kimliğiyle ilgili medya taraması Hürriyet, Milliyet ve Cumhuriyet'in online arşivlerini ve Milli Kütüphane'de *Ses Dergisi*'nin 1961-1977 dönemini kapsamaktadır. Ayrıca, kuir kültürle ve kuir ikonlarla ilgili 1990 sonrası televizyon yayınları incelenmiştir. Bu mecralar dönem itibarıyla gündemi belirleyen, popüler kültürü oluşturan ana akım medyanın temsilcileri oldukları için tercih edilmiştir. Zeki Müren'in kuir ikon kimliğiyle ilgili yeterli çeşitlilikte veri toplanması, toplanan verinin geçerlilik ve güvenilirlik denetimi yapıldıktan sonra bu tarama sonlandırılmıştır.

Ayrıca, sanatçının ikonlaşma sürecinin irdelenebilmesi için ağırlıklı olarak Zeki Müren'in şöhret olduğu 1950'lerin Türkiye'si ile ilgili sosyolojik araştırmalar incelenmiştir. Kuir ikon kimliğinin Türkiye'de 1970 sonrası günümüz sanatına olan etkisini tartışmak için Zeki Müren'le ve kuir ikon kimliklerle ilgili diğer çalışmaların analizinde Judith Butler'ın *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramlarından yararlanılmıştır. Erinç Seymen'in *Bir Paşa'nın Portresi* (2009) adlı çalışmasının kuir teoriyle görsel analizinin yanı sıra, sanatçıyla görüşme, katılımcı gözlem ve yapılandırılmış mülakat yapılmıştır. Analiz edilen eserlerin sanatçıları arasında sadece Erinç Seymen ile görüşme yapılmasının nedeni, Zeki Müren'in kuir ikon kimliğinin ve eleştirisinin günümüz sanatına doğrudan yansımalarının tek örneği olması nedeniyledir. Zeki Müren Müzesi ile ilgili nitel araştırmada veri çeşitliliği, katılımcı gözlem, yapılandırılmış mülakat, medya tarama ve doküman inceleme ile gerçekleştirilmiştir. Tüm bu belgeler eşliğinde bütüncül yaklaşım ve tümevarım yöntemi kullanılmıştır.

1.4 Literatür Analizi

Kuir teorisinin gelişimine değinilmeden önce, kuir kelimesi terminolojik olarak açıklanmalıdır. *Queer* kelimesi, Hint-Avrupa dil ailesine ait *twerkw* kelimesinden türemiştir. *Twerk* çapraz anlamındadır. *Queer* aynı zamanda, Almanca *quer* (transverse -aykırı) ve İngilizce *athwart* (karşı, tersine) kelimesini çağrıştırmaktadır” (Edwards, 2009, s. 62). Kuir teriminin kelime anlamı tuhaf, çarpık gibi olumsuz nitelendirmeler içerse de terim, kuir teoride heteronormatifliğin ters yüz edilmesi ve çarpıtılması olarak okunmaktadır. David Halperin’e göre (2003) “Kuir teori terminolojik olarak ilk kez Şubat 1990’da Kaliforniya Üniversitesi’nde düzenlenen bir konferans sırasında Prof. Teresa de Lauretis tarafından kullanılmıştır” (s. 339). 1970’ler ve 1980’lerin başında *HIV/AIDS* aktivizminde heteronormatifliğin ters yüz edilmesine ve çarpıtılmasına dair kuir yaklaşımlar görünür hale gelmekle kalmamış, kuramsal alanda kuir metod ve metodolojiler de ortaya çıkmıştır.

Kuir teori çalışmalarının tetikleyicilerinden biri olarak gösterilen *The History of Sexuality* Michel Foucault tarafından 1972’de yayınlanmıştır. (Kitabın I. cildi ilk kez Fransızca olarak *Histoire de la sexualité, 1: la volonté de savoir* başlığıyla 1972’de yayınlanmış, 1978’de İngilizceye çevrilmiştir. I., II. Ve III. ciltten oluşan kitap Türkçe’ye ilk kez 1986 yılında çevirilmiş, Cinselliğin Tarihi başlığı altında Alfa Yayınevi tarafından yayınlanmıştır.) Kuir teorisinin 1990’larda ABD’de akademik bir dizi konferansla başladığı iddia edilse de, kökeninin daha öncelere dayandığı aşıkardır. Kuir teori postyapısalcı düşünce ve ikinci dalga feminizmin etkisinde ve beraberinde gelişmiştir. Kuir teorisinin felsefe, sosyoloji, psikanaliz, dilbilimi ve kültürel çalışmalar gibi farklı alanlarda geliştirilen teorilerle melezlenerek gelişmiş olduğu söylenebilir. “Gay/Lezbiyen çalışmalarda normatif ve sapkın cinsel davranış kategorilerinin nasıl sosyal olarak inşa edildiği üzerinde durulmuş, eşcinsellik hatta ağırlıklı olarak homoseksüellik kavramına odaklanılmıştır. Kuir teori, bu araştırma alanını genişletmiştir” (Harris, 2005, s. 1).

Nitekim daha önce literatürde cinsellik ve eşcinsellik kavramlarının tartışıldığı birçok makale mevcuttur. Kuir teoride referans olarak gösterilen bu makalelerin teorisinin gelişiminde akıl açıcı işlevleri olmuştur. Bu makalelerden biri, Fransızca yayınlanmış olan Guy Hocquenghem *Le Desir Homosexuel* (1972) başlıklı makalesidir. Bu makale 1978’te İngilizce olarak basılmıştır. Kitabın 1993 basımının önsözünü yazan

Michael Moon, bu makalenin postyapısalcı teorisinin eşcinsellik olgusunu sahiplenen ilk modeli olduğunu iddia etmektedir. Hocquenghem'e göre (1993), "Bizim toplumumuz, fallus merkezli bir toplumdur. Halk yöneticilerin etrafında toplandığı gibi, beden de fallusun etrafında toplanır. Bu bağlamda kapitalizm, işçi sınıfını orta sınıfa taklit etmeye zorlamakta, eşcinselleri de normal olmayı 'başaramamış' insanlara dönüştürmektedir" (s. 96).

Helene Cixous (1975) ve Jacques Derrida (1974) gibi düşünürlerin felsefe, psikanaliz, feminizm ve eşcinsellikle bağlantılı çalışmaları da kuir teorisinin literatürdeki öncülleri olarak kabul edilmektedir.

Helene Cixous biseksüel ve homoseksüel kavramını, Derrida benliğin istikrarının yapıbozumunu ve günümüzde "normatif olmayan" cinsellikleri keşfetti. Deleuze ve Guattari (1987), eşcinselliği herhangi bir soya bağlı olmayan "canavar oluşlar" (*monstrous becomings*) olarak tanımladı. Aile, okul, hukuk ya da ordu gibi devleti temsil eden kurumlara karşı, kuirleşme aracılığıyla normatif ilişkilerin ötesine geçerek insan, hayvan, sebze ya da makinalarla yeni bağlantılar keşfetti (Nigianni ve Storr, 2009'da atıfta bulunulduğu gibi).

Hocquenghem eşcinselliğin kapitalist sistem içinde konumlandırılmasından yola çıkmış olsa da, Foucault 1976'da ilk kez yayınlanan *The History of Sexuality* başlıklı kitabında, Antik Yunan'a dönerek, toplum tarafından serbest bırakılan ve fakat yasalarla kontrol altına alınarak ast-üst ilişkisiyle hegemonik hale getirilen eşcinsel ilişkilerin eşcinsellik kavramından farkını ortaya koymaya çalışmıştır. Foucault özellikle cinselliğin, bio-iktidar ve toplumsal aygıtlar tarafından kontrol altına alınması üzerinde durmuştur. "19.yy.'da psikiyatride, hukuksal içtihat ve edebiyatta, eşcinselliğin, sapkınlığın, oğlancılığın, psişik hermafroditliğin türlerine ilişkin bir dizi söylemin ortaya çıkması, bozulmanın bu yöresindeki toplumsal denetimlerin güçlü biçimde artmasına olanak sağladı" (Foucault, 2003, s. 75). Foucault 1978'de yayınladığı *Herculine Barbin* başlıklı makalesinde ise kontrol mekanizmalarını ve ikili toplumsal cinsiyet kavramını, 1800'lerde hukuksal olarak tek bir cinsiyeti seçmeye zorlanan ve intihar eden çift cinsiyet vakası *Herculine Barbin* üzerinden sorgulamıştır. Foucault, *Herculine Barbin*'in günlüklerini yayınlayarak, hermafrodit ya da cinsler arası bedenin toplumsal cinsiyet stratejilerini örtük olarak nasıl teşhir edip yalanladığına dikkat çekmeye çalışmıştır (Spargo, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi).

Kuir teorisinin öncülü olarak gösterilen kaynaklardan bir başkası da, Gayle Rubin'in 1984'te yayınlanmış olan "*Thinking Sex*" başlıklı makalesidir. Modern cinsel yaşamın ideolojik ve sosyal hiyerarşi ekseninde katman katman inşa edilmiş olduğunu ileri süren Rubin, toplumsal cinsiyetin çoğunluğu tanımlayamayacağını iddia eder.

Toplumsal cinsiyetin cinsel yaşamın işleyişini etkilemesi gibi, cinsel yaşamın da toplumsal cinsiyete has tezahürleri vardır. Toplumsal cinsiyet ve cinsel yaşam birbiriyle bağlantılı olsa bile aynı şey değildir ve sosyal pratiğin iki ayrıksı temelini oluşturur. Cinsellik gibi toplumsal cinsiyet de politiktir. Bazı bireyleri baskılayıp cezalandırırken, diğerlerini ödüllendirip teşvik eden güç sistemleri tarafından organize edilir (Rubin, 1984, ss. 169, 170).

1985'te *Sexuality and Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities* başlıklı kitabı yayınlayan Jeffrey Weeks ise 1960'ların cinsel devriminin etkisiyle, Freudyen ve Marksist önermeler geliştirmiş olan Steven Marcuse'dan yola çıkarak, toplumsal cinsiyet kategorilerinin doğal olanın ya da halihazırda var olanın bilimsel bir keşfi olmadığını altını çizmiştir. "Toplumsal cinsiyetlerin tanımını belirleyen din, hukuk, tıp, eğitim, psikiyatri, mimari gibi modern kurumlar bireylerin cinsel hayatlarının belirleyicisidir. Böylelikle cinsellikle ilgili mücadeleler uygun olan ya da olmayanı belirleyen anlamlarla mücadeledir. Anlamlar, beden kaynaklarının ve arzusunun akışının peşinden giden ve dikte edilmeyendir" (Weeks, 1985, s. 178). Weeks'in referans gösterdiği kaynaklar, Foucault'nun cinsel kimliklerin toplumsal denetim mekanizmaları tarafından kontrol altına alındığına dair geliştirdiği teori ile paralellik göstermektedir.

Daha sonra 1972'de Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin yayınladığı *Capitalism and Schizophrenia* başlıklı iki cilt kitap, kuir teorisinin önemli yapı taşlarından birini oluşturmuştur. (Kitap iki ciltten oluşmaktadır. I. Cilt özgün dili Fransızca'da *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe* başlığıyla 1972'de, II.cilt *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* başlığıyla 1980'de yayınlanmıştır. I.cilt *Anti-Oedipus*, II. Cilt de *A Thousand Plateaus* başlığı altında İngilizce'ye çevrilmiştir. Kapitalizm ve Şizofreni 1- Savaş Makinası ve Kapma Aygıtı ise Ali Akay çevirisiyle 1990 yılında Bağlam Yayıncılık'tan yayınlanmıştır. I. cilt Anti-Ödipus Türkçeye çevrilerek 2012 yılında BS Yayınevi tarafından yayınlanmıştır.)

Deleuze ve Guattari *Capitalism and Schizophrenia, Anti-Oedipus* başlıklı çalışmalarında, felsefi düşünce ekseninde eşcinselliği erkek eşcinselliği üzerinden ele almışlardır. Toplumsal cinsiyeti insanların boyunduruk altına alınması olarak açıklayarak, bu bağlamda yapılan eşcinsellik tanımlamalarını istatistiksel, yetersiz ve sınırlayıcı bulmuşlardır.

Ama iki cinsiyet bulunduğu dair fikir de nihayetinde daha iyi değildir. İki cinsiyet arasındaki iletişimi tesis etmek şöyle dursun, iki eşcinsel dizinin hala istatistiksel olan ayrımını tesis eder. Ve hadım-edilmeden asla çıkılamaz. Açıktır ki hadım-edilme, erkek cinsiyet olarak ele alınmış cinsiyetin ilkesi olmaktan ziyade (yüksekten izleyen, kesilmiş büyük Fallus), dişi cinsiyet olarak ele alınmış cinsiyetin sonucu haline gelir (içeri çekilmiş küçük penis). Erkekler ve kadınların ikisini de bilincin aynı yanılsamasının boyunduruğu altında bir araya getirip paylaştıran ve onların bu boyunduruğa tapmalarını sağlayan evrensel inançtır o (Deleuze ve Guattari, 2014, ss. 424).

Eşcinselliği, gelecekteki bir varoluş hali olarak tanımlayan Deleuze ve Guattari, kuiri gelecekte değişeceği ve dönüşeceği varsayılan insan (ve insan sonrası) kimliğinin günümüzdeki heteronormatif kalıpların dışına çıkış hali olarak tanımlamaktadır. Eşcinsellik, bu ötekilik hali, psikanalizin bilinçdışı değil, gelecekteki cinsel varoluşun gelişimidir (Deleuze, 2004, s. 288). Bu çıkarsama, gelecekte öngörülen muğlak cinsel kimlikler ve insanın androideleşerek asexualleşeceği varsayımları ile kısmen örtüşmektedir. Bilim kurguyu andıran bu tahayyüller melezleşmeyi, insanla makinanın bedensel ve varoluşsal sınırlarının birbirine karışmasını da kapsamaktadır.

Bu savlar heteronormatifliği altüst ederken, kuir kimliğin varoluş alanını ise oldukça genişletmektedir. Kuir kimliğin ürettiği çoklu olasılık içeren cinsellikler, oluşları yaratmakta; böylelikle kimlikler, her an değişime ve deformasyona açık hale gelmektedir. Kimlikler sabit tanımların ötesine geçmektedir. Kimlikler arası etkileşim sonucu, mutasyona uğrayarak belirsizleşen kimlik formasyonları karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, türler arası ve kültürler arası bağlar kurarak, tüm kimlikleri bir muğlaklık ekseninde bir arada tutan teoriler ortaya konmuştur. Örneğin Gloria Anzaldua'ya (2002) göre “Kuir bedenleri farklı tarih ve kültürlerde buluruz. İnsanlar yüzeysel olan kültürel ve genetik farklılıklar haricinde biyolojik olarak tek bir genetik havuzdan gelmektedir ve yaşam içinde herkes bir şekilde birbirine bağlıdır” (s. 5). 1987’de yayınlanan *Borderlans* kitabıyla Anzaldua yalnızca makine-insan değil, farklı

bağlamlarda melezlik üzerine önermeler geliştirmiştir. “Ben tüm ırklarım çünkü benim içimdeki kuir tüm ırklarda vardır” (s. 80) önermesiyle Anzaldua’nın melezlik kavramı daha bütüncül bir evren yaratırken, Deleuze ve Guattari’nin melezlik kavramı kuirli tikel bir konuma yerleştirmiştir. Anzaldua insanları herhangi bir kategorilendirmeye ihtiyaç duymadan birbirine paralel varoluş halleri olarak tanımlarken, Deleuze ve Guattari kuir özgün, ayrıksı hatta üstün bir varoluş hali olarak tanımlamaktadır. Bu noktada, kuir varoluş halinin özgünlüğüne dikkat çekerek, bu özgünlüğün yarattığı estetiği tanımlayan düşünürler ele alınabilir.

1987’de Leo Bersani tarafından yayınlanmış olan *Is Rectum the Grave?* başlıklı makalesi de kuir teorinin referans gösterilen önemli kaynaklardan bir başkası olduğu görülmektedir. 1995’te yayınladığı *Homos* başlıklı çalışmasında Bersani, kuir teorinin anti-kimlikçi ve bölücü olduğunu vurgulayarak, eşcinsel sanat tanımlamasına ihtiyaç duymadığı eleştirisinde bulunmuştur. Kuir teorinin eşcinsel sanatın okunmasında çok da fayda sağlamadığını iddia eden Bersani, eşcinsel sanat yerine eşcinsel estetiği tanımlamaya çalışmıştır. Bersani, aynı cinsler arası ilişkinin sanattaki yansıması olarak homo-estetiği hâkim kültürden özgürleştiren narsistik bir bakış açısı olarak değerlendirmektedir. Homo-erotik estetiği, benliğin çoğaltımı ve tekrarı olarak okuyarak, bir tür homo-narsizm olarak yorumlamıştır.

Homos’da kimliğin arzulu bedeninin özel konumlandırılmalarıyla bağlantılı olduğu görülmektedir. Homo-narsizm, egonun sınırlarını güçlendirmek yerine yok eder. Hiyerarşik farklılıklar yerine aynılık ya da kendi kendini çoğaltma hali sanatta figürün alanını genişletirken, bütünlüğünü ve sınırlarını yok eder. Homo-estetiğin yansıttığı negatiflik, baskın kültürün mitlerine saldırır (Bersani, 2009, ss. 33, 34).

Bersani ayrıca sanat tarihinde kuir kimliği yok sayılmış eserleri kuir estetik bağlamında okumuştur. Caravaggio’nun dini tasvirler üretmeye mahkûm edilmesine rağmen, resmettiği erkek modelleri betimleme şeklinde erotik bir ironinin hâkim olduğu örneğini vermektedir. Böylelikle sanat eserleri yoluyla kuir kimliğin temsiline dayalı eserleri ortaya çıkarmakta ve kuir kimliğin günümüzde görülür kılınmasına aracılık etmektedir. Bersani’nin eleştirisi kimlik odaklı eşcinsel estetiğin kavranış biçimini değiştirmeye yönelik önemli bir müdahaledir.

1987’de Leo Bersani tarafından yayınlanmış olan *Is Rectum the Grave?* başlıklı makalesini takiben, Foucault’nun *The History of Sexuality* kitabına atfen, Halperin 1989’da *Is there a History of Sexuality?* başlıklı bir makale yayınlamıştır. Halperin lezbiyen ve gay çalışmalar kapsamında çalışmayı benimsemiş ve kuir teoriyi kavramsal olarak eleştirmiş olmasına rağmen kuir teorinin temellerini atan kuramcılardan biri olarak gösterilmiştir. Bu makalede Halperin, Foucault’nun *The History of Sexuality* başlıklı kitabı ve eleştirisinden yola çıkarak kendi cinselliğin tarihini yazmıştır. Antik Yunan’da cinselliğin anatomik değil sosyo-ekonomik konumla belirlenışı ile fallus odaklı oluşunu hatırlattıktan sonra, modern “Batı”da cinsellik kavramına değinmiştir. “Modern burjuva ‘Batılılar’ cinselliğe o kadar saplanıp kalmışlar, cinselliğin benliğin anlaşılmasının anahtarı olduğuna o kadar inanmışlardır ki... Bu nedenle, herkesin cinselliği hayatın merkezi olarak gördüğü sonucuna varılmamalıdır. Cinselliği şimdiye kadar tarihsel analizin sabit bir kategorisi olarak korumak, sadece doğallığını bozmakla kalmamış, idealize edilmesini de sağlamıştır” (Halperin, 1989, s. 271). Halperin Foucault’yu eleştirmesine rağmen “Davranışsal eğilimler kadar duygusal eğilimleri de tanımak, kişisel yaşamın girift dokusunu, kültürel süreçlerin karmaşıklığını yapay bir olgu olarak yorumlamak için kendimizi eğitmeliyiz” der ve Foucault’nun toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş bir kavram olduğu düşüncesini tekrarlayarak çözüm olarak; ”En içten, hakiki ve kişiye özgün deneyimlerimizin Adrienne Rich’in ünlü dizesindeki gibi ‘paylaşılan, önemsiz ve politik’ olduğunu itiraf etmeye istekli olmalıyız” (Halperin,1989,s. 274) önerisinde bulunmaktadır. Halperin’in Foucault eleştirisini özetlemek gerekirse, cinselliğin tanımının ve cinselliğin tarihinin Antik Yunan üzerinden açıklanmasının yeterli olmadığıdır. Bunun nedeni, Antik Çağ toplumu ve modern toplum arasında büyük çapta kültürel değişimlerin söz konusu olmasıdır. Halperin, günümüzde cinselliğin kavramsallaştırılmasının Antik Çağ’da karşılığının bulunmadığını iddia eder. Bunun nedeni, cinselliğin ayrıksı bir varoluş ve bireyselleşme koşulu olarak kavramsallaştırılmasıdır.

Halperin’in Foucault okumasında yani Aziz Foucault’da belirlediği üç tane kuir taktik var. Birincisi teşhir, açığa çıkarma ve gizemsizleştirme, ikincisi kendine mal etme ve abartma, üçüncüsü kendine mal etme ve yeniden anlamlandırma. Foucault’nun bütün akademik çalışmaları kuramsal gücü teşhir etme ve gizemsizleştirme üzerine kurulu, Halperin de bunu yeniden okurken,

kuramsal gücü yıpratarak bitkinleştirmiş oluyor. İkinci taktiğin örneği olarak, Halperin, Newsweek’de yayınlanmış olan Lezbiyenler serisini örnek göstererek, ana medyada kuir heteronormatif biçimde kendine mal etme ve abartma halinin ortaya koyuyor. Üçüncü taktiğe örnek olarak da, Tom of Finland’ın resmettiği David’in homo-erotik imgesinin kamusal alanda yeniden anlamlandırılması gösterilebilir (Yetişkin ve Karakaşlı, 2017).

Bu bağlamda, Halperin’in kuir taktiklerden bahsederek önemli bir tartışma ortaya koyduğu görülmektedir. Ayrıca, kuir teriminin kimlik çerçevesi içine sıkıştırılmaması gerektiğine dair mücadele verirken, kuir kavramının iyicil ya da kötücül araçsallaştırılmasına örnek vererek kuir teriminin taktiksel olarak nasıl ele alınabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, yine de kuir teorinin temelini toplumsal cinsiyet, ikili cinsiyet, çift cinsiyet, eşcinsel, trans, transseksüel ve çoklu cinsel kimlik tartışmaları oluşturmaktadır. İkili cinsiyet kavramı kuir teori öncesinde feminizm kuramında da ele alınmıştır.

Feminist kuramdan beslenen ve kuir teorinin ilk referans kaynağı olarak gösterilen *Epistemology of the Closet*, Eva Kosofsky Sedgwick tarafından 1990 yılında yayınlanmıştır. Kuramcı, ikili cinsiyet kavramının sorgulanmasının dışında bir kavram ortaya koymasa da kuir teorinin temel sorunsalını ortaya çıkarmıştır. Sedgwick’e göre (1990) “Aynı cinsler arası arzu ve eşcinsel kimlikler, eşcinsel hak hareketinin içinde ya da dışında toplumsal cinsiyet tanımlamalarının sınırlarını yıkarak aşmıştır. Bu nedenle, azınlık ve toplumsal cinsiyet kavramları performansdan ziyade kategorilendirme açısından önemli derecede güç kaybetmiştir” (s. 82).

Sedgwick’in toplumsal cinsiyeti söylemin performatif etkisi olarak tanımlamasıyla, Judith Butler’a öncü olduğu tartışılabilir. Toplumsal cinsiyet eleştirisinin ötesinde performans kavramının ilk adımlarını atan Sedgwick’den sonra *Gender Trouble* kuir teorinin ikinci temel kaynağı olarak kabul edilmektedir. 1990’da *Gender Trouble* başlıklı çalışmasını yayınlayan Butler da feminist kuramdan yola çıkmıştır. Halperin (2003) “Tüm kaynaklarda bu iki akademik çalışmanın kuir teorinin temelini attığına dair bir mutabakat olduğu, bu çalışmaların çok daha önceden yazılmış fakat keşfedilmemiş olduklarını” iddia etmektedir (s. 341). Butler’ın teorik arka planı, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva ve Luce Irigaray’ın feminizm anlayışının eleştirisinden oluşmaktadır. Bu bağlamda kuir teorinin, ikinci dalga feminizmin ardılı olduğu söylenebilir çünkü birinci dalga feminizm eşcinsellik olgusunu dışlayarak,

kadın ve erkeğin toplumsal düzlemde eşitliğine odaklanmıştır. Beauvoir'ın “Kadın doğulmaz, kadın olunur” savı, yani kadınlığın bir kurgu olduğu düşüncesi üzerinden hareket eden Butler (1990) “doğal cinsiyet” olgusuna karşı çıkmıştır. “Butler, bu soyutlamanın toplumsal cinsiyetlendirmenin zemini olduğuna inandığı için ondan kurtulmamız gerektiğini düşünür. Kadın tanımlamasının kadınlar arasındaki farklılıkların yok sayılmasına ve zorunlu heteroseksüelliğe hizmet edeceğini ileri sürmüştür” (Direk, 2012, s. 76).

İkinci dalga feminizmin bir uzantısı olan kuir hareket, sivil itaatsizlik ve 1960'lar itibariyle Vietnam Savaşı'na karşı geliştirilen ve patriyarka dâhil tüm otorite usullerini eleştirerek kadın hakları ve ırkçılık meselesi dâhil geniş bir yelpazede bir direniş biçimi olan karşı-kültür hareketiyle de bağlantılıdır. Bu hareket dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel koşulları bağlamında kimlik meselesine odaklanmaktadır. Böylelikle, toplumsal cinsiyet kavramının sorgulanması farklı, değişken ve akışkan cinsel kimliklerin varlığının tanımlanmasının yolunu açmıştır. Toplumsal ve doğal cinsiyet kavramını sorgulayarak bu hareketi tetikleyen Butler'ın ikinci çıkış noktası ise Kristeva'nın cinsiyetin dil ile inşa edildiği teorisidir. Üçüncü çıkış noktası da, Irigaray'ın dilin nötr değil, eril olduğu iddiasıdır. Tüm bu çıkış noktaları, psikanaliz, Jacques Lacan ve Lacan sonrasından beslenmektedir. “Psikanalizden öğrenilen en önemli ders özelliğin ve kimliğin tutarlı ve bütünleşik bir oluşum değil, tam tersine yarılmış, çoklu, parçalı, dağınık ve kaygan olduğudur” (Özkazanç, 2015, s. 94). Kuir kimliğin değişken, uçarı ve kalıplara sığmayan hali de bu durumu onamaktadır. Bu dağınık ve çoklu halin nasıl kontrol altına alındığı ve toplumsal cinsiyetin nasıl icra edildiği Butler tarafından açıklanmaktadır. “Zorla var edilen toplumsal cinsiyetin tözel etkisi performatif olarak üretilmiştir. Yani, o imiş gibi yaptığı kimliği kuruyordur. Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz, o kimlik, kendisinin birer sonucu olduğu söylenen dışavurumlar ve ifadeler tarafından performatif olarak kurulur” (Butler, 2008, s. 77). Butler doğallık atfedilen toplumsal cinsiyetin suni bir yapı olduğu ve cinsiyetin dille inşa edildiği savları üzerinden, cinsiyetin *performativite* aracılığıyla inşa edildiği savına ulaşmıştır. Bir başka deyişle Butler, toplumsal cinsiyet rollerinin, yani kadın ve erkek oluşun, taklit aracılığıyla canlandırılarak var edildiğini öne sürer. Butler, *performativiteyi* özellikle *drag* üzerinden açıklar. *Gender Trouble* (Cinsiyet Belası) adlı kitabında *drag*i karşı cinsin kılığına girme kategorisinde” tanımlarken (Butler,

2008, s. 225) *drag*in toplumsal cinsiyetin suni yapısını ironik bir şekilde ifşa ettiğini ileri sürer. “*Drag* ideal heteroseksüel toplumsal cinsiyetin performansını ve doğallaştırılmasını ters yüz ederken, onun performatif hallerini ifşa ederek dirençlerini kırar” (Butler, 1993, s. 231).

Butler 1995 yılında yayınladığı *Melancholy Gender - Refused Identification* başlıklı makalesinde ise Sigmund Freud’un “cinsel bir objeden vazgeçmek zorunda kalan egonun yerine melankoliyi koyduğu” savından yola çıkarak, toplumsal cinsiyet baskısıyla oluşan melankoliye işaret eder. Toplumsal cinsiyeti *performativite* ile tartışan Butler, melankoliyi de *drag* üzerinden irdeler.

İkonlaşan melankolik *drag kraliçe* figürü, toplumsal cinsiyet taklidini içselleştiren *drage* duyulan ve tatmin edilemeyen bir özlem midir? *Drag* toplumsal cinsiyetin taklitçi yapısının taklidiyle, toplumsal cinsiyetin kendisinin bir taklit olduğunu ortaya koyar. Freud, melankoliyi yası tutulmamış kayıp olarak açıklıyordu. Performansın rol olarak algılanışı, kaçınılan kaybın performe edilen kimlikle içselleştirilmesinden kaynaklanabilir (Butler, 1995, ss. 176).

Butler *drag performativite* kavramını literatüre kazandırdıktan sonra bu kavram pek çok kuramcı tarafından kullanılmıştır. Örneğin Bell Hooks, 1992’de *Paris is Burning* makalesinde *performativite* ve *drag performativite* kavramlarını, Afro *drag* kültür ekseninde kullanmıştır. Hooks, 1990’da Jennie Livingston’un yönetmenliğini yapmış olduğu Afro-Amerikalı Afro *drag* kültürünü konu eden *Paris is Burning* filmini bu kavramlar ile okumuştur. Belgesel filmin eleştirisinde Afro *drag* kültürün emperyalist ve ırkçı etkiler altında olduğunu, özellikle kadın kılığına giren Afro erkeğin aşağılanma ve dalga geçilme unsuru olarak kodlandığını ve filmin de bu durumun bir uzantısı olduğunu iddia etmektedir.

Beyaz, ırkçı ve kapitalist patriyarka içinde kadın gibi giyinmek, *drag* olmak, baskın heteroseksist kültürün nezdinde güçsüzlük olarak algılanmaktadır. *Drage* atfedilen olumsuzluklar ve etiketlenme, onu yozlaşmış ve katlanması zor bir deneyimle özdeşleştirmektedir. Patriyarkal bakış nezdinde, erkek olduğu halde kadın gibi görünmeyi seçmek bir kayıptır. Ait olduğu toplumsal sınıf ve ırk bağlamında Afro *drag*, beyaz ve üst sınıf kadının

imtiyazlarına özenerek dalga geçilmeyi hak eden bir seçim olarak inşa edilmiştir (Hooks, 1992, ss.146, 148).

Brian Harper (1999), Jordan Lloyd (1999), Rupp Taylor (2004) ve Eve Ilana Shapiro (2010) ise ilerleyen yıllarda Butler'ın *performativite* ve *drag performativite* kavramlarının eleştirisi bağlamında makaleler yayınlamışlardır. Bu makalelerde, *drag* "Batılı" beyaz kadın kimliğinin taklidi ve tekrarı olarak eleştirilmektedir (Rupp ve Taylor, 2004, s. 15). Bir başka deyişle, baskın bir kimliği eleştirmek koşuluyla aslında yeniden üretmektedir. Hooks'un Afro *dragler* üzerindeki ırkçı ve emperyalist baskının eleştirisinde olduğu gibi, farklı kültürlerden gelen *dragler*in çoğunluğunun beyaz "Batılı" kadın stereotipine öykünerek, bu stereotipi tekrarlıyor oldukları ve eleştirdikleri toplumsal cinsiyet yapısına saplanıp kaldıkları iddia edilmektedir.

Stereotipler ile ilgili başka bir çalışma da, sinema ve medyada kuir temsil ve stereotipler üzerinde duran Richard Dyer tarafından 2002'de yayınlamış olan *The Culture of Queers* başlıklı çalışmadır. 1990'ların sonundan itibaren özellikle sinemada eşcinsel kültür üzerine yazan Dyer, eşcinsel erkeğin "mutsuz genç adam imgesi" olarak önerildiğini açığa çıkarmakta ve stereotiplerin hem karmaşık hem de biçimlendirici temsil yöntemleri olduğunu öne sürmektedir. Bu stereotip eleştirisi aynı zamanda kuir kimliğin nasıl inşa edildiğini açığa çıkarması bakımından da önemlidir. Dyer, "İsa'yı acılar içinde çıplak bir genç adam olarak tasvir eden Hristiyanlık, heteroseksüel olarak tanımlanan fakat uzun saçlı, solgun bakışlı ve aşırı duygusal olan Romantik şairler ve psikanalizin yarattığı ön yargılı popüler algıda narsist eşcinsel" olarak bu stereotipleri birkaç kategoride toplamıştır (Dyer, 2002, s. 119).

Judith Butler'ın geliştirdiği *performativite* kavramı, Karan Barad tarafından da irdelenmiştir. Barad, 2003'te *Posthumanist Performativity* başlığı altında yazdığı makalede "*Performativitenin* ve bedensel eylemlerin gösteren tarafından belirlenmediğini ve göreceli olduğunu, her zaman için gözlemleyen kişiye bağlı olarak değiştiğini" iddia eder (Nigianni ve Storr, 2009'da atıfta bulunduğu gibi). Butler'ın *drag performativitenin* eylemde bulunan ve perform eden tarafından belirlendiği iddiasına karşın, Barad kuantum fiziğiyle ilgili çalışmalarından yola çıkarak *performativitenin* göreliliğini vurgular ve gözlemleyen kişiye göre inşa edildiği savını ortaya koyar. Barad'ın ortaya koyduğu düşüncenin kuir teorisinin alımlanmasında

dönüştürücü bir rol oynayabileceği iddia edilebilir çünkü kuir teori temelli çalışmaların çoğunda bu kavram Butler'ın önerdiği biçimde kullanılmaktadır.

Barad ve Butler'ın görüş farklılıkları kuir kimlik inşası ve sanat üretimi bağlamında önem arz etmektedir. Barad, Butler'ın *performativite* tanımlamasının sabit bir kategorilendirme olduğunu iddia ederek eleştirir. İnsan, insan olmayan ve sayborg temsil şekillerini insan sonrası bir *performativite* bütününde açılar. “Temsil biçimleri, bedensel üretim aygıtlarındaki değişimlerdir ve bu tür değişimler çeşitli içsel eylem aracılığıyla gerçekleşir; bu içsel eylemler de insanın farklı bileşimlerini betimleyen sınırları tekrar inşa eder. İnsanı sabit bir kategoriye hapsetmek çok çeşitli olasılıkları dışlamak demektir” (Barad, 2003, s. 825).

Kuir kurama farklı bir yaklaşım da, Sarah Ahmed tarafından 2006'da yayınlanan *Queer Phenomenology* başlıklı çalışmadır. Merleau-Ponty'nin *Phenomenology of Perception* adlı kitabından yola çıkan Ahmed (2006) “doğru yolda gitmemek ve düz gitmemek kavramları ile öznenin mekân içinde nasıl yeniden konumlandırıldığını, öznelere kuir etkileri nasıl düzgünleştirdiğini ve bu şekilde doğru şekilde görmek, doğrudan görmek deyiminin bedenle mekân arasında sağladığı ilişkiyi” sorgulamaktadır (s. 65). İngilizcede “straight” hem düz hem de heteroseksüel anlamına gelmektedir. Bu kelimelerin heteronormatiflik ile kodlanmasından yola çıkan Ahmed, bütün dilsel yönlendirmelerin algı yönetimiyle bağlantılı olduğunu ileri sürmektedir. Bu düşünce ile Barad'ın *performativitenin* değişken, sınırları belirlenemeyen ve göreceli oluşu benzerlik taşımaktadır. Böylelikle heteronormativite ve hatta bazen kuir teori ile bağlantılı düşünürler tarafından sabit kategoriler haline getirilen kavramlara başka bir gözle bakılabileceğinin yolu açılmış olur.

Ahmed'in getirdiği yaklaşımlardan sonra, kuir teoriye sanat eseri okumaları bağlamında yenilik getiren bir diğer araştırma da Judith Halberstam'ın 2011'de yazdığı *The Queer Art of Failure* başlıklı çalışmadır. 2013'te *Çuvallamanın Queer Sanatı* adı altında Türkçe olarak yayınlanmıştır.

Kapitalist mantık eşcinselliği yapay ve gerçek dışı olarak sunar. Bu mantığa göre eşcinselin gerçek aşk yetisi yoktur. Sosyallik, akrabalık, aile, seks, arzu ve tüketim arasındaki bağlantıları doğru düzgün kuramaz. Böylece *butch* (erkeksi kadın) tarihi bir hata ve kadınlıkta başarısız oluş olarak lanse edilir.

Bu yüzden, temsili yeni bir kuir kültür sunulabilir fakat öncelikle sahtelik ve uygunsuzluk kavramı yıkılmalıdır (Halberstam, 2011, ss. 95).

Halberstam kuir ve *drag* toplum içinde kaybedenliğe ve karanlıkta ikamet etmeye mahkûm eden kapitalist sistem eleştirisi bağlamında ele almış ve kuir melankoliye değinmiştir. Halberstam (2011) “Benliğin yenilmiş, yalnız, melankolik hallerini kucaklamaktan” dem vurarak melankoliyi tüm kuir kimlikler kapsamında ele almıştır (s. 148). Halberstam böylelikle Dyer’ın homoseksüel mutsuz genç adam stereotipine farklı bir yaklaşım getirmiştir. Nitekim Dyer, eşcinsel imgenin kuir kimlik ve homo-estetik tanımlamasıyla ilişkilendirilmeden sinemada ve medyada görsel olarak nasıl temsil edildiğine odaklanmıştı. Halberstam da, aynı şekilde, bu ilişkisizliği eleştirerek, sanat tarihinde kuir özneliği yok sayılan eserleri ifşa etmiştir. Bununla birlikte Halberstam’ın melankoli kavramı, Butler’ın *drag* üzerinden açıkladığı toplumsal cinsiyet melankolisi ve *drag melankoli*yle paralellik taşımaktadır. Halberstam’a göre (2013), “Başarısızlığa ilerlemenin yokluğuna ve karanlığın belirli bir biçimine teslim olan bu muayyen etos, negatifik ve kuir estetik olarak tanımlanabilir” (s. 139). Halberstam ayrıca heteronormatif unsurlarla kodlanan kuir kimliğinin negatifiğini ters yüz ederek kuir estetik tanımında kullanmıştır. Bersani’ye bir başka bakış açısı getirerek, sanat tarihi içinde kuir olarak kategorilendirilmemiş fakat kuir öznellikler taşıyan sanat eserlerinden bahsetmiş ve eser okumalarına katkıda bulunmuştur. Örneğin Halberstam fotoğrafçı Brassai ve Diane Arbus’u bu bağlamda ele almıştır. Tezin ilerleyen bölümlerinde analiz edilen “Brassai’nin Le Monocle’da Lezbiyen çift (1932) ve Arbus’un dişi arkadaşlara dair tuhaf fotoğraflarını kuir teriminin karanlık imgelerinin birer parçası” olarak ele almıştır. (Halberstam, 2011, s. 141)

Dönemsel olarak koşulların değişimi bağlamında sorgulanan kavramlar evrimleşse de kuir teorinin ikili karşıtlık üzerine kurulu modern bilgi üretimini ve özcü özne inşasını sorgulayış hali hala baskın durumda görünmektedir. Bu nedenle, kuir kavramının teorik tanımlaması hatırlatılmalıdır. Kuir geniş bir yelpazede farklı cinsel kimlikleri içermektedir; *transseksüel*, *travesti*, *drag queen*, *butch* ve *crossdresser* (Grosz, 2011, s. 7, 16). Sonuç olarak kuir, literatürde genellikle bir kimlik tanımlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan kuir terimi aynı zamanda, muğlaklık, belirsizlik, sınırsızlık olarak betimlenmekte, insan oluş halinin dinamik, çoklu ve çeşitli versiyonlarını ortaya koyduğu görülmektedir.



2. KUIR ESTETİK BAĞLAMINDA KUIR İKON KİMLİK

Tezin bu bölümünde, kuir ikon kimliğinin görsel olarak inşa edilişi öncelikle tarihi kuir kültür mirasına referans verilerek açıklanacaktır. Daha sonra, global popüler kültür ekseninde kuir ikonların kuir estetiği nasıl araştırdıkları örneklerle saptanacaktır. Son olarak da, sanat tarihinde kuir öznelliklere sahip olan ve kuir ikonografi inşasına katkıda bulunmuş örneklere yer verilecektir. Bu bölümün önemi, kuir kültürün antropolojik bakış açısıyla değerlendirilerek kuir ikon kimliğinin kökenlerine referans verilmesi, popüler kültür teorisi ekseninde kuir ikon kimlik inşasının ve günümüz sanatındaki yansımalarının bütüncül bir biçimde ele alınmasıdır.

2.1. Kuir Kimliğin Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi

Tezin analiz birimini oluşturan kuir ikon kimliğinin popüler kültüre olan etkisi çözümlenmeden önce antropolojik bakış açısıyla kuir ikon kültürün kökenlerine değinilmelidir. Aşağıda verilen örnekler doğrudan kuir ikon olgusunun kökeniyle bağlantılı olmasa da ona referans verebilecek öznellikler taşımaktadır. Bu nedenle, kuir kültürün yabancı temsillerinin, ritüel ya da eğlence amaçlı karşı cinsin kılığına bürünme geleneğinin irdelenmesi faydalı olacaktır. Öncelikle, kuir olgusunun mitolojilere ve dini kültürlere dek uzandığı görülmektedir.

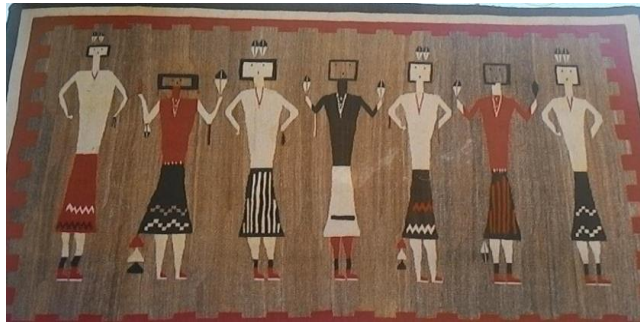
Sakhibavha kültüründe, Krişna'ya bağlı olan erkeklerin kadın giysileri giyerek menstruasyon dâhil olmak üzere kadınların tüm özelliklerini taklit ettikleri görülmektedir. Yunan mitolojisinde de meyve ağaçlarının tanrıçası Polona'ya âşık olan Vertumnus onu baştan çıkarmak için kılıktan kılığa girer. En sonunda, yaşlı bir kadın kılığına girince başarılı olur (Bullough, V. L. ve Bullough, B, 1993, ss. 36).

Mitolojik referansların yanı sıra yabancı kültürlerde cinsiyet taklidi geleneğinin yaşam biçimi olarak içkinleştirilmiş olduğu görülmektedir. Bu sebeple, yabancı kültürlerde

cinsel kimlik rollerinin antropologlar tarafından nasıl gözlemlenmiş olduğu ele alınabilir.

Peter Berger ve Thomas Luckmann gibi antropologların, farklı kültürler ve özellikle insanlık tarihinin temelini oluşturan yabancı topluluklardaki cinsel rollerle ilgili gözlemleri kuire dikkat çekmektedir. Topluma açık bir seremoni ile hemcinsiyle evlenen ve aynı zamanda kadınlarla da ilişkisi süren Kızılderili, yaşı sekizden onbeşe kadar ondan büyük erkeklerce oral olarak doyurulan ve yıllarca kendinden küçük erkekleri oral olarak doyurduktan sonra yetişkin bir kadınla evlenen ve çocukları olan Yeni Gineli yerli bunlara örnektir (Jackson ve Scott, 2012, ss.52).

Peter Berger ve Thomas Luckmann, sosyal ve cinsel kimlikleri ve bu kimlikler çerçevesinde gerçekliğin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini sorunsallaştırmıştır. Berger ve Luckmann (1966) hiçbir yabancı kültürde normal cinsel kimlik tanımının bulunmadığını öne sürer. Bunun nedenini insan cinselliğinin çeşitlilik gösteren biçimleri olarak açıklar ve cinselliğin her kültür içinde yönlendirilmiş hatta katı bir biçimde inşa edilmiş olduğunu iddia eder (s.67). Bu bağlamda, cinsel kimlik rollerinin farklı kültürlerin ritüellerinde nasıl gözlemlendiği örneklerle ortaya konabilir. *Sioux*'lar, *Sacs* ve *Fox*'lar gibi Kuzey Amerikan yerlilerinde kadın kılığına girerek dans ritüellerini gerçekleştiren genç erkekler *Berdaş* denilmektedir (Şekil 2.2). “Kızılderili kültüründe *Berdaş*; kadın kılığına giren erkek dansçı ayrıcalıklı bir kimlikti; cinsiyet geçişliliği, ayrıcalıklı bir ruh yaratmaktaydı” (Reed, 2011, s. 26) (Şekil 2.1).



Şekil 2.1 : Yerli Dansçılar, el dokuması kilim, Heard Müzesi, Arizona, 1920 (Reed, 2012, s.27).



Şekil 2.2 : Bir Berdaş, fotoğraf, 1886 (URL-1).

Kuir teriminin dildeki karşılıklarına bakılacak olursa, örneğin Türkçe ve Ural-Altay dilinde erillik–dişillik ayrımının bulunmadığı görülmektedir. Bu dönemle ilgili bilgi edinmek için başvurulacak temel kaynaklar seyahatnamelerdir.

Ibn Fadlan'ın seyahatnamesinde anlattığı biro lay, Türklerin eşcinsel ve oğlancılık ilişkisine yönelik tutumunu göstermektedir. Divanü Lügati't Türk'te erkekler arasında ters yoldan cinsel birleşme ve oğlancılık ilişkisi Türkçede “kötletmek” sözcüğüyle karşılanmaktaydı. Ziya Gökalp, kadınınsı görünümdeki şamanlarla ilgili bir şaman ne kadar kadınlarşırsa, kadın devrinin totemlerine, ilahlarına, elbiselerine ve adetlerine ne kadar malik bulunursa, o kadar sihir kudretine malik olduğuna inanıldığını belirtmiştir (Oksačan, 2012, ss. 56-58).

Erkeğin kadınınsı giyim ve davranışlarına ilişkin vakalar yabancı *transvestizm* örnekleri olarak kayıtlarda yer almaktadır. Yine aynı bağlamda, Orta Asya'da günümüzde Rusya Federasyonu'na dâhil olan Çukçi Yarımadası'nda Çukçi Şamanlara rastlanmaktadır. 1900-1901'de Waldemar Bogoras, Çukçi Şamanlarla ilgili saha araştırması yapmıştır. “Şaman'ın sesi bile kadın gibi tınlamaya başlar ve bedeni maskülen güçlerini yitirir. Psikolojik değişimler yaşar. Savaşma ruhunu yitirir ve yabancıardan ürkmeye başlar, dedikodu yapmaktan ve çocuklara bakmaktan hoşlanmaya başlar; böylelikle bir kadın gibi hissetmeye başlar (Wood, 2012, s. 20). Çukçi şamanlar *Softman* (yumuşak adam) olarak da adlandırılmaktadır (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Bir Çuçki *Soft-man* şaman, fotoğraf, n.d. (URL-2).

Karşı cinsin kılığına girme kültürünün bireylerin cinsel eğilimlerinden mi yoksa sosyal anlamda güç kazanma ihtiyaçlarından mı kaynaklandığı araştırmacılar tarafından sorunsallaştırılmaktadır. Marjorie Mandeistam Balzer’a göre (1996) şamanizmde transvestizm bireysel cinsel muğlaklıkları dengelediği gibi, kişisel dezavantajları güce dönüştürür (s.168). Bernard Saladin D’Anglure’a göre (2005), Mauss ve Frazer transvestizmin inanç düzleminde arabuluculuk işlevine sahip olduğunu fark etmiş, Marksizm ise evrimci varsayımlara dayanarak transvestizmi anaerik sisteme bağlamıştır (s. 135). Bu kavramsal çerçevede, ana soylu oluş ve doğurganlığın kutsallaştırılmasının kadın cinsiyetine öykünmeyi kolaylaştırıcı bir etken olmuş olması mümkündür. Tüm bu örnekler toplamında, yabancı kültürde karşı cinsin kılığına girme geleneğinin ritüel ve eğlence, bireysel ve kolektif öznelliklerin iç içe geçtiği girift bir yapı olduğu söylenebilir.

Keza, kuir kültür salt eğlendirme amaçlı karşı cinsin kılığına girme eylemi olarak da var olmuştur. Bilhassa tiyatro, dans gibi sanatsal etkinlikler yoluyla icra edilmiştir. Karşı cinsin kılığına girerek eğlendirme kültürü yıllar içinde değişerek ve dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Kuir ikon kültürün kökeni de bu tarihsel sürece dayandırılabilir. “1500’ler Elizabeth dönemi İngiltere’inde tiyatro oyunlarında sadece erkeklerin oyuncu olmasına izin verildiği için, erkekler kadın kılığına giriyorlardı” (Dougherty, 2017, s. 21).

Ayrıca Japonya’da geleneksel *Kabuki* Tiyatrosu’nda kadın kılığına giren aktörlere *Onnagata* ya da *Oyama* denmektedir (Şekil 2.4). Tiyatro oyunculuğunun yanı sıra kadın kılığına girerek eğlendiren dansçı olgusuna birçok kültürde rastlanmaktadır. “Kuzey Hindistan ve Pakistan’da *hirjalar*, düğünlerde ve doğum ritüellerinde kadın

kılığına giren erkek dansçılardır. Bazı *hirjalar* çift cinsiyetli iken, çoğunluğu Tanrıça Bahuchara için gönüllü olarak iğdiş edilir” (Bakshi, 2004, s. 212). Bu örnekler salt kuir kültür temsilleri olmamakla birlikte kuir kültür için bir mecra yaratmıştır. Kamusal alanda kadınlara varlık tanınmamasının ve sanatsal eylemlerin geleneksel yapılarının kolaylaştırıcı etkileri olmuştur.



Şekil 2.4 : Kabuki’de kadın kılığına giren bir oyuncu, fotoğraf, n.d. (URL-3).

Böylelikle, bu bölümde tarihsel olarak kuir kültürün izleri yabani kültürden feodal döneme kadar örneklerle özetlenmiştir. Bu noktada, Antik Yunan’da kuir kültürün varlığına yer verilmelidir. Bunun nedeni, kuir kimliğinin nasıl inşa edildiğinin irdelenmesi açısından önem taşımasıdır. Foucault, 1972’de I. cildi yayınlanan *The History of Sexuality* adlı kitabında eşcinsellik kavramını sorunsallaştırmak ve eşcinselliğin kurumsallaştırılmasına örnek göstermek için Antik Yunan’ı ele almıştır. Bu olgunun ele alınma biçimi kuir teorisinin temellerinden birini oluşturmaktadır. Foucault, iktidar ve cinsellik arasındaki ilişkiyi irdelerken Avrupa öznesini inşa eden düşüncenin köklerine inerek cinsellik tarihinin nasıl yazıldığını sorunsallaştırmıştır.

Eğitimi tamamlamış ve dolayısıyla toplumsal, ahlaksal ve cinsel olarak etkin rolü oynaması beklenen daha yaşlı biriyle, kesin statüsüne kavuşmamış ve yardıma, desteğe, öğüde gereksinen daha genç biri arasındaki ilişki. Erkekler arası bir ilişki yeniyetmeyi erkekten ayıran eşik çevresinde kuramsal ve ahlaksal bir kaygıya yol açıyordu (Foucault, 2003, ss. 263).

Antik Yunan’da eşcinselliğin kurumsallaştırılması, toplumda üreme ve soyun devamlılığı yönünde bir diktenin göstergesi olarak nitelendirilebilir. Eşcinselliğin statüler arası bir ilişki haline getirilişi, cinselliği ekonomik bir kurum olarak inşa

ettiğinden kuir yaşamdan ayrışmaktadır. Bununla birlikte, Antik Yunan'daki hiyerarşik kuir yaşamın yabancı kültürde topluluk içinde itibar kazanmayı sağlayan kuir kültür paralelinde bir tür güç savaşı olduğu iddia edilebilir. Antik Yunan'da ekonomik ve sosyal üstünlüğe sahip erk eşcinsel ilişkide “üstün” olarak konumlandırılarak gücünü pekiştirmektedir.

Tarihsel süreç içinde Antik Yunan örneğinden sonra Orta Çağ'da kuir yaşamdan söz edilebilir. Bu süreçte kuir kültürün suç, günah ve sapkınlık gibi kavramlarla ilişkilendirilmeye başlandığı görülmektedir. Avrupa kültüründe kuir kimliğin varlığı sodomi kavramı ekseninde takip edilebilmektedir. “Sodomi olarak tanımlanan eşcinsellik, Orta Çağ'da asılarak idam edilme, yakılma ve külleri saçılma şeklinde cezalandırılmış, 18.yy'ın sonuna kadar suçüstü yakalananlara sert cezalar verilmiş, evlendiği halde eşcinsellikten vazgeçmeyen yetişkin erkekler sert şekilde ölümle cezalandırılmıştır” (Corbin, 2008, s. 173). "Batı'da kuir kimlikler Orta Çağ'da dogmatizm, Orta Çağ sonrasında da bilim aracılığıyla baskı ve şiddete maruz kalmıştır. Eşcinsellik hastalık olarak görüldüğünden çeşitli yöntemlerle “tedavi” edilmeye çalışılmıştır.

1869'da Karl W. eşcinsellerin hapsedilmemesi, ilaç tedavisi görmeleri gerektiğini söylemiştir. Örneğin, 1950'lerde Amerikada Erin Carlstone gibi psikiyatrlar konuşma yöntemiyle, insülin şoku metrazol gibi kimyasalların kullanımından eşcinsellerin hadım edilme gibi bedenlerinin tahrip edilmesine kadar yöntemler kullanmıştır. 1973'te eşcinsellik zihinsel hastalıklar listesinden çıkarılmıştır. Beş yıl sonra, gay ve lezbiyen psikiyatrlar APA içinde bir grup oluşturmuştur (Wolf, 2012, ss. 112, 115).

ABD ve Avrupa'daki kuir kimlik mücadelesini 1968 özgürlük hareketi ve 1969 Stonewall isyanı tetiklemiştir. Savaş karşıtı hareket aynı zamanda ırkçılık karşıtı olup, kadın, engelli ve LGBTİ haklarına sahip çıkmaktaydı. Bu dönemde karşı kültür hareketi kuir hareketin örgütlenmesi ve ivme kazanmasında etkili oldu. Fakat karşı kültür hareketinin kuir sanata yansımaları sınırlı düzeydedir.

Amerika'daki sivil hak hareket 1960'larda yok sayılamaz bir noktaya ulaştı bununla birlikte Amerikan avangard'ında birkaç örnek dışında görünmez vaziyetteydi. Segal'in Eşcinsel Özgürleşmesi heykeli 1979'da yapılmasına rağmen, 1992'de Stonewall Inn'in karşısına yerleştirilebildi. 1980'ler de AIDS

ve homoerotik imge ile ilgili tartışmalar sonucu sanat aktivizmle bir araya gelebildi (Reed, 2011, s. 182).

1980’lerde başlayan *AIDS* krizinde eşcinsellerin hedef gösterilmesi sonucu hükümet politikalarına karşı mücadele ivme kazanmıştır. Birtakım örgütlenmeler sanatla aktivizmin bir araya gelmesini sağlamıştır. “ACT UP organizasyonu kurban olarak gösterilmeyi değil, görünür olmayı talep eder. Kuir bedeni ölmeye terk edilmekten ya da hapsedilmekten kurtararak, erotik ve kuir bedenin kendisi bir bilgi aracı haline gelir” (Lord ve Meyer, 2019, s. 31). Tezin 2.5 no’lu “Kuir Kimliğin Günümüz Sanatındaki Popüler Yansımaları” bölümünde analiz edilen David Wojnarowicz örneğinde olduğu gibi sanatçılar kuir beden, *AIDS* ve günah keçisi ilan edilmeye karşı sanatsal tepkiler ortaya koymuşlardır.

“Orta Doğu” coğrafyasında ise kuir kimliklerle ilgili “[S]ormamak, anlatmamak, işin peşini kovalamamak siyaseti benimsenir. Birbirine denk olmayan taraflar arasında statüye bağlı eşcinsellik, Orta Doğu ve Kuzey Afrika’da İslam öncesine dayanır (Roscoe ve Murray, 1997, s. 61). Kuir kültürün kökenleri, Antik Yunan’da hiyerarşik olarak düzenlenen eşcinsel ilişkilerle paralellik kurularak bilgi üretimine dahil edilmiştir. “Antropolog Charles Lindholm, Afganistan ve Pakistan coğrafyasındaki Peştü kültüründe Kandar şehri için Güney Asya’nın eşcinseller başkenti dendiğinden, erkeklerin çoğunlukla yakışıklı genç oğlanlara aşık olduğundan, dansçı oğlanların varlığından, *bedagh denilen* edilgen eşcinsel erkeğin alay konusu olabildiğinden fakat evlenerek toplumdan dışlanmadığından bahsetmiştir” (Afary ve Anderson, 2012, s. 206).

Tarihsel olarak “Orta Doğu” coğrafyasında kuir kültürün varlığı, karşı cinsin kılığına bürünerek eğlendiren erkek olgusu aracılığıyla görünür hale gelmiştir. Bunun nedeni ise kamusal alanda ve eğlence dünyasında kadın kimliğinin sınırlandırılması ve kontrol altında tutulmasıdır. Birçok “Orta Doğu” ülkesinde dans eden erkek eşcinsellikle özdeşleştirildiğinden kuir, toplum içinde tolere edilen ama nötrleştirilmeye çalışılan ve saygı duyulmayan bir konumsallığa sahiptir.

Mısır’da 19.yy’da erkek dansçı için kullanılan *khawal* terimi günümüzde edilgen eşcinsel birey için kullanılmaktadır. İran’da erkek dansçıyı tanımlamak için kullanılan *raqas* bazı çocukları edepsiz olmamaları için uyarırken kullanılır. Pehlevi yönetimi sırasında raqsandeh kadın ya da erkek dansçıyı

tanımlarken, önceden *raqas*, erkek dansçı, *raqaesh* ise kadın dansçı için kullanılmaktaydı. *Raqsandeh* ise toplumsal cinsiyet olarak nötrdür (Shay, 2006, ss. 141).

“Orta Doğu” coğrafyasında bulunan farklı ülkelerde kuir kültürün kökenlerine ve varlığına değinildikten sonra, yakın tarihte kuir yaşamın seyri ve kuir kimliklere nasıl bir yaklaşım gösterildiği ele alınmalıdır.

Orta Doğu’da oğullarının eşcinsel olduğunu fark eden ailelerin gösterdikleri tepkiler şiddettir; dövmek, evden kovmak ve bazen de zorla psikiyatriye yollayarak cinsel kimliğini değiştirmesi için terapi ve elektroşok uygulaması. Gurur, onur kavramı çerçevesinde aileden gelen tehditler, ailenin adının kirlendiğine dair inançtan kaynaklanmaktadır. Onur cinayetleri ve yaralama vakaları çok yoğun olmasa da gerçekleşmektedir (Whitaker, 2006, ss. 18, 19).

Bununla birlikte, “Orta Doğu” coğrafyasında yer alan bazı ülkelerde kuir kimliğin "Batı" Orta Çağı’na denk gelecek bir şekilde cezalandırıldığı görülmektedir. “1990’larda Afganistan’da Taliban göz önündeki eşcinsel faaliyetleri cezalandırmıştır. Eşcinselleri toprak altına canlı canlı gömmüştür. İran’da Humeyni 1979’da iktidara geldikten kısa bir süre sonra eşcinselliğin cezasını ölüm olarak belirlemiştir” (Afary ve Anderson, 2012, ss. 204-211). Bu noktada, ailenin “onur cinayeti” planlarıyla devlet aygıtlarının maşist şiddeti aynı otorite zinciri altında birleşmektedir. Toplumun mikro yapıtaşı olan aile, devletin ceza mekanizmasını kendi bünyesinde uygulayarak, heteroseksist yapısını güvence altına almaktadır. Bu homofobik şiddet, kuir kimlikleri yok sayma mekanizmalarıyla birlikte işlemektedir.

Munir Saikh, 24 Eylül 2004’de Columbia Üniversitesi’nde düzenlenen konferansta İran Başbakanı Mahmoud Ahmedinejad’a yöneltilen İran’da eşcinsellerin idam edilip edilmediği sorusuna, “Bizde sizdeki gibi eşcinsellik gibi bir fenomen yoktur.” cevabının alındığını, bu yok sayışın dilbilimde bile bir karşılığının olduğunu, Müslüman toplumlarda eşcinsel kelimesinin dilsel bir kökeni olmadığını ifade eder (Rashid ve diğ, 2011, ss. 4).

Yok sayma ve sessizleştirme, kuir kültürün kamusal alandan uzakta var olmasına sebep olmaktadır. Görünür olmayan tehlikesiz olarak tolere edilmekte, kuir yaşam kapalı kapılar ardında süregelmektedir. Kamusal alanda da gizli görsel kodlar inşa

edilerek kuir bireyler arası iletişim sağlanmakta fakat bu iletişim hali dışarıya kapalı olarak gerçekleşmektedir. Bu durum da bir tür sessizleştirme olarak işlemektedir.

2004 İnsan Hakları gözlem raporuna göre Mısır'da eşcinsellere polis şiddeti, hapis cezası ve işkence uygulanmaktadır. Gizli ev partileri komşuları gürültüyle rahatsız etmedikleri sürece güvenlidir. Out UK Gazetesi'nden bir yazar, Riyad'dan Haitham aracılığıyla eşcinsellerin birbirini gizli giyim kodlarıyla tanıdıkları bilgisini paylaşmıştır. Haitham, dar ya da parlak renklerde giyinirse hetero erkeklerin onun gösteriş yaptığını zannederken, eşcinsel erkeklerin mesajı anlayacaklarını ifade etmiştir (Whitaker, 2006, ss. 49, 55).

Hakim toplumsal normlarla birlikte inşa edilen kuir kimlik inşası “Orta Doğu” ülkelerinde dinsel kodlamayla birlikte karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “Müslüman” LGBTİ olarak kendini konumlandıran dernekler arasında Tunus'ta *SHAMS*, Lübnan'da *MOSAIC* ve *Helem*, Filistin'de *Al Qaws*, Endonezya'da *Lambda*, *GAYa NUSANTARA*, *Arus Pelangi*, Malezya'da *Musawah*, *Sisters in Islam*, Pakistan'da *NAZ* ve Türkiye'de AK LGBT bunlardan bazılarıdır. Böylelikle, kuir kimliğin dini kimlik inşası ile yan yanda getirilerek kurgulandığı ve siyasileştirildiği görülmektedir.

“Orta Doğu” coğrafyasında kuir kültürün seyri ele alınırken Oryantalist söylemin hâkimiyetine bilhassa dikkat çekmek gerekmektedir. Bunun nedeni, kültürleri “insan işi” ve “tasavvur ürünü coğrafya”lara ayırma tuzağına düşmeden, kuir kültürün yerel kültürel ekseninde nasıl yaşandığını keşfetme gerekliliğidir. Oryantalist söyleme göre “Doğu” ve “Batı” gibi bir ikili karşıtlık üzerinden spesifik bir “Doğu” ya da “Orta Doğu” tanımı ve sınıflandırması yapılmakta ve böylelikle “Doğu'ya” ya da “Orta Doğu'ya” atfedilen belirli nitelikler ile genelleme ve indirgeme yapılmakta, böylelikle hem Batı'nın tahakkümcü özne inşası mümkün kılınmakta hem de bu söylemsel kategorizasyon haricinde kalanlar arasındaki çeşitlilik yok sayılmaktadır. Bu yüzden bu tür Oryantalist söyleme dayalı her türlü bilgi ve iktidar üretimi, kitle kültürüne yönelik bir metalaştırma eylemine dönüşmektedir. Örneğin “Doğu usûlü seks” kitle kültüründeki herhangi bir diğer mal gibi standard bir meta haline geldi” (Said, 1982, s. 115). Dolayısıyla, “Batı”lı ve “Batılılaşan” bir gözlemcinin “Orta Doğu” eşcinselliği ile ilgili değerlendirmelerinde Oryantalizmin getirdiği ikili karşıtlığa dayalı, genellemeci, indirgemeci ve standardize eden taraflı bir bakış açısı titizlikle irdelenmelidir. Nitekim Edward Said'in de iddia ettiği gibi, “Batı”nın sömürgeci

politikasında egzotik olarak kodlanan “Doğu”nun cinselliğine yönelik ilgi her daim bulunmaktadır. Günümüzde “Doğu’ya” cinsellik ve egzotiklik kodlamaları atfetmek suretiyle üretilen bilgi, “Doğu”nun hem kendi kendini, hem de "Batı" tarafından oryantalize edilerek metalaştırılmasını körüklemekte, tahakküm eden iktidarın otoritesini yeniden üreten bir araca dönüşmektedir. Bu kavramsal çerçevede tartışmasını geliştiren Said, “Orta Doğulu” kuir kimlik inşasında kullanılan söylemsel kodlamalara ve değerlere de dikkat çeker. Zira “Arap'a mal edilen ekseriya kötü bir cinselliktir” (Said, 1982, s. 188). Bu bağlamda, kuir kimlikler hem kendi kültürlerinde hem de "Batılı”, “Doğulu” ve “Orta Doğulu” gözlemci nezdinde tam bir kuşatılmışlık halindedir. Bu yüzden de kuirlik ve kuir kimlik inşası, Oryantalist söylem ve onunla sıkı bağları olan postkolonyalizm sayesinde hâkim bilgi ve iktidar kodlamalarını yeniden üretmeye aracılık edebilmekte, işlevselleştirilebilmekte ve metalaştırılabilmektedir.

Kuir kimlik inşasının Türkiye’deki Oryantalist seyri, postkolonyal perspektifle değerlendirildiğinde de, kültürel muhafazakârlık ideolojisi ile kesişilmekte ve daha ziyade Osmanlı İmparatorluğu dönemi ile karşılaşılmaktadır. “Erkekler arasındaki eşcinsellik, Osmanlı’da oğlancılık ya da lûtîlik olarak adlandırılmış, dönemin edebî eserlerinde ve sonraki tarihi incelemelerde işlenmiştir. Öncesinde de oğlancılığa hoşgörüyle bakılan dönemler olsa da, eşcinselliğin resmen suç olmaktan çıkarılması 1858’de Tanzimat reformları kapsamında olmuştur” (URL-4). Osmanlı’da Oryantalist perspektifin dışında kuir kültür ile ilgili yapılmış olan araştırmalara göre “erkek potansiyel bir *kulampara* (genç oğlan çocuklarıyla ya da eşcinsellerle ilişki kuran yetişkin erkek) olarak görülmekte fakat heteroseksüel kabul edilmekte, eşcinsellik, iktidarsızlık göstergesi sayılmaktaydı” (Selek, 2001, s. 68). Antik Yunan’da ve bazı yabancı kültürlerde eşcinsel oğlanların sosyal konumlarıyla cinsellikleri paralellik gösterdiği gibi, Osmanlı’da da ekonomik ve sosyal statünün cinsel kimliği dikte ettiği, kuir yaşamı da kurallara bağlı kılmaya zorladığı görülmektedir.



Şekil 2.5 : Levni, Surname-i Vehbi, minyatür, 1720 (Kurt, 2007, s.63).

Osmanlı’da kuirliğe dair görsel temsiller sarayda, orduda, hamamda, edebiyat eserlerinde ve minyatürlerde görülmektedir. Minyatürlerde eşcinsel ilişkiye dair birçok görsel betimleme söz konusudur. Bu durum, Osmanlı kültüründe eşcinselliğin gündelik yaşamın sıradan bir bileşeni olarak karşılandığına dair çok net bir ifade olarak okunabilir. Minyatürlerde saray içi kuir ilişkiler, iç oğlanlar ve zennelerin tasvirleri bulunmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı’da kuir ilişkilerin kurumsallaştırılmış ve tasdik edilmiş olduğu söylenebilir. Bu yüzden de esasen Türkiye’de Oryantalist söyleme dayalı kuir kimlik inşası eğreti kalmaktadır çünkü antropolojik olarak incelendiğinde kuir kimliğin inşası Osmanlı ve hatta modernlik öncesine dayanmaktadır. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu zamanında yapılmış birçok minyatürde karşı cinsin kılığına girerek eğlendiren zenne ve köçek tasvirlerine rastlanmaktadır (Şekil 2.5).

Osmanlı’da kuir kültürün bir parçası olan bu gelenekler tiyatrodaki “zenne” ve eğlence dünyasında “köçek” olarak tezahür etmiştir. 16.-19. yüzyıllar arasında erkek sanatçılar, erkeklere ayrılmış olan kamusal alanda sahneye çıkmış, gerektiğinde kılık değiştirerek kadın rollerini de oynamışlardır. Köçeklik ve zennelik değişime uğrayarak da olsa varlığını sürdürmüştür. Ancak Haynes’e göre (2014) “Metin And, Türklerin böyle alçaltıcı meslekler icra etmediklerini söyleyerek, Batı’nın yarattığı feminen ve Doğulu öteki kavramını yeniden üretmiştir. Cumhuriyet’le birlikte Batılı, Osmanlı’nın sapkınlıklarından uzak, temiz, heteroseksüel bir yapı kurulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle köçeklik spor, eğitim ve folklor etkinliklerine dâhil edilmemiştir” (s. 22). Bu geleneğe dayalı bilgi üretiminin homofobik ve patriyarkal iktidar nedeniyle aşınmaya uğratıldığı, sanatlar ve görsel kültür üzerindeki popüler etkisinin elimine edilmeye

çalışıldığı gözlenmektedir. Bu yüzden de bu müdahale tezde “epistemik ihlal olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, Gayatri Spivak tarafından geliştirilmiş olan bu kavram açıklanmalıdır. Spivak, postkolonyal düşüncenin ve madun çalışmalarının en önemli temsilcilerindendir. Kuramcı, madun kavramı üzerinden sınıf ve cins-kimlikli sömürgeci ilişkilerin yeniden düzenlenmesine dikkat çekmektedir. Madun (*subaltern*), kavramı, *proleterya* kavramının sınırlılığı nedeniyle geliştirilmiştir. Yukarıya doğru toplumsal devingenlik ile ilişkisi kesilen insanları ve grupları tanımlamaktadır. Sınıf, toplumsal cinsiyet ve yaş bakımından alt ve aşağı konumda olan fakat sabit olmayan dinamik bir kimliktir. Hegemonik yapılar tarafından politik, kültürel ve ahlaki yaptırımları olan ölçütler içinde bir model oluşturulmakta ve bu durum da madunlara karşı örtük bir şiddet olarak işlemektedir. Spivak, Foucault’nun epistemik şiddet kavramından yola çıkarak epistemik ihlal kavramını geliştirmiştir. “Foucault, epistemik şiddetin başlangıcını 18.yy’ın sonunda Avrupa’da akıl sağlığının yeniden tanımlanması olarak gösterir. Epistemik ihlalin en belirgin örneği, kolonize edileni öteki olarak kurgulayan organize, yaygın ve heterojen projedir” (Spivak, 1988, s. 76). Kavramların hegemonya lehine yeniden düzenlenmesi ötekinin sınırlarının çizilmesini getirmektedir.

Epistemik ihlal sadece sömürgeleştirilmiş ülkelerde değil, Türkiye gibi başka bir ulus-devlet tarafından sömürgeleştirilmemiş ülkelerde ve günümüzde küreselleşme politikaları adı altında tüm dünyada gerçekleşmeye devam etmektedir. Epistemik ihlal hegemonik güçlerin bilgi-iktidar üretimi sonucu ortaya çıkmaktadır. Spivak, epistemik ihlali bir sessizleştirme programı olarak tanımlamaktadır. Tahakküm eden devletin normlarına uymayanlar sansür, yasaklama, kısıtlama, sınırlama, darbe, yok sayma, yadsıma ve zorla yerinden edilme gibi şiddet içeren stratejilerle baskıcı bir yönetim zihniyetine maruz kalmaktadır. Zenne ve köçek olgusunun epistemik ihlali de toplumsal cinsiyet mekanizması aracılığıyla ataerkilliğin koruma altına alınması nedeniyle kuir kimliklerin öteki olarak konumlandırılmasından kaynaklanmaktadır.

Üretilen bu bilginin iktidar tarafından hâkim ve baskın olma amacıyla ekonomik, kültürel ve politik programlarda kullanılması ve bir süreklilik oluşturması epistemik şiddeti açığa çıkarmaktadır. Buna göre epistemik ihlal kendiliğin etnik ya da kültürel olarak temsil edilmesi ve yeniden sunumu ile yeni-sömürgeci tarafından üretilen yeni kodlamaların ve programlamaların

içselleştirilerek mülk edinilmesi ve bir süreklilik simulakrının kurulması olarak tanımlanabilir (Yetişkin, 2010, ss. 18).

Zenne ve köçek kültürünün gayri ahlaki, gayri-Müslim ve öteki olarak yeniden tanımlanarak popüler kültür içerisindeki yaygın temsil halinin aşındırılması da bu nedenle epistemik ihlaldir. Zenne ve köçek kültürel olarak ötekini temsil eder hale getirilmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında idealize edilen spor ve folklor etkinlikleri içinde yer almamıştır. Heteronormatif yapıya tehdit oluşturabilecek bir etkinlik olarak kodlanarak toplumsal bellekteki konumu minimum düzeye indirilmiştir.

Böylelikle, zenne ve köçekliğin günlük yaşam pratiklerinden arındırıldığı ve kuir kimliğin dışlanarak ulus-devlet inşasının gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu kurgu için tehdit oluşturan farklı kimlikler ket vurularak sınırlandırılmıştır. Bu kavramsal çerçeve dâhilinde kuir kimliğin, Türkiye'de Cumhuriyet döneminde ve ulus-devlet inşa sürecinde militarizm, kahramanlık ve erkeklik söylemi aracılığıyla kuir kültürün tahakküm altına alındığı gözlemlenmektedir.

Cumhuriyet döneminde ise İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentlerde, sinema, hamam, park, bar ve çeşitli mecralarda biraraya gelen kuir kimliklerin kimlik mücadelesi için örgütlenme alt/orta sınıflar ve öğrenciler arasında, özellikle 70'lerden sonra gelişmiştir. Trans ve travestiler Osmanlı'dan gelen köçek geleneğinin izlerini taşırlar. Ekonomik olarak seks işçiliğine mecbur bırakıldıklarından farklı alt gruplarla etkileşim içinde olmakta ve eşcinsel gruplardan bile zaman zaman dışlanmaktadır (Selek, 2001, ss. 79).

Günümüzde köçeklik geleneğinin izleri sınırlı da olsa eğlence kültüründe görülmektedir. Karşı cinsin kılığına girme kültürü kırsalda köy seyirlik oyunlarında varlığını sürdürmüştür ve kökenleri Şamanizm'e dayanmaktadır. Örneğin, Erman Artun'a göre (2006) "Çukurova Köy Seyirlik Oyunları'nda yaşlı kadın kılığına girme mitolojik ilah simgesidir. Seyirlik oyunlarda düğün, ölüm, ölme dirilme gibi sahneler verimlilikle ilgilidir. Birçok oyunda görülen düğün sahnesi canlandırmasında ana kişi kadın kılığında erkeğin canlandığı gelindir. Gelin bolluk, bereket simgesidir" (s. 5).

Günümüz sanatında Türkiye'de bu görsel temsil ve kültürel mirastan beslenen çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu yüzden kuir kimlik inşasında kuir kültüre dair görsel temsillerin sanatsal çalışmalarda etkili olup olmadığı sorunsallaştırılmalıdır. 2005'den beri kuir performanslar yapan Pembe Radarlar'ın çalışmalarında hangi

kaynaklardan yola çıktıklarına dair yorumları bu soruna bir açıklık getirebilir: “Bu toprakların kültüründe zaten erkeğin kadın kıyafeti giyip sahnede şarkı söylemesi var. Zenne karakteri, sonra Huysuz Virjin bunu yıllarca yaptı. Mesele aslında kadın taklidi yapmak değil, erkekliği bozmaktı. Kendimi ne kadar bozabilirim meselesiydi (Erkök, 2011, ss. 122). Bu yapıbozumcu yaklaşımla, zenne ve köçek kültürünün mirasından beslenerek hâkim toplumsal cinsiyet kodlamalarına dayalı bilgi ve iktidar üretimine meydan okunmuş ve bir kuir kimlik inşası gerçekleştirilmiştir. Tezin 4.2. no’lu bölümü “Kuir İkon Kimliğin Günümüz Sanatına Diğer Yansımaları” başlığı altında analiz edilen Kutluğ Ataman’ın Turkish *Delight* (2007) performansı da zenne ve köçeğin modernize edilmiş bir yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda Oryantalist kodlamalara dikkat çeken eleştirel bir bilgi üretimi olarak da okunabilir. Nitekim Said’in (1982) öne sürdüğü gibi “Oryantalizmde görülen Doğu bir izlenimler sistemidir ki bunun çerçevesini çizen, sayısı hayli kabarık birtakım güçlerdir “(s. 121) Bu nedenle, günümüz sanat üretiminde Osmanlı kuir kültür temsilleri araçsallaştırılırken, Oryantalist bilgi üretimi tuzağına düşme olasılığı da söz konusudur.

Osmanlı’da kuirliğin görsel temsilleri ve kuir kimlik inşasına yansımaları incelenirken kuirliğin edebiyat ve sinemadaki izlerine de kısaca değinilmelidir. Osmanlı edebiyatında sıkça rastlanan eşcinsellik teması, zaman zaman açık zaman zaman da üstü kapalı bir şekilde simgeler aracılığıyla işlenmiştir. Serkan Delice, Osmanlı’da kuir yaşamın analizini 16.yy.’da Mustafa Ali’nin “Görgü ve Toplum Kuralları Üzerine Ziyafet Sofraları” (Mevadun Nefais fi Kavadıl Mecalis) üzerinden gerçekleştirmiştir. Delice’ye göre (2012) “Bu eserde zengin yetişkin erkeklerle, hizmetkâr genç delikanlılar arasındaki ilişkilerin nedeni, kadınların haremlere tecrit edilmiş olmaları ile açıklanmaktadır. Osmanlı toplumunda hemcinsler arası ilişkiler yine de, kültürel başkaldırı, sınırlara itiraz etme, meydan okuma imkânını ifade edebilir” (s. 341, 352).

Osmanlı dönemi edebiyatında kuir kültüre başka bir örnek ise Enderunlu Fazıldır. Zenanname adlı eseri Tanzimat kurulmadan bir yıl önce 1838’de toplatılmıştır. Aile kurumuna zarar verdiği iddiasıyla kitabın toplatılması ve bilgi üretiminin engellenmesi, zenne olgusunda olduğu gibi bir epistemik ihlaldir. Bu eser sessizleştirme programına dâhil edilerek toplatılmıştır. “Bilgi iktidarın üretim hatlarıyla ilişki kurmayan, kuramayanlardır. Onlar madunlar olarak okunamaz, duyulamaz, dışlanır, adsız ve tanımsız kalır” (Yetişkin, 2010, s. 152). Kuir yaşam ile

zenne ve köçek kültürünü yok sayma çabası, ikili karşıtlık üzerinden kurulan ve ötekinin inşasıyla işleyen pozitivist ideolojiyle ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, Osmanlı kültüründe ve günlük yaşamda kuir kimliklerin izleri silinerek yok sayılmaktadır. “Sömürgeci tarih yazını toplumsal cinsiyeti idealize ederken, erkek kimliğini baskın hale getirmektedir. Herhangi bir ittifak olasılığının en dışına itilenler de kadınlar, mahkûmlar, askere alınanlar, hastanede yatan hastalar ve eşcinsellerdir” (Spivak, 1988, s. 84). Böylelikle, kadınların yanı sıra kuir kimlikler de pasifize edilmesi gereken ötekiler olarak inşa edilmektedir. Kuir kültürün yazılı bir esere dâhil olarak tarihe geçmesi “madunun” sesinin duyulması anlamına gelebileceğinden yasaklanmıştır. İdealize edilen değerlerin dışında yer alan kuirliğe dair unsurlar toplumsal bellekte silinmeye çalışılmıştır.

Enderunlu Fazıl, minyatürlerle dolu Defter-i Aşk, Hûbannâme, Zenânnâme ve Çenginâme adlı kitaplarında Osmanlı ve dünya güzellerini, oğlanları, kadınları ve köçekleri açık bir biçimde betimlemiştir. Hatta lezbiyen ilişkileri anlattığı Zenânnâme’nin, Fazıl’ın ölümünden yirmi sekiz yıl sonra İstanbul’da devlet eliyle toplatılmasının temel sebebi, eşcinsellikten söz etmesi değil nikâha karşı duruşu olmuştur. Nitekim modernliğin ürünü aile kurumunu kutsallaştıran Tanzimat, kitabın toplatılmasından bir yıl sonra ilan edilecektir (Yılmazlı, 2020’de atıfta bulunulduğu gibi).

Bu örnekte de olduğu gibi toplumsal bellekte yer eden izlerine rağmen, Türkiye’de kuir kimliklere karşı geliştirilen tutum görmezden gelme tutumu ile psikolojik-fiziksel şiddet arasında salınmaktadır. Yılmaz Esmer’in 2011 Türkiye Değerler Araştırması’nın yayımlanan sonuçları, Türkiye’de homofobinin ulaştığı sonuçları gözler önüne sermiştir. Bu araştırmaya göre Türkiye kamuoyunun %84’ü bir eşcinsel komşusunun olmasını istememektedir (Oksačan, 2012, s. 325). Bu duruma karşın, yönetmenliğini Can Candan’ın yaptığı 2013 yapımı “Benim Çocuğum” belgeseli, kuir birey ve toplum arasında iletişim sağlanması açısından önemli bir adımdır. Ferzan Özpetek’in “Hamam” (1997) ve Kutluğ Ataman’ın “Lola ve Bilidikid” (1999) filmleri de eşcinsellerin toplumda yaşadıkları zorlukların anlaşılması açısından bilinçlendirici birer bilgi üretimi olmuştur. 2012 yılı başında gösterime giren Caner Alper ve Mehmet Binay’ın yönetmenliğini yaptığı “Zenne” filminin başarılarından biri de ilk eşcinsel namus cinayetini konu alışıdır. Film 2008’de gerçekleşen Ahmet Yıldız cinayetine

olduğu gibi, eşcinselleri dışlayıcı tutumlara ve eşcinsel karşıtlığına da dikkat çekmiştir.

Türkiye’de kadına ve kuir bireylere yönelik şiddet birbirinden ayrı değerlendirilemez. Kadın cinayetleri ne kadar politikse, kuir cinayetleri de bir o kadar politiktir. 17 Eylül 2018, *Evrensel* Gazetesi haberine göre, Türkiye trans cinayetlerinde Avrupa’da birinci, dünyada dokuzuncu sırada yer almaktadır. Cinayetler incelendiğinde patriyarkal ve feodal kodlamaların otoritesini ve tahakkümünü sürdürerek sindirme, yok etme ve hükmetme arzusu dikkat çekicidir. Bu nedenle Türkiye’de namus cinayeti olgusunu feodal toplum normları bakımından da açıklamak gereklidir. Fadia Faqir’e göre (2001) “Kadın, belirlenmiş cinsel sakınma kurallarına aykırı davranışlarda bulunursa namusu lekelenmiş sayılır. Aşırı gelenekselci toplum kesimlerinde töre gereği bunun cezası ölümdür ki namus cinayetleri böyle ortaya çıkar” (Hamzaoğlu ve Konuralp, 2019 da atıfta bulunulduğu gibi). Namus cinayetinin motivasyonu, kadın cinselliğini kontrol altında tutma sanrısıyla hükmetmeye dayanmaktadır.

Oysa fiziksel ve psikolojik şiddete karşı duruş, kolektif bir örgütlenme ile mümkün olabilmektedir. Türkiye’de kuir kimliklerin kolektif hak mücadelesi 1980’lerde başlamıştır. 1980 öncesi dağınık örgütlenmeler ve dernek kurma çabaları içinde olan kuir hareket 1980 darbesi sonrasında “Radikal Demokratik Yeşil Parti” etrafında birleşmiştir.

Kuir gruplar 1990’larda politik bir parti kurmak ya da başka partilerle iş birliği içerisinde olarak LGBT meselelerini görünür kılma çabasındaydı. Bursa Gökkuşuğu LGBTT Derneği 2005’de kuruldu. Lezbiyen ve gay girişim derneği Kaos GL dernek olarak kuruldu. 2000’lerde Avrupa birliği’ne bağlı gelişmeler kuir hareketin gelişimi üzerinde doğrudan etkisi oldu (Çetin, 2016, ss. 13).

2000’lerde Eşcinsel Onur Yürüyüşleri İstanbul’da yoğun katılımı ile gerçekleşmiştir. 2010 yılında katılımın 5.000 kişi olduğu yürüyüş, 2011 yılında 10.000 kişiye ulaşarak Türkiye’de düzenlenen en büyük onur yürüyüşü olmuştur. 2013 ve 2014 yılında sosyal, politik ve ekonomik hak talepleri nedeniyle bir harekete dönüşen Gezi Parkı olaylarının etkisiyle LGBTİ Onur Yürüyüşü’ne katılım yaklaşık 100.000 kişiye ulaşmıştır (Şekil 2.6). LGBTİ Onur Yürüyüşüne 2016’dan beri izin verilmemektedir.



Şekil 2.6 : 22. LGBTİ Onur Yürüyüşü, İstanbul, 29 Haziran 2014 (URL-5).

2.2. Kuir İkon Kimliği İnşası

Kuir ikon kimliğin günümüz sanatına etkisi çözümlenmeden önce, popüler kültür içindeki işlevi ele alınmalıdır. Bu sebeple, tezin analiz birimini oluşturan kuir ikon kimlik kavramsal olarak açıklanmalıdır. Öncelikle, ikon, ikon marka ve mit kavramları terminolojik olarak tanımlanmalıdır:

Grekçe “eikon” kökünden gelen ikon kelimesi, kendine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne anlamına gelmektedir. İkonların anlam ve değerleri, ikonların kendilerinden değil, onlara anlam atfeden kişilerin toplumsal yaşamlarından kaynaklanmaktadır. İkon bir kültür ya da bir hareketin temsili sembolü olarak görülen bir kişi ya da şey, hayranlık ya da saygıya değer görülen bir kişi ya da kurumdur. Tarih mitoloji ile başlar, mitoloji, ritüellere sebep olur, ritüeller ikonları gerektirir, ikonlar aynı zamanda kültürel şifrelerdir (Ata ve diğ. 2014, ss. 5).

Popüler kültür kuramcısı Dominic Strinati’ye göre (1995) “İkon kavramıyla yabancı kavimlerin totemizm kavramı arasında bağlantı kurulabilir. Levi Strauss’un totemizm kavramında, belirli bir sosyal grubu temsil eden (klan ya da kabile) hayvan ya da doğal fenomenlere gönderme yapılmaktadır” (s. 98). İkonlar da, popüler kültürün tüketim unsurlarından biri haline gelmekte, günlük yaşam, dil, moda ve sanat gibi geniş bir yelpazede etkileri bulunmaktadır. İkonların toplumda belirli aidiyet unsurlarını tetikledikleri ve modern totemler oldukları iddia edilebilir. Popüler kültürün yapı taşları olan ikonlar, genellikle markalaşmak için kimliklerini inşa ederler.

Amerika Pazarlama Derneği'nin tanımına göre marka; “ürünlerini satışa sunan kişilerin söz konusu bu ürünleri tanımlamak ve piyasadaki diğer emsallerinden ayırabilmek için kullandıkları isim, sembol, tasarım veya bunların çeşitli kombinasyonları”dır. İkon markada ise; pazarda kendini sürekli anlatan, ifade eden markalar, artık tüketicinin zihninde canlanmış ve tüketici gözüyle anlamlandırılmıştır. Kendini ayıran, daha doğrusu tüketicinin diğer markalardan ayırdığı markalar “ikonlaşmış markalar” olarak tanımlanmaktadır (Ata ve diğ., 2014, ss. 30, 35).

İkonlaşmış marka ve kimlikler aynı zamanda mitleşmişlerdir. Yabanıl toplumlarda mitler; insanın, dünyanın, tanrıların, doğa olaylarının, bitki ve hayvanların vb. nasıl ortaya çıktığını anlatan kutsal anlatımlardır. Mitler sürekli. Bu sebeple, kültür içinde değişerek varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Strinati'ye göre (1995) “Mit bir tür gösterge ve söylevidir. İdeolojik olarak kodlanan ve doğallaştırılan simgeler toplumsal hâkimiyet kurarlar” (s. 98). Kapitalizm pop starlar, film yıldızları, futbolcular hatta bazen politikacılar ve mafya üyeleri gibi kendi mitolojik kahramanlarını yaratmaktadır. Ayrıca bu çağdaş mitolojik karakterler, toplumun şekillendirilmesinde rol model olarak araçsallaştırılmaktadır.

İkonların işlevlerine değinildikten sonra, heteronormatif toplumlarda kuir ikonun nasıl var olabildiği sorgulanmalıdır. Donald Morton'a göre kuirliği bir yaşam tarzı, kendine özgü bir yeme, içme, giyinme, saç kestirmeye indirgeyerek, kuir mefhumu önemsizleştirilmekte ve bir meta fetişizmi olarak kimlik siyasetine dâhil edilmektedir (Jagose, 2017'de atıfta bulunduğu gibi). Kuir ikon, cinsel kimliğinden koparılarak, kapitalizmin kendini güncelleyerek yeniden üretme ihtiyacı sonucu “alternatif” bir meta olarak sunulmaktadır. Kuir ikon böylelikle popüler kültürün bir bileşeni haline gelebilmiştir. Kuir ikonun kuir kimliğe dair temsil ettiklerinin çözümlenmesi için, kuir kimliği kavramsal olarak inşa eden kuir teori açılmalıdır.

De Lauretis, ilk kez 1991'de kuir teori kavramını ortaya atmıştır. Kuir, cinsiyetle dalga geçen anlamına gelmektedir. 1992'de Queer Nation aktivisti Karl Knapper, heteroseksüel bir kişinin eşcinsel olamayacağını ama kuir olabileceğini ifade etmiştir. Michail Warner, kuir teriminin aynışmaya karşı agresif bir tepki olduğunu ve azınlıklaştırmayı reddettiğini iddia eder. Ayrıca, normallik rejimine direnerek, politik bir duruş sergilediğini söyler (Browne-Catherine, 2010, ss. 21).

Queer kelimesi Hint-Avrupa dil ailesine ait *twerkw* kelimesinden türemiştir. *Twerk* çapraz anlamındadır. *Queer* kelimesi, Almanca *quer* (transverse- aykırı) ve İngilizce *athwart* (karşı, tersine) kelimesini çağrıştırmaktadır (Edwards, 2009, s. 62). Kuir kelimesi kuir kimlik inşasını tetiklemesine karşın, cinsel ayrımcılığın merkezine yerleşmiş bir kelime olarak da tezahür etmektedir. “Kuir tuhaflık, delilik, değersizlik gibi olumsuz karakterleri ifade etmek için kullanılmıştır. Kuir teori akademik bir disiplin olarak kabul edilse de hala kurumsallaşmanın tekdüzeliğine karşı mücadeleye devam etmektedir. Disipline edilmeyi reddeden farklı bir disiplindir” (Sullivan, 2003, s. 5). Kuir teriminin muğlak bir tanım oluşu kavramsal karmaşalara yol açabilmektedir. Bu teriminin hangi cinsel kimlikleri temsil ettiği, dolayısıyla kuir teorisinin toplumsal cinsiyet çalışmaları, gay ve lezbiyen araştırmaları gibi akademik disiplinlerden nasıl ayrıştığının açıklığa kavuşturulması gereklidir.

Kuir her türlü toplumsal cinsiyeti, her türlü cinsel kanaati ve felsefeyi aşmaktadır. Kuir’lik bir varoluş halidir. Hem ana akım gay topluluğu için de hem de ana akım lezbiyen topluluğu için bir yaşam tarzıdır. Farklı cinsel kimliklerdir; Transseksüel, travesti, drag queen, butch, crossdresser (Grosz, 2011, ss. 7, 15).

Kuir kelimesinin taşıdığı tuhaf, çarpık ve ucube gibi anlamlar bağlamında aşağılama sıfatı olarak da kullanıldığı görülmektedir. Bu kelimenin ve dolayısıyla temsil ettiği kimliklerin aşağılanmasından yola çıkılarak akademik teoriler geliştirilmiş ve sanat eserleri üretilmiştir. Kuir teorisinin öncülerinden Butler da, teorisini bu aşağılama sıfatı üzerinden kurgulamıştır.

Kuir, eskiden Afroları aşağılamak için kullanılan *nigger* kelimesi gibiydi. Kuir geçmişte kalmış bir aşağılama mı? Yoksa günümüzde ya da gelecekte gerçekleşen bir onaylama hali mi? Bu terim, aşağılayıcı bir ifade ile patolojik bir cinselliği tanımlamak için kullanılmıştır. Böylelikle normalleştirmenin simgesi haline gelerek, cinsel meşruluğun sınırlarını belirlemeye yaramıştır. Kuir, geçmişten günümüze taşıdığı yarayı iyileştirebilecek midir? (Butler, 1993, ss. 223).

Kuirin başka bir tanımı da, kuir teorisinin öncülerinden dilbilimci ve edebiyatçı Sedgwick tarafından yapılmıştır. “Sedgwick’e göre kuir, pek çok olasılığın birbirine karıştığı, ahenk ve ahenksizlik gibi öğelerin meydana getirdiği, net bir biçimde ifade

edilemeyen toplumsal cinsiyet ve cinselliktir” (Jagose, 2017’de atıfta bulunulduğu gibi). Bu tanımlama, kuir ikon ve özellikle *drag* ikon (kadın kılığına giren erkek ikon) kimliğinin anlaşılması için gereklidir. Çünkü bu terminoloji, toplumsal cinsiyet rolleriyle onların çoklu olasılıkları arasındaki salınım ve karmaşayı vurgulamaktadır. “Cinsel kimlik, partnerlerin toplumsal cinsiyetlerindeki benzerlik ya da farklılıkla yani ikili bir oyun ve zıtlıkla tanımlanmaktadır. Böylelikle insanlar bu ayrıcalıklı kategorilerin birine ya da diğerine ait edilmektedir “(Sedgwick, 1990, s. 158). Sedgwick toplumsal cinsiyet kavramına bir alternatif sunmamış olsa da, ikilik halini sorgulayarak kuir teorisinin temel meselesini ortaya koymuştur. Ayrıca, Sedgwick *Epistemology of the Closet* (1990) adlı kitabında, gizli dolap ve sır ifşası kavramlarını geliştirmiştir. Bu kavramlar, kuir kimlik inşasında, hak arama mücadelelerinde ve kuir sanat eserlerinin açık veya kapalı mesaj olarak kategorilendirmesinde işlevselleşmiştir.

Kuirin tanımlamasındaki genel geçer belirsizliğe karşın, toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde erkek ve kadın kimliği için keskin kalıplar inşa edilmiş bulunmakta, bu kalıplar dışına çıkan kişiler toplum tarafından dışlanmakta ve aşağılanmaktadır. Peki, bu hazır kalıplar her birey için biçilmiş kaptan mıdır? İkiden fazla cinsiyet olabilir mi? Bireyler bu kalıplardan ne derecede ve hangi noktalarda ayrışmaktadır? Bu bağlamda, kuir teori çoklu olasılıkları aydınlatmaktadır. Anne Fausto-Sterling, çift cinsiyet meselesini ele aldığı *Five Sexes Why Male and Female Not Enough?* başlıklı makalesinde “Devlet ve hukuk sistemi toplumsal cinsiyeti koruyarak, doğaya karşı çıkmaktadır. Biyolojik olarak kadından erkeğe uzanan geniş bir spektrum söz konusudur ve bu spektrumda en az beş cinsiyet bulunmaktadır” (Sterling, 1993, s. 21). Toplumsal cinsiyet kategorileri ile ilgili önemli bir sorunsal da çift cinsiyet konusudur. “Hermafroditler tıp teorisinde kusurlu insanlar olarak görülmekte olduğundan, erkek ya da kadın cinsiyetini seçmeye zorlanarak, ameliyatla sakatlanmakta ve cinsiyetle ilgili kararlarından dönmelerine izin verilmemektedir. “*Herculine Barbin* vakasında da cinsiyetini benimseyemeyen Barbin’in intihar ettiği görülmüştür” (Foucault, 2011, s. 135). Foucault, 1800’lerde Fransa’da görülmüş bir çift cinsiyet vakası olan *Herculine Barbin*’den yola çıkarak, toplumsal cinsiyetle ilgili eleştirilerini sorunsallaştırmıştır.

Foucault, cinsiyetin köken değil sonuç olduğuna dair tersine bir söylem geliştirmiştir. Toplumsal cinsiyetin devlet tarafından denetim aygıtı olarak araçsallaştırılan ve insan doğasına uymayan suni bir yapı olduğunu öne

sürmektedir. Toplumsal tabiiyet kavramı üzerinde duran kuramcı, cinsiyeti toplumsal olarak üretip denetleme adına inşa edişin, birbirinden kopuk ve farklı cinsellikleri yapay olarak birleştirmek anlamına geldiğini iddia eder. (Spargo, 1999’da atıfta bulunulduğu gibi).

Tezin analiz birimini oluşturan kuir ikonlar da *drag* ikonlar gibi tek bir cinsiyete bağlı kalmayı reddeden ve tek bir bedende ayrışan kimliklerdir. Bu nedenle, toplumsal tabiiyet mekanizmasının dışında yer alırlar. Bu mekanizmanın dışında kalmalarına rağmen, heteronormatif kalabalığın eğlencesi olarak meşrulaşır, hatta mitleşirler. Bu nedenle, meşrulaşmak için araçsallaştırdıkları *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramları açılmalıdır.

2.3 Drag Performativite ve Drag Melankoli

Öncelikle kuir teorisinin tezin analiz birimi olan kuir ikon kimliği hangi bağlamlarda ele aldığı tartışılmalıdır. Literatür içinde “kuir ikon kimlik” merkezli spesifik bir tartışma söz konusu değilse de *drag* olgusu önem taşımaktadır. Bu durum, kuir ikon kimliğin günümüz sanatına olan etkisi incelenirken değerlendirmeyi kolaylaştırıcı bir unsur olacaktır. Özellikle tezin temel aksını oluşturan kuir kuramcılardan Butler, *drag* olgusunu sorunsallaştırmıştır. Butler’ın geliştirdiği *drag performativite* kavramı toplumsal cinsiyetin sorgulanması üzerine kuruludur.

Zorla var edilen toplumsal cinsiyetin tözel etkisi performatif olarak üretilmiştir. Yani o, ‘mış gibi’ yaptığı kimliği kuruyordur. Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında, bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz. O kimlik, tam da kendisinin sonucu olduğu söylenen dışavurumlar ve ifadeler tarafından performatif olarak kurulur (Butler, 2008, ss. 77).

Kuir ikon görselliğinde de toplumsal cinsiyetin -mış hali dışı vurularak, beden aracılığıyla karşı cinsin kimliği performe edilmekte, canlandırılmaktadır. Butler, *drag*’ı toplumsal cinsiyet rollerinin suni yapısını ifşa etmek için kullanmıştır. “*Drag performativite*, performansının anatomisi ile performansı yapılan toplumsal cinsiyet arasında oynar. *Drag*, düzenleyici heteroseksüel tutarlılık kurgusu vasıtasıyla toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak ortaya çıkarır” (Butler, 2008, s. 77, 226). *Drag*, ikili cinsiyet kalıpları karşısında nasıl konumlanmaktadır? Kuir ikon *drag* yani kadın kılığına giren

erkek, toplumsal cinsiyetle alay eden, cinsiyeti parodileştiren ve kadın olmayı taklit eden dolayısıyla cinsiyetin bir taklit olduğunu ortaya koyan kişidir. Kıyafet, beden dili, mimik gibi unsurlarla bu eylemi gerçekleştirme hali ise *drag performativite*'dir. Pek çok kuir kuramcı, Butler'ın *drag performativite* kavramı üzerinden kendi önerisini geliştirmiştir. Örneğin Foucault, Butler'ın *drag* ve *drag performativite* kavramını farklı şekilde okumaktadır:

Foucault'a göre *drag* ve performativitesinin hedefi, bastırılmış içgüdüleri temsil eden politik sistemleri temelden sarsmaktır. Kimlik politikaları tarafından engellenen *drag*, yeni bir direniş ve yıkıcılık potansiyeli taşır. Feministlere göre *drag*in geleneksel ve tektipleştirilmiş feminenliği temsil ettiği hatırlatılmalıdır. Fakat yine de *drag*in bizi cinsel olarak doğal olanı tekrar sorgulamaya sevk ettiği söylenebilir (Spargo, 1998'de atıfta bulunulduğu gibi).

Feminenliğin abartılı taklidi bağlamında oluşan *drag* estetik, *camp*'tir; Aşırı süslü, parlak renkli, pullu, tüylü kostüm ve takılardan oluşmaktadır. *Camp* kostümler içinde performansını gerçekleştiren *drag*, feminenliğin abartılı hallerini canlandırırken komikleşmektedir. Dolaylı olarak da, heteroseksüel kodlar tarafından dayatılan feminenlik imgesinin bir tür eleştirisini gerçekleştirmiş olmaktadır. *Drage* gösterilen toplumsal tepkiler çoğunlukla olumsuzdur. Tarih boyunca farklı kültürlerde görülmüş olan *drag* olgusu, en çok kadınların kamusal alanda varlık gösteremedikleri dönemlerde tolere edilmiştir. Bu nedenle, kuir ikonun toplumsal belleğin bir parçası olarak işlevselliğini farklı şekillerde sürdürdüğü ileri sürülebilir. Kuir ve *drag ikon* geleneksel eğlendirici rolünün dışına çıktığında toplumsal cinsiyet karmaşası yaratacaktır. *Drag* bu noktada, kuir ikon bedenini direniş unsuru olarak kullanamakta ve eğlence unsuru olarak tüketilmesi ekseninde güç kaybetmektedir.

“Llyod'a göre *drag performativite*, performansçıyı aşan ezbere hareketler, imgeler ve işaretlerden oluşur. Böylelikle performansın kendisi performatif bir eylemdir. Teatral ya da doğaçlama olmaktan ziyade kurucudur” (Sullivan, 2003'de atıfta bulunulduğu gibi). Lloyd'ın çıkarımı *drag performativitenin* doğaçlanan bir performans olmadığı, kurgulandığı, belirli toplumsal cinsiyet kalıplarının tekrarı ve pekiştiricisi olduğu iddiasını içerir. Bu iddia, *drag*i var olanı “kurucu” ilan ederek Butler'ın “*Drag* yıkıcıdır” önermesiyle zıtlasmaktadır. *Drag*in kurguladığı karakteri abartılı makyaj, saç, *kiç* ve *camp* kostümlerle basmakalıp bir senaryo içinde canlandırmakta olduğu söylenebilir. Kuir ikonların da saç modeli, makyaj, kostüm ve takı gibi belirli simgesel

kalıpları tekrar ederek, bu tür temsil biçimleri aracılığıyla ikonlaştıkları gözlemlenmektedir.

Hooks ise *drag* kavramını *Paris is Burning* (1991) adlı belgeselin eleştirisi ekseninde tartışmaktadır. Hooks, *drag*in ırkçı, sömürgeci normları ve kimlikleri pekiştirmesinden rahatsızlık duymaktadır. “*Drag kraliçelerin* yansıttığı sosyal sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet özlemi iktidar sınıfına ait ise, bunun anlamı beyaz ve erkek olan iktidarla işbirliği içinde olmayı istemek demektir” (Hooks, 1992, s. 148). *Drag*in üstünlük atfedilen beyaz ve üst sınıf kadına ait kalıpları tekrar ederek toplumsal cinsiyet normlarını yeniden ürettiği söylenebilir. Bu performanslar, *drag*in özgül kimlik temsilini sınırlayarak, onu belirli bir imgesel çerçeveye hapsetmektedir.

Taylor ve Rupp da *drag*lerle sahada gerçekleştirilen kişisel görüşme ve mülakatlar sonucu toplumsal cinsiyet algılarıyla ilgili bir takım çıkarsamalarda bulunmuşlardır. “Karşı cinsin kılığına girme olgusuyla ilgili etnografik araştırmaların sonuçlarına göre, *drag kraliçelerin* erken ergenlik döneminden itibaren, feminen ya da androjen kıyafetler giydikleri, makyaj yaptıkları ve kız çocuklarına ait oyuncaklarla oynadıkları saptanmıştır” (Taylor ve Rupp, 2004, s. 119). Bu görüşmelerde, *drag*lerin genellikle çocukluktan itibaren, karşı cinsin kimliğini taklit etmeye ve kendi özgün kimliklerini kurgulamaya başladıkları görülmüştür. *Drag performativite* de kamusal alanda kendilerini sınırsızca ifade edebilecekleri bir mecra yaratmıştır. Bu nedenle, popülerlik ve ikonlaşma kuir ikon kimlikleri daha güvenli bir alana taşımıştır. Böylelikle, bu güvenli alan içinde toplumda “devrim” olarak nitelendirilebilecek sanatsal eylemlerde bulunabilmişlerdir.

Rupp, Taylor ve Shapiro ise makalelerinde *drag kral* ve *kraliçeleri* gözlem ve kişisel mülakat yöntemiyle karşılaştırmışlardır. Genellikle, kadın kılığına giren erkek olgusu üzerine çok fazla bilgi ve teori mevcutken, erkek kılığına giren kadın olgusuyla ilgili araştırmalar ayrımcılık barındıran bir şekilde yok denecek kadar azdır. Bu nedenle bu çalışma, karşılaştırma olanağı tanıdığından oldukça aydınlatıcıdır. “*Drag kral* ve *kraliçeler* arasındaki zıtlık çarpıcıdır. İkisi de toplumsal cinsiyet ve ırk kavramlarıyla ilgili olsalar da, *drag krallar* ciddi ve politik, cafcacflı *drag kraliçeler* ise taşkınlığın sınırındadır” (Taylor ve diğ, 2010, s. 13).

Drag gibi kuir ikonları da tanımlayan taşkınlık hali, toplumda zaman zaman skandal olarak nitelendirilse de bazı değişimleri tetikleyebilmiştir. Bu kuir taşkınlıklar, tezin

ilerleyen bölümlerinde *juissance* ve *karnaval* kavramlarıyla özdeşleştirilecektir. Kuir ve *drag* ikonların abartılı halleri ve toplumu şaşkına çeviren tatlı çılgınlıkları olduğu gibi, derin bir melankoli barındırdıkları da gözlemlenmektedir. Bu noktada, karşımıza *drag melankoli* kavramı çıkmaktadır. Nitekim tezin analizinde kullanılan başat kavramlardan biri Butler’ın toplumsal cinsiyet ve *drag performativitesi* kavramıdır. Tezde ikincil olarak Butler’ın *drag* ve *drag melankoli*yle açtığı toplumsal cinsiyet melankolisi kavramı, *drag melankoli* olarak kullanılmıştır. Vaka analizi yapılan kuir ikon Zeki Müren ve kuir ikonla bağlantılı sanat eserleri, *drag* ve kuir melankoli kavramları kullanılarak okunmuştur.

Butler, melankoliyi toplumsal cinsiyetle çelişen kuir kimlik ile ilişkilendirmiştir. Bu noktada, kendi cinsel kimliğini gerçekleştirememesi durumu bir tür kayıp olarak algılanmakta ve melankoliye yol açmaktadır. Bu nedenle kuramcı, Freud’un melankolinin yası tutulmamış bir kayıp nedeniyle bilinç düzeyine çıktığı savından yola çıkmıştır. Freud (1917) “Çelişkiyi incelemeye başlamadan önce, melankolik bozukluğun insan egosunda neye mal olduğuna bakalım. Melankolik kişide, egonun bir yanının nasıl da diğer yanına karşıt bir şey olarak düzenlendiğini görüyoruz; onu eleştirel bir biçimde yargılıyor, adeta onu bir nesne gibi ele alıyor” (s. 246). Bu çelişkili ruh hali de psikolojik bozukluk olarak açıklanmaktadır. Bu durum toplumsal cinsiyet melankolisinin çelişkili cinsel ve bedensel kimlik halleriyle örtüşmektedir.

Butler da bu önermeler üzerinden toplumsal cinsiyetin eşcinsel aşk olasılığını engelleyişi ve egonun bu durumu bir kayıp olarak algılayışı bağlamında toplumsal cinsiyet melankolisi kavramını ortaya koymuştur. Ayrıca, *drag*i toplumsal cinsiyeti performe ve taklit edişi nedeniyle toplumsal cinsiyet melankolisini açıklamak için örnek olarak ele almıştır. *Drag*’ın sahneye taşıdığı “erkeklik” ve “kadınlık” halleri zaman zaman içiçe geçmekte fakat her daim bir karmaşa içinde var olmaktadır. *Drag*, toplumsal cinsiyetine karşılık cinsel kimliği ile sürekli kaotik bir devinim halindedir. *Drag* sahnede sergilediği performansla “kadın”ı canlandırırsa da “erkek” bedeninin getirdiği sınırlılıklar nedeniyle “kadın”lığa karşı bir mesafe ve dolayısıyla özlem söz konusudur. Bu durum da toplumsal cinsiyet melankolisinin eksiklik, yoksunluk ve melankoli durumuyla örtüşmektedir.

Drag, heteroseksüel melankoliyi simgeselleştirir. Maskülene âşık olma olasılığını reddederek ve bu kaybın yasını tutmayarak toplumsal cinsiyeti inşa eder. Aşk nesnesi oluşu reddedilen ve reddedilişinin yasını tutamayan feminen

de abartılı bir feminen kimliğe bürünür. Bu manada, asıl melankolik lezbiyen en katı heteroseksüel kadın, asıl melankolik eşcinsel erkek ise en katı heteroseksüel erkektir (Butler, 1995, ss. 177).

Kuir kimliğin melankoliyle ilişkilendirilmesi, Halberstam'ın *The Queer Art of Failure* (2011) kitabında da ortaya çıkmaktadır. Halberstam, küresel kapitalizmin yücelttiği başarı takıntısına karşı inşa edilebilecek kuir “çuvallamalar”dan bahseder. “Heteronormatif sağduyu başarının ilerleme, sermaye biriktirme, aile, etik davranış ve umut ile denkleştirilmesine yol açar. Kuir ya da karşı hegemonik sağduyu biçimleri, başarısızlığın uyumsuzluk, antikapitalist pratikler, üretken olmayan hayat tarzları olumsuzluk ve eleştiri ile ilişkilendirilmesini sağlar” (Halberstam, 2013, s. 129). Kuramcı, başarısızlık, ötekilik ve kirlilikle özdeşleştirilen kuir kimliklere layık görülen melankoliyi tersyüz ederek yüceltmekte, kuir estetikle karanlığı, kuir kaybeden oluşla yaratım ve üretim ivmesini bir tutmaktadır.

Kapitalist toplum tarafından imkânsız âşk, kirli ve öteki olarak kodlanan *drag*in yaşadığı şey melankolidir. Guy Hocquenghem “Homoseksüel Arzu” adlı eserinin “Kapitalizm, Aile ve Anüs” bölümünde, kapitalizm işçi sınıfını orta sınıfı taklit eden bir sınıfa dönüştürdüğü gibi, eşcinselleri de başarısızlığa uğramış normal insanlara dönüştürmektedir der. Başarısızlığa uğramış normal insanlara ya da toplumsal normlara uyum sağlayamayarak normallliği başaramayanlara biçilen kaftan da melankolidir (Halberstam, 2011, ss. 94).

Tezin ilerleyen bölümlerinde, kuir ikon sanatçıların bu görüşü olumlar nitelikte AIDS, sansür ve şiddet gibi negatif unsurlara rağmen ikonik işler ortaya koydukları görülecektir. Ayrıca, kuir ikonların *camp* çılgınlıklarının yanı sıra taşkın melankolilerinin de sanat üretimlerinin bir parçası olduğu Zeki Müren örneğiyle somutlaşacaktır. Kuir ikon kimliklerin sanata yansımalarına odaklanılmadan önce, tezin analiz birimi olan kuir ikon kimliğin küresel düzlemde ve popüler kültür ekseninde tanımlanması gerekmektedir.

2.4 Kuir İkon Kimliğin Küresel Popüler Kültürdeki Yeri

Kuir ikon patriyarka ve erki yıkış potansiyeline rağmen, küresel popüler kültür düzleminde önemli bir role sahiptir. Kuir ikonun tarihsel kökeni karşı cinsin kılığına girerek eğlendiren erkek yani *drag* kültürüne dayanmaktadır.

Britanya’da bilinen ilk *drag*, Viktoryen Dönem’de ünlenen Danny La Rue’dir. 1920’lerden itibaren gay kulüplerde *drag kraliçeler* şov yapmaya başlamışlardır. Yakın tarihte ise, Pricilla’nın Maceraları (1994) filminden 1990’lar şov dünyasının ünlü ABD’li *dragin* Ru Paul’a, 2014’te Eurovizyon şarkı yarışmasını kazanan Conchita Wurst’a kadar, Batı eğlence dünyası ve popüler kültürü pek çok ünlü *drag kraliçe* barındırmaktadır (URL-6).



Şekil 2.7 : Angus McBean, Danny La Rue, fotoğraf, 1968 (URL-7).

Avrupa eğlence kültürünün bir parçası olan *drag*lerden önce, çeşitli kaynaklarda karşı cinsin kılığına girme kültürüne (*cross dressing*) tarihsel olarak rastlanmaktadır. Örneğin ünlü *drag* Danny La Rue’den (Şekil 2.7) önce İngiltere’de Viktoryen dönemde (1837-1901) kendilerine *Mollies* adını veren, maskülen tavırlardan uzak bir grup erkekte bahsedilmektedir.

1698’de Edward Ward, kadın gibi konuşan, yürüyen ve çılgılık atan *Mollies* grubuna ait kişilerin bir araya geldiklerinde ipek gecelikler giydiklerini gözlemlemiştir. Goethe, 1786’da Roma’da katıldığı karnavalda en alt tabakaya ait kadın kıyafetleri giyen ve umarsız tavırlarla göğüslerini sergileyen erkeklerin varlığına dikkat çeker (Baker ve diğ, 1994, ss. 101).

ABD’de *drag* tarihçesi incelendiğinde kamuya açık ilk toplu eğlencelerin 1800’ler ve 1900’larda New York’ta görüldüğü ortaya çıkmaktadır. “*Drag* balolar, *draglerin* varlıklarını gösterdikleri ilk mecralardı. Daha sonra dikkat çeken başka bir istisna da, 1930 ve 40’larda, II. Dünya Savaşı sırasında *draglerin* askerleri eğlendirmek için gezici turlara dâhil olmasıydı” (Dougherty, 2017, s. 23).

Yakın tarihe gelindiğinde Amerikalı, Avustralyalı ve Avrupalı ünlü *drag*lere rastlanmaktadır. Ayrıca, kuir kültür ya da kuir ikon kültürden beslenen ikonlardan bahsedilebilir. Kült bir örnek olarak Liberace ele alınabilir. Liberace (Şekil 2.8), feminen kostümleriyle *drag* öznellikler barındıran bir kuir ikon olarak Amerikan popüler kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir. 1950’ler ve 1970’ler arasında popülerliği en üst düzeyde seyredirken, o dönemde dünyanın en çok para kazanan eğlence sektörü çalışanı olmuştur. “Liberace sahnede *drag* görünümüne karşı, eşcinselliğini kamu önünde reddetmiş, hatta bazı gazetelere bu konuda tazminat davası bile açmıştır. Şovunu 1980’lere dek devam ettirmiş, 1987’de kamuoyunda ölümüne dair yapılan şaibeli açıklamalara rağmen, AIDS hastalığından dolayı hayatını kaybetmiş olduğu ortaya çıkmıştır” (URL-8).



Şekil 2.8 : Liberace, fotoğraf, 1985 (URL-9).

Tezde yerel kuir ikon örneği olarak ele alınan Zeki Müren’in çağdaşı Liberace ile arasında benzerlikler bulunduğundan, karşılaştırılmaları kuir ikon kimliğinin etkilerinin anlaşılması bakımından faydalı olacaktır. Liberace’nin Zeki Müren’le olan benzerlikleri *camp* kostüm ve dekorları, lükse ve abartıya düşkünlükleri ayrıca cinselliklerini açıkça ifade etmemeleriydi. İkisi de *drag performativiteyi* şov amaçlı kullanmıştır. Kamusal alanda, cins bükücülüklerinin kimliklerine dair bir öznellik olmadığını dayatmışlardır. Zeki Müren gibi Liberace de medya kitle iletişim aygıtlarını araçsallaştırarak kurgusal kimliğini başarılı bir şekilde oluşturmuş ve popüler kültür ikonu olarak fetişleşmiştir. Liberace, 1979’da popülerliği sürerken müzesini kurmuş, kostüm ve eşyalarını sergilemiştir. Müze, popülerliğini kaybetmesi sonucu ekonomik nedenlerle 2010’da kapatılmıştır (Şekil 2.9).

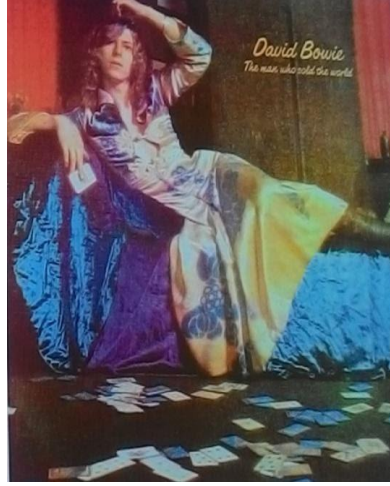


Şekil 2.9 : 2010’da kapatılmış olan Liberace Müzesi, fotoğraf, Las Vegas (URL-10).

Kronolojik olarak Liberace’den sonra David Bowie bir kuir ikon kimlik olarak ele alınabilir. 1970’lerde popüler bir kuir ikon olarak ortaya çıkan pop sanatçısı Bowie, küresel düzlemde hala kült bir kimliktir.

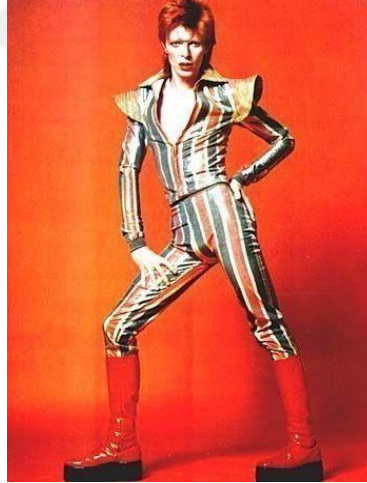
David Bowie, özgür aşk ve dayanışmayı radikal politik değişimin odağı olarak gören 1960’lı yılların ütopyik hayallerinin 1970’lerdeki yok oluş sürecinde ortaya çıkmıştır. Bu dönüşümün ekseninde yer alan sanatçı, kendisinin de ifade ettiği gibi değişimin hızını yakalamaya çalışmıştır. İmaj yaratıcı olduğu kadar ikonoklasttır (Miller, 2016, ss. 69).

1960’ların cinsel özgürleşme öğretisinin yarattığı özgürlük ortamında kuir ikon kimliğini inşa eden sanatçı, popüler imgesini zaman zaman *drag personası* ile kurgulamıştır. 1970’te *The Man Who Sold The World* albümü (Şekil 2.10) kapağında kadın elbisesi giydiği gerekçesiyle yasaklanmış, kapak görseli değiştirilerek farklı bir şekilde tekrar yayınlanmıştır. ABD’de yayınlanan yeni albüm kapağında maskülen ve tüfek taşıyan bir erkek karikatürünün yer alması oldukça ironiktir. ABD’de yasaklanan albüm kapağı İngiltere’de 1971’de yayınlanmıştır.



Şekil 2.10 : David Bowie, The Man Who Sold The World Albüm Kapağı, İngiltere, 1970 (Miller, 2016, s.195).

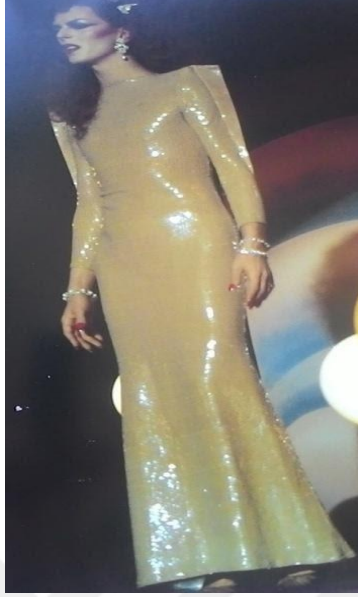
“Tüm sanat akımlarından etkilendiğini, belirli bir moda akımına sadık kalmadığını belirten Bowie’nin duruşu, Camille Paglia tarafından *drag* kraliçe üslubu olarak tanımlanmıştır” (Miller, 2016’da atıfta bulunulduğu gibi). 1972’de *Ziggy Stardust* Turu’nda kızıl saçı, makyajı, parlak kostümü ve platform topuklu ayakkabılarıyla *Ziggy Stardust drag personasına* bürünmüştür (Şekil 2.11).



Şekil 2.11 : David Bowie, Ziggy Stardust kostümü, 1972 (Miller, 2016, s.57).

Bowie, *Boys Keep Swinging* (1979) video klibinde takım elbisesiyle erkek kimliğine bürünerek şarkı söylerken, sanatçının üç ayrı *drag* versiyonu arkasında vokalist olarak eşlik eder (Şekil 2.12). Klibin ilerleyen dakikalarında, David Bowie’nin genç, orta yaşlı ve yaşlı dönemlerini temsil eden *drag* versiyonları sahnede peruklarını atarak makyajlarını silerler. “Paglia’ya göre Bowie, *Boys Keep Swinging*’in video klibi

dışında *drag* olmamıştır. ABD’de bu şarkı klipteki travestizm yüzünden yayınlanmamıştır” (Miller, 2016’da atıfta bulunulduğu gibi).



Şekil 2.12 : David Bowie, Boys Keep Swinging, video klip, 1979 (Miller, 2016, s.81).

David Bowie, toplumsal cinsiyet teorisini bir tür temsiliyet ya da performans olarak formüle etmiştir. Benliğin rol oynama özelliği, sosyolog Erving Goffman’ın 1959’da öne sürdüğü performatif benlik kavramında ortaya konmuştur. David Bowie, Britanya kültüründe Viktorya Dönemi’nde yaşamış olan ünlü drag Danny La Rue ve 1920’lerden itibaren gay kulüplerde sahneye çıkan *drag kraliçe* kültüründen ilham almıştır ” (Miller, 2016, ss. 90).

Bu noktada, Goffman’ın performatif benlik kavramıyla, Butler’ın *performativite* kavramı arasında paralellik kurulabilir. Cinsiyet bükücü Bowie, *Ziggy Stardust*’da olduğu gibi kurguladığı *drag* kimlikleri sahnede performe etmektedir. Tezin ilerleyen bölümlerinde popüler bir yerel kuir ikon örneği olarak analiz edilen Zeki Müren’le kıyaslandığında, Bowie sanatını oldukça özgür bir mecrada icra etmiştir. Bowie İngiltere’de var olan özgür gay kültürden beslenmesine rağmen, Müren gibi bireysellikle hareket ederek, ikon kimliğini kurgulama ve pazarlama peşinde olmuştur. "Batı"daki kuir harekete sırtını dayamasına rağmen eşcinsel haklarıyla ilgili herhangi bir çaba göstermemiştir. David Bowie’nin Zeki Müren’le olan başka bir ortak yönü de, güzel sanatlar ve modadan ilham alarak kendi özgün görselliğini inşa etmesidir.

Global düzlemde popüler kültür ekseninde *cross-dressing* (karşı cinsin kılığına girme) ve *drag* unsurları araçsallaştıran kuir ikon örneklerin yanı sıra, *drag kraliçeler* de önemli bir yere sahiptir. Ru Paul ilk akla gelen *drag* ikondur. Performansçının düzenlediği *Ru Paul Drag Dance Yarışması* 2006'dan beri popülerliğini korumaktadır. Ru Paul'un ve yarışmasının yarattığı popülerlik *camp* kültür ve *drag performativite* bağlamında akademik makalelere konu olmuştur. “*Drag Race*, kuir sosyal gruplar için bir tür sosyal bellek olarak işlev gören *camp* ve kuir kültürel referanslar üzerine kuruludur” (Scott, 2020, s. 11).

Camp ve kuir referanslar içeren *drag* kültürün çağdaş örnekleri hemen hemen her ülkede mevcuttur. “Mitsubishi Junko, Japon *drag* kültürünü Kadın Kılığına Giren Erkekler Derneği (MTFCD) ve sadece kadınların girebildiği kulüpler olarak tanımlar” (McAllister, 2017'de atıfta bulunulduğu gibi).

“Orta Doğu'da” bulunan ülkelerin popüler kültüründe kuirliğin kamusal olarak temsiliyet durumu ise eğlendiren *drag* olarak mevcuttur.

Orta Doğu'da eşcinselliğe çok düşük derecede tolerans gösterilir. Fakat bazı iş alanlarında resmi olarak ilan edilmediği sürece eşcinsellik açık bir sır haline gelir. Lübnan'da erkek dansözler popülerdir ve halk tarafından takdir edilirler. Cezayir'de erkeklerin eğlence merkezlerinde *drag* olarak çalışma izni vardır (Whitaker, 2011, ss. 6).

“Lübnanlı kuir bireyler, özellikle *drag kraliçeler*, özgün kimliklerini kaybeden *Gay International* kolonyal güçlerinin kurbanlarıdır. Fakat Lübnanlı *drag kraliçeler*, “Batı”lı hazır bir modeli adapte etmenin kısıtlılığından dolayı “Batı” ile yerel gelenekleri sentezleme gerekliliğinin bilincindedirler” (Elsayed, 2019, s.5 9). “Orta Doğu'da” bulunan ülkelerde *drag* kültürünün özgür mecra yoksunluğuna ve emperyalist etkilere rağmen, kendi özgün sentezlerini yaratarak yerel kültür içinde popülerliğini koruduğu görülmektedir.

2.5 Kuir İkon Kimliğin Günümüz Sanatındaki Popüler Yansımaları

Kuir ikon kimliğin günümüz sanatındaki popüler yansımaları analiz edilmeden önce kuir sanat kavramının ve kuir sanat tarihinin nasıl ortaya çıktığı açıklanmalıdır. Kuir sanat tarihi anlayışı, feminist sanat tarihinin ardılı olarak nitlendirilebilir. Feminist sanat tarihinin başlangıç noktası 1971'de Linda Nochlin'in *Why Have There Been No*

Great Women Artists? başlıklı makalesi olarak gösterilmektedir. Feminist sanat tarihi yazınında beyaz, Avrupalı ve erkek sanatçıların ön plana çıkarıldığı “Batı” sanat tarihi anlayışından ayrışılarak, kadın sanatçıların daha kapsamlı bir şekilde ele alınması amaçlanmıştır. Kuir sanat tarihi ise, Smalls’un (1996) “Kültür ve tarih bağlamında heteroseksüelliği zorunlu kılan sanat tarihi, Girodet ve diğerler sanatçıların kuirliğini gizli bir odaya hapsedmektedir” (s.24) önermesinde olduğu gibi sanat tarihi yazınında heteroseksist söylemi yıkararak kuir öznelliklerin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Kuir estetik ve kuir çağrışımlı görsel ifadeler tanımlanmamakla birlikte sanat tarihi boyunca var olmuştur. Kuir sanat kavramı, 1980’ler sonu ve 1990’lar itibariyle kullanılmaya başlanmıştır. 1980’lerde ABD’de yaşanan AIDS krizinde medyada eşcinsellerin günah keçisi olarak ilan edilmelerine tepki olarak aktivizm etkisinde bir takım eserler üretilmiştir. Böylelikle, kuir sanat kamusal alanda daha görünür bir hale gelmiştir.

Kuir sanatın temeli 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında AIDS krizinin medyadaki yanlış temsilleriyle mücadele etmek için üretilen grafik sanatlar, Gran Fury, Group Material, Testing the Limits ve DIVA TV gibi aktivist sanat kolektifleri tarafından atılmıştır. İkonik posterleri SILENCE= DEATH ile kitle iletişim taktiklerini feminist ve sivil aktivizm ile 1980’lerin Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi feminist sanatçıların avangard sanat stratejilerinden ödünç almışlardır (Jones ve Silver, 2016, ss. 29).

Fakat kuir sanat tarihinin anti-kimlikçi olduğu ve kuir kimliğin çoklu olasılıklarını sınırlandığı iddiaları da mevcuttur. “Lezbiyen ve gay sanatçıların tarihe geçme ihtimaline engel olmuş, hem de muğlak bir kavram olan kuir duyarlılığı aracılığıyla kimlik politikalarını bilinçli olarak reddetmişlerdir” (Atkins, 1996, s. 80). Kuir sanatın kuir bireyler tarafından gerçekleştirilen ve fakat kuir kimlikten bağımsız eserler mi yoksa sadece kuir kimlik konulu eserler mi olduğu da başka bir tartışma konusudur. Tezin bu bölümünde “Batı” sanat tarihinde 1990’lar itibariyle kuir sanat ekseninde değerlendirilmeye başlanan önemli kuir ikonografik eserlere yer verilecektir.

Bu nedenle, öncelikle kuir estetiğin kavramsal olarak açıklanması faydalı olacaktır. Kuir estetik, genel olarak *camp* ve *kiçle* özdeşleştirilmektedir. *Camp* en önemli tanımlamalarından biri Susan Sontag tarafından yapılmıştır.

Camp nesneler ve insanlar kısmen sunidir. Doğada var olan hiçbir şey camp olamaz. Camp, abartılı ve öteki olandır. Milyonlarca tüyden oluşan bir elbise içinde salınan kadındır. Çok fazla, çok iyi, inanılmaz gibi ifadeler camp coşkusudur. Olağan dışı, özel ve çarpıcı bir şey yapma çabası camp duyarlılığıdır. Estetik yargının iyi-kötü eksenine sırtını dönmektir. Camp, iyyinin kötü, kötünün iyi olduğuna dair tartışmaya girmez. Sanata farklı normlar kazandırır (Sontag, 1964, ss. 3, 11).

Camp, *draglerin* *kiç* giyim tarzıyla özdeşleşmiştir. *Dragin camp* tarzı çoğunlukla abartılı, parıltılı giyim ve dekorlardan oluşmaktadır. Bu tarz, *kuir* estetikte ve günümüz *kuir* sanatında aynı şekilde tezahür eder.

Camp klişeye, yüzeysel ve imgelele bayılır. Doku ve görünüşe yaptığı vurgu, stabil simgelere sahip kimlik modellerini yok eder. Andrew Ross, geçmiş ideallerin ve üretim modellerinin başarısız oluşu nedeniyle, günümüzde *campin* çağdaş zevk kodlarını tekrar tanımladığını ileri sürer (Flinn, 2004, ss. 174).



Şekil 2.13 : Arch Connelly, Car, karışık teknik, 1983 (URL-11).

Günümüz *kuir* sanatından örneklerle *camp* ve *kiç*in tanımı pekiştirilebilir. Arch Connelly'in üç boyutlu, abartılı ve dekoratif buluntu nesneleri, görsel olarak tipik *camp* tarzı yansıtmaktadır (Şekil 2.13). *Camp* işler genellikle *kiç*le bir tutulmaktadır. *Kiç*, sadece *camp* ya da *kuir* estetikle bağlantılı olmayıp, daha geniş bir kavramsal yelpazede yer alır.

Kiç kelimesi Almanlar tarafından yanlış telaffuz edilmiş İngilizce *sketch* kelimesinden türemiştir. Bazı kaynaklarda ise kelimenin kökeni Almanca'da ucuzlatmak ya da sokaktan çöp toplamak anlamına gelen *verkichen* fiili olarak

gösterilmektedir. Kiç kelimesi, 1860'lı ve 1870'li yıllarda, Münih'te yaşayan ressamların ve sanat simsarlarının jargonunda yer almış ve ucuz sanatsal işleri tanımlamak için kullanılmıştır (Kulka, 2014, ss. 33).

Camp ve *kiç* unsurları barındıran günümüz kuir sanatının başka bir örneği Léopold L. Foulem'in *A Hard Man Is Good To Find* (1996) adlı çalışmasıdır (Şekil 2.14). Sanatçı, seramiği *camp* estetik bağlamında ele almıştır. Seramiğin üzerinde eşcinsel bir çiftin ve çevrelerini saran çiçek desenlerinin illüstrasyonu bulunmaktadır. Eşcinsel çift, beyaz ve siyah takımlar içinde gelinle damat olarak resmedilmiştir. İronik bir anlatım tarzı olan sanatçı, eserin üzerinde yazılı olan *A Hard Man Is Good To Find* (Sert bir erkeği bulmak iyidir) sloganıyla maçoluğa ve heteroseksüel ilişkilere gönderme yapmaktadır. Ayrıca, Foulem evlilik kutlama etkinliklerinde kullanılan pasta ve davetiye gibi *kiç* görsel temsilleri de tekrar canlandırmaktadır. Seramiğin bir çizgi film karakterini, hatta masal karakteri Pinokyo'yu çağrıştıran bir kapağı vardır. Böylelikle, sanatçının Pinokyo karakterinin yarattığı metafor aracılığıyla, evlilik kurumunu hicvetmektedir. Ayrıca, *A Hard Man Is Good To Find* (1996) *kiç* ve *camp* nitelikleri bağlamında da çözümlenebilir. Eser biblo, kupa gibi günlük nesneleri ve homo-erotik imgelerle bezeli antik Yunan seramiklerinin (Şekil 2.15) kötü bir replikasını andırmaktadır. Seramiğin kapağı pop sanatını çağrıştıran bir imgedir. Bu nedenler toplamında, eserin *kiç* özelliklere sahip olduğu söylenebilir.



Şekil 2.14 : Léopold L. Foulem, *A Hard Man Is Good To Find*, seramik ve buluntu nesneler, 1996-97 (URL-12).



Şekil 2.15 : Eşcinsellikle ilgili Antik Yunan seramikleri, n.d. (Reed, 20122, s.18).

Kiç ve *camp* eserlerin başka bir örneği olan Jarry Janosco'nun *Innocence* (1981) adlı çalışması, (Şekil 2.16) Klasik Dönem heykellerine bir tür meydan okumadır. Birinci eserde, *Davut* heykelini andıran büstün yüzü boyanarak *camp* makyajlı bir erkek görünümü verilmiştir. Bu büst, gözünü kollarıyla kapamış olan çıplak erkek çocuğun kafasının üzerine yerleştirilmiştir. “Antik Yunan heykellerini *camp*leştirerek dönüştüren Jarr Janosco, idealize edilmiş erkek bedenlerini *kiç*leştirmektedir. ABD ordusunun askerliğe çağrı afişini, Michelangelo'nun *Davut* heykelini yorumlamıştır. Heykele benzer seramik maskeler kullanmıştır. Janosco, maskülenliğin ardında saklı olan bastırılmış eşcinselliği ifade etmektedir” (Reed, 2011, ss. 203) (Şekil 2.16).



Şekil 2.16 : Jarry Janosco, *Innocence*, heykel, 1981 (URL-13).

İkinci heykelde ise, *Davut* büstünün replikası, silah taşıyan iki melek üzerinde yükselmektedir. *Davut* büstünün ve meleklerin saçları çığ sarıya, meleklerin üstünde durduğu kaideler ise parlak siyaha boyanmıştır. Çığ ve parlak renk kullanım aracılığıyla basitlik ve ucuzluk temsili olan bu imgeler *kiçliğe* örnek teşkil etmektedir. Bu çalışma, heykelden ziyade ucuz hediyelik dükkânlarda satılan bibloları

andırmaktadır. Bununla birlikte, beceriksizce yapılmış Meryem Ana ve İsa tasvirli kalıp heykellerin kuir versiyonu olarak okunabilir. Silah imgesiyle fallusa, silah tutan meleklerle de Hristiyan öğretilerinde kuirle özdeşleştirilen günah kavramına işaret etmektedir. “*Kiç* aşağılayıcı bir kavramdır. Modernistler tarafından düşük olarak değerlendirildikleri şeyleri dışlamak için kullanılmıştır. Geleneksel olarak *kiç* kelimesi süslü püslü, bayağı nesneleri veya basit ve anlamsız motifleri olan, seri halinde üretilmiş ucuz resimleri tarif etmek için kullanılır” (Nerdrum, 2010, s. 14). Janosco’nun eseri de ucuzluk ve bayağılık, *camp* ve kuirin edepsizliğinin birleştiği noktada sözde “yüksek sanat” olmaktan fersah fersah uzaklaşmaktadır. Çünkü ironi, abartı, espri anlayışı, parodi ve teatrallik unsurları barındıran *camp*, alternatif kodların kullanım alanıdır.

Foulem’in *Urinoir* (1992) adlı çalışması (Şekil 2.17) ise Marcel Duchamp’ın *Fountain* (1917) adlı çalışmasının farklı bir versiyonu sayılabilir. Sperm fışkırtan bir penisi çağrıştıran üst kaide, çeşme görünümündeki seramik kaidenin üstüne yerleştirilmiştir. Parlak altın renginde olan ve suni bir penisi andıran nesne aracılığıyla *camp* ve *kiçe* atıfta bulunmaktadır. “Duchamp’ın Çeşme’si radikal sanat tarihi aracılığıyla erkek sidiğine duyulan homoerotizm olarak okunmuştur” (Harris, 2008, s. 252). Foulem’in bu çalışmada daha da özgürleşerek *Fountain*’ın (1917) statikliğine karşı hareketli bir imge oluşturduğu, homoerotizmin merkezindeki erkek sıvılarına gönderme yaptığı görülmektedir.



Şekil 2.17 : Léopold L. Foulem, *Urinoir*, seramik ve buluntu nesneler, 1992 (URL-14).

Nerdrum'a göre (2010), “*Kiç*, kamusal alanın, kamusal tartışmanın, nesnellik ve işlevsellik talebinin karşıtıdır. *Kiç* özel alandır, kendimiz, aşkımız ve dostluğumuz, özlemlerimiz, umutlarımız, gözyaşlarımız, sevinçlerimiz ve tutkularımızdır. *Kiç* yaratıcı kişinin özel alanına girer ve diğer özel alanlara hitap eder” (s. 28). Yukarıda analiz edilmiş olan kuir estetik, *camp* ve *kiç* işlerin oldukça kişisel eserler olduğu, böylelikle bastırılan ve lanetlenen kuir kimliklerin kamusal alanda hayat bulduğu söylenebilir. Peki, bu lanetli kimlikler yüksek sanata karşı *kiç*le ve *camp*le özdeşleştirilirken, sözde alçak sanatla bir tutulan kuir estetik kaybeden midir?

Kuir sanat üretim ediminin karanlık yönünü ortaya koyan Halberstam, kuir estetiğin anlaşılabilmesi için farklı bir kapı aralamaktadır.

Başarısızlığa ve karanlığın belli bir biçimine teslim olan bu muayyen etos ve negatiflik kuir estetik olarak adlandırılabilir. *Camp* etkisindeki kuir sanatçı başarısızlıkla birlikte çalışır ve karanlıkta ikamet eder. Brassai'nin 1930'lar Paris'indeki lezbiyen barlarına ve Diane Arbus'un dişi arkadaşlarına ait tuhaf fotoğrafları, kuir kimliklerin karanlık imgelerinin birer parçasıdır (Halberstam, 2011, ss. 139, 141).



Şekil 2.18 : Brassai, A Couple at La Monocle, fotoğraf, 1932 (Lord ve Meyer, 2019, s.81).

Karanlıkta ikamet eden önemli kuir estetik örneklerinden biri, Halberstam'ın hatırlattığı üzere sanat tarihine damgasını vuran Brassai'nin *A Couple at Le Monocle* (1932) adlı fotoğrafıdır (Şekil 2.18). Bu fotoğraf, kuir ikon sanatı olarak değerlendirilebilir çünkü popüler bir kuir imge olduğu gibi temsil ettiği dönemin kuir

kültürünün simgesi olarak da kabul edilmektedir. Brassai'nin siyah-beyaz fotoğrafinda barda oturan bir çift görülmektedir. Biri *butch* (erkeksi) diğeri de *femme* (kadınsı) olan çift, kameradan uzak bir noktaya bakmaktadır. Bu nedenle, eser kurgulanmamış bir fotoğrafı andırmakta, çiftin sıradan bir anının belgelendiği izlenimini yaratmaktadır. Karakterler oldukça melankolik bir ruh halindedir. Bu durum, fotoğrafın siyah-beyaz oluşunun yarattığı atmosferle ve Halberstam'ın kuir estetiğin karanlık yüzü tanımlamasıyla  zdeşlemektedir.

Brassai, 1920 ve 30'lar Paris'inin şüpheli kadınlar sınıfı olarak nitelendirilen kadınlarının fotoğraflarıyla ilgili ön yargılı yorumlarda bulunmuştur;  mk nsız erkeklik takıntılarıyla kasvetli üniformalarına b r n rl r, siyah takım elbiseleri içinde idealize ettikleri ama asla sahip olamadıkları erkekliğin yasını tutarlar. Fotoğrafta yer alan butch karakter Fransız atlet Violette Morris'dir. Takım elbisesinin romantikliğine ve centilmen tavırlarına karşın Nazilere katılmış, 1944'da Fransız direnişçileri tarafından öldürülmüştür (Lord ve Meyer, 2019, ss. 81).

Brassai'nin erkek kılığına giren kuir ikon kadınlarından sonra, kuir ikonografinin diğ r ucunda yer alan kadın kılığına giren erkek imgesine değinmek gereklidir. Duchamp'ın kadın kıyafetlerine büründüğü *Rose Selavy* (1920) adlı çalışma, modern sanat tarihinin kuir öznelliğe sahip erken dönem örneklerindendir; İlk *drag* performans ve performans sanatı olarak okunabilir (şekil 2.19). Aslında *Rose Selavy* Duchamp'ın kamusal alanda ortaya koyamadığı dişil kimliğini sanat aracılığıyla performatif olarak ortaya koymasını sağlamıştır. “Duchamp, 1940'larda saldırganca homofobik olan sürrealistlerin baba figürü idi. Eşcinsel olarak kategorize edilmeden cinsel sapmalarıyla oynamaya cesaret edebilmiştir” (Reed, 2011, s. 141). Duchamp'ın *Rose Selavy*'sinin, kurgusal bir fotoğraf mı, yoksa gerçekleri yansıtan bir *drag* otoportre mi olduğu o dönemde sorgulanamamıştır. Fakat bu performans-eser, kuir ikonografinin ilk önemli örneklerinden biri sayılabilir.



Şekil 2.19 : Duchamp, Rose Selavy, fotoğraf, 1920 (URL-15).

Yasumasa Morimura 1988’de *Dublonnage* adı altında Duchamp’ın dişi *personasını* canlandırdığı *Rose Selavy* performansını tekrar üretmiştir. Sanatçı, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman gibi aktrisleri aynı zamanda Rembrandt’ın otoportresini, *Las Meninas* tablosunu ve Cindy Sherman’ın performanslarını da yorumlamıştır. Morimura’nın genellikle ikonik simgeleri yorumlayarak farklı imgelere dönüştürmeyi tercih ettiği görülmektedir. Bu çalışmalardan bazılarını *dublonnage* olarak adlandırmıştır. Sanatçının *dublonnage* kavramını İngilizce *doubling* (dublaj) ve İngilizce *assemblage* (montaj sanat, asamblaj) kavramıyla birleştirerek kurguladığı önerilebilir. *Dublonnage* çalışmasında Morimura, Duchamp’ın çift cinsiyetli *personasını* kendine uyarlayarak *Rose Selavy*’yi kendi bedeninde tekrar canlandırmaktadır (Şekil 2.20). Böylelikle bu çalışma taklidin taklidi ve parodinin parodisi olarak okunabilir. Aynı zamanda, ikilikten dörtlüğe çıkan persona şizofrenik bir hal almakta, bu karmaşık hal de, *drag* kimliğinin barındırdığı çoklu olasılıkları yansıtmaktadır.



Şekil 2.20 : Yasumasa Morimura, Dublonnage, performans, 1988 (Reed, 20122, s.236).

Duchamp'ın *drag* personasını işlediği ikinci çalışma *Belle Haine Eau De Voilette*'dir (1921) (Şekil 2.21). Sanatçı, tasarladığı hayali bir parfümün modelliğini dişi karakteriyle yapmaktadır. “Duchamp, haddini aşan bir cinsellikle tanımlanmamakta, cinselliğini sanatında bir araç olarak kullanmaktaydı. Menekşe suyu anlamına gelen kelimenin ünlü harfleriyle oynayarak peçe suyu anlamına dönüştürmüştür” (Reed, 2011, s. 141). Sanatçının bu eserler aracılığıyla günlük yaşamında çizdiği heteroseksüel imgenin ardındakine gönderme yapmış olduğu açığa çıkmaktadır. Bu kavramsal çerçevede, Duchamp'ın eserleri gizli sır ve gizli dolap gibi kuir sanat tanımlamaları ile özdeşleşmektedir.



Şekil 2.21 : Marcel Duchamp, Belle Haine Eau De Voilette, kolaj, 1921 (Reed, 2012, s.142).

Duchamp'ın *Rose Selavy*'sinin çağdaşı olmasının yanı sıra, toplumsal cinsiyet kodlarını sorgulayan başka bir çalışma da Claude Cahun'un *I am In Training Don't Kiss Me* (1927) adlı fotoğraf-performanstır (Şekil 2.22). “Cahun, 1929'da eşcinselleri kadın ve erkek öznellikleri harmanlayan üçüncü bir cinsiyet olarak tanımlayan seksolog Havelock Ellis'in kitabını Fransızca'ya çevirmiştir. Ellis'in yazdıklarından etkilenecek, cinsiyet kavramı üzerine çalışmaya başlamıştır. Erkek ya da androjen rolüne büründüğü, kafası kazınmış, elbise ve perukla otoportreleri vardır” (Summers, 2004, s. 67).



Şekil 2.22 : Claude Cahun, *I am Training Don't Kiss me*, performans, 1927 (URL-16).

Claude Cahun'un, erkek halterci kılığına girerek cinsiyet ironisi yarattığı otoportre performans olarak okunabilir. Yüzüne ve bedenine uyguladığı makyaj, giydiği kostüm ve taşıdığı halter performansında kullandığı araçlardır. Sanatçı, erkek oluş halini maskeyi andıran abartılı makyajı ve halterci kostümüyle canlandırmakta, bu hal Butler'ın cinsiyet ironisi kavramını çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda Cahun, maskülenliği kendi bedeninin naifliğine tezatlık oluşturan eyreti bir şekilde taşımaktadır. Bu durum *drag*in aynı anda taşıdığı feminenlik ve maskülenlikle benzer bir imge yaratmaktadır.

Yasumisa Marimura'nın Marcel Duchamp'ın *Rose Selavy*'sini yeniden canlandığı gibi, Gillian Wearing de 2012'de Claude Cahun'un *I am Training Don't Kiss me* fotoğraf-performansını *Me as Cahun Holding a Mask of My Face* adı altında tekrar canlandırmıştır.

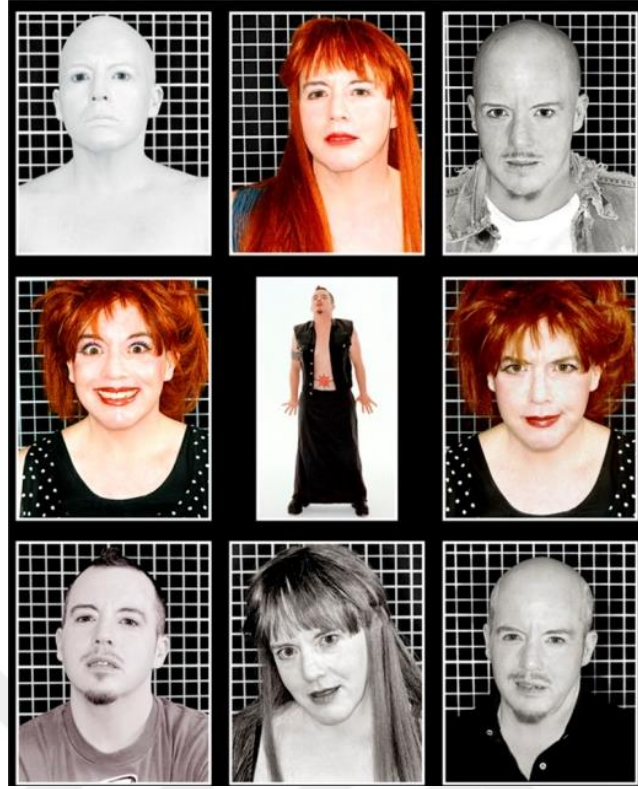
Sembolik bir fotoğraf olduğu için bu çalışmayı seçtim. Cahun'un boyalı yüzünün maskeyi andırması hoşuma gitti ve bu nedenle kendi maskemi de bu işe dahil ettim. Böylece, ikimiz de maske olarak temsil ediliyoruz. Yüz kalıbımın üzerine Cahun'un maskesini yaptım. Orijinal fotoğrafa benzer bir poz yakalamak istedim. Fotoğraftaki yazıyı kullanmadım çünkü amacım ikimizin arasındaki etkileşimi ve maskelere olan ilgimizi yansıtmaktır (Cullinan, 2016).



Şekil 2.23 : Gillian Wearing, *Me as Cahun Holding a Mask of My Face*, performans, 2012 (URL-16).

Kuir ikonografinin tipik bir örneği olan bu çalışmanın tekrar canlandırılması, Cahun'un zamanında değeri bilinmeyen eserlerinin çağdaş sanat tarihindeki önemini vurgulamak açısından önemlidir. Fakat Cahun'un ironik otoportresini *Me as Cahun Holding a Mask of My Face* (2012) başlığı altında canlandıran Wearing, elinde kendi yüzünün maskesini tutarak çalışmayı cinsiyet parodisi olmaktan uzaklaştırmaktadır (Şekil 2.23). Wearing, eseri taklit ve başkasının kimliğine bürünme olarak okumakta ve canlandırmakta böylelikle çalışmayı kuir ekseninden saptırmaktadır.

Gillian Wearing'den sonra, yine güncel sanatta cinsiyet parodisine başka bir örnek olarak sanatçı Del LaGrace Volcano'nun *Gender Optional Series* (1999) adlı çalışmasından bahsedilebilir. Aşağıdaki görselde (Şekil 2.24), Volcano'nun kendi bedenini kullanarak eril ve dişil olan arasında salındığı performanslardan biri görülmektedir.



Şekil 2.24 : Del LaGrace Volcano, Gender Optional Series, fotoğraf, 1999 (URL-17).

“Anna Marie Jagose, kuiri heterojen ve normatif olana karşı çeşitli olasılıklara ufuk açan, normal, baskın ve meşru olanın tam tersi olarak tanımlamaktadır” (Sullivan, 2003, s. 43). Volcano’nun çalışmaları da bu tanımlamaları betimlemektedir. Sanatçının cinsiyetin çeşitli olasılıklarını kurcaladığı ve otoportrelerini bu olgu üzerinden kurguladığı görülmektedir.

Bir zamanların Del LaGrace’i Del Volcano, 30 seneden fazla bir süredir kendini toplumsal cinsiyet teröristi olarak tanımlamaktadır. Cinsel çeşitlilik üzerine fotoğraflar çekmiş, performanslar gerçekleştirmiştir. 1988’de sınırı aşarak, cinsiyet mutasyonu ile ne erkek ne de kadın haline gelmiştir. Erkeğe dönüşmüş lezbiyen ya da drag kral olarak tanımlanmak istemez. Çok cinsiyetli ve hibrid görselliği yakalamaya çalışır (Lord ve Meyer, 2019, ss. 41).

Del LaGrace Volcano’nun bedenini hem erkek hem de kadın olarak ayrı ayrı karelerde sergilediği performans, hem *drag performativiteyi* hem de çift cinsiyetli *Herculine Barbin* vakasını anımsatmaktadır. “Birtakım infazlar olsa da, Orta Çağ’da hem kilise hem medeni hukuk kurallarına göre hermafrodit ismi, oranları değişebilir olmakla birlikte iki cinsiyetin bir arada bulunmasını ifade ediyordu” (Foucault, 2011, s. 133).

Çift cinsiyetli doğanlara uygulanan hukuksal cinsiyet seçme baskısının sürüşü nedeniyle, 1800’lerde ortaya çıkan Barbin vakası 1868’de intiharla sonuçlanmıştır. Bu durum, ikili cinsiyet kalıpları arasındaki salınımın, üremeyle bağlantılı heteroseksist toplumu zarara uğratacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, bu mekanizmayı sekteye uğratacak her kimlik elimine edilmeye çalışılmıştır. Cinsiyet parodisi bağlamında ele alınan kuir ikonografi örneklerinden sonra, eserleri ve kişilikleriyle kuir ikonlaşmış sanatçılardan örnekler verilecektir. Andy Warhol, gerek taşıdığı popülerlik, gerekse kronolojik açıdan çağdaş sanat tarihinde kuir ikon kimliğe sahip en önemli sanatçılardan biri sayılmaktadır.

Elitist ve homofobik eleştiri, pop akımını ve *campi* homoseksüel etik ve estetiğin çirkin ve banal saldırısı olarak tanımlamıştır. Andy Warhol, pek çok kişiyle birlikte üretim halinde olduğu Factory (fabrika) adını verdiği atölyesinde, kitlesel pazarlama ve tüketim yöntemleri aracılığıyla, kitle iletişim araçlarına dair imgeler üreterek, maskülen heteroseksüelliği sarsmayı başarmıştır. Maskülenlik ve bireysel dışavurum ile özdeşleşen Amerikan avangardının ve soyut resmin kurallarını delip geçmiştir (Reed, 2011, ss. 163).

Pop akımının baş aktörlerinden Warhol, gündelik nesneler, gazete haberleri ve ünlü sanatçıların fotoğraflarından ikonik görseller üretmiştir. Sanatçının ürettiği ikon görseller çoğaltılabilir ve tekrarlanabilir haliyle dönemin popüler kültürünün bir parçası olmuştur. Fakat sanatçının işlerinde nadiren homo-erotik imgelere rastlanmaktadır. Bu bağlamda, Warhol’un kuir ikon oluş hali daha çok ürettiği işlerin *camp*liğinde yani kuir estetikliğinde ortaya çıkmaktadır. Bu durum, sanatçının kuir ikonluğunun sanat tarihinde tamamen yok sayılmasına katkıda bulunmuştur. Warhol’un karşı cinsin kılığına girerek makyaj yaptığı *drag* otoportreler açık sır kuir ikon performanslar olarak okunabilir. Fakat bu işler, sanatçının merkeze koyduğu ya da onu tanımlayan eserler değildir. “Andy Warhol’un eşcinselliğinin örtbas edilme zamanlarını geride bıraktığımızdan, artık Warhol sadece eşcinsel değil, en önemli kuir ikonlardan biri olarak görülebilir. Herkes makine olmalıdır, herkes herkesi sevmelidir sözleri Warhol’un kuirliğinin ifadesi olarak okunmaktadır (Sichel, 2018, s. 1).

Sanatçının *Two Heads* (1957) adlı çalışmasında, neredeyse görülemeyecek kadar silik bir şekilde karakalemle çizilmiş olan iki erkek kafası birbirine sevgiyle bakmaktadır (Şekil 2.25). Andy Warhol’un nadir homo-erotik yapıtlarından biri olan bu çalışma,

pastel tonlarda tekil bir imgedir. Bu nedenle, sanatçının tekrarlayan imgelerden oluşan canlı renkli serigrafî işlerinden ayrıışmaktadır. Belirsiz çizgiler eşliğinde dekoratif öğelerden oluşur. Homo-erotik ifadenin silikliği, sanatçının kuir kimliğinin işlerinde baskın olmayışına paralel olarak okunabilir.



Şekil 2.25 : Andy Warhol, Two Heads, karışık teknik, 1957 (Reed, 20122, s.163).

Çağdaş kuir ikonografiye dâhil olan kuir ikon sanatçının başka bir örneği David Hockney'dir. "Sanatçı, okulda arzuladığı modelleri çalışmak istediğini söyleyerek nü modelleri seçmek istemiş, çizerken anatomik yanlışlarını düzeltmiştir. Ayrıca, *Physique Pictorial* dergisinin modellerini kullanmıştır. Bu derginin esin kaynağı oluşu resimlerinin analizinde kullanılmıştır" (Lord ve Meyer, 2014, s. 22). *Physique Pictorial* 1950-1990 yılları arasında yayın yapmıştır. Nü çizim ve illüstrasyonlar içeren, erkek bedeninin homo-erotik estetikliğini vurgulayarak kuir kültüre hitap eden bir dergidir. Hockney'in resmindeki illüstratif tarzda ilham aldığı kaynaktan beslendiği görülmektedir. Aşağıda görülen ve sanatçının en popüler resimlerinden olan *Domestic Scene* (1963) kuir ikonografinin tipik bir örneğidir (Şekil 2.26). Homo-erotik bir resim olarak okunabilir fakat erotizmden ziyade nü modellerin romantik ve şevkatli beden dillerine pastel renklerin eşlik ettiği görülmektedir. Sanatçının renk kullanımında ve illüstratif çizim tarzında pop ve *camp*tan beslenmiş olduğu gözlemlenmektedir. Hockney'in resimlerinin homo-erotik kaynağı genellikle havuz ve duş gibi öğelerdir. Resimler, erkek nü modellerin yarattığı hoyrat bir homoerotizmden ziyade illüstratif, sembolik ve romantik bir görsellik içermektedir.



Şekil 2.26 : David Hockney, Domestic Scene, tuval üzerine yağlıboya, 1963 (Reed, 20122, s.172).

Kuir ikonografinin başka bir örneği de, popüler kuir ikon çift Gilbert & George'dur. Fotografik ve grafik işleri yoğun ve çarpıcı bir renk skalasına sahiptir. Eserlerinde kendi bedenleri başroldedir. Sanatçılar, grafik ve illüstratif otoportreleri aracılığıyla özgün görsel evrenlerini yaratarak kuir kimliklerini dışa vurmuşlardır. Analiz edilecek olan işlerinin adı *Queer* (1977) dir (Şekil 2.27). “1985’te ABD’de gerçekleşen retrospektifimizde *Queer* sözde gay topluluğu tarafından nefretle karşılandı. Fakat iki üç yıl içerisinde birtakım gençler *Queer* yazılı t-shirtlerle etrafta dolaşmaya başladı. *Queer Nation* örgütü kuruldu. Böylece, bu kelimeyi düşmandan geri çalmayı başardık” (Baudino ve Gautheron, 2005, s. 40).



Şekil 2.27 : Gilbert & George, *Queer*, karışık teknik, 1977 (URL-18).

Çiftin erken dönem çalışması olan *Queer* (1977) 1970'ler için oldukça cesur ve provokatif bir çalışma olarak nitelendirilebilir çünkü kuir kelimesinin popüler kullanımı 1990'ları bulmaktadır. Gilbert & George'un da ifade ettiği gibi, kuir kelimesi 1970'lerde aşağılayıcı bir jargondur ve kuir kesim tarafından bile nefretle karşılanmıştır. Bu sebeple, *Queer* adlı çalışma da kuire yönelik nefret söylemine görsellik kazandırmaktadır. "Sanatçılar *Queer* etiketinin altında edilgen bir varoluş sergilemektedir. Eşcinsellere yöneltilen toplumsal öfke kırılmış cama yansımaktadır. Gilbert & George, 1974'te gerçekleştirilen bir röportajda bar çıkışı dazlaklar tarafından takip edildiklerini, evlerinin camlarının kırıldığını kahkahalarla anlatmış olsalar da, bu deneyim korkutucu olmalıydı" (Bourguignon, 2000, s. 28). *Queer*'in siyah-beyazlığı çoğunlukla renkli ve dinamik işler üreten sanatçıların diğer işleriyle tezatlık oluşturmaktadır. Tam da bu nedenden dolayı, *Queer* eylem odaklı ve etkili bir çalışmadır. Kuir kelimesinin yankıladığı anlam şiddet, hakaret ve yaftalama içermekte, bu etiketin altında konumlanan sanatçıların beden dili, paramparça olmuş camlar ve siyah-beyaz imge çerçevesinde melankolik bir atmosfer oluşmaktadır. Eserin melankolik ve depresif çağrışımlarına rağmen kuir kavramını taşıma cesareti, sanatçıların kuir ikonografinin önemli bir yapı taşı oluşturmasını sağlamıştır. Kuir ikon sanatçıya başka bir örnek de, hem sanatçı kimliği hem de çektiği fotoğraflarla çağdaş sanat tarihinin önemli bir parçası olan Robert Mapplethorpe'dur.

Mapplethorpe nü erkek bedenini resmeder ve yapıtlarının önemli bir kısmı da Afro erkeklere adanmıştır. Klasisizmi ve Yunan heykellerini andıran titiz bir şekilcilikle bedenleri fotoğraflar. Pornografik ve sapık olarak nitelendirilmesine rağmen işleri izleyiciyi büyülemiştir. “Düşük” modellerle “alçak” sanat üretmesine rağmen, Batı sanatının katı kuralcılığını ve estetik anlayışını tekrar edişi sonucu ustalaşmıştır (Phelan, 2003, ss. 38).

Çalışmaları zaman zaman sansürlenmiş ve sergileri engellenmiş olan Mapplethorpe 1970’lerde kuir beden, sadomazoşizm, erkek nü bedenler, homoerotizm gibi bulunduğu zaman içinde radikal olarak nitelendirilen konularda işler üreterek kuir ikonografiye önemli katkılarda bulunmuştur. Seçtiği modeller aracılığıyla homoerotik imgeler kurgulamış, erkek bedenini estetikleştirilerek yüceltilmiştir. *Phillip Prioleau* (1982) da görüldüğü gibi, sanatçının çoğunlukla Afro erkek bedenini konu alan fotoğraflarında Oryantalizmdeki ötekileştirme ve kirlileştirme duygusu haricinde egzotik olana duyulan merak ve arzu hissedilmektedir (Şekil 2.28).



Şekil 2.28 : Robert Mapplethorpe, Phillip Prioleau, fotoğraf, 1982 (URL-19).

Daha önce de belirtildiği gibi, Mapplethorpe’un fotoğrafları simgeledikleri homoerotik arzu nedeniyle zaman zaman yasaklanmıştır. Ötekileştirilen kuir ve Afro bedenin simgesel olarak kutsanması da kışkırtıcı olarak okunmasına aracılık etmiştir. Fotoğrafların pornografik ve sapık olarak etiketlenmesinin "Batı" sanat tarihinin ön yargılı ve ayrımcı algısıyla bağlantılıdır. Beyaz ve heteroseksüel olmayan Afro kuir bedenlerin yarattığı estetik alçak sanat olarak kategorize edilmiş, Halberstam’ın deyimiyle kaybeden, çuvallayan estetik haline gelmiştir.

Son olarak ele alınacak kuir ikon sanatçı David Wojnarowicz olacaktır.

David'in her zaman bir gay ikon, bir AIDS ikonu olarak tanımlanmış olduğunu fakat işlerini derinlemesine inceledikçe daha fazla içeriğe ulaştığını söyleyen küratör Kieh, Wojnarowicz'in 1980'lerde AIDS protestolarında yer almış, AIDS olgusuyla ilgili sanat üretmiş, arkadaş ve sevgililerini bu hastalıktan kaybetmiş, kendisinin de 37 yaşında AIDS'den ölmüş olduğunu vurgulamaktadır (Nevins, 2018'de atıfta bulunulduğu gibi).

1969'da ABD'de *Stonewall* adlı barda, eşcinsellerle polisler arasında çıkan çatışmanın büyümesi eşcinsel hareketi tetiklemiştir. *AIDS*'in eşcinsel hastalığı olarak yaftalanması sonucu eşcinsellerin günah keçisi ilan edilmeleri ve bu duruma verilen tepkiler hareketin büyümesini tetikleyen ikinci unsur olmuştur. Eşcinsel hareketin içinde yer alan Wojnarowicz'in işleri kuir ikonografinin eylemsel ve öfkeli yüzünü temsil etmektedir.

Kusmak istiyorum. ABD denen ölüm makinasında sessizce yaşamamız, vergilerimizi ödememiz ve yavaş yavaş ölmemiz bekleniyor ifadesini kullanan Wojnarowicz öfke doludur. Sanatçının çocukluğu şiddet ve istismara maruz kalarak, gençliği de sokaklarda geçmiştir. 1980'lerin East Village'inde Nan Goldin, Basquiat, Keith Haring'in oluşturduğu sanat dünyasına katılmıştır (Nevins, 2018, ss. 1).

Sanatçı, otoportresinde yanan alevlere aldırmandan ellerini kavuşturmuş sakince poz vermektedir (Şekil 2.29). Wojnarowicz, yanma metaforuyla kuir bedenine ve *AIDS* hastalığı nedeniyle toplumca günah keçisi ilan edilmesine gönderme yapmaktadır. Ayrıca, Wojnarowicz 'in eşcinselliği günahkârlıkla ve cehennemde yanma metaforuyla özdeşleştiren Hristiyanlık imgesini ironik bir şekilde canlandırdığı söylenebilir. Sanatçı, yüzünün bir kısmını kaplayan dünya haritasıyla bireysel olarak yaşadığı sorunsalın tüm dünyada tezahür ettiğini hatırlatmaya çalışmaktadır. Tabu olan *AIDS* hastalığını konu alan nadir sanatçılardandır. Kuir ikon olarak simgeleşen sanatçı, bireysel ve kolektif deneyimlerini görsele aktararak politik ve eğitici bir kuir ikonografi yaratmaktadır.



Şekil 2.29 : David Wojnarowicz, Self-Portrait, karışık teknik, 1983-1984 (URL-20).

3. TÜRKİYE’DE BİR KUIR İKON KİMLİĞİ: ZEKİ MÜREN VE GÖRSEL TEMSİLİ

Tezin bu bölümünde Türkiye’de bir kuir ikon kimliği incelemesi olarak Zeki Müren ve onun kuir ikon kimliğini görsel olarak nasıl inşa ettiği ele alınacaktır. Müren’in kuir ikon haline evrilişi iki ayrı açıdan incelenecektir: Sanatçının kendini kuir ikon olarak inşa edişi ve kuir ikon kimliğinin görsel temsili. Sanatçının kendini kuir ikon olarak inşa edişi sorunsallaştırılarak hegemonik sistemle barışıklığına bağlanacaktır. Sanatçının kuir ikon kimliğini görsel olarak inşa edişi de *drag* ve *camp* görselliğini adım adım nasıl kurguladığı, sahne performansına ve tasarımına getirdiği yenilikler aracılığıyla anlaşılacaktır. Bu özellikler, Butler’in *drag performativite* kavramı ile açıklanacaktır. Performansının ve eserlerinin bir parçası olan melankoli de Butler’in *drag melankoli* kavramıyla okunacaktır. Daha sonra, sanatçının günlük yaşam pratiklerine ve popüler kültüre yansımaları fetişleştirilme örnekleri ve Zeki Müren Müzesi aracılığıyla okunacaktır.

3.1 Zeki Müren'in Kuir İkon Kimliği İnşası



Şekil 3.1 : Zeki Müren’in ilk radyoya çıkışı, 1951 (Bengi, 2014, s.59).

Türkiye toplumunda kuir kültürün bir örneği fakat “açık” temsilcisi olmayan Zeki Müren, yine de kuir kültürün toplumdaki görünürlüğünün kanıtı olarak tarihe geçmiştir.

Zeki Müren'in yeteneği o yıllarda öğretmenleri tarafından fark edildi. Daha sonra müzikli müsamerelerde oynamış, ilk rolünde bir çobanı canlandırmıştır. Ortaokulu Tahtakale'deki 2. Ortaokulda bitirdi ve ardından İstanbul Boğaziçi Lisesine gitti. Burayı da birincilikle bitirmesinin ardından çok istediği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Zeki Müren bu yıllarda Yüksek Süsleme Bölümü Sabih Gözen atölyesinden mezun olmuş, desen çalışmaları birçok kez sergilenmiştir. Müzik hayatına tam anlamıyla Bursa'da tamburi İzzet Gerçekler'den aldığı derslerle başlamıştır (Bengi, D, 2014, ss. 34).

Zeki Müren, sahneye çıktığı ilk dönemden itibaren şöhret basamaklarını hızla tırmanarak popüler kültürün önemli bir unsuru haline gelmiştir. 1 Ocak 1951'de İstanbul Radyosu'nda canlı olarak yayınlanan ilk radyo konseri ile adını duyurmuştur (Şekil 3.1). Radyoda ilk kez şarkı söyledikten sonra sesi hayranlık uyandırmış fakat cinsiyetine dair tartışmalar yaşanmıştır. Ayşe Davaz'a göre (1996), "İşitsel belleğimizde toplumca barındırdığımız Zeki Müren'in sesi onun birincil kimliğini oluşturur. Ses niteliği şahane, billur, tatlı, dokunaklı, güzel erkek sesi olarak tanımlanmıştır" (s. 65). Sanatçının sesinin güzel erkek sesi olarak nitelendirilmesi kuir kimliğiyle ilgili üstü kapalı ifadelerle paralellik göstermektedir. "Zeki Müren'in sesindeki androjen yapı veya farklı hünsa tınının yanı sıra, kendine özgü bir Türkçe ile abartılı ve vibratolu icra şeklindedir ve ilk dönemlerindeki ölçülü, güzel ve temiz olarak tanımlanan radyo tavrından sıyrılmıştır" (Çak, 2007, s. 65). Sanatçı özgün ses tınısıyla 1950'lerde "radyo star" olarak popülerleşmiştir. Müren Türk Sanat Müziği alanında gerçekleştirdiği üslup değişiklikleri, farklı ses kalitesi ve görsel temsiliyle birlikte ikonlaşmıştır.

Zeki Müren'in konuk sanatçının hastalanması sonucu radyo programına çıkışı ve tesadüfen üne kavuşması, kendini ikon olarak kurgulayışının bir parçası olarak yorumlanabilir. Nitekim gündelik yaşamda ve edebiyat anlatılarında önemli bir yer tutan kahramanlık ögesi, ikon markalaşma süreçlerinde de ön plana çıkar. "Bilindiği üzere, kahraman hikâyeleri genellikle belli bir sorun veya macera temelinde bir yolculuk ile başlar, akabinde bazı sorunlarla baş etme, sınavları aşma, ödül kazanma veya geriye dönüş gibi sonuçlarla bitmektedir" (Ata ve diğ, 2014, s. 68). Böylelikle, hastalanan bir sanatçının yerini alarak o yıllarda Türkiye'de devletin tek yayın kurumu olan TRT'nin canlı yayın akışını kurtaran Zeki Müren, bir tesadüf sonucu sanat dünyasına adım atmış olur.

Zeki Müren, hem sesi hem de görseelliğiyle Türkiye’de Türk Sanat Müziğinin popüler ikonu olmuştur. Sanatçı ilk kez sahne aldığı 1951’den itibaren zaman içerisinde *camp* tarza dönüşen farklı bir giyim tarzıyla ön plana çıkmıştır. Allı pullu, tüylü, feminen kostümlerinin ve makyajının toplumsal görsel belleğe kazınmış güçlü bir ikonik yapısı vardır. Türkiye halkının görsel hafızasında yer etmiş olan Zeki Müren mitosunun imgeleri, feminen tarzına rağmen toplum tarafından kabul görüşünün kanıtıdır.

Sanatçı, 1950’lerden 1996’da vefatına dek popülerliğini korumayı başarmıştır. Sanatçının ikonlaşma süreci öncelikle Türkiye’deki sosyo-ekonomik koşullara ve değişimlere paralel olarak incelenecektir. Şöhreti 1950’lerde yakalayan Zeki Müren’in ikonlaşmaya başladığı dönemde Türkiye de hızlı bir değişim ve dönüşüm geçirmektedir. 1950’lerde tek parti yönetiminden çok partili siyasete geçiş sürecinde, Demokrat Parti yönetiminin eliyle gerçekleştirilen sosyo-ekonomik politikalar Türkiye’de pek çok alanda kırılma noktası yaşanmasına sebep olmuştur.

2. Dünya Savaşı’nı izleyen dönemde çok partili siyasi sisteme geçiş ve kapitalist dünya ekonomisinin ABD liderliğinde yeniden yapılandığı bir konjonktürle şekillenmiştir. Marshall Planı çerçevesinde dâhil olunan ekonomik yardım programı, dışardan gelecek dayatma veya telkinlere açık olmayı gerektirmiştir: Tarımsal kalkınma, özel teşebbüsün desteklenmesi, dışa açık büyüme, devlet eliyle sanayileşme politikasının terkedilmesi (Kaynar, 2015, ss. 39)

1952’de ABD ordusu tarafından hazırlanan *The Land in Between* (Aradaki Ülke) başlıklı Türkiye belgeselinde Türkiye’nin komünizme karşı güçlü bir orduya sahip olduğu vurgulanmıştır. Türkiye’nin “Batılışma” ya yönelik atılımlarının bir parçası olarak, eğitim, moda ve tekstil sektörü alanında gerçekleştirilen ilerlemelerden bahsedilmektedir. 1952’de hem Avrupa hem de Türkiye Güzeli seçilmiş olan Günseli Başar’a “Batılılaşmanın” bir simgesi olarak yer verilmektedir. Belgeselde Türkiye’nin “Batılılaşma” yönündeki çabaları övülerek adeta propagandası yapılmakta, Kore Savaşı’na katılan ilk NATO ülkesi olarak örnek gösterilmektedir. Modern savaş tekniklerini öğrenme şansı yakaladığı bahane edilerek, Türkiye’nin bu savaştan kârlı çıktığı gibi bir izlenim yaratılmaya çalışılmaktadır. Belgeselin asıl amacı, çok kısaca değinilmesine rağmen Türkiye’nin anti-komünist duruşuyla ABD’nin yanında olduğu mesajıdır.

Türkiye’de Soğuk Savaş Döneminde yürütülen anti-komünizm faaliyetleriyle ilgili yaptığı araştırmaya göre, eğitimden sağlığa, tüm sosyal yapıyı, iktisadi politikaları ve orduyu yeniden şekillendirmek üzerine uzmanlarıyla Türkiye’ye yerleşen; filmleri müzikleri, popüler dergileriyle kültürel dokuya nüfuz eden Amerikalı gücün, bu emsalsiz etkisi karşısında uzun yıllar memnuniyetsizlik ya da direniş gösterilmemiştir (Örnek, 2015, ss. 44).

Keza, Zeki Müren’in 1950’ler Türkiye’sinin dönem politikalarına paralel olarak, Amerikanlaşan fakat milliyetçi ve muhafazakâr kimliğini korumaya devam eden bir sentezin ürünü olduğu iddia edilebilir. 1950’lerde Demokrat Parti döneminde radyonun hükümet tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmasıyla, Müren’in kitle iletişim aygıtlarını araçsallaştırarak ikonlaşması paralellik göstermektedir. Davaz’a göre (1996), bütün büyük yıldızlar gibi meslek yaşantısının başlangıcından beri kitle iletişim araçlarını en iyi biçimde uygulamaktan öte, kendisinin de başlı başına bir iletişim aygıtı gibi davrandığını ortaya koyar (s. 65). Sanatçının bir medya gibi hareket edişi, medyanın aktaran, nakleden ve ileten işlevi bağlamında, popüler kültürel kodları ve devlet aygıtının temsil ettiği değerleri topluma yansıtmaktan kaynaklanmaktadır. Böylelikle, sanatçının kitle iletişim aygıtları aracılığıyla planlı bir şekilde kendini kuir ikon olarak inşa etmiş olduğu saptanabilir. Zeki Müren radyo programıyla şöhrete adım atmış, *Siemens* radyonun reklam yüzü olmuş ve medyada sürekli gündemde kalmıştır.

Demokrat Parti hükümeti 1950’lerde muhalefeti ve özgürlükleri kısıtlayıcı sert idari ve hukuki önlemlere başvurmuş, ülke içinde ciddi krize yol açacak Vatan Cephesi adlı kitlesel örgütlenme hareketini başlatmıştır. Bu harekete katılanlar vatanperver ilan edilerek, katılma listeleri radyoda ilan edilmeye başlanmış, katılmayanlar ise değişik metotlar kullanılarak siyasal baskılara maruz bırakılmıştır (Keskin, 2012, ss. 116).

Bu dönemde, siyasi iktidarın toplumu kontrol altına alma amacıyla oluşturduğu değerlerle, Zeki Müren gibi sanatçıların icra ettikleri sanat aracılığıyla idealize ettikleri sosyo-kültürel değerler, radyo aracılığıyla halka empoze edilmektedir. Politik değişimlerin popüler kültürü şekillendirmeye başlayışı yaygınlaşan radyo dinleme kültürüyle de gerçekleşmiştir. “Okuma yazma oranının az olduğu bir toplumda propaganda açısından radyonun işlevinin fark edilmesiyle radyo propaganda aracı olarak kullanılmıştır” (Kaynar, 2015, s. 394). Radyonun popülerleşme sürecinde

starlara reklam unsuru olarak yer verilmiştir. Siemens radyo reklamlarının yüzü olarak ses sanatçıları, öncelikle de yeni bir star olan Zeki Müren kullanılmıştır (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 : Zeki Müren’in Siemens lambalı radyo reklamı, 1954 (Bengi, 2014, s.45).

Radyonun yanında artırılan magazin haberleri, Ev ve Kadın temalı dergiler dönemin ideal vatandaşını yaratmak amacıyla harekete geçirilmiştir. Magazin dergiciliği, esas çıkışını çok partili döneme geçişin yaşandığı 1950’li yıllarda *Hafta* (1949), *Resimli Hayat* (1952), *Yelpaze* (1952), *Hayat* (1956) dergileri ile yapmıştır. Bu dergilerin içeriğini, ünlülerle yapılan röportajlar, fotoğraflar, sosyete hayatı, kadın köşesi, yıldızların aşk hikâyeleri, yurttan ve dünyadan bol fotoğraflı haber ve yazılar, öyküler, makaleler oluşturulmuş, kapaklarında ise yabancı sinema yıldızlarının resimleri yer almıştır (Özdemirci, 2004, ss. 131).

1948-1951 yılları arasında yapılan Marshall Yardımı sonucu Demokrat Parti’nin Amerikanlaşma politikaları, medyanın araçsallaştırılması ile gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde televizyon olmadığından, en etkili medya araçları radyonun yanı sıra gazete ve magazin dergileridir. Halkın yaşamını ve tüketim anlayışını şekillendiren, örnek rol modelleri empoze eden dergiler, değişim içindeki Türkiye’de tetikleyici politik enstrüman olarak görülebilir.

“Amerika bu süreçte bütün gücüyle Amerikan yaşam tarzını özendirmeye çalışmaktaydı. 1950’ler ve 1970’ler arasındaki dönemde, *Hafta*, *Resimli Hayat* ve *Bütün Dünya* dâhil olmak üzere tüm popüler magazinlerin işlediği ana temalar; anti-komünizm, cinselliğin uyanışı, yüksek kültürün boyalı basınlaştırılması idi” (Dağtaş,

2014, s. 1). Bu dönemde kamuoyu, popüler gazete ve dergiler aracılığıyla görsel bombardımana tutulmuştur. Kültürel emperyalizmin iletişim aygıtlarına bu denli yoğun bir şekilde nüfuz etmesinin dönüşümü hızlandırdığı söylenebilir. Medyada özellikle Hollywood ve Amerikan rüyası idealize edilmeye çalışılmış, bunların Türkiye modellemeleri inşa edilmiştir. “Marilyn Monroe, Sophie Loren, Elizabeth Taylor, Greta Gabro, vs. Yeşilçam’da ise Hollywood filmlerinin uyarlamaları Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Ayşecik filmleri vardır” (Özdemirci, 2004, s. 120).

Zeki Müren de dönemin ünlü şarkıcı ve sinema oyuncularıyla birlikte bu dönemde medyada sıklıkla yer alarak kuir ikonluğunu inşa etmiştir. Devamlı göz önünde bulunarak, izleyicinin gözünde tekrar frekansını arttırmış, popüler kültür içinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçının, radyo *starlarının* yer aldığı Radyo Haftası gibi dergiler aracılığıyla dönemin medyasını etkin bir biçimde kullandığı görülmektedir (Şekil 3.3). Roland Barthes’a göre (2008), “Kolektif temsile yakın olan çağdaş mit basında, reklamlarda ve kitlesel tüketim nesnelerindeki anonim sözcelerle rahatlıkla görülür; toplumsal açıdan belirlenmiş bir şeydir, bir yansımadır” (s. 80). Bu bağlamda, Zeki Müren, Barthes’ın tanımladığı çağdaş mit olma sürecini tam anlamıyla gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.3 : Zeki Müren Radyo Haftası Dergisi kapağında (Radyo Haftası Dergisi, 6 Kasım 1954).

Nasıl ki sanatçı ikonlaşma sürecinde medyayı araçsallaştırdıysa, gündemi belirlemek için Zeki Müren de medya ve medya yönetiminin bağlı olduğu iktidar tarafından araçsallaştırılmıştır. Bu iddia, bazı örneklerle somutlaştırılabilir. Sol hareketin içinde yer alan Erdal Eren piyade Er Zekeriya Önge'yi öldürme suçundan yargılanarak, 19

Mart 1980’de idama mahkûm edilmiştir. Tunç Erenkuş’un 2010 tarihli *Oğlunuz Erdal* belgeselinde, Erdal Eren’in cezaevi arkadaşı Meral Bekar’ın da vurguladığı gibi “Erdal Eren’in 17 yaşında olmasına rağmen asılmasına hükmedildikten sonra, Aralık 1980’de tüm dünya medyası ayağa kalkmıştı. Türk medyasında sadece Zeki Müren’in hastalığına yer veriliyordu”. 23 Haziran 1980 tarihli *Milliyet* haberde sanatçının kalp krizi geçirdiği ve sahne hayatına ara vereceği açıklanmış, 1980 sonuna dek hastalığıyla ilgili manşetten haberlerle gündemde tutulmuştur (Şekil 3.4). Zeki Müren ve Bülent Ersoy’un dudaktan öpüşme skandalı kurgulanarak, 8 Aralık 1980’de *Milliyet* Gazetesi’nin eki *Hey Dergisi*’nde “Buna Rezalet Denir” manşetiyle yayınlanmıştır.

Dolayısıyla Zeki Müren’in medya ve medya yönetiminin bağlı olduğu iktidar tarafından gündem belirleme unsuru olarak araçsallaştırılması bağlamında ulus devletin heteronormatif ahlak kurgusu ve militarizm arasındaki ilişki vurgulanmalıdır. 1980 darbe sürecinde etkili olan militarist yapı medya aracılığıyla bir yandan ideolojik bir yanda da ahlaki kurgular inşa ediyor olmaktadır. Akabinde, Haziran 1980’de idam kararı verilerek 13 Aralık 1980’de idam edilen Erdal Eren ile ilgili herhangi bir habere rastlanmazken, bu tarihlerde medyada “Zeki Müren perhizi bozdu” gibi haberler yer almaktadır (Şekil 3.5).



Şekil 3.4 : “Zeki Müren Fazla Yemekten Hastalanmış” başlıklı haber (Cumhuriyet, 17 Haziran 1980).



Şekil 3.5 : “Zeki Müren Perhizi Bozdu” başlıklı haber (Hürriyet, 17 Aralık 1980).



Şekil 3.6 : Zeki Müren, İTÜ ilk TV deneme yayını, 1952 (Bengi, 2014, s.216).

Sanatçı, bu dönemde radyo ve yazılı basın gibi televizyonun da vazgeçilmez simalarından biri haline gelmiştir. ABD’ye yaptığı ziyaretlerde televizyonla tanışan Zeki Müren, Türkiye’de ilk kez televizyon sahibi olan nadir kişilerdendir (Şekil 3.6). Türkiye’de ilk televizyon yayın denemesi İTÜ tarafından 1952’de gerçekleştirilmiştir. Televizyon ilk kez 1968’de TRT kanalıyla yayına başlamıştır. Zeki Müren televizyonda sadece şarkılarıyla yer almamış; hayat hikayesi, zevkleri ve meşguliyetleri ile ilgili programlarla toplumsal bellekte yer edinmiştir. Hayranlarının sorularını yanıtladığı programların yanı sıra, bizzat kendi hayatını anlattığı 1984 tarihli TRT yapımı “Hoş bir Sada” ve 1996’da ölmeden önce tamamlanmış olan TRT yapımı “Batmayan Güneş” adlı belgeselleri mevcuttur. Müren, 1980’lerde televizyonda “Alo” deterjan reklamının yüzü olarak da simgeleşmiştir. Bu örnek ışığında, sanatçının bir pop ikon olarak metalaştığı görülmektedir.

Sanatçının radyo, yazılı basın ve televizyondaki başarıları, artan şöhreti, zenginliği, evleri, eşyaları ve yurtdışı gezileriyle sürekli gündemde kalarak, 1950’lerle birlikte ortaya çıkan burjuvazinin sembollerinden biri hâline getirildiği iddia edilebilir. Zeki Müren’in Demokrat Parti mensubu bir kişinin desteği ile popülerleşmesi, 1950’lerde

değişen ve dönüşen Türkiye'nin yarattığı bir ikon olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. “Demokrat Parti mensubu olan hamisi Hayri Terzioğlu sırtını Anadolu eşrafına dayamış bir toprak sahibi ve tüccar olarak, Zeki Müren’e musiki dersleri aldırarak, okul masraflarından, gazino kontratlarına kadar her müşkülüne koşmaktaydı” (Kaynar, 2015, s. 468). Dolayısıyla, Zeki Müren’in Demokrat Parti politikaları ve bu politikaların yarattığı Amerikanlaşma sürecinde şekillenen popüler kültür içinde anahtar rol oynadığı iddia edilebilir. Yusuf Ziya Keskin’e göre (2012) “Sadece sınıfsal alanda ortaya çıkan en önemli yenilik, toplumda şehirli-köylü ya da bürokrat-tüccar ayrımının yanına alaturka-alafranga ayrılığının getirilmiş olmasıdır” (s. 124).

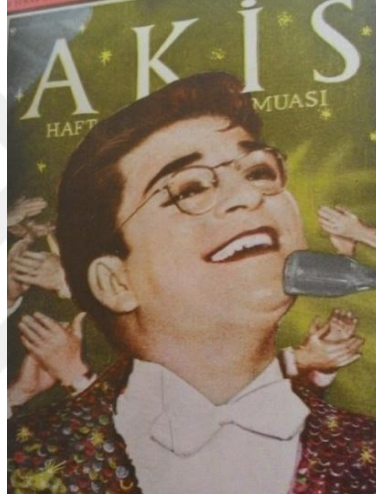
Arabesk 1980’lerde köyden kente göçle oluşan gecekondu kültürüyle şekillenerek popüler kültüre hâkim olmadan önce, 1950’lerde köyden kente ilk göçle birlikte alaturka-alafranga ayrılığı gerçekleşmiştir. Zeki Müren’in alaturka ve alafranga sentezini oluşturarak ikonlaştığı iddia edilebilir. Yeni Türkiye gerçeğinde, Marshall Yardımı dolayısıyla köylere giren traktörlerin ardından, toprak sahibi olmayan ya da küçük toprak sahibi işgücü köyden kentlere, başta da İstanbul’a bir göç dalgası başlatmıştır. Bu göç dalgası, imar alanında çarpık kentleşme ve gecekondulaşmaya, köy-kent ara kültürüne ve değerler karmaşasına sebep olmuştur. Diğer yandan kırsal kökenli burjuvazinin muhafazakâr bir maskenin altında şehre ve şehrin eğlence hayatına olan ilgisi, eğlence kültürünün merkezi olan gazino kültürünü şekillendirmiştir. Alaturka müzik de, gazino ve radyo aracılığıyla popülerliğini artırmıştır.

Çok partili demokrasiyle halkın isteklerinin öne çıkması resmi müzik anlayışında bir erozyon yaratır. Radyo, tek partinin zorlama Batılı tarzı yerine yerli tarzı dikkate almaya başlar. Konservatuar eğitiminde Türk Müziği olmadığı için, radyolar sınav açarak eğitim verirler. Bu dönemde sözleri akılda kalan basit formlu bestelerle Türk Sanat Müziği icat edildi ve bu tür hâkim hale gelir. Alaturkaya olan rağbet radyoda, gazinoda da kendini gösterir. 1950’ler sesin kral ve kraliçelerini yaratır (Kaynar, 2015, ss. 610).

Gazinoların popülerleşme sürecinde de Zeki Müren’in gazinoda *star* konumuna eriştiği görülmektedir. Sanatçının *starlık* konumunu destekleyen unsur yine medyadır. Gazinolar ve önlerinde yaşanan sıra kavgaları o dönemin en büyük magazin malzemesidir. “Lunapark, Maksim ve Bebek gazinoları arasındaki rekabet,

assolistlerin transferleri, İzmir'deki gazinoların assolist kapma yarışları gazetelerde yayınlanırdı. Zeki Müren'in sahneye çıkışı, gazinoyla pazarlıkları, anlaşmaları, gardırobunda bulunan kıyafetler magazinde bol bol yerini alırdı" (Tunç, 2001, s. 173).

1950'lerde Alaturka müziğin parlayan yıldızı haline gelen Zeki Müren, 1960'lara gelindiğinde şöhretini pekiştirmiştir. 10 Şubat 1960 tarihli *Akis* Dergisinin kapağında yer almıştır. Derginin manşeti, sanatçıya atfedilen anlamlara örnek teşkil eder niteliktedir: "Nasıl *Time* Dergisi, ABD'de Liberace'yi okurlarına tanıtmayı vazife sayıyorsa, *Akis* de şüphesiz İnönü ve Menderes'ten sonra memleketin en şöhretli insanı olan Zeki Müren'i bilinmeyen taraflarıyla takdimi lüzumlu görmektedir" (Bengi, 2014, s. 112) (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 : Zeki Müren, *Akis* Dergisi kapağı, 10 Şubat 1960 (Bengi, 2014, s.112).

Zeki Müren'in kapağında Menderes ve İnönü gibi önemli politikacılara yer verilen bir dergideki konumu ve *Time* dergisinin kapağında yer alan Liberace ile karşılaştırılması, mitleşen bir ikon imge hâline getirilişinin göstergesidir. Haraway (1988) "İdeolojik yönlendirmelere bağlı kurumsallaştırılmış bilgi üretimi yayıncılık, silah ticareti, tıbbi ürünler fiziksel, sosyal, politik ve beşeri bilimler dâhil olmak üzere ortak bileşen" haline getirildiğini vurgular. (s. 591) Mevcut iktidar ile sıkı bağlara sahip bir bilgi üretimi aracılığıyla idealize edilen Zeki Müren basın aracılığıyla ikonlaşmaktadır.

Zeki Müren'in ikonlaşma sürecinde şiirlere de konu olarak ölümsüzleştirildiği görülmektedir. Arkadaş Zekai Özger'in sol hareket içinde yer aldığı 1971'de gerçekleştirilen faşist saldırı sonucu kafasına ağır yaralandığı ve 1973'te şüpheli bir biçimde kaybolarak ölü bulunduğu bilinmektedir. Can Binali Aydın'a (2015) göre "Muhafazakâr devrimcilerin günümüzde bile kendilerini kasıp kavurmalarına neden

olan cins sorunuyla 40 yıl önce karşılaşmış, sağdan “sol”dan gelen onca baskıyı “siz bakmayın değişir elbet, güneşe ve penise tapan rüzgârın yönü” diyerek karşılamıştır.” Ulaş Tosun’un Arkadaş Zekai Özger’i ele aldığı Merhaba Canım (2021) adlı belgesel ilk kez şairin kuir kimliğinin hapsedildiği heteronormatif ve muhafazakâr olarak nitelendirilebilecek 1968 sol hareketi ifşa etmektedir. Böylelikle, şairin kuir kimliğine ilk kez atıfta bulunulmuş ve sanatçı sansürsüz bir şekilde temsil edilmiştir. Zeki Müren ile Arkadaş Zekai Özger’in örtük kuir kimlik bağlamında paralellikler gösterdiği görülmektedir. Fakat Özger’in Müren’le şiiri aracılığıyla kurduğu b(ağ) ile kuir kimliğini betimlediği ve sanatçıyla bir tür kuir yoldaşlık inşa ettiği görülmektedir.

Zeki Müren’i Seviniz (1970)

Siz inanmayın bir gün değişir elbet,
Güneşe ve penise tapan rüzgârın yönü,
Çünkü ben okumuştum muydu neydi,
Bir yerlerde tanrılara kadın satıldığını ve bir gün hiç anlamayacaksınız,
Güneşe ve erkekliğe büyüyen vücudum,
Düşüverecek ellerinizden ve
Bir gün elbette Zeki Müren’i seveceksiniz.

Arkadaş Zekai Özger (URL-21).

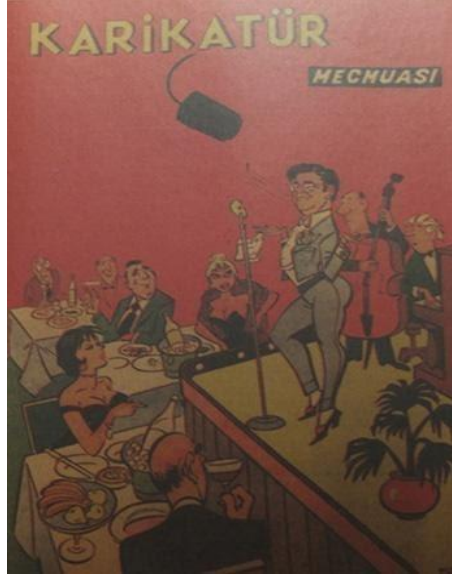
Zeki Müren’in basında sürekli gündemde kalışı ve şiirlere bile konu oluşu sonucu kuir ikon kimliğini pekiştirdiği görülmektedir. Sanatçı da zaten kendini ikon marka olarak kurgulamıştır. “İkon markaların, bazı kavramlar aracılığıyla bizlere belli inanç ve değerleri, yani bir kimliği ve o kimliğin anlam çerçevesi olan bir “kültürü” pazarlamakta olduğu söylenmektedir” (Ata ve diğ, 2012, s. 51). Dolayısıyla, ikon markalar, üzerine kurulu oldukları kavramsal zemini ve tüketici zihnini çok iyi bilmek zorundadırlar. Zeki Müren de dönüşen kültürün sembollerinden biri olarak, 1950’lerde Demokrat Parti ile başlayan sosyal değişimin ivmesi ekseninde ortaya çıkan diğer ikon markalar gibi, parçası olduğu kültürün yapı taşlarının inşasında önemli bir rol oynamıştır. Nitekim Türkiye’de 1960’lar itibarıyla yaşanan sosyo-kültürel değişimler, popüler kültür ekseninde Hafif Batı Müziği ile gerçekleşmiştir. Hafif Batı Müziği olarak tanımlanan aranjman şarkılar dönemi, "Batı"da popüler olan şarkıların

Türkçeleştirilmesidir. 1960'larda başlamış, 1970'lerde ortaya çıkan *Anadolu Rock* akımıyla müzik piyasasındaki hâkimiyetini kaybetmeye başlamıştır.

Dönemin Batılı popüler müzikleri; radyo, kulüpler, plaklar, filmler ve o dönem Türkiye'de yaşayan yabancı uyruklular özellikle de subay ve askerler aracılığıyla dilden dile dolaşmaya başlar. "Batı"lı enstrümanları çalan ya da öğrenmeye çalışan müzisyenlerin sayısında önemli bir artış görülür. Aslında, o dönem yapılmaya çalışılan, yurtdışından gelen müziği aynen taklit etmekten başka bir şey değildir (Çelik, F. ve Akkaya A, 2006, ss. 1).

Müzikal “modelleme” üzerinden gerçekleşen değişim, toplumda sadece müzik alanında değil farklı mecralarda da dallanıp budaklanmıştır. “Thomas Sebeok, müzik dilini modelleme için, her yeni yaratımda öğeleri birleştirerek insan tarafından üretildiğini vurgulamıştır; Levi Strauss’un kültürel süreçler için ve nesneleri anlamlandırmada kullandığı göstergebilim yöntemini müzikte de dikkat çekmiştir” (Özden, 2007’de atıfta bulunulduğu gibi). Claude Levi-Strauss’un (1963) “Sosyal yapı, ampirik gerçeklikle değil, bu gerçeklik üzerine inşa edilmiş modellerle ilişkili bir kavramdır” (s. 279) önermesinden yola çıkılarak müzikal modeller aracılığıyla sosyal değişimlerin empoze edildiğine dikkat çekilmelidir. Böylelikle, “Batı’da” popüler olan şarkıların Türkçeye uyarlanması aracılığıyla kültürel yayılma sağlanarak, “Batı’nın” değerleri tekrar üretilmektedir.

Türkiye’nin Aranjman şarkılar döneminde Erol Büyükburç Türkiye’nin Elvis Presley’i olarak lanse edilmiştir. Bu kavramsal çerçeve Zeki Müren’in de Liberace’nin Türkiye versiyonu olduğu iddia edilebilir. Sanatçının kuir ikon kimliğini inşa ederken, müzikal anlamda olmasa bile görsel olarak Liberace “modeli”nden ilham almış olduğu söylenebilir. Liberace 1950’ler itibariyle Müren ise 1960’lar itibariyle *camp* kostümler giymeye başlamıştır. Fakat Zeki Müren 1976’da BBC Türkçe Radyosu’na verdiği röportajda Liberace’nin kendisini taklit ettiğini, yıllar sonra onun giydiği kıyafeti giydiğini iddia etmiştir. Bu açıklamanın nedeni, sanatçının kendini kostümlerinin tasarımını yapan özgün bir ikon olarak kurgulamasından kaynaklanmaktadır. Sanatçı, görselliğin yanı sıra kamusal cinsel kimlik inşası bağlamında Liberace modelini uygulamıştır. Bunun kanıtı, Zeki Müren’in cinsel kimliğini gizleyerek iktidarla sessiz bir anlaşma içinde olmasıdır. Liberace de kendisiyle ilgili eşcinsellik imasında bulunan iki gazeteye tazminat davası açmıştır.



Şekil 3.8 : Karikatür Mecmuası’nda Zeki Müren karikatürü, 1966 (URL-22).

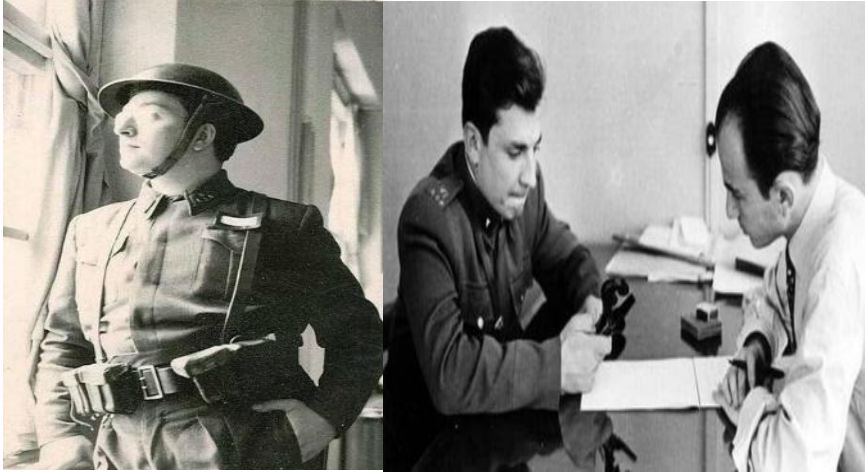
Zeki Müren kuir görünümüyle ilgili yorumlara karşı sert bir tavır takınmayarak, kibarlıkla üstü kapalı bir psikolojik savaş vermiştir. Böylelikle aynı zamanda kuir ikon kimliğinin kamusal alanda içselleştirilme sürecini kurgulamıştır. Örneğin *Karikatür Mecmuası*’nda yer alan sanatçının giyimiyle ilgili karikatüre (Şekil 3.8) gösterdiği ılımlı tepki genel tutumunu yansıtmaktadır. “Altan Erbulak’ın Zeki Müren’le ilgili yaptığı başka bir karikatüre, Zeki’ce yanıt verir: Ona bir altın kalem hediye edeyim. Karikatürde Zeki Müren, o sıralarda İstanbul’a gelen Muhammed Ali’yi hamama davet ediyordur” (Aşan, 2003, s. 8).

Zeki Müren’in Liberace “modellemesi”nin yarattığı “ara geçişlilik” cinsiyet geçişliliğiyle paraleldir. Sanatçının cinsiyet geçişliliğiyle Türkiye’nin “Doğu” ve “Batı” kültürü arasındaki salınımları arasında paralellik kurulabilir. Türkiye halkının 1950’lerle birlikte başlayan ama uyum sağlamakta zorlandığı sosyal dönüşümden dolayı bünyesinde hem “Batılı”, hem de “Doğulu” sembolleri barındıran Zeki Müren’le özdeşleştiği, “Doğu” ve “Batı” çelişkisinin gösterişli bir Oryantalist gösteriye dönüşebildiği görülmektedir.

Douglas Kellner’in, markaların tıpkı mitler gibi toplumsal çelişkileri çözmek, kimlik oluşturmak gibi işlevler kazandığı vurgusunda yatar. Holt’ a göre, bazı markalar, ürettikleri ütopyalar ve soyut değer önerileriyle tüketici zihninde yer alan çatışmaları çözer; bu nedenle de toplum tarafından daha fazla benimsenmektedirler (Ata ve diğ., 2012, s. 65).

Zeki Müren'in cinsiyet geçişliliğiyle Türkiye'de yaşanan sosyo-kültürel değişimler arasında bağlantı kurularak ikonlaşma süreci nedenselleştirildikten sonra, sanatçının bu geçişliliği nasıl meşrulaştırdığı sorunsallaştırılmalıdır. Müren, aceleci davranmadan planlı bir şekilde kuir ikon görseelliğine evrilmiştir. Sanatçının görsel dönüşümü aracılığıyla gerçekleştirdiği kuir ikon kimliği inşası ile toplumsal değerleri simgeselleştiren popüler bir unsur oluşu paraleldir. Aşağıda yer alan fotoğraflar, *Sabah* Gazetesi'nin 16 Temmuz 2010 tarihli haberinde "Türk Sanat Müziğinin efsane ismi Zeki Müren'in daha önce hiç görmediğiniz askerlik fotoğrafları gün yüzüne çıktı" başlığı altında yer almıştır (Şekil 3.9). Yedek subay üniformasıyla görüntülenen Zeki Müren, 1957'de Çankırı ve Ankara Yedek Subay Okulları'nda askerlik görevini yapmıştır.

Kiç ile yüksek kültürü, campin duygusal samimiyeti, modernlik ile dini tutuculuğu, görsel abartı ile işitsel mahremiyeti, Doğu'ya yönelik bir kozmopolitlik ile Batı'ya yönelik bir Türk milliyetçiliğini bir araya getiren, ideal vatandaş olarak inşa edilmiş Zeki Müren imajı kamusal bir imgeye tekabül eder. Müren, aile ve doğurganlıktan kopuk, dolayısıyla da gönül rahatlığıyla ülkeye adanmış bir aşk olarak yorumlanabilir (Stokes, 2012, ss. 71).



Şekil 3.9 : Zeki Müren'in askerlik dönemi fotoğrafları (*Sabah* Gazetesi, 16 Temmuz 2010).

Sanatçının heteroseksüel bir aile yapısı içinde yer almayıp çocuk sahip olmayışı, sadece halka hizmet edişi ve hayatının sonunda tüm varlığını Türk Silahlı Kuvvetlerine bağışlayışı, tam bir adanmışlık örneği olarak Zeki Müren'i halkın gözünde "makbul vatandaş" yapar. Füsun Üstel'e göre (2004) "vatandaşlık, organik bir bütünün üyesi,

ailenin bir ferdi olmaktır” (s. 73). Bir makbul vatandaş olarak sanatçının ikon kimliğini inşa ederken kurguladığı temsil biçimleri de dışlayıcı değil kapsayıcı olmuştur. “Aziz Milletim” gibi kapsayıcı hitap yöntemlerini kimliğinin toplum tarafından içselleştirilmesi için araçsallaştırmıştır.

Makbul vatandaş, hegemonik yapıya uyumluluk dışında, bu yapının koruyucusu olarak da tanımlanır. “Özel ve kamusal alanı her türlü aşırılıktan koruma, düzeni güvence altına alma iradesini ortaya koyar” (Üstel, 2004, s. 179). Makbul vatandaş, statükoyu idealize etme ve meşrulaştırma amacı taşır. Zeki Müren de ikon kimliğiyle Cumhuriyet simgelerinin daimi temsilcisi ve koruyucusu olduğunu her zaman hissettirmiştir. Makbul vatandaşın yücelttiği değerlerle güçlü bağlar kuran Zeki Müren, yaşamında üç darbe, iki darbe girişimi ve 30 hükümet görmüştür. Politik görüşü konusunda kamusal alanda açıklama yapmayan Müren, apolitik bir tavır sergilemesine rağmen, askeri kurumlarla arasındaki iletişimi yakın ve sorunsuz tutmuştur. Üstelik, bu rolü çizdiği görsel imgeden ödün vermeden sergilemiştir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 : Zeki Müren’in apoletli ceketi, 1980’ler (URL-23).



Şekil 3.11 : Zeki Müren'in Zafer Bayramı'ndaki gösterisiyle ilgili afiş, Manolya Bahçesi, 1974 (URL-24).

Bunun kanıtı, Zeki Müren'in 30 Ağustos 1974 Zafer Bayramı kutlamasının afişinde ön plana çıkan görselliğidir. Bu afiş, sanatçının kuir ikon kimliğinin ve *drag performativitesinin* yansıması olarak okunabilir. Sanatçı *camp* bir kostüm içinde olmasına rağmen, resmi bir bayramın kutlama nesnesi olarak sunulmaktadır (Şekil 3.11). “Bayram şerefine döner sahneli” performansı ve “Uzaydan Gelen Prens” lakabıyla Zeki Müren'in militarist, patriarkal ve heteroseksüel düzlemde adeta bir sirk eğlencesi gibi görselleştirilmiş, *drag* kostümüne rağmen “prens” olarak adlandırılarak heteronormatifleştirilmeye çalışılmıştır.

Müren'in militarist kültürü araçsallaştırmasının başka bir örneği, 1957'de yedek subaylığına denk gelen 19 Mayıs gösterilerinin “Manolya” isimli bestesiyle kutlanmış olmasıdır. Resmi bayramların genellikle marşlar eşliğinde kutlandığı göz önüne alındığında, Zeki Müren'in bestesi eşliğinde kutlanması sanatçının ikon kimliğinin meşrulaştırılması olarak okunabilir. “1955 yılında aynı adlı filmde başrol oynayan Müren'in “Beklenen Şarkı”sı da 19 Mayıs törenlerinde çalınmıştır” (Aşan, 2003, s. 42).

Buna karşılık sanatçı 1960 darbe döneminde militarist öğeleri sahneye taşıdığı anda farklı bir tepkiye maruz kalarak, yaşamında ilk ve son kez bir yasakla karşılaşmıştır.

Zeki Müren, “Tuna Nehri Akmam Diyor” diye başlayan Gazi Osman Paşa marşını, 27 Mayıs 1960’tan sonra, mehter takımı eşliğinde Osman Paşa kostümüyle sahneye taşımıştır. Bu marş, o dönemde, başta İstanbul, Ankara ve İzmir olmak üzere tüm alanları çınlatmaktaydı. Zeki Müren’in performansından sonra ise kıyamet kopmuş, İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı gösteriyi yasaklayarak, Tepebaşı Gazinosu’nu iki gün kapatmıştır (Seçkin,1997, Sıkıyönetimlik Olduğu Gece, *Milliyet*) (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 : Zeki Müren, “Osman paşa” kostümü, 1960 (Bengi, 2014, s.113).

12 Eylül 1980 darbe dönemi, Türkiye’de en kapsamlı yasak dönemi olmuştur. Darbe sonrası Haziran 1981’de Bülent Ersoy, diğer travesti ve transseksüel sanatçılarla birlikte sahne yasağı almıştır. 20 Haziran 1981 tarihli *Milliyet* haberde “Polis Vazife ve Salahiyet kanunları” gereğince Bülent Ersoy, Serbülen Sultan, Savaş Sökmen, Emel Kaşif ve Talha Özmen gibi eşcinselliği saptanan sanatçıların sahneye çıkmasının yasaklandığı haberi yer alır. 16 Haziran 1981’de Bursa Valisi Zekai Gümüşdiş açıklamasında eşcinsel sanatçıları ”umumun adabına aykırı, halkı tahrik edici “olarak tanımlamış, Bülent Ersoy’un İstanbul ve Ankara’dan sonra Bursa’da da sahneye çıkamayacağını bildirmiştir. Bu süreçte, Zeki Müren herhangi bir yasağa ya da baskıya maruz kalmamıştır. Sanatçının kuir ikon kimliğine rağmen yasaklanmaması dikkat çekicidir. Bu nedenle, sanatçının kuir ikon

kimliğini inşa ederken kullandığı milliyetçi, muhafazakâr ve ordu dostu tutumlar aracılığıyla kendisini korunaklı bir konuma yerleştirdiği iddia edilebilir. Sanatçı 1969'da Bodrum'da bir halk konseri sırasında seyirciler tarafından “Sanat Güneşi” ve “Paşa” lakaplarıyla mitleştirilerek konumsallığı sağlamlaştırılmıştır. “Marka ikon, tüketicinin zihninde bir kelimeye sahip olmaya çalışmalıdır” (Ata ve diğ, 2012, s. 56). Bu kelimenin, Zeki Müren’de “Paşa” ve “Sanat Güneşi” olduğu görülmektedir Zeki Müren’e atfedilen “Paşa” lakabı Türkiye’nin politik tarihi ile bağlantılıdır. Ülkenin darbe deneyimlerini ve ordunun dönemin otoritesi olarak konumsallaştırılmasını yansıtır.

Barthes’a göre (1984) “Çağdaş mit burjuvazi söylenidir. *Paris-Match* dergisinin kapağında askeri üniformalı genç bir Afro, gözlerini üç renkli bayrağa dikmiş halde asker selamı vermektedir. Resmin anlamı şudur; Fransa büyük bir imparatorluktur, renkli renksiz tüm oğulları bayrağın altında bağlılıkla hizmet eder” (s.15). Militarizm ve milliyetçilik rol modellerle ve görsel kodlarla mitleştirildiğinden, bu değerleri topluma nüfuz ettirirken ünlü ikonlara da başvurulduğu görülmektedir. Bu nedenle, popüler bir sanatçı aracılığıyla militarist değerlerin yeniden düzenlenmesi, militarist toplumu yeniden üretmenin bir biçimidir. Kuir ikon Zeki Müren’in de denklemin diğer ucunda yer alarak, militarizm ve milliyetçilik simgelerini performansının bir parçası olarak yücelttiği ve bir propaganda malzemesi olarak araçsallaştırdığı görülmektedir. Zeki Müren böylelikle makbul vatandaşlığı hem söylem olarak hem de görsel olarak inşa etmiş olur. Sanatçının kuir kimlik inşa sürecinin temelinde makbul vatandaşlık olgusu merkezi bir rol oynamaktadır.

Sanatçı “makbul vatandaş” olarak tanımlanabileceği gibi daha önce de belirtildiği gibi ikon marka olarak da tanımlanabilir. Bu çerçevede, sanatçının ikon marka arketipleri ile kurduğu benzerlikler çözümlenebilir. Yukarıda bahsedilen “sevgi” arketipinin yanı sıra, “yaratıcı” (kalıcı değerler üreten), “kâşif” (kabına sığmayan, öncülük yapan), *âşık* (romantik kişilik), “asi” (eskiyi yıkma ve şok etme stratejileri) arketipleri sanatçıyı tanımlamaktadır. Tezin ilerleyen bölümlerinde, ikon marka arketiplerinin sanatçı tarafından kostüm ve performans aracılığıyla hayata geçirilmiş olduğu görülecektir.

Cumhuriyet ideallerini ve değerlerini temsil eden ve kuir ikon kimliğinde içselleştiren Zeki Müren’in yine aynı değerler tarafından koruma altına alındığı ve hatta mitleştirildiği görülmektedir. “Mehtap Tarhan, Demokrat Parti döneminde ‘Yeter söz milletin’ sloganıyla Müren’in ‘Benim Aziz Dinleyicilerim’ tarzındaki söylemlerinin

birbirine paralel olarak, sanatçının yaşadığı dönemin politik havasıyla uyumlu olduğunu gösterdiğini düşünmektedir” (Tanar, 2012’de atıfta bulunduğu gibi). Sanatçının “Benim Aziz Dinleyicilerim” söylemi, makbul vatandaşlığın yanı sıra ikon marka arketiplerinden biri olan toplumsal sevgi arketipi ile (“Siz her şeye değersiniz”) de örtüşmektedir. Sanatçı, halkı yücelten bir portre çizmektedir. Halka düzgün bir Türkçe ve kibar bir üslupla hitap ederek, saygı ve sevgi dolu yaklaşımıyla pop ikon imajını pekiştirmiştir. Bu yaklaşım da 27 Mayıs 1960’da gerçekleşen ihtilalin ürettiği ideolojik yapılarla uyum içerisindedir. 17 Temmuz 1960’da *Cumhuriyet* Gazetesi’ne açıklama yapan Alparslan Türkeş “Türkçecilik bu millete Atatürk’ün en büyük en faydalı hediyelerinden biri idi. Evvela ezanı Arapça okutmakla buna ihanete başladılar.” demiştir. Zeki Müren’in düzgün Türkçe ve hitap gibi ideolojik yapılarla barışık olan taktikleri yukarıda da belirtildiği gibi ikon marka taktikleridir.

İkon marka olarak toplumun talep ettiği duyguların pazarlanması, Zeki Müren’de neye tekabül etmekteydi? 1950’lerle birlikte bir yandan köyden kente göçle muhafazakârlaşan, bir yandan da Amerikanlaşma politikalarıyla modernleşen halkın yaşadığı kültür karmaşası nedeniyle talep ettiği yatışma arzusu muydu? Nitekim Zeki Müren’in milliyetçi, muhafazakâr ve aynı zamanda modern sentez kimliğiyle bu yatışma hissini arz eden duygulanımsal bir kuir pop ikon olarak kurgulandığı söylenebilir. Sanatçı, hem kapitalistleşen ve Amerikanlaşan Türkiye’nin farklı, şaşalı ve göz korkutucu halini abartılı kostümlerinde taşımış, hem de makbul vatandaş olarak yatıştırıcı bir duygulanımsal yaratarak, kültür-sanat üretimi yoluyla kamuya muhafazakârlık mesajları iletmiştir. Böylelikle Müren, kuir ikon kimliğinin taşıdığı görsel kodlarla birlikte halkın dini duygularına saygılı ve muhafazakâr bir imaj çizmiştir.

Paris'e gidiyorum ama Şeker Bayramı'nda dinleyicilerimin karşısına çıkacak, bir ayın özlemini onlara avuç avuç şeker dağıtarak gidereceğim. Paris'te beni Dario Moreno bekliyor. Onunla, Paris'in güzel kadınlarla dolu gece kulüplerini dolaşacak, en güzel revüleri seyredeceğim. Renkler, müzikler, ışıklar ile kendime göre bir kompozisyon çizeceğim (Zeki Müren Paris Yolcusu başlıklı haber, *Ses Dergisi*, 13- 17 Şubat 1962).

Ramazan’da konser vermeyecek kadar muhafazakâr ama Paris’te revü kızlarını izleyecek kadar modern olan Zeki Müren’in, Türkiye halkının muhafazakârlıkla modernlik, gelenekle modernleşmenin arasında salınan “tuhaf” sentez haline eşlik

ettiği görülmektedir. Yılbaşı gecesinin Regaip Kandili ile çakıştığını fark ederek, gazinoyu sade bir şekilde süsleyen Zeki Müren, Martin Stokes’a göre (2012), “Çok zekice bir hamle yapmıştır, aşırıya kaçmayan müziği klasik ve ağırbaşlıdır” (s. 83). Bu örnekte sanatçı, kurguladığı görsel kodlarla toplumun muhafazakâr öznelliklerine uyum sağlayarak, ikon konumsallığını sağlama almıştır. Bu duruma başka bir örnek de, “Berduş” (1957) filminde Kur’an okuması ve dua etmesidir (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Zeki Müren, “Katip” filmi, 1968 (URL-25).

Zeki Müren’in, Katip (Diğer adıyla Mevlid-i Şerif, 1968) adlı filminin ilanlarında lahuti sesi ile ilk defa mevlid-i şeriften kısımlar okuduğu yazmaktaydı. Müren: “Anadolu, beni mevlidi ezbere bilir sanır. Çoğu kimse de Kuran’ı ezbere okuduğuma inanır. Hâlbuki bu doğru değil. Sadece “Katip” adlı filmimde dört dakika mevlüt okumuştum. Herhalde bundan dolayı, bu görüş yayıldı Anadolu’ya. Anadolu’da beni hep hafız sanırlar” demiştir (Bengi, 2014, ss. 144).

Sonuç olarak, dönem politikalarıyla barışıklığını sürdüren Zeki Müren, Türkiye toplumu içinde bir kuir ikon olarak, milliyetçilik ve muhafazakârlık kabuğunda bir kimlik inşa etmiştir. Bu noktada sanatçının kuir ikon kimliğini nasıl inşa ettiği ve meşrulaştırdığı çözümlendikten sonra kuir ikon kimliğinin görsel temsili sorunsallaştırılmalıdır.

3.2 Zeki Müren'in Kuir İkon Kimliğinin Görsel Temsili

Bu bölümde Zeki Müren’in kuir ikon kimliğinin evrimi, görsel temsili aracılığıyla çözümlenecektir. Sanatçının görsel temsili, Butler’ın *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramlarıyla okunacaktır. Butler’ın kuir teori ekseninde geliştirdiği *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramları 1990’larda Avrupa ve Kuzey Amerika’da akademik çalışmalarda kullanılmaya başlanılmış olsa da, Türkiye’deki kullanımı 2000’leri bulmaktadır. Bu nedenle, bu tez sanat tarihi yazınında kuir teoriden yararlanma ve eserleri kuir teori ile “okuma” denemesidir. Hatırlatılması gerekir ki, *drag performativite* Zeki Müren’in kendini bilinçli olarak tanımladığı ve öykündüğü bir kavram değildir. Tezde bu kavramlar, sanatçının kuir ikon kimliğinin görsel özelliklerini betimlemek için kullanılmıştır.

Zeki Müren, kostüm ve performansı ile Türkiye’de ilkleri gerçekleştirmiştir. Kuir ikon denildiğinde akla gelen ilk sanatçıdır. “Bir tuhaftı. Bir tuhaftı ve seviliyordu. Bu, daha da tuhaftı. Kendine benzemeyen herkesi düşman addeden bu tuhaf coğrafyanın ayrıksı kahramanıydı” (Yüksel, 2001, s. 28). Sanatçının kostüm ve sahne performansı ile inşa etmiş olduğu imaj, öyle değerlendirilmiyor olsa bile, *drag* bir imajdır (Şekil 3.14, Şekil 3.15). Bu nedenle, *drag*in kavramsal açıklaması yapılmalıdır.



Şekil 3.14 : “Sesinin Yoktur Eşi İşte Sanat Güneşi Zeki Müren” başlıklı haber (Okey Dergisi, 1 Ağustos 1973).

Antropolog Esther Newton, taklitleliğin yapısının toplumsal cinsiyetin inşasındaki temel mekanizmalardan biri olduğunu öne sürmektedir. En karmaşık haliyle drag görünüm yanılısamadır, çifte bir ters yüz etmedir. Benim dış görünümüm dişil ama özüm eril. Aynı anda benim dış görünümüm (bedenim, toplumsal cinsiyetim) eril ama özüm dişil. Drag, Transseksüel, Travesti, Drag queen, Butch, Crossdresser, Travestizmi ve Dragi de kapsayan daha genel bir terimdir (Grosz, 2011, ss. 15, 16).



Şekil 3.15 : Zeki Müren’in “Bahçevanın Aşkı” kostümü, 1973 (Bengi, 2014, s.109).

Bu tanımlamayı takiben, sanatçı *drag queen* olarak da kategorize edilebilir. *Drag* görselini tanımlayan tarz *camp* tir. Zeki Müren’in *camp* tarzıyla inşa ettiği kuir estetik, çoğunlukla abartılı, parıltılı, tüylü, boncuklu giyim ve dekorlardan oluşmaktadır. Davaz’a göre (1996), “Zeki Müren, başta sesi olmak üzere çok boyutlu özelliklerini her ne pahasına olursa olsun iletmek istediği için abartıyı seçerek abartıya dönüşmüş, yaşadığımız en büyük iletişim sembollerinden birisidir” (s. 65). Abartılı olma halini seçen Zeki Müren’in tarzı *camp* yani kuir estetik olarak tanımlanabilir.

Camp güzellik bağlamında değil, tarz bağlamında ele alınmalıdır. Tüm camp nesneler ve insanlar belirli derecede sunidir. Doğada var olan hiçbir şey camp olamaz. Camp dünyaya farklı bir gözle bakmayı gerektirir. Abartılı olan, öteki olandır. Çift cinsiyetin zaferidir. Erkek ve kadının, insan ya da eşyanın

dönüşebilir oluşudur. Transvestizm, taklit ve performanstır (Sontag, 1964, ss. 3, 11).

Camp, *kiç*le özdeşleştirilmekte, *camp* verilen örneklerden biri de *drag kraliçeler* olmaktadır. Tezin ilerleyen kısımlarında Müren'in kostüm ve dekorları çoğunlukla *kiç* olarak tanımlanacaktır. Bu sebeple, *kiç* kavramı da terminolojik olarak açıklanmalıdır. Güzel sanatlarda olduğu gibi günlük hayatın pek çok alanında *kiç* olgusuyla karşılaşmakta ve bu kavram taklit, zevksizlik ve banallik olarak okunmaktadır.

Kiç; sözcük anlamı olarak sanatsal değeri olmayan, göstermelik, bayağı, yoz, rüküş, estetik değeri pek bulunmayan, genel beğeni düzeyine indirgenmiş biçimlerin kullanıldığı, temel kaygısı sanatsal bir yapıya sahip olmak yerine, sanatsal gibi gösterilen bir etkilemeyle yoğun olarak tüketilmek üzere yapılandırılmış olan ürünleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Demir, 2009, ss. 17).

Zeki Müren'in temsil ettiği alaturka kültürün görsel tezahürü olarak rüküş, gösterişli ve tüketime yönelik bir imgelem yaratmış olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle, Müren'in popülerliğinin kuir ikon ve *drag* kimliği bağlamında *kiç* oluşundan kaynaklanıp kaynaklanmadığı tartışılmalıdır. Öncelikle, *drag* ve *camp* estetikle *kiç*in bir tutulmasından yola çıkılarak, günümüzde *kiç*in avangardlaşması bağlamında *drag*in avangard olup olmadığı sorunsallaştırılabilir. Clement Greenberg, "avangard"ı Batılı burjuva toplumunun sistem eleştirisi yaratan öncü gücü" olarak tanımlar. (Yılmaz, 2009, s. 246). Askeri bir terim olan ve öncü birlik anlamına gelen avangard, değişimin ve isyanın öncüsü olarak kodlanmasına rağmen, zaman içinde popüler kültür ve *kiç*in potasında erimiştir.

Avangard, modanın etkisi altında, o bir zamanlar çok küçümsemiş olduğu popülerliğe ulaşmaya mahkûmdur-bu ise onun sonunun başlangıcıdır. Avangard ve *kiç* arasındaki çekişmede *kiç*, bir estetik form olarak karşımıza çıkar; Bu dönemde, artık postmodernizmin bütün eklektik formları yan yana ve iç içedir (Çimen, 2010'da atıfta bulunulduğu gibi).

Kadın kılığına giren erkek kültürünün toplumsal cinsiyet kodları bağlamında "öncü", devrimci ve sarsıcı işlevleri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, *drag* avangard olarak nitelendirilebilir. Öte yandan, *drag*in popüler kültürün bir parçası olduğu, performans, kostüm ve mekân tasarımı açısından da *kiç* olarak nitelendirilebileceği

ortadadır. Böylelikle, bu argüman bizi güncel kapitalist toplumlarda avangard'ın *kiç*le iç içe geçtiği savına ulaştırır.

Avangard'ın *kiç*leşerek içselleştirilmesi ve Zeki Müren'in popüler kültürde kuir ikona dönüşmesi birbiriyle ilintilidir. Bu nedenle, Zeki Müren'i Türkiye'de *kiç* kültür çerçevesinde değerlendirmek gereklidir. Türkiye'de *kiç* kültür alaturkalaşma ve arabeskleşme bağlamında ele alınmalıdır. Azınlıklar tarafından işletilen Osmanlı'nın son dönem ve Cumhuriyet'in ilk dönem gazinolarında, Avrupa'daki eğlencelere öykünen, alaturkadan ziyade alafranga bir kültür söz konusudur. (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999, s. 257). Fakat 1950'lerle birlikte köyden kente göçün ve kırsal kökenli burjuvazinin etkisiyle gazinoların alaturka bir eğlence kültürüne evrildiği, kostüm, dekor ve performans olarak *kiç*leştiği saptanmaktadır. 1950'lere kadar sade kostümler içinde sahne alan gazino sanatçıları arasında fark yaratan tek isim Münir Nurettin Beken'e göre (1998) "Fazla dekolte ve pahalı kostümler giydiği için eleştirilen Hamiyet Yüceses olmuştur" (s. 241). Bu nedenle, ilk kez Zeki Müren *kiç* ve *camp* kostümleriyle eğlence hayatında skandallar yaratarak popülerleşmiş ve inşa ettiği kuir ikon kimliği sayesinde kitlelerin yoğun ilgi ve beğenisini kazanmıştır.

Sanatçının *kiç* kostümlerini ilgiyle karşılayan çoğunluğu köyden kente göç etmiş ve sınıf mücadelesi veren halk, bu dönemde gündelik yaşam alanlarının neredeyse tümünde bu estetiği benimsemiş durmaktadır. Türkiye'de ev dekorlarında hâkim olan televizyon üstü dantel örtüler, İtalyan ressam Bruno Amadio imzalı "Ağlayan Çocuk" (1950) resminin poster, fırırlı ve püsküllü gece lambaları, geyikli duvar halısı ve balerin biblolar gibi *kiç* nesneler bu zevki yansıtmaktadır. Çeyizlere konan ponponlu ve tüylü kadın terlikleri, abartılı, parıltılı, iri yarı altın ya da imitasyon takılar, parıltılı rengârenk pullarla işlenmiş yazmalar ve şallar da *kiç* zevklerdir.

Zeki Müren Türkiye'de *kiç* kültür ekseninde değerlendirildikten sonra, kuir ikon kimliğini görsel olarak inşa ediş süreci ele alınmalıdır. Sanatçı, Ağustos 1996'da çekilen ve ölümünden kısa bir süre önce Eylül 1996'da TRT'de yayınlanan belgeselinde, Türkiye tarihinde çığır açan kıyafetlerini sahneye çıktığı ilk performanstan çok önceleri kafasında canlandırmış olduğunu, sanat eğitiminin katkısıyla kendi tasarladığı kıyafetleri topluma nasıl yavaş yavaş kabul ettirdiğini anlatmıştır (Zeki Müren Batmayan Güneş Belgeseli, TRT, 1996).

Öncelikle, sanatçının sahnede giydiklerini “kostüm” olarak tanımladığı belirtilmelidir. Sanatçının kostüm nitelendirmesi sanatsal eylemlerini performans olarak kurgulamış olduğunun göstergesidir. Müren, ilk performansından itibaren görselliğiyle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Sahneye renkli bordo frag ve inci işlemeli papyonla çıkan ilk kişi olmuş, bu durum çeşitli tepki ve söylentilere yol açmıştır. “Zeki Müren’in 1960’ların ortasına kadar, Richard Dyer’in hüznü genç adam stereotipine yakın olduğu söylenebilir. Daha sonra, bir dönem “prens” olarak anılmasına rağmen, makyaj, manikür ve frapan kostümleriyle yine Dyer’in yaptığı sınıflandırmada, kraliçe stereotipine dönüşmüştür” (Yüksel, 2001, s. 34).

Zeki Müren, kuir ikon kimliği inşasına takım elbisesine küçük feminen öğeler katarak başlamıştır. Zaman zaman iddialı ve meydan okuyan bir tavırla görselliğini savunsa da, görsel kimliğinin yapı taşlarını genellikle temkinli davranarak oluşturmuştur. Sanatçı, kuir ikon görselliğini zaman içinde adım adım gerçekleştirmiştir. Tepki alma ihtimaline karşı klasik fraga dönmeyi planlamış olduğunu ifade etmiştir.

Mini ve maksi etekle sahneye çıkmasının bazı çevrelerde büyük tepki yaratması üzerine, “İcap ederse günün birinde dünya çapındaki bir revüde, Adem ile Havva’nın Adem’ini temsil eder bir tek yaprakla sahneye çıkarım. Bu biraz cesaret işidir!” demiştir. “Marmara’da Mehtap” adını verdiği, tümüyle payet ışıltılı ceketini (Şekil 3.16), 1958 ’de askerlikten terhis olur olmaz, Tepebaşı Gazinosunda giymiştir. Mini etekli “Uğur Duvağı”nıysa (Şekil 3.17) 1970’te babasını kaybettikten sonraki ilk sahne çalışmasında, Taşlık Gazino’da tanıtmıştır. “Bir sır vereyim, kuliste mininin altında pantolonum hazır. En küçük bir tepki görsem giyecektim. Ama halk çok tuttu” (Bengi, 2014, ss. 103).



Şekil 3.16 : Zeki Müren’in ilk kez pullu ceketle sahneye çıkışı, Tepebaşı Bahçesi 1958 (Bengi, 2014, s.87).



Şekil 3.17 : Zeki Müren’in “Uğur Duvağı” kostümü, 1970 (Bengi, 2014, s.105).

Vivet Kanetti, *Yeni Yüzyıl* Gazetesi’ndeki 28 Eylül 1996 tarihli köşe yazısında, “60’ların başında Fransa’nın yıldızı Yves Montand siyah smokini terk edip kahverengi takımila ve kravat takmadan sahneye çıktığında Fransız halkı ayaklanırken, Türk *star* Zeki Müren mini etek ve şortları, apartman topuklu lame çizmeleri, makyajlı yüzü, alınmış kaşları ve epilasyonlu bacaklarıyla sahneye çıkıyor ve Türk toplumu bu sunumu hemen kanıksıyordu” demiştir.

Bu örnekler bağlamında, Zeki Müren'in kuir ikon olarak kimliği inşa ediş süreci ve görselliği Butler'ın *drag performativite* kavramı ile okunabilir. “*Drag performativite*, performansçının anatamosi ile performansı yapılan toplumsal cinsiyet arasında oynar. *Drag* heteroseksüel tutarlılık kurgusuyla toplumsal cinsiyeti taklit ederken, taklide dayalı yapı ve olumsuzluğu ortaya çıkarır” (Butler, 2008, s. 77, 226). *Drag*, toplumsal cinsiyetle alay eden ve kadın oluşu parodileştiren dolayısıyla cinsiyetin taklitten ibaret olduğunu ortaya koyan kişidir. Kıyafet, beden dili ve mimik gibi unsurlarla bu eylemi gerçekleştirme eylemi *drag performativitedir*.

Zeki Müren de özdeşleştiği cinsel kimliğe dair birtakım öğeleri taklitle canlandırarak kendine özgü kuir ikon kimliğini inşa etmiştir. Kostüm, aksesuar ve makyajıyla bu kurguyu gerçekleştirmiştir. Bu nedenle, öncelikle kostüm tasarımlarındaki *drag* estetik eğilim ele alınmalıdır. Erkeklikle özdeşleştirilmiş bir kod olarak takım elbiseye feminen unsurlar ekleyerek kuir ikonlukta ilk adımı atmış olan sanatçının ikinci adımı etek giymesi olmuştur.

Müren gazete haberi aracılığıyla kamuoyuna yaptığı açıklamalarda dişiliğe atfedilmiş olan bir kodlamayı, yani etek giyme tercihinin rasyonalize ederek nedenselleştirmek durumunda kalmıştır. Örneğin maksi etek giymeyi bir takım etnik ve kültürel öznelliklerden örnekler vererek meşrulaştırmaya çalışmıştır.

Gelelim Maksiye...

- a. Dedelerimiz evlerinde entari giymiyorlar mı?
- b. Padişahlar sırmalı elmaslı kaftanlarının altına ne giyerlerdi?
- c. Kafkas beylerinin çizme üstüne giydikleri kıyafet maksi değil de nedir?
- d. Rahipler kadın mıdır?
- e. Mevleviler kloş etekleri ile semaya varmıyorlar mı? O ne ulvi bir görüntüdür.
- f. Arap ülkelerinde yere kadar giyilen entarilere söz edilebilir mi?
- g. Bir sanatçı bahsedilmediği gün bitmiş tükenmiş demektir.
- h. “Yıldırımlar yüksek tepelere düşerler...” demiş atalarımız. Sizler benim siperi saikamsınız (Bengi, 2014, ss. 104).

Bu olay akabinde sanatçı, gördüğü tepkileri yatıştırmak için maksi etek giydiği süreçteki gibi yazılı basında açıklamalar yapmış, etek giymesi ile ikonografik temsiller arasında ilinti kurarak hâkim toplumsal normlardan sapma olarak okunan eylemini

rasyonalize etmiş ve çağdaş bir mite dönüşmüştür. Nitekim “Çağdaş mit, toplumu şekillendiren ideolojik çarkın en önemli parçasıdır ve tüm iletişim kanallarında işlevseldir. İnsan eliyle tarihsel bir gerçekliğe dönüşür ve bu gerçekliğin doğal bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Doğadan tarihe aktarılan mit, ekonomik bir eylemdir” (Barthes, 1984, s. 16). 16 Ağustos 1970 tarihli *Hafta Sonu* Dergisinde; “Cinsilatif dediğimiz cici hanımlarımızın süper mini modasına uyduğu son yıllarda benim, eski Romalılardan, gladyatörlerden, Antuan’dan, Sezar’dan modernize ettiğim bir kıyafeti giymeye neden hakkım olmasın?” diye sormuştur (Bengi, 2014, s. 104) (Şekil 3.18, Şekil 3.19, Şekil 3.19, Şekil 3.20, Şekil 3.21).

Sanatçı kuir ikonluğun üçüncü adımında mini etek ve topuklu bot giymeye başlamıştır. Ayhan Erol’e göre (2001) “1968’de Cumhurbaşkanının davetine, 28 cm topuklu ayakkabılarla gitmesi, dönemin bazı gazetelerinde ‘Cumhurbaşkanının karşısına böyle çıkılır mı?’ diye manşetten eleştirilmiştir. Mini eteğin hanımlarda bile tepkiyle karşılandığı bir dönemde, Taşlık Maksim’de sahneye mavi mini etek ve apartman topuklu lame çizmelerle çıkmıştır” (Erol, 2001, s. 92). Sanatçı yazılı basın tarafından eleştirilmiş olsa da, Türkiye’de bir Cumhurbaşkanı karşısına mini etekle çıkarak tarihe geçmiştir. *Drag* tarzını normalize ederek, görselliğini kabul ettirmiş böylelikle kuir ikon kimliğini inşa etmeyi başarmıştır.

Maksim’in sahibi Fahrettin Aslan’ın ağzından aktardığı bir anektod da şöyledir: “Taşlık Maksim’deyiz; o meşhur mavi mini etekli kostümünü giydiği sezon... O gece Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay gelecekti. Cumhurbaşkanı burada, şu mini eteği giyme, dedim. Tamam, dedi. Sahneye çıktığında bir de baktım, aynı mavi mini etek. Program bitip Cumhurbaşkanımızı uğurladıktan sonra; Yahu ben sana giyme dememiş miydin? dedim. Ve cevabımı aldım: Ne yapayım Fahri Abi, Cumhurbaşkanı geliyor diye elbise mi değiştireceğim? Ben sanatçuyum” (Aşan, 2003, ss. 92).



Şekil 3.18 : Zeki Müren'in "Gladyatör" kostümü, 1970 (Bengi, 2014, s.348).



Şekil 3.19 : Zeki Müren'in mini etekli kostüm, 1970 (URL-26).

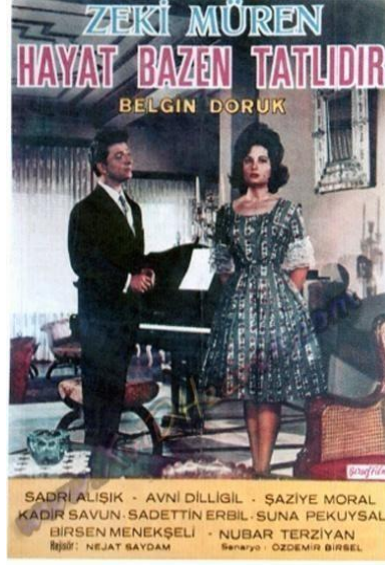


Şekil 3.20 : Zeki Müren'in mini eteği ve platform botları, 1970 (URL-27)



Şekil 3.21 : “Zeki Müren Önce Mini, Sonra Maksi Etekle Sahneye Çıktı” başlıklı haber (Hafta sonu Dergisi, 1970).

“Sanatçı; yıllar önce sahneye çıktığım ilk sezonda papyonuma işlettiğim bir tek inci ve giydiğim bordo renkli smokin için neler yazılmış neler söylenmişti. Hâlbuki bugün? diye sormaktadır” (Bengi, 2014, s. 104). Zeki Müren’in kuir ikon kimliğini inşa ederken giydiği kostümlerin dönem modası içindeki konumsallığı ele alınmalıdır. Böylelikle sanatçının kuir ikon görselliği dönem koşulları içinde değerlendirilebilecektir. Zeki Müren’in sahneye ilk kez pullu ceketle çıktığı 1950’lerin sonunda modanın oldukça sade ve mütevazı olduğu görülmektedir. Maksi etek, balon etek ve elbise popülerdir (Şekil 3.22). Sanatçı zamanına göre, oldukça ileri görüşlü bir tavır sergilemekte ve tepki görmemektedir. Sanatçının mini eteğinin tartışıldığı 1970’ler Türkiye modası incelendiğinde, mini eteğin başlangıçta tepki görmüş olsa da uzun süre popülerliğini koruduğu gözlemlenmektedir. Mini etek popülerleşmeye başladığı dönemde magazin haberlerinde sık sık yer almıştır (Şekil 3.23, Şekil 3.24).



Şekil 3.22 : 1950’ler sonu balon etek modası (URL-28).



Şekil 3.23 : “Mini Etekli Kız Beyoğlu’nu birbirine Kattı” başlıklı haber (Hürriyet, 23 Temmuz 1966).



Şekil 3.24 : “Mini Etek” başlıklı haber (Hürriyet, 8 Haziran 1974).

Zeki Müren, yaşadığı zamanın ilerisinde olan kostümlerini çoğunlukla kendi tasarlamış ve dikimlerini de ünlü terzilere yaptırmıştır. Kostümlerin çoğunun özgün tasarımlar olmasına dikkat etmiştir.

Müren’in, sahne kıyafetlerinin eskizlerini, modellerini kendisinin çizip kumaşlarını da kendisinin seçtiği; dikimlerini ise Yalçın Say, Yasin ve Niyazi Kardeşler, İzzet Ünver gibi zamanın ünlü terzilerine yaptırdığı, kimi zaman da İTKİB ve GS talebeleriyle birlikte çalıştığı bilinmektedir. Kıyafetlerinden bazı örnekler; Parlak lake kumaştan mini şortlar, bağcıkları dizlere kadar uzanan platform tabanlı lame çizmeler, tüysüz bacaklarını saran ten rengi naylon çoraplar, mini *gladyatör* etekleri, sırtta pırıltılı ve şifon pelerinler, yüzde ağır makyaj ve takma kirpiklerdir. Bir dönem kostümleri Ayla Eryüksel tarafından tasarlanıp, Yalçın Say ile Muzaffer Çaha tarafından dikilmiştir (Stokes, 2012, ss. 82).

Özgün kostüm tasarımları yaparak görsel imajının kontrolünü elinde tutan sanatçı, Zeki Müren mitosunu yaratmayı başarmıştır. Özgün giyim tarzını tekrar tekrar sunan Müren hafızalara kazınmıştır.

Modacı Muzaffer Çaha; Simsiyah bir ipek smokin içine, altın yakalı bir plaka yaptım. O kıyafet Altın Yakalı Smokin diye gazetelerde uzun süre konu oldu; beni de Zeki Müren’in modacısı haline getirdi diye anlatmaktadır. Zeki Müren, sonuçtan çok memnun kalır. 1979 yılında Çaha’ya; Beni artık yorma, çizimlerini sen yap, ne kullanacaksan da kullan. Ben ne dikersen taşıyacağım,

merak etme demiştir (Kostüm İnkılabı başlıklı haber, Vogue Türkiye, 24 Eylül 2013).

Sanatçının, bazı modacıların yaratıcılıklarına başvurmanın yanı sıra, görselliğini inşa ederken nelerden etkilenmiş olduğu ele alınmalıdır. Yurtdışı gezilerinde gece hayatını takip ederken rastladığı kostümlerden de ilham almıştır. “Sanatçı, Paris’te revüde görüp beğenerek diktirdiği, Paris Geceleri (Şekil 3.25) adını verdiği omuzdan demir çemberle geçen elbiseyi giyerken, fındık fındık ter döktüğünü söylemiştir” (Bengi, 2014, s. 111).



Şekil 3.25 : Zeki Müren’in “Paris Geceleri” kostümü, 1979 (Bengi, 2014, s.111).

Zeki Müren’in başka ikonların görselliğine öykünüp öykünmediği merak konusuydu. Sanatçı, tarz olarak Liberace ile (Şekil 3.26) benzerliği iddiasına karşılık, "Ben süslü smokinleri piyanist Liberace'den, renkli gömlekleri de Elvis Presley'den önce giydim" diyerek, özgün tarzını sonuna kadar savunmuştur. Bununla birlikte sanatçının yaşadığı dönemde popüler olan ikonları ve yurtdışındaki moda akımlarını takip ederek, kendi görselliğine çağdaş unsurlar kattığı aşikârdır.

Liberace’yi taklit ettiği ithamına, Bu sadece bir ruh beraberliğidir diye karşılık vermektedir. 70’lerin İngiltere’sinde glam-rock patladığında, Zeki Müren’in payetli boncuklu glam kostümleri çoktan 10 yılını tamamlamıştı. Ama aklın yolu bir; Marc Bolan’ın ve David Bowie’nin apartman topuklu çizmelerini,

Elton John'un koca çerçevesi simli gözlüklerini takıp takıştırmakta, kendine yakıştırmakta gecikmemiştir (Aşan, 2003, ss. 8).



Şekil 3.26 : Liberace, 1985 (URL-29).

Özgün kostümleri bakımından yakından değerlendirildiğinde, Zeki Müren'in özellikle pullu ve tüylü kostümlerinin Liberace'nin kostümleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Zeki Müren'i, Liberace'ye göre daha cesur kılan mini etek giymesidir. Liberace'nin kostümlerinde sadece mini şorta rastlanmaktadır. Diğer kostümleri ağırlıklı olarak parlak, pullu, renkli takım elbiseler ve tüylü, fırırlı, rengârenk pelerinlerdir. Zeki Müren'in bu süreçte, bir yandan Liberace'nin kostümlerine, David Bowie'nin platformlu lame botlarına ve Elton John'un simli gözlüklerine öykünürken, bir yandan da yerel desen ve formlara başvurarak kuir ikon kimliğini inşa etmeyi sürdürmüştür. Üstelik sanatçı da yerel unsurları kendine mal ederek karma bir görsel kimlik oluşturduğunu bizzat açıklamıştır. 1976'da *BBC Türkçe*'ye verdiği röportajda kostüm tasarımlarının Anadolu'da nasıl karşılandığı sorusuna şöyle yanıt verir: “Müsbet tesir yapıyor. Aksi zannediliyor fakat şöyle oluyor: Ben Anadolu'muzun öz motiflerinden de bazı pasajlar alıyorum, onları tatbik ediyorum. Ve Türk motifli kostümlerim de var. Yerine göre giyiniyorum. Yani helva da diyoruz halva da diyoruz naçizane” (*BBC Türkçe* Bülteni, 53. Sayı, 1976).

Zeki Müren'in Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yüksek Süsleme bölümü Sabih Gözen atölyesinden mezun olduğu hatırlatılmalıdır. Sanatçının Amerikanlaşmayı temsil eden Liberace kostümleriyle, köyden kente göç kültürünü çağrıştıran Anadolu motiflerini sentezleme çabasına girdiği çıkarsanabilir. “Tanyeli'ye göre, *kiç* göstergeleri anlamlarından yalıtılarak ortaya çıkabildiği gibi, farklı kültürlere ait göstergeleri bir araya getiren sentezleşmemiş karışımlar biçiminde de belirebiliyor” (Demir, 2009'da atıfta bulunduğu gibi). Zeki Müren örneğinde de, hem popüler *drag*

ikon görselliği hem de Anadolu motifleri kendine mal etmesi sonucu, Türkiye’de bir kuir ikon olarak *kiç* bir görsel modernleşme sentezi oluşturmaktadır.

Zeki Müren’in kostümlerine verdiği isimler duygusal, romantik oldukları kadar *kiç*tirler. Daha önce de de vurgulandığı üzere, Kulka’ya göre (2014) *kiç*, duygusal yoğunluğu olan nesneleri ya da temaları tasvir eder (s. 45). Sanatçının şarkılarında olduğu gibi kostüm adlarında da görülen duygusal yoğunluk, ikon marka oluşun kriteridir. Kendini ikon marka olarak inşa eden Zeki Müren, akılda kalıcı, çarpıcı ve duygusal öğelerden yararlanmıştır.

Kostümlerinin bir kısmını kendi tasarlamıştır ve her kostüme o kostümün özelliklerini simgeleyen bir isim vermiştir: Batmayan Güneş, Göz Boncuğu, Sabah Yıldızı, Nefti Geceler, Aşkın Dolandı Boynuma, Kuğuların Sohbeti, Seveda Akvaryumu. Kostümlerine verdiği isimler izleyiciye vaat ettiği fantastik evrenle kesişir; Pembe Rüya, Mehtabı Dinliyorum, Gladatör, Şövalyenin Aşkı, Bodrum Güneşi, Kalbimi Ellerinde Tut (Yüksel, 2001, ss. 22).

Zeki Müren’in *drag* kostümlerle birebir benzerlik taşıyan tüylü, pullu, rengârenk kostümleri kitlelere *kiç* nesneler gibi hitap etmektedir. Sanatçının tercih ettiği renkli, pullu ve tüylü kostümler resimlediği soyut desenleri çağrıştırmaktadır. Örneğin, “Kırmızının Siyaha Aşkı” diye kostümde kırmızı fon üzerine spiral ve dörtgen şekiller işlenmiştir. Bu nedenle, sanatçı tezde daha önce de belirtildiği gibi, Anadolu motiflerini modernize etmiştir. “Lale Devri” kostümü, geleneksel desenler kullandığı tasarımlara örnek oluşturmaktadır. Bu giysi, bordo kumaş üzerine lale desenlerinin işlenmiş olduğu ceket ve pantolon takımdan oluşur. Sanatçının zamanla tüy, taş, boncuk, dore, lame ve parlak renkler gibi unsurların abartılı olduğu *kiç* kostümlerinde daha çok kullanmaya başladığı görülmektedir (Şekil 3.27).



Şekil 3.27 : Zeki Müren’in “Nazar Boncuğu” kostümü ve kaset kapağı, 1978 (Bengi, 2014, s.81).

Kiç unsurlarla bezeli kostümlerin sonuncusu da, vefat ettiği gün *TRT*'de sahne alırken giydiği kolları yılan derisinden, gövdesi ipek deriden Swarovski taşlarla işli olan cekettir (Şekil 3.28). “O son gece için hazırlanan, gümüş parıltılı, yakasının kesimindeki ilginç simetri Z ve M harflerini çağrıştıran ceketin adını ise Zeki Müren, *Milenyum* koymuştur” (“Kostüm İnkılabı” başlıklı haber, *Vogue Türkiye*, 24 Eylül 2013).



Şekil 3.28 : Zeki Müren’in “Milenyum” kostümü (TRT, 24 Eylül 1996).

Zeki Müren’in kostümleri incelendikten sonra, kuir ikon kimliğinin görsel inşası *drag performativite* bağlamında çözümlenmelidir. Zeki Müren *drag* performansçıların kostümleri aracılığıyla oluşturdukları kurgusallığa benzer bir konumsallıkla hareket etmiş durmaktadır. Nitekim Butler’a göre (2008), “Zorla var edilen toplumsal cinsiyetin tözel etkisi performatif olarak üretilmiştir. Yani o, mış gibi yaptığı kimliği kuruyordur” (s.77). Butler’ın deyimiyle performatif üretim hali, Zeki Müren’in çizdiği muğlak cinsel kimlik imgesi ile örtüşmektedir. Sanatçı, potansiyel eşcinsellik ya da travestizm suçlamalarından uzakta, şık, farklı ve özgün olma kurgusallığıyla hareket etmektedir. Örnek olarak, küpe takmasına gösterilen tepkiler sonucu bu durumu rasyonalize ederek gerekçelendirmiş ve kültürel muhafazakâr ulus-devlet kimliğine sadık “makbul vatandaş” olarak Osmanlı dönemindeki kostüm ve takılara atıfta bulunmuştur. Küpe takmanın, hâkim kültürel kodlamalar içinde eşcinsel kimliği ile ilişkilendirildiği hatırlatılmalıdır. Zeki Müren’in küpe taktığı yıl (1976) militarizmin kültürü denetim altında tuttuğu bir dönem olduğundan, heteronormatif toplumsal cinsiyet kodları sansasyona yol açmıştır (Şekil 3.29).



Şekil 3.29 : “Zeki Müren Küpe Takmak İçin Kulağını Deldirdi” başlıklı haber (Hürriyet, 29 Ağustos 1976).

Zeki Müren uzun tırnakları, bakımlı saçları ve makyajlı yüzü ile “sessiz” bir devrim yaratmıştır. Sessiz devrim olarak nitelendirilmesinin nedeni, sanatçının getirdiği yenilikleri aşama aşama kabul ettirmesi ve normalize ederek sunmasıdır. Sanatçı bir yandan “makbul vatandaş” kimliğini vurgulayarak diğer yandan da kuir temsilleri özgünlük olarak kodlayarak heteronormatifliğe zarar vermeyeceği mesajı vermiştir. Fakat makyaj, Zeki Müren’in cinsiyetler arası geçişliliğini dolayısıyla *drag* ve kuir ikon *performativitesini* yansıtan unsurlardan biridir (Şekil 3.30). Bu münasebetle, sanatçının *drag* kimliğinin kostüm ve makyaj bağlamında abartılı haller içinde oluşunu antropolojik olarak incelemek mümkündür. Ne de olsa yabancı toplulukların abartılı beden ve yüz boyamaları, tüylü ve kürklü kostümleriyle hayvan figürlerini taklit eden dansları masalsı bir dışavurum ritüelidir. Bu masalsı dışavurumu çağrıştıran Müren’in kostümleri, yabancıların kostümlerindeki şaşalı ve dikkat çekici özellikleri taşımaktadır. Yabancıların bedenlerine ve yüzlerine uyguladıkları dövme gibi, Zeki Müren’in abartılı makyajı performansına teatral bir öznellik katmaktadır.



Şekil 3.30 : Zeki Müren makyajı (URL-30).

Sanatçı kostüm, makyaj ve takılarıyla Türkiye’deki gösteri kültürü ve eğlence hayatına getirdiği devrimsel nitelikteki değişikliklerin yanı sıra, gazino sahnesinde de farklılık yaratmıştır. Zeki Müren, *performativitesinin* uzantısı olarak gazino sahnesinde saz heyetinin kıyafetlerini değiştiren ilk sanatçıdır. Daha önce gelişi güzel giyinen saz heyetine tek tip kıyafetler giydirmiştir. Sesin sahne için tek başına yeterli olmayacağını düşünerek, sahnede yer alan unsurların tümünün görsel etkisini tasarlayan Türkiye’deki ilk sanatçılardandır. Gösteri kültürü içinde sahnede renkli ışığı ve dekoru ilk o kullanmıştır. Sahneye farklı renklerde ışık yansıtılması, tavandan yağan kar tanecikleri gibi efektler kullanılması ve sıklıkla dekor değiştirilmesi gibi farklı fikirler üretmiştir. Sahneye salıncak koydurmuştur. İlk kez tüm izleyicilere, en arkada oturanlarla etkileşim kurabilmek ve onlara yakından hitap edebilmek için “T şeklinde sahne” (Şekil 3.31) tasarlayarak, sahne hâkimiyetini artırmıştır. Sabit mikrofondan kordonlu olana geçmiş, seyircilerin arasında gezerek karşılıklı etkileşim içeren performanslar gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.31 : Zeki Müren Maksim Gazinosu’nda T sahnede, 1960 (Bengi, 2014, s.92).

Sanatçı sahne dekorlarını da bir eser olarak tasarlamış ve birçoğunu isimlendirerek her sahneyi bir tema çerçevesinde kurgulamıştır. Sahne dekorlarının isimlerinden bazıları şunlardır: “Aşk Sarayı”, “Kaf Dağı’ndaki Saray”, “Kuğu Gölü’ndeki Sır”, “Sevda Ormanı” (Şekil 3.32). Tasarladığı ve giydiği kostümlere verdiği isimler gazino ilanlarında yer almış ve izleyicinin ilgisine bir eser olarak sunulmuştur: “İstiridy”, “Yakut Kadeh”, “Sedef Prens”, “Şampanyanın Rüyası”, “Gelinciklerin Türküsü”, “Çocukluğumun Bayram Yeri”, “Mimozaların Tebessümü”, “Çapkın Kızılıklar”, “Hıçkırın Gitarlar”, “Sırdaş Geceler” vb. “26 Nisan 1969’da Ankara Televizyonu’nda ilk büyük konserini verdiğinde bir gazino sahnesi hissiyatı uyandıracak dekorlar hazırlanmıştı. Yunus Üstünde Çocuk, Aşk Fıskiyesi ve Masal Bahçesi adlı dekorlar kullanıldı. Programı 150 bin kişi takip etti” (Bengi, 2014, s. 218) (Şekil 3.33).

Sonuç itibarıyla Zeki Müren, gazino sahnesini dekor ve kostüm eşliğinde bir konu ekseninde kurgulayan ilk sanatçıdır. Üstelik o gazino sahnesini sergi mekanı olarak da kullanılmıştır. “Maksim sahnesinde, kendi yaptığı desenlerden dekor olarak yararlanarak, gazinoda sergi ortamı yaratmıştır” (Ökten, 2001, s. 154) (Şekil 3.34). Sanatçı kostüm, dekor ve sahne tasarımını birer sanat eseri olarak tasarlamış ve bütünüyle bir sergi kürasyonu gibi düşünmüştür. Ayrıca, kendi desen çalışmalarından oluşturduğu bir sergiyi Maksim Sahnesi’nde “Sevda Ormanı” adı altında dekor olarak kullanmıştır. Bu anlamda, sanat etkinliğinin performativitesini tasarlayan çok yönlü bir *drag* sanatçı olması birçok beceriyi ve kimliği birbirine katarak kullanma yeteneğinden kaynaklanmaktadır.



Şekil 3.32 : Zeki Müren’in Maksim Gazinosu’nda “Sevda Ormanı” dekoru, 1968 (Bengi, 2014, s.99).



Şekil 3.33 : Zeki Müren TRT Ankara sahne dekoru, 1969 (Bengi, 2014, s.219).



Şekil 3.34 : Zeki Müren’in Çakır Gazinosu sahnesinde desen sergisi, 1974 (Bengi, 2014, s.185).

Zeki Müren sahneye çıkış, dekor, kostüm, beden dili bütününde ve bir tema çerçevesinde teatral bir yapı oluşturmuştur. Kostüm, makyaj ve mimikleriyle eğlendiren *drag kraliçeyi* ve *drag performativiteyi* bir adım öteye taşımıştır. Cinsiyet taklidi içeren öğelerin yanı sıra bütüncül bir performans kurgulayan sanatçının kendine özgü bir *drag performativite* eylemi içinde olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Şekil 3.35’de başrol oynadığı “Bahçevan” (1963) filmini ve şarkısını gazino sahnesine taşımıştır. “Bahçevan” kostümü ve sepette taşıdığı çiçeklerle bir müzikal canlandırıyor gibidir.



Şekil 3.35 : Zeki Müren’in Ankara Gençlik Parkı Yazar Aile Bahçesi kadınlar matinesinde “Bahçevan” kostümü, 1964 (Bengi, 2014, s.116).

Jean Baudrillard’a göre (2001) “Tiyatro Rönesans’tan sonra tüm toplumsal ve mimari yaşama egemen olan bir biçimdir. Yalancı mermer döşeli iç mekanlar, barok teatral mekanizmalar, yapay protez çatal, kadife perdeler, ağaç korniş, bedenlere özgü tensel yuvarlaklık dahil her türlü malzemeyi taklit etmiştir” (s. 89). Tiyatro sahnesiyle özdeşleşen gazino sahnesi ve televizyon ekranlarında yer alan şaşaalı sahne dekorları Müren’in performansında göze çarpan toplumsal ve mimari yaşama egemen biçimlerdir.

Bu biçimsel yaratma eylemine istinaden Zeki Müren’in bedensel dili de *performativite* bağlamında çözümlenmelidir. Butler’a göre (2008) “Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında, bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz, o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen dışavurumlar ve ifadeler tarafından performatif olarak kurulur” (s. 77). Bu kapsamda, sanatçının performansındaki jest ve mimikler incelenmelidir. Zeki Müren kliplerinde ellerini kullanarak abartılı feminen hareketler yapmakta, şarkının sözlerini bu jestler aracılığıyla tek tek canlandırmaktadır. Bakışları ve poz veren duruşlarıyla zaman zaman romantik, dalgın ve üzgün, zaman zaman da öfkeli, tutkulu ve coşkulu bir model karşımıza çıkmaktadır. TRT’de Türk Sanat Müziği kliplerinde sanatçıların genellikle oldukça ciddi bir ifadeyle şarkılarını icra ettikleri bilinmektedir. Nitekim TRT’ye çıkan sanatçılar, devletin onayladığı ve dolayısıyla da devlet otoritesini ciddiyetle temsil etmekle yükümlü tutulmaktaydı. Zeki Müren’in kliplerdeki performansı, *drag performansının* toplumsal cinsiyet taklidinde gerçekleştirdiği parodik ve abartılı kadın oluş halleriyle örtüşmektedir. Sanatçının şarkının sözlerini ifade etmek için kullandığı coşkun el ve beden hareketleri *drag*

performativite olarak okunabilir. Bu coşkun el ve beden hareketleri, toplumsal cinsiyeti teatral bir performans olarak gerçekleştiren ve “mış gibi” yapan *drag* ile paralellik göstermektedir.

Bununla birlikte, dönem itibariyle sanatçının klipleri tek kanal olan *TRT*’de yayınlanmıştır. Bu nedenle, Zeki Müren’in performansının sansür ya da oto sansüre uğradığı iddia edilebilir çünkü sanatçının dans ettiği kliplerde belden aşağı hareketler gösterilmemektedir. Daha çok bedenin üst kısmıyla eller aktif olup, cezbedici bakış ve ifadeler söz konusudur. “Gözlerin Doğuyor Gecelerime”, “Ah Bu Şarkıların Gözü Kör Olsun”, “Beklenen Şarkı”, “Sorma Ne Haldeyim” gibi kliplerinin çoğunluğu *TRT* stüdyolarında, bazen de sanatçının evinde daha samimi ve özel bir izlenim verilerek çekilmiştir. Bu noktada, bazı kliplerin sanatçının evinde gerçekleşmesi özel hayatla kamusal hayatın iç içe geçmesi olarak okunabilir.

Zeki Müren, “Sahne neonları hiç sönmemeli” ifadesiyle durmaksızın süregelen kurgusal bir performansı yaşam tarzı olarak benimsediğini kanıtlamaktadır. Zeki Müren’in performansları özellikle halk konserleri büyük kitleleri coşturmuştur. Sanatçının gazino performansları ve 1965’de açtığı desen sergisi yoğun ilgi görürken, bu ilginin derecesi taşkınlığa varmıştır. Müren’in halk üzerindeki yoğun etkisi, konserlerinde ve sergisinde izdiham yaşanması, camların kırılması, itfaiyenin halkı tazyikli suyla dağıtması gibi örneklerle anlaşılabilmektedir (Şekil 3.37).

1956’da, Tepebaşı Gazinosu’ndaki kalabalıktan saz sanatçıları bile içeri girememiştir. Dışarda olaylar çıkmıştır. Kahvehanelerden toplanan sandalyeler yetişmemiştir. Mahmut Anlar, sonunda itfaiyeyi çağırmış ve kalabalığın üzerine su sıktırarak Zeki Müren hayranlarının dağılmasını sağlamıştır. 1965 yılında Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü’nde, Ankara Fransız Kültür Derneği ve İzmir Yumlu Galerisi’nde desen sergisi açmıştır. Halk büyük ilgi göstermiştir. Özellikle ilk gün büyük izdiham yaşanmıştır. Trafik durmuş ve camlar kırılmıştır (Aşan, 2003, ss. 51, 73) (Şekil 3.36).



Şekil 3.36 : Zeki Müren Desen Sergisi, 21 Ocak-31 Ocak 1965 (Bengi, 2014, s.182).



Şekil 3.37 : Zeki Müren için Manolya Bahçesi Gazinosu önünde izdiham, İzmir, 1968 (Bengi, 2014, s.120).



Şekil 3.38 : Zeki Müren'e halkın yoğun ilgisi (Hayat Dergisi, 1970, Sayı 35, Sıra No:35 Cilt 3).

1970 tarihli *Hayat* Dergisi haberi de halkın coşkulu ilgisine örnek teşkil eder: “Sahne mini, sokakta şort. Sanatçı her gece gazinoya kısacık beyaz bir şortla geliyor. Sahnede onu minisiyle göremeyen hayranları kapıya üşüşüyorlar” (Şekil 3.38). Nazlı Ökten de “Sanatçı sahnedeysen yaşanan coşkuyu öncelikle Mikail Bakhtin’in *karnaval* kavramı ve daha sonra Barthes’ın *jouissance* kavramlarıyla mülhem bir açıklamaya girmekten ziyade bir ihlal, altüst ediş olarak” tanımlanmaktadır (Ökten, 2001, s. 156). Ökten’in bu önermesi geliştirilerek, Müren’in *drag performativitesi* Bakhtin’in *karnaval* ve Barthes’ın *jouissance* kavramıyla okunabilir.

Denilebilir ki karnaval, resmi bayramın aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlardı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizdi. Resmi bayramlarda herkesten, sınıfına, rütbesine ve niteliklerine göre tamamen belirli kurallar içinde hareket etmeleri beklenirdi; herkesin yeri belliydi. Bu bayramlar eşitsizliğin takdis edilmesi idi. Hâlbuki karnavalda her şey birbirine eşit kabul edilirdi (Bakhtin, 2005, ss. 36).

Zeki Müren hem sahnede hem de sahnenin dışında seyirciler için karnavalda sergilenen absürt bir nesneye dönüşmektedir. Mini etekli Müren’i görmek için üşüşen kalabalıklar, karnavalımsı bir coşkuyla sosyal sınırların altüst edilmesinin heyecanlı katılımcılarıdır. Bu eylemler, sanatçı ve izleyici tarafından birlikte icra edilen karnavalesk bir toplumsal dönüşüm performansıdır.

Bu karnaval ortamının coşkusu *jouissance* kavramı ile de tanımlanabilir. Bu kavram Barthes’dan önce psikiyatrist Lacan tarafından kullanılmıştır. Lacan’a göre (2013), “*Jouissance* doğal enerji, yaşam gücü”dür. Lacan’ın *Television* (2013) başlıklı kitabında *jouissance*, Türkçeye “zevk” olarak çevrilmiştir (s. 51). İngilizceye *bliss* olarak çevrilmiş olan kavramın sözlük karşılığı mutluluktan uçma, kendinden geçme ya da orgazmdır. Barthes (1975) *jouissance*’ı acı çekiş ya da haz alışı öznelletiren, bedeni diğerlerinden ayıran *jouissance* beden olarak tanımlar. *Jouissance* metni, okuyucuya kayboluşu ve rahatsızlığı empoze eder. Okuyucunun tarihsel, kültürel ve psikolojik ön yargılarını, zevklerini, hayallerini sarsar (s. 14).

Barthes ve Lacan’ın *jouissance* kavramı genel olarak, bedenin toplumsal normların dışına çıkarak sarsılması ve özgürleşmesi halinde özetlenebilir. Böylelikle, Zeki Müren’in sahne eylemi ile seyircinin bu eylemden etkilenerek gerçekleştirdiği

taşkınlık eylemi *jouissance* kavramıyla okunabilir. Kendinden geçme hâli, modern toplumda ancak belirli sosyal etkinlikler sırasında ortaya çıkabilmektedir. Bunların örnekleri, taşkınlık içinde geçen futbol maçları, politik eylemler, bazı konserlerde içki ve uyuşturucunun da etkisiyle yapılan eğlencelerdir. Bu durum, karnaval çerçevesinde toplumsal kural ve sınırları altüst etme haliyle benzerlik taşımaktadır.

Ayrıca, antropolojik bakış açısıyla karnaval ve *jouissance* kavramlarının kökenlerine inilerek yabanıl kabilelerin potlaç ritüeli ile bağlantı kurulabilir. Potlaç kelimesi, artı değer, beslenmek, tüketmek anlamına gelmektedir. Bu etkinlikler bol müzikli ve danslı eğlencelerdir.

Bugün modern kapitalistin yaptığı şey; 3 verip 5 almaktır. Artı değeri kendine çevirmek, artı ürünü kendine çevirmektir. Oysa arkaik toplumda tam tersi geçerli. Mümkün olduğu kadar artık elde etmemek. Kapitalist sistemin artı ürünü kendine çevirmesi ve tek elde toplaması armağan sisteminin taban tabana zıttıdır. Bu anlamda armağan, arkaik dönemde ki ihtiyacı olanı bulma özelliğini kaybetmiş ve üretim araçlarını elinde bulunduran kapitalistin egemenliği altına girmiştir (Akay, 1999, ss. 57).

Yabanıl toplumlarda artı değeri dağıtma ve armağan etme süreci topluluk içerisindeki bağı güçlendirmektedir. Bu tür etkileşimlerin kapitalist toplumlardaki dönüşümü faydacı olsa bile, Zeki Müren ile izleyici arasında inşa edilen yoğun interaktif ilişki türüne nadiren rastlanmaktadır. Zeki Müren'in halk konserlerinde ve gazino matinelere görülen taşkınlık, dans ve coşkunluk halleri potlaç andırmaktadır. Zeki Müren seyircisinin, eğlence amacıyla bir araya gelen bir kalabalık olarak zaman zaman taşkınlığa ve kırıp dökmeye varan bir coşkunluk haliyle toplu bir sağaltım (*katarsis*) yaşanmaktadır.

Armağanın temel teşkil ettiği bu sistemde bir şef, kendisi, oğlu, damadı, kızı veya ölüleri için potlaç vermek zorundadır. Otoritesini kabilesi üzerinde, köyü ve hatta ailesi üzerinde uygulayabilmesi, şefler arasındaki konumunu koruyabilmesi için ruhların kendisini ziyaret ettiğini ve talihin kendisinden yana olduğunu, talihin ona ve onun da talihine hâkim olduğunu kanıtlaması gerekir. Bunu kanıtlayabilmesi için de, talihin ona verdiği zenginliği harcaması, bu zenginliği dağıtması ve böylece diğerlerini kendisinden aşağı gösterip onları kendi gölgesine alması gerekir (Mauss, 2005, ss. 279).

Antropologlar, yabancı topluluğun şefinin gösteriyle otoritesi arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu saptamışlardır. Bu kavramsal çerçevede, popüler bir kuir ikon olarak katılımcı ve etkileşimli bir performans kurgulayan sanatçı, bir büyücü şaman gibi yüceltilerek toplumsal dönüşümü ikonografileştirmekte ve toplumu beslemektedir. Sanatçının izleyici topluluğu üzerindeki yoğun etkisi, hayranlık, şaşkınlık ve coşkunluk hisleri bütününde yüceltilmiş bir değere dönüşmektedir (Şekil 3.39).



Şekil 3.39 : Zeki Müren’in İzmir’de halk tarafından karşılanması, 1966 (Bengi, 2014, s.124).

Müren için karnaval, *jouissance* ve potlaç kavramları gibi şölensel ifadesi de kullanabilir. Baudrillard’a göre (2001) “Şölensel terimi daha çok giyim modası ve bedensel göstergelerle ilgilidir. Bu özellikle *haute couture* için geçerli olan bir yaklaşımdır” (s. 165). Zeki Müren’in giyim tarzı da *haute couture* gibi kişiye özel pahalı tasarımlardan oluşmaktadır. Sanatçının getirdiği yenilikler modayı etkilemekte ve kadınlar tarafından takip edilmektedir. Sanatçının dönemin modasına olan etkisi özellikle saç stili ile olmuştur. “70’lerin İstanbul’unda giderek yaygınlaşan kadın kuaförlerinde, saç kesimi ya da rengi konusunda Zeki Müren modelinin talep edildiğini kişisel tanıklığımızdan biliriz” (Tanrıover, 2001, s. 114). Kadınların Zeki Müren’in saç modeline öykünmesi ikonlaşmasının göstergelerinden biridir. Sanatçı, kostüm, saç, makyaj, dekor ve performans ekseninde şölensel bir ortam yaratmıştır. *Camp* bir imgeye bürünerek sahneye çıkan Müren, özellikle kadın izleyicinin beğenisini, hatta

aşkını kazanmıştır (Şekil 3.40). “Hanımlar çocuklarını, eşlerini ve işlerini bırakıp gazinoları dolduruyorlardı. Böylesi bir ilgi dünyanın çok az ülkesinde ancak bir iki sanatçıya nasip olabilirdi. Bu süreçte hayranlık ölçüsünü aşanlar, eşinden boşananlar ve babalık davası açanlar gazete sayfalarını süslüyordu” (Seçkin, 1998, s. 59). Sanatçının *drag* ve *kuir* ikon görseiliğiyle çelişkili bir biçimde, cinsel çekiciliğiyle kadınlarda yakınlık ve hayranlık uyandırmış olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 3.40 : Zeki Müren kadınlar matinesinde hayranıyla, Ankara Gençlik Parkı Yazar Aile Bahçesi, 1967 (Bengi, 2014, s.115).

Bunun nedeni Zeki Müren’in *drag* kostümlerine kibar jest ve mimiklerinin eşlik etmesi olabilir. Sanatçının sesinde de var olan cinsiyet geçişliliği, onu farklı kılan temel unsurlardan olmuştur. Ayrıca, İstanbul Türkçesi ile hitap şekli halk tarafından takdir edilen özelliklerindendir. Kibar konuşma üslubuyla feminen sınırlar içinde yer almaktadır.

Erkek cinsinin şahsında hoyratlığı tanıyan kadınlar, onun küçük parmağını kaldırışındaki zerafete tutulur. Konuşma ve hitabında da bir erkeğin başaramayacağı denli kibardır. Pek çok assolistin aksine, mükemmel bir Türkçe kullanarak seyirciyle iletişim kurmuştur. Kadın sanatçıların seyirciyle iletişimi tipik bir Türk ailesi tarafından uygun görülmekteyken, erkek sanatçının iletişimi potansiyel tehdit olarak görülmektedir. Feminen karakterli erkek assolistler özellikle de Zeki Müren, başarılı iletişim örnekleridir (Beken, 1998, ss. 188).

Zeki Müren, kibar tavrını ve izleyiciyle iletişim yöntemlerini *performativitesinin* bir parçası olarak kurgulamıştır. Sanatçı, erkenden sahne arkasına gelerek ondan önce sahne alan performansçıların yaptıklarını, seyirciden gelen tepkileri, hangi ünlü ya da önemli kişilerin seyirciler arasında olduğunu öğrenerek sahneye çıkmıştır. Daha sonra, "Ona çiçek gönderen kişilerin listesini çıkardığını ve sahnede tek tek teşekkür ettiğini" söylemiştir (Beken, 1998, s. 218). Sahne önünde ve arkasında olanlar üzerindeki hâkimiyeti ve teatral bir kurguyla hareket edişi *performativitesinin* göstergeleridir. Sanatçının eleştirilere hatta alaylara karşı güçlü duruşu, ikon oluş sürecini perçinleyen bir unsurdur.

Müren'in kuir ikon görsellliği, Butler'ın *performativite* kavramı bağlamında incelendikten sonra, yine Butler'ın kavramsallaştırdığı kuir melankoli bağlamında ele alınmalıdır. Kuramcı, toplumsal cinsiyet melankolisini (*gender melancholy*) toplumsal cinsiyete atfedilen roller ve kuir oluşun imkânsızlığı sonucu oluşan bir tür melankoli olarak açıklar.

Maskülenlik ve feminenlik yası tutulmamış ve yası tutulamayan sevginin izleri olarak ortaya çıkar. Heteroseksüel matris ekseninde maskülenlik ve feminenlik performans tekrarıyla güç kazanır. Toplumsal cinsiyet melankolisini bu şekilde açıklığa kavuşturursak, eşcinsel arzunun suçluluk psikolojisinin kaynağı olarak çözümlenmesini anlamlandırabiliriz. Freud (1917) da zaten melankolinin öz-eleştiri deneyimiyle oluştuğunu iddia etmiştir (Butler, 1995, ss. 172).

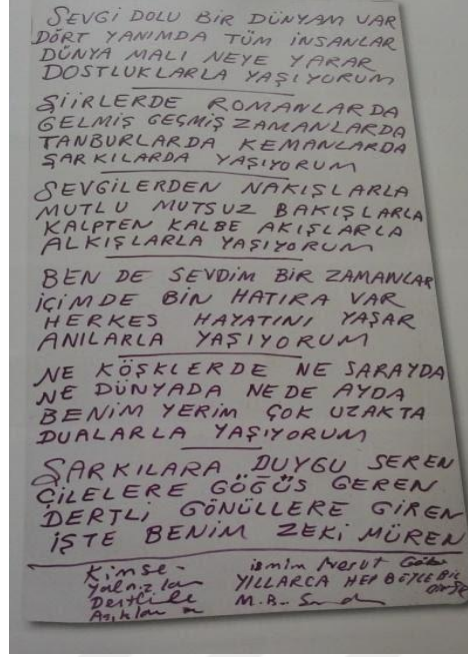
Butler'ın vurguladığı gibi Freud melankoliyi çelişkili ruh halinin yansıması olarak ele almıştır. Kuir öznenin toplumsal cinsiyet kalıplarına uyma konusunda yaşadığı zorluklar bu ruh halini beslemektedir. Cinsel kimliği ile toplumsal cinsiyet arasında sıkışmış olan bireyin egosunda çatışmalar yaşanmaktadır. Cinsel kimliğini gerçekleştiremeyen kuir bireyler bir tür kayıp duygusu dolayısıyla melankoli yaşamaktadır. "Freud heteroseksüel konumlandırma aracılığıyla toplumsal cinsiyetin sabitleştirilebileceğini ifade etmektedir. Heteroseksüelliği tehdit eden herşey toplumsal cinsiyeti de tehdit eder bu matris toplumsal cinsiyet anksiyetesi ile varolur" (Butler, 1995, s. 168). Butler, bu kaygı durumunu ve heteroseksüel matris içinde imkânsızlaştırılarak melankoliye sürüklenen bastırılmış eşcinsel arzuyu toplumsal cinsiyet melankolisi olarak tanımlandığı gibi, *drag melankoli* olarak da açıklamıştır. "Melankolik *drag* kraliçenin ikonografikliğini hatırlamak gerekirse, toplumsal cinsiyetin taklitçisi *drag*'in tatmin olmamış bir özlem barındırıp barındırmadığı

sorgulanmalıdır.” (Butler, 1995, ss. 176). *Drag*, canladırđıđı “kadın” olma halinde fiziksel sınırlılıklar nedeniyle tam anlamıyla ulaşamamakta ve bu durum da toplumsal cinsiyet melankolisinin barındırđıđı eksiklik hissiyle paralelik taşımaktadır. Böylelikle, kuramcı *drag*in eşcinsellik olasılığından kaçınma bağlamında heteroseksüelleştirilmiş toplumsal cinsiyetlerin performatif eylemlerini ve dolayısıyla heteroseksüel melankoliyi ifşa ettiğini iddia eder. Butler’ın, *drag* ve *drag melankoli*yle açıkladığı toplumsal cinsiyet melankolisi kavramı, tezde *drag melankoli* olarak kullanılmıştır. Zeki Müren’in cesur ve taşkın *drag performativitesine* eşlik eden *drag melankolisinin* çözümlenmesine hayatını bir hüznün şeridi olarak tasvir ettiği 1965 yılında yazdığı “Bıldırcın Yağmuru” adlı oto biyografik şiirle başlanabilir:

6 Aralık 1931’de doğmuşum
Niye doğdum bilmem ki?
38 ilkokul. Siyah önlük, beyaz yaka
Topluma ilk fiyaka
44 orta mektep. Soluk beniz kısa saç
Umutlardan kısıkaç
47 lise. Pembe hayaller, yeşil filizler
Yorulmayan yorgun dizler
Akademi 1950
Renk deryasında renksiz yelkenli
1955 sahne Çile para, para çile
Artık ne dilersem dile...
62 en büyük aşkım 62 en deli gönlüm
62 en... neyse
1900 bilmem kaç..
Veda kara dünyaya..
Son tarihi bir bilseydim, işportacı olurdum
Tüm solmuş anıları toplardım...

“Duygusal müzik ‘Gel  ocuğum Ağla’ diyen anne imgesini hatırlatır. Kitleler için sağaltım oluşturur ve bu onları sisteme daha da uyumlu kılar. Dinleyicilerinin mutsuzluklarının itirafına yol açan müzik, onları sosyal bağımlılıklarından  zg r kılar” (Strinati, 1995, s. 69).  zleyicinin sanatçının *drag performativitesinin* coşkusuyla yaşadığı sağaltımı melankolik şarkılarıyla ve şiirleriyle de deneyimlediği iddia edilebilir.

Melankolik unsurlar, Zeki Müren’in ikonik yapı taşlarını oluşturan müzik türünde saklıdır. Sanatçının repertuarı incelendiğinde hemen hemen tüm şarkı isimlerinin ve sözlerinin hasret, kavuşamayış, kalp kırıklığı ve imkânsız aşk konulu olduğu görülmektedir. Popüler şarkılarının bazılarını başlıkları şöyledir: “Gözlerin Doğuyor Gecelerime”, “Seni Sordum Yıldızlara”, “Elbet Bir Gün Buluşacağız”, “Gitme Sana Muhtacım”, “Sorma Ne Haldeyim”, “Bulamazsın Benim Gibi Seveni”, “Akşam Olur Gizli Gizli Ağlarım”, “Ah Bu şarkıların G z  K r Olsun”, “Ne Mektup Geliyor Ne Haber Geliyor Senden”, “Nasıl Geçti Habersiz”, “Bir G l  Sevdim Bir Seni Sevdim”, “Veda Busesi”, “Aldığım Her Nefesin Biri Sensin”, “Veda Busesi”, “Seni Ben Ellerin Olasın Diye mi Sevdim”. Sanatçının yukarıda sıralanan şarkı isimlerinin popüler kültürün önemli bir parçası olan aşk şarkılarını çağrıştırdığı görülmektedir. Fakat heteroseksüel matris içinde değerlendirilebilecek olan bu şarkıların aslında sanatçının kuir öznelliğinin gizli temsilleri oldukları iddia edilebilir. Müren, kuir ikon kimliğini inşa ederken heteronormatif göstergelerle yol almıştır. Sanatçının kuir kimlik bağlamında temsiliyetsizlik halinin şarkılarında ve şiirlerinde de süregeldiği görülmektedir. “Alfabem 23’e indi” (1965) başlıklı şiirinde “Tüm anılarım Kafdağı’nın ardında. Kanım bile benim değil artık. Duygularım bir baykuşun kanadına sindi.” “Kanım bile benim değil artık” sözlerinin simgesel olarak *drag melankoli* bağlamında yabancılaşma halini betimlediği söylenbilir. Böylelikle, bu şarkılar üstü kapalı bir şeklide de olsa kuir arzuyu çağrıştırmaktadır. Bu nedenle şarkıcı sadece hüzünlü şarkılar söyleyen bir ikon değil, cinsel kimliğini gerçekleştirmeyen dolayısıyla *drag melankoli* yaşayan bir ikondur. Sanatçının şarkılarında nadir de olsa bu bağlamda bir isyan duygusuna rastlanmaktadır. Zeki Müren’in “Bırakın Yaşayalım” (1987) adlı şarkısında “Gidin artık gönlümden. Yaşantımdan,  mr mden. Karışmayın sevgime. Sevimcime derdime. Karışmayın d nyama.” sözlerinde *drag melankolinin*  zg rleştirilmesi ve dışavurumu söz konusudur.



Şekil 3.41 : Zeki Müren’in el yazısıyla “İşte Benim Zeki Müren”, 1988 (Bengi, 2014, s.81).

“Beni Bursa Sokağında Vurdular” (1965) başlıklı şiirinde sanatçının yaşadığı *drag melankoliyle* toplumsal linç fobisinin içiçe geçtiği gözlemlenmektedir. “Beni Bursa sokağında vurdular. Bir çöpçünün nasırlı elleri saçlarımda. Sarhoşlar avuçlarımda yürüdü. Ömür çizgim bir kartpostalın kabarasında. Küf kokan kızlar taşıdı kollarımdan. Terli köy çocukları. İşkembe işkembe eller. Sarımsı sarımsı dişler. Beni Bursa sokağında vurdular. Bir akşam gazetesinde sayfa sayfa ismim.” Şiirde gözlemlenen korku ve kasvet aslında Müren’in kuir kimlik ifşası korkusu dolayısıyla deneyimlediği *drag melankoliyi* açığa çıkarmaktadır. Sanatçının sevilmemesi ve hatta homofobik linç korkusuyla inşa ettiği kuir ikon kimliği kendi cinsel kimliğini gerçekleştirememenin verdiği eksiklik ve melankoliyi barındırmaktadır. Sanatçının otobiyografik bestesi olan “İşte Benim Zeki Müren” (1988)’in “Herkes hayatını yaşar, anılarla yaşıyorum” dizisinde de sanatçının toplumsal cinsiyeti ile yaşadığı çelişkiler bağlamında ümitsizliğin, kavuşamamanın, özlemin, imkânsız aşkın, ayrılığın, yalnızlığın yani melankolinin pek çok unsurunu yaşamakta olduğu duyumsanmaktadır (Şekil 3.41). “Sanatçı, kalbiyle ilgili sağlık sorunlarını da, şöhretin bedelini kalbimle ödedim teşbihiyle ifade etmektedir. Vasiyeti de zaten, mezar taşına gerçek mutluluğu tadamadan öldü yazılmasıdır. Ayrıca, Kahr Mektubu eseri de Arabeskin Oratoryosu olarak tanımlanmaktadır” (Erol, 2001, s. 68).

Melankoli, cinsiyet normu dışında konumlanan bedenlere toplumsal denetim mekanizmaları tarafından empoze edilir. Zeki Müren'in *drag melankolisinin* arabeske olan eğilimini tetiklediği görülmektedir. Bununla birlikte, sanatçının kişisel tarihiyle toplumsal tarih arasındaki ilişkisellik melankoli ve arabesk çerçevesinde örtüşmelerine yol açmıştır.

1980'lere kadar arabesk tarz içinde kiç; 1980-85 arasında hızlı bir gelişme olanağı bulan popüler kültürel gelişmelerle daha da yaygınlaşmıştır. Yine bu tarihlere kadar kiçin yerli versiyonuyla (arabesk) yetinen insanlar; hızlı değişim, şehirdeki kuşakların değişmesi, popülizmin etkileri vb. nedenlerle yerli kiçle yetinmeyerek ithal kiçi bir arada tüketmeye başlamışlardır (Demir, 2009, ss. 33).

Daha önce tezin 3.1. no'lu Zeki Müren'in Kuir İkon Kimliği İnşası bölümünde Zeki Müren'in saray müziğini avam ve popüler sanat müziğiyle birleştirerek alaturka gazino kültürünü inşa eden önemli figürlerden biri olduğundan bahsedilmişti. Sanatçı, Osmanlı saray kültüründen Cumhuriyet kültürüne, Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lerde başlayan gecekondu ara kültürüne ve sonunda 1980'lerde Türkiye'nin geneline yayılarak güçlenen arabesk kültüre paralel olarak sanatsal üretimini gerçekleştirmiştir. 29 dakika süren ve en uzun Türkçe şarkı olarak adlandırılan arabesk bestesi "Kahr Mektubu" 1981'de yayınlanmıştır. 1980'lerde arabesk sentezli Türk Sanat Müziği janrında şarkılar söylemeye devam etmiştir. Böylelikle, popüler müzik piyasasındaki varlığını sürdürerek, kuir ikon kimliğini korumayı başarmıştır. Vefatının 24. yıldönümü olan 2020'de "Arabesk" adı altında derleme bir anı albümü yayınlanması, toplumsal bellekte sanatçının arabeskle olan ilişkiselliğinin korunduğuna işaret etmektedir. Orhan Gencebay bestesi olan "Yarabbim" yorumu ilk kez bu albümde yayınlanmıştır. Böylelikle, sanatçının öteki olan *drag melankolisini* arabesk öğelerle harmanlayarak popülerliğini güvence altına almış olduğu iddia edilebilir.

"Guy Hocquenghem *Family, Capitalism, Anus* adlı kitabında, kapitalizmin işçi sınıfını orta sınıfı taklit eden bir sınıfa, eşcinselleri de normallliği başaramamış insanlara dönüştürdüğünü söyler. Başarısızlığa uğramış normal insanlara, toplumsal normlara uyum sağlayamayan ve normallliği başaramayanlara biçilen kaftan da melankolidir" (Halberstam, 2011, s. 94). Müren'in kuir kimliğinin hassasiyeti ile toplumsal cinsiyete dair "erkeklik" ve maskülenliğin çatışma hali filmlerinde gözlemlenmektedir. *Drag*

melankoli de toplumsal cinsiyet rolleriyle örtüşmeyerek “eksik” kalma, “başarısızlık” ve bu bağlamda yaşanan melankoli haline işaret etmektedir. Sanatçı, bazı filmlerde hanım hanımcık, duygusal ve feminen öznellikler çerçevesinde değerlendirilen karakterleri canlandırmaktadır. Müren gerçek yaşamında homofobik ve maskülen söylemlere tutunmuş olsa bile, kuir görselliğinde bu kırılmanlığı taşımaktadır. Sanatçının beyaz perdedeki temsilleri, *drag melankolinin* sanat üretimine yansımaları olarak okunabilir.



Şekil 3.42 : Zeki Müren “Beklenen Şarkı” filmi, 1953 (URL-31).

Zeki Müren’in en popüler melodram filmlerinden biri “Beklenen Şarkı”dır. (1953) (Şekil 3.42). Richard Dyer’ın hüznü eşcinsel erkek stereotipini çağrıştıran rolüyle, melankolik ve başarısızlıkla mücadele eden genç ve duygusal bir erkeği canlandırmaktadır. Ayrıca, Zeki Müren Robert Anderson’ın 1953 tarihli *Tea and Sympathy* (1965) tiyatro oyununun uyarlamasında başrol oynamıştır. (Türkçeye Çay ve Sempati olarak çevrilmiştir.)

Arkadaşlarınca sürekli alaya alınan efemine öğrenci Lee, oyunun sonunda beden eğitimi öğretmeninin karısıyla ilişkiye girerek erkekliğini ispatlamaktadır. Yoğun ilgi gören oyunla ilgili Müren, “Sanki benim için yazılmış demiş”, eşcinselliği ile ilgili sorular sorulduğunda o oyunu özellikle seçmiş olduğunu belirtmiştir. Türkiye için fazla cesaret isteyen bir piyes demiştir. 1965’te Arena Tiyatro önünde uzun kuyruklar oluşmuştur (Bengi, 2014, ss. 164).

Türkan Şoray’la oynadığı “Düğün Gecesi”nde de (1966) Şoray’ın “Hanım hanımcık erkeklerden hoşlanmam” lafıyla dışlandıktan sonra, karate ve haltere başlayıp, barda çıkan kavgada herkesi döven bir karaktere dönüşmüştür. Sanatçının canlandırdığı karakterlerle zaman zaman erkek, zaman zaman da kadına atfedilen karmaşık bir

psikoloji içinde olduğu görülmektedir. Bu noktada, Müren toplumdaki “erkeklik” beklentisini karşılamayarak *drag melankoli* hallerini temsil etmektedir. 1968 tarihli “Katip” filminde birçok öğrencisiyle flört eden çapkın bir karaktere bürünmesine rağmen farklı bir portre çizmektedir. “Yönetmen Ülkü Erakalın, Zeki Müren’in çitkırıldım bir İstanbul beyefendisi’ni canlandırdığını söylemiştir”

(Bengi, 2014, s. 143). Sanatçının gerçek hayatında da idealize edilen milliyetçi ve cumhuriyetçi değerlerle “başarıyla” özdeşleşen makbul vatandaş olmasına rağmen, maskülenlik temsili bağlamında çelişkiler yaşadığı görülmektedir. Bu nedenle, Müren’in sinema sahnesindeki bu maskülen karakterlere kuir öznellikler katarak bu karakterleri dönüştürmüş olduğu söylenebilir.

Tüm bu çelişiklere ve kuir ikon kimliğine rağmen inşa ettiği popülerlik ve saygınlık bazı menfi olaylarda yara almıştır. “Sahne bir kadın tarafından ne naz yapıyorsun ulan? Sen....değil misin? terbiyesizliğine cevap olarak Evelallah demiştir” (Erol, 2001, s. 86). Eser Selen’e göre (2012) “Zeki Müren’i kurban haline getiren sanatçının sesi ve performansı aracılığıyla cinsel yönelimini ifşa etmesidir. Kurban oluş eylemi; Zeki Müren, Bülent Ersoy ve Huysuz Virjin gibi performansçıların ve izleyici kitlesi arasındaki ilişkinin ürünüdür” (s. 2).

Müren, izleyici ve medyayla kurduğu olumsuzluğa rağmen, zaman zaman cinselliği bağlamında saldırılara uğramaya devam etmiş, tepkilerinde ise bir tutarlılık göstermemiştir. Magazincilerin cinselliğiyle ilgili ısrarcı sorularına maruz bırakılmıştır. “Sahnedeki çıplaklığıyla ilgili ne hissettiğini soran gazeteciye ise, Mayo ile güreşmeye çıkan bir pehlivanın hissettiklerini... diye cevap vermiştir” (Stokes, 2012, s. 108). Sanatçının ölümünden sonra da cinselliği ile ilgili tartışmalar devam etmiştir. Zeki Müren, cinsel kimliğini zaman zaman muğlak zaman zaman da net bir şekilde dillendirmiş ve üstü örtük bir şekilde doğallaştırmaya çalışmıştır. *Nokta Dergisi*’ne 5 Haziran 1988’de yaptığı açıklamada, “Yeri göğü sarsacak aşkım bir kere oldu. 62 yılından 70’e kadar bir kişiyi sevdim. Göz göze, el ele, yatak odasına girmeden sekiz sene canımı her an verebilirdim; canını her an verebilirdi. Ve çok uzaklara gitti, beni unutmaya. Kanada’ya. Unutamadı, döndü; Hollanda’ya... Bana çok şiir yazdırdı, çok beste yaptırdı. İki ruhu taşımak sapıklık değil, ruh zenginliğidir” demiştir. Haberde Zeki Müren’in büyük aşkının cinsiyetini hiç açıklamadığı ama eşcinsellikle ilgili cesurca konuştuğu yer almıştır:

Eşcinsel demek ille pasif demek değildir. Eşcinsel aktiflik de yapar. Kadınla da yatar, bir erkeğe erkeklik de yapar. Bu bir çeşnidir. Ben hep derim, kimseye zararı olmadığı sürece, dört duvar arasında kaldığı sürece, Taksim parklarına düşmediği sürece herkesin bir özel hayatı vardır. Ben kadınlara karşı da kuvvetliyim. İş ki gönlüm istesin (Akyol, 24 Eylül 2001, Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldız, Milliyet).

“Evet, benim mırımlarım vardır ya da Prima sanatçılar genellikle eşcinsel olurlar gibi laflar etmiş, ancak eşcinselliği ile ilgili tartışmalara hiçbir zaman doğrudan katılmadığı gibi, bunu yanıtlaması gereken bir soru olarak düşünmemiştir” (Erol, 2001, s. 90). Aslında, sanatçının cinselliğiyle ilgili yaptığı yorumlar arasında bile büyük farklılıklar saptanabilir. Bazen cinselliğini yok sayarak kendini aseksüelleştiren, bazen de cinsel kimliğini cesur hatta agresif bir şekilde savunan bir kuir ikon olarak nitelendirilebilir. Eşcinsellikle ilgili yaptığı net açıklamalardan biri gaylerle ilgili düşünceleridir: “Gay çocuk doğurmaz ama sık sık espri doğurur, şiir doğurur, beste doğurur, heykel doğurur, yani güzel sanatların tüm dallarını doğurur” (Erol, 2001, s. 90).



Şekil 3.43 : “Zeki Müren Siyahlar İçinde Çıplak Yatıyor” başlıklı haber (Hürriyet, 20 Ocak 1970).

Bununla birlikte, muhafazakâr ve milliyetçi söylemler aracılığıyla kuir ikon kimliğini güvence altına alan sanatçının, zaman zaman gündemde kalmak için cinselliğine başvurduğu da görülmektedir. “Gazete ve magazin haberleri incelendiğinde, sanatçının cinselliğini zaman zaman dikkat çekmek ve gündemde kalmak için kullandığı görülmektedir” (Bengi, 2014, s. 212). Böylelikle Zeki Müren, yazılı basın aracılığıyla cinselliğini araçsallaştırarak, toplumsal bellekte kalıcı hale gelen imgelerle kuir ikon kimliğini “fetişleştirmeyi” başarmıştır (Şekil 3.43). Tezin bir sonraki

bölümünde Zeki Müren'in popüler kültür ve günlük yaşam pratikleri içinde yer alan fetişleşme örnekleri sorunsallaştırılacaktır.

3.3 Zeki Müren'in Kuir İkon Kimliğinin Popüler Kültüre Yansımaları

Zeki Müren'in kuir ikon kimliğinin yansımaları toplumsal kültür, dil ve günlük yaşam pratiklerinde pek çok çarpıcı örnekte gözlemlenmektedir. Bunlardan bazıları 1970'lerde "Türkan Şoray kirpiği" de denilen "Zeki Müren kirpiği örgü modeli" (Şekil 3.44), "Zeki Müren dişi örgü modeli" (Şekil 3.45) ve "Zeki Müren göbeği (Şekil 3.46) tatlısı"dır.



Şekil 3.44 : Zeki Müren göbeği tatlısı (URL-32).



Şekil 3.45 : Zeki Müren kirpiği örgüsü (URL-33).



Şekil 3.46 : Zeki Müren dişi örgüsü (URL-33).

Günlük yaşam pratiklerine olan bu tür yansımalar, sanatçının fetişleştirilişinin kanıtıdır. Bu sebeple, Zeki Müren örneğinde fetişleştirmenin nasıl ele alındığı kavramsallaştırılmalıdır. Öncelikle, fetiş kavramı Freud ve Marx üzerinden terminolojik olarak açıklanmalıdır: “Cinsel nesnenin yerini alan, genellikle bedenin cinsel işlevi olmayan bir bölümü (saçlar, ayaklar) ya da sevilen bir nesnedir (giysi parçaları, çamaşır). Bu durum, yabancı insanın tanrısını canlandırdığı fetişi çağrıştırır” (Freud, 1993, s. 15). Bu kavramsal çerçevede, sanatçının kirpik ve dişinin “Zeki Müren kirpiği ve Zeki Müren dişi örgü modeli” aracılığıyla estetik bir nesne olarak fetişleştirildiği, hayranın bedeninin bir parçası hâline getirilerek cinsel bir nesnenin yerini aldığı iddia edilebilir.

“Fetiş, fetişisti hadım edilme ya da eşcinsel olma korkusuna karşı korur. Erkeklerin kur yaparak kadın bedenini elde etme çabası sırasında yaşadıkları zorluklar fetiş nesneye ulaşmanın kolaylığıyla tezatlık oluşturur. (Freud, 1927, s. 200). Ulaşılması kolay ve erotik referansları olan fetiş günlük nesnelere örnek olarak “Zeki Müren şekeri” ve “Zeki Müren göbeği tatlısı” gösterilebilir. 1980’lerde bayramlarda ikram edilen ortasında hafif bir çukur olan yuvarlak, karamel tadındaki şekere “Zeki Müren şekeri” denmekteydi. “Zeki Müren göbeği tatlısı” örneğinde de göbeğin erotizm simgesi ve yenilen bir nesne olduğu aşikârdır.

“Sanatçının ifadesiyle: Sanki benim göbeğimin şekli başkaymış gibi. Rahmetli annem misafire bunu tutardı. Anneciğim çikolata varken bunu tutmak tuhaf olmuyor mu? derdim de Evladımın ismini taşıyor, bu zevkime karışma derdi! Müren, ayrıca ‘Ben milletin malıyım’ da demiştir” (Seçkin, 1998, s. 100). Sanatçı, özellikle “Ben milletin malıyım” ifadesiyle kuir ikon kimlik kurgusu bağlamında fetiş nesnesine

dönüştürülmüştür. Sanatçı popülarlığını bu tür öğeleri de araçsallaştırarak korumayı başarmıştır.

Erotik referanslarının yanı sıra, Zeki Müren'in göbeğinin metaforik olarak yenme hali antropolojik bir terminoloji olan "yamyamlık" arasında bağlantı kurmak ilginç bir önerme olabilir. Kişinin sevdiği, hayran olduğu bir başka kişiyi simgesel olarak yemesinin kökeni yabanıl insana kadar uzanmaktadır. "Yabanıl dönemde Tanrının kurban edilişini simgeleyen öldürme eylemi; insan kurban etme, hayvan kurban etme, kelle avcılığı, yamyamlık ve kutsal olanı kurban etme eylemi ile örtüşmektedir. Yabanıl düşüncede, Tanrı'yı öldürmek ve yemek, dünyayı meydana getiren şiddetin temeli olarak görülmektedir" (Böhme, 2006, s. 339). Bu kavramsal çerçevede, "Seni yerim" ve "Seni çiğ çiğ yerler" gibi ifadeler, insan belleğinde yer etmiş yabanıl kalıntılar olabilir. Ayrıca, yabanıl kültüre dek uzanan başka bir referans noktası da Freud'un fetiş tanımlanmasında yabanıllara ait totemleri işaret etmesidir. Bu nedenle, yabanılların nesnelere tapındığı dönemlerde başlayan meta fetişinin, kapitalist ağ içerisinde nesne tüketimine dönüşerek süregeldiği iddia edilebilir.

Marx meta fetişizmini totemizm olarak değerlendirmiş olabilir. Radcliffe-Brown, Hindistan'daki Andaman yerlilerinden verdiği örnekte, nadir bulunan lüks yiyecekler dahil olmak üzere nesnelere "ritüel değer" yüklediğini ortaya koymaktadır. Marx da malların, piyasada metalaşarak, ekstra değer kazanmalarını "fetiş değer" olarak ayrıştırır. Bu düşünce Radcliffe-Brown'un "ritüel değer" kavramıyla benzerlik taşımaktadır (Boon, 1982, ss. 91).

Böylelikle, popüler kültür mecrasında sanatçı, futbolcu, şarkıcı gibi ikonik figürler post-modern çağın totemleri, bu ikonik figürlerle bağlantılı nesneler de fetiş nesneler haline gelmektedir. Zeki Müren'in fetiş bağlamında tüketim nesnesi hâline getirilişinin kanıtı, ikonik kimliğinin örgü motifleri, tatlılar, tekerlemeler, fıkralar, sloganlar, saç modelleri ve tavla hamlelerinde yer bulmasıdır. Boon'un atıf yaptığı Marx, fetişizm kavramını *Das Kapital*'de (2003)'de meta fetişizmi olarak ele almıştır. Marx'ın öne sürdüğü gibi, meta fetişizmi vasıtasıyla bu nesnelere sahip olarak anlam kazandıklarına inanan insanlar nesneler tarafından yönetilmeye başlar. Bu geniş tüketim yelpazesinde, popüler kültür ikonlarına öykünmek ve onların sahip oldukları nesnelere sahip olmak da yer alır.

İnsan eliyle üretilen nesneler, yabancı dinlerde olduğu gibi bağımsız canlı varlıklar gibi hem birbirleriyle hem de insanoğlu ile ilişki içine girerler. İşte metalar âleminde de insan elinin yarattığı ürünler için durum aynıdır. Emek ürünlerine, meta olarak üretildikleri anda yapıştıran, bu nedenle de meta üretiminden ayrılması olanaksız olan şeye, fetişizm denir. Bu nicelikler üreticilerin iradeleri, öngörüler ve davranışlarından bağımsız olarak durmadan değişir. Bunlar için, kendi toplumsal faaliyetleri, nesnelerin faaliyetleri biçimini alır ve onlar nesneleri yöneteceğine, nesneler onları yönetir (Marx, 2003, ss. 77, 79).

Kapitalist tüketim toplumunda totem nesnelerle ilgili ritüellerde olduğu gibi, sevilen ikonların temsil ettiği modanın takip edilmesi ya da onlarla ilgili nesnelere anlamlar yüklenmesi bu teoriyi olumlamaktadır. Zeki Müren'in saç modelini taklit ederek güzelleştigiğine inanmak, desenlere onun adını vererek giyinmek nesnelere ritüel anlamlar verildiğinin göstergesidir. “Yabancılar bazı törenlerde ve dinsel seremonilerde hayvan postuna bürünürler. Totemizmin uygulandığı bazı kavimlerde, totemin postu kullanılır. Totem hayvanı, kendisine inananlara geleceğini bildirir ve rehberlik eder. Kabile üyeleri totem hayvanına ortak bir kökten gelen bağlarla bağlıdır” (Freud, 1984, s. 142). Böylelikle yabancı toplumlarda nesneler aracılığıyla kavimle kurulan aidiyet hissi, günümüz toplumunda ikonlarla kurulan bağla tezahür etmektedir. Örneğin, Zeki Müren'in fetişleşen saç modeli, 1980'lerde çoğu kadın tarafından taklit edilmiş olan “krepe” saç modelidir (Şekil 3.47). “Krepe'yi saçlarınızı birbirinden ayırarak kabarmış bir görüntü sağlayan uygulama olarak tanımlayabiliriz. Özellikle 80'li yıllarda zirve yapan bu saç modelleri ile tanınan Türk ünlülerin başında Ahu Tuğba, Zeki Müren, Semra Özal gelebilir” (URL-34). Bu saç modeli, kadın dergilerinde, güzellik ve bakımla ilgili web sitelerde hala Zeki Müren'le özdeşleştirilmektedir. Sanatçının ikonik özelliklerinden biri olan saç modeline sahip olmak, kirpik ya da diş desenine bürünmekle benzer bir durumdur.



Şekil 3.47 : Zeki Müren krepe saç modeli (URL-34).

Zeki Müren’in yenen, dikilen, oynanan nesneler aracılığıyla fetişleştirilmesinin yanı sıra günlük dilde, deyimlerde ve tekerlemelerde de fetişleştirildiği görülmektedir. “Zeki Müren gibi Türkçe konuşmak” tanımlaması, İstanbul Türkçesiyle ve düzgün bir diksiyonla konuşmak anlamında kullanılmaktadır. Zeki Müren, TRT’de Halit Kıvanç’ın sunduğu *Sarmaşık* (1982) programında uzun ve karmaşık bir tekerleme okuyarak, diksiyonunun düzgünlüğünü kanıtlamıştır. Okuduktan sonra “Oh!” diye bağırarak Zeki Müren, seyirciden coşkulu bir alkış almıştır.

Zeki Müren’e dair deyişler yakın tarihte de varlığını sürdürmüştür. Radyonun popüler olduğu günlerde “Bu radyo Zeki Müren çalışıyor mu?” sorusu yıllar sonra “Vizontele” (2001) filminde, televizyonu ilk kez gören köylülerin “Zeki Müren de bizi görecektir mi?” sorusuyla tekrarlanmıştır. “Bütün bir sigarayı külünü hiç düşürmeden içersen, Zeki Müren’le akşam yemeğine çıkarsın”, “Tren desene tren/ Tren / Öpsün Seni Zeki Müren”, “Aman o Zeki Müren gibi, ondan zarar gelmez”, “Zeki Müren falcıya sormuş; benim kapım hangi kapı? Falcı da demiş Topkapı!” gibi kimi zaman komik, kimi zaman da homofobik ve aşağılayıcı deyim ve tekerlemeler sanatçının ikon kimliğinin günlük dildeki uzantıları olmuştur. Sanatçının cinselliğine dair homofobik referanslar tavla hamlerinde de sözel olarak yer almaktadır. “Tavla açılış zarında, 6-4 gelmesi hâlinde, içeride alınan kapıya, Zeki Müren kapısı denir. Neden böyle denmiştir bilinmez, ancak çok farklı şekillerde oynanabilen bir zardır bu. Sağlamcı olanlar, Zeki Müren kapısı alır. Acemiler ve rakipten korkanlarda bu gruba dâhildir” (URL-35). Zeki Müren fetişi, erkeklerin tavla deneyimlerinde bu şekilde yerini almıştır. Bu örnekte de, sanatçının cinselliği argo bir biçimde simgeselleştirilmiştir.



Şekil 3.48 : ”Tomalara Göğüs Geren İşte Benim Zeki Müren” duvar yazısı, 2013 (Gazete 5, 24 Haziran 2013).



Şekil 3.49 : LGBTİ Onur Yürüyüşü’nden Zeki Müren ile ilgili pankartlar, İstanbul, 30 Haziran 2013 (URL-36).

Müren fetişi günlük dil pratikleri bağlamında ele alındıktan sonra, sözel ve görsel olarak toplumsal hareketler içerisinde örneklendirilmelidir. Gezi etkinliklerinde “Tomalara Göğüs Geren, İşte Benim Zeki Müren” gibi ironik sloganlarla anılmıştır (Şekil 3.48). Bu slogan, 2014 Haziran seçimlerinde Bilecik’teki bir sandıktan mühürlü olarak çıkmıştır. LGBTİ etkinliklerinde ve Onur Yürüyüşleri’nde kullanılan pankartlarda “Zeki Müren’e Sordum / Diren Dedi, Diren!/ Öpsün Seni Zeki Müren” gibi sözel ifadelerle ve görsellerle sanatçının imgesi fetişleştirilmeye devam edilmektedir. Zeki Müren’in ikonik imgesi LGBTİ politik etkinlik ve eğlence duyurusu afişlerinde yer almaktadır (Şekil 3.49).



Şekil 3.50 : Nesren Jake, *Hope*, sokak afişi, 2014 (Boyacıoğlu, 2016, s.77).

Ayrıca, pop sanatı, sokak sanatı gibi yöntemler kullanan provokatif sanatçı Nesren Jake *Hope* (2014) adlı işinde Zeki Müren imgesine yer vermiştir (Şekil 3.50). Bu imge sanatçı tarafından sokaklarda çeşitli yerlere yerleştirilerek günlük yaşamın akışı içinde yer almıştır. Tüm bu örnekler bağlamında Zeki Müren, 2013 Gezi Hareketi sonrası Onur Yürüyüşleri'nin kalabalıklaşmasına ve hak arayışlarına umut veren hayalet bir kuir ikon kahraman olarak nitelendirilebilir. Hayaletten kast edilen, sanatçının eşcinsel haklarıyla ilgili hiçbir çaba göstermemiş olmasıdır. Fakat salt güçlü kuir ikon imgesiyle, kuir harekete moral verdiği söylenebilir. Zeki Müren imgesinin protestolarda simgesel olarak fetişleştirilmesi bu nedenle olabilir. Keza, sanatçı kamusal alanda kuir kimliği temsil etmemiş olsa bile, popüler kimliği nedeniyle toplum tarafından sürekli dışlanarak ayrımcılığa uğrayan eşcinseller için potansiyel bir umut ve övünme kaynağı olarak görülebilir.

Bu noktada, sadece varsayımlara dayalı bir çıkarsama yapılmaması adına LGBTİ aktivistlerin fikirlerine de başvurulmalıdır. Ankara'da LGBTİ mücadelesi içinde olan Kaos GL Derneği'nin akademik danışmanı Umut Güner'e göre, Zeki Müren sözel olarak açılmamasına rağmen, kılık kıyafeti, mücevherleri ve performansı aracılığıyla kuir kimliğini hiçbir zaman gizlememiştir. Umut ayrıca, Zeki Müren Sergisi'nde, izleyicinin dikkatine bırakılmış olsa da homo-erotik fotoğraflara yer verilmiş olduğunu sözlerine eklemiştir.

Zeki Müren, eşcinsel kimliğini gizlemiş ve mücadele bulunmamıştır demek yerine açık bir eşcinsel değildi ve eşcinseller için mücadele etmedi diyebiliriz. Ancak biz aynı zamanda her eşcinselin kendi kimliğini kurmasını ve ayakları

üzerinden durmasını ve hatta bunu topluma kabul ettirmesini de mücadele olarak tanımlayabiliriz. Arkadaş Z. Özger'in "Zeki Müren'i seviniz" diye biten bir şiiri vardır. Arkadaş Z. Özger kimine göre "Açık olmayan eşcinsel bir şair iken, kimine göre de eşcinsel kimliğini hiçbir zaman gizlememiştir. Aslında, hangi çerçevede baktığımızla ilgili bir konudur bu. Eşcinsel, biseksüel ve translar tarafından baktığımızda gördüğümüz ve anlam yüklediğimiz olay ile heteroseksüeller açısından bakıp anlam yüklediğimiz olay aynı olmayabilir. Gey ikon meselesinde ise, kişinin cinsel yönelimden cinsiyet kimliğinden bağımsızdır onun ikon olma hâli. Örneğin Madonna da gey ikon, Ajda Pekkan da gey ikon ama Bülent Ersoy, Ajda Pekkan kadar gey ikon mu, tartışılır. Evet, Zeki Müren bir gey ikondur benim için (Umut Güner, kişisel görüşme, 6 Ocak 2017).

Zeki Müren'in kuir ikon kimliğinin fetişleştirilme halleri günlük yaşam pratikleri içerisinde örneklendirildikten sonra, kültür ve sanat dünyasındaki etkilerine yer verilecektir. Tezin bir sonraki bölümünde öncelikle Muğla'nın Bodrum ilçesinde yer alan Zeki Müren Müzesi incelenecektir.

3.4 Zeki Müren Müzesi

Tezin bu bölümünde, Zeki Müren Müzesi sanatçının kuir ikon kimliğinin yansımaları ve müzecilik çalışmaları bağlamında ele alınacaktır. Sanatçının ölümünden sonra Muğla'nın Bodrum ilçesinde son yıllarını geçirdiği evi 08 Haziran 2000 tarihinde Kültür Bakanlığı tarafından restore edilerek müzeye dönüştürülmüş ve müzenin önüne heykeli dikilmiştir. (Şekil 3.51) (Şekil 3.52).



Şekil 3.51 : Zeki Müren Müzesi (Bireysel arşiv).

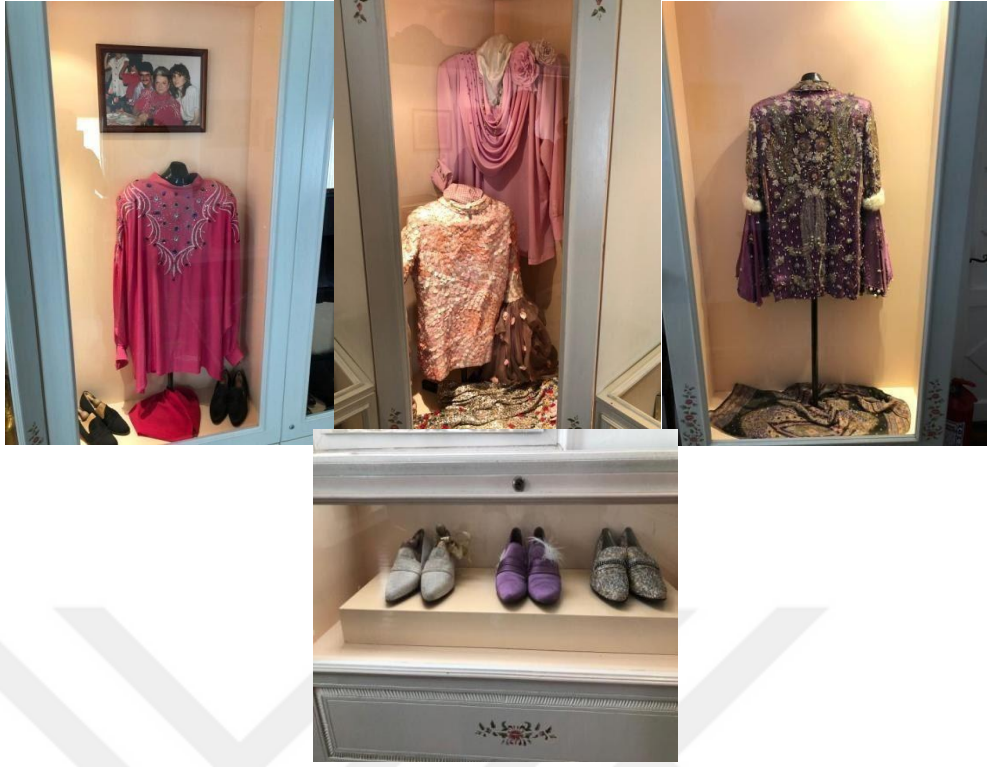


Şekil 3.52 : Zeki Müren Müzesi broşürü (Bireysel arşiv).

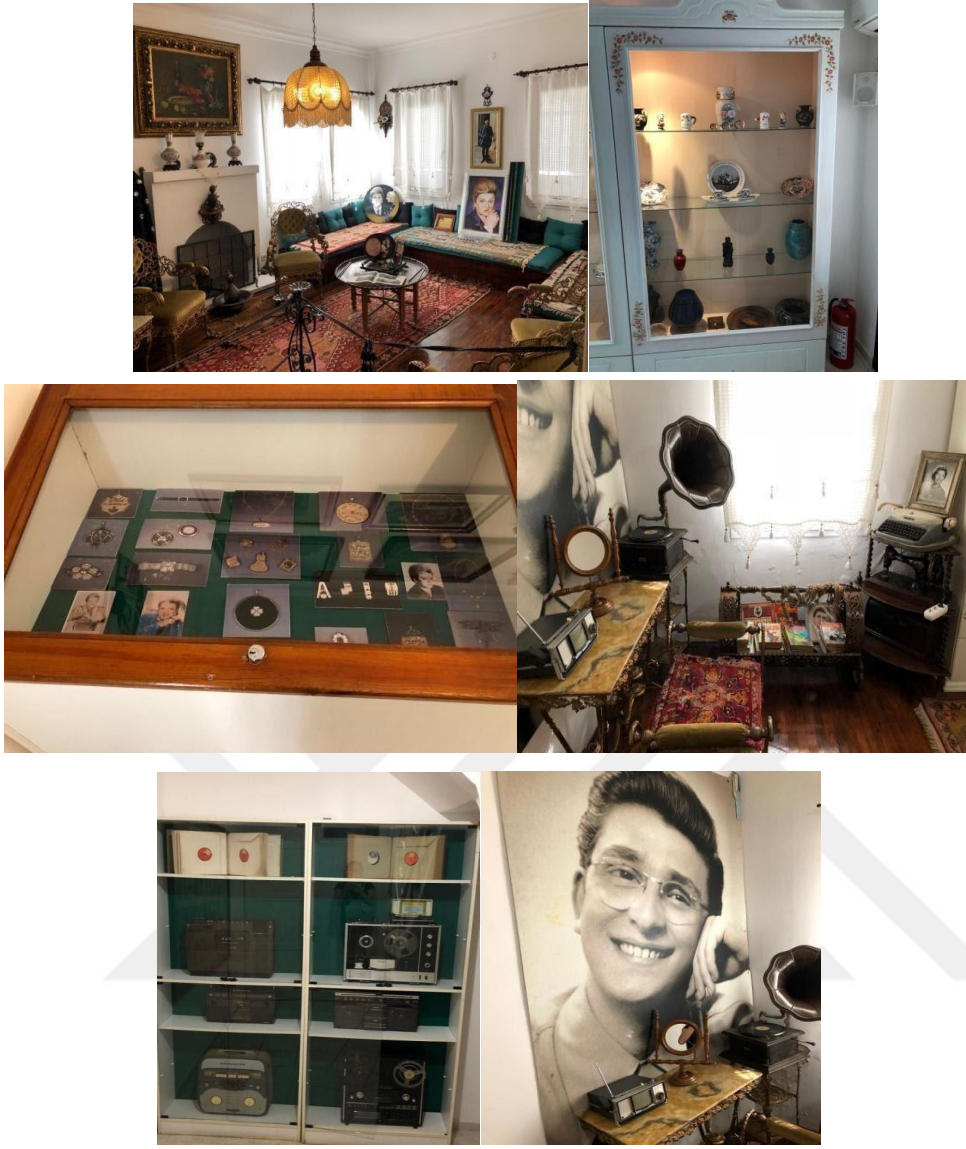
Sanatçının evi iki katlı olup, ön ve arka tarafta bahçeleri bulunmaktadır. Evi müzeleştirme sürecinde Kültür Bakanlığı yetkilileri gerçeğine sadık kalmaya özen göstermişler ve alt katı sanatçının yaşadığı şekliyle dekore edip üst kata daha fazla müze görünümü vermişlerdir. Bunun sebebi ise Zeki Müren'in sağlığında, evin sadece alt katını kullanma alışkanlığıdır. (URL-37).

Müze Müdürü'nden alınan bilgiye göre müzede herhangi bir sergileme yöntemi esas alınmamıştır. “Müzeyi 2011-2020 yılları arasında yaklaşık olarak 750.000 kişi ziyaret etmiştir. Aralık ve Mart ayları arasında ziyaretçi sayısı az, diğer aylarda ziyaretçi sayısı çoktur. Müzenin amacı, Zeki Müren'in evinin ve Türk Sanat Müziği ile diğer alanlarda kazandığı başarıların sergilenmesidir” (Hüseyin Toprak, kişisel görüşme, 28 Aralık 2020).

Müzede sergilenen nesnelerin bazıları Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sanatçının İstanbul'daki evinden getirtilmiştir. Müzede sergilenen nesneler altı başlık altında kategorize edilebilir; Portreler, kıyafetler, takılar, eşyalar, ödül ve plaketter (Şekil 3.53), (Şekil 3.54), (Şekil 3.55), (Şekil 3.56). Müzede sergilenen nesnelerle ilgili detaylı açıklama bulunmamaktadır.



Şekil 3.53 : Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen Zeki Müren'e ait kostüm ve aksesuarlar (Bireysel arşiv).



Şekil 3.54 : Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen Zeki Müren'e ait nesneler. (Bireysel arşiv).



Şekil 3.55 : Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen Zeki Müren portreleri (Bireysel arşiv).



Şekil 3.56 : Zeki Müren Müzesi’nde Zeki Müren’e ait ödüller (Bireysel arşiv).

Zeki Müren Müzesi, bir anı müzesi, klasik bir müze hatta etnografya müzesi olarak kategorilendirilebilir. Zeki Müren Müzesi’nde sergilenen sanatçıya ait nesneler de Türkiye halkının hem kolektif hem de bireysel belleğinin bir parçasıdır. Sanatçıya ait nesneler, müzeye yani kamusal alana taşınarak mahremiyetinden sıyrılmakta ve izleyicinin muhakemesinin bir parçası haline gelmektedir. Böylelikle, ziyaretçiler kişisel tarihleri aracılığıyla nesnelere anlam yüklemektedir. Ziyaretçilerin kişisel tarihleriyle sergilenen nesneler arasında bağlantı kuruyor oluşları, müzeye gösterilen ilgi ve seyircilerin yorumlarında göze çarpmaktadır: “Geçmişe yolculuk: Çocukken TRT’de gördüğüm her şey önümdeydi. Kostümler, şiirler hepsi sanat eseri. Çok iyi korunmuş.” gibi ifadeler nostaljiyi ve hayranlığı simgeselleştirmektedir (URL-38).

Zeki Müren Müzesi’nde arka planda sürekli olarak sanatçıya ait şarkılar çalınmaktadır. Müdürün açıklamasına göre müzede belirli eserler çalınmaktadır ve eser seçiminde herhangi bir kriter yoktur. Ayrıca, müziğin sergilenen nesnelerle ilgisi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, sanatçının şarkılarının müzede sürekli çalıyor oluşunun işitsel belleği harekete geçiren bir işlevi olduğu aşikârdır. Çünkü işitsel bellekle görsel bellek birlikte işlevsellik göster. Müzede kolektif belleğin hem işitsel hem de görsel olarak yeniden üretilmesini sağlayan bir sergileme tekniği kullanılmıştır.

Müzede sergilenen eserlerle izleyici arasında etkileşimi ya da paylaşımı sağlayan bir sergileme tekniği kullanılmamıştır. Ziyaretçilerin bireysel paylaşım yapabileceği, kişisel belleklerini ekleyebilecekleri herhangi bir mecra yer almamakta, Zeki Müren’e dair kişisel bellek ifadeleri herhangi bir şekilde kaydedilmemektedir. Müze müdürü Hüseyin Toprak müzede anı defteri olmadığını belirtmekte, Zeki Müren Müzesi’ni ziyaret edenlerin yaptıkları paylaşımlar ve verdikleri tepkiler sorulduğunda gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır: “Tüm ziyaretçiler ilgili bir şekilde müze gezisi yapmaktadır. Ağlayarak, Fatiha okuyarak, sanatçının şarkılarını söyleyerek ilgilerini göstermektedirler” (Hüseyin Toprak, kişisel görüşme, 28 Aralık 2020).

Müzede bir anı defterinin olmaması müzenin izleyicinin katılımına açık olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla, etkileşime dayalı bir kolektif hafıza yaratan bir müzecilik anlayışına dayanılmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu durum, Zeki Müren Müzesi’nin hâkim toplumsal bellek inşasını muhafaza etme işlevi gören bir modern devlet kurumu olarak işlediğini açığa çıkarmaktadır.

Bu sergileme tekniği ve müzecilik anlayışı sayesinde Zeki Müren’in ikon imgesi ve bu imgenin taşıdığı siyasi ve kültürel değerler müze ve dolayısıyla devlet aracılığıyla yukarıdan belirlenmekte ve yaşatılmaktadır. Ne de olsa “Müzeler aracılığıyla nüfusun eğitimi devletin yararına odaklanılmış yeni bir tür nüfus yönetimi olarak ortaya çıkmıştır” (Hooper-Greenhill, 1992, s. 174). Bir müze, konvansiyonel olarak bilgi ve iktidarın yeniden üretimini yapan bir modern kurumdur. Dolayısıyla, Zeki Müren’e ait nesneler bu müzede bir bilgi nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Bu bilgi nesnelerinin temsil ettiği değerler siyasi-ekonomik iktidarın varlığını ve hâkimiyetini bir yandan kolektif hafızada muhafaza etme etme işlevi görür, bir yandan da Zeki Müren’in kuir ikon kimliğini inşa eden görsel-işitsel unsurlar sıkı bir denetim altında sergilenerek, kültürel muhafazakâr ideoloji ile bağ kurma yolunu yeniden üretir.



Şekil 3.57 : Zeki Müren Müzesi'nde hayranların el işleri (Bireysel arşiv).

Müzedede bir anı defteri olmamasına rağmen, Zeki Müren'in hayranları tarafından hazırlanmış olan el işleri sergilenmekte, sanatçının bireylerin belleğinde yer ediş biçimi *kiç* bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Soldaki örnekte sanatçının “Kahr Mektubu”, sağda ise “Masal” eserinin sözleri (Şekil 3.57) kumaşa işlenmiştir. Sağdaki örnekte, “Kâinatın Tek Güneşi Zeki'miz” ifadesi yer almaktadır. Sanatçının milli bir sembol oluşu, beyaz kumaş üzerine kırmızı işlemeler aracılığıyla betimlenmektedir. Kır kökenli duvar halılarını andıran el işleri, Zeki Müren'in örgü deseni ve tatlı gibi günlük nesnelerle fetişleştirilmesinin örnekleriyle benzerlik taşımaktadır. Bu el işlerinde yazılı olan şarkı sözleri, sanatçının 1980'de seslendirdiği “Kahr Mektubu” (29 dk.) ve 1985'te seslendirdiği “Masal” (24dk.) adlı eserlere aittir. Bu iki eser de 1980'ler Türkiye'sinde arabesk döneme denk gelmektedir. Zeki Müren'in bu dönemde de popüler kültüre eklemlenerek arabesk sentezli Türk Sanat Müziği icra ettiği bilinmektedir. Hayranların el işleri de *kiçlik* bağlamında arabesk kültürle özdeşleşir bir niteliktedir. Böylelikle, müzede sergilenen nesneler yoluyla Türkiye'de hâkim kültürel kodlarla kolektif bellek arasında sıkı bir ilişki kurulduğu görülmektedir “Geleneksel Batı sanat tarihinde, belirli türde nesnelerin tarihi bilgileri cisimleştirdiği varsayılmaktadır” (Preziosi, 2003, s. 22). Keza, Zeki Müren'in Türkiye'nin belirli değişim ve dönüşüm dönemleriyle özdeşleşme hali, müzede sergilenen nesnelerle somutlaşmaktadır. Bu nesnelerin, Türkiye'de 1950'lerden itibaren gerçekleşen Amerikanlaşma politikaları, köyden kente göç, gazino ve arabesk kültür gibi değişim

süreçlerini simgeledikleri tespit edilmiştir. Sanatçının ikonlaşma sürecinde başvurduğu nesneler müzede tarihselleşmektedir. Örneğin, Zeki Müren'in medyayı etkin bir şekilde araçsallaştırarak ikonlaşma süreci, müzede sergilenen televizyon ve radyo ödülleri, ses kayıt cihazları, gramofon, radyo ve tüplü televizyon gibi nesnelerle cisimleşmektedir. Türkiye tarihinde Demokrat Parti döneminde anti-komünist propaganda aracı radyo iken, Amerikan kültür emperyalizminin araçları radyo ve magazin dergileridir. Daha sonra, televizyonun devreye girmesiyle TRT'nin hâkimiyeti başlamış, politik gündem bu şekilde oluşturulmuştur. Zeki Müren'in de bu hâkim sistematik içinde yer alışı, müzede sergilenen nesnelerle somutlaşmaktadır.

Bu nesneler, politik gündemle birlikte şekillenen popüler kültür aracılığıyla gözler önüne serilmektedir. Örneğin, Zeki Müren'in 1961'de gazinoda giydiği ilk *camp* giysi ve sanatçının Maksim Sahnesi afişi 1960'lardaki popüler gazino kültürüne dair ipuçları vermektedir (Şekil 3.58). O döneme ait olan bu görsel bilgiler hâkim kültürel kodları ve kolektif belleği şekillendirici olarak tanımlanabilir. Böylelikle, müzede sergilenen nesneler bilgiye dönüşmekte ve bir tür aura kazanmaktadır.

Müzecilik çalışmalarında aura kavramı, Walter Benjamin ve Adorno'nun geliştirdiği aura kavramları üzerinden geliştirilmiştir. "Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat eserinde solan şey, bizzat sanat eserinin aurasıdır" (Benjamin, 2015, s. 15). Müzede sergilenen nesnenin tek oluşu ve tekrar üretilmeyişi Zeki Müren'in ilk *camp* giysisi örneğinde olduğu gibi ona bir özgünlük ve dokunulmazlık kazandırmaktadır. Müze atmosferinin de güçlendirdiği bu özgünlük ve dokunulmazlık, sergilenen nesne ile izleyici arasına mesafe koymaktadır. Bu da toplumla iç içe ve her zaman yakın olan Zeki Müren açısından bir çelişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Bu çelişki, müzenin Zeki Müren ikonografisini belirli bir çerçeve içinde tutma amacıyla örtüşmektedir.

Müzede sergilenen eserler ve izleyicinin deneyimi arasındaki mesafe, yakın ve uzakta oluş arasındaki etkileşimi düşüncesi Korff'u Benjamin'in teorisine yönlendirir. Bu tartışmalar müzede sergilenen nesneleri auralı nesneler olarak konumlandırmaktadır. Aurayla atmosfer arasındaki bağlantı ortadadır. Böhme de atmosfer düşüncesini bedenin ve duyuların iyileştirici etkisi olarak kurar. Adorno ise aurayı bir sanat eserinin gerçekliğinden kaçması olarak yorumlar (Dorrian, 2014, ss. 7).



Şekil 3.58 : Zeki Müren Müzesi’nde Zeki Müren’in ilk camp giysisi, Maksim Gazinosu’nda ilk sahne alışının afişi, 1961 (Bireysel arşiv).

O halde müzede kavramsal çerçevesinden koparılan nesnelerin nasıl ve ne tür bir bilgiye dönüştürüldüğü sorgulanmalıdır. Kişisel ve toplumsal bellekle bağlantılı nesnelerin müzede bir bilgi nesnesine dönüştürülmesi, ulus-devletin anlam üretimleri ile bağlantılıdır. Müzede sergilenen nesneler, Zeki Müren’in “makbul vatandaş” olarak konumlandırılmasını sürdürmekte ve bu konumsallığı muhafaza etme işlevi görmektedir. Dolayısıyla Zeki Müren Müzesi, Zeki Müren’in makbul vatandaşlığını meşrulaştıran ve onu bu bağlamda kolektif hafızaya ekleyen bir bilgi üretimi yapmaktadır. Bir sanat kurumunun failliği bu anlamda sanat tarihçileri tarafından sorgulanmalıdır.

Zeki Müren’in “Türkiye’nin Paşası” ve “Türkiye’nin milli gururu” olarak 1950’lerden günümüze dek uzanan kuir ikon kimliği inşası, müzede portresinin Atatürk portresiyle yanyana sergilenişi ile örtüşmekte, yüceltilmekte ve simgeselleşmektedir (Şekil 3.59). Nitekim “Hegel’e göre her kültürün ulusal dahiler olarak adlandırılan kaynakları vardır” (Preziosi, 2003’te atıfta bulunulduğu gibi). Türkiye’de resmi ve özel kurumlarda yüksekte ve çoğunlukla tek olarak konumlandırılan Atatürk portresinin bir sanatçının portresinin yanında sergileniyor oluşu, nadir hatta rastlanmayan bir durumdur.



Şekil 3.59 : Zeki Müren Müzesi’nde yan yana yerleştirilen Zeki Müren ve Atatürk ile ailesinin portreleri (Bireysel arşiv).



Şekil 3.60 : Zeki Müren Müzesi’nde yer alan Zeki Müren’in Türk Silahlı Kuvvetleri’nden aldığı ödül ve plaketler (Bireysel arşiv).

“Sergiler, kurumların kamusal alanda tasdik edilmiş kimlik temsilleridir. İdeolojiler ve toplumsal gündemler simgesel imgelerde gizlidir” (Greenberg ve diğ, 1996, s. 127). Bu simgeselliğin bir örneği, Zeki Müren’in yaşam boyu ordu dostu bir portre çizişi ve mirasını orduya bağışlaması ile bağlantılı olarak, sanatçının Türk Silahlı Kuvvetleri’nin arşivinde olan eşya ve plaketlerinin Müze’nin özel bir köşesinde sergilenmesidir (Şekil 3.60). Yapılan mülakatta Müze Müdürü, sanatçının ölüm yıldönümü etkinliklerinin her yıl Türk Eğitim Vakfı ve Mehmetçik Vakfı tarafından düzenlendiğini belirtmiştir (Hüseyin Toprak, kişisel görüşme, 28 Aralık 2020).

Bir anma ritüeli olarak 2016’dan beri müzede mevlüt okutulması, muhafazakâr yönetim anlayışıyla bağlantılı olsa da Müren’in muhafazakâr ve milliyetçi kimliğinin

etkisinin hala sürdüğünün bir kanıtıdır. Müzede mevlüt okutulması, mekânsallık bağlamında işlevinin dışında bir olgu olarak nitelendirilebilir. “Dini ve milliyetçi bir anma mekânı olarak konumlandırılan müze ve müzedeki nesneler ile sürdürülmekte olan bilgi üretimi aynı zamanda günümüzdeki siyasi ideolojiyle de paralellik arz etmektedir.” (Erbaş, Özer ve Yetişkin, 2016, s.74) Böylelikle dini bir ritüel ile bir sanatçının anma ritüeli kamusal bir mekan olarak müze mekanında gerçekleştirilmekte ve kolektif hafızaya eklenmektedir. Ayrıca, sanatçının her anma töreni ve mevlüdünde Mehmetçik Vakfı Müdürü konuşma yapmaktadır.

TSK Mehmetçik Vakfı Genel Müdürü emekli Tümgeneral Yaşar Bal, gazetecilere yaptığı açıklamada, sanatçının mal varlığını TEV ve TSK Mehmetçik Vakfına bağışladığını anımsattı. Bunun, Zeki Müren'in vatan, millet ve Mehmetçik sevgisinin göstergesi olduğunu, bu tür bağışların güçlerine güç kattığını dile getiren Bal, yapılan bağışlarla şehit ve gazi ailelerine destek olduklarına dikkati çekti. TEV Genel Müdürü Yıldız Günay ise Zeki Müren'in bağışladığı değerlerle bugüne kadar 3 bin 250 öğrencinin okuduğunu belirtti (Zeki Müren Bodrum'da Anılıyor başlıklı haber, Anadolu Ajansı, 29 Eylül 2019).

Müzenin yönetim kadrosu incelendiğinde sanat ya da müzecilik referanslı olmayan müze müdürleri karşımıza çıkmaktadır. Örneğin 2019'a kadar müze sorumlusu olan Ayser Özbulut emekli bir asker eşidir. “Özbulut TEV, Mehmetçik Vakfı, Bodrum Belediyesi ile Zeki Müren'in yaşarken bir dönem konakladığı The Best Life Otel'in sahibinin desteğiyle sanatçının dostlarına ulaşmış, 400'e yakın hiç bilinmeyen fotoğraf toplayarak 2011'de sanatçının ölümünün 17. Yıldönümünde müzede özel bir sergi düzenlemiştir” (Gizli Kasadaki Zeki Müren başlıklı haber, *Habertürk*, 15 Eylül 2013).

Askeri kurumla bağlantısı olan ve müze yönetimi ile ilgili eğitimi ya da deneyimi olmayan birinin bu görevi yürütmesi, Zeki Müren'in ve müzesinin orduyla olan konumsallığının nasıl muhafaza edildiğini de açığa çıkarmaktadır. Ordunun otoritesi popüler bir kuir ikon tarafından yeniden üretilmekte ve Zeki Müren Müzesi militarizm aracı olarak işlemektedir. 2021 yılı itibarıyla Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü'ne bağlı olan müzenin müdürü bulunmamakta, Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi Müdürü vekâleten müdürlük yapmaktadır. 2020 yılında vekil Müze Müdürü olan arkeolog Hüseyin Toprak da Bodrum Sualtı Arkeoloji Müzesi'nin müdürüdür. Müzecilik ya da sanat tarihi alanlarında bir uzmanlığı bulunmamaktadır.

Buna benzer bir tarihsellik içinde, 1 Mayıs 2011 tarihli *Cumhuriyet* Gazetesi'nin "Müze, Zeki Müren'in şarkılarına emanet" başlıklı haberinde, Bodrum Sualtı Müzesi'nin eski Müdürü arkeolog Oğuz Alpözen'in vekâleten Zeki Müren Sanat Müzesi'ne müdürlük yaptığı bilgisi yer almaktadır. Haberde, Zeki Müren Müzesi'nin ödeneksizlik nedeniyle bakımsız ve sahipsiz bir halde olduğu belirtilmektedir. Alpözen, müzede sürekli bir güvenlik görevlisi bulunmadığını, takıların imitasyonlarının sergilendiğini söylemektedir. Ayrıca, müzeye müdür atanarak müzecilik kurallarının uygulanması gerektiğini vurgulamaktadır (Müzesi Şarkılarına Emanet başlıklı haber, *Cumhuriyet*, 1 Mayıs 2011).

Buna karşılık yapılan mülakatta, yeni müze müdürü Hüseyin Toprak'a yöneltilen; "Kültür Bakanlığı müzeye hangi kalemlerde destek olmaktadır?" sorusuna; "Müzede görev yapanlar müdürlüğümüz personelidir. Müzenin tüm ihtiyaçları Müdürlüğümüzce karşılanmaktadır. Müzenin yeni restorasyon ve sergileme projesi onaylanmıştır. Önümüzdeki yıllarda ihale edilerek uygulamaya konulacaktır" cevabı alınmıştır (Hüseyin Toprak, kişisel görüşme, 28 Aralık 2020). Kültür Bakanlığı'na bağlı olan müzenin devlet desteğiyle varlığını sürdürdüğü varsayılmakta, sanatçının mirasının Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) ve Türk Eğitim Vakfı (TEV)'e sağladığı katkılar tekrar tekrar dile getirilmektedir. Bununla birlikte, bu kuruluşların desteklerinin yeterli olmadığı ve müzecilik biliminin uygulanmadığı aşikârdır.

Bir müzenin devlet desteğinden bağımsız olarak nasıl varlığını sürdürebileceği bir tartışma konusudur. Türkiye'de kuir ikon kimliğine sahip olan bir sanatçı müzesi bulunmadığından, Zeki Müren'in çağcılı bir kuir ikon müzesi olan Liberace Müzesi ile karşılaştırma yapılabilir. Liberace Müzesi 1979'da ABD de Las Vegas'ta sanatçının kendisi tarafından kurulmuştur. Liberace 1987 yılında vefat etmiş fakat müzesi varlığını sürdürmüştür. Bununla birlikte, müze 2010'da ekonomik nedenlerden dolayı kapanmıştır. Özel girişim olan ve devlet desteği almayan müzenin ziyaretçi sayısı açıldığı ilk yıllarda 450.000'lerde iken, kapanmasına yakın 50.000'lere inmiştir (*Show's over for Liberace Museum In Vegas, CNN*, 16 Ekim, 2010). Buna karşılık, iki müze karşılaştırıldığında, ABD'de Liberace Müzesi'nin popülerliğini kaybettiği söylene de, Zeki Müren Müzesi'ne olan ilginin ivme kaybetmediği görülmektedir. Bu karşılaştırmadan sonra, Zeki Müren Müzesi'nin bu minvalde kurgulanıp tanımlanmamış olsa bile Liberace Müzesi gibi bir kuir ikon müzesi olduğu vurgulanmalıdır. Bu nedenle, Müren'in kuir ikon imgesinin müze içerisinde nasıl

kavramsallaştırılabileceği çözümlenmelidir. Öncelikle, müzecilik biliminin kuir kimlik ve toplumsal cinsiyeti nasıl ele aldığı sorunsallaştırılmalıdır.

Preziosi'ye göre (1998) “Müze mekânında nesne ve öznelerin öykülendirilerek altmetine yerleştirilişi, erkek-kadın cinsiyet ayrımını belirsizleştirmekte ya da karmaşıklştırmaktadır. Başka bir deyişle, müze nesnesinin cinsiyeti belirsizdir. Bu denli bir belirsizlik, net bir cinsiyet çerçevesi çizme ihtiyacı doğurmaktadır” (s. 494). Ayrıca, Preziosi Butler'ın kuramından yola çıkarak “Tüm sanat nesneleri *drag*'dir.” ifadesini kullanmaktadır. Müzede sergilenen nesneler *drag* midir? Bu noktada, nesnelerin nasıl sergilendiğine bakmak gereklidir. Zeki Müren Müzesi'nde uygulanan tasnif ve sergileme sisteminde kostümlerin özelliklerinin açıklanmıyor oluşu, sanatçıya ait nesnelerin cinsiyetsizleştirerek sunulduğunun göstergesidir. Sanatçının kuir ikon kimliğine dair herhangi bir referans noktasına rastlanmamaktadır.

Buna rağmen, Preziosi'nin önermesi olan müzede sergilenen nesnelerin *drag* oluşu belirli bir kavramsal çerçeve içerisinde değerlendirilebilir. Bu önerinin, Zeki Müren Müzesi'nde sergilenen nesneler bağlamında Türkiye toplumsal belleğinde yer alan kadın kılığına giren erkek olgusunu çağrıştırdığı varsayılabilir. Zeki Müren'in karşı cinse ait görsel kodları kullanım hali, zenne, köçek ve tavşan oğlan gibi *drag* oluşturmaktadır. Keza, müzede sergilenen kostümler de *drag*'dir. Zeki Müren'in *drag* kostümleri tavşan oğlan, zenne ve köçek kostümlerini takiben yeni nesil bir toplumsal bellek oluşturmaktadır.



Şekil 3.61 : Zeki Müren Müzesi'nde Zeki Müren'in kostümlerinin sergilenme biçimine bir örnek (Bireysel arşiv).

Zeki Müren'in *camp* kostümleri sanatçıya özgü özel tasarımlar olduğundan her zaman ilgi çekeceği varsayılabilir. *Drag* ve kuir ikon kimlik müzenin söyleminde yer almasa

bile, gösterilen ilginin altında yatan bir yandan öteki olana duyulan merak, diğer yandan da toplumsal belleğin bir parçası olan kadın kılığına giren erkek olgusuna duyulan aşinalık olabilir. Müren'in *drag* estetik *camp* ve dolayısıyla *kiç* olarak nitelendirilebilecek kostümleri özgün tasarım ürünleri dolayısıyla sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, bu nesnelerin müzede sergilenmeye başladıkları andan itibaren sanat eserine dönüştükleri iddia edilebilir. Müze koleksiyonlarında ya da moda sergilerinde sunulan klasikleşmiş tasarımlar, sergilenmeye başladıkları anda sanat eserine dönüşerek ölümsüzleşmektedir. Sanatçının kostümleri de popüler kültürün bir parçası olarak müzede tarihselleşmektedir. Zeki Müren'in kostümlerini birer sanat eseri olarak tasarlamış olduğunu hatırlatmak gereklidir. Fakat bu kostümlerin müzede şahsi eşyaları olarak sergilenmekte olduğu görülmektedir.

Zeki Müren Müzesi başka bir bakış açısıyla, antropolojik olarak, sergilenen nesnelere anlam yükleme ve fetişleştirme, totemleştirme üzerinden de okunabilir. Öncelikle, antropolojik bakış açısıyla sanatçının eşya, kostüm, takı, fotoğraf ve albümlerinin müzede sergilenmesi ile kuir ikon Zeki Müren fetişizminin devam ettiği iddia edilebilir. Zeki Müren fetişizmi üzerinden günümüzde hala ulus, millet, ordu, askerlik gibi kavramların totemleştirildiği ve tabulaştırıldığı görülmektedir. Müzenin girişine sanatçının heykelinin (Şekil 3.62) dikilmesinin kökeni totem simgeciliğine uzanabileceği gibi ulus-devlete ait milliyetçi ve militarist görsel temsilleri de kapsamaktadır. Heykelin büyüklüğü, resmi ifadesi ve dik duruşu ile ulus-devletin temel taşlarından olan milli kahramanları ve militarist simgeleri çağrıştırmaktadır.



Şekil 3.62 : Zeki Müren Müzesi'nin bahçesindeki heykeli (Bireysel arşiv).

Totemlerin üremesi ve kontrol edilmesi için icra edilen büyü törenlerinde, kimi zaman dallarla koza evresindeki bir güvenin heykelini inşa ederek, kimi zaman da ıslak kumu kıvrılan bir su yılanı şekline sokarak totem hayvanlarının tasvirleri yapılmaktaydı. Garcilasodel Vega, totem fenomenlerini, kabilelerin kendilerini adlarıyla birbirlerinden ayırmak ihtiyacına bağlıyordu (Frazer, 2015, ss. 151, 153).

Kapitalizm çağında, totem simgeleri ulusal kahramanların ve ünlülerin oluşturduğu simgelere evrilmiştir. Ünlü kişilerin, devlet adamlarının ve ulusal kahramanların heykellerinin yapılarak onlara saygı gösterilmesi, heykellerin imgesi aracılığıyla ulus-devlete ait değerlerin yaşatılması totem tasvirlerini çağrıştırmaktadır. Frazer'a göre (2015), "Totemcilik, topluluk üyelerinin ihtiyaç duydukları gereksinimleri karşılamak, insanoğlunun doğayla mücadelesinde maruz kaldığı bütün tehlikelere karşı koruma sağlamak üzere tasarlanmış organize bir büyü sistemidir" (s. 127). Yabanılarda doğaya karşı geliştirilen simgesel korunma, kapitalizmin kısılcacındaki postmodern toplumda belirli sembol ve değerlere, bu örnekte de popüler ikon imgesine tutunma, özdeşleşme ve aidiyet kurmaya evrilmiştir.

Ölen kişilerin malvarlığının sergilenmesi, sosyolojik ya da arkeolojik bir inceleme değildir. Bireyler üzerinde yoğunlaşan bu sergiler, daha ziyade eşyaların, onlara sahip olan kişinin kimliğine ne gibi bir katkıda bulunduğu sorusuna, mal ve mülkün biyografik rolünün ne olduğu sorusuna yanıt arar. Bu koleksiyonlarda mesele, belirli bir nesneyi yüceltmek değildir, bunlar bireylerin kendi dünyalarını kurma çabalarına tanıklık eden andaçlardır (Artun, 2005, ss. 67).

Tezin "Zeki Müren'in Kuir İkon Kimliğinin Popüler Kültüre Yansımaları" başlıklı 3.3 numaralı bölümünde, Zeki Müren'in günlük yaşama olan etkisi ele alındığında fetişleştirme örneklerine değinilmiştir. Sanatçıya ait nesneler, fetişleştirilmiş simgelerde olduğu gibi tanımlayıcıdır. Müren'in kendini kuir ikon olarak inşa edişinin temel taşlarını oluştururlar.

Türk Eğitim Vakfı (TEV) ile Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) Mehmetçik Vakfı, Zeki Müren'in ölümünün 20. yılı için düzenlenen "Zeki Müren'i Okumak, Zeki Müren'le Okumak" anma etkinlikleri kapsamında, sanatçının özel desen çizimleri, kostümleri, kişisel eşyaları ve çok özel fotoğraflarından bir açık hava

sergisi hazırlamışlardır. Sanatçının hayatında çok önemli bir yere sahip olan okulu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yer alan sergi, sanatçının doğum günü 6 Aralık 2015'ta açılmıştır (Ülkar, Bağışlarla Destek veren İşte Benim Zeki Müren başlıklı haber, *Milliyet Sanat*, 8 Aralık 2015).

Zeki Müren Müzesi'nin bir bilgi ve iktidar üretim hattı olarak nasıl kurgulandığı incelendiğinde müzenin arşivinin oynadığı rol de vurgulanmalıdır. Bu vesileyle müzedeki belirlenimci sergileme tekniklerine dayalı bilgi ve iktidar üretiminden daha paylaşımcı ve katılımcı bir bilgi ve iktidar üretimine geçildiği görülmektedir. Nitekim son on yıl içinde müzenin arşivinden yararlanılarak Türkiye'nin birçok farklı ilinde pek çok sergi açılmıştır. Zeki Müren Müzesi ile tüm kişisel arşivini emanet ettiği Türk Silahlı Kuvvetleri ve Türk Eğitim Vakfı'nın sanatçının arşivini paylaşması sayesinde, önce Aralık 2014'te İstanbul Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde, sonra da İzmir, Bursa, Eskişehir, Bodrum ve Ankara'da Zeki Müren sergileri açılmıştır. Tezin bir sonraki bölümünde bu sergi de analiz edilmiştir.



4. KUIR İKON KİMLİĞİN TÜRKİYE'DE GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ

Bu bölümünde tezin ana meselesi olan kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına yansımaları iki ayrı bölümde incelenecektir. İlk bölümde, vaka analizi olarak çözümlenmiş olan kuir ikon Zeki Müren'in günümüz sanatına etkisi örneklerle açıklanacaktır. Bu örneklerde sanatçının kuir ikon kimliğinin nasıl temsil edildiği görülecektir. İkinci bölümde, kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına diğer yansımaları kategorisinde genel olarak kuir ikon kavramı ile ilintili çalışmalar çözümlenecektir. Bu örneklerle kuir kimlik inşasının günümüz sanatına yansımaları ve dolayısıyla bir tür kuir ikonografi oluşumu gözlemlenecektir.

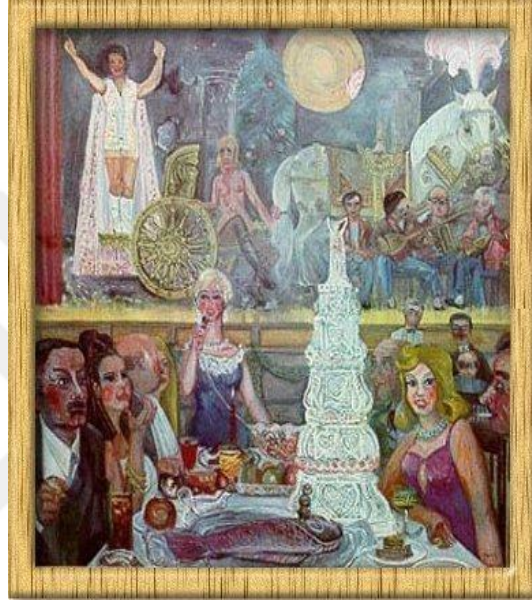
4.1 Zeki Müren'in Kuir İkon Kimliği ile İlgili Çalışmalar

Tezde, Zeki Müren'in kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına etkisi bu konuda üretilmiş olan sınırlı sayıda eser aracılığıyla ele alınacaktır. Sanatçıların Zeki Müren'in kuir ikon kimliğini algılayışları ve sanat eserlerinde temsil ediliş şekilleri önemli bir referans noktası oluşturacaktır. Bu analizler daha sonra Müren'in ikon kimliğinin popüler kültürdeki baskınlığına rağmen sanattaki sınırlılık hali sorusallaştırılırken yol gösterici olacaktır.

4.1.1 Cihat Burak, *Eylemlerimiz*, 1971.

Analiz edilecek olan ilk çalışma, Cihat Burak'ın *Eylemlerimiz* (1971) başlıklı resmidir. Burak, akademik mimarlık eğitiminden sonra figüratif resme yönelmiştir. Levent Çalıkoglu'na göre (2007), "Halk sanatının sözel ve görsel anlatım dilini ve masal kültürünün hayali motif simgeciliğini, bir 20.yy sanatçısı olarak kendi zamanına aktarmış, 1940-1950 arası soyut sanat üzerinden yerel-evrensel tartışmasında, biçimden çok anlama yönelmiştir" (s. 13).

Burak, 1971 tarihinde 34. Devlet Sergisi'nde yer alan *Eylemlerimiz* (Şekil 4.1) eseriyle başarı ödülü almıştır. Sanatçı bu resimde, kuir ikon Zeki Müren'in "Uğur Duvağı" (Şekil 4.2) kostümüyle gazinoda sahne aldığı bir anı canlandırmaktadır. Sahnedeki Zeki Müren figürünün yanında saz heyeti, revü kızını andıran çıplak bir kadın figürü, at ve at arabası yer almaktadır. Sahne platformunun altında ise masada oturan seyirciler, seyircilerin yanında ayakta duran sarışın bir kadın şarkıcı figürü ve üzerinde yiyecek, içecek, devasa bir pasta bulunan yemek masası görülmektedir.



Şekil 4.1 : Cihat Burak, *Eylemlerimiz*, tuval üzerine yağlıboya, 1971 (URL-39).



Şekil 4.2 : Zeki Müren'in "Uğur Duvağı" kostümü, 1970 (Bengi, 2014, s.105).

“Resmedilen kişilerden birisi olan Zeki Müren, özellikle heykel gibi resmedilmiştir. Resmin üst kısmında yer alan büyük leke güneşe, dolaylı yoldan da Zeki Müren’in “Sanat Güneşi” şeklinde nitelenmesine gönderme yapar” (Can, 2011, s. 68). Ressamın, Zeki Müren’i heykel olarak tasvir ederek sanatçıya dokunulmazlık kazandırdığı söylenebilir. Resmin üst kısmında yer alan güneş de Müren’in ikon kimliğini vurgulamaktadır. Fakat şarkıcı sahne ile bütünleşerek seyirciden uzakta ve ayrık bir tablo oluşturmaktadır. Böylelikle, sanatçı imge fetişine dönüşmektedir.

Eylemlerimiz’de Zeki Müren’in, Butler’ın parodileştiren *drag* imgesinde olduğu gibi, sahnede dekor ve kostümlü kurgusal bir performans gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu durumda, ikili bir hiciv söz konusudur. Kuir ikon Zeki Müren, Butler’ın *drag* tanımında olduğu gibi “toplumsal cinsiyeti taklitle hicvetmek” te ve Cihat Burak da bu performansı ironik bir üslupla resmetmektedir.

Ressam *Eylemlerimiz*’de eğlenme ve eğlendirme “eylemi”ni betimlemekte, Zeki Müren sahnedeki “eylemi” ile karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Cihat Burak “eylem” kelimesi ile darbe öncesi 1970-1980 yılları arasında Türkiye’de yoğun olarak yaşanan hak arama mücadelelerine, işçi ve öğrenci eylemlerine ironik bir gönderme yapmaktadır. Dışarıda sokakta yaşanan mücadele, çatışma ve kayıpların trajedisi, gazino içindeki eğlenceye tezatlık oluşturmaktadır.



Şekil 4.3 : Zeki Müren’in “Romalı Araba Yarışçısı” kostümü, İzmir, 1970 (Bengi, 2014, s.123).

Cihat Burak’ın bu resimde simgeselleştirdiği toplumsal eleştiri çok katmanlıdır. “Haşim Nur Gürel bir yazısında Burak’ın resmini, Zeki Müren’in İzmir Fuarı’ndaki Romalı Araba Yarışçısı mizanseninden (Şekil 4.3) esinlenerek yaptığını belirtir ve resmi, ressamın belli bir kesimin eğlence anlayışına yönelik hicvi şeklinde niteler”

(Gürel, n.d.). Bu resimde kullanılan hiciv, Timur Selçuk'un (1995), "Türk Sanat Müziğini yozlaşmış bir müzik türü olarak eleştirmesi ile benzerlikler taşımaktadır" (s. 140). Türk Sanat Müziği ve dolayısıyla icra edildiği mekân olan gazino da değişen Türkiye'nin mikro bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle, *Eylemlerimiz* resmi 1950'ler itibariyle Demokrat Parti rejiminin yarattığı sosyo-kültürel değişimler ekseninde oluşan kırsal kökenli burjuvazi sınıfının hicvi olarak okunabilir.

Resimde Zeki Müren'e karman çorman ve abartılı bir dekor eşlik etmektedir. Bu kaotik ortamda konumlandırılan izleyiciler, aşırı makyajlı ve suni ifadelerle gülümseyen süslü kadın figürler ve onlara eşlik eden erkek figürlerden oluşmaktadır. Yiyecek ve içeceklerle dolup taşan masanın üstünde Zeki Müren'in kostümünü andıran devasa ve süslü beyaz bir pasta görülmektedir. Eserin 1970'lerde resmedildiği göz önüne alındığında, abartılı bir gösteriş ve tüketim tasviriyle 1960 lardan itibaren kente göç ederek, kent kültürüne entegre olmaya çalışan kırsal kökenli yeni zenginlerin eleştirisinin yapıldığı aşikârdır.

Cihat Burak, hem Osmanlı'nın son dönemini hem de Cumhuriyet'in ilk dönemlerini yaşamış bir sanatçı olarak iki ayrı dönemin sosyo-kültürel yapısına olan hâkimiyeti ve değişimlere tanıklık edişi sonucunda resminde eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Burak, Zeki Müren'in temsil ettiği müzik ve eğlence kültürünü bir "yozlaşma" unsuru olarak yorumlamış, sanatçının kuir ikon kimliğini "ahlak" bağlamında eleştirmemiştir. Bu nedenle, ressamın hangi karakterleri olumlu bağlamda resmettiği ve bunu yaparken nasıl imgelere başvurduğu çözümlenmelidir.

Levent Çalıkoğlu'na göre (2008), "Cihat Burak, sokak aralarını, kahve ve meyhaneleri turlar, gündüzden geceye karşısına çıkan her türlü anti-kahramanı resmine konu edinir: Bıçkın mahalle kabadayıları, batakhanelerde birer tanrıça gibi karşılanan genelev kadınları, duvar diplerinde çerez satan fıstıkçılar, toplumsal ve ekonomik dinamiğe tutunamayan çaresizleri resmeder" (s. 24). Sanatçı, "Şairin Ölümü"nde Nazım Hikmet'i ve ressam Aliye Berger'in portresinde de Berger'i hüznü ifadelerle resmetmiştir. Ressamın sempati duyduğu anti-kahramanları tasvir edişinde melankolik ifadeler kullandığı fark edilmektedir. Cihat Burak'ın itici olarak resmettiği karakterler; *First Lady'miz* (Şekil 4.4) resminde Semra Özal, *Başkomutan* (Şekil 4.5) resminde Süleyman Demirel, "Sultan Sofrası" resminde Turgut Özal'dır. Bu resimlerde, karakterlerin suni ve pişkin bir ifade ile sırtımları, *Eylemlerimiz* resmindeki Zeki

Müren karakterinin ve gazinodaki izleyicilerin yüz ifadeleriyle benzerlik taşımaktadır.

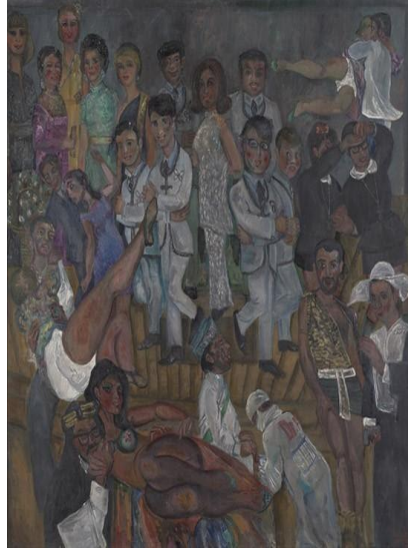


Şekil 4.4 : Cihat Burak, First Lady'miz, tuval üzerine yağlıboya, 1985 (Dindar, 2019, s.68).



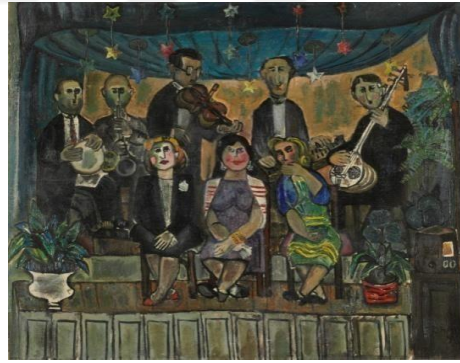
Şekil 4.5 : Cihat Burak, Başkomutan, tuval üzerine yağlıboya, 1969 (Can, 2011, s.76).

Cihat Burak, pop müzik grubu Beyaz Kelebekler'i resmettiği *Beyaz Kelebekler ve Cemiyetten İzler* (Şekil 4.6) adlı eserinde eğlence dünyasını hicvetmeye devam eder. Bu resimde, “yozlaşmış” bir ortam olarak betimlenmiş cinsellik ve dans içerikli bir parti sahnesi görülmektedir. Ayrıca, karakterlerin yüzlerinde duygusuz ifadelere rastlanmaktadır. Buna benzer bir ifade *Eylemlerimiz* resminde Zeki Müren figürünün kuklayı çağrıştıran betimlemesinde mevcuttur; şarkıcının mimikleri donuk, yapay ve iticidir.



Şekil 4.6 : Cihat Burak, *Beyaz Kelebekler ve Cemiyetten İzler*, tuval üzerine yağlıboya, 1971 (Kırmızı, 2014, s. 119).

Cihat Burak'ın eğlence mekanlarıyla ilgili *Lokanta*, *Barda* ve *Saz Heyeti* (Şekil 4.7) ve “Cumhuriyet Meyhanesi” (Şekil 4.8) gibi resimleri incelendiğinde dans eden, eğlenen figürlerin sanatçının anti-kahramanlarına atfettiği hüzünlü ifadeleri taşıdığı görülmektedir. Geçmiş İstanbul eğlencelerinin resmedildiği bu imgeler, ressamın olumsuzluklar barındıran gazino imgelemi ile tezatlık oluşturmaktadır.



Şekil 4.7 : Cihat Burak, *Saz Heyeti*, tuval üzerine yağlıboya, 1956 (Can, 2011, s.70).



Şekil 4.8 : Cihat Burak, “Cumhuriyet Meyhanesi”, tuval üzerine yağlıboya, 1968 (Can, 2011, s.69).

4.1.2 Erinç Seymen, *Bir Paşa'nın Portresi*, 2009.



Şekil 4.9 : Erinç Seymen, *Bir Paşa'nın Portresi*, levha üzerine kurşun delikleri, 2009 (Sanatçı Erinç Seymen arşivi).

Erinç Seymen'in 2009 tarihli *Bir Paşa'nın Portresi* tahta pano üzerine yaklaşık 1000 adet mermi deliğinden oluşmaktadır (Şekil 4.9). Bu çalışma ilk kez sanatçının 2 Haziran 2007-21 Ekim 2007 tarihleri arasında Hollanda, Eindhoven'da Van Abbe Müzesi'nde gerçekleşen *Gays Can Shoot Straight Too* başlıklı kişisel sergisinde yer almıştır. Kurşun delikleriyle çizilmiş olan *IV. Murat'ın Portresi* (Şekil 4.10) ve Kenan Evren'in portresi olan *Bir Ressamın Portresi* ile (Şekil 4.11) birlikte üçlü bir seri oluşturmaktadır.



Şekil 4.10 : Erinç Seymen, *IV. Murat'ın Portresi*, levha üzerine kurşun delikleri, 2007 (Sanatçı Erinç Seymen arşivi).

Sanatçı, yapılan mülakatta bu seriye başladığı zamanki düşünce sürecini şu şekilde betimlemektedir:

Seriye IV. Murat’la başladım çünkü o, benim için ilginç ve değerliydi; bir yandan aşırı despotik ve muhafazakâr diğer yandan da saray içinde onaylanmayacak bir takım cinsel seçimler yapan biri. Bir yandan sahip çıktıklarının kılına zarar gelmesin derken, bir yandan da idam ettirdiklerinin kellesini ağaçlara astıran biri. Sarayda zevk-i sefa geceleri düzenleyip de içkiyi yasaklayan biri. Kuir potansiyeliyle beraber, resmi ideolojiyi, Sultan Selim’den gelen koyu Sünni muhafazakâr kimliği daha da koyulaştıran bir karakter (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık 2020).

Sanatçı, IV. Murat’tan sonra Zeki Müren ve Kenan Evren’in portrelerini de kurşun delikleriyle imgelemiştir. Seymen, *Bir Paşa’nın Portresi*’nde ironik bir şehir efsanesi aracılığıyla 1980 darbe komutanı Kenan Evren ile Türk musikisinin ünlü ismi Zeki Müren arasında bağlantı kurmaktadır. Efsaneye göre Kenan Evren, Zeki Müren’e “Paşa” lakabı takılmasının nedenini sorar, Zeki Müren de cevap olarak; “Size ve silah arkadaşlarınıza... diyemedikleri için bana Paşa lakabını taktılar” diye cevap verir. Ancak, gerçek hikâye bambaşkadır.

Bodrum Kalesi’ndeki konserde (1984), Bodrum’u inleten alkışlardan sonra bir seyircinin “en büyük Paşa sensin” diye bağırmasına karşılık, “Estağfurullah! En büyük önce Allah, sonra sizlersiniz”, demiştir. Milletten büyük yoktur! Bir sanatçının istediği an halkıyla bütünleşerek baskıya başkaldırışının kanıtı olarak geçmiştir tarihe. Nasıl becerdiler bilinmez, konseri naklen yayınlayan TRT bu anı makaslayıvermiştir (Seçkin, 1998, ss. 89).

Erinç Seymen, bu anlatıların anlamlı ve sahip çıkılması gereken şehir efsaneleri olduğunun altını çizerek, Kenan Evren’in portresiyle Zeki Müren’in portresinin birbirini tamamlayan iki iş olduğunu vurgulamaktadır. “Ressamlık Kenan Evren’in birincil mesleği ve onu tanımlayan bir şey olmadığından, Kenan Evren’e ne kadar ressam diyebilirsek, Zeki Müren’e de o kadar Paşa diyebiliriz.” Böylelikle, sanatçının Türkiye tarihinden iki önemli karakter seçerek ülkenin dönem politikalarına atıfta bulunduğu görülmektedir. Seymen’in canlandırdığı karakterlere karşı olan tutumu politik kimliğini ve anti-militarist duruşunu açığa çıkarmaktadır. “Evren’le meslektaş olarak tanımlanmak resimlerinin niteliği sebebiyle değil, bu ülkede sebep olduğu

korkunç olaylar ve elinden damlayan kan sebebiyle bana hakaret gibi geliyor” (Erinç Seymen, Kişisel Görüşme, 29 Aralık 2020).



Şekil 4.11 : Erinç Seymen, Bir Ressamın Portresi, levha üzerine kurşun delikleri, 2007 (Sanatçı Erinç Seymen arşivi).

Sanatçının Zeki Müren karakterine olan yaklaşımının çözümlenmesi için *Bir Paşa'nın Portresi*'nde kullandığı malzeme ve boyut tercihi de irdelenmelidir. Seymen, genelde küçük ebatlı işler yapmayı tercih etmesine rağmen, bu işinin en büyük boyutlu işlerinden biri olduğundan bahsetmektedir; “Bir ikonla uğraşacaksam ikonluğunu teslim etmek gerekiyor diye düşündüm ama ikonluğunu nasıl gördüğüme ve Müren’in ikon kimliğini nasıl kurduğuna dair bir seçim yapmam gerekti” (Erinç Seymen, Kişisel Görüşme, 29 Aralık 2020). Sanatçı, Zeki Müren’in kuir ikonluğunu vurgulama amacıyla büyük ebatla çalışmayı tercih etmiştir. Büyük ebat seçimi dolayısıyla kurşun kullandığını, küçük ebatla kurşun kullanma ihtiyacı duymayacağını belirtmiştir. Bu bağlamda, büyük ebatlı resimlerin sanat tarihinde neye tekabül ettiğinin değerlendirilmesi gerekir. “Tarih resmi, mitoloji-alegori, kutsal kitaplarla ilgili resimler en büyük ebatlara sahiptir” (Schwartzs, 1987, s. 308). Büyük boyutlarda yapılan resimler seyirci üzerinde etkileyici olma kaygısı taşıyan eserlerdir. Bu durum, sanatçının büyük ebatla çalışma isteği yansıttığı karakterin önemini vurgular niteliktedir. “Geleneksel olarak tarih resmi öncelikle gücün tasviri olarak kullanılmıştır. Sanatçılar ve izleyiciler geçmişteki emsalleri ve onlarla ilgili anlatılarla ilgili kolektif bir bilgiye güvendiler. 20.yy’ın sonunda sanatçılar tarihi olaylarla ilgili daha nesnel bir imgelem kurguladılar” (Dalwood, 2019, s. 214). Seymen’in Zeki

Müren imgesini büyük ebatta çalışma isteği sanatçının ikon imgesinin taşıdığı tarihselliği de yansıtmaktadır. Şarkıcının toplumda yarattığı etki bağlamında sahip olduğu güç, tarih resminin çağdaş yorumu olarak nitelendirilebilecek olan bu çalışmada büyük boyut kullanımı çerçevesinde simgesel olarak vücut bulmaktadır.

Bu bağlamda, gerçekleştirilen mülakatta Erinç Seymen'e Zeki Müren'in kuir ikon imgesini nasıl algıladığı sorusu yöneltilmiştir. "Kimin için ikon? Kimin ikonu?" gibi sorularla yanıt veren Seymen'e göre (2020) "Zeki Müren en kaba ve amiyane tabiriyle yüzü "Batı'ya" dönük, seküler, devlet memuru, orta sınıf, üst orta sınıf ve kendini Türk olarak tanımlayan kesimin ikonu" dur. Bununla birlikte sanatçı, Müren'e kuir ikon kimliğiyle patriyarkal toplumda yarattığı kırılmalar nedeniyle olumlu öznellikler de yüklemektedir.

Zeki Müren'in kendini kuir ikon olarak tanımlayıp tanımlamaması veya cinsel bir yönelim iddiasında bulunup bulunmaması değil, kültürel etkisi önemli. Eğer bir birey cinsel kodlarıyla patriyarkal sistemde bir dalgalanma yaratabiliyorsa, ben onu kuir bir birey olmasa bile kuir etki yaratan bir birey olarak görürüm. Ama Müren sistemde krize sebep olabileceğini ve bunun da onun sonunu getirebileceğini en başından hesapladığı için resmi ideolojinin yanına çapa attı (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık 2020).

Sanatçının Müren'e, diğer bir deyişle "anti-kahramanına" olan yaklaşımı, olumlu hisler de barındırmaktadır. IV. Murat ve Kenan Evren'in portresinde kahramanların despotik karakterleriyle özdeşleşen sert ifade, Zeki Müren'in gülümseyen yüz ifadesiyle tezatlık göstermektedir. Bu imgelem, sanatçının Zeki Müren'e duyduğu sempatiyi onaylamaktadır. "Karşısında durduğum, bozulmasını, demonte edilmesini, yenilenmesini istediğim bir ideolojinin çığırtkanı olsa da bende yarattığı hisler şevkat, teselli ve bir yanıyla da yoldaşıktır" (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık 2020). Böylelikle, Seymen bir tür kuir yoldaşlık imgesi oluşturduğunu ifade eder.

Zeki Müren'in kurşunlanarak çizilen kuir bedeni, militarist öğeler tarafından paradoksal olarak hem var hem de yok edilmektedir. Kuir doğası gereği ters yüz etmesi gereken militarizm olgusuyla hemhal olan Müren'in yarattığı çelişkiyle, Seymen'in betimlediği Müren karakterine atfedilen çelişkiler paralellik göstermektedir. Zeki Müren'in kuir ikon kimliği ordu dostu bir toplumda nasıl konumlanmaktadır? Bu

noktada, *Bir Paşa'nın Portresi*'ni şiddet bağlamında ele alan eser analizlerine değinmek faydalı olacaktır.

Bir Paşa'nın Portresi 'nde kuir bedeni “penetre edilen, eril bakış açısıyla çürük olan” olarak tanımlayan Cüneyt Çakırlar’a göre (2013), “Seymen yüzey, beden, şiddet ve penetrasyon temsili, mazoşist bir haz ekonomisini görsel anlatıya yerleştirerek militarist erilliği ters yüz ediyor. Her türlü şiddetin normalleştirilmesini irdeliyor” (s. 416). Zeki Müren’in heteronormatif toplum içindeki hassas konumuna dikkat çekilmekte, onaylanmayan, saldırıya uğrayan ve yok edilme tehlikesi altında olan kuir bedenin cinsel şiddetle penetre edilerek kontrol altına alındığı vurgulanmaktadır.



Şekil 4.12 : “Zeki Müren Dayak Yedi” başlıklı haber (Milliyet, 16 Temmuz 1955).

Keza, sözelden eyleme uzanan homofobik saldırı Müren’in kuir ikon kimliğinin incinebilirliğini artırmaktadır. Örneğin, 16 Temmuz 1955 tarihli *Milliyet* Gazetesi’nde yer alan “Zeki Müren dayak yedi” haberinde (Şekil 4.12) istek şarkısını söylemediği için saldırıya uğradığı iddia edilen sanatçı, savunmasız ve edilgen olarak konumlandırılmaktadır. Bu noktada, popüler kimliğine karşın sanatçıya çizilen kırılğan imge *drag melankoli* kavramıyla okunabilir. Zeki Müren’in bedeni kuir “kaybeden” olarak konumlandırılarak hedef haline getirilmekte ve bu bedenin halleri *Bir Paşa'nın Portresi* 'nde (2009) kurşun delikleriyle oluşan imgesiyle paralellik taşımaktadır. Tezde daha önce de belirtildiği gibi Butler, toplumsal cinsiyet melankolisini açıklarken Freud’un yas ve melankoli kavramlarından yola çıkmıştır. “Freud, melankolik hastanın öfkesini içine döndürerek acımasız bir öz-eleştiriye dönüştürdüğünü söylemekte ve suçluluk hissini eşcinsel libidoya bağlamaktadır” (Butler, 1995, s. 172). Toplumsal cinsiyetle yaşadığı çelişki zaman zaman öz yıkıma

dönüşen kuir kimliğin *drag melankolisi*, *Bir Paşa'nın Portresi*'nde (2009) kurşun delikleriyle kendini göstermektedir. Müren'in bedeninin kurşun delikleriyle çizilmesi homofobik bir saldırı olarak okunabileceği gibi, sanatçının kendini mazoşist bir şekilde varedişi olarak da değerlendirilebilir.

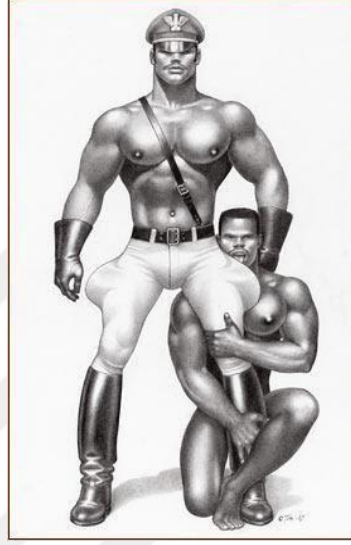
Bununla birlikte, daha önce de belirtildiği gibi sanatçının incinebilirliğine rağmen, gülümser ve cazibeli bir ifade içinde izleyiciyle göz teması kurmakta olduğu görülmektedir. Müren, kuir ikon simgeselliğinde feminen vücut dili; başını eğiş şekli ve bakışlarıyla *camp* bir cazibe sergilemektedir. Yeniden bir arzu nesnesi olarak üretilmekte, fetişleştirilmekte ve eril militarist şiddetle var edilmektedir. Bu konumsallık, Müren'in kuir ikon kimliğine karşılık militarist ve milliyetçi unsurları araçsallaştırarak popüler bir imge haline gelişi ile paralellik taşımaktadır.

Zeki Müren'in milliyetçi ve militarist konumsallığını eleştiren Erinç Seymen, IV. Murat, Zeki Müren ve Kenan Evren'i anti-militarist bakış açısıyla imgelemiştir. Bu nedenle, zaman zaman kuir ve anti-militarist hareket içinde yer aldığını ve bu minvalde politikalar ürettiğini vurgulayan sanatçının militarizm kavramına bakış açısı ele alınmalıdır. Sanatçıya göre, askerlik Türkiye'de hem erkek kimliğinin hem de ulusal kimliğin en önemli bileşenlerinden biridir.

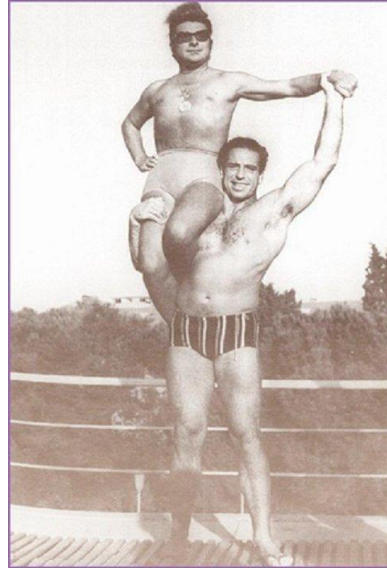
Erkeklerin hala tanıştıkları zaman birbirlerine sordukları ilk soru askerliği nerede yaptıkları iken, Türkiye'nin en meşhur Paşa'sının Zeki Müren olması benim yarattığım bir ikilem değil. Fakat dikta rejimlerden hoşlanıyor gibi gözükse de militarist olduğu kadar başına buyruk olmayı, kural bozmayı seven, yaramaz çocuk olmaktan zevk alan insanların ülkesi Türkiye (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık 2020).

Erinç Seymen'in anti-militarizm bağlamında ürettiği işlerden biri olan *Bir Paşa'nın Portresi*'nden yola çıkılarak, militarist ve eril faşist imgenin eşcinsellikle olan bağlantısı sorunsallaştırılabilir. Öncelikle, militarizmin ve üniformalı bedenlerin homoerotik olarak nasıl betimlendiği tartışılmalıdır. Eşcinsel görsellik içeren ilk bilindik imgeler, ABD'de 1951-1990 arasında yayınlanmış olan *Physique Pictorial Dergisi*'nde yer almıştır. Polis, asker, kamyon şoförü, kovboy ve deri ceketli motosiklet sürücülerinin maskülenliği ile ilgili gerçekçi çizimlerden oluşmaktadır 1960'larda *Tom of Finland* lakaplı Fin illüstratör Touko Valio Laaksonen ünlü homoerotik çizimleriyle bu dergiye katkıda bulunmuştur (Şekil 4.13) (URL-40). *Physique*

Pictorial Dergisi'nde yayınlanan illüstrasyonlarda kaslı erkek bedenlerinin abartılı bir şekilde betimlendiği ve "arzu nesnesi"ne dönüştürüldükleri gözlemlenmektedir. Kaslı ve üniformalı erkek bedenine sarılan nü erkeğin (Şekil 4.13) yarattığı homoerotizm etkisi, kaslı ve yakışıklı bir erkeğin kollarında yükselen mayolu Zeki Müren imgesiyle (Şekil 4.14) örtüşmektedir. Böylelikle, hem *Bir Paşa'nın Portresi*'nde Zeki Müren'in ele alınış üslubunun, hem de Müren'in gerçek hayattaki kimliğinin homoerotizm ve militarizm arasındaki ilişkisellikten uzak olmadığı iddia edilebilir.



Şekil 4.13 : Tom of Finland, *Physique Pictorial* dergisi illüstrasyon, kağıt üzerine kurşun kalem, 1987 (URL-41).



Şekil 4.14 : Zeki Müren'in *Physique Pictorial* Dergisi'ni andıran pozu, 1968 (Radikal Gazetesi, 23.09.2014).

“Irigaray’a göre kadınların sosyal olarak aşağı konumlandırılmaları, maskülen temsil sistemlerine ulaşamazlıklarıyla pekiştirilmektedir. Feminin, maskülen tarafından ya da maskülen için tanımlanmaktadır” (O’Rourke-Giffney, 2009’da atıfta bulunulduğu gibi). Maskülenin fiziksel olarak güçlü ve baskın oluşu “sözde” üstünlüğünü vurgularken, tipik homo-erotik imgeler üreten *Physique Pictorial Dergisi*’nde de eşcinsel izleyiciye abartılı ve gösterişli bir maskülen görsellik sunulduğu görülmektedir. Corbin’e göre (2008) “17.yy’da eşcinsellik, en çok manastır, hapisane, korsan ve denizciler gibi sırf erkeklerin bir arada olduğu ortamlarda meydana gelmekte, doğaya aykırı olarak görülen bu durumun suçu kadınsızlığa dayanamayan insan etine yüklenmektedir” (s. 175). Erkek bedeninin yüceltilmesi ve bu bağlamda erotikleştirilmesi, *Physique Pictorial Dergisi*’nde olduğu gibi erkeklerin heteroseksüel, maskülen ve maço kisvesi altında birlikte olduğu mesleki mekânlarda ortaya çıkmaktadır. (Kamyon şoförlüğü, askerlik, polislik vs.) Maskülenliğin ağırlıklı olarak hissedildiği askerlik kurumu da, erkeklerin kadınlardan soyutlanmış bir dünyada bir arada oldukları ve erkeklik kavramının yüceltilerek idealize edildiği bir yapıdır. Keza, eşcinsellikle faşizm ve militarizm arasındaki bağlantı birçok tarihçi ve kuramcı tarafından incelenmiştir.

Hewitt, Adorno’nun “Totaliter rejim ve eşcinsellik birlikte yürür”, iddiasından yola çıkarak aynı oluşa duyulan arzunun “otoriter kişiliği” abarttığını ileri sürer. Totaliter rejim ve militarist yapıdaki “aynı oluş”, tek bir kalıptan çıkma seri üretim hali, eşcinsellikte kendiyle aynı cinsten olana, “aynı olana” yönlendirilen arzuyla örtüşmektedir. Lacan’ın ayna evresinde, kendini hayranlıkla izleyen bebek, kendi suretine âşık olan Narcissus gibi benzetmeler de eşcinsellikte aynılık kavramıyla özdeşleşir (Corbin, 2008, ss. 163).

Aynılık, teklikle eşcinsellik arasında kurulan bağlantı, militarist yapıdaki tektipleşme, tektipleştirme haliyle paralellik taşımaktadır. Birbirlerinin yansıması olarak var olan askerler bir yığın halinde militarist hegemonik yapıyı inşa etmektedir. Totaliter rejim, militarizm ve eşcinsellik arasındaki ilinti *Bir Paşa’nın Portresi*’nin (2009) yanı sıra Erinç Seymen’in *İsimsiz I* (2003), *İsimsiz II* (2003), *Biz* (2005) ve Babişko (2011) gibi anti-militarist işlerinde de görülmektedir.

4.1.3 Beyza Boyacıoğlu, *Alo Zeki Müren Hattı*, 2012.



Şekil 4.15: Beyza Boyacıoğlu, *Alo Zeki Müren Hattı*, multimedya toplumsal bellek çalışması, 2012 (URL-42).

Massachusetts Institute of Technolog'de (MIT) Karşılaştırmalı Medya Çalışmaları Bölümü, *Open Documentary Lab* grubunda araştırma asistanı olarak çalışan Beyza Boyacıoğlu'nun 2012'deki Yüksek Lisans tezinden yola çıkarak gerçekleştirdiği *Alo Zeki Müren Hattı*, kuir ikon Zeki Müren'in günümüz sanatına olan etkisinin başka bir örneğini oluşturmaktadır (Şekil 4.15).

İnsanlar 0212 988 02 08 numarasını ücretsiz olarak arayıp, anonim bir mesaj bırakabilirler. Bu basit, katılımcı yöntem sayesinde, Zeki Müren başlığı altında bir toplumsal bellek veri tabanı oluşuyor. 0212 988 02 08 numaralı hattı aradığınızda, Zeki Müren tüm zarıflığı ile 'Alo buyrun' diyor size", açıklamasını yapan Beyza Boyacıoğlu, *Zeki Müren Hattı*' nı hem akademik araştırmayı hem de belgeseli besleyecek bir sözlü tarih çalışması olarak tanımlamaktadır (Altay, Zeki Müren Bu Hattın Ucunda, *Radikal*, 15 Ocak 2016).

Telefon hattında anlatılan hikâyeler bir tür toplumsal bellek oluşturmuş ve herkesin erişimine açık olarak web sitesi aracılığıyla sergilenmiştir. (www.zekimuredebizduyacakmi.com) "Ocak'ta açtığım telefon hattı yedi ay boyunca sekiz yüzden fazla mesaj aldı. Bu denli yoğun bir dönüş almam Türkiyelilerin Müren'le ilgili nostaljik duygularını ve günümüzün kutuplaşmış toplumunda onun uzlaşmacı doğasına duyulan ihtiyacı göstermektedir" (Boyacıoğlu, 2012, s. 87).



Şekil 4.16: Beyza Boyacıoğlu, Alo Zeki Müren Hattı interaktif belgeseli, 2012 (URL-42)

Sanatçı, telefon konuşmalarını interaktif bir belgelele dönüştürmüştür (Şekil 4.16). Belgeselde arama kayıtları ile bağlantılı Zeki Müren görsellerini kullanmıştır (1950-1984 yılları arasındaki görseller). Boyacıoğlu, ayrıca bu proje ile bağlantılı olarak İstanbul, Bodrum ve Ayvalık'ta Zeki Müren'le ilgili görüşmeler yaparak “Uzaydan Gelen Prens” belgeselini çekmiştir. Yüksek lisans tezinde de Zeki Müren'in *star* imgesini transmedya metodolojisi aracılığıyla teorik olarak incelediğini ifade etmiştir.

Bu deneysel çalışma, kuir ikon Zeki Müren'le ilgili hem disiplinlerarası hem de yeni medya kullanılarak yapılan ilk ve tek çalışma özelliği taşımaktadır. Zeki Müren'le ilgili diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında sanatçının görsel kanaatinden ziyade izleyici/dinleyiciye mikrofon uzatılmış, bireylerin Müren'le ilgili belleklerinde yer etmiş anıları aktarmaları beklenmiştir. Bu nedenle, *Alo Zeki Müren Hattı* hem deneysel bir toplumsal bellek çalışması hem de sanat eseri işlevine sahiptir. Boyacıoğlu'na göre (2016) “Zeki Müren, Türkiye toplumunun bilinçaltında yatan mit ve hikâyelere işaret etmektedir. Bu veritabanı uzun süredir ele alınmayı bekliyordu. Bu hikâyeleri geleneksel belgesel röportajı aracılığıyla toplayamayacaktım” (s. 87).

Beyza Boyacıoğlu'nun deneysel kolektif hafıza projesi 6 Aralık 2021 itibarıyla www.zekimurenhatti.com web sitesinden izlenebilmektedir. “Müren'in sevenleriyle kurduğu samimi ilişkiden ilham alan ve 1990'ların 900'lü Hat furasına gönderme yapan proje kısa sürede viral bir fenomene dönüştü. Telefon hattına, sanatçıya ve o dönemin Türkiye'sine duyulan nostaljiyle bezeli yüzlerce Mesaj bırakıldı.” (Sen de Duy Bizi Zeki abi başlıklı haber, *Hürriyet Cumartesi*, 27 Kasım 2021). Bu haberde de “Zeki Müren Hattı” ile ilgili medyada yer alan diğer haberlerde olduğu gibi nostalji kavramına vurgu yapılmaktadır.

Web sitesinde öncelikle Zeki Müren'i ve projeyi kısaca tanıtan bir yazı eşliğinde sanatçının bir eseri duyulmaktadır. Daha sonra, hatta bırakılan ses kayıtları görseller eşliğinde sunulmaktadır. Görsellerin yanı sıra mesajla bağlantılı olarak Zeki Müren'le ilintili konular kısa bir yazı formatında sunulmaktadır. Kimi mesajlar kişisel sorunları ve dertleşmeleri içermekte ve akabinde dile getirilen konularla ilgili Zeki Müren şarkıları çalmaktadır. Bazı mesajlarda ise sanatçının temsil ettiği milliyetçilik, düzgün Türkçe, medeniyet gibi kavramlara atıfta bulunmaktadır. Hatta bırakılan mesajlar samimi ve oto sansürlü olduğundan, bu projeye toplumsal hafıza çalışmalarına güncel bir bakış açısı kazandırmaktadır.

4.1.4 İşte Benim Zeki Müren Sergisi, 2014



Şekil 4.17 : “İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisi afişi, 2014 (URL-43).

Yapı Kredi Kültür Sanat tarafından düzenlenmiş olan “İşte Benim Zeki Müren” sergisi sanatçının fotoğraf, plak, kostüm, şiir, yazı, gazete ve dergi kopyaları ile arşiv görüntülerinden oluşmuştur (Şekil 4.17). İstanbul, Ankara, Bodrum ve İzmir’den sonra Bursa’da açılmıştır. İlk sergi İstanbul’da 19.11.2014-1.2.2015 tarihleri arasında Yapı Kredi Sanat Merkezi’nde Derya Bengi küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Sergi, kitabı basılarak yazılı olarak kalıcı hale getirilmiştir. Serginin küratörü Derya Bengi, 2012 yılında Depo’da açılan “Uzayda Bir Elektrik Hâsıl Oldu:1960’larda Müzikli Türkiye” Sergisi’nin küratörlüğünü yapmıştır. “50’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük”, “60’lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük”, “70’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük” ve “80’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük” kitaplarının yazarıdır. 1996-2009 yılları arasında yayınlanan *ROLL* müzik dergisinde müzik yazarlığı ve editörlük yapmıştır. Müzik ve popüler kültür üzerine yazıları bulunmaktadır (URL-44). Küratör

Derya Bengi, 5 ay hazırlık yapılan sergide fotoğrafların yanı sıra sanatçıya ait önemli belgelerin de bulunduğuna dikkat çekmiştir.

Büyük ölçüde, Zeki Müren'in Türk Eğitim Vakfı'na bağışladığı arşiv ve eşyalardan yararlanıldı. Bu arşiv (fotoğraf, film, plak, kitap, gazete, dergi, mektup, giyim eşyası vs.) sanatçının sağlığında İstanbul Levent'teki evinde bulunuyor, vefatını müteakip TEV'e intikali sonrasında yaklaşık 15 sandıkta korunuyordu. Sergi, 1950'den 2000'li yıllar arası günlük basın taramasıyla derlenen bilgilerle pekiştirildi (Derya Bengi, kişisel görüşme, 26 Aralık 2020).

Sergide sanatçıya ait nesneler kategorize edilerek, detaylı bir yoruma yer verilmeksizin kronolojik sırayla yer almıştır. Bununla birlikte, fotoğraflar da kronolojik bir sırayla sergilendiğinden, sanatçının ikonlaşma sürecinin rahatlıkla gözlemlenebilmiş olduğu saptanabilir. Serginin küratörü de, Zeki Müren'in çocukluğuna, ilk gençlik yıllarına ve 1950'li yıllardaki olağanüstü başarı ve yükselişine özel bir vurgu yapılmış olduğunu belirtmektedir. “Sergide şimdiye dek Zeki Müren’le ilgili vurgulanmamış olan hangi unsurları vurgulamayı, neleri sorgulamayı planlamıştınız?” sorusuna Bengi’nin cevabı, sanatçının görselliğinin Türkiye’deki değişimlerle bağlantı kurularak ele alınmasıdır.

Bir radyo, sahne ve film *starı* olarak Zeki Müren’in en verimli çağı 1951-1968 arasındır. Sanatçının hayatının yaklaşık 20 yıllık bu dönemi, Türkiye’nin toplumsal ve siyasi değişimine paralel bir anlatımla ele alındı ve bu değişimde Zeki Müren’in rolü satır aralarında karınca karınca işlendi (Derya Bengi, kişisel görüşme, 26 Aralık 2020).



Şekil 4.18 : “İşte Benim Zeki Müren”Yapı Kredi Kültür Sanat sergisi genel görünüm, 2014 (Bireysel arşiv).

Sergileme yöntemleri incelendiğinde, serginin merkezinde sanatçının kostümlerinin yer aldığı görülmektedir. İkincil olarak plak, eşya, mektup ve fotoğraflar, kostümlerin çevresinde konumlandırılmıştır (Şekil 4.19). Zeki Müren’in bazı ikonik fotoğrafları, serginin dış hatlarını çerçeveleyen bir şekilde ışıklı panolar içinde büyük boyutlarda sergilenmiştir (4.18). Kostümler, moda sergilerini anımsatan bir üslupla arka planda siyah fon ve tepeden yansıtılan ışıklarla ön plana çıkarılarak sanat eseri imişcesine sunulmuştur (Şekil 4.20). Böylelikle, sergideki kostümler müzeye giren nesneler gibi sanat eserine dönüşmektedir. Zeki Müren de kostümlerine ve sahne tasarımlarına isimler vererek onları birer sanat eser olarak simgeselleştirmiştir.



Şekil 4.19 : “İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisinde Zeki Müren’e ait nesneler, 2014 (Bireysel arşiv).



Şekil 4.20 : “İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisinde Zeki Müren’e ait kostüm sunumu, 2014 (Bireysel arşiv).

“İşte Benim Zeki Müren”de, Liberace ve David Bowie gibi kuir ikon sanatçılarla ilgili sergilerde olduğu gibi anma, yüceltme ve sanatçıya ait nesneler aracılığıyla

fetişleştirme söz konusudur. Bununla birlikte, nesneler Zeki Müren Müzesi'nde olduğu gibi kuir kimliğinden arındırılarak sergilenmiştir. Küratör Bengi'ye yöneltilen; “Sanatçının kuir ikon kimliğine dair gönderme yapmayı planlamış mıydınız?” sorusuna alınan cevap da zaten; “Bu konuya özel bir vurgu yapmak gerekmiyordu” olmuştur. Bu tutum, Türkiye’de uygulanan Zeki Müren’in kuir kimliğini bilmezden gelme politikasının bir uzantısı olarak değerlendirilebileceği gibi, serginin küratörü Bengi’nin bakış açısıyla tanımlama, etiketleme ve kategorize etme ediminden kaçınma olarak da okunabilir.

Bu sergi Zeki Müren’in kendi hakkında söyledikleri, arşivinde sakladığı fotoğrafları, desenleri, kostüm ve eşyalarıyla sınırlı bir sergiydi. O yüzden serginin adı “İşte Benim Zeki Müren”di. Dolayısıyla yorum kalabalığından kaçınıldı. Sergi kapsamında, cinsel kimlik meselesinin işlenişinde bana İngiliz eşcinsel popyıldızı Marc Almond’un bir sözü rehberlik etti. “Hep bana sorarlar, hep ağzımdan duymak isterler, öyle miyim, değil miyim? İlla teyit etmem mi lazım? Stevie Wonder’a gidip ‘Siz siyah mısınız?’ diye soruyor musunuz? (Derya Bengi, kişisel görüşme, 26 Aralık 2020).



Şekil 4.21 : “İşte Benim Zeki Müren” Yapı Kredi Kültür Sanat sergisinde Zeki Müren’le ilgili magazin dergileri, 2014 (Bireysel arşiv).

Bununla birlikte, sergide sanatçının cinselliğine dair magazinsel unsurlarla alt metinsel mesajlar verildiği iddia edilebilir. “Zeki Müren efsanesi”, “Hayatımın bütün sırlarını açıklıyorum” manşetli magazin dergilerinin sergilenişi (Şekil 4.21), Türkiye’de Zeki Müren’in kuir kimliğine yönelik vurdumduymazlığa rağmen, medyanın tiraj kaygısıyla sansasyonellik arayışına paralellik göstermektedir.

Serginin küratörü Bengi, kuir ikon kimlik sorusuna ek cevap bağlamında; “Fatih Özgüven, Yiğit Karaahmet, Funda Şenol Cantek gibi kalemlerin yönelttiği -özellikle cinsel kimlik ifşası sahası dolayımında- kıyasıya eleştirilerin de mevcut olduğunu” dile getirmiştir. Funda Şenol Cantek, 18 Ağustos 2015’te Kaos GL Dergide yayınlanmış olan “İnkarla İkrar Arasında Zeki Müren” başlıklı yazısında, sergi için “Yakın Türkiye tarihinin, popüler ve gündelik kültürün, sosyal ve siyasi tarihin resm-i geçidiydi. Bu, dilimin ucunda, söyleyemem ama siz anlayın tavrı serginin en büyük fiyaskosuydu” yorumunda bulunmuştur. Fatih Özgüven de “Zeki Müren Bakışı” başlığı altında 7 Ocak 2015’te *Artnews*’de yayınlanan yazısında, sergiyi “Zeki Müren’in soylulaştırılmış, ehlileştirilmiş, zararsızlatırılmış, Yapı Kredi Sanat Merkezi’ne sıkıştırılmış hayaleti” olarak yorumlamıştır. Bunlar haricinde sergiyle ilgili basındaki haberler incelendiğinde, genellikle olumlu fakat sergiden yalnızca kısaca bahseden haberlere rastlanmaktadır, derinlikli bir sanat eleştirisi yapılmamıştır.

Sergide sanatçının kuir ikon kimliğinin hayaletleştirilmesi, tezin 4.2 no’lu Zeki Müren Müzesi bölümünde de benzer şekilde ele alınmıştır. Sergi ile müzeyi başka açılardan karşılaştırmak gerekirse, sanatçının ölümünden sonra müzeye dönüştürülen evinde eşyaların yerinin değiştirilmediği, evin olduğu halinin sergilendiği izleniminin kurgulandığı görülmektedir. Bu kurgu, Zeki Müren’in *drag performativitesi* aracılığıyla gerçekleştirdiği toplumsal cinsiyetin -mış haliyle özdeşleşmektedir. Ayrıca, sergide, sanatçının mirasını bağışladığı Türk Silahlı Kuvvetleri ve Türk Eğitim Vakfı gibi kurumların arşivinde bulunan nesneler seçilerek gösterime sunulmuştur. Sergilenecek nesnelerin önce mirasçı kurumlar daha sonra da sergiyi organize eden kurum tarafından düzenlenmiş olması dolayısıyla çeşitli mecralar tarafından müdahaleye uğramış olduğu görülmektedir. Sergiyle ilgili izleyicilerin tepkileri sorulduğunda, Bengi sergiyi gezen kitlenin çok geniş bir yaş kuşağı yelpazesinde bulunduğunu belirtmiştir. Sergiyi geniş bir yaş kuşağının ziyaret etmiş olması, sanatçının ikonik kimliğini koruduğunun ve sadece nostaljik bir karakter olarak anlaşılmadığının göstergesidir. Sanatçının vefatından sonra doğan yaş grubunun bile sergiyle ilgili oluşu da kuir ikonun toplumsal belleğe kazınmış olduğunun başka bir kanıtıdır.

Sanki ailece felekten bir gece çalmak için gazinoya gider gibi ailece sergi geziliyordu. Kadın arkadaş grupları kadınlar matinesine gidercesine sergide vakit geçiriyorlardı. Bir benzetme yapacak olursam, Zeki Müren yıllar boyunca

lüks gazinolarda da daha mazbut gazinolarda da sahneye çıktı. Plakları çeşitli sosyal tabakalara mensup insanlar tarafından satın alındı. Şehirlerden kasabalara binlerce evde, kahvehanede ve çay bahçesinde radyo kanalıyla şarkıları dinlendi. Filmleri Anadolu sinemalarında oynadı. Sergiyi gezenlerde de aynı çeşitliliği görmek güzeldi ama belki de şaşırtıcı değildi (Derya Bengi ile kişisel görüşme, 26 Aralık 2020).

Serginin gerçekleştiği yıl olan 2014'te Zeki Müren'le ilgili kitaplar, akademik çalışmalar, haberler yayınlanmakta ve etkinlikler yapılmaktaydı yani sanatçının popürlüğünün adeta yeniden tazelenmesi söz konusu idi. Serginin de bu popürlüğün uzantısı olduğu iddia edilebilir. Yapı Kredi Kültür gibi popüler bir sanat kurumunda bu serginin düzenleniyor oluşu, Zeki Müren'in kuir ikon imgesinin günümüz sanatındaki sınırlılığına rağmen popüler kültürdeki varlığının tazelenerek devam ettiğinin bir göstergesidir. Burada sanat tarihi açısından ilginç olan, Türkiye'deki günümüz sanatı kurumlarından birinin popüler kültüre yakınlaşması ve kucaklamasıdır.

Bengi'nin serginin bu popürlüğün tazelendiği döneme denk gelmesiyle ilgili soruya cevabı; “Doksanlı yılların ilk yarısındaki geri çekilme ve inziva dönemi dışında, 1950 sonrası Türkiye tarihinde Zeki Müren'in popüler olmadığı bir an hatırlamıyorum.” olmuştur. Fakat Bengi yine de 2010 ve sonrasında yaşanan toplumsal değişim bağlamında sosyal medya kullanımıyla ortaya çıkan başka ifade biçimlerinin ortaya çıktığına, böylelikle bazı direnç mekanizmalarına ihtiyaç duyulduğuna dikkat çekmiştir.

Herkes bir minik gazete, bir minik yayın organı haline geldi. Ülkedeki siyasal belirsizliğin ve yarınlara güvensizliğin tetiklemeyle, özellikle orta sınıflar açısından, Türkiye'nin geçmişinden devşirilmiş birtakım direnç sembollerine ihtiyaç duyuldu. Başta Zeki Müren ve kimi eski siyah beyaz Yeşilçam filmleri olmak üzere, bu semboller yeni sosyal ağlarla yeniden paylaşıldı, yaygınlaştırıldı. Hatta (ve belki de en çok) o devirlere yetişemeyenler tarafından da benimsendi. Yarınına güvenmeyen insanlar, geçmişine sığınabiliyor. Bunda tarih bilincinden çok, yanılsamalara fazlasıyla açık bir nostalji hissi egemen (Derya Bengi, kişisel görüşme, 26 Aralık 2020).

Bengi “Direnç sembollerine ihtiyaç duyuldu” varsayımıyla, Zeki Müren Sergisi’nin gerçekleştiği süreçte sanatçının popülerliğinin hâlihazırda tazelenmiş olduğunu onaylamaktadır. Tezde de Zeki Müren’in bir direnç sembolü olarak ele alınışı LGBTİ Onur Yürüyüşleri’nde kullanılan pankart ve sloganlarda, Nesren Jake’in *Hope* ve Beyza Boyacıoğlu’nun *Alo Zeki Müren Hattı* işlerinde vücut bulmaktadır.

4.2 Kuir İkon Kimliğin Günümüz Sanatına Diğer Yansımaları

4.2.1 Kutluğ Ataman, *Never My Soul!*, 2001.

Kuir ve kuir ikon kimlikle ilgili işler üreten güncel sanatçılardan biri de Kutluğ Ataman’dır. Çözümenecek olan *Never My Soul!* (2001) başlıklı çalışma video art ya da kısa film türünde değerlendirilebilir. Doğaçlama ve belgesel özelliklere sahip olan bu çalışma, Lozan’da yaşayan Türk travesti Ceyhan Fırat merkezinde gerçekleştirilmiştir. Ataman, Ceyhan’ı evinde günlük yaşamını sürdürürken görüntülemiştir. Ancak, zaman zaman Kutluğ Ataman’ın ve Ceyhan’ın kurguladıkları bir oyunu canlandırdıkları hissedilmektedir (Şekil 4.22).



Şekil 4.22 : Kutluğ Ataman, *Never My Soul!*, video, 2001 (Baykal, 2008, s.41).

Kutluğ Ataman’ın Ceyhan’ı cinsellik içerikli konularda sansürlemeden özgür bırakışı, toplumun “öteki” cinsel kimliğe yönelik baskısına karşı özgürleştirici bir tepki olarak nitelendirilebilir. Böylelikle, salt kuir estetiğin şekillenmesine yol açılarak, kuir ikonografinin oluşmasına katkıda bulunulmuştur. “Peter Suchin’e göre de, Kutluğ Ataman herhangi bir müdahale olmaksızın kişilerin özgürce konuşmalarına izin veren mükemmel bir öykü anlatıcısıdır” (Baykal, 2008’de atıfta bulunulduğu gibi).

Ceyhan ve Ataman oluşturdukları ortak dil ve video sanatının başlığı olan “*Never to My Soul!*” (2001) ile Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez repliklerine atıfta bulunmaktadır. Ceyhan, Türkiye’de kolektif belleğe kazınmış olan nostaljik ama

“ideal güzel kadın simgesi” Türkan Şoray’la özdeşim kurmakta ayrıca Şoray’ın beyaz perdede masumlğu ve dokunulmazlığı da temsil ettiğini performansı aracılığıyla yansıtmaktadır. Ceyhan’ın Türkan Şoray taklidi, Butler’ın cinsiyet “parodisi” olarak tanımladığı *drag performativite* ile örtüşmektedir. *Drag performativitede* eyleme dökülen kadın kimliğinin taklidi toplumsal cinsiyet kodlarını ve idealize edilmiş “kadınlığı” zaman zaman ironik olarak ele almaktadır. Ceyhan’ın “ideal kadın” Türkan Şoray’ı canlandırışı da bu ironik hali yansıtmaktadır.

Ayrıca, kurgusal performansı içinde trans kimliği nedeniyle yaşadığı dönüşümün zorluklarını dışa vurmaktadır (Şekil 4.2.1.1). Trans bireylerin kişisel tarihinde özellikle Türkiye’de cinsel taciz ve şiddet deneyimi söz konusu olmaktadır. Ceyhan’ın Türk filmlerinde tecavüze uğramak üzere olan karakterin “Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!” repliğini tekrarlaması bu durumu çağrıştırmaktadır. Yine bu filmlerde, tecavüz sonucu geleneksel toplum tarafından “değer” olarak kodlanan ve dayatılan bekâretini dolayısıyla tüm “değerlerini” yitiren karakteri tekrar canlandırmayı seçen Ceyhan yalnızca bir klişeyi tekrar etmekle kalmamakta, kendi kişisel tarihini canlandırarak kuir kimliğini yeniden inşa etmiş olmaktadır.

Taciz ve tecavüzü yeniden canlandıran oyuncu, *drag permormativitenin* karanlık yüzüne geçiş yaparak, kuir melankoli aracılığıyla travmaların okunmasına aracılık etmektedir. “İstanbul’da ne erkek ne kadın koğuşuna uymadığı için, hastanenin deposunda tedavi edildiğini dile getiren Ceyhan’ın, filmin son bölümlerinde Lozan’da bir hastanede diyaliz makinasına bağlı olduğu bir sahne yer alıyor. Diyaliz; arınma ve yeniden yaratılma görsel bir eğretilene haline geliyor” (Baykal, 2008, s. 102). Bununla birlikte, trans karakterin cinsiyet değiştirme ameliyatı ve diyalize bağlanma gibi hastane deneyimleri, kuir bedenin toplumdaki konumuyla ilgili bilgiler içermektedir. Bunun nedeni, Türkiye’deyken kuir bedeninin konumlandırılmaması dolayısıyla adeta cezalandırılarak hastanede tedavi edilmemiş ve diyalize bağımlı hale gelmiştir.

Sonuç olarak, Ceyhan’ın kişisel tarihinde yer eden cinsel şiddetin yarattığı travmaları, kuir kimliğini inşa etme sürecinde yaşadığı çelişkiler ve bunların bütününde Türkiye’de kuir olma olgusunu popüler kültür aracılığıyla “*camp*”vari bir şekilde yansıttığı saptanabilir. Ceyhan, Türkan Şoray parodisi ile cinsel kimlikler arası salınımı, bir trans-birey göçmen olarak Avrupa’da “kurtuluş” arayışı ve sonunda diyalize bağlı hasta bedeniyle kuir ikonografisini oluşturmuştur.

4.2.2 Kutluğ Ataman, *Turkish Delight*, 2007.

Türkiye’de kadın kılığına girerek eğlendiren erkek dansçı olgusunun konu edildiği çağdaş sanat eserleri zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Kutluğ Ataman’ın *Turkish Delight*’ı (Türk Lokumu) (2007) yerel bir kuir ikonografi örneği oluşturmaktadır (Şekil 4.23).



Şekil 4.23 : Kutluğ Ataman, *Turkish Delight*, video, 2007 (Baykal, 2008, s.16).

Bu çalışma diğerlerinin aksine hiç konuşma içermemekte, sadece beden hareketleriyle performativite gerçekleşmektedir. Sözlü olmasa da, yapıtta Ataman’ın izleyiciyle kurduğu tek iletişim şunu söylemektedir: “Benim, ama değilim.” Böylece, belki de, gerçek ile oyun arasında sürekli bir belirsizlikle topladığı otoportre parçalarını bu açıkça kurgusal rolle bütünleştirmiştir (Baykal, 2008, ss. 13).

Kutluğ Ataman, *Turkish Delight* (Şekil 4.23, Şekil 4.24) videosunda karanlık ve belirsiz bir mekân içinde dansöz kostümüyle salınmaktadır. Sanatçı, ilk kez bu çalışmada kendi bedenini kullanarak kuir ikon kimliğinin görsel temsiline katkıda bulunmuştur. Böylelikle, sanatçının taklit aracılığıyla toplumsal cinsiyete karşın akışkan cinsiyete atıfta bulunmakta olduğu iddia edilebilir. Butler’a göre (2008) “*Drag*, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklitle dayalı yapısını ve olumsuzluğunu ön plana çıkarmıştır” (s. 226). Bu noktada, sanatçı cinsiyet parodisini, Butler’ın *drag performativite* kavramını görselleştirmektedir.

Ataman dansöz taklidi yaptığı performansında, zaman zaman abartılı hale gelen hareketlerle gülünçleşmektedir. Bu gülünçleştirme aslında Oryantalist bilgi üretiminin nasıl da bir parodiye dönüştüğüne dair eleştirel bir konumsallaşma içermektedir. Ataman, Türkiyeli kuir bir sanatçı olarak "Batı"daki temsilini ve Oryantalist ön yargıları eleştirmektedir. Dolayısıyla, eseriyle kuir ikonografisinin hâkim görsel temsilini eleştiren bir bilgi üretimi yapmaktadır. Demos (2010) da, “Ataman’ın pratiklerinin 1980 ve 1990’larda gay öznelliklerle postkolonyal kimlikleri azınlıklaştırıp kurumsallaştırarak stereotipleştirmeye hizmet eden, dolayısıyla özneyi pazarlanabilir bir toplumsal kategoriye hapseden kimlik politikalarının ötesine uzandığını” (s. 6) iddia etmektedir.



Şekil 4.24 : Kutluğ Ataman, *Turkish Delight*, video, 2007 (Baykal, 2008, s.18).

1990 sonrası küreselleşmenin etkisiyle ulus-devlet politikalarının zayıflayarak, etno-kimliklerin güçlenmesi sonucu uluslararası sanat piyasasında popülerleşen “öteki”ne duyulan açlık aşıkârdır. Keza, Oryantalizmin “Şark” cinselliği kurgusu ve “Şark” cinselliğini metalaştırma geleneği süregelmektedir. Bu kavramsal çerçevede, Ataman “Orta Doğu” ve Türkiye’de hem dansöz kadın, hem de kadın kılığına giren erkek dansçı olgusuna gönderme yaparak, oryantalist kodları ters yüz etmekle uğraşmakta, "Batı"nın egzotik cinselliğe olan açlığını Türk Lokumu ifadesiyle ifşa etmektedir (Şekil 4.24). *Turkish Delight* aslında Oryantalist klişeleri tekrar ediyor gibi gözükse de izleyiciyi Oryantalist bakış ve toplumsal cinsiyet kodlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir.

Sonuç olarak, sanatçının kültürel kimlik bağlamında toplumsal bellekte yer etmiş olan köçek, zenne ve tavşan oğlan’ı yani dönemin kuir ikon kimliklerini modernize ederek

günümüz sanatına yansımalarını sağladığı çıkarsanabilir. Bunun nedeni de, bu kimliklerin sanatçının simgeselleştirdiği cinsiyet akışkanlığını temsil eden unsurlar oluşudur. Böylelikle, Ataman'ın *Turkish Delight*'ı hem kuir ikon performatifliğinin beden bulmuş hali hem de özgün bir kuir ikonografi anlatısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2.3 Leman Darıcıoğlu, *Philia*, 2012.



Şekil 4.25 : Leman Sevda Darıcıoğlu, *Philia*, performans, 2012 (URL-45).

Performans sanatçısı Leman Sevda Darıcıoğlu kendi deyişiyle “İnsan bedeninin fiziksel ve duygusal sınırlarını araştırmaktadır. Beden merkezli bir araştırmayı temel alırken, egemen politik ve toplumsal kavramlar ve normlara değinmektedir” (URL-45). *Philia* 2012’de İstanbul’da gerçekleştirmiş olduğu bir performanstır (Şekil 4.25). Darıcıoğlu, bu performansta kuir beden ve “b(ağ)” kavramını canlandırmaktadır.

Philia bedenlerin birbirine geçtiği, bandaj şeritlerinin bedenleri birleştirdiği, “bağ”ladığı, “bağ”landığı sınırların yavaş yavaş aşıldığı ortak bir deneyimin ürünüdür. 8 saatlik bir çıplaklık- dokunma- dokunulma-yaklaşma-yakınlaşmadır. Cinselliğin, cinsiyetin normlarının dışında olmanın “bağ”ladığı bir ailedir. Gündeliğimiz mahrem bir parçası olan göğüslerini sarma beraber yaşanabilecek midir, nasıl yaşanacaktır gibi sorularla ortaya çıkmış, kameranın varlığının ve ardından “kamusal” a açılmanın yaratılması istenen güvenli alan üzerindeki etkileri düşünülmüştür (URL-45).

Bu performansta, Butler’ın cinsiyet alegorisi ve cinsiyet taklidi olarak nitelendirdiği eylemi gerçekleştiren *drag king* ve bedensel olarak dönüşerek “erkekleşen” trans erkeklerin göğüslerini kamufle etmek için bandajla sardıkları görülmektedir.

Bandajlar, bu metamorfozun aracıları olmaktadır. Öncelikle, bedeni çeşitli şekillerde sıkarak ve sarıp sarmalayarak deforme etme halinin antropolojik bir olgu olduğu hatırlatılmalıdır. Türkiye kültüründe bezle bağlanan lohusa karnı ve bebeğin kundaklanması, Yahudi geleneğinde kollara, kafaya sargı şeklinde bağlanan ve üzerinde dua yazılı olan tefilin, Çinlilerde çocukların ayaklarının sıkıca sarılı bırakılarak küçültülmesi bedenin sosyal normlar altında zaman zaman şiddete varabilecek derecede tahakküm altına alınması ve denetlenmesidir.

Darıcıoğlu'nun performansında ise, bedenin bu şekilde denetim altına alınması, *drag kral* ya da trans erkek oluşun performe edilmesi için bedenin deforme edilmesidir (Şekil 4.25). Performans sanatı özü itibarıyla toplumsal cinsiyet politikalarına muhalif ve kuir bedenleri özgürleştiren bir mecradır. *Philia*'da beden kontrol altına alınıyor gibi gözükse de bir tabu yıkılmakta, kuir bedenin dönüşüm hali sansürsüz olarak ifade bulunmaktadır. Bu sebeple, özgürleştirici bir performans olarak değerlendirilebilir.

Philia'da bağlama eylemi aracılığıyla dayanışma gösteren, örgütlenen ve yardımlaşan kuir bedenler, büyük heteroseksüel bir aile olarak kabul edilen toplum içinde kendi mikro ailelerini kurmaktadır. Leman Darıcıoğlu, *Philia*'yı "kan bağından özgürleşmiş bir aile" olarak tanımlamakta, *Philia* kavramını ele alan Deleuze'ü referans göstermektedir. Bu nedenle, öncelikle *Philia* felsefi bir kavram olarak açılmalıdır. "Arkadaşlık, sevelebilen şeyler, samimiyet anlamına gelmekle birlikte sevgi nesnesi olarak da tercüme edilmiştir. Farklı çeviriler arasından Harris Rackham'a göre dostluğun yanında duyguyu da içermektedir" (Platonov, 1996, s. 471).

Deleuze, Antik Yunan'da erkekler arasında dostluk anlamına gelen *Philia*'yı düşünceye duyulan aşk olarak okumaktadır. "Dost, felsefede belirtildiğinde, artık bir dışsal kişiliği, bir örneği ya da ampirik bir koşulu değil ama düşünce ile içsel bir mevcudiyeti, bizatihi düşüncenin olabilirliğinin bir koşulunu, yaşayan bir kategoriyi, aşkınsal bir yaşanmışlığı göstermektedir (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 12-13). Oysa Darıcıoğlu *Philia* kavramını, birlikte göğüslerini saran bedenlerin mahremiyetini ve öteki cinsiyet oluş halini paylaşarak heteroseksüel matrisin dışında bir aile bağı kurmaları olarak kullanmaktadır.

Bu performansın, sanatçının referans verdiği Deleuze ve erkek dostluğundan ziyade, kuir kuramcı Anzaldúa aracılığıyla okunması önerilebilir. Anzaldúa, yabancı bedenlerin, kültürlerin ve organizmaların esrarengiz bir şekilde özdeş ve eş zamanlı

var olmaları dolayısıyla aralarında bağlantılar bulunduğunu önermektedir. “Bendeki kuir, ara yüzey olarak işlev görür; kimlikleri bağlayan ve ayırandır. Çoklu yüzeyli, renkli, ırksallaştırılmış ve cinsiyetlendirilmiş bedenlerimiz kesişir ve birbirine bağlanır” (Nigianni ve Storr, 2009’ da atıfta bulunulduğu gibi).

Sonuç olarak, *Philia* performansında bandajlarla bedenlerini bağlayan ve bu bandajların varlığıyla birbirlerine bağlanan bedenler, kuir dışlayan tüm mekanizmalarla zincirleme olarak birbirine bağlanmaktadır. Anzaldua’nın “ara yüzey” olarak nitelendirdiği de kuir bandajlar olup, kimlikler arası sınırları ve boşlukları doldurmaktadır. Yetişkin (2017) geliştirmiş olduğu b(ağ) kavramını “hem eylem sürecinde kurulan ve bozulan ilişkiyi hem bu hem de bu ilişkiyi gerçekleştiren insan ya da insan olmayan aktörler arasındaki ağlar” olarak açıklamakta, “her bağ aynı zamanda bir ağ” ifadesinde bulunmaktadır. Aynı zamanda, feminist materyalist teorisyenlerden Karen Barad’ın *intra-action* kavramına atıfta bulunmaktadır: “Bir ağ, söylemleri, bedenleri, şeyleri birbirine bağlayan ve birbirine bağlayarak mutasyon sağlayan eylemler, eş zamanlı olarak farklı unsurlarla ilişkiler kuran, dolayısıyla hem birbirlerini dönüştüren hem de kendisi dönüşen tek bir şeyle güçlü bağ oluşturmeyen, mutasyona açık başka bir etkileşim ilişkisidir” (Yetişkin, 2017). Bu kavramsal çerçevede, *Philia*’da kuir kimlikler arasındaki b(ağ) sargılar içinde mutasyona uğrayan kuir bedenleri birbirine bağlamaktadır. Aynı zamanda birlikte dönüşen ve dönüştüren bedenler bu b(ağ) aracılığıyla hegemonya içerisinde kendilerine bir varlık alanı oluşturmuş olmaktadır.

4.2.4 Istanbul Queer Art Collective, Henna Night, 2014.



Şekil 4.26: Istanbul Queer Art Collective, Henna Night, performans, 2014 (URL-46).

Performans sanat kolektifi *Istanbul Queer Art Collective*, 2012’de Tuna Erdem, Seda Ergül ve Onur Gökhan Gökçek tarafından kurulmuştur. Çalışmalarını Londra’da sürdüren Tuna Erdem ve Seda Ergül uluslararası pek çok sergiye katılmıştır. Kendi deyimleriyle “*Fluxus* performansları zaman ve mekâna uyarlayarak tekrar canlandırmakta ve “kuirleştirmekte”dirler (URL-46). Çözümlenecek olan *Henna Night* 28 dakikalık bir performanstır (Şekil 4.26). 2015’te İsviçre Zürih’te gerçekleşen *Gender Bender Festivali*’nin açılış performansı olarak Tuna Erdem, Seda Ergül, Leman Sevda Darıcıoğlu ve Onur Gökhan Gökçek tarafından gerçekleştirilmiştir. Kolektif, performansın çıkış noktasını “Avangard Batı’nın *Fluxus* performanslarıyla, ülkemizde deneyimlenen heteroseksüelliğin geleneksel ve *kiç* ritüellerini birleştirerek hem toplumsal cinsiyeti hem de Doğu-Batı ayrımını büküyoruz.” olarak açıklamaktadır. *Istanbul Queer Art Collective* toplumsal cinsiyet kodları, geleneksel ritüeller ve Oryantalist eleştiri aracılığıyla *Fluxus* performansları kuirleştirmektedir.

Batı’nın Doğu’lu kuirlerlerden beklentileri genellikle yaşadıkları zorluklarla dolu hikâyeleri duymaktır. Bu geleneksel ritüeli Batılı bir ülkede performe ederken hem bu beklentiye hem de Oryantalizme eğlenceli bir şekilde dikkat çekmek istedik. Doğu kökenli kuirler olan bizler için ülkemizin geleneksel ritüelleriyle uluslararası kabul edilen cinsiyet rolleri abartılı performanslardan ve maskelerden ibarettir (URL-46).

Said'in öne sürdüğü gibi (1991) "Sanki Doğu, sınıfa, mahkeme salonuna, hapishaneye, resimli el kitabına hapsedilmişti" (s. 26). Bu nedenle, Oryantalist resimlerde de belirli kalıplarla temsil edilen Şark ve cinselliğinin bu performansta da klişelerle tasvir edilmeye devam ettiği iddia edilebilir. Egzotikleştirilen Şark cinselliğine Şark kuirliği de eklenince "röntgencilik mekanizması" ikiye katlanmaktadır. "Harem resimlerinde izlenen kadının izleyiciyle iletişime girmediği, göz göze gelmediği görülür" (Shick, 2000, s. 5). Bu performansta da, harem resimlerinde edilgen ve arzu nesnesi olarak "izlenen" kadın bedeninin yerini, izleyiciye arkası dönük olan *drag* almaktadır (Şekil 4.26). Performansta ironik olarak Türkçede "bir tarafına kına yakmak" deyiminin canlandırıldığı, Fluxus performansın "yerelleştirildiği" söylene de Oryantalist bir konumsallık benimsenmiş durmaktadır. Çünkü *Henna Night*'da geleneksel cinsiyet ritüelleri ve Oryantalizm eleştirilse de aynı kalıpların tekrar üretildiği ve içiştirildiği görülmektedir.

Bununla birlikte, *Istanbul Queer Art Collective drag*'in cinsiyetler arası salınım halini performe ederek, toplumsal cinsiyet kodlarını yıkıcı sanatsal bir performans gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda, *drag* avangard, *kiç* ve popülerlik üçgeninde değerlendirilebilir; öncü ve devrimci oluşu nedeniyle avangard, *camp* estetiği ve performansı nedeniyle popüler ve *kiç*tir. *Drag* ve kuir ikon, cinsiyetçi politikalara karşı durduğu gibi Oryantalist kimliği de reddeder. Said'in (1991), "Arap'a mal edilen ekseriya 'kötü' bir cinselliktir" (s. 187) önermesinde olduğu gibi, kuir kimliklerin hemen hemen tüm mecralarda "kötü cinsellik" olarak kodlandığı söylenebilir. Bu performans da bu "kötü cinsellik" tanımlamasına bir başkaldırı olarak okunabilir.

Sonuç olarak, *Henna Night* performansından yükselen isyan dalgası, kınanın evlenmek üzere olan heteroseksüel bir kadına değil, bir *drage* ve geleneksel olarak ele ya da ayaklara değil farklı uzuvlara yakılmasıdır. Keza, hetero-sosyalliğin temel taşlarından birinin ironik olarak ters yüz edilmesi, *drag* ve kuir kimliğin alt üst edici yapısıyla paralellik taşımaktadır. Ayrıca, *Henna Night* bir tür *drag performativitedir* çünkü *drag* gelin alegorisi ile geleneksel kadın olma hali ironik bir biçimde canlandırılmaktadır. *Drag* ve kuir ikona atfedilen "cinsiyet bükücülük hali" performansın gerçekleştiği festivalin adıyla da müsemmadır. Cinsiyet bükücülük, toplumsal cinsiyet normlarının sarsılması anlamında çoğunlukla *drag* kültürü tanımlamak için kullanılmaktadır. "Drag ile ilgili söylem, tarihselleştirilmiş ve popülerleştirilmiş bir kavram olarak kurgulandırılmış bir teatral eylem, cinsiyet bükücülüğe bağlanmaktadır. Fakat

drag, açık uçlu bir analitiktir (Heller, 2016, s. 446). Drag'ın teatral bir eyleme indirgenmesi eleştirilmekle birlikte, *Henna Night*'taki *drag performativitenin* teatral ve kurgusal bir eylemden ibaret olduğu görülmektedir.

4.2.5. Nilbar Güreş, *Torn*, 2018.



Şekil 4.27 : Nilbar Güreş, *Torn*, fotoğraf ve video, 2018 (URL-47).

Nilbar Güreş'in *Torn* (2018) adını verdiği fotoğraf-video çalışması, trans bir birey üzerine kuruludur (Şekil 4.27). Sanatçı, birkaç sene önce Trans Onur Haftası eylemlerinde tanışarak arkadaş olduğu Didem Görkem Geçit'in kişisel hikâyesi üzerinden Türkiye'de her an şiddetle iç içe yaşayan translara dikkat çekmektedir (URL-47).

İstanbul'a yeni bir hayata başlamak için taşınan Didem, günlük işlerde çalışmayı denemiş fakat sürekli fiziksel saldırılarla karşılaşmıştı. Seks işçiliğine başladıktan sonra, üç erkek tarafından kaçırılarak boğazı kesilmiş ve ölümden dönmüştü. Bu olaydan dört sene sonra gerçekleştirdiğim projede, Didem çamaşır ipine asılmış bir kumaşın önünde durarak izleyicinin gözlerinin içine bakarken videodan rahatsız edici bir gürültü duyulmaktadır (URL-47).

Butler'ın toplumsal cinsiyetin taklidi olarak teorize ettiği *drag* oluşun bir adım ötesi fiziksel, ruhsal ve toplumsal anlamda bütünüyle bir dönüşüm olan translık deneyimidir. Türkiye'de trans bireyler topluma yeni cinsel kimlikleriyle katıldıklarında sıklıkla dışlanma, taciz ve cinayete varan bir şiddete maruz kalmaktadır. Boğazı kesilerek ölümden dönen trans Didem'in yanı sıra, tezde Kutluğ Ataman'ın *Never My Soul!* (2001) adlı çalışmasında erkek ya da kadın olarak kategorize edilemediğinden, hastanenin bodrumuna atılarak adeta cezalandırılan trans

Ceyhan da bu duruma örnek teşkil etmektedir. *Never My Soul!*'da zaman zaman Ceyhan'ın doğaçlama performansının coşkuluğuna zaman zaman da melankolisine tanık olunmaktaydı. *Torn*'da ise Didem, siyah-beyaz ve durağan bir imgenin içinde sessiz ve melankolik ifadesiyle edilgen bir konumdadır.

Bu edilgen konum, Nilbar Güreş'in kadrajının odak noktasının Didem'in boğazındaki yara oluşuyla pekişmektedir. Böylelikle, sanatçı Didem'e kırılğan bir portre çizmektedir. Arka planda İstanbul'un fakir mahallelerini andıran bir balkon manzarası, çamaşır ipine asılı eski bir kumaş ve muhafazakâr bir simge olarak cami görülmektedir. Bu çerçeve içine sıkışmış görünen Didem'in imgesi, Foucault'nun bedenlerin toplumsal aygıtlar tarafından kontrol altına alınma teorisini çağrıştırmaktadır. Kontrol altına alınamayan bedenlerin şiddetle yok edilerek, heteroseksist yapının zorla sürdürülmeye çalışılıyor oluşu, sürekli olarak tekrar eden trans cinayetlerinde cisimleşmektedir. Butler'a göre (2010), "Transeksüel insanların ölümünü, kadınlara yönelik ayrımcı şiddeti ve homofobik saldırıları değerlendirdiğimizde gördüğümüz, hayatlara farklı değerler atfedildiği ve bazı hayatların daha fazla yası tutulabilir olarak değerlendirildiğidir" (s. 25).

Sonuç olarak, videonun sonunda Didem kameradan uzaklaştığında, arka plandaki eski kumaşın ortasında kesilerek oluşmuş bir delik olduğu meydana çıkar. Didem'in maruz kaldığı şiddeti simgeselleştiren yırtık kumaş, yaşadığı çaresizlik ve üzgün ifadesi ile örtüşmektedir. Nilbar Güreş'e göre başka birine "Öteki" olduğunu hissettirmek, kendi psikolojimizdeki duygusal boşluğu doldurma eylemidir. Öteki olarak kodlama eyleminin bir türü olan homofobi, devlet aygıtları tarafından da onay gördüğü için bu şekilde şiddete dönüşmektedir. Bu nedenle, *Torn* süregelen transfobik ve homofobik şiddeti belgeleyerek tarihselleştirmektedir. Ayrıca, Güreş ötekileştirme olgusuna dikkat çekerek Oryantalizmin kategorileştirme ve yabancılaştırma halinin bir tür düşmanlığa, şiddete ve hâkimiyet kurma dürtüsüne dönüştüğünü vurgulamaktadır. *Torn*'da da trans kimlik ötekileştirilmekte, yabancılaştırılmakta ve şiddete maruz kalmaktadır. Böylelikle, sanatçı kuir ikonografiyi çağdaş bir perspektifle incelemektedir.



5. TÜRKİYE’DE KUIR İKONLARIN GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

Kuir ikon kavramı ve kuir ikonlar Türkiye’de günümüz sanatında sınırlı bir görsel temsiliyete sahiptir. Bu sınırlılık halinin ortaya çıkma koşullarından biri de günümüz sanatında kuir ikonların temsil ettikleri değerler bakımından yeterince sorgulanmamış olmasıdır. Bu sınırlılık halinin sorgulanması için, öncelikle Zeki Müren’in kuir ikon kimliğini konu alan sayılı sanatçılardan Erinç Seymen’in görüşlerine başvurularak Zeki Müren’in sanat dünyasında nasıl algılandığı çözümlenebilir. Seymen, günümüz sanatında Zeki Müren imgesine nadiren rastlanmasının nedenlerinden birini “Müren’in modası geçmiş, aşırı eskitilmiş bir ikon olarak görülme olasılığı” ile açıklamaktadır. “Bugün, Zeki Müren’in performe ettiği çok düzgün Türkçe konuşan, eğitilmiş, seküler beyaz Türk’ün artık bir mizah figürü olduğunu” iddia eden Seymen’e göre, Müren’in yerini sağlamlaştıran “1990’ların başına kadar ideolojiyi manifeste eden, devlet denetimindeki tek kanallı televizyon dönemi” olmuştur. Bu nedenle, Erinç Seymen “Müren yaşıyorsa 2000’lerde varlığını sürdüremezdi” iddiasında bulunmaktadır (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık 2020). Ne var ki, Zeki Müren ve temsil ettiği değerlerin güncelliğini yitirmemesi nedeniyle sanatçının “nostaljik bir imge” olduğu söylenemez. Ayrıca, Zeki Müren hayatta olmayan pek çok sanatçıyla kıyaslandığında oldukça “popüler” ve kütleleşmiş ikonik bir figür olarak değerlendirilebilir. “Bu kült imge çağdaş sanat bazında ele alınsaydı nasıl işlenebilirdi ve bu geçişin reddinin nedeni nedir?” sorusunun yanıtına cevap yine çağdaş sanatçı Erinç Seymen’den gelmektedir. Sanatçının açıklaması, bu sorunsalı “çağdaş sanatta popülerliğin reddiye hali” varsayımına bağlamaktadır.

Sanatçılar, ben artık, Zeki Müren’le ilgili ne yapabilirim ki, o kadar çok üredi ki kendi hayatı boyunca, adeta bir fabrika gibi o kadar kendisini tekrar tekrar üretti ki, artık bundan sonra ne yapsam pop sanat olacak diye düşünmüş

olabilirler. Ben popüler imgeler kullanmaktan hiç çekinmedim. Bu tüketim toplumunun bir parçasıyım, kapitalist sistemin dışına çıkamamışsam öyle ya da böyle pop ile bir bağım vardır (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık 2020).

Bu nedenle, sanat mecrasındaki reddiye halinin sorunsallaştırılması için popüler kültürle günümüz sanatı arasındaki mesafenin değerlendirilmesi gereklidir. Bu mesafe popülerlikten kaçınma ve “yüksek sanat” anlayışıyla bağlantılıdır. Türkiye’de çağdaş sanat olarak kategorilendirilen ilk çalışmalarda pop sanat etkisi ya da pop öğelerin kullanılışı 1970’lerin ikinci yarısından itibaren görülmektedir. Nur Koçak’ın ruj ve oje gibi “fetiş nesneleri”, Altan Gürman’ın üç boyutlu “montajları”, Burhan Doğançay’ın kolajları ve Özdemir Altan’ın teknolojik nesne resimleriyle başlayan bu akımın etkisi 1990’larda devam etmiştir. Ali Akay’a göre (2002) “1990’larda düzenlenen Genç Etkinlik sergilerinde eleştirel bir yaklaşım içeren pop sanat etkili eserlere yer verilmiştir” (s. 172). Bunun örnekleri, ulus-devlet eleştirisi, etnik-kültürel kimlik ve küreselleşme konularını meseleleştirerek güncel sanat üreten Halil Altındere, Şener Özmen ve Burak Delier gibi o dönemin sanatçılarının işleridir.

Türkiye çağdaş sanatında pop sanat etkisinden sonra, kuir meselesinin ne zaman ele alınmaya başlandığı sorunsallaştırılmalıdır. Özellikle 1970’lerden itibaren kuir konusuna mesafeli durmakla birlikte kadın meselesi üzerine feminist işler üreten Nur Koçak, Tomur Atagök, Nil Yalter, İpek Duben, Şükran Moral ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların bu değişimin öncüleri olduğu söylenebilir. Bu kırılmanın bir örneği de 1980’lerde Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların arabesk kültürü ve *kiç* öğeleri kullanarak yüksek sanat kavramından uzaklaşmış olmalarıdır. *Kiç* unsurlar, feminist akımın etkisiyle 1970’lerde "Batı" sanatında kadınların ürettiği “el işi” sanat çalışmaları olan “famaj”larla kullanılmaya başlanmıştır. Türkiye’de günümüz sanatında bazı sanatçılar famaj benzeri işler üretmeye devam etmektedir. CANAN, Nilbar Güreş, Güneş Terkol gibi 2000’lerde üretim yapan feminist sanatçılar kuir meselesine rahatlıkla yaklaşarak bu kırılmanın asıl kolaylaştırıcıları olmuşlardır. Bu tür üretimlerin artışı bir yandan da kuir, feminist, muhalif ve özgün işlere açık özel galerilerin, sanat mecralarının ve sanatçı kolektiflerinin çoğalmasıyla da mümkün olmuştur.

Günümüz sanatında kuir, kuir ikon ve Zeki Müren’le ilgili çalışmaların 1990’lar ve 2000’lerden sonra az da olsa artışının bir başka nedeni, Türkiye’de performans

sanatının gelişimi ile ilintili olabilir. 1960'lar itibariyle küçük çaplı çeşitli denemeler olsa da performans sanatı Türkiye'de 1990'larda ortaya çıkmıştır. Türkiye'deki performans sanatı örneklerinde politika, çevre, sosyal sorunlar ve kadın meselesi konu alınmış olmakla birlikte, kuir kimlik konusuna değinilmemiştir. Türkiye'de performans sanatının öncülerinden sayılan Şükran Moral kuir meselesiyle ilgili doğrudan bir mesaj iletme de 2011'de Casa Dell Arte Galerisi'nde *Amemus* adı altında gerçekleştirdiği performans eşcinsellikle ilgili erken dönem performans olarak tanımlanabilir. "Örtük olarak masa altına süpürülen heteroseksüel ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen gay/lezbiyen ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu" açıklamasıyla sanatçı sergi alanına yerleştirilen yatak üzerinde başka bir kadınla sevişmesi kamuoyunda tepkilere neden olmuştur (04 Aralık, 2010, *Milliyet*). Şükran Moral, tabularla derdi olduğunu, farklı cinsel kimliklere dikkat çekmek istediğini belirtse de bu çalışmanın heteroseksüel izleyiciyi röntgenci olarak konumlandırarak anlık provoke eden bir performans olduğu iddia edilebilir. Ayrıca, basında eserin kuir bağlamından çok cinsel içeriğine dikkat çekilerek, sansasyonel bir yaklaşım sergilenmiştir.

Bu tür söylemin tarihsel uzantıları bulunmaktadır. Keza, Türkiye'de kitlesel medya aygıtlarında kuir kimlikler homofobik ve transfobik yaklaşımlarla ele alınmış ve alınmaktadır. Kuir kimliklerle dalga geçme ve aşağılamadan kriminalize etmeye uzanan söylemler bu kimlikleri ötekileştiren patriyarkal hegemonyaya ve hetenormatifiğe katkıda bulunmuştur. Cinsel referanslarla okuyucunun dikkatini çekme ve tiraj kaygılı yayınlar toplumda kuir kimliklere karşı ön yargıların ve ayrımcılığın perçinlenmesinde işlevsel olarak araçsallaştırılmıştır.

Kuir meselesine yakın duran ve feminist işler üreten sanatçıların başka bir örneği CANAN'dır. Sanatında performatif öğeler kullanan CANAN kendini feminist olarak tanımlamaktadır. Hafriyat Karaköy'de "Haksız Tahrik" (2009) başlıklı feminist serginin küratörlüğünü yapmıştır. "Haksız Tahrik", Şükran Moral gibi ekollerden, Nilbar Güreş ve Nalan Yırtmaç gibi 2000'lerde üretim yapan sanatçılara uzanan ve feminist sergi olarak temsil edilen ilk denemedir. "Haksız Tahrik" in feminizmi bir konu olarak ele almadığını vurgulayan Yetişkin'e göre (2019), "sergi feminizm adına bir eylem, baskın feminizm, feminist sanat ve feminist sanatçı kavramlarına bir müdahaledir" ve "tarih boyunca susturulmuş olanlara ses veren hegemonya karşıtı bir girişim olarak sadece kadınlara değil, feminist sanatçı kolektiflerine ve Esmeray gibi

kuir sanatçılara odaklanmıştır” (s. 103). LGBTİ dernekleri Amargi ile Lambda, ve stand up gösterisiyle trans Esmeray sergide yer almıştır. Kuirlığın de sergiye dâhil edilmiş olması hem sanat dünyasının hem de bazı feminist ekollerin kuiri dışlayıcı halini ters yüz etmektedir. CANAN bu dışlayıcı tavrın nedenini toplumsal cinsiyet politikalarına ve ayrımcılığa bağlamaktadır. “Aydın ve sanatçı kesimin de memleketin durumundan farklı olduğunu söyleyemem. Feminizmin modası geçmiş bir kavram olduğu düşünülmesine rağmen, hala cinsiyetçi bakış açısı varlığını sürdürüyor. Sergilere baktığımızda kadın ve erkek sanatçıların sayısı eşitsiz bir durumda. Queer politikalarından bahsedilmiyor” (Erkök, 2011, ss. 111).

Daha sonra, LGBTİ derneği Lambdaistanbul, Onur Haftası çerçevesinde 2010’da Sanatoryum Galerisi’de gerçekleşen güncel sanat sergisinin açılışında bir performans gerçekleştirmiştir. İlk önce Pembe Fahişeler sonrada Pembe Radarlar adı altında yer alan kuir performans grubu varlığını sürdürememiştir. Pember Radarlar bunun nedenini “LGBTİ’lerin de kendi içinde tektipleşmesi sorunu” ve “Bu toprakların kültüründe zaten erkeğin kadın kıyafeti giyip sahnede şarkı söylemesi var. Mesele aslında kadın taklidi yapmak değil, erkekliği bozmak” olarak açıklamıştır (Erkök, 2011, ss. 122). “Becememeyi performe etmeyi” şiar edinen grubun çalışmaları performans sanatı olarak değerlendirilmese bile, kuir performans adına gerçekleştirilen ilk denemelerdir. Bunlar, eylem-sanat çizgisinde aktivizme ve dolayısıyla kimlik kazanımlarına katkıda bulunan eylemler olarak okunabilir.

Türkiye’de çağdaş sanatın ilk adımlarında pop sanat, feminist sanat, performans sanatı ve güncel sanat alanına kısaca değinilirken popüler konulara ve kuir konusuna duyulan mesafenin sorunsallaştırılması sadece sanatçıların perspektifinden gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, sanatçıları yönlendiren, kısıtlayan ve hatta oto sansüre sebep olan sanat piyasasının da bu durumu nasıl etkilediği irdelenmelidir.

Türkiye’de sanat piyasası popüler konulara mesafeli durmuyor olsa bile homofobik olarak nitelendirilebilir mi? “Kurumların çoğunlukla heteroseksüel erkekler tarafından yönetildiğini, koleksiyonerlerin önemli bir kısmının heteroseksüel erkekler olduğunu, galerilericilerin hala heteroseksüel erkekler olduğunu hatırlatmak istiyorum. Yani bu mutlaka bir filtrelemeye sebep oluyordur” (Erinç Seymen, kişisel görüşme, 29 Aralık, 2020). Sanatçının da vurguladığı gibi, kuir sanatı destekleyen belirli sayıda galeri, küratör ve sanat yazarı bulunmaktadır. Kuir meselesini sanatında ele alan Taner Ceylan, Kutluğ Ataman, Şükran Moral, Özgür Erkök, Leman Sevda Darıcıoğlu, Erinç

Seymen ve Nilbar Güreş gibi sanatçıların çoğunluğunun yurt dışında yaşadıkları ve ürettikleri, yoğunlukla yurtdışı bağlantılı çalışmalarda aktif oldukları düşünüldüğünde bu savın gerçekliği doğrulanmaktadır.

1980’ler sonu itibariyle özel galerilerin artışıyla, küresel piyasa destekli sergi ve bienallerin varlığının bu özgür mecrayı genişletmesi beklenilse de, neo-liberal politikaların ne derecede özgürleştirici olduğu göreceli bir tartışma konusudur. “Sanatın son yıllarda kendi gerçek anlamı, amacı ve içeriğinden kopartılarak sadece bir yatırım aracı olarak ele alınması, neo-liberal politikalarla kuşkusuz doğrudan ilişkili. Bunu, neo-liberal ekonomi politikaların, tıpkı güncel politikada olduğu gibi kanon’u değiştirmesinin bir sonucu olarak da görebiliriz” (Pelvanoğlu, 2015, s. 4). Bu kavramsal çerçevede, homofobik olmasa bile ekonomik kısıtlamalar nedeniyle sanatçı ekseninde otosansür, sanat piyasasında da sansür ve filtreleme söz konusudur. Fatih Balcı’nın “Seri İlan” (2008) adlı işi bu filtremeleri hicveden eleştirel bir çalışmadır. “Festival ve benzeri etkinliklere uygun sanatsal malzeme üretilir.” çağrısıyla gazeteye ilan veren Balcı, sanat piyasasında belirli içerik ve üslupların kabul gördüğünü işaret etmektedir. Sanatçının bu çağrısı, sanat piyasasında reddedilen ve dışlanan unsurların sesi olarak okunabilir.

Bununla birlikte, ekonomik kaynaklı müdahalelere rağmen, malzeme ve konuya dair sınırların kalkışıyla çağdaş ve güncel sanat pratikleri tuval resminden dijital sanata, dijital sanattan buluntu nesnelere, buluntu nesnelerden enstalasyona, enstalasyondan video sanatına, video sanatından performansa çeşitlilik göstererek geniş bir mecraya yayılmıştır. Aynı zamanda, sanat olarak tanımlananın göreceliği günbegün tartışılır hale gelmekte, her nesne, her konu, her varoluş ya da olmayış sınırsız bir boşlukta sanata dönüşebilmektedir. Özellikle, tezde vurgulandığı üzere Zeki Müren’in sanattaki yorumu sınırlı olsa bile, salt *kuir* imgesi ve *drag performativitesi* günümüzde bizzat performans sanatı ve çağdaş sanat eseri olarak okunabilir. Bununla birlikte, *kuir* ikon kimliğinin ve *drag performativitenin* günümüz sanatındaki yorumu ve yansıması Zeki Müren değil, Bülent Ersoy örneğinde gerçekleşmiştir.



Şekil 5.1 : Ming Wong, Bülent Wongsoy, performans, 2014 (URL-48).

Ming Wong 2014'te Bülent Ersoy'un *personasına* bürünerek Bülent Wongsoy" (Şekil 5.1) adı altında bir dizi performans gerçekleştirmiştir. Bülent Ersoy'un cinsiyet değişimi öncesi ve sonrası giydiği kostümlerin replikaları ile şarkıcının müziği eşliğinde konser performanslar düzenlemiştir. Wong, bu performansların sonunda 12 Eylül Darbesinde tutuklanan Bülent Ersoy'un yaşadığı anı tekrar canlandırarak, asker kostümlü iki erkek tarafından sahneden uzaklaştırılmıştır.



Şekil 5.2 : Ming Wong, Divaic, video, 2014 (URL-49).

Ming Wong, Bülent Wongsoy adıyla aynı zamanda video sanatı olan *Divaic* (Diva, 2014) adlı bir performansı gerçekleştirmiştir (Şekil 5.2). Performansçı yine Bülent Ersoy'un 12 Eylül darbesinde tutuklandığı kıyafetin replikasını giyerek sanatçının iki asker tarafından tutuklanarak götürüldüğü anı yeniden canlandırmaktadır. İlerleyen karelerde, Wong'un yanına yol boyunca Bülent Ersoy *personasında* başka performansçılar katılır. Sonunda, hep birlikte bir eğlence mekânında disko topunun

altında toplanırlar. Bülent Wongsoy ve diğer Bülent Ersoy replikaları onları tutuklayan askerlerle birlikte Bülent Ersoy şarkıları eşliğinde dans ederler. Son sahnede, iki asker de dönüşerek Bülent Ersoy’laşır ve tüm replikalar neşe ile dans eder.

Ming Wong’un çalışmaları, kuir ve kuir ikon meselesini çok derin bir şekilde sorunsallaştırmasa da, kuir *performativite* ve onun çağdaş sanat performans olarak okunması bağlamında önemlidir. Ayrıca, *Divaic*’in *drag performativite* eylemi ve onun sanat eseri olarak performe edilişi arasındaki ince sınırı vurguladığı çıkarsanabilir. *Divaic* ile performans sanatının yaşamın içinden oluşunun altının çizilmesinin yanı sıra, toplumsal bellek de canlandırılmaktadır. Bunun nedeni, Bülent Ersoy’un 12 Eylül darbesinde tutuklanmasının, Türkiye’nin politik tarihinde kuir kimliğe yönelik keskin, şiddet içeren ve düşman tavırları temsil eden önemli vakalardan biri olmasıdır.



Şekil 5.3 : "Sahnelerde Özlenen Operasyon" başlıklı haber (Ses Dergisi, Temmuz 1981).

1980 darbesiyle trans ve travesti sanatçılara gelen sahne yasağının yanı sıra, sanatçılar dış görünüşleriyle ilgili baskılara da mahsur kalmışlardır. (Şekil 5.3) 28 Ocak 1981 tarihli *Milliyet* haberde, "Bülent Ersoy ve Serbülen Sultan'ın Ahlak Masası'na çağrılarak, sahneye çıkarken ahlaka uygun giyinecekleri ve hareket edeceklerine dair tebligat verdikleri" haberi yer alır.

Bülent Ersoy kuir kimlik haklarıyla ilgili olmasa da kendi cinsiyet değişimi bağlamında bireysel ve hukuksal mücadele vermiştir. 13 Temmuz 1981 tarihli *Milliyet* Gazetesi'nde Danıştay'ın Ersoy'un itirazına itiraz ettiği, "Ersoy'un gazino, bar, banyo, hamam gibi yerlerde sahne alabilmesi için en büyük mülki amirden izin alması gerektiği kararı" haber olarak yer alır.

1983'te Danıştay, Bülent Ersoy'un hukuken erkek olduğuna ve gazinolarda ancak erkek kıyafeti ile sahneye çıkabileceğine karar vermiştir. Bülent Ersoy'un 8 yıl süren sahne yasağı 8 Ocak 1988 tarihinde kaldırılmıştır. 'Pembe nüfus kâğıdı' alması yıllar sonra, sahne yasağını kaldıran dönem başbakanı Turgut Özal'ın öncülüğünde 1988'de çıkartılan cinsiyet değiştirmeye izni veren kanun sayesinde olmuştur (Bülent Ersoy Vikipedi).

Ersoy'un bireysel mücadelesi ve kuir ikon kimliği Türkiye'de günümüz sanatında yer bulmazken, “pencerenin dışından bakan” bir performans sanatçısı tarafından ele alınmış olduğu görülmektedir. Tüm bu bilgilerin ışığında, Türkiye'de kuir ikonların günümüz sanatındaki sınırlılığı saptanmıştır. Türkiye'de 1970'lerden başlayarak günümüze dek, pop sanat, feminist sanat ve performans sanatına kadar geniş bir spektrumda değerlendirme yapılmıştır. Bu sanat anlayışları içerisinde kuir temsillere nadiren yer verildiği görülmüştür. Bu mesafeli duruş, zaman zaman feminist sanat temsillerince ihlal edilmiştir. Fakat kuir sanat ve kuir performans olarak okunabilecek olan çalışmalarda kuir kimlik inşasında sorunlar yaşandığı görülmüştür.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tezin ana meselesi, kuir ikon kimliğin günümüz sanatına yansımalarının sorunsallaştırılmasıdır. Kuir ikon kimliğin günümüz sanatına yansımaları çözümlenirken kullanılan popüler kültür teorisi, sosyal antropoloji, sosyoloji, postkolonyal düşünce, feminist kuram ve özellikle kuir teorinin dâhil olduğu çok disiplinli perspektif, araştırma sorununa çeşitli açılardan yaklaşılmasını sağlamıştır. Bu tez sanat tarihi yazınında kuir teoriden yararlanma ve kuir teori ile okuma denemesi olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle, öncelikle literatür analizi sırasında saptanan eksikliklere değinilmelidir. Öncelikle, tezin kuramsal eksenini oluşturan kuir teoride kuir ikon merkezli bir çalışmanın eksikliği saptanmıştır. Bu nedenle, *drag* olgusu üzerinden geliştirilen kuramlardan yola çıkılarak bir çözüm geliştirilmiştir. *Drag* eksenli kuramlar kuir ikona uygulanmıştır. *Drag performativite* ve *drag melankoli* kavramlarının anlaşılması ve kuir ikonların kimliklerini inşa ediş süreçlerini çözümlmek adına faydalı olmuştur. Ayrıca, bu kuramlarda vaka analizi odaklı olunmadığı, genel çıkarsamalar yapmaya odaklanıldığı görülmüştür. Literatürde kuir ikon kimliklerin sanat tarihi bağlamında ele alındığı çalışmaların da sınırlı olduğu saptanmıştır.

Tezde literatür analizinden sonra, kuir kültürün tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Kuir ikon kültürün kökenlerine referans oluşturabilecek yabancı temsillerden yola çıkılmıştır. Karşı cinsin kılığına girme kültürünün ritüel aracılığıyla güç elde etme ya da eğlence amaçlı olduğu görülmüştür. Bu geleneğin günlük yaşam pratikleri içinde yer aldığı anlaşılmıştır. Kuir kültürün ritüel, eğlence, bireysel ve kolektif öznelliklerin iç içe girdiği girift bir yapı olduğu görülmüştür. Tarih boyu farklı kültürlerde görülmüş olan karşı cinsin kılığına girerek eğlendirme olgusunun kadınların kamusal alanda varlık gösteremedikleri dönemlerde ortaya çıktığı ve bu koşulların kuir kimliklere bir mecra oluşturduğu saptanmıştır. Dolayısıyla, toplumsal belleğin bir parçası olan bu temsillerin kuir ikon olgusunun kökenini oluşturduğu ileri sürülmüştür.

Daha sonra, Türkiye’de kuir kimliğin gelişimi değerlendirilirken toplumsal bellekte kuir kültürün izleri sorunsallaştırılmıştır. Osmanlı’da eğlence kültürünün önemli bir parçası olan zenne ve köçek geleneğinin Cumhuriyet’in ilk yıllarında inşa edilen maskülen söylemler nedeniyle Osmanlı’ya ve azınlıklara atfedilfiği görülmüştür. Bu durum, tezde epistemik ihlal olarak okunmuştur. Nedeni, kuirliğe dair bilgi ve iktidar üretimini etkilemesidir. Karşı cinsin kılığına girme geleneği, ahlaksız bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Bu gelenek aşındırılarak günlük yaşam pratikleri içinde zamanla sınırlı hale gelmiş fakat toplumsal bellekteki işlevini korumayı başarmıştır. Karşı cinsin kılığına girme kültürü, köy seyirlik oyunları geleneğinde ve yerel eğlencelerde mikro düzeylerde varlığını sürdürmüştür. Kuir kimliklerin inşasında bu görsel kodların etkin olup olmadığı önemli bir sorudur. Bunun nedeni, kuirliğe dair bilgi ve iktidar üretiminin kültürel çeşitlilik açısından incelenmesi dolayısıyla önem taşımasıdır. Zenne ve köçek geleneği yakın tarihte ikonlaşma bağlamında Huysuz Virjin örneğinde görülmüştür. Bununla birlikte, kuir ikon olarak nitelendirilebilecek kişilerin sınırlı oluşu nedeniyle bir genelleme yapılamamaktadır. Fakat Zeki Müren gibi kuir ikonların görseelliğinin yadigarlanmamasının nedeninin kolektif hafızada yer alan zenne ve köçek gibi tanıdık imgelerle bağlantılı olduğu iddia edilebilir.

Tezde analiz birimini oluşturan kuir ikonların kapitalist toplumlarda popüler kültürün tüketim unsurlarından biri haline gelerek, günlük yaşam, dil, moda ve sanat gibi geniş bir yelpazede markalaşarak kimliklerini inşa ettikleri, rol modeli olarak araçsallaştırıldıkları, toplumda belirli güç unsurlarını tetikleyerek modern totemler haline geldikleri saptanmıştır. Fakat kuir ikonlar tek bir cinsiyete bağlı kalmayı reddeden ve tek bir bedende ayrışan kimliklerdir. Toplumsal tabiyet mekanizmasının dışında kalmalarına rağmen, heteronormatif kalabalığın eğlencesi olarak meşrulaşmış hatta mitleşmişlerdir. Böylelikle, kuir kimliklerinden kopararak, “alternatif” bir meta olarak sunulmuş, popüler kültürün bir bileşeni haline gelebilmişlerdir. Bu durum, kapitalizmin kendini güncelleyerek yeniden üretme ihtiyacı sonucu oluşmuştur. Aslında, kuir ikon geleneksel eğlendirici rolünün dışına çıktığında hâkim toplumsal normları dönüştürme potansiyelini etkinleştirir: bu yüzden de kuir ikon kimliğin günümüz sanatına yansımaları kritiktir. Fakat popüler kültüre eklemlenen kuir ikonun, bedenini direniş unsuru olarak kullanma gücü azalır. Eğlence unsuru olarak tüketilmesi ekseninde güç kaybeder. Dolayısıyla, kuir öznelliklerinden koparılan kuir ikon, kavramsal karşılığı olmayan görsel bir imgeye dönüşür. Meta olarak tüketilişi

nedeniyle heteronormatifleşerek muhafazakâr yapılarda bile tolere edilir hale gelir. Bu hususla ilgili olarak tezde, küresel popüler kültür ekseninde, bilhassa *cross-dressing* (karşı cinsin kılığına girme) ve *drag* referanslı kuir ikon örneklerin az sayıda olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, dünyanın birçok farklı yerinde yerel eğlence kültürlerinde *drag kraliçelerin* önemli bir yere sahip olduğu ve muhafazakâr olarak değerlendirilebilecek toplumlarda bile tolere edildikleri görülmüştür. Tüm bunların ışığında, kuir ikonların kimliklerini inşa ederken çoğunlukla kuir kimlik temsillerine başvurmamaları görülmüştür. Popüler kültüre eklemlenmek ve ikonlaşmak adına bir tür “kimliksizlik” hali söz konusudur. Bununla birlikte, kuir ikonların *camp* ve *kiç* kavramlarıyla tanımlanan kuir estetik aracılığıyla ikonlaşmış oldukları görülmüştür.

Daha sonra tezin 3 no’lu “Türkiye’de Bir Kuir İkon Kimliği: Zeki Müren Ve Görsel Temsili” bölümünde Türkiye’de kuir ikon kimlik örneği ve vaka incelemesi olarak Zeki Müren ele alınmıştır. Sanatçının vaka analizi olarak seçilme nedeni, kostüm ve performansıyla Türkiye’de ilkleri gerçekleştirmiş olmasıdır. Kuir ikon denildiğinde akla gelen ilk sanatçıdır. Tezde, Butler’in *drag performativite* ve *drag melankoli* kavramlarıyla okunan Müren’in kurgusal kuir ikon kimliği, makyaj ve takılarla tamamladığı ve “kostüm” olarak nitelendirdiği kıyafetleri, yenilikçi dekorları ve performansları ile oluşturduğu bütüncül görsel kimliğidir. Hatırlatılması gerekir ki, *drag performativite* ve *drag melankoli* sanatçının bilinçli olarak öykündüğü ya da kendini tanımladığı bir kavram değildir. Bu terimler tezde, Müren’in kuir ikon kimliğinin gelişim sürecini betimlemek için kullanılmıştır.

Sanatçı kuir ikon öznellikler taşımasına rağmen tarihsel olarak hiçbir zaman kuir ikon olarak tanımlanmamıştır. Ancak *drag performativitenin* cinsiyetlerarası salınımı Zeki Müren’in medya söylemlerinde açıkça görülmektedir. Sanatçının *drag performativitesine* dâhil olan melodram filmleri, hüznü şarkıları, hayatını ve duygularını anlattığı şiirleri ve son dönem “Arabesk Oratoryosu” olarak adlandırılan “Kahr Mektubu” adlı eseri, *drag melankoli* aracılığıyla okunabilmektedir. Müren’in âşk acılarını, özlemlerini anlatan şarkıları, melodram filmleri ve son dönem modaya uyarak arabesk müziğe yönelişi bile *drag melankolinin* yansımasıdır. Sanatçının imkânsız âşkla acı çekiş halleri, kapitalizmin heteronormatif ölçütlerinde kuir kaybedişle özdeşleşmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, popüler kültüre eklemlenmek ve ikonlaşmak adına kuir ikonların bir tür “kimliksizlik” halini benimsedikleri vurgulanmıştı. Bu temsiliyetsizlik hali sanatçının şarkılarında ve

şiiirlerinde somutlaşmaktadır. Müren'in "Alfabem 23'e indi" (1965) başlıklı şiirinin "Kanım bile benim değil artık" dizesinde dile getirdiği "kimliksizlik" hali aynı zamanda *drag melankoli* olarak tezahür etmektedir. Bu ruh hali, *drag*'ın toplumsal cinsiyet ile cinsel kimliği arasında yaşadığı çelişkinin melankoliye dönüşümünü yansıtmaktadır.

Sanatçının görsel temsiline yanı sıra, popüler kültür içindeki konumu çözümlenmiştir. Zeki Müren'in ikon imgesini inşa ederken araçsallaştırdığı muhafazakâr öğeler, kuir ikon tanımlamasına ket vurmuş durmaktadır. Kuir ikon kimliğinin temsil ettiği değerlere yabancı olan Türkiye'de sanatçının ulaştığı popüler ve saygın konum tezde başlı başına bir tartışma konusu haline gelmiş ve farklı açılardan çözümlenmiştir. Böylelikle, Zeki Müren'in popülerliğinin dönem politikalarıyla barışıklığından kaynaklandığı saptanmıştır. Sanatçı kuir ikon kimliğini "makbul vatandaş"lık söylemi ile içe içe geçecek şekilde geliştirmiştir. "Makbul vatandaş"lık hegemonyayı idealize etme ve meşrulaştırma amacı taşır. Dolayısıyla, sanatçı ahlakçı olması, militarizmle ilişkisi, heteronormatif kodların içinde herşeye rağmen kendini konumlandırması nedeniyle bu kavramla okunabilmektedir. Zeki Müren, militarizm ve milliyetçilik simgelerini performansının bir parçası olarak yüceltmış ve araçsallaştırmıştır. Keza, ulus-devletin tarihsel gelişimi içinde temel taşların oluşturulması için kurgusal mitler kullanılmaktadır. Bu temel taşlar, sözel ve görsel simgelerle inşa edilmektedir. Militarizm ve milliyetçiliğin mitleştirilmesi örnek rol modelleriyle gerçekleşeceğinden, bu değerleri topluma nüfuz ettirirken popüler ikonlara da başvurulmaktadır. "Makbul vatandaş" Zeki Müren de bu simgeleri yüceltip performansının bir parçası hâline getirerek adeta bir propaganda malzemesi olarak kullanmakta, böylelikle kuir ikon kimliği yoluyla militarist ve milliyetçi kültürel öğeleri muhafaza etmektedir. Milli bayramlarda şarkı ve performanslarının önemli bir unsur oluşu, 1980 darbesinde trans ve travesti sanatçılar yasak alırken herhangi bir baskıya ya da yasağa maruz kalmayışı sanatçının inşa ettiği kimliğin sonucudur.

Ayrıca, Zeki Müren Ramazan'da sahne almayışı, kandile denk gelen yılbaşında sade ve abartısız bir konser veriş, "Katip" filminde Kur'an ve mevlüt okuyuşuyla dini unsurlara karşı saygılı bir imaj çizerek muhafazakar-milliyetçi "makbul vatandaş" prototipini pekiştirmiştir. Muhafazakârlık kisvesi altında kuir kimliği ile ilgili sorular karşısında sessiz bir tavır sergilemiş ve kuir harekete sırtını dönmüştür. Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmesini eleştirerek hâkim toplumsal normlarla barışık olduğu

mesajını vermeye devam etmiştir. Kamuoyuna yaptığı açıklamalarda Bülent Ersoy’la ilgili olduğu gibi homofobik bir söylem oluşturmuştur.

“Makbul vatandaş” inşasını ölümsüzleştiren Zeki Müren’e halk tarafından “Paşa” lakabı takılmasıdır. “Paşa” sanatçının orduyla arasındaki yakın ilişkiyi çağrıştırmasının yanısıra, Türkiye’de erkek çocukları pohpohlamak için kullanılan “ataerkil” bir tanımlama olduğu hatırlatılmalıdır. “Paşa çocuk” yaramaz-uslu geçişliliği taşır. Kuir temsillerine rağmen statükoya eklemelenmesi sonucu, sanatçıya “Paşa” gibi militarist ve eril bir statü verilmiştir. Zeki Müren ve ordu arasında ölümünden sonra da süregelen güçlü bir bağ söz konusudur. Özellikle, ordu gibi bir kurumun *drag* (kuir kaybeden) bir kimlikle bağdaştırılması, ordunun otoritesinin kuir ikon kimlik aracılığıyla yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Zeki Müren’in kuir ikon kimliğiyle ordu arasındaki paradoksal ve “doğal” olmayan ilişki, hem sanatçının hem de ordunun imgesi için yüceltici ve var edicidir. Müren’in yaşamı boyunca olumlu bir ilişkisellik içinde olduğu ordu kurumu sanatçının ölümünden sonra da etkili olmaya devam etmiştir.

Bu ilişkinin yeniden üretimini sağlayan konumsal bilgi üretimi Zeki Müren Müzesi ile de gerçekleşmektedir. Zeki Müren Müzesi’nde 2016, 2017, 2019 ve 2020 yıllarında mevlüt okutulması, mevlüt etkinliğinde Türk Silahlı Kuvvetleri ve Mehmetçik Vakfı’ndan yetkili kişilerin konuşma yapmaları da sanatçının ölümünden sonra orduyla arasındaki konumsallığın devam ettiğinin göstergesidir. Türk Silahlı Kuvvetleri, dini bir ritüel olarak mevlüt ve kuir ikon bir öznenin, yani ayrıksı üç ögenin, bir arada oluşu ve iç içe geçişi, Zeki Müren’in kuir ikon kimliği ile özdeşleşmektedir. Bununla birlikte, müzede gerçekleşen konumsal bilgi üretimi, müze kurumu içinde gerçekleşen denetim mekanizması aracılığıyla sanatçının popüler kuir ikon imgesine ket vurulmasına yol açmıştır. Denetim altına alınmış ve sınırlandırılmış olan sanatçının imgesinin popülerliği müzede idealleştirilmiş biçimde muhafaza edilmektedir.

Zeki Müren’in popülerliği, 1996’da vefatından sonra da devam ederek günümüze ulaşmıştır. Bu süreklilik aksının sağlanmasında Zeki Müren Müzesi’nin ve 2014’te İstanbul YKY’de düzenlenmiş olan “İşte Benim Zeki Müren” sergisinin varlığı önemli durmaktadır. Nitekim tezin 2.2. nolu "Kuir İkon Kimliği İnşası" bölümünde de tartışıldığı üzere, Zeki Müren Müzesi ve Zeki Müren sergilerinde kuirlik bir yaşam tarzı, kendine özgü bir yeme, içme, giyinme, saç kestirmeye

indirgenerek, kuir mefhumu önemsizleştirilmekte; sanatçının görsel temsilleri bir meta fetişizmi olarak kimlik siyasetine dâhil edilmektedir. Böylelikle bir kuir ikon, kapitalizmin kendini güncelleyerek yeniden üretme ihtiyacı sonucu “alternatif” bir meta olarak hala yeniden sunulmaktadır. Zeki Müren gibi bir kuir ikon böylelikle günümüzde de popüler kültürün bir bileşeni haline gelebilmektedir.

Müze ve 2014’te İstanbul YKY’de gerçekleşen “İşte Benim Zeki Müren” sergisinin popülerliğinin yanı sıra sanatçıyla ilgili kitaplar, akademik yayınlar, etkinlikler, yazılı ve görsel basında yayınlanan haberlerle popülerliğinin tazelenmesi söz konusu olmuştur. Sosyal bilimler ve müzikoloji gibi alanlarda daha önce sanatçıyla ilgili çok az sayıda çalışma mevcutken, bu tarihler itibariyle ani bir artış hali gözlemlenmektedir. Sanatçıyla ilgili 1 akademik, 2 biyografik kitap, 5 makale, 2 yüksek lisans tezi ve bir doktora tezi yazılmıştır. Fakat bu popülerlik sanat dünyasına neredeyse hiçbir şekilde yansımamıştır.

Sonuç olarak, Zeki Müren’in popülerliğinin sanat alanında karşılığını bulamayarak sınırlı bir halde var olduğu görülmektedir. Günümüz sanatında popüler konulara olduğu kadar kuir meselelere mesafeli duruş bu alanda büyük bir boşluk oluşmaktadır. Zeki Müren kadar done barındıran bir kuir ikonun popülerliğinin günümüz sanatına dahil edilmemiş oluşu hem kuir hem de kuir ikonla ilintili popüler mevzuların dışlanmasından kaynaklanmaktadır. Halbuki sanatçının popüler kuir ikon imgesi zamanla fetişleşerek günlük yaşam içinde, akademik çalışmalarda ve basında yansımalarını bulmuştur. Bunun nedeni, Müren’in kuir ikon kimliği ile popüler kültür ve medyanın tüm kollarında etkin olmayı başarmış olmasıdır. Sanatçının günlük yaşam pratikleri içerisindeki fetişleşme hali Zeki Müren kirpiği örgü modeli”, “Zeki Müren göbeği tatlısı”, “tavlada Zeki Müren kapısı”, Zeki Müren’le ilgili deyim ve tekerlemelerle somutlaşmıştır. LGBTİ etkinliklerinde ve Onur Yürüyüşleri’nde “Diren Öpsün Seni Zeki Müren” gibi sloganlarla ve görsellerle simgeleşmiştir. Kuir simgelere yarattığı aşinalık LGBTİ kimlikler için kısmen kolaylaştırıcı olmuştur.

Bununla birlikte, sanatçının kuir harekete ve kuir kimliğe mesafeli duruşu sonucu kuir topluluklar içinde “ikon” olarak kabul edilişi göreceli ve tartışmalı bir hal almıştır. Bu bağlamda, Zeki Müren’in “temsiliyetsizlik” hali, kuir kimliğine karşın ürettiği homofobik, milliyetçi ve muhafazakâr kodlar kavram karmaşasına yol açmaktadır. Sanatçının kuir öznelliklerinin görüntüde var iken söylemde yok oluşu ile bu

temsillerin milliyetçi ve muhafazakâr halleri kavramlarda bir boşluk yaratmıştır. Bu durum, iletişimsizlik ve temsiliyetsizlik hali olduğu kadar bir tür yabancılaşma mıdır?

Bu temsiliyetsizlik halinin günümüz sanatındaki sınırlılık halinde karşılığını bulduğu söylenebilir. Zeki Müren'in günümüz sanatındaki sınırlı temsil halinde de genellikle kuir ikona karşı mesafeli ve eleştirel bir duruşun söz konusu olduğu görülmüştür. Müren yozlaşmışlığın bir parçası olarak betimlenmiş, despotik karakterlerin bir arada olduğu bir seride yer almıştır. Sanatçıların bu olumsuz yaklaşımları, günümüz sanatında Müren karakterine gösterilen mesafeyle paralel olarak nitelendirilebilir. Bu mesafenin aynı zamanda, Zeki Müren'in yarattığı tuhaf sentezden kaynaklandığı iddia edilebilir. Sanatçı *kiç*, *camp* ve kuir fakat popüler, milliyetçi ve muhafazakârdır. 1950'lerden itibaren muhafazakâr Demokrat Parti'yle ve alaturka kültürle 1970'ler sonu da arabesk kültürle hemhal olmuştur. İkonluğu muhafazakâr iktidarlar, alaturka, arabesk ve kiç kültür içinde perçinlenerek popüler kültürün önemli bir parçası olarak kalmayı garantilemiştir.

Tezde, Zeki Müren'in kuir ikon kimliğinin günümüz sanatına yansımaları tartışıldıktan sonra, kuir ikon kavramına nasıl yaklaşıldığı sorunsallaştırılmıştır. 5 no'lu "Türkiye'de Kuir İkonların Günümüz Sanatında Görsel Temsili" bölümünde 1970'lerden günümüze pop sanat, feminist sanat ve performans sanatı gibi geniş bir spektrumda kuir meselesine gösterilen mesafe vurgulanmıştır. Kuir ikon kavramının ve dolayısıyla temsil ettiği popüler kültürün sanata yansımalarının pop sanat olarak okunma ihtimalinin de bu sanatsal üretime ket vurduğu anlaşılmıştır. Sanat dünyasının ve piyasasının da toplumsal cinsiyet politikalarının etkisi altında olduğu ve bu durumun oto-sansürü de tetiklediği düşünülmüştür. Temsil ettiği beden politikaları bağlamında kuirle yakın durma potansiyeli olan performans sanatı gib üretimlerde bile bir sınırlı bir temsil hali görülmüştür. Bazı feminist ve kuir ihlaller olmakla birlikte, bunların da kuir kimlik temsili bağlamında birtakım problemler barındırdıkları anlaşılmıştır.

Tezin 4.2 no'lu "Kuir İkon Kimliğin Günümüz Sanatına Diğer Yansımaları" bölümünde ise eser örnekleri detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Kuir ikon kimlikle ilintili eserlerin özgün bir kuir ikonografi oluşturma çabası içinde olduğu görülmüştür. Bu çalışmalar, kuir ikon Zeki Müren'le bağlantılı olanlar gibi eleştirel değil olumlayıcıdır. Bazı eserler, kuir bireylerin kişisel tarihine ve kuir kimlik inşalarına gözlemci olmaktadır. Toplumsal bellekte yer alan kuir kültüre, zenne ve köçek gibi

olgulara referans veren bazı çalışmalar da kuir kimliğin inşası ve sanata yansımaları açısından işlevsel olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi, tezde zenne ve köçeklik geleneğinin devlet aygıtları tarafından sistematik olarak tahakküm altına alınarak elimine edildiği görülmüş ve bu tahribat epistemik ihlal olarak okunmuştur. Analiz edilen eserlerde de Oryantalist sylerin hâkim oluşu epistemik ihlali yeniden açığa çıkarmaktadır. Nitekim günümüz sanatında kuir ikon kimliğin görsel temsillerinin sınırlı olması da bu yok saymaya ve reddetmeye dayalı örtük bir şiddet eylemi olarak okunabilir.

Sonuç olarak, tez tüm bu meselelere dikkat çekmesinin yanı sıra Türkiye’de sanat tarihi yazınında kuir ikon gibi nadir değinilen konuları sorunsallaştırmıştır. Sanat tarihi yazını ile kuir teori arasında kurduğu ilişkisellik ve kuir teori aracılığıyla eser okuma bağlamında disiplinlerarası bir deneme olmayı amaçlamıştır. Tez sürecinde yaşanılan zorluklar, Türkiye sanat tarihi yazınında disiplinlerarası çalışmaların sınırlılığı nedeniyle olmuştur. Görsel sanatlar, popüler kültür teorisi, sosyal antropoloji ve özellikle kuir teorinin getirdiği farklı yaklaşımlar tez konusunun çoklu bir bakış açısıyla çözümlenmesini sağlamıştır. İlerleyen zamanlarda Türkiye’de bu tür akademik çalışmaların çoğalması ve yeni sanat üretimleri ile birlikte güncel sanatla kuir meselesi arasındaki mesafenin ortadan kalkması mit edilmektedir.

KAYNAKLAR

- Afary, J ve Anderson, K.** (2012). *Foucault ve İran Devrimi, Toplumsal Cinsiyet ve İslamcılığın Ayartmaları*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Ahmed, S.** (2006). *Queer Phenomonology*, Durham, Duke University Press.
- Akay, A.** (1999). *Armağan*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A.** (2002). *Postmodern Görüntü*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A.** (2012). *Queer Tahayyül*, Sel Yayınları.
- Akyol, T.** (2001, 24 Eylül). Gökyüzünde Yalnız gezen bir yıldız, *Milliyet*.
- Altay, B.** (2016, 15 Ocak) Zeki Müren Bu Hattın Ucunda, *Radikal*.
- Anzaldua, G.** (2002). *(Un)natural Bridges, (Un)safe Spaces*, Durham, Duke University Press.
- Artun, A.** (2005). *Sanatçı müzeleri*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Artun, E.** (2006). Ritüel Kökenli Çukurova Köy Seyirlik Oyunlarında Canlandırma, Hayvan Benzetmeleri ve Semboller, *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi*. Erişim: Nisan 15, 2016 from Erman Artun- Ritüel Kökenli Çukurova Köy Seyirlik Oyunlarında "Canlandırma, Hayvan Benzetmeceleri ve Semboller" (cu.edu.tr)
- Aşan, E.** (2003). *Rakipsiz Sanatkar Zeki Müren*, İstanbul, Boyut Yayınları.
- Ata, S.** (2012). *İkon Marka Kavramı Üzerine Tartışmalar*, (Yüksek Lisans tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İşletme Anabilim Dalı, Kütahya.
- Ata, S. Taşkın, E. ve Demireli, C.** (2014). *İkon Marka Kavramı Üzerine Tartışmalar*, Ankara, Detay Yayıncılık.
- Atkins, R.** (1996). Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility: Meditating on Curatorial Practice, *Art Journal*, Vol. 55 (4), pp. 80-86. Doi: <https://doi.org/10.1080/00043249.1996.10791791>
- Aydın, C. B.** (2015, 4 Mart). Arkadaş Zekai Özger Öldürüldü!, Ankara, *Kaos GL*.

- Baker, R.** (1994). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, New York, New York University Press.
- Bakhtin, M.** (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakshi, S.** (2004). A comparative Analysis of Hijras and Drag Queens, *Journal of Homosexuality*, February, 46(3-4): 211-23. Doi: http://dx.doi.org/10.1300/J082v46n03_13
- Balzer, M. M.** (1996). *Sacred Genders in Siberia, Gender Reversals and Gender Cultures*, Abingdon, Routledge.
- Barad, K.** (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, *Signs Journal of Women and Society* 28(3):801-831. Doi: <http://dx.doi.org/10.1086/345321>
- Barthes, R.** (1975). *Pleasure of the text*, Retrieved 10 January, 2016 from <https://philoandlit.files.wordpress.com/2012/03/barthes-pleasure-of-the-text.pdf>
- Barthes, R.** (1984). *Myth Today*, Retrieved 11 January, 2016 from <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-MythologiesMythToday.pdf>
- Barthes, R.** (2008). *Dilin Çalışma Sesi* (A. Ece ve N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Başbakanlık Müsteşarı Albay Alparslan Türkeş ile Görüşme** (1960,17 Temmuz). *Cumhuriyet*.
- Baudino, I. ve Gautheron, M.** (2005). *Gilbert & George*, Lyons, ENS Editions.
- Baudrillard, J.** (2001). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baykal, E.** (2008). *Kutluğ Ataman, Sen Zaten Kendini Anlat*, İstanbul, YKY.
- Beken, M. N.** (1998). *Musicians, audience and power: the changing aesthetics in the music at the Maksim gazino of İstanbul* (Doktora tezi). University of Maryland, Maryland.
- Bengi, D.** (2014). *İşte Benim Zeki Müren Sergi Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bengi, D.** (2020). Kişisel görüşme, 26 Aralık, e-mail aracılığıyla.
- Benjamin, W.** (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Yayınları.

- Berger, P. L. ve Luckmann, T.** (1966). *The Social Construction of Reality*, London, Penguin Books.
- Bersani, L.** (2009). *Is the rectum a grave? (electronic) and other essays*, Chicago, University of Chicago Press.
- Boon, A. J.** (1982). *Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourguignon, C.** (2000). *Performing The Closet: Grids and Suits of Early Art of Gilbert & George*, Retrieved October 6, 2019 from <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/04/01/performing-closet-grids-and-suits-early-art-gilbert-and-george>
- Boyacıoğlu, B.** (2012). *Zeki Müren de Bizi Duyacak mı? Projesi*, Telefon 0212- 988-02- 08, Erişim Adresi: Zeki Müren Hattı (zekimurenhatti.com)
- Boyacıoğlu, B.** (2016). *Zeki Müren, A Prince from Outer Space, Reading Turkey's Gender- Bending pop Legend as a Transmedia Star* (Yüksek Lisans Tezi). MIT, Comparative Media, Massachusetts.
- Böhme, H.** (2006). *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*, Berlin, De Gruyter.
- Browne, K. ve Catherine J. N.** (2010). *Queer methods and methodologies intersecting queer theories and social science research*, Burlington, Ashgate.
- Bullough, V. L. ve Bullough, B.** (1993). *Crossdressing, Sex and Gender*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Buna Rezalet Denir** (1980, 8 Aralık). *Milliyet ek dergisi Hey*.
- Butler, J.** (1993). *Bodies that Matter*, Abingdon, Routledge.
- Butler, J.** (1995). Melancholy gender refused identification. *Psychoanalytic Dialogues*, 5(2), 165–180. Doi: <https://doi.org/10.1080/10481889509539059>
- Butler, J.** (2008). *Cinsiyet Belası* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J.** (2010). *Queer Yoldaşlığı ve Savaş Karşısı Siyaset* (E, Yılmaz, Çev.). A. Erol, N. Öztop (eds.), *Uluslararası Homofobi Karşısı Buluşma, Anti-Homofobi Kitabı-2*, Ankara: Kaos GL.
- Bülent Ersoy'un Bursa'da da Sahneye Çıkması Yasaklandı** (1981, 16 Haziran). *Milliyet*.
- Bülent Ersoy Giyimini Düzeltmesi için Emniyete Çağrılarak Uyarıldı** (1981, 28 Ocak). *Milliyet*.

- Bülent Ersoy'un Sahneye Çıkışı Yasaklandı** (1981, 20 Haziran). *Milliyet*.
- Can, G.** (2011). *Göstergebilimsel Açıdan Cihat Burak Eserlerinin İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Cantek, F. E.** (2015, 18 Ağustos). İnkarla İkrar Arasında Zeki Müren, *Kaos Gl Dergi*. Erişim Adresi: <https://kaosgl.org/gokkusagi-forumu-kose-yazisi/inkarla-ikrar-arasinda-zeki-muren>
- Corbin, A.** (2008). *Bedenin Tarihi 1* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Cullinan, N.** (2016, 29 Kasım). *Interview, A Portrait of The Artist As Claude Cahun, Gillian Wearing*, Retrieved 30 November 2021 from <https://aperture.org/editorial/feminism-gillian-wearing-claude-cahun/>
- Çak, Ş. E. ve Beşiroğlu Ş. Ş** (2017). *Bir Muhabbet Kuşu, Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- Çakırlar, C.** (2013). Erinç Seymen'in Çileci Sanatı: Erkekliğin ve Milliyetçiliğin Bela Bedenleri, S. Yardımcı, Ö. Güçlü (ed.), *Queer Tahayyül* (s. 401-428) içinde, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çalıkoglu, L.** (2007). *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul, İstanbul Modern Yayınları.
- Çalıkoglu, L.** (2008). *Cihat Burak Retrospektifi Üzerine Söyleşi*, Sanat Dünyamız, Üner, P. (2008, Bahar). 106, 24-37.
- Çelik, F. ve Akkaya A.** (2006). *Aranjmandan Anadolu Pop'a Türkiye'de 1960'lı-1970'li Yıllar*, Erişim adresi: <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/aranjmandan-anadolu-popa-turkiyede-1960l-70li-yillar1/>
- Çetin, Z.** (2016). *The Dynamics of the Queer Movement in Turkey before and during the Conservative AKP Government*, Working Paper, Berlin: Research Group EU/Europe SWP.
- Çimen, Ö.** (2010). *1950'lerden Günümüze Avangard Sanat Olgusu* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Dağtaş, B.** (2014). Americanization of the Popular Culture in the 1950's Turkish Magazine Hayat, *Rhetoric and Communications E-Journal*, Issue 14, p.1-20.
- Dalwood, D.** (2019). What is the History in Contemporary History Painting? In M. S. Philips, J. Bear (eds.), *What was History painting and What Is It Now?* (204-214). Montreal: McGill-Queen's University Press.

- D'Anglure, B. S.** (2005). *The Third Gender of the Inuit*, Zurich, Diogenes.
- Danıştay Bülent Ersoy'a Konan Yasak Uygun** (1981, 13 Temmuz). *Milliyet*.
- Davaz, A.** (1996). Bir Ses, Bir Kült İmaj Olarak Zeki Müren, *Arredamento Dekorasyon*, Mart Sayı: 79, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F.** (1993). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F.** (2014). *Kapitalizm ve Şizofreni, Anti-Ödipus* (F. Ege, Erdoğan ve M. Yiğitalp, Çev). İstanbul: BS Yayınları.
- Delice, S.** (2012). Zen Dostlar Çoğalıp, Mahbublar azaldı; Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Tarih yazımı, S. Delice, C. Çakırlar (ed.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 329-364) içinde, İstanbul: Metis.
- Demir, G. İ.** (2009). *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ankara, Ütopya Yayınları.
- Demos, T. J.** (2010). *Kutluğ Ataman: Hikaye Anlatma Sanatı*. İstanbul Modern Sanat Müzesi, Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman Sergi Kataloğu, İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Dindar, E.** (2019). *Cihat Burak: Resimleri ve Öyküleri* (Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Direk, Z.** (2012). Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı, S. Delice, C. Çakırlar (ed.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 72-93) içinde, İstanbul: Metis.
- Dorrian, M.** (2014). Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect, *The Journal of Architecture*, Vol. 19 (2), 187-2011. Doi: <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.913257>
- Dougherty, C.** (2017). *Drag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens* (Yüksek Lisans Tezi). Communication Studies, Minnesota State University, Minneapolis.
- Dyer, R.** (2002). *Culture of Queers*, Abingdon, Routledge.
- Edwards, J.** (2009). *Eve Kosofsky Sedgwick*, Abingdon, Routledge.
- Elsayed, S.** (2019). *Beirut is Burning, Drag in the Creation of Queer Lebanese Identities*, (Yüksek Lisans Tezi) Culture and Politics, Edmund A. Walsh School of Foreign Service, Georgetown University, Washington.

- Endam boy pos hepsi bende var, Zeki Müren Önce Mini sonra Maksi Etekle Sahneye Çıktı** (1970). *Hafta Sonu Dergisi*.
- Erenkuş, T.** (Yönetmen) (2010). *Oğlunuz Erdal* (Belgesel) İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı.
- Erkök, Ö.** (2011). *Performans Sanatı ve Aktivizm* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Erol, A.** (2001). Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren, *Zeki Müren Biyografya* 3, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Failler Cezasız Kalıyor, Trans Cinayetleri Artıyor** (2018, 17 Eylül). *Evensel*.
- Fiske, J.** (2012). *Popüler Kültürü Anlamak* (Prof. Dr. S. İrvan, Çev.). İstanbul: Parşömen.
- Flinn, C.** (2004). *Queering history through camp and kitsch, Camp: Denaturalization, expose and trash*, UC Press E-Books Collection.
- Foucault, M.** (2003). *Cinselliğin Tarihi*. (H.U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M.** (2011). Herculine Barbin'e Giriş, (T. Yalur, B. Şeker, Çev.). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram* (s. 132-138) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Frazer, J. G.** (2015). *İnsan, Tanrı ve Ölümsüzlük*, (O. Aydın ve İ. Demirel, Çev.). İstanbul: Altınbilek Yayınları.
- Freud, S.** (1917). Mourning and Melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, *On the History of the Psycho-Analytic Movement*, Papers on Metapsychology and Other Works, Vol. XIV (1914-1916): 237-258.
- Freud, S.** (1927). "Fetishism." Miscellaneous Papers, *Collected Papers*. Vol.5 :147-157. London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, S.** (1984). *Totem ve Tabu* (K.S. Sel, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Freud, S.** (1993). *Cinsiyet Üzerine* (A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Gedizlioğlu, D.** (2020). *LGBTİ İnsan hakları alanında Çeviri Sözlüğü*, Ankara: Kaos Gl Erişim adresi: cevirisozlugu2020.pdf (kaosglidernegi.org)
- Gizli Kasadaki Zeki Müren** (15 Eylül 2013). *Habertürk*.
- Greenberg, R. Ferguson F. W ve Nairne, S.** (1996). *Thinking About Exhibitions*, Abingdon, Routledge.

- Grosz, E.** (2011). Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek, (E. Ünal, Çev.). Ş. Öztürk (eds.), *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Cogito, (7-37), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güner, U.** (2017). Kişisel Görüşme, 6 Ocak, E-mail aracılığıyla.
- Gürel, H. N.** (n.d). *Cihat Burak Retrospektif*, Erişim adresi:
<http://sanalmuze.org/retrospektif>
- Halberstam, J.** (2011). *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press.
- Halberstam, J.** (2013). *Çuvallamanın Queer Sanatı* (İ. Taber, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Halperin, D.** (1989). Is there a history of sexuality?, *History and Theory*, (Oct., 1989), Vol. 28 (3), pp. 257-274. Doi:10.2307/2505179
- Halperin, D.** (2003). The Normalization of Queer Theory, *Journal of Homosexuality*, 45 (2/3/4) 339-343. Doi:
https://doi.org/10.1300/J082v45n02_17
- Hamzaoglu, M. ve Konuralp E.** (2019). Geleneksel Toplumlarda Namus Olgusu ve Namus Cinayeti: Türkiye Örneği, *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, Vol. 2019/I: 51-65
- Haraway, D.** (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, Vol. 14 (3) (Autumn, 1988), pp. 575-599.
- Harris, J.** (2008). *Yeni Sanat Tarihi* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Harris, K. D.** (2005). Queer Theory Definition & Literary Example, Retrieved March 5, 2021 from
https://www.sjsu.edu/faculty/harris/Eng101_QueerDef.pdf
- Hayır! Kadın Olmayacağım** (1970). *Hayat Dergisi*, Yıl: 15, Sayı 35, Sıra No:35 Cilt: 3
- Haynes, B. G.** (2014). *Performing Modernity in Turkey: Conflicts of Masculinity, Sexuality, and the Köçek Dancer* (Yüksek Lisans Tezi). Middle Eastern Studies, City University of New York, New York.
- Hocquenghem, G.** (1993). *Homosexual Desire*, Durham, Duke University Press.
- Hooks, B.** (1992). *Paris is Burning, Black Looks, Race and Representation*, Boston, South End Press.
- Hooper-Greenhill, E.** (1992). *Museums and Shaping of Knowledge*, Abingdon, Routledge.

- İnat Bu ya!** (1980, 30 Ocak). *Hürriyet*.
- Jackson, S. ve Scott, S.** (2012). *Cinselliği Kuramlaştırmak*, (S. Serezli, Çev.). İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Jagose, A.** (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*, (A. Toprak, Çev.). İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Jones, A. ve Silver, E.** (2016). Queer feminist art history, an imperfect genealogy, A. Jones, E. Silver (ed.), *Otherwise: Imaging Queer Feminist Art Histories* (s. 14-50) içinde, Manchester: Manchester University Press.
- Kaçar, G.** (2020). Nitel Araştırmalarda Konumsallık ve Düşünümsellik, *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 8, Sayı 16, s. 249- 266. Doi: <https://doi.org/10.20304/humanitas.690347>
- Kadınsı Değilim** (1992, 24 Haziran). *Hürriyet*.
- Kanetti, V.** (1996, 28 Eylül) Zeki Müren ve Deliliğimizin Zenginliği, *Yeni Yüzyıl*.
- Kaynar, M. K.** (2015). *Türkiye’de 1950’li Yıllar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Keskin, Y. Z.** (2012). Demokrat Parti iktidarı ve Günümüze Yansımaları, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1. 107-130
- Kırmızı, A.** (2014). *Çağdaş Türk Sanatçısı Cihat Burak’ın Eserlerinde Kadın ve Hayvan Temasının Kurgulanışı* (Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Kostüm İnkılabı “Zeki Müren”** (2013, 24 Eylül). *Vogue Türkiye*.
- Kulka, T.** (2014). *Kiç ve Sanat* (G. Gülbey, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Lacan, J.** (2013). *Televizyon* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Levi-Strauss, C.** (1963). *Structural Anthropology*, New York, Basic Books.
- Lord, C. ve Meyer, R.** (2013). *Art and Queer Culture*, New York, Phaidon Press.
- Lorens, R.** (2012). *Queer Art, A Freak Theory*, Transcript Publishing.
- Marx, K.** (2003). *Kapital 1.cilt*, (A. Bilgi, Çev.). İstanbul: Eriş Yayınları.
- Mauss, M.** (2005). *Sosyoloji ve Antropoloji*, (Ö. Doğan, Çev.). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Miller, J.** (2016). *Dawid Bowie is Inside*, Londra, V&A Publishing.
- Mini Etek** (1974, 8 Haziran). *Hürriyet*.
- Mini Etekli Kız Beyoğlu’nu Birbirine Kattı** (1966, 23 Temmuz). *Hürriyet*.

- Müzesi Şarkılarına Emanet** (2011, 1 Mayıs). *Cumhuriyet*.
- Nerdrum, O.** (2012). *Kitch üzerine*, (F. Korur, Çev.). İstanbul: Mitos Yayınları.
- Nevins, J.** (2018, 13 Temmuz). David Wojnarowicz: Remembering the Work of a Trailblazing Artist, *The Guardian*.
- Nigianni, C. ve Storr, M.** (2009). *Deleuze and Queer Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Oksaçan, H. E.** (2012). *Eşcinselliğin Toplumsal Tarihi*, İstanbul, Tekin.
- O'Rourke, M. ve Giffney, N.** (2009). *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*, Burlington, Ashgate Press.
- Ökten, N.** (2001). Tek Kişilik Karnaval, A. Yaraman (ed.), *Zeki Müren Biyografya* 3 (s. 153 -161) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Örnek, C.** (2015). *Türkiye'nin Soğuk Savaş Düşünce ve Hayatı, Antikomünizm ve Amerikan Etkisi*, İstanbul, Can Yayınları.
- Özcan, H. K.** (Yönetmen). (1996). *Zeki Müren Batmayan Güneş Belgeseli*, İstanbul: TRT.
- Özdemirci, A.** (2004). *Popüler Kültür, Tüketim Psikolojisi ve İmaj Yönetimi: Türkiye (1950-1980)* (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden, F. D.** (2007). Türkiye’de Aydınlanma Sürecinde Müzik, 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi. Ankara, Türkiye: Eylül 10-15.
- Özgüven, F.** (2015, 7 Ocak). Zeki Müren Bakışı, *Artnews*.
- Özkazanç, A.** (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Pelvanoğlu, B.** (2015). Güncel’e Giden Yol ve “Güncel” Durum Tespiti II, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1301>
- Perrier, L.** (2018) Interview with Nilbar Güreş, *Young Art Review*, Retrieved January 20, 2020 from <http://www.young-art-review.fr/review/nilbar-gures6242032>
- Phelan, P.** (2003). *Politics of Performance*, Abingdon, Routledge.
- Platanov, R.** (2016). Third Meaning of Philia in Aristotle’ s Ethics, *Russian Studies in Philosophy*. 54: 6, 471-485, Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/10611967.2016.1293435>

- Preziosi, D.** (1998). *The Art of Art History*, Oxford, Oxford History of Art.
- Preziosi, D.** (2003). *Brain Of the Earth's Body*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Preziosi, D.** (2009). Narrativity and the Museological Myths of Nationality, *Museum History Journal*, 2:1, 37-50, Doi: <http://dx.doi.org/10.1179/mhj.2009.2.1.37>
- Rashid H. Geissinger, A. Shaikh, M.** (2011). *Muslim LGBT Inclusion Project Final Report*, New York: Intersections International.
- Reed, C.** (2011). *Art and Homosexuality*, Oxford, Oxford University Press.
- Robinson, A.** (2016). In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power, Retrieved February 24, 2016 from <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/>
- Roscoe, W. ve Murray, S.** (1997). *Islamic Homosexualities, Culture, History and Literature*, New York, NYU Press.
- Rubin, G.** (1984). Thinking Sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality, *Culture, Society Sexuality*, 143- 178, Abingdon, Routledge.
- Sahnede Mini, Sokakta Şort** (1970). *Hayat Dergisi*, Yıl: 15, Sayı 35, Sıra No:35 Cilt 3.
- Sahnelerde Özlenen Operasyon** (1981 Temmuz). *Ses Dergisi*.
- Said, E.** (1982). *Oryantalizm*, (S. Ayaz, Çev.). İstanbul, Pınar Yayınları.
- Sakaoğlu, N. ve Akbayan, N.** (1999). *Binbir gün binbir gece: Osmanlı'dan günümüze İstanbul'da eğlence yaşamı*, İstanbul, Denizbank Yayınları.
- Schwartz, G.** (1987). *Art in History, History in Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- Scott, L.** (2020). *The Cultural Impact of RuPaul's Drag Dance*, Bristol, Intellect.
- Seçkin, N.** (1997, 25 Eylül). Sıkıyönetimlik Olduğu Gece, Bilinmeyen Zeki Müren, *Milliyet*.
- Seçkin, N.** (1998). *Zeki Müren*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Sedgwick, E. K.** (1990). *Epistemology of the Closet*, California, University of California Press.
- Selçuk, T.** (1995). Müzik Dünyamız, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (Cilt: 6, s. 1476-1481). İstanbul, İletişim Yayıncılık.

- Selek, P.** (2001). *Maskeler, Süvariler, Gacılar*, İstanbul, Aykırı Yayınları.
- Selen, E.** (2010). *Work of Sacrifice: Gender Performativity, Modernity and Islam in Contemporary Turkish Performance*. (Doktora Tezi). New York University, TISCH School of the Arts, Performance Studies, New York.
- Sen de Duy Bizi Zeki abi** (2021, 27 Kasım). *Hürriyet Cumartesi*.
- Seymen, E.** (2020). Kişisel görüşme, 29 Aralık, Skype aracılığı ile.
- Shay, A.** (2006). The Male Dancer in The Middle East and Central Asia, *Dance Research Journal* 38, nos. 1 & 2. Doi: <https://doi.org/10.1017/S0149767700007427>
- Show's over for Liberace Museum in Vegas** (2010, 16 October). *CNN*.
- Sichel, J.** (2018). Do you think pop Art's queer? Gene Swenson and Andy Warhol, *Oxford Art Journal*, Vol. 41 (1), Doi: <http://dx.doi.org/10.1093/oxartj/kcx044>
- Smalls, J.** (1996). Making Trouble for Art History. *Art Journal*, 55(4), 20–27. doi:10.1080/00043249.1996.1079178.
- Sontag, S.** (1964). *Notes on Camp*, Retrieved from https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf
- Spargo, T.** (2000). *Foucault and Queer Teory*, Londra, Icon Books.
- Spivak, G. C.** (1988). *Can the Subaltern Speak?*, Basingstoke: Macmillan
- Sterling, A. F.** (1993). The Five Sexes Why Male and Female Not Enough?, *The Sciences*, March/April, Academy of Sciences. 20-25.
- Stokes, M.** (2012). *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Strinati, D.** (1995). *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Abingdon, Routledge.
- Sullivan, N.** (2003). *A critical Introduction to Queer Theory*, New York, NYU Press.
- Summers, C.** (2012). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, New Jersey, Cleis Press Start.
- Şengüler, O.** (29 Ağustos, 1976). Zeki Müren Küpe Takmak İçin Kulağını Deldirdi, *Hürriyet*.
- Şükran Moral “Amemus”** (2010, 4 Aralık). *Milliyet*.

- Tanar, M.** (2012). Bir değişim döneminin sembolü Zeki Müren, *Evrensel Kültür*, Sayı: 251, 21-24.
- Tanrıöver, H. U.** (2001). Türkiye’de Popüler Star’ın Prototipi, A. Yaraman (ed.), *Zeki Müren Biyografya 3* (s. 109 - 119) içinde. İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Taylor, V. ve Rupp, J. L.** (2004) Chicks with Dicks, Men in Dresses, *Journal of Homosexuality*, 46:3-4. Doi:http://dx.doi.org/10.1300/J082v46n03_07
- Taylor, V. Rupp L. J. ve Shapiro, E. I.** (2010). Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes, *Sexualities*, 13(3):275-294, Doi: <https://doi.org/10.1177%2F1363460709352725>
- The Land in Between** (1952). Belgesel. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ywFq0NxPpOY>
- Toprak, H.** (2020). Kişisel görüşme, 28 Aralık, E-mail aracılığı ile.
- Tunç, A.** (2001). *Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek*, İstanbul: Can Yayınları.
- Tunç, G. K.** (2020). Nitel Araştırmalarda Konumsallık Ve Düşünümsellik: Yakınlık Ve Mesafe Arası Müzakere, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Humanitas*, 8(16): 249-266, Doi: <https://doi.org/10.20304/humanitas.690347>
- Türk Sanat Müziğinin efsane ismi Zeki Müren’in daha önce hiç görmediğiniz askerlik fotoğrafları gün yüzüne çıktı**, (2010, 16 Temmuz) *Sabah*.
- URL-1** <<https://www.beaconbroadside.coml>> erişim tarihi 14.01.2018.
- URL-2** <<https://tr.pinterest.com/pin/407927678727638408/>> erişim tarihi 16.01.2018.
- URL-3** <<https://tr.pinterest.com/chickadeeyellow/>> erişim tarihi 19.01.2018.
- URL-4** <<https://tr.wikipedia.org>> erişim tarihi 16.12.2021.
- URL-5** <<https://m.bianet.org>> erişim tarihi 20.01.2018.
- URL-6** <Drag queen - Wikipedia> erişim tarihi 15.02.2020.
- URL-7** <<https://www.npg.org.uk> > erişim tarihi 23.01.2020.
- URL-8** <<https://en.wikipedia.org/wiki/Liberace>> erişim tarihi 26.10.2016.
- URL-9** <<http://www.vegasretro.com>> erişim tarihi 20.01.2020.
- URL-10** <<https://liberace.org/liberace-museum-collection/>> erişim tarihi 20.01.2020.
- URL-11** <<http://www.artnet.com/artists/arch-connelly>> erişim tarihi 17.03.2028.

- URL-12** <<https://collections.mnbaq.org/fr>> erişim tarihi 25.02.2018.
- URL-13** <10 <https://archive.newmuseum.org/images/1549>> erişim tarihi 26.02.2018.
- URL-14** <<https://collections.mnbaq.org/fr/>> erişim tarihi 26.02.2018.
- URL-15** <<https://www.anothermag.com>> erişim tarihi 27.02.2018.
- URL-16** <<https://aperture.org/blog/feminism/>> erişim tarihi 15.01.2020.
- URL-17** <<https://www.dellagracevolcano.se/>> erişim tarihi 17.01.2021.
- URL-18** <<https://artblart.com/tag/gilbert-george-queer/>> erişim tarihi 15.01.2020.
- URL-19** <<https://moranmorangallery.com>> erişim tarihi 16.01.2020.
- URL-20** <<https://www.theguardian.com/artanddesign/>> erişim tarihi 17.01.2020.
- URL-21** <<https://www.siir.gen.tr/siir>> erişim tarihi 5.12.2021.
- URL-22** <<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=12372>> erişim tarihi 05.04.2018.
- URL-23** <<http://listelist.com/zeki-muren-sanat-gunesi/>> erişim tarihi 23.01.2018.
- URL-24** <<https://gr.pinterest.com/pin/89157267593276004/>> erişim tarihi 23.01.2018.
- URL-25** <<https://velvele.net/>> erişim tarihi 20.01.2021.
- URL-26** <<https://twitter.com/berkentin/status/>> erişim tarihi 20.01.2018.
- URL-27** <<http://www.nostostr.com>> erişim tarihi 19.01.2018.
- URL-28** <<http://nostaljifilmi.blogcu.com>> erişim tarihi 20.01.2018.
- URL-29** <<https://tr.pinterest.com/flashy2classy/liberace>> erişim tarihi 17.10.2021.
- URL-30** <<http://vogue.com.tr/haber>> erişim tarihi 06.01.2018.
- URL-31** <<http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/>> erişim tarihi 06.01.2018.
- URL-32** <<http://www.enfesyemektarifi.com/kurabiyeler>> erişim tarihi 15.04.2018.
- URL-33** <<https://nako.com.tr>> erişim tarihi 15.04.2018.
- URL-34** <<http://www.bakimlikadin.net>> erişim tarihi 15.04.2018.
- URL-35** <<http://tavla.in/tavla-zeki-muren-kapisi/>> erişim tarihi 17.04.2018.
- URL-36** <<http://listelist.com/lgbtt-2013/>> erişim tarihi 18.04.2018.

- URL-37** <<http://dosim.kulturturizm.gov.tr/muze/202>> erişim tarihi 12.01.2020.
- URL-38** <<https://www.tripadvisor.com.tr> > erişim tarihi 14.01.2020.
- URL-39** <<https://tr.pinterest.com//>> erişim tarihi 01.04.2018.
- URL-40** <https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_of_Finland> erişim tarihi 01.04.2018.
- URL-41** <<http://www.worldoftomoffinland.com> > erişim tarihi 01.04.2018.
- URL-42** <www.beyzaboyacioglu.com> erişim tarihi 10.12.2021.
- URL-43** <<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler>> erişim tarihi 20.01.2020.
- URL-44** <<https://kitap.ykykultur.com.tr/yazarlar>> erişim tarihi 20.01.2020.
- URL-45** <<http://lemandaricioglu.com/tr/philia/>> erişim tarihi 15.01.2020.
- URL- 46** <<https://www.istanbulqueerartcollective.co.uk>> erişim tarihi 16.01.2020.
- URL-47** <<http://www.young-art-review.fr> > erişim tarihi 16.01.2020.
- URL-48** <<https://www.star.com.tr/dunya/asyali-sanatci> > erişim tarihi 28.01.2020.
- URL-49** < <https://vimeo.com/25405148> > erişim tarihi 28.01.2020.
- Ülkar, D.** (2015, 8 Aralık). Bağışlarla Destek veren İşte Benim Zeki Müren, *Milliyet Sanat*.
- Üstel, F.** (2004). *Makbul Vatandaş'ın Peşinde, II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Weeks, J.** (1985). *Sexuality and its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*, Abingdon, Routledge.
- Whitaker, B.** (2006). *Unspeakable love, Gay and lesbian life in the Middleast*, London, Saqı.
- Wolf, S.** (2012). *Cinsellik ve Sosyalizm, LGBT Özgürleşmesinin Tarihi, Politikası ve Teorisi*, (K. Tanrıyar, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Wong, Ming.** (Yönetmen). (2014) *Divaic*, Video sanatı. Erişim Adresi: <https://www.dailymotion.com/video/x1z4kbbk>
- Wood, N. B.** (2012). The Shaman Transformed, Transgenderism In Siberian Shamanism, *Sacred Hoop Issue 77*, 18-21.
- Yaraman, A.** (2001). *Zeki Müren Biyografya 3*, İstanbul, Bağlam Yayınları.

- Yetişkin, E.** (2010). Epistemik İhlalin Çevirisi, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, No. 25, s. 147- 159.
- Yetişkin, E.** (2010). Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, No. 25, s. 15-20.
- Yetişkin, E ve Gürler, Ebru E. ve Özer, B.** (2016). Hafızanın Arayüzü Olarak Anma ve Anma Mekanları: Gelibolu Yarımadası Örneği, *Mimarist*, Sayı 56, s. 73-79
- Yetişkin E. ve Karakaşlı N.** (2017, 26 Eylül). Günümüz Sanatı ve Başka Yakınlıklar Kurmak Günümüz Sanatı ve Kuir-Feminist Mekanlar Yaratmak, Akbank Sanat, Erişim Adresi: BAŞKA YAKINLIKLAR KURMAK: Günümüz Sanatı ve Kuir-Feminist Mekanlar Yaratmak - YouTube
- Yetişkin E.** (2019). Moving Towards Paratactical Curating: A Critical Overview of Feminist Curating in Istanbul in the Twenty-First Century In H. Robinson, M.E. Buszek, D.Arnold (eds.), *A Companion to Feminist Art* (pp. 91-110). New Jersey: Wiley Blackwell.
- Yılmaz, M.** (2009). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, İstanbul, Ütopya Yayınları.
- Yılmazlı, E.** (2020). Osmanlı’da Homososyal Mekanlar ve Cinsel Yönelimler, *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, Cilt: 18 Sayı:70. 38-63.
- Yüksel, N. A.** (2001). Türkiye’nin Kuyruklu Yıldızı: Zeki Müren, A. Yaraman (ed.), *Zeki Müren Biyografya 3* (s. 13 -43) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Zeki Müren Bodrum’da Anılıyor** (2019, 22 Eylül). *Anadolu Haber Ajansı*.
- Zeki Müren BBC’de** (1976, 53. sayı). *BBC Türkçe Dinleyici Bülteni*.
- Zeki Müren Dayak Yedi** (1955, 16 Temmuz). *Milliyet*.
- Zeki Müren Fazla Yemekten Hastalanmış** (1980, 17 Haziran). *Cumhuriyet*.
- Zeki Müren Paris Yolcusu** (1962, 13- 17 Şubat) *Ses Dergisi*.
- Zeki Müren Perhizi Bozdu** (1980, 17 Aralık) *Hürriyet*.
- Zeki Müren Siyahlar İçinde Çırılçıplak Yatıyor** (1970, 20 Ocak). *Hürriyet*.



EKLER

EK A: Sözlük

EK B: Zeki Müren Eser Listesi

EK C: Zeki Müren Filmleri

EK D: Zeki Müren Kostüm Listesi

EK E: Zeki Müren Dekor Listesi



EK A

SÖZLÜK

Kuir teoriye ait terminolojiler akademik çalışmalarda çok yaygın kullanılmadığından teze sözlük eklenmesi uygun görülmüştür.

Butch: Kendisini temelde maskülenlikle özdeşleştiren veya cinsiyet kimliğini ifade ederken maskülen işaretleri tercih eden insanları tarif eder. Özellikle lezbiyen topluluğunun içindeki maskülen “tarafa” atfedilir hâle gelişi 1940’larla birlikte başlamıştır.

Cross-dresser: En yaygın anlamıyla, kendisine doğumda atanmış cinsiyeti özellikle reddetmeden, farklı bir cinsiyetle özdeşleştirilen kıyafetler giymekten keyif alan kişileri tarif etmektedir. Bu pratik, cinsiyet ifadesinin bir şeklidir ve pek çok kişi için benliklerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Erotik bir eylemle ilişkilendirilmesi şart olmadığı gibi, kişinin cin[1]sel yönelimine dair bir gösterge de olmayabilir. Kişiler kendilerini bu şekilde tanımlamadan “travesti” ya da “cross-dresser” tabirinin kullanılmaması gerekir.

Drag: Bir performansın parçası olarak cinsiyetlendirilmiş kostümler giyinen kişilere denilir. Toplumun cinsiyet politikalarına karşı bir eleştiri, bir parodi veya yalnızca bir eğlence şekli de olabilir. Drag performansı kişinin cinselliğini ya da cinsiyet kimliğini ifade etmek zorunda değildir.

Drag Queen: Femininliğin farklı biçim ve boyutlarını teatral bir performans olarak sergileyen kişilere denilir.

Gender Fluid: Akışkan cinsiyet kimliği. Non-binary bir cinsiyet kimliği olarak, farklı cinsiyet kimlikleri ya da ifadeleri arasında gidip gelmeyi ifade eder. Benliklerinde kadın, erkek ya da farklı cinsiyet kimliklerine ait yönler olduğunu düşünen kişiler; örneğin drag queen’ler, drag king’ler ya da cross-dresser’lar da zaman zaman akışkan cinsiyet kimliğini sahiplenmektedir.

Heteronormativite: İkili cinsiyet rejimine dayanarak heteroseksüelliğin, cinsel yönelimin asli biçimi ve normu olduğu düşüncesi. Cinsel ve romantik ilişkilerin –ve evliliğin– en uygun biçiminin kadın ve erkek arasında gerçekleştiğini varsayar. Heteronormatif bir bakışa göre bedenin cinsi, cinsel yönelim, cinsiyet kimliği ve cinsiyet rolleri arasında doğrusal bir ilişki bulunur.

Trans / transseksüel: Trans” sözcüğünün aksine transseksüel şemsiye bir terim değildir, daha çok tıp insanların tercih ettiği eski bir terimdir. Hormon terapisi, beden

uyum operasyonu, mastektomi gibi tıbbi müdahalelere başvuran ya da buna niyetli kişileri anlatır. Uyum sürecinin tıbbi bölümüne odaklanan bir terim olduğu için Türkiye’de olduğu gibi birçok çevrede artık kullanılmamaktadır. Transseksüel sözcüğünün kullanımında ısrar eden trans kişilerse beden uyumsuzluğu/disfori deneyimleri sıklıkla birtakım tıbbi ihtiyaçlar doğurduğu için bunun önemli bir ayrım olduğu fikrindedir.

Transgender: Sahip olduğu cinsiyet kimliği doğumda kendilerine atanan cinsiyetten farklı olan kişiler için kullanılan bir şemsiye terimdir. Trans kadın ve trans erkek, en tipik trans kimlikleri olmakla birlikte, trans şemsiyesinin altında trans maskülen ya da non-binary gibi çeşitli terimler mevcuttur. Bu terimleri kullanan kimi insanların kendilerini trans şemsiyesinin altında görmemeleri de mümkündür; dolayısıyla kişileri tarif edecek sözcükleri seçerken kendilerini nasıl tanımladıkları sorulmalıdır.

Travesti: Doğumda kendisine atanmış cinsiyeti reddetmeden, daha çok dış görünüş ve davranışlar yoluyla, ikili cinsiyet rejimi içinde karşıt konuma işaret eden göstergelerle kendisini ifade eden kişi [Bkz: Cross-dresser]. Ancak Türkiye’de trans kadınları aşağılayacak şekilde kullanımı yaygınlaşmıştır. Buna tepki olarak, trans ve LGBTİ+ topluluğu “travesti” sözcüğünü politize ederek sahiplenmiştir. Dolayısıyla ancak öznelinin kullanabileceği bir sözcüktür.

Kaynakça: Gedizlioğlu, D. (2020). LGBTİ İnsan Hakları Alanında Çeviri Sözlüğü, Ankara:Kaos.Gl.

EK B: Zeki Müren Eser Listesi

ZEKİ MÜREN ESER LİSTESİ

Zeki Müren	1969
Senede bir gün	1970
Pırlanta 1	1973
Pırlanta 2	1973
Pırlanta 3	1973
Pırlanta 4	1973
Anılarım	1974
Güneşin oğlu	1976
Mücevher	1977
Nazar boncuğu	1978
Sükse	1979
Kahr mektubu	1981
Eskimeyen dost	1982
Hayat öpücüğü	1984
Aşk kurbanı	1985
Masal	1986
Helal olsun	1987
Gözlerin doğuyor gecelerime	1988
Ayrıldık işte	1989
Zirvedeki şarkılar	1989
Dilek çeşmesi	1990
Sev beni	1989
Doruktaki nağmeler	1991
Sorma	1992

Kaynak: Bengi, D. (2014). *İşte Benim Zeki Müren Sergi Kitabı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

EK C: Zeki Müren Filmleri

ZEKİ MÜREN FİLMLERİ

Beklenen şarkı	1953
Son beste	1955
Berduş	1957
Altın kafes	1958
Kırık plak	1959
Gurbet	1959
Aşk hırsızı	1961
Hayat bazen tatlıdır	1962
Bahçevan	1963
İstanbul kaldırımları	1964
Hep o şarkı	1965
Düğün gecesi	1966
Hindistan cevizi	1967
Kâtip	1968
İnleyen nağmeler	1969
Kalbimin sahibi	1969
Aşktan da üstün	1970
Rüya gibi	1971

Kaynak: GZone Dergi Aralık 2015 Sayı: 16

EK D: Zeki Müren Kostüm Listesi

ZEKİ MÜREN KOSTÜM LİSTESİ

Osman paşa	1960
Beyaz rüya	1960
Gladyatör	1970
Romalı araba yarışçısı	1970
Uğur duvağı	1970
Bahçevan'ın aşkı	1973
Dedikodu/ kalbimi ellerinde tut	1974
Uzaydan gelen prens	1975
Göz boncuğu	1978
Paris geceleri	1979
Milenyum	1996
Lale devri	n.d.
Susamış istiridye	n.d.
Sedef prens	n.d.
Çapkın kızcıklar	n.d.
Sırdaş geceler	n.d.
Batmayan güneş	n.d.
Dudaklı	n.d.
Sabah yıldızı	n.d.
Nefti geceler	n.d.
Aşkın dolandı boynuma	n.d.
Kuğuların sohbeti	n.d.
Sevda akvaryumu	n.d.
Mehtabı dinliyorum	n.d.
Şövalyenin aşkı	n.d.
Bodrum güneşi	n.d.
Kırmızının siyaha aşkı	n.d.
Sevgi peteği	n.d.
Akdeniz rüyası	n.d.

Kaynak: Bengi, D. (2014). *İşte Benim Zeki Müren Sergi Kitabı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

EK E: Zeki Müren Dekor Listesi

ZEKİ MÜREN DEKOR LİSTESİ

Hıçkırın gitarlar	1967
Sevda ormanı	1968
Aşk sarayı	n.d.
Kaf dağındaki saray	n.d.
Kuşu gölündeki sır	n.d.
İstiridye	n.d.
Yakut kadeh	n.d.
Sedef prens	n.d.
Şampanyanın rüyası	n.d.
Gelinciklerin türküsü	n.d.
Çocukluğumun bayram yeri	n.d.
Mimozaların tebessümü	n.d.
Çapkın kızılıklar	n.d.
Sırdaş geceler	n.d.
Yunus üstünde çocuk	n.d.
Aşk fiskiyesi	n.d.
Masal bahçesi	n.d.

Kaynak: Bengi, D. (2014). *İşte Benim Zeki Müren Sergi Kitabı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Nuran Leyla ERSEN KILINÇKAYA

Lisans: 2000, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, S. Antropoloji.
2005, University of The Arts London, İllüstrasyon.

Yüksek Lisans: 2008, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım, Sanat Yönetimi.

İŞ DENEYİMİ

Ar. Gör. 2006- 2008, Kültür Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sanat Y.

Öğr. Gör. 2009-2010 Arel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

Portfolyo Eğitmeni 2010-2014 Art Academy İstanbul

Portfolyo Eğitmeni 2014-2021 Arts of Ankara Leyla Ersen Atölye.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR

Ersen-Kılınçkaya, N.L., 2018. A suggestion on Comparing Drag to Shaman and Fetishization of Turkish Drag Icon Zeki Müren, *Art is Dead Long Live Live Art: An Interdisciplinary Conference on Performance*, 21 Nisan, 2018 Londra, İngiltere.

Ersen, N. L. 2017. An Analysis of Erinc Seymen's "A Portrait of a Pasha" and His Other Anti- Militarist Artworks, *International Journal of Art& Art History*, Vol. 5 (1), 1-8.

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR

Ersen, N. L. 2015. Uneasy Relationship Between Masculinity and Homosexuality. *History of Art Dakam Conference*, 8 Kasım 2015, İstanbul, Türkiye

Ersen, N.L. 2014. Artworks Related to Homoerotic Public Spaces Like Turkish Bath, Public Toilet Analyzed with Deleuze's Concept of Desire, *İTÜ Uluslararası Deleuze Konferansı*, Haziran 2014, İstanbul, Türkiye.

Ersen, N.L. 2012. Sexual Identities And The Erotic Within The Examples Of Contemporary Turkish And Iranian Art, *Sorbonne Crossroads Cultural Studies Conference*, 2012, Paris, France.

Ersen, N.L. 2012. Changing Aesthetics Sexual Identity Through Examples of Contemporary Turkish Art, *Mimar Sinan University Contemporary Art Conference*, 2012, İstanbul, Türkiye.

Ersen N.L. 2011. Criticism of Orientalism Through The Examples of artworks by Contemporary Turkish Feminist Artists; Nil Yalter, Şükran Moral and Gülsün Karamustafa, *Paris Türk Sanat Tarihi Konferansı*, 2011, Paris, Fransa.

Ersen N.L. 2010. Türkiye’de 1990 sonrası Güncel Sanat ve Kültürel Kimlik Kavramı, *Mimar Sinan Üniversitesi Sanatta Kimlik ve Etkileşim Uluslararası Sempozyumu*, 11 Mayıs 2010, İstanbul, Türkiye.

Ersen N.L. 2010. Türkiye’de 1990 sonrası Güncel Sanat ve Kültürel Kimlik Kavramı, *Bilkent Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Konferansı*, 19 Haziran 2010, Ankara, Türkiye.

Ersen, N.L. 2010. Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, *İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Dergi* 7, Temmuz Sayısı.

Ersen N.L. 2010. Türkiye’de 1990 sonrası Güncel Sanat ve Kültürel Kimlik Kavramı, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Aralık Sayısı

Ersen, N.L. 2009. Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik, *İ.T.Ü Sanat Tarihinde Gençler Konferansı*, 20 Mart 2009, İstanbul, Türkiye.

SERGİLER

2015 Nisan, Don Kişot Kadıköy, Karma Sergi.

2014 Mart, Cam Tavanı Delen Kadınlar Sergisi, Şişli Kent Kültür Merkezi.

2013 22 Şubat-24 Mart, Mixer Art Galeri, Salt Soyut, Karma Sergi.

2012 Muaf Cafe Bar, Beyoğlu, Kişisel Sergi.

2010 Haziran, Genç Plastik Sanatçılar Sergisi, Yasemin Art Galeri.

2008 Balıkesir Prof.Devrim Erbil Müzesi Genç Sanatçılar Koleksiyonu.

2007 Aralık İstanbul Kültür Üniversitesi Şirinevler Kampüs, Kişisel Sergi.

2005 Haziran, University of the Arts London, Mezuniyet Sergisi.

2004 Aralık/ Londra, O2 Bar/ Brick Lane, Üniversite Grup Proje Sergisi.

2004 Mayıs Londra, Ulusal Denizcilik Müzesi, Camberwell College of Arts İllustrasyon öğrencileri karma sergi.

2003 Aralık/ Londra, Southwark Ofcom İletişim Şirketi, Camberwell C.of Arts İllustrasyon öğrencileriyle karma sergi.

2001 Haziran, Brick Lane Galeri, Camberwell Sanat ve Tasarım Temel eğitim öğrencileri karma sergisi.

1997 Ankara Altanay Sanat Galerisi, Teymur Rzayev Resuloğlu ve öğrencileri karma sergisi.

