

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

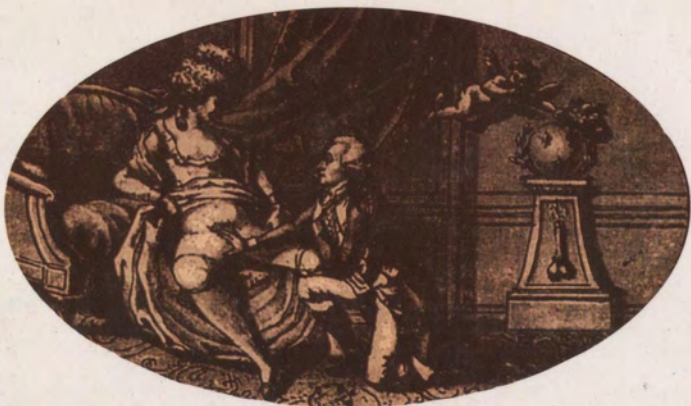
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

EROTİZM VE POLİTİKA

Lynn Hunt(Haz.)

Çeviren:
Ayşe Lahur Kirtunç



İnceleme-Araştırma Dizisi
KABALCI YAYINEVİ

Lynn Hunt, Pennsylvania Üniversitesi'nde tarih profesörü. "Politika, Kùltür ve Fransız Devrimi'nde Sınıf" (Politics, Culture and Class in the French Revolution) ve "Yeni Kùltürel Tarih" (The New Cultural History) adlı kitapların yazarı.

EROTİZM VE POLİTİKA

Hazırlayan:
Lynn Hunt

Çeviren:
Ayşe Lahur Kırtunç

Kabalıcı Yayınevi

KABALCI YAYINEVİ 60
İnceleme/Araştırma Dizisi 11

EROTİZM VE POLİTİKA

Hazırlayan: Lynn Hunt

Özgün Adı: *Eroticism and the Body Politic*
© The Johns Hopkins University Press, 1991

İngilizceden Çeviren:

Ayşe Lahur Kırtunç

Redaksiyon:

Cumhur Güçer

Bu kitabın yayın hakları

Kabalcı Yayınevi'ne aittir.

Türkçe Birinci Basım:

© Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996

ISBN 975 - 7942 - 57 - X

Yayın Yönetmeni: Vedat Çorlu

Dizgi: Beyhan Ajans

Baskı: Yaylacık Matbaası

KABALCI YAYINEVİ

Himaye-i Etfal Sok. No: 8-B

Cağaloğlu 34410 İSTANBUL

Tel: (0212) 526 85 86 - 522 63 05 Fax: (0212) 513 63 05 - 526 84 95

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI

Cataloging-in-Publication Data (CIP)

Hunt, Lynn

Erotizm ve Politika

Hazırlayan: Lynn Hunt

<*Eroticism and the Body Politic, The Johns Hopkins University Press, 1991*>

ISBN 975 - 7942 - 57 - X

1. Sanat-Fransız sanatı. 2. Sanatta kadınlar. 3. Erotizm.
4. Modern sanat-18. Yüzyıl-Fransa. 5. Modern Sanat-19. Yüzyıl-Fransa.
6. Sanatta politika.
- I. Başlık. II. Hunt, Lynn (Haz.). III. Sheriff, Mary. IV. Deneys, Anne.
- V. Maza, Sarab. VI. Cameron, Vivian. VII. Frappier-Mazur, Lucienne.
- VIII. Silverman, Debora. IX. Apter, Emily. X. Wagner, Anne M.

Basım Yılı: 1996

Kabalcı Yayınevi, İstanbul

İÇİNDEKİLER

Giriş

1. Fragonard'ın Erotik Anneleri ve Üremenin Politikası
Mary Sheriff 25
2. Vücudun Politik Ekonomisi: Choderlos' de Laclos'un Tehlikeli
İlişkileri
Anne Deneys 57
3. Elmas Kolye Olayı'na Yeniden Bakış (1785-1786):
Kayıp Kraliçe Davası.
Sarah Maza 85
4. Politik Açığa Çıkmalar: Fransız Devrimi'nde Cinsellik ve
Karikatür.
Vivian Cameron 117
5. Marie Antoinette'in Gövdeleri: Fransız Devrimi'nde Politik
Pornografi ve Kadın Sorunu.
Lynn Hunt 141
6. Toplumsal Beden: Juliette'in Öyküsü'nde Kargaşa ve Tören
Lucienne Frappier-Mazur 171
7. "Yeni Kadın", Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Fransası'nda
Feminizm ve Bezeme (Dekoratif) Sanatlar.
Debora Silverman 189
8. Kılı Kırk Yarmak: Ondokuzuncu Yüzyıl Sonunda Doğum
Sonrası Duygusallığı ve Kadın Fetişizmi.
Emily Apter 215
9. Rodin'in Ünlü
Anne M. Wagner 247

Giriş

Erotizm ve politika rahatsız edici bir çift gibi görünebilir. Genelde politik kurumların erotik olarak tasvir edilebileceğini düşünmeyiz. Hobbes'un *Leviathan* adlı kitabının resimlemlerinde erkek bir hükümdarın vücudundan tebasının küçük vücutlarının çıkmakta olduğunu görürüz, ancak bu resimde erotizmden en ufak bir iz bile yoktur. Ancak, politik örgütlenmenin bir vücut olarak düşünülmesi bile konunun erotik çağrışımlara açık olduğunu göstermektedir. Avrupa tarihinde, kralın vücudunun sihirli özellikleri olduğu görüşü, krallık kurumunun politik imgelerinde erotizme yakınlık potansiyelini arttırmaktaydı. Kalıtımsal monarşi türü bir hükümetin altında meşru bir hükümet kurulabilmesi kralın vücudunun erotik işlevine bağlıydı ve tabii ki kraliçenin vücudunun da bu işleve uymasına. Politik konuların açıkça tartışılmasından önceki yüzyıllarda bu iki vücudun işlemesi, yani kralın ve kraliçenin üreme işlevleri, kaçınılmaz olarak büyük bir politik öneme sahipti.

Politik bünyenin erotizmi kral ve kraliçenin vücutlarının ötesine de ulaşmaktadır. Aristokratların vücutları genelde politik bünyenin sağlığını yorumlamaya yarayan göstergeler olabilmisti. Sağlık kavramı aynı zamanda toplumsal yaşamın sağlığına ilişkin bir metafor haline de gelmişse, rezilliklere batmış bir aristokrasi halkın saygısına layık olmayı daha fazla sürdüremez. Genel sağlık kurallarına ilgi, aristokrasiden diğer

toplumsal sınıflara yayılmıştır, ancak kadınlar bu tür tartışmalarda hep özel bir rol oynamıştır. Krallık soyunun yasallığı nasıl kraliçenin saflığına bağlıysa, bir toplumsal sınıfın sağlığı da kadın üyelerinin güvenilirliğine bağlı olmuştur.

Avrupa tarihinin büyük bir bölümünde, güç erkeklerin alanı olarak düşünülegelmiş, bu alanda kadınların konumu hep belirsiz olmuştur. Erkekler, kadın vücutlarını aracı olarak kullanmaksızın birbirleriyle politik ve toplumsal olarak ilişki kuramamışlardır. Toplumsal ve politik düzen kadınlar olmaksızın yeniden üretilemez, ancak kadınlar kamu işlerine, yani politikaya el attıkları anda "tehlikeli" görülmüşlerdir. Bu özellikle Fransa'da geçerli olmuştur.

Fransa'da kadınlar kralın karısı veya anası olarak danışmanlık görevi yüklenebilmelerine karşın, İngiltere'deki gibi asla özerk "kraliçe" olamazlardı. Ancak, bu kitaptaki denemelerin de gösterdiği gibi, kadın vücutlarının kendi temsil gücü vardı. Kadın vücudu çocuk beslemeyi veya yozlaşmayı temsil edebilir, istegin gücü veya hükmetme gereksinimi, yahut da yeni bir düzenin vaadi veya eski bir düzenin çürümesi yerine geçebilirdi. Doğurma yetisinin kendisine verdiği güç nedeniyle sahip olduğu özel konum, kadının sanat ve edebiyatta çok sesli temsil edilmesini sağladı.

Kadın vücudunun çok yönlülüğü özellikle onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda çarpıcı olmuştur. Bu yüzyıllar Avrupa politikasında büyük yeniden yapılanmaların çağı olmuştur: Demokratik ve kitlesel politikanın doğuşu bu döneme rastlar. Bu değişikliklerin yanı sıra "kadının yeri" ile ilgili bir dizi sorgulamalar da gündeme gelmiştir. Bu kitaptaki denemeler, Fransa'da bu kritik dönemdeki vücut politikasının erotizmini tartışmaktadır. Kitap tek ülke üzerine odaklaşmayı yeğlemektedir çünkü birbiriyle yakından ilgili bir dizi soruna disiplinler arası bir yaklaşım getirmeyi amaçlamaktadır.

Bu odaklaşmayı haklı göstermek için disiplinlerarası çalışmalara duyulan gereksinimi ileri sürmek yeterli ama Fransa üzerine odaklaşmamızın aynı zamanda önemli tarihsel nedenleri de var: "Kamu alanında kadının rolü" tartışması özellikle Fransa'da, çok ileri düzeydeydi; Fransız Devrimi vücut-politika kavramlarının büyük ölçüde yeniden düşünülmesini sağladı; ondokuzuncu yüzyıl Fransız sanat ve edebiyatı, cinsiyet sınırları ve bunların güç ilişkilerindeki rolünü Batı dünyasında gündeme getirdi. Bu nedenlerle Fransa, siyasal bünyeye ilişkin kavramlar ve bunların erotizmle ilişkisi konusunda Avrupa'da oluşmuş düşüncelere model oluşturabilir.

Erotizm ilk bakışta tarih-üstü bir kavram gibi görünebilir, çünkü erotik yapıtlar bilinen tüm zaman ve uzamlarda varolmuştur. Ama onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda pornografi, "erotik" kategorisinden kesinlikle ayrılmaya başladı. Onsekizinci yüzyılda sözlükler "erotik" sözcüğünü "aşkla ilgili olan" diye tanımladılar. *Encyclopédie'* ye göre (1751-80, 4. bölümde Vivian Cameron'un sözünü ettiği eser) "erotik" sözcüğünün aynı zamanda "deliryum" (hezeyan) ve "bedensel arzuların normalden fazla olması" anlamları da vardı. "Pornografi" sözcüğü *Encyclopédie'* de veya diğer onsekizinci yüzyıl Fransız sözlüklerinde yer almamaktadır. Ancak, 1769'da Rétif de la Bretonne yarı roman, yarı ahlâksal metin sayılabilecek uzun bir eser yayınladı. Adı *Pornographe* olan bu eserin alt başlığı anlamlıydı: Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme (aslında italikle yazılmıştır) des femmes, avec des notes historiques et justificatives.² Rétif "pornografi" sözcüğünün Yunanca aslı olan "fuhuşla ilgili yayın" anlamıyla oynamaktaydı ve bunu onsekizinci yüzyılın "kamu alanında kadın" (le publicisme des femmes) sorununa bağlıyordu. Ancak ondokuzuncu yüzyılın başlarında (1830'larda ve 1840'larda) sözlükler "pornog-

rafı" sözcüğünü "müstehcen olan" ve özellikle de "halkın tüketimine sunulmuş müstehcen yayın" olarak tanımlamaya başladılar. Rétif'in bu terimi ilk kullanması da böylece günümüzde gözden kaçan "modern pornografi kavramının gelişmesi" ile "onsekizinci yüzyıla ait kadının kamu yaşamına katılımı" arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaktadır.

Modern pornografinin kaynaklarını tarihsel açıdan inceleyen pek az çalışmadan biri olan eserinde Walter Kendrick, pornografinin modern kavramının ortaya çıkışını, onsekizinci yüzyıl sonu ve ondokuzuncu yüzyıl başında bir araya gelen birbirinden çok farklı iki akıma dayandırmaktadır: Pornografik olarak sınıflandırılan nesneler için "gizli müzeler" kurulması ve fuhuşla ilgili ortaya çıkan pek çok yazı. Kendrick, gizli müzelerin, müstehcen malzemenin tüketiminde dikkatli bir denetim sağlamak üzere, alt sınıf ve kadınları dışlayacak şekilde yapılandıklarını söylemektedir. Bu müzeler, kilitli odalar veya kataloglanmamış derlemeler şeklinde olabiliyordu. Okur yazar oranının artıp, eğitimin yaygınlaşmasıyla klasiklerin "temizlenmeleri" bir ihtiyaç haline geldi. Özellikle Anglo-Sakson dünyasında yaygın olan bu uygulama onsekizinci yüzyılın başlarında ortaya çıktı, ondokuzuncu yüzyıl boyunca yaygınlaştı ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında da ortadan kaybolmaya başladı. Böylece, müstehcen olanın açıkça ortaya dökülmesi, "her şeyin herkese gösterilme olasılığının doğması"³, engellerin, katalogların, yeni sınıflandırmaların ve sağlık amaçlı sansürün ortaya çıkmasına neden oldu. Bu anlamda, kategori olarak pornografinin doğuşu, kültürün demokratikleşmesi tehlikesine karşı yanıt olarak ortaya çıkmıştır denebilir. Bu kültür demokratikleşmesi, kadının kültür tüketimine katılmasıyla oluşmaktaydı.

Bu kitaptaki denemeler özellikle pornografinin erotizmden ayrışmasının tarihçesini sorgulamak amacıyla yazılmış değildir. Bu tarih henüz yazılmayı beklemektedir. Denemele-

rin erotik ve pomografik arasında kesin bir sınıf ayrımı tanımlama gibi bir amacı da yoktur. Aslında bu ikisi arasında ayırım yapabilmenin güçlüğüne işaret etmektedirler. Amacımız bir anlamda ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan, erotik ve pornografik kategorilerini sabitleyen durağanlığı dağıtmak ve bunu yaparken de erotik (veya pomografik) olanla, politik olan arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Erotizm ve politika arasındaki bu olası bağlantının merkezinde de "kadının yeri" sorusu bulunmaktadır.

Bu kitabın yapısı oldukça basit ve dolambaçsızdır. Kitap, onsekizinci yüzyıl, Devrim ve ondokuzuncu yüzyıl sonu olmak üzere üç ana bölümden oluşmakta, her bölümde de üç deneme bulunmaktadır. Bu üç denemenin biri sanat tarihçisi, biri edebiyat eleştirmeni, biri de tarihçi tarafından yazılmıştır. Fransa'da erotizm ve politika arasındaki değişen ilişkileri tüm geçmişle sergilemeyi amaçlamadık çünkü bu konuda her boyutu tartışmayı olası kılacak kadar eser yayınlanmadı. Fakat umarız yaptığımız bu çalışma ile bu çalışma alanı ve her disiplinin odaklandığı bölgelerin sınırlarını aşan bir dizi birbiriyle ilişkili sorun belirlenmiş olur.

Burada sunulan denemelerin eldeki konunun sınırlarını aşan bir yöntemsel önemi bulunmaktadır. Biz uzmanlar genelde kendi uzmanlık alanımıza hapsolup, yalıtılmış bir şekilde çalışırız. Değişik disiplinlerden uzmanların birbirine paralel çalışmalarını birbiriyle çakışır şekilde yan yana getirerek, kültür araştırmaları konusunda geniş çerçeveli sorulara ilgiyi canlandırmak istemekteyiz. Ayrıca, kadın vücudunun temsiline odaklanan bir çalışmanın böyle birçok disiplinli yaklaşımı özellikle gerektirmesi rastlantısal değildir. Kadınlar pek çok çalışma konusunun merkezinde değil kenarındadır. Fakat feminist kurama duyulan ilgi bu denemelerin yazarlarını kadının güç ilişkilerinde (belirsiz de olsa) merkezi bir rol oynadığı yolları araştırma yönünde yüreklendirmiştir. Bu güç ilişkisi-

leri politikanın kendisinden, Art Nouveau akımındaki kadın sanatçıların eylemlerine ve hatta romanı ve resimlerdeki cinsiyet ilişkilerine kadar geniş bir çerçeveyi içermektedir.

Çok disiplinli yaklaşımın olanakları onsekizinci yüzyılı anlatan üç bölümde açık biçimde görülmektedir. Bu üç bölümün her biri kendi iç disiplininin kurallarını çiğnemeyi de içermektedir. Bir sanat tarihçisi olan Mary Sheriff, onsekizinci yüzyıl sütannelik kurumunun toplumsal tarihçesini kullanarak Fragonard'ın en ilginç resimlerinden birinin yeni bir "okumasını" geliştirmektedir. Bir edebiyat eleştirmeni olan Anne Deneys, Laclos'un ünlü romanını açıklamak için politik ekonomi benzetmesinden yararlanmaktadır. Bir tarihçi olan Sara Maza ise Devrim öncesi Fransız politikasının durumunu aydınlatabilmek için, "Elmas Kolye Olayı" kitapçığındaki retorik stratejileri gözler önüne sermektedir. Her üç bölümde de, çok değişik yöntemler aracılığıyla onsekizinci yüzyılda kadın vücudunun yeniyle ilgili yeni duyarlılıkları gözlemleyebiliriz.

Bu duyarlılıkları anlamanın en iyi yolu onları kadın ve genel kamu alanları bağlamında değerlendirmektir. Joan Landes bir süre önce Jürgen Habermas'ın eserlerini temel alarak bu sorun üzerinde bir çözümleme geliştirmiştir. Landes'e göre, onsekizinci yüzyılı inceleyenler, kadınların kamu yaşamında ve özellikle de salonlarda oynayabildikleri önemli rol üzerinde durmuşlardır. Montesquieu, kadının cinselliğini kullanarak kamu olaylarını etkilemesi konusunda uyarıda bulunmuş, Rousseau bir adım ileri giderek kadının toplum huzurunda kendini öne çıkarmasını yererek, bunun erkek erdemi üzerindeki yıkıcı etkisini kınamıştır.⁴ Aydınlanma çağının büyük düşünürleri de böylece kadın erotizmi ve politika arasında ilişki kurmuş ve kadın erotizminin politika için önemli bir bozulma kaynağı oluşturduğunu söylemişlerdir. Kadın erotizmi "özel" ve "kamuya açık" arasındaki sınırları belirsiz-

leştirdiği için özellikle rahatsız edici olmuştur; erotizm temelde özel olan bir şeyin kamu alanına saldırısı olarak kabul edilmiştir.

Ancak Montesquieu ve Rousseau'nun gözlemlerinde Landes'in kayda değer çözümlemesini yaparken gözden kaçırdığı garip bir durum vardır: Erotizmin toplumsal etkilerinin kınanması genellikle erotik bir şekil alırdı. Bu Montesquieu'nun durumunda iyice açıktır: Saraydaki yaşamı birinci tekil şahısla Özbek'in karıları ve harem ağalarının mektuplarını kullanarak uzun uzun anlatan *Acem Mektupları*, öзде çok erotik bir kitaptır. Montesquieu kitabı hiç değilse kısmen tahrik etmek amacıyla yazmıştır. Rousseau'nun eserleri de kadınların açılıp saçılmalarını yermek amacıyla yazılmasına karşın, kadın duyarlıklarını anlatan, erotik potansiyeli olan kitaplardı. *M.d' Alembert'e Tiyatro Üzerine Mektup* adlı eserindeki en yakıcı bölümler bile çok belirsizdir çünkü kadınların güçlerini yüceltir.

Mary Sheriff'in denemesi sütanneliğin yerildiği Rousseau'nun eleştirisiyle Fragonard'ın aynı konuda tablosunu [Sütanneyi Ziyaret, 1775] yan yana getirerek bu tür sorunların yüreğine parmak basmıştır. Rousseau, yeni bir evcilik programına uygun olması için "doğal" kadınların kendi çocuklarını emzirmeleri konusunda ısrar etmişti. Bu program daha erdemli bir politik düzenin kurulmasına bağlanmıştı. Fragonard'ın resmi de benzer konulara işaret etmek istemekle birlikte, bu yalın mesajın altında farklı mesajlar bulunmaktadır. Resimdeki anne "iyi" veya "kötü" kavramlarının ötesinde erotikti. Üstelik hem resmin kompozisyonunun merkezindedir hem de başını göğsüne dayamış, biraz efemine görünümlü kocasından daha hakim görünmektedir. Resmin tasarımı dinsel, tapınma ve erotik gösteri arasında bölünmüş gibi durmaktadır ve koca doğal annenin kollarında garip bir şekilde bebeğin yerini almıştır.

Böylece Fragonard'ın tablosu kadının nasıl olması gerektiğini ve davranış biçimlerini çağının eleştirel çerçevesi içinde sorgulamaktadır. Ancak bunu son derece belirsiz bir yöntem kullanarak gerçekleştirmekte ve bu yöntem erkeklerin rolünü de sorgulamaktadır. Sosyopolitik ve temsilî olan bu belirsizliğin merkezinde erotik annenin vücudu bulunmaktadır. Tablo, içerdiği şehvet, yapaylık ve yapısındaki opaklık nedeniyle Rousseau'nun nefret ettiği ve kadınların kamu yaşamına katılmasıyla oluşan yozlaşmış ve efemine toplumu aynen yaratmaktadır.

Anne Deneys *Tebhlikeli İlişkiler* adlı eserdeki kişilerin arasındaki ilişkileri düzenleyen alışveriş sistemi üzerinde odaklaşmaktadır. Bu sistemde öyküler, söz vermeler ve anlaşmalar yer almakta ve bunların her biri erkekler arasında bir kadının el değiştirmesini temel almaktadır. Deneys "çapkın" romanında" üç düzeyde alışverişi ortaya çıkarmaktadır: Ekonomik, ahlâkî ve dile dayanan alışveriş. Çapkınlar dünyasının ekonomik düzeninde kadın "mal" işlevine sahiptir; bu mal sürekli dolaşımdadır ve bu dolaşım erkeğin ününü (yani anaparasını) arttırır. Ahlâkî düzeyde ise, çapkınlar bedensel tehlikelerden uzak durmak yöntemi geliştirmeyi varoluş nedenleri olarak görürler. Ancak kendi sevgi ve tutkularından uzak kalarak zafere ulaşabilirler. Bu denetleme yöntemiyle çapkınlar Merteuil Markizinin "zevk makineleri" dediği kadınları toplum önünde rezil etmekte ve böylece de güya toplumsal düzeni koruma görevi üstlenmektedirler. Son olarak da, çapkının sözcük alışverişi "sözcüklerin" ve "sözcüklerin çağrıştırdığı kavramların" birbirinden ayrılabilceği inancına dayanmaktadır. Merteuil Markizi ve Valmont yalan dolan kullanarak istediklerini elde edebileceklerine inanmaktadır. Fakat Valmont, Président de Tourvel'e aşık olunca bu yöntem işe yaramaz. Ancak burada

"Libertine" sözcüğü sıradan çapkınlığın ötesinde cinsellik peşinde koşmayı bir yaşam biçimine dönüştürmüş kadın ve erkekler için kullanılmıştır, -ç.

da roman, yasaya karşı gelmez aksine hayret edilecek bir şekilde yasanın işlemlerini destekler biçimdedir.

Görülmektedir ki, romandaki çapkınlık yasaların çiğnenmesiyle ilgili olmaktan çok "alışverişin en yüce yasasının" pekiştirilmesiyle ilgilidir. Bu denemede ortaya konan zengin çözümleme, romanda tanımlanan –daha doğrusu tanımlanmadan geçirtilen– kadın vücutlarını çok anlamlı kılmaktadır. Kadınlar, erkekler arasında alışveriş birimi oldukları için vücutlarının da neredeyse soyut bir değeri vardır. Bu nedenle kadınların vücutları bir anlamda öyküde yoktur; hemen hiçbir zaman ayrıntılı bir biçimde anlatılmazlar.

Ortalıkta olmayan kadın vücudunun en ilgi çekici örneklerinden bir tanesi Sarah Maza'nın çözümlediği 1785-86'larda Marie Antoinette'in de karıştığı Elmas Kolye skandalıdır. Tabii ki Fransa Kraliçesi herhangi bir kadın değildir ve onun ünü devleti ilgilendiren bir konudur. Bu olay da tümüyle ünle ilgili bir olaydır ve Sarah Maza'nın gösterdiği gibi, adına leke süren bu skandalda kraliçe aslında hiç rol almamıştır. Yıpısal tarihsel nedenler, Eski Rejim Fransası'nda güç ilişkilerinin kraliçenin olaya katılmayan vücuduna ne denli bağlı olduğunu açıklamaktadır. 1770'lerin ve 1780'lerin risaliye yazarları sürekli ve sert bir biçimde XV. Louis'in yönetimini "kadınlaştığı ve eroikleştiği için" eleştirmişlerdir. XV. Louis'in ünlü metresleri Madame de Pompadour ve Madame du Barry tarafından fazlaca etki altında tutulduğu söylenmekteydi. XVI. Louis başa geçtiği zaman, Marie Antoinette, kadınların cinsel ve politik etkinlikleriyle ülkenin politik kokuşmasının örtüşüğünü düşünenlerce boy hedefi seçildi.

Skandalla ilgili risaleler, Marie Antoinette'in cinsel ahlâksızlığını göz önüne alarak skandala katılmış olabileceğini ima etmekle kalmıyor, aynı zamanda bu süreçle kadın cinselliğinin politik yaşam üzerindeki etkileri konusunda bir suçlama geliştirdiğini söylüyorlardı. Skandalı anlatan risaleler ve

yasal belgeler kraliçenin ününü lekelemekle kalmadı, aynı zamanda üst düzey kadın entrikalarının ayrıntılarıyla ilgilenen bir toplum oluşmasına katkıda bulundu. Bu toplum kadınlığının erdemli bir kamu yaşamıyla bağdaşmayacağını kabullenmişti.

Fransız Devrimi, "kadının kamu alanındaki etkisi" konusunu bir kriz noktasına getirdi, çünkü kadınlar siyasal alanda olan bitene katılmak için pek çok fırsatı değerlendiriyorlardı. Ekim 1789'da Versailles'a düzenlenen kadın yürüyüşü hem devrim taraftarlarının, hem devrim karşıtlarının düş gücünü alevlendirdi. 1790'da Edmund Burke, "kralcı mahpusların, yavaş yavaş sokaklardan geçirilişini, iğrenç çılgınlıklar, kulak parçalayan bağırtilar, çılgın danslar ve sefil kostümlele, cehennemden dibinden fırlamış ağza alınmadık korkunçlukların, en iğrenç kadın şekline girerek yürüyüşünü" anlatır. Tüm bunları Marie Antoinette'in "güzelim görüntüsü" ile kıyaslayıp onun "sabah yıldızı gibi ışıltılı, yaşam, pırıltı ve mutluluk dolu olduğunu" söyler. Marie Antoinette'in çöküşü, şövalyelik devrinin sona erişinin ve yeni, soğuk "aydınlığın ve aklın galip gelen imparatorluğunun" yükselmesinin ve bu imparatorlukta "yaşamın iffetli örtüsünün hoyratça yolunup atılmasının" bir işaretiydi.⁵ Burke'un Marie Antoinette ile Versailles'a yürüyen cehennem zebanilerini yanyana getirmesi, bize kadın figürünün pek çok değişik ve birbiriyle çelişen anlamları olabileceğini hatırlatır. Kişinin politik yapısı bu figürü etkiler. Fakat bu aynı zamanda politik yelpazenin değişik taraflarında yer alan bünyelerin ortak bir korkusu olduğunu da örneğidir: Politik düzende kadınların vücutları.

Vivian Cameron, devrim karşıtı tarafların, Devriminin ilk yıllarında kadın vücudunu önemli bir karikatürde nasıl temsil ettiklerini gösterir: *Grand Débandement de l'armée anticonstitutionnelle* adlı eseri resimleyen, Burke'la dalga geçiyor gibidir, çünkü yaptığı resimde yaşamın örtüsü gerçekten "hoyrat-

ça yolunup atılmaktadır". Bu resimde, yeni anayasayı destekleyen, aristokrasinin önde gelen kadınları, eteklerini kaldırıp kalçalarını Avusturya ordusuna göstermektedir. Ünlü bir demokrat olan Théroigne de Mericourt isimli kadının yukarı kalkmış eteklerinin altından üstünde "République" ("Cumhuriyet") yazan cinsel organı görünmektedir. "République", aynı zamanda "kamuya ait" anlamına da gelmektedir. Burada cinsellikle erk arasındaki bağlantı açığa çıkarılmaktadır, ancak bu bağlantı, iğneleyen gülmece ile maskelenmektedir. Aynı gravürü çözümleyen Vivian Cameron, bir dizi biçimsel ve tematik etkinin izini sürerken eğlenceden dışkıyla ilgili argoya, oradan da erotik ve kadın düşmanı söyleme uzanmaktadır. Bu gravür özellikle değerli bir kaynaktır çünkü onsekizinci yüzyıl edebiyatında ortaya çıkmaya başlayan erotizm ve politikayla ilgili pek çok temanın açıkça odaklaşmasını sağlamaktadır. Aynı yüzyılın başlarında yapılmış olan Fragonard'ın resmi gibi bu gravürün de anlamları belirsiz kalmaktadır. Bu belirsizlik özellikle kadınların rolü açısından geçerlidir çünkü kadınlarla hem alay edilmekte, hem de kadınlar Fransız Devrimindeki her iki tarafça erkek denetimine bir tehdit olarak gösterilmektedir.

Bu kitapta benim yazdığım deneme ise Marie Antoinette'e karşı üretilen edebiyatı Devrim dönemine kadar izlemektedir. Eski kraliçenin yargılanması, onun hakkındaki cinsel ahlâksızlık suçlamalarını belirginleştirirken aynı zamanda kraliçenin kötü bir anne olarak gösterilmesini sağlamıştır. Sekiz yaşındaki oğluyla cinsel ilişkide bulunduğu iddiaları, 1789'dan sonra yayınlanan pek çok pornografik risale ile daha da inanılır kılınmıştır. El altından gizlice dolaşınlan bu risalelerdeki suçlamalar halk arasında geniş yankı uyandırmış, bu yankıya kraliçeye "kanuna ne inancı ne de saygısı olan yaşlı orospu" diyen Hebert'in *Père Duchesne*'si gibi popüler gazetelerin büyük katkısı olmuştur. Marie Antoinette'e karşı

olan risaleler cinsiyet sınırlarıyla ilgili derin bir devrimci kaygıyı örneklemektedir. Şayet Louise de Keralio'nun iddia ettiği gibi "Kraliçe olan kadın cinsiyet değiştiriyor" ise, devrimciler politik katılım hakkı isteyen kadınlar için ne düşünmeliydiler? Önde gelen bir Jakoben hukukçu bu tür kadınlara "özgürleşmiş kızlar, amazonlar" demekte, kraliçenin idamından kısa bir süre sonra da Milli Meclis kadınlara ait tüm politik klüpleri kapatmaktaydı. Böylece Marie Antoinette'in vücudu kadınların kamu kesimine girmelerinin sembolü oldu. Kraliçenin vücudu, cumhuriyetçiliğin kalbinde yatan erkek dayanışmasının oluşturduğu sacayağının bir tür olumsuz üçüncü noktasıydı.

Erotik bünye ve toplumsal bünye arasındaki ilişki, Lucienne Frappier-Mazur'un Marquis de Sade'ın *Juliette'in Öyküsü* adlı eseri hakkında yazdığı denemesinde dramatik bir şekilde ortaya konmaktadır. Genelde şiddet öğeleri içermesine karşın Sade'ın anlattığı grup seks sahnelerinin "sert bir törenselliği" ve "törenselleşmiş bir sembolizmi" vardı ki bunlar toplumsal-politik gerçeklerle sıkı sıkıya bağlantılıydı. Düzen ve düzensizlik arasındaki bu dramatik yarışmanın (birkaç anlamlı olsa bile) temel oyuncularını kadınlardır. Vücudun toplumsal benzetme olarak kullanımını anlatan insanbilimci (antropolog) Mary Douglas'ın eseri, Sade'ın anlatımında uç noktalara erişerek, o devirdeki kadına atfedilen aşağılık konumun toplumsal işlevini ve nedensizliğini aydınlatmak için kullanılmıştır. Kadınlar iç çelişkilerle dolu bir hiyerarşik sistemin modelleridirler, çünkü hem cinsel olarak, hem de toplumsal sınıf olarak tanımlanırlar. "Dişi olan" iğrenç ve kirletilmiş olanla ilişkilendirilmiştir. Bu iğrenme ancak kadının şiddetle boyun eğdirilmesi ve böylece tehdit unsuru olmaktan çıktığı durumlarda cinsel isteğe dönüşebilir. Toplu seks sahnelerindeki cinsel hiyerarşi en ayrıntılı çeşitlemelerine varıncaya kadar zulümcü prensibin modeli işlevini görmekte ve kadın hep seçilen kurban olmaktadır.

Böylece Sade, kendi döneminin toplumsal ve politik akımlarını göstermenin ötesinde, kadının herhangi bir kamu düzenindeki rolünün derinlemesine bir incelemesini yapmaktadır. Kadınların boyun eğdirilmesini toplumsal olarak gerekli bulmaktadır. Romanda erotik unsurlar açıkça pornografik olmuştur ve Montesquieu'nun *Acem Mektupları*'ndan öz olarak değilse bile biçem olarak farklıdır. Fakat pornografi, toplumsal düzeni derinden sorgular.

Burada anlatılan her üç dönemde de, erkekler arasında ortaya çıkan toplumsal gerilimle ilgili tartışmanın merkezinde kadın vücudu vardır. Ondokuzuncu yüzyıl tartışmalarında toplum giderek daha çok yer almaktaydı. Bu dönemden önce erotikleştirilmiş aristokrat kadın (veya fahişe, veya kraliçe) özel bir politik kokuşma ve çürümeyi temsil ederken, ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru yazarlar fuhuş ve erotizmi tüm insanlar arası ilişkilerin ticarileşmesinin örnekleri olarak görüyorlardı.⁷ Örneğin Emile Zola'nın romanlarında, kadın vücudu ticaret ve endüstrinin makinalarıyla belirgin bir şekilde ilişkilendirilmekteydi.⁸ *Au Bonheur des dames*'daki bakkal dükkanı çekiciliğini kadınların arzularına borçludur. Fahişe *Nana* vücudunu kullanarak aşk ve ticareti bir araya getirir.

Zola'nın kadın kahramanları ve ondokuzuncu yüzyılla ilgili son üç bölümümüzde incelenen kişiler, Balzac'ın romanlarına ve A. J. B. Parent-Duchatelet'in *Paris Kentinde Fuhuş* (1836) adlı öncü çalışmasına kadar uzanmaktadır. "Kamu yaşamında kadın" politik temasının "fuhuş" kaygılarıyla nasıl örtüşüverdiğini gördük. Fahişe "kamuya açık" kadındı ve kraliçe veya Théroigne de Méricourt gibi sıradan bir demokrat bile olsa, kamunun gözü önündeki kadın "fahişe" damgasını yeme riskiyle yaşamaktaydı. Ondokuzuncu yüzyılda anlatı biçimlerinde fahişe özel bir role sahip oldu çünkü o gerçek sınıfsal geçmişini maskeleyerek toplumsal sınırları aşma yetisi göstermekteydi. Peter Brooks, ondokuzuncu yüzyılın en çok

okunan romanı olan Eugène Sue'nun *Paris'in Gizleri* (1842-43) adlı eserinde "vücut", "fuhuş" ve "dizi roman" temalarının ve anlatılan öykünün nasıl bir araya geldiğini ortaya koymuştur. Sue'nun eserinin bu denli yaygın kabul görmesi, seri üretimin, fuhuşun toplumsal nedenlerine duyulan ilginin ve yasadışı işler yaptığı varsayılan alt düzey insanların çoğalması kaygısının bir arada ortaya çıkmasından kaynaklanmıştır.

Ondokuzuncu yüzyıl sonuyla ilgili üç deneme de benzer temaları ele almakta, ancak "kadın sorunsalının" onlarca yıl boyunca nasıl değiştiğine işaret etmektedirler. Debora Silverman'ın Art Nouveau ile ilgili denemesi Fransa'da 1880 ve 1890'larda kadının birbirinden çok farklı iki yüzünün birbiriyle çekişmesini anlatır: Bunlardan biri, "femme nouvelle" denen, ailesini ve evini kariyeri uğruna yadsıyan bir tür erkeksi kadındı. Diğeri ise "femme féconde" denen, anaç bir mutluluk saçan ve içselleştirdiği dişiliği olan kadındı. "Femme nouvelle" in tehdit öğeleri içermesi, açıkça yeni makine çağına bağlıydı. Buna tepki olarak Art Nouveau çevrelerinden pek çok erkek ve kadın dekoratif sanatlarda özel bir kadınsı görev gereğinden söz ettiler. Kadınlar hem başka kadınlarca ve hem de erkekler tarafından dekoratif sanatların üreticisi ve tüketicisi olarak sunuldu. Bunu da kendi sanatsal yaratılan ve sanata daha duyarlı ev döşeme biçimleri yaratarak yaptılar; bir anlamda dekoratif sanatları yeniden canlandırdılar.

"Ailesel kadınlık" akımının önde gelen kadınlar dekoratif sanatların yenilenmesinde etkin görev aldılar. Bu akım, milliyetçilik, geleneksel ve cinsiyete bağlı iş bölümü ve ailenin korunmasını temel alan bir karışımdı. Bu Art Nouveau incelemesi, şunu göstermektedir: Ondokuzuncu yüzyıl sonunda "yeni kadın"ı hiçe saymak 1790'lardaki kadar kolay değildi. Yeni kadın, ancak değişik ve daha güçlü bir kadın imgesi oluşturabilirse dizginlenebilirdi. Bu yeni imgenin en iyi örneği, 1900'den Paris Dünya Sergisi'nin girişini süsleyen, dekora-

tif sanatların kraliçesi *La Parisienne'* dir. 1789'ların katılımcı kadın tehdidi, zarafetin, dişiliğin ve Fransız milli gururunun simgesine dönüştürülmüştür. Endüstri çağının erkeksi *femme nouvelle'* e yanıtı, yeniden dişileştirilip erotikleştirilen ve aynı zamanda becerikli bir iç mekanlar kadını olmuştur.

Emily Apter, ondokuzuncu yüzyılda erotik olanın yeni kavramsallaşmasına eğilmektedir: Bunlar cinsellikle ilgili yeni araştırmalar ve özellikle de psikoanalizdir. Fetişizmle ilgili psikoanalitik edebiyatın yeni bir okumasını yapmak ve kadın fetişizmiyle ilgili yeni bir kavram geliştirmek amacıyla Maupassant'dan birkaç metin kullanmaktadır. Klasik psikoanalitik yazıların (Freud'unkiler de dahil olmak üzere), fetişizmi yalnızca erkeklere ait bir olgu olarak tanımlamalarına karşın, Maupassant'ın düzyazıları, ana ölümleri törenlerini ve aşırı duygusallığı "fetişist" olarak betimlemektedir. Maupassant, manik koleksiyonculuk ve yas tutma betimlemelerini Charcot'un "kadın isterisi" gösterilerini model olarak kullanarak yapmıştır ve öykülerinin psikoanalizin sosyokültürel tarihinde önemli bir yeri vardır. Öyküleri aynı zamanda kadınların dayanılmaz kayıplarla yüz yüze geldiklerinde ne tür davranışlar sergilediğini gösteren bir tür "yoğun tanım" sunmaktadırlar. Bu tanımlamalar, feminist akımın psikoanalizi yeniden şekillendirmesiyle yan yana getirilince, geleneksel psikoanalizin kadın erotizmine bakışını tersine çevirmektedir. Böylece "cinsiyet" ve "erotik" kategorilerini de sarsmaktadır.

Ün, çok değişik bir formda Anne Wagner'in Rodin üzerine yazdığı denemede bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Burada baş kişi sanatçının kendisidir. Rodin'in cinselliği sanatının cinsel yoğunluğunda, ünü ise bu ikisinin karışımında ifade bulmuştur. Sanatçı ondokuzuncu yüzyıl sonu kadın ve erkek cinselliği söyleminin sınırları içinde çalışmıştır ve yontularının yaygın olarak kabul görmesi de kesinlikle çağının cinsellik saplantısından beslenmiştir. Rodin'in amaçları, onun sanatını

"cinsel doğruları söyleme" olarak gören çağdaş eleştirmenler tarafından göz ardı edilmemiştir. Çağdaş tepkileri dikkatle okuyan Wagner, Rodin'in eserlerine hem erkek-egemen (patriarchal), hem de feminist yorum getirebileceğini ortaya koymuştur. Kadını vücudu olarak yorumlayan Rodin'in sanatı, erkeğin kadına hükmetmesini desteklerken aynı zamanda dizginlenemez kadın cinselliğinin varlığını da doğrulamaktaydı.

Rodin'in eserleri pek çok yönden, çağının kabul gören cinsel ideolojisi ile suç ortaklığına girmişti. Bu ideoloji, *Gil Blas* adlı eserde görüldüğü gibi, içerik olarak "sürekli kadın peşinde koşan, kadın dikizleyen, kadına sahip olan ve kadın tarafından sahip olunan" erkeklerle dopdoluydu. Tüm bunlara karşın, kadın eleştirmenler Rodin'in eserlerinde cinsel arzuya aynı içtenliği, aynı cinsel içeriği kuran bir özgürlük duygusu bulabildiler. Böylece Rodin'den Rousseau'ya kadar tam bir çember çizmiş oluyoruz, çünkü Rousseau kadınların baştan çıkarıcılığına (erotizme) yapay bir toplumsal yönlendirme olduğu için karşı çıkmaktaydı. Rodin için erotizmin bu toplumsal cilâsının altındaki gerçek "olduğu gibi" vücuttu: Cinsel farklılığın ve arzunun kümелendiği yer. Bedensel gerçeğin Rodin tarafından anlatımı hep birbiriyle çelişen okumalardan oluşmuştur. Bu belki de erotizmin hep belirsiz olarak kalmasındandır. Erotizm, hem "erkek kadının efendisidir" der, hem de Rousseau'nun gördüğü gibi, "kadın erkeğin efendisidir" der. Toplumsal ve politik yaşamın varlığı bile bu "kadınların arzusu" ve "kadına duyulan arzu" ikilemine dolaşır kalmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru kadınlar hem toplumsal yaşamın kamu önünde tartışılmasında, hem de politika-yadsınamaz bir güç haline gelmişlerdi. Fakat aynı zamanda da kadın vücutlarının sanat ve edebiyatta erkekler tarafından temsil edilmesi ve evcilleştirilmesi sürüp gitti. Kadın vücudu, kendi temsil etme işlemlerinin öznesi olacağına sa-

natçı ve yazarların bakışlarının nesnesiydi. Kadınlar, erkekler arası bir bağlantı, toplumsal ve politik örgütlenmelerde erkeklerin birbirleriyle iletişimini sağlayan sacayağının bir noktası olarak işlevlerini sürdürdüler. Bu denemeler bazı şeylerin günümüze kadar hiç değişmeden sürdüğünü, bazılarının da değiştiğini göstermektedir. Aynı zamanda kadın vücutlarının erotik gizilgücünün modern politika, sanat, edebiyat ve psikolojide önemli bir etken olduğunu ortaya koymaktadır.

NOTLAR

Bu seçkide yer alan denemeler ilk kez 1988'de Pennsylvania Üniversitesi'nde bir konferansta bildiriler olarak sunulmuşlardır. Konferansın gelir kaynağı aynı üniversitenin Kültür Araştırmaları Merkezi ve Batı Avrupa Araştırmaları Merkezi'dir. Ayrıca Joe ve Emily Lowe Vakfı da ek destek sağlamıştır. Konferansın düzenlenmesine Tarih Bölümü öğretim üyesi Jeffrey Horn büyük katkıda bulunmuştur. Yazarlar konferans sırasında bildirilerle öneeri ve eleştiride bulunan Naomi Schor, Bonnie Smith, ve Carroll/Smith-Rosenberg'e şükranlarını sunarlar.

1. Özet için bakınız: Guiseppe Maria Lo Duca, *Histoire de l'érotisme* (Paris: J. J. Pauven, 1979).
2. Rétif de la Bretonne, *Le Pornographe* (London, 1769).
3. Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture* (New York: Viking Press, 1987), s. 57.
4. Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988).
5. Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790; Garden City, N. Y.: Anchor Books, 1973), s. 85, 89-90.
6. Kadın vücutları Dorinda Outram'ın *The Body and The French Revolution: Sex, Class and Political Culture* (New Haven: Yale University Press, 1989) adlı eserinde, özellikle 124-152 sayfalarında önemli bir yer tutmaktadır. Outram, kadının dışlanması konusunda pek çok ilginç sav geliştirmesine karşın erotizm sorunsalına pek eğilmemiştir. Beni en çok rahatsız eden konu, yirminci yüzyılda faşizmle vücuda karşı devrimci bir tavır ilişkilendirmeye çalışmasıdır. Bizim çözümlememiz, erotizmin politikakalanyla olan ilişkisindeki üstü örtülülük ve akışkanlığı daha çok vurgulamaktadır.
7. Bu savı Sarah Maza'ya borçluyum.
8. Bakınız: Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in the Narrative* (New York: Random House, 1984), s. 143-170. Bu ve bundan sonraki paragraf genelinde Brooks'un eserini temel almaktadır.

1. Fragonard'ın Erotik Anaları ve Üremenin Politikası

Mary Sheriff

Resimle yaratılmış imgelerle onların temsil ettiği toplumsal idealler ve gelenekler arasındaki uygunluk irkiltici ve dolaylı olabilir. Tablodaki konunun verdiği mesaj, eserin formel yapısı tarafından yalanlanabilir veya ana konuya karşı ikincil bir konu mesajı bulandırabilir. Böyle durumlarda imge sıradan ve dolaysız bir "okumayı" inatla güçleştirir, bu okuma tabloyu seyredenlerin cinsiyet ve sınıf önyargılarının duyarlı bir değerlendirmesi bile olsa. Hem belirsizlik içeren, hem de ironik eserlerde tablonun iç dinamiğinin okumayı yönlendirmesi önemlidir. Aynı zamanda açıkça sunulan nesne, alt anlamlar ve yapı arasındaki çok yönlü etkileşimlerin, resmi yorumlanca imge ve imgenin temsil ettiği toplumsal gelenek veya yarattığı toplumsal ideal arasındaki ilişkiyi saptaması kaçınılmazdır.

Fransa'da Rokoko döneminde yapılan tabloların ne denli karmaşık ve ustalıklı olduğu göz önüne alınırsa bu uyanların ne denli önemli olduğu anlaşılacaktır. Onsekizinci yüzyılın başı ve sonunda üretilen eserlerin son derece gelişmiş sosyopolitik yorumlarına karşın (örneğin, Thomas Crow'un Watteau ve David üzerine yazılan)¹, yüzyılın ortasındaki sanat

eserleri (Chardin, Boucher ve Fragonard'ın tabloları) genellikle derinlemesine bir incelemeden yoksun kalmış, yüzeysel eleştirilerle yetinmişlerdir. Yorumcular eserin yansıttığı toplumsal idealleri basit ilişkilendirmelerde ısrar etmişlerdir. Chardin'in *Çalışkan Anne'* si (1740, Paris: Louvre Müzesi) böyle bir yorumla burjuva ahlâkının yansıması olarak sunulmuştur. Bu burjuva ahlâkı Boucher'in *Öğle Yemeği* (1789, Paris: Musée de Louvre) tablosunda yücelttiği aristokrat şıklığının/kokuşmuşluğunun tam tersidir.²



Figür 1.1. Jean-Honoré Fragonard, *(Mutlu Aile)*, 1775 cıvan.
(Washington, National Gallery of Art, Timkin Koleksiyonu).

Yorumcular, Fragonard'ın ev yaşamını gösteren tablolarını genellikle mutlu ana ve huzurlu çocukları vurgulayan ve Rousseau'nun "mutlu aile" idealini yansıtan eserler olarak sunarlar. Bu yoruma uygun olarak, 1988'de yapılan Fragonard toplu sergisinin kataloğunda, *Mutlu Aile* (Fig. 1.1.) şöyle yer almaktadır: "Adam ve karısı çalışkan ve sıradan kişilerdir. Yaşamlarını mutluluk kaynakları olan çocuklarının eğitimine

adamışlardır. Rousseau'nun ahlâk derslerinin hemen kavrandığı açıkça görülmektedir." ³ Bu ve buna benzer eleştirilerde eserin yalnızca o devre ait bir toplumsal idealle eşleştirildiği, bazen bu koşutluğun bile şüpheli olduğu, cinsiyet, izleyici ve retorik yapının getirdiği çok katmanlılığın hiç göz önüne alınmadığı görülür.

*Mutlu Aile'*nin ev ortamından zevk alan bir aileyi açıkça göstermesinden yola çıkarak Rousseauvari bir eleştiriyi çekici kıldığı söylenebilir. Biraz kırılmış olmakla birlikte bu yorum en azından anlamın nerede olduğunu saptamaktadır. Fakat Fragonard'ın diğer aile tablolarını böyle yüzeysel ve kolayca kaçan yorumlarla açıklamak olası değildir, çünkü en yüzeysel düzeyde bile birbiriyle çelişen idealler ve davranışlar içerirler. Bunun en iyi örneği, bu bölümde anlatacağımız *Sütanneyi Ziyaret* (Fig. 1.2.) isimli tablodur. Bu tabloda köyde bir sütanenin yanına gönderdikleri bebeklerini hayranlıkla izleyen bir ana ve baba görülmektedir.



Figür 1.2. Jean-Honoré Fragonard, *Sütanneyi Ziyaret*, 1775 civarı.
(Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Koleksiyonu).

Bir an geriye dönelim. Acaba Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret* tablosu gerçekten isminin çağıştırdıklarını mı göstermektedir?⁴ Eserin ismi onsekizinci yüzyılda konmamış, 1960'da Georges Wildenstein tarafından yakıştırılmıştır. Wildenstein niçin bu ismi koyduğunu anlatmadığına göre konunun çok açık ve tartışma götürmez olduğunu varsaymıştır.⁵ Wildenstein'in gözleminin geçerliliğini sınamak bir yerde aşikâr olanı kanıtlamak olacaktır fakat resimde açıkça gösterilen konunun temel sorunsalını göz ardı etmek daha da tehlikelidir. Bu tehlike, ressamın konusuyla toplumsal idealler ve davranış biçimleri arasındaki ilişkiyi araştırırken özellikle geçerlidir. Fragonard'ın bu tablosunda bizim çözümlememiz karmaşıktır çünkü uyumsuz öğelerin kusursuz bir şekilde birbirine uydurululması, gerçek tarihsel durumlara çok uzak, düşünmüş bir durum çağıştırmaktadır.

Sütanneyi Ziyaret tablosu kırsal bir çevreyi göstermektedir. Yalın bir uzamda süssüz bir dolap vardır. Resimdeki dolap Fragonard ve Greuze için gösterişsiz bir kır evini temsil eder.⁶ Penceredeki lamba, üstüne oturan yalın sandık, arka plandaki samanlar ve bazı figürlerin giysileri kırsal atmosfere katkıda bulunmaktadır. Solda ayakta duran küçük kızın üzerinde önlük ve ayağında sabolar vardır ve kırsal kesimde sık görülen belden büzgülü bir etek giymektedir.⁷ Ucu kıvrık şapkalı küçük oğlan çocuğu kırsal manzaralarda o kadar sık yer alır ki, onu Fragonard'ın "kırsal dil"inin bir parçası olarak görmek olasıdır. Ressamın diğer tablolarında yer almayan yaşlı kadın ise şapkası, önlüğü ve özellikle kırsallığın göstergesi olan yün eğirme aleti ile köylü olduğunu belli etmektedir.⁸ Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret* adlı tablosu, ressamın *L'Heureuse Fécondité* veya *İyi Ana* (1779'dan önce; Boston: Güzel Sanatlar Müzesi) (Fig. 1.3.) adlı diğer aile tablolarında olduğu gibi "pastoral gelenek" öğelerini içermektedir. Bu eserler, kırsal yaşamı, boş vakitlerden, sevgi ve aile eğlence-

lerinden huzur bulan köylüleri ve cennet gibi bir çevreyi betimlemektedirler. Doğayla uyum içinde yaşayan bu mutlu, tasassız ve idealize edilmiş köylüler, kırsal yaşamı varsılların düşlediği gibi bir altın çağ olarak yaşarlar. Fragonard'ın pastoral manzaraları gerçek toplumsal durum ve davranışları göstermemekle birlikte, seçkinlerin kültürünün nostalji ve düşlerini yansıtır. Bazen de gerçek durumları üstü örtülü tezatlarla ortaya koyarlar.

Ancak *Ziyaret* ile Fragonard'ın diğer pastoral aile manzaraları arasında temel bir fark vardır. Kırsal aile yaşamını gösteren diğer tüm tablolarla figürler yaş, cinsiyet ve eylem olarak farklı olsa bile yine de birbirine benzerler.⁹ "Köylü" olarak tanımlanmaları, giysileri kadar vücut formlarına ve yaklaşımlarına da bağlıdır. *İyi Ana, L'Heureuse Fécondité* ve *Mutlu Ana* (1760 dolayları; New York: Metropolitan Sanat Müzesi) tablolarındaki köylü analar iri yarı, belden yukarısı tam gelişmiş, oldukça kaslı kollu ve sert boyunlu kadınlardır. *Aşkın Gelişmesi* (1772, New York: Frick koleksiyonu) tablosundaki ince, zarif ve seçkin kadınlardan daha anıtsal olan bu analar, kendilerine uyan, gösterişe kaçmayan davranışlarla poz verirler.¹⁰ Köylü erkekler de diri, bazen kiloludurlar ve duruş ve davranışlarında edinilmiş bir zerafet eksiktir. Bu pastoral figürlerin giysileri de köylü giysileridir. Kadınlar önlük veya yelek giymektedirler; başlarında başlık vardır, çoğunlukla çıplak ayaklıdır ve giysilerin kolları bol ve kabarıktır. Erkek kostümünün özellikleri ucu kıvrık şapka ve yalın ceket veya gömlek ve yelektir.

Bu pastoral tipleri tanımladıktan sonra, Fragonard'ın *Süt-anneyi Ziyaret* tablosundaki çiftin uyumsuzluğu ortaya çıkmaktadır. Genç kadının kolları ve bedeni narin, yüz hatları ve elleri ince, boynu uzun ve vücudunun eğimi çok zariftir. Giysisi sade olmakla birlikte Fragonard'ın diğer eserlerinde köy kostümü olarak kullandıklarından farklıdır. Onsekizinci yüz-



Figür 1.3. Jean-Honoré Fragonard, *My Anne*, 1779'dan önce
(Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Robert Treat Paine tarafından bağışlanmıştır, 1944)

yıl sonu kentsoylu kadınların giydiği göğsü açık ve boyuna bağlanan mendille giyilen elbiseleri çağrıştırmaktadır.¹¹ Kadının kocası veya sevgilisi de vücut tipi, tavır ve giysi olarak köylü bir baba kalıbına aykırı düşmektedir. Bu durumda, tablonun diğer öğelerinin tanımladığı düşsel kırsal dünyaya bir işgal gerçekleştirdiği söylenebilir. Bu, pastoral olmayan bir geleneğin tiplerinin gerçekleştirdiği bir işgaldir.

Fragonard'ın pastoral eserlerinde işgalci öğeler bilinmiyor değildir. Hatta bu tür eserlerinde betimlenen sahneyi düş

dünyasına yaklaştıran uyumsuz ayrıntılar vardır. Örneğin *L'Heureuse Fécondité* adlı tabloda, Kuzey Avrupa mimari geleceğinin bir ayrıntısı olan baklava şeklindeki camlı pencereler, harabe halindeki klasik bir binaya yerleştirilmiştir. *Mutlu Ana'* da ise ayakları bağlı kurbanlık bir koyun ve diz çökmüş bir çoban, hareketli iki çocuğu tutan genç annenin ayak ucuna, arka plana gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu aykırı öğeler, asıl konunun altında yatan ve belki de onunla ilişkili olan bir "alt metin" in varlığına işaret etmektedir. *L'Heureuse Fécondité'* de bu alt metin sanatla ilişkilidir: Camlı pencerelerin temsil ettiği Kuzey ve İtalyan gelenekleri ile klasik dönem harabeleri karmaşık ve bilinçli olarak içiçe sokulmuştur.¹² *Mutlu Ana'* daki kurbanlık koyun ve diz çökmüş çoban, kesinlikle dünyevi olan bir konuya dinsel bir çerçeve çizmekte, bu durumda çobanın tapınmasına gönderme yapmaktadır.¹³ Ancak Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret* tablosundaki aykırı öğeler diğer hiçbir tablosunda yoktur. Fragonard'ın çizdiği başka hiçbir aile manzarasında karakter tiplerinin karıştığını görmeyiz. İşte bu karışma tabloda sezgiyle algılanan temaya işaret eder: sütanneyi ziyaret. Kırsal çevre ile ziyarete gelmiş kentsoylu ana-baba arasındaki karşıtlık, bu tabloların anahtar ögesidir. Etienne Aubry'nin *Dadıya Veda* (Fig. 1.4.) tablosunda da böyledir.

Fakat gerçek dışı bir öge katarak gerçeklik görüntüsünü zedelemektense, *Sütanneyi Ziyaret'* teki kentsoylu tipler gerçek bir toplumsal davranışı (oldukça imgesel bir şekilde de olsa) temsil ederler. Böylece pastoral gelenek tersyüz edilir ve açıkça bir fanteziyi yansıtmak yerine gerçek bir yaşam durumunu yansıtır hale sokulur.

Onsekizinci yüzyılda bebek bakımı ve çocuk yetiştirilmesi konularına verilen önem göz önüne alınırsa ve bu konularda yapılmış pek çok sanat eseri hatırlanırsa, Fragonard'ın imgesinin bu bağlamdan yalıtılması güç olacaktır. Yine de *Sütanne-*



Figür 1.4. Etienne Aubry, (*Dadya Veda*), 1777
(Sterling and Francine Clark Sanat Enstitüsü, Williamstown, Massachusetts).

yi Ziyaret' te temsil edilen manzara ile çağdaş idealler ve davranış biçimleri arasındaki ilişki şüphelidir. Eser, içerdği mesajın açık ve yalın olarak algılanmasını önlemektedir. Fragonard'ın resimde gösterdiklerini birkaç olası bakış noktasından irdelersek dolaysız "okumaya" karşı bir direnç gündeme gelir. Önce onsekizinci yüzyıl Fransı'nda sütannelik kurumunu çevreleyen sorunsalı kısaca irdelemek, sonra da Fragonard'ın imgesini bu bilgiden süzerek okumak gerekmektedir.

Kırsal alandaki dadılara gönderilen bebeklerin yüksek ölüm oranına ve onaltıncı yüzyıldan beri "ananın bebeğini emzirmesini Tanrı'ya ve ülkesine borcu" olarak gösteren bilim adamı, doktor ve ahlâkçılara karşın, onsekizinci yüzyılda sütannelik kurumu iyiden iyiye yerleşmişti. Bu erkekler—bu konuda yazanların büyük çoğunluğu erkekti—kadının Tanrı'nın

kendisine verdiği yavruyu korumak için ahlâkî bir zorunluluk altında olduğunu, aynı zamanda Fransa'nın nüfusunu ve böylece zenginliğini de arttırmak yolunda vatanseverlik görevini yüklediklerini öne sürüyorlardı.¹⁴ Tüm bunlara karşın sütannelik kurumu önce birbiriyle rekabet eden ahlâk ve evlilik sorunları nedeniyle, sonra da ekonomik gereklilik ve toplumsal alışkanlıklar nedeniyle sürdü gitti. Ahlâk açısından ise, yeni doğum yapmış anne, çocuğunu emzirmekle evlilik görevlerini yapmak arasında bir seçim yapmak zorundaydı. İkisini birden yapamazdı çünkü devrin inancına göre cinsel ilişki sütünü ya bozar, ya da kuruturdu. Bu durum kadını ikili açmazla sokuyordu. Bebeğini emziren ana bebeğinin vücut sağlığını garantiye almış, ama kocasının ahlâk sağlığını tehlikeye atmış oluyordu. Bu durumda kocası zina yapmaya, hatta daha da beteri mastürbasyona eğilim duyabilirdi. Eğer evlilik görevlerini yerine getirecekse bebeğin güvenliğini tehlikeye atmış oluyordu. Ancak belki de bu ikilemi kadının seçimi olarak sunmak yanlış olur. Her durumda günah çıkarma işlemi yapan pedere danışılırdı; o da net çizgilerle nasıl davranılacağını anlatırdı. Bebeğin sağlığı kesinlikle tehlikede olmadıkça babanın iffeti öncelikle göz önüne alınırdı. Üstelik koca her zaman evlilikten doğan hakkını almak için ısrar edebilirdi. Bu durumda ise annenin bir sütanne bulmaktan başka seçeneği kalmazdı.¹⁵

Bir sütanne tutmanın ekonomik zorunluluğu alt düzey kentsoylu kadınlar ve kocasıyla birlikte çalıştığı için bebek emzirecek zamanı olmayan esnaf kadınları tarafından duyumsanırdı. Daha zengin kadınlar ise gelenek, rahatlık veya toplumsal zorunluluklar nedeniyle çocuklarını sütanneye gönderirlerdi. Bazen de akrabalar veya ebeler usulüne uygun emzirmenin çok zor olduğunu söyler ve anneyi inandırırlardı. Bu kadınlar ahlâkçıların özel hedefi haline geldi ve "doğal ve milli görevlerini savsakladıkları, güzelliklerini korumaya çalış-

tıkları, bencil bir özbeğenin kurbanı oldukları ve toplumsal eğlencelerden zevk aldıkları için" acımasızca eleştirildiler.

Ancak 1750'den sonra ana sevgisi, "aydınlanmış" yazarlar için önemli bir konu haline geldi. Bu yazarların da hemen hepsi erkekti. "İyi ana" ideali, en inandırıcı yazarını Jean-Jacques Rousseau'da buldu. Rousseau'nun düşlediği "doğal" kadın, kocasını mutlu etmek, onun çocuklarını doğurmak, ailenin bakımını üstlenmek üzere eğitilmişti. Toplumsal yaşamdan başarıyla elini eteğini çekmiş olan bu kadın doğanın onun için uygun gördüğü ev işlerine dönmüştü. Duyarlı ve sevecen bir kadındı bu; erkek otoritesine bağımlı ve ona bağımlı bir kadın.¹⁷ Pek çok kadın bu doğal, şefkat dolu ve hoş "ana sevgisi" imgesine kandılar ama "iyi ana" tiplmesi kadınlar için iki yanı keskin bıçak gibiydi. Kadınları ataerkil otoriteye baş eğmiş bir durumda bırakırken onların çocuklarıyla daha yakın ve duygusal olarak daha doyurucu ilişkiler kurmasına yol açıyordu. Ancak iyi anne olmanın yolu, diğer kazanımlarda olduğu gibi, artan bir toplumsal düzeyden geçmekteydi. Bu nedenle kendi bebeğini emzirme lüksü önce kentlerde aristokratlar ve zenginler arasında yaygınlaştı ve moda oldu.¹⁸

Şimdi Fragonard'ın tablosuna bakalım. Kırsal alana gönderdikleri bebeklerini ziyarete gelmiş varlıklı bir kentsoylu çift görmekteyiz. Çağın düşüncesine göre zengin annenin, evinde iş gücü peşinde koşmak zorunda olmadığına göre, bebeğini sütanneye göndermek için hiçbir nedeni yoktur. Ancak doğal olmayan ve sevgisiz bir anne bebeğinin sağlığının tehlikeye atıp onunla sıcak bir ilişki fırsatını tepir. *Emile* adlı eserinin birinci cildinde bu tür analardan söz eden Rousseau şöyle demektedir:

Çocuklarından kurtulan bu tatlı analar her gün şehrin sefasına dalmaktadırlar. Kundakta sıkı sıkı sarılı bebelerinin köyde başlarına ne-

ler gelir, bilirler mi? En ufak bir öfkede bebecik elbise bohçası gibi bir çiviye asılır. Sütanne kendi günlük işlerine bakarken çocuk orada asılı kalır. Bir bebek bu durumda ne kadar süre yaşayabilir bilmem ama pek uzun yaşamasa gerek. Kundaklamanın en önemli avantajı bu bence.¹⁹

Fakat biz Fragonard'ın tablosunda cefa çeken bir bebek, bir "*kazaya*" kurban gidip sayısız ölümlere eklenecek bir yavru görüyor muyuz? Hayır. Çocuk beşiğinde sakın sakın uyumaktadır; sıkı kundakla bunaltılmamıştır ve bir felaket çağırştıracak hiçbir ipucu yoktur. Tablodaki diğer çocuklar da –çocuklar bu çiftin mi, sütannenin mi yoksa diğer müşterilerin mi belli değildir– sağlıklı ve bakımlı görünmektedirler. Öyleyse tablo çocuğun ana-babaya yakın bir yerde, gelişmesi yakından izlenebilecek bir şekilde bakılan ve sütanneliğin olumlu yanlarını gösteren bir eser midir? Bu şekilde bakılan bebeklerin evden uzakta denetimsiz büyütülen bebeklere kıyasla daha fazla yaşama olasılığı olduğu onsekizinci yüzyılda bilinmekteydi. Sağlıklı çocuklar ve kırsal alanın birleştirilmesinden yola çıkarak, eserin "çocuğun bedensel ve ruhsal gelişimi için köy kentten iyidir" kanısını işlediğini varsayabiliriz.²⁰ Fragonard'ın tablosunu "ilgi dolu bir kentsoylu ailenin bebeklerini daha sağlıklı bir köy ortamına göndermeleri" olarak okumak ana-babanın çocuğa olan yaklaşımıyla desteklenebilir: Çocuklarına ilgi, şevkat ve sevgiyle bakmaktadırlar.

Ancak *Sütanneyi Ziyaret* tablosunu "sevgi dolu ana baba gösterisi" olarak yorumlamak da aynı eseri "doğal olmayan bir anne" olarak yorumlamak kadar sorunludur. Resimde annenin göğüslerinin özellikle vurgulandığına dikkat ediniz. Üzerine ışık vuran bu iri göğüsler elbisenin kesimiyle çerçelenip ortaya atılmıştır. En önemlisi de kocanın göğüslere yaslanmış olmasıdır. Koca kadının sevgilisi gibi davranmakta ve çocuğun beslenmesi için kullanılması gereken göğüslere

sahip çıkmaktadır. Bebek baba tarafından yerinden edilmiştir. Bu kendi özgür seçimi olmasa bile yine de analık görevleriyle kanlık görevleri arasında seçim yapmak zorunda kalmış olan kadın hakkında pek de şaşırtıcı olmayan bir gözlemdir. Onaltıncı yüzyıldan beri ortada dolaşan emzirmenin anneye duygusal/cinsel doyum sağladığı görüşü de önemlidir. Yazarlar süt emen bebekten annenin sevgilisi gibi söz etmişler, ona ilişkide erkeğin rolünü uygun görmüşlerdir. Örneğin Ambroise Paré anatomi kitabının ikinci cildinde emzirmenin zevklerinden söz etmiştir. Emzirmeyi "leliz" bir uyarılma olarak niteleyen Paré pek çok sinir ucu içerdiği ve cinsel organla bir bağlantısı olduğu için meme uçlarının çok duyarlı olduğunu belirtmiştir. Bebek "ağız ve diliyle meme uçlarını nazikçe tahrik eder"²¹. Bu söylem içerisinde kocasından/sevgilisinden ayrılarak cinsel zevkten mahrum kalmış kadına bu zevki sağlayan bebektir. Böylece bebek sevgilinin yerini almıştır. Fragonard'ın imgesinde ise sevgili bu yeri terk etmemiştir ve annenin hem sevgilisi, hem de çocuğu gibi kucaklanmakta, annenin ellerini tutmakta ve göğüslerine yaslanmaktadır. Kendisinden sakınılan memelerin öne çıkmasıyla bebeğin yerinden olması tablonun olumlu okunmasını zorlaştırmakta, buna yüzüne düşen gölgeyle belirsiz hale gelen annenin ifadesi de katkıda bulunmaktadır.

Babanın konumu başka açılardan da sorunludur. Sadece annenin göğsüne yaslanmış olmakla kalmayıp, aynı zamanda dua ederken kullanılan bir rahleye de diz çökmüştür. Rahle kırsal alanda yabancı olduğu için sembolik bir titreşim kazanmıştır. Bebeğin önünde diz çöken baba, Bebek İsa'yı hayranlıkla izleyen bilgeye benzemektedir.²² Bu dinî temanın laikleştirilmesi olasıdır çünkü onsekizinci yüzyılda Kutsal Aile'yi temsil eden pek çok gelenek, çeşitli yorumlarda Mutlu Aile olarak kullanılmaktaydı. Peki bu durumda Fragonard'ın *Sü-tanneyi Ziyaret*'indeki içerikte yer alan göndermeleri nasıl

yorumlamalıyız? Babanın pozu bebeğin kutsallığını ima etmekteyse, bu yorum anasının göğsünden yoksun bırakılan bebekle nasıl bağdaşacaktır? Nasıl olup da baba aynı anda hem bebek üzerinde otoritesini ortaya koymakta, hem de Üç Kral tablosunu* çağrıştırmaya itaat ve sevgiyle beşiğin önünde diz çökmektedir? Ve babanın pozu karı-koca arasında nasıl bir ilişkiye işaret etmektedir? Kadınla yüz yüze olması, pastoral gelenekte hanımının hizmet-kârı konumundaki asil genci çağrıştırmaktadır.²³ Boucher ve Fragonard'ın pek çok tablosunda yer alan "yalvaran genç" onsekizinci yüzyıl boyunca çok sık karşılaşılan bir figürdü. Fragonard'ın *Kafes* veya *Mutlu Sevgililer* (1765 dolaylarında; Pasedona, Calif: Norton Simon Koleksiyonu) tablosunda bu figür alışılmış pozunda görülmektedir. Genç sevgili hanımından daha altta bir yerde durmakta, başını onun göğsüne yaslamakta ve kendi aşkına dalıp gitmiş görünmektedir. Pastoral gelenekte bu poz erkek edilgenliğinin göstergesidir ve kadının erkeğe hakim olma gücünü elinde tutmasının belirtisidir. Fragonard'ın *Ziyaretinde* ise hem karısının, hem de bebeğin önünde eğilen baba ikili boyun eğme sergilemektedir.

Babanın duruşu aynı zamanda çağın toplumsal davranış biçimlerini yansıtan dinsel simgelerle pastoral gelenek arasındaki şaşırtıcı karşıma işaret etmektedir. Tablonun tonu dinsel tapınma ile erotik gösteri arasında gidip gelmektedir. Dinsel yön Kutsal Bebek (Hz. İsa) temsillerinde kullanılan geleneğin öğelerini dönüştürerek, erotizm ise pastoral gelenekten ana babanın gösterilmesiyle taşınmayla sağlanmaktadır. Bu karışım bu tablo için tümüyle "doğrudur" çünkü devrin analık ve emzirme söyleminde hem dinsellik hem erotizm yer almaktaydı. Fakat tabloyu "okuyan" kişi bu iki öğenin etkileşimini yorumlayıp tutarlı bir anlama nasıl varacaktır?

Ahırda doğan Bebek İsa'yı ziyaret eden Üç Kral, Hristiyanlığın güçlü imgelerinden-
dir, ç.n.

Kutsal tarihe yapılan göndermeler babanın hayranlık pozunun da ötesine gitmektedir. Fragonard'ın tablolarında yer alan tüm "uyuyan bebeğin beşiğine bakan analar, babalar veya çocuklar" aslında Rembrandt'ın Kutsal Aile tablosunun kopyalarıdır. Bu tabloda Hz. Meryem oğluna şefkatle bakarken beşiğin üzerindeki kumaşı yerine yerleştirmektedir.²⁴ Hem Rembrandt'ın çalışmasında hem de Fragonard'ın bu eseri aynen kopya ettiği tablolarda anne kumaşı beşiğin üzerine kaldırmaktadır. Fakat Fragonard'ın *Ziyaret*'inde sütanne annenin yerini almaktadır. Bu da baba nasıl bebeğin yerine geçtiyse, sütanne de annenin yerine geçti demektir. Ancak sütannenin ilerlemiş yaşı bu yorumu zorlaştırmaktadır. Çizerek yaratılmış bir figürün yaşının tahmin edilmesi güç olmakla birlikte, sivri burunlu ve çeneli bu kadın Fragonard'ın "yaşlı kadın" olarak kullandığı tipe çok yakındır.²⁵ Zaten bu tip, çağın edebiyatında "yirmi beş-otuz yaşlarında, sağlıklı" olarak tanımlanan ve yüksek ahlâklı, güzel, nerdeyse kusursuz bir yüz ile temsil edilen ideal sütanneye hiç benzememektedir.²⁶ Bu durumda Fragonard'ın tablosuyla ilgili birkaç olasılık söz konusudur: Bu tabloyu toplumsal gerçekliğin dolaysız olarak saptanması olarak kabul edebiliriz. Yaşlı kadın gerçekten de sütanne olabilir, çünkü bebeklere inek sütü vererek bu mesleği yetmiş yaşına kadar sürdüren kadınlar kayıtlara geçmiştir.²⁷ Fakat bu kötü bir bakımdı ve bu tür bir bakıma bırakılan çocukların çoğu ölürdü. Böylece çocuğun görüntüsüne geri geliyoruz: Çocuk kesinlikle felâketin eşiğinde gibi görünmemektedir. Bundan da önemlisi, tablo pek çok açıdan "gerçeğin yalın bir anlatımı" olarak kabul edilemez. İşe yaramaz sopasını tutan uygunsuz sütanne tüm bu olaylardan duygusal olarak uzaklaşmış gibidir. Duygusal bir tablodaki tipten çok simgesel bir figüre benzemektedir.

Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret* adlı eseriyle ilgili kendi çağında yazılmış eleştiri olmadığı için, bu karşıtlıklardan sıy-

rılmak amacıyla ressamın kendisine ve izleyicilerine dönmek gerekebilir. Böylece imge ile çağdaş toplumsal davranış biçimleri, tavırlar ve idealler arasındaki ilişkiyi de daha kolay seçebiliriz. Sanatçıya dönmek genellikle tehlikeli bir hareket olmakla birlikte, Fragonard için bu yapılmıştır: Bir sava göre Fragonard özel aile yaşamında mutlu olduğu için Rousseau'vari mutlu aile tabloları yaratmıştır.²⁸ Bu savda hemen göze çarpan iki tane sorun vardır: Bunlardan birincisi, Fragonard'ın tüm aile tablolarının Rousseau'vari bir konumda olduklarının varsayılması, ancak bunun kanıtlanmamasıdır. İkinci ise bir sanat eserini sanatçının güdülerini şeffafmışçasına okuması, sanatçıyla eserini hatalı bir şekilde koşutlaştırmasıdır. Bu sav inandırıcılıktan iyice uzaktır çünkü Fragonard'ın aile yaşamına yaklaşımı konusunda hiçbir şey bilmemekteyiz. Daha akılcı bir varsayım sanatçının tablo konularını tüketici isteklerini göz önüne alarak seçmiş olmasıdır.

Tüketicilerin veya tablo satın alanların tabloları ne şekilde anlamlandırdıklarını ortaya çıkarmak daha güvenli bir yöntemdir. Böylece tablonun seslendiği izleyici kitlesinin toplumsal sınıfı ve dinî görüşlerinden genel çıkarımlar yapabiliriz. Fragonard, *Sultanmeyi Ziyaret* tablosunu kamu izlenimine sunmak için yapmamıştır. Tabloyu zengin sınıftan biri satın almış ve az sayıda kadın ve erkek tabloyu görebilmiştir. 1780'de tablonun genel defterdar Leroy de Senneville'in elinde olduğunu ve bu kişinin özellikle Hollanda ve Fransız geleneğine düşkün, geniş bir tablo koleksiyonu olan bilgili bir sanatsever olduğunu biliyoruz. *Ziyaret*'in seçkin bir izleyici için yaratıldığını boyanın sürülüş biçiminden anlamaktayız, çünkü bu tablo Fragonard'ın yarattığı en karmaşık ve sıradışı yüzeye sahiptir. Resmin tonu, sarı ve kırmızının ince çeşitlemeleriyle sınırlı olup, gölgelerde kullanılan mavimsi yeşil ana tonu belirgin kılmaktadır. Tablonun tüm yüzeyi uzaktan kesintisiz, parlak bir altın izlenimi vermekte, ancak tablo yakından ince-

lendiğinde renkler çeşitlilik ve canlılık kazanmaktadır. Fırça darbeleri de benzer özellikler göstermektedir. Uzaktan bakıldığında yüzey biteviye cilâlı gibi durmakta, ancak resme yaklaşıldığında geniş ve ince sürülmüş yüzeyler (babanın pantolonu ve çoraplarında olduğu gibi), belli belirsiz bir şekilde daha düz boyanmış yüzeylere kaymakta ve bu yüzeyler boyanın kalın, görülebilir fırça darbeleriyle sürüldüğü diğer yerlerin (babanın omuzunda olduğu gibi) hemen bitişiğinde bulunmaktadır. Bu yüzey, boyaya ince kum karıştırılarak daha da kabarık hale getirilmiştir.

Eğer Fragonard'ın ele aldığı konuya yaklaşımı hem dini tapınma ve hem de erotik gösteri ifade etmekte ise, tablonun kendisi de hem kutsal, hem de duygusal bir nesne sayılmalıdır. Tablonun boyutları küçüktür ve dolap üzerine asılmak içindir. Az sayıda insanın, özel olarak izlemesi, bakıp zevk alması ve belki de dinsel duygulara kapılması için yapılmıştır. Boya yüzeyi kesinlikle zevk duygusu vermek amacıyla ayarlanmıştır. İzleyici gözleriyle bu yüzeyi okşayacaktır. Bu okşama, uzmana onsekizinci yüzyıl yazarlarının "kıyaslanamayan zevk" dediği duyguyu tattıracaktır.²⁹ Konunun içeriği bir tarafa bırakılacak olsa bile, tablonun kendisi yakından bakan ve tabloya yaklaşıncı tablonun şehvet uyandıran yüzeyinden heyecanlanacak seçkin izleyiciyi aklı getirmektedir. Ancak izleyicinin bu tanımı, tablodaki cinsellik çağrıştıran fırça darbelerinin yarattığı görünmez etkiyi yorumlamamıza nasıl yardımcı olacaktır? Sütannelik kurumuyla ilgili söylemin özellikle seçkin annelere yönelik olduğunu hatırlarsak, Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret*'inin çağdaş tartışmaya nasıl katıldığını artık anlayabiliyor muyuz? (Bilindiği gibi bu söylem bir yandan çocuğunu emzirmeyen ananın bencil olduğunu ve "doğal" olmadığını varsayarken diğer yandan da eğer emzirirse duygusal ödül ve cinsel doyum vaat ederek anneyi emzirmeye teşvik etmekteydi). Eğer iyice seçkin bir izleyiciye hitap etmek

üzere yapıldığını varsaysak bile, eserin uyarı niteliği mi taşıdığı, Rousseau ahlâkı mı vaaz ettiği, yoksa var olan alışkanlıkları haklı kılmak için mi tasarlandığı bilinemez. Resmin aynı zamanda kesin olmayan bir tavırla tasarlandığı ve tüm inançlarca kabul görececek hale getirildiği de söylenebilir. Bu durumda tablo birkaç "okumayı" olanaklı kılmak üzere kasıtlı olarak belirsizdir. Kısacası, ne izleyici, ne de sanatçı tabloda gösterilen davranış yerilmekte midir yoksa övülmekte midir bilemez.

Son olarak da, izleyici ve sanatçının yanısıra aynı çağda yaratılmış diğer resim ve metinlere başvurabiliriz. Daha önce de belirtildiği gibi, Fragonard'ın tablosuyla sütanneliği betimleyen diğer tablolar arasındaki en belirgin kıyaslama noktası "kentsoylu seçkinler" ile "köylüler" arasında kurulmuş olan karşıtlıktır.³⁰ Aubry'nin 1777 yapımı Sütanneye *Veda'* sını incelersek, ressamın oldukça gerçekçi bir temsil şekli seçtiği ve figürlerin tarihsel olarak doğru giysileri ve kişilikli yüzleriyle aynen "yaşamdaki gibi" oldukları görülecektir. *Veda'* da sütanne ve kocasının çocuğa çok bağlı olduğu bellidir. Çocuk köy evinde beslenip sevildiği için, kendisini şehre geri götürmeye hazırlanan doğal annesinden kurtulmaya çalışmaktadır. Özellikle dikkat çeken bir nokta ise babalığın içten endişesi ile doğal babanın mesafeli neşesidir. Aubry'nin tablosunda hiçbir şey belirsiz değildir ve "Aubry, çevrenin ve toplumsal davranışın kan bağından daha önemli olduğunu ve iyi ana-babanın çocuklarına evde baktığını öğretmektedir" diyen Carol Duncan'a katılmamak olası değildir.³¹

Aubry'nin açık konusunun dolaysız mesajı resmin yapısında da görülmektedir. Hatta tüm tablo, İncil'deki "Doğuş" öyküsüne iğneleyici göndermeler yapmaktadır. Birinci gönderme "Mısır'a Kaçış"a, ikincisi ise "Çobanların Hayranlığı" bölümlerinedir. Bakire Meryem'in taklidini yapan seçkin anne,

kabarık eteklerinin ağırlığıyla yükünü almış ufak bir eşeğin üzerinde oturmaktadır. Eşeği yularından çeken kocası ise Joseph'in rolünü üstlenmiştir, ancak abartılı davranışı ve ilgisiz havasıyla o yalın marangoza benzemekten çok uzaktır. Bebek İsa, Herod'un gazabından ve kesin ölümden kurtulmuştur ama bu zengin çocuğu yalnızca kendisini büyüten insanların sevgisinden ve köy yaşamının sağlıklı ortamından kurtulmaktadır. Bu arada babalık çocuğun yanında "hayran bir çoban" gibi durmakta, elleri dua edercesine kavuşmuş bulunmaktadır. Kırsal çevre ve harabeler bu tür bir pastoral bağlılık için uygun havayı sağlamaktadır. *Sütanneye Veda'* da alt yapılar üstteki açık yapıyı belirsizleştirmemektedir; tam tersi, üst yapıyı zeka ve ince espri ile pekiştirmektedir. Aubry, kent-köy kutuplaşmasını vurgulamak amacıyla sütanneyi açıkça romantik bir hava içinde sunmaktadır. Ve bu sunuş çağın bilinen ve söylenen gerçekleriyle taban tabana zıttır. İşin gerçeği, sütanneye verilen çocukların çoğunun öldüğüdür.

Sütanneye Veda' nın mesajı kolaylıkla Fragonard'ın tablosuna transfer edilebilir mi? Durumu şöyle özetleyebiliriz: Çok şık ana-baba köy çevresinde oldukça "yanlış bir yerde" gibi durmaktadırlar. Yapay kentsoylu davranışlarının yanısıra çocuk için hiç de içten olmayan bir endişe taşımaktadırlar. Bebeklerini sütanneyi göndermiş olmaları ve bebeğin anasının göğsündeki "doğal" konumundan koparıldığı göz önüne alındığında, ana-babanın bu ilgisi sorunlarla doludur. Bu durumda *Sütanneyi Ziyaret* tablosu, Aubry tarafından açıkça ortaya konan temayı daha değişik ve biraz daha incelmış şekliyle sunmaktadır. Ancak bu yorum, sütanne tarafından raydan çıkarılmaktadır çünkü bu sütanne (Aubry'nin sütanesi gibi) bebeğe duygusal bir yakınlık göstermemektedir ve daha önce de belirttiğiniz gibi, yaşlı olması ve kompozisyonadaki rolü nedeniyle gizemli bir figürdür. Fragonard'ın bebeği ise Aubry'nin bebeği gibi tercihini açıkça ortaya koymamaktadır.

Gerçi asıl ana-babasına yüz çevirmiş ve sütannesine dönmüştür. Bu da pekâlâ anlamlı bir tavır sayılabilir (Bu hareketten hemen anlam çıkarmak için acele etmemek gerekir çünkü Fragonard'ın Rembrandt'tan kopya ettiği bir başka tabloda da Bebek İsa annesine yüz çevirmiştir). Fragonard'ın tablosundaki pek çok öge Aubry'nin tablosundakilerle aynı olmasına karşın, iyi-kötü, köy-kent, sıradan insan-kentli seçkin ikilemelerini kullanarak eğitici bir öykü anlattığını söylemek zordur.

Öyleyse Fragonard'ın imgesinin ne anlama geldiğini nasıl anlayacağız? Bu tablo toplumsal davranışlara ve ideallere dolaysız bir tepki mi yoksa iğneleyici bir tepki mi sergilemektedir? Gösterdiği şeyleri övmekte mi, yoksa yermekte midir? Bu aşamada "sanatçının niyeti nedir?" diye sormaya yaklaşıyoruz ancak bu soruyu sormayacağız. Sormamız gereken soru, sanatçının neyi temsil etmek istediği veya neyi temsil ettiğini sandığı değil, neyi temsil ettiğidir? Bizim üzerinde durmamız gereken Fragonard'ın *Ziyaret*'inin kompozisyonunda günün temsil kurallarının nasıl kullanıldığıdır. Ve belirsizlik ile birlikte aykırılıklar içermesine karşın, imgenin kendine has özelliklerine nasıl bir yorum getirildiğidir.

Bir kez daha tabloya döndüğümüzde, en açık ve belirli yönünün kompozisyon yapısı olduğunu görürüz. Figürlerin belirgin bir üçgen halinde yerleştirilmesi bakışlarla pekiştirilmektedir: Sağ köşedeki çocuklar yukarıya, annelerine bakmaktadırlar ve anne de aşağıya, beşikteki bebeğe bakmaktadır. Rönesans'ın en parlak döneminde yapılan "Kutsal Aile" veya "Meryem ve Çocuk" tablolarıyla iyice ünlü olan bu kompozisyon yapısı, eserin yarı dinî yönünü vurgulaması açısından önemlidir. Bu geometrik form ısrarla kullanılmıştır. Üçgen şekli aralanmış perdelerde de görülmektedir. Aralanmış perdeler Meryem'in konu olarak seçildiği dinsel tablolarla çok sık tekrarlanır.³² Ancak tablonun üçgen düzenlemesine asıl dikkati çeken pencere pervazındaki fenerdir. Kapağının

şekli, altı geniş ve yanları eğimli olduğu için resmin üçgen kompozisyonunu pekiştirmektedir. Fenerin tepesi, aynı annenin yuvarlak şapkası ve başı gibi, üçgenin üst kısmını oluşturmaktadır. Üçgen şeklinin bu denli vurgulanması izleyiciyi şu soruyu sormaya yöneltmektedir: Figürlerin yerleştirilmesi tabloya doyurucu bir yorum getirebilir mi?

Tablonun genel piramit havasına odaklanınca, üç noktanın belirginleştiği göze çarpmaktadır. Bu üç nokta kompozisyonun tutturulduğu noktalardır: Bir köşede oturan yaşlı sütanne, diğer köşede ayakta duran küçük kızıl saçlı kız ve başı üçgenin tepesini oluşturan anne. Bu üç figür kompozisyona hükmeden ana parçaları oluşturmakta ve böyle görülünce de değişik yaşlar anlam kazanmaktadır. Artık tabloyu "kadını üç değişik noktada gösteren" bir kompozisyon olarak okuyabiliriz: Masum küçük kız olarak, genç yetişkin ve cinselliği bariz bir kadın olarak ve geleneksel olarak ölüme gönderme yapan yaşlı kadın olarak (Üzerine oturduğu sandık bile tabuta benzemektedir). Kadınlarla birlikte olan nesneler ise bu figürlerin yaşamın denetçisi olarak üstlendikleri rolleri vurgulamaktadır.

Yaşlı kadının elinde bir yün eğirme çubuğu vardır, ancak bunu kullanmadığı için çubuk işlevsel değil, simgesel olarak önemlidir. Tablodaki bu ve benzeri sembollerin anlamlarını tartışmaya geçmeden önce, pek çok görsel simgenin yüzyıllar boyunca sürekli ve değiştirilmeden kullanıldığı için anlamlarının iyice bilinir hale geldiğini belirtmeliyiz (Aynı şey yüz ifadeleri ve pozlar için de geçerlidir). Sanatçı bu bilinirliğe güvenir ve yarattığı imgenin karmaşıklığını, ima gücünü ve belirsizliğini artıracaklarını bilirdi. İzleyiciler ise resmi deşifre ederlerken bu kalıplaşmış ifadelerden yola çıkar, eğlenir ve zevk alırlardı. *Sütanneyi Ziyaret*'te yün eğirme çubuğu, "ev yaşantısı ve kadın olmak" ile "cinsellik ve ölüm" anlamlarını birbirine bağlayan ilişkiler ağının merkezinde yer almaktadır.

Yün eğirme çubuğunun yalın bir "köylülük" simgesi olduğunu, burada ise pastoral çoban kızdan yaşlı sütanneye geçtiğini daha önce belirtmiştik. Ancak tablonun genel bağlamı içinde daha derin bir anlam kazanmaktadır. Yün eğirme çubuğu, Kader'i temsil eden üç yaşlı kadından birinin elinde bulunurdu. Bu yaygın simge ölümün kaçınılmazlığını hatırlattırdı. Yaşlı kadın nedeniyle üç kadın, insanoğlunun kaderini elinde bulunduran, ellerindeki ipliği tutan, ölçen ve kesen üç yaşlı kadına benzetilmektedir.³³ Bu benzetme, üç figürün bebeğin beşiğinin etrafında toplanması ve yerde açılmış bir yün yumağını tutan küçük kızın yüz ifadesi ile daha da belirgin hale gelmektedir.³⁴ Tablodaki kadınlar kompozisyonun yapısını denetim altına almakla kalmayıp, aynı zamanda "Yaş" ve "Kader" olarak geleceği de denetim altına almaktadırlar. Hem erkekleri, hem de çocukları denetim altına almış gibidirler. Sütanne bebeği denetlemekte, sağ köşede belli belirsiz görülen çocuk küçük kızın önlüğüne yapışmakta, oğlan çocuğu gözünü annesinden alamamakta, anne ise kompozisyonun tepesinde durmakta ve diz çökmüş babayı bir çocuğu tutar gibi kucaklamaktadır.

Yün eğirme çubuğu, "kaderi yaratan kadınların yaşam ve ölümü denetlemelerini" simgelemesinin yanı sıra, erkekleri dişe getiren kadın cinselliğinin gücünü de çağrıştırmaktadır. Tabloda çubuk yaşlı kadının değil, cinselliğiyle yola getiren genç kadının elindedir. Bu cinsel denetim, çubuğun düzenleyen simgesinde yankılanmaktadır. Onsekizinci yüzyılda resmedilen Herkül ve Omfale tablolarında, kadının yün eğirme çubuğu ve erkeğin sopası el değiştirmiş, böylece rol değişikliğini vurgulayan, erotik tabloların malzemesi olmuştur.³⁵ Bunlarda yün eğirme çubuğu kadınlığın simgesi olarak seçilmiştir. Dikiş, nakış, yün eğirme kadınlara ait işlerdir ancak yün eğirme çubuğunun bunların ötesinde cinsel bir anlamı vardır: erkek cinsel organını çağrıştıracaktır.³⁶ Bu konuda Boucher'nin

tablosu yol göstericidir: Le Mire tarafından gravür haline getirilmiş tabloda şu sözler yazılıdır: "Hercules esclave chez la Reine Omphale. Se laisse désarmer et file avec elle."* Bu gravürde Herkül çıplak oturan Omphale'nin önünde altta oturmakta, Omphale Herkül'e bakmaktadır. Herkül elindeki yün eğirme çubuğunu uygun bir açıda tutmaktadır. Yazı özellikle ilginçtir çünkü "filer" (eğirmek) sözcüğü kullanılarak cinsel ilişki ile ilgili bir sözcük oyunu yapılmakta, kadının "eğirirken" çubuğu "tuttuğu" veya "aldığı" çağrışım yapmaktadır (quenouille).³⁷ Omphale geleneğinde yün eğirme çubuğu hem ev yaşamını, hem de cinselliği çağrıştırır. Bu tabloda beşğin altındaki kedi de aynı şeyleri çağrıştırır. İyi Ana (fig. 1.3.) tablosunda ise yine bir kedi vardır ve genç kadının boy-nunu okşamaktadır.

Sütanneyi Ziyaret' te kadınlar denetçi olarak temsil edilmişlerdir. Özellikle genç erotik anne kompozisyonun en başat figürüdür. Peki, tabloda öne sürülen bu kadın üstünlüğü nasıl bir şeydir? "Öne sürülen" diyorum çünkü o çağda yazılan pek çok eser çocuk yetiştirme konularında kadınların genellikle erkeklerin isteklerine boyun eğdiklerini belirtmektedir. Bu erkek kocası, doktoru veya günah çıkardığı papaz olabilirdi. Öyleyse tablonun alt-anlamını oluşturan "denetleyen ve/veya erotik kadınlar", tabloda açıkça belirtilen anlama nasıl bağlanmaktadır? Belki de bir imge belirsiz öykü ile öykünün simgesel alt katmanlarını birbirine bağlamaktadır. Bu "arabulucu" *Emile'* in birinci bölümünden alınan emzirmeye ilgili bölümdür. Özellikle şu satırlar yararlıdır: "Herkes esas işine geri dönsün. Başta da analar. Tüm bozulmalar bu ilk yoksunluktan kaynaklanır. Tüm ahlâk yapısı çöker; yüreklerimizdeki doğal hisler söner." "Analar yeniden çocuklarını emzirmeye razı olursa davranışlar düzelir, yüreklerimizdeki

Herkül, Kraliçe Omphale'in yanında köle. Silahı elinden alındı, kraliçeyle birlikte yün eğirdi.

doğal his yeniden uyanır, devlete insan yetiştirilmiş olur... Ahlâkın bozulmasına karşı en iyi panzehir aile yaşamının güzelliğidir."³⁸ Fragonard'ın tablosundaki anne aslı görevini savsaklamakta ise, bu mantığa göre ahlâk yapısına karşı gelmektedir. Ancak kadını merkez noktası, kompozisyonun en yüksek noktası yaparak Fragonard ona başat bir konum vermiştir. Öyleyse kadının hükmettiği düzen ne doğal, ne de ahlâkî bir düzendir. Sütannelik kurumu da, baş eğmeye zorlanan cinsin (kadınlar) hüküm sürdüğü o tersyüz edilmiş düzenin hem belirtisi, hem de nedenidir.

Bu noktada tartışmaya Fragonard'ın *Eve Dönüş* (Fig. 1.5.) adlı tablosunu da katabiliriz. Bu tablo Sütanneyi *Ziyaret'* le bir diyalog oluşturmaktadır. Buradaki tartışma Aubry'nin *Sütanneye Veda'* yı karşılaştırırken kullanılan terimlerden farklı terimler üzerine kurulacaktır. *Veda'* da açık mesajın, belirsizlik içermeyen konunun ve destekleyici yapıların Fragonard'ın imgelerinin belirsizliğini iyice öne çıkardığını görmüştük. Fragonard'ın bu ikinci tablosunu tartışırken kompozisyonun düzenlenmesi veya yapısı üzerinde odaklaşacağız, çünkü bu düzeyde yapı *Sütanneyi Ziyaret'* e aydınlatıcı bir eleştiri sağlamaktadır.

Eve Dönüş görece sorunsuz bir "mutlu aile" imgesi sunmaktadır ("Görece" diyorum, çünkü bu tablounun da kendisine ait bir garipliği vardır). Tabloda alçakgönüllü bir evde çekirdek aile, çocuğun beşiğinin etrafında toplanmış görünmektedir. Ana-baba sevgiyle birbirlerine bakmakta, küçük bir erkek çocuk babasının koluna sarılmakta, kundaktaki çocuk gruba dönük olarak rahat uyumaktadır. İkinci bir çocuk ve başka bir kadın da arka plandan bu mutluluk tablosunu izlemektedir (Bu ikinci kadın bir akraba veya hizmetçi olabilir fakat sütanne olduğunu gösteren hiçbir belirti yoktur). Eserin incelenmesinde bu aşamada duraklarsak tablo Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret'* ine bir giriş, bir yan kapı sağlayamaz. An-



Figür 1.5. Jean-Honoré Fragonard, *Eve Dönüş*, 1780 civarı (Paris, özel koleksiyon).

cak kompozisyonun bazı öğeleri daha verimli bir kıyaslamayı önermektedir. Örneğin, anne, kocasının ve bebeğin önünde diz çökmüştür. Elbisesinin kesimi göğüslerine dikkat çekmektedir, ancak bebeğin yerini kocanın aldığını ima eden bir öğe yoktur. Kişilerin toplumsal sınıfı da farklılaşmıştır. *Ziyaret*'teki seçkin ve incelmış çift yerine burada sert ve sağlıklı, neredeyse kırsal bölge insanları bulunmaktadır. Bu farklılıklara *Ziyaret*'e kıyasla özel anlam yükleyen ise kompozisyonun dinamiğidir. "Üçgen yerleşim" yine kullanılmış, ancak üçgenin tepesini bu kez baba oluşturmuş ve büyük çocuğun da tanımladığı aile grubuna katılmasına izin verilmiştir. Aile grubu çok daha sıkışık ve ana-baba tablonun diğer birimlerinden ayrı olmayıp, el tutuşmalarla üç kişi birbirine bağlanmıştır. Üçgenin tepesini kontrol eden erkek, kompozisyonu da kontrol etmekte ve aynı uzantıda düşünülecek olursa, ailenin temsil ettiği toplumsal düzeni de kontrol etmektedir. İmgenin yalın

ve açık oluşu, belirsiz yanının olmayışı, mobilyaların düzenli geometrisi ve kompozisyonun sadeliğiyle de desteklenmektedir. *Sütanneyi Ziyaret'* teki açık kapı ve pencerenin sağladığı uzamsal giriş-çıkışlar ve zenginlik yoktur. Kadın ve erkek figürleri arasında dinamik bir gerilim ağı örülmüş ve bu ağ ise kompozisyonun düzenlenmesiyle odaklaştırılmıştır. Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret'* ini onun *Eve Dönüşü'* ne karşıt olarak veya Rousseau'nun *Emile'* ine koşturularak "okursak", imge doğal düzeni tersine çevirir. Böyle olunca tablo, anaları tarafından ihmal edilen, babaları tarafından da bir köşeye atılan bebeklere yaşlı cadıların bakmasını gösterir. Bu yıkım içtenlikten uzak bir kültürü belirlemekte, kadının doğal görevlerini değil toplumsal görevlerini yapmasını özendiren baş aşağı gelmiş bir kültürü göstermektedir. Fragonard'ın *Ziyaret'* inde kültürel yapının tersyüz edilmiş olması, kompozisyonadaki "doğanın tersyüz edilmiş olmasıyla" açıklanmaktadır: Kadın erkekten yukarda, ona baskın çıkmış ve erkeği kontrol etmektedir. Tek başına alınacak olursa, *Sütanneyi Ziyaret'* te açık ve seçik bir mesaj, *Eve Dönüşü'* teki kesin anlam yoktur. İmgeyi nasıl okursak okuyalım, bir şeyler mutlaka açıklanmamış olarak kalmaktadır. Tabloyu "sütanneliğin kötülüklerini anlatan bir eser" olarak yorumlarsak, sağlıklı çocuklar bu yorumla ters düşmektedir. Eğer bu tablo sütanneliği yeren veya çocuklarını başkasına verenleri eleştiren bir mesaj taşıyorsa elinde ölümlülük çubuğu taşıyan yaşlı sütanne bu amaca uygundur.

Bir an için *Ziyaret'* in kendi onsekizinci yüzyıl seyircisine de belirsiz, kapalı ve girift göründüğünü varsayım. Pek çok tablonun izleyicilere böyle belirsizlik duygusu verdiğini, tartışmalara yol açtığını biliyoruz. Baudouin'in *Dürüst Model* (Washington, D. C., National Gallery of Art) tablosu bu olguya iyi bir örnektir, çünkü tabloyu görenler tablonun verdiği açık mesaj konusunda ikileme düşmüşler, figürler arasındaki

ilişkiler, duygular ve amaçlarla ilgili anlaşılmaya varamamışlardır.³⁹ Fragonard'ın *Ziyaret*'i analık kurumunu anlatan diğer eserlerden farklıdır. Eser gerçekçi bir anlatımla ele alınmamıştır ve kategoriler arası bir konumdadır: Ne tipik bir pastoral, ne sütannenin dolaysız bir yorumu, ne de sınıf farklılıkları üzerine bir eleştiridir. Bugün bir tarihçi tarafından yorumlanabilen simgesel alt-metin, kendi çağında yalnızca "yüksek sanat" geleneğinde eğitilmiş kişilerce özümlelenebilirdi. Tablo iki açıdan anlam belirsizliği içerir: Bir kere çoklu kodlamalarla yüklenmiş alt-metin, simgesel değiş tokuşu anlamaya dayanmaktadır. Ayrıca konu belirsiz ve kapalıdır (Kabul etmek gerekir ki bu ikinci nokta tarihsel açıdan daha varsayıma dayalı bir noktadır).

Artık *Eve Dönüş* ve *Ziyaret*'i anlatımın iki yaklaşımı olarak görebiliriz. *Ziyaret*'in yaklaşımı ifadeleri vurgulamakta ve onların belirsizliğini, çok-anlamlılığını ve birbiriyle oynasarak anlam değiştirmesini açığa koymaktadır.⁴⁰ Simgesel kodları bilmeyi gerektirmekte, ancak izleyiciyi "gerçek anlam" veya "kastedilen" konusunda çelişkide bırakmaktadır (eğer böyle bir anlam varsa tabii). *Eve Dönüş* de kodlarla örülmüş olmasına karşın anlam açıklığına doğru kaymaktadır. Bu eserde "temsil edilen", bir başka deyişle "kastedilen" anlam hemen ve açıkça anlaşılabilir. *Dönüş*'ün bu açık seçikliği, yapısındaki bu kesinlik, onun Rousseau taraftarlarınca "ahlâksız ve efemine" toplumu temsil eden bir yorum olarak yerilmesi ne neden olmuştur. Bu tür yorum aristokratlar ve "sosyete kadınlara" ait bir özellikmiş gibi gösterilirdi ama bu yorum aynı zamanda bu kişilerin evlerinde ağırladığı sosyete züppeleri ve felsefeyle uğraşanlar ile de ilişkiliydi. Rousseau'nun eleştirileri erkeklerin toplum içinde kendilerini nasıl temsil ettikleri ve duygu ve düşüncelerini davranışlarına nasıl yansıttıkları ile ilgili olsa da, bu eleştiri resim ve tiyatro gibi sanatlara da uzanmaktaydı.⁴¹

Rousseau'nun terimleriyle kavramlaştırılınca, Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret*'i ile *Eve Dönüş*'ü arasındaki karşıtlık, daha yapmacıklı, daha doğallıktan uzak ve daha kadınsı bir yorum ile daha doğru, daha şeffaf ve daha erkeksi bir yorum arasında karşıtlık olarak görülebilir. Bu karşıtlık, iki baba arasındaki ayrım da belirgindir. Bu yalancı yumuşaklıkla diz çöken baba, dolaysız mesaj veren resimdeki (*Eve Dönüş*) kaba saba, kendinden emin babadan daha ince, daha şık, daha kadınsıdır. Fakat *Ziyaret*'i incelerken hem betimleme yöntemi, hem de gösterilen toplumsal olguyu "Rousseau tarafından lânetlenen" diye tanımlarsak, kendimizi yeni bir belirsizlik düzeyine geçmiş buluruz. Doğallıktan uzak ve kaypak temsil şeklini bu doğallıktan uzak toplumsal olguya (sütannelik) *yarıştır* bir anlatım tarzı olarak mı görmekteyiz? Rousseauvari bir mesajın Rousseau'nun görüşlerinin tam tersi bir dille verilmesini *ironik* olarak mı görüyoruz? Ya da burada istenmeden oluşan ve fakat önemli bir rastlantı ile mi karşı karşıyayız? Benim için resmin tarzı, Rousseauvari bir mesajın *olasılığıyla* karşılıklı etkileşim içindedir. Bu tarz belirsizliği, görünmezliği ve duygusallığı, –yani "kadın"la ilgili olduğu söylenen özellikleri– kutsamaktadır. Dikkatle yapılan bu kutsama, "ahlâksız ve efemine toplum" yergilerini sorgulamakta, aynı "kötü sûtanne" yorumumuzu sorunlu hale getiren sağlıklı çocuklar gibi aykırı kalmaktadır.

Fragonard'ın *Sütanneyi Ziyaret*'ini Rousseau'nun saptadığı hareket noktasından yola çıkarak yorumlamamız olası; ama aynı zamanda, Rousseau'nun "erkek ve gerçekle" ilişkilendirdiği açık ve kapalı anlamları kabul etmeyebiliriz de. Bu bakış açısından görüldüğünde tablonun bir tek belirli anlam içermediği için kusurlu olduğunu öne süremeyiz. Hatta bunun tam tersi olur: Tablonun pek çok anlamlarla yüklü olduğunu saptar ve aralık duran kapı ve pencereyle simgelenen karşıtlık, anlam zenginliği ve açıklığı değerlendirebiliriz. Bu yön-

den incelendiğinde *Eve Dönüş* tablosu *Sütanneyi Ziyaret*'e yeni anlamlar katacağı yerde onu tek bir yorumla indirgeyerek anlam yitirmesine yol açar. Demek ki *Eve Dönüş* tablosu *Ziyaret* üzerinde baskı kurmaktadır; aynı "mutlu ana" imgesinin onsekizinci yüzyıl kadınları üzerinde baskı kurduğu gibi. Çünkü "mutlu ana" ideali kadınların seçeneklerini bir tek seçeneğe indirgemekte ve onları yalnızca üreme sistemleriyle tanımlamaktadır. Tüm açık anlam tartışmalarının ötesinde, Rousseau idealini içeren tablo *Eve Dönüş*'tür çünkü olasılıkları kısıtlar ve bunun karşılığında da açıkça tanımlanmış anlamın getirdiği duygusal güvenliği sunar.

NOTLAR

1. Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985).
2. Ella Snoep-Reitsma, "Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973): 147- 13.
3. Pierre Rosenberg, *Fragonard* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1988), s. 460. Rosenberg değerlendirmesini eserin Musée Cognac-Jay (Paris)'deki suluboya kopyasına dayandırmaktadır. Benim bu makalede kullandığım Washington kopyası Rosenberg'in kullandığıyla tıpa tıpa aynıdır.
4. Bu sorunun sorulma gereksinimine dikkatimi çeken Colin Bailey'ye teşekkür ediyorum.
5. Ben "Nourrice" sözcüğünü "evlat edinmiş anne" olarak değil, "sütanne" olarak çevirdim. Ancak eseri "Evlat Edinmiş Anneyi Ziyaret" olarak isimlendiren Wildenstein şöyle demektedir: "Son derece duygusal bir görüntü; şık genç kadın beşikteki bebeğini göstermekte, eşi bebeğe bakıp kansının kolunu sıkmaktadır. Olay bir kulübedeki odada geçmekte, ilerde inek ahını bulunmaktadır. Mme. de Genlis'in söylediğine göre kentlerden getirilen çelimsiz çocuklar bu ahırda büyütülürdü. Onsekizinci yüzyılda bu tür konular çok modaydı." (Georges Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, [Garden City, N.Y.: Phaidon, 1960], s. 27). Wildenstein aynı tablonun iki tane daha kopyasını kataloğuna almıştır. Şu anda Rothschild koleksiyonunda bulunan bir tanesi çok daha küçüktür ve çok farklı bir kompozisyonu ve ikonografı vardır. Ancak eskiden Washington kopyasıyla aynı onsekizinci yüzyıl koleksiyonunda bulunuyorlardı ve 1780 ve 1784'te her iki eser de Leroy de Senneville saucında yer aldılar. Şu anda özel bir koleksiyonda bulunan üçüncü bir *Sütanneyi Ziyaret* tablosu, Washington kopyasının kompozisyonunu yinelemekte, ancak kaynağı bilinmemektedir. Çok daha zayıf bir eserdir ve Fragonard'a atfedileceğini hiç sanmam.

- 6 Bu dolabın örnekleri için bakınız: Greuze'un *Village Bride* adlı eseri (1761; Paris: Musée de Louvre) ve ayrı kişinin tarihi belirsiz *The Motherly Reprimand* (Williams-town, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute) adlı eseri. Fragonard'ın *The Armoire* (Dolap) (1778) adlı gravürü de aynı eşyayı kullanmaktadır.
- 7 Örnek olarak bakınız: Fragonard'ın *Çoban Kız* (1752; Chicago: Art Institute of Chicago) adlı eseri veya Moreau Le Jeune'nin 1780 tarihli gravürü. Bu ikinci eser Boucher'nin *Sütanneler* isimli eseri örnek alınarak yapılmıştır (A. Ananof'un *François Boucher* adlı kitabında resmedilmiştir. [Lausanne and Paris: Bibliothèque des Arts, 1976], I: Fig. 171).
- 8 Bu küçük erkek çocuğu pek çok tabloda yer almaktadır: *The Stolen Kiss* (1760 civarı; New York: Metropolitan Museum of Art), *The Donkey's Meal* (1780 civarı; Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum) ve *The Little Preacher* (1780 civarı; Paris: Özel koleksiyon). Bazen genç bir baba (*L'Heureuse Fécondité* de olduğu gibi) bu tür bir şapka giymektedir. Yün eğirme aletinin kırsallığın göstergesi olması konusu için bakınız: Huguler'nin Boucher'den örnek aldığı pastoral tablolar, özellikle de *Second livre de sujest et pastorales par F. Boucher, peintre du roi* adlı kitaptaki ilk resim (Ananof, Boucher, I: Fig. 87) ve J. M. Liotard'ın Boucher'den örnek aldığı *La Bergère laborieuse* isimli baskısı (Ananof, Boucher, I: Fig. 54). Bu açıdan yün eğirme aleti Aziz Geneviève'in simgesi olarak kullanılmakta, özellikle onun "çoban kız" olarak betimlendiği tablolarda yer almaktadır. Örnek olarak Philippe de Champagne'nin St. Severin için yaptığı Aziz Geneviève tablosu verilebilir.
- 9 Tablolar tip olarak birbirine benzemekle birlikte kaçış tipleri içeren birkaç tablo bulunmaktadır. Bunlardan en belirgin Armand Hammer Koleksiyonunda bulunan *Da-dıy Ziyaret* adlı eserdir.
- 10 Bu gösterişe kaçmayan köylü kadınlara uymuyor gibi görünen, 1750'lerde resmedilen dekoratif figürler, genellikle mutlu köy anaları olarak kabul edilmişlerdir. Bunların arasında Detroit'teki iki kadın figürü ve Art Institute of Chicago'dakiler de bulunmaktadır. Fakat bu figürler, toplumsal geleneklere saptanan analık kavramını gösteren akımın dışında kalırlar. Detroit panellerinin durumunda ise kadınlar mevsimleri sembeller ve çocuklar da kadınların doğurganlığını tanımlayan özelliklerdir. Bu doğurganlık toprağın doğurganlığıyla koşuttur.
- 11 Edward Maeder, *An Elegant Art* (Los Angeles and New York: Los Angeles Country Museum, 1983).
- 12 Bu eserde merkezdeki figürler ve kompozisyon yapısı Raphael'in temsil ettiği yüksek Rönesans sanatına gönderme yapmaktadır. Ancak renk, boya sürü, ve ışık etkileri Rembrandt'inkileri andırmaktadır. Fragonard bu Kuzeyli ustayı büyük bir beceriyle taklit etmiştir.
- 13 Örnek için bakınız: Boucher'nin bu konudaki resmi, Ananof, Boucher, I: Fig. 1309, veya Fragonard'ın kendi yaptığı *Adoration of the Shepherds* adlı eseri (1776 civarı, özel koleksiyon).
- 14 Sütanneliğin tarihi için bakınız: George Sussman, *Selling Mother's Milk: The Wet Nursing Business in France, 1715-1914* (Urbana: University of Illinois Press, 1982); Yvonne Knibbeler ve Catherine Fouquet, *L'Histoire des mères du moyen âge à nos jours* (Paris: Editions Montalba, 1980); J. L. Flandrin, *Families in Former Times*, çeviren, Richard Southern (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); Nancy Senior, "Aspects of Infant Feeding in Eighteenth-Century France", *Eighteenth Century Studies* 16 (Summer 1983): 367-88; Marie-France Morel, "Théories et pratiques de l'allaitement"

- ment en France au XVIII^e siècle", *Annales de Démographie Historique* (1977): 393-426,
- 15 Flandrin, *Families*, s. 206 ve Knibiehler ve Fouquet, *L'Histoire des mères*, s. 93-94.
- 16 Senior, *Aspects*, s. 379 ve Flandrin, *Families*, s. 206.
- 17 Örnek için bakınız: Rousseau'nun *Emile ou de l'éducation* (Paris, 1762) adlı eserinin 5. kitabında "Sophie ou la femme" adlı bölümde kadınların yetiştirilişini anlattığı bölüm.
- 18 Knibiehler and Fouquet, *L'Histoire des mères*, s. 147.
- 19 "Ces douces mères qui, débarrassées de leurs enfants, se livrent gaiement aux amusements de la ville, savent-elles cependant quel traitement l'enfant dans son maillot reçoit au village? Au moindre tracas lui survient, on le suspend à un clou comme un paguet de hardes; et tandis que, sans se presser, la nourrice vague à ses affaires, le malheureux reste ainsi crucifié... J'ignore combien d'heures un enfant peut rester en cet état sans perdre la Vie, mais je doute que cela puisse aller fort loin. Voilà, je pense, une des plus grandes commodités du maillot." (Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation* [1762; Paris: Garnier-Flammarion, 1966], s. 45). "Çocuklarından kurtulup kendilerini kentin eğlencesine kaptıran bu tatlı anneler acaba çocuğun köyde nasıl bir muameleye tabi tutulduğunu biliyorlar mı? En küçük bir gürültü çıkardığında, bir torba gibi sütanne tarafından bir çiviye asılmakta ve işini hiç acele etmeden bitinceye kadar zavallı çocuk orada öylece eziyet içinde bırakılmaktadır. Bir çocuğun bu durumda, ölmekten ne kadar süre kalabileceğini bilmiyorum ama bunun çok kötü sonuçları olabileceğinden şüpheleniyorum. İşte sanyorum sütanne için kundağın en büyük yararlarından biri budur."
- 20 Marie-France Morel, "City and Country in Eighteenth-Century Medical Discussions About Early Childhood", *Medicine and Society in France* adlı kitapta. Editör: R. Forster ve O. Ranum. Çeviri: E. Forster ve P. Ranum (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), s. 48-65.
21. Knibiehler ve Fouquet, *L'Histoire des mères*, s. 86. Sanatta temsil edilen "anneliğin cinselliği" konusunda tartışma için bakınız: Card Duncan, "Mutlu Analar ve Fransız Sanatında Diğer Yeni Fikirler", *Art Bulletin* 55 (December 1973): 570-83.
- 22 Bu poz 'Bebek İsa'yı Hayranlıkla İzleyen Krallar' tablolarında çok sık kullanılırdı ve Roger van der Weyden'den (1455; *Altar of the Three Kings*; Munich: Alte Pinacothek) Rubens'e kadar (1626-27; *Adoration of the Magi*; bu resmin kopyaları Louvre, Paris'te ve Belçika'da özel koleksiyonda bulunmaktadır) pek çok Kuzey geleneği ustasında görülmektedir.
- 23 E. Jane Burns, "The Man Behind the Lady in Troubadour Lyric", *Romance Notes* (Spring 1985): 257.
- 24 Fragonard'ın tam boy kopyası şimdi Paris'te özel bir koleksiyondadır. Bakınız: Wildestein, *Fragonard*, s. 191-2. Onsekizinci yüzyılda Rembrandt tablosu Crozat koleksiyonundaydı. Şimdi Leningrad'da Hermitage'dadır. Yalnızca annenin beşiğe baktığı merkezdeki bölümü içeren birkaç küçük kopyadan bir tanesi San Francisco'da California Palace of the Legion of Honor'da bulunmaktadır.
- 25 Bu yaşlıca tipin örnekleri için bakınız: Fragonard'ın *The Education of the Virgin* (1774 civarı; Los Angeles: Armand Hammer Foundation) adlı tablosundaki Aziz Anne tiplmesi veya Fragonard/Gerard'ın *The First Steps of Childhood* (1780 civarı; Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum) adlı tablosundaki büyükanne.
- 26 Bu özellikler onaltıncı yüzyıldan (Amboise Paré) onsekizinci yüzyıla (Encyclopédie)

kadar kabul görmüştür.

- 27 Senior, *Aspects*, s. 372.
28. Bu yorum ilk kez ondokuzuncu yüzyılda Charles Blanc'ın da içinde bulunduğu kişiler tarafından ortaya atıldı. (*Histoire de Peintres: Ecole française*, vol. 2, [Paris: Jules Renouard, 1863], s. 464).
- 29 C. N. Cochin, "De L'illusion", *Recueil de quelques pièces concernant les arts* adlı eserinde (Paris, 1757; Geneva: Minkoff, 1972), s. 70.
- 30 Başka bir kıyaslama Fragonard'ın Washington'daki *Sütanneyi Ziyaret*'inden önemli derecede farklı olan bir tablosuyla yapılabilir. Bugün Rothschild koleksiyonunda bulunan bu diğer tablo da Leroy de Senneville'inde ve onun gerçekleştirdiği 1780 satışında yer aldı. (Bakınız: Wildenstein, *Fragonard*, s. 302, Fig. 192). Washington tablosundaki imgeye netlik kazandıracağı yerde, Rothschild ve Washington kopyaları yalnızca Washington kopyasının garip yönlerini belirginleştirmektedir. Rothschild kopyasında dinsel öğeler en aza indirgenmiştir: Dua masası tabureye dönüşmüş, baba ise diz çökmeyip, oturmaktadır. Cinsellik çağrıştıran öğeler de azaltılmıştır: Annenin göğsü vurgulanmamıştır; baba ise başını kadının göğsüne dayamamaktadır. Simgesel nesneler yoktur: Sütanne'nin elinde yün eğirme aleti yoktur; küçük kızın elinde yün yumağı değil bir oyuncak bebek vardır; kadının üç yaş dönemli vurgulanmamıştır. Sütanne ise çok farklı bir figürdür: Çok daha genç ve daha az tehditkardır. Rothschild tablosunda ana-baba tipiyle kırsallık arasında bir ayrım olmasına karşın, bu ayırım o denli aza indirgenmiştir ki bu ziyaretin sütanneye yapıldığı artık pek açık değildir. Tablo pekâlâ da kendi evlerinde bebek odasını ziyaret eden bir ana-babayı da gösteriyor olabilir.
- 31 Duncan, "Happy Mothers", s. 577.
- 32 Aralanmış perde teması tartışması için bakınız: Johann Konrad Eberlein, "The Curtain In Raphael's *Sistine Madonna*". *Art Bulletin* 65 (1983): 65-71.
- 33 Yün eğirme aleti taşıyan Kader örneklerinin en belirgin Rubens'in Marie de Medici serisidir. Bu seri tablolar Fransız ressamılarınca ve özellikle de Fragonard tarafından çok iyi bilinmekteydi.
- 34 Fragonard'ın yün eğirme aletini simgesel biçimde kullanmasını açıklamak amacıyla *Ziyaret* tablosunu 1731'de Dupuis'in Watteau'nun *The Occupations According to Age* tablosundan örnek alarak yaptığı baskı ile yan yana değerlendirildiğinde ortaya çıkar. Dupuis'in tablosunda dört kadın (iki küçük kız, bir olgun kadın ve bir yaşlı kadın) yaşlarıyla uyumlu işler yapmaktadır. Küçük kızlar ev hayvanlarıyla oynamakta, olgun kadın nakışıyla ilgilenmekte, yaşlı kadın ise yün eğirmektedir. Nesneler kullanımı halinde sergilenmekte ve böylece geleneksel olmanın yanı sıra "doğal" bir görünüm kazanmaktadır. Watteau'nun tablosundaki figürler Kaderleri çağrıştırmakla birlikte, Fragonard'ın *Ziyaret*'inde bebeğin çevresinde kümelenen üç kadın daha dolaysız bir biçimde kaderin işini temsil etmektedirler.
- 35 Örnek olarak bakınız: Konunun Lemoine ve Boucher tarafından işlenen versiyonları.
- 36 Yün eğirme aletinin evsel yönleri ile ilgili bakınız: Not 34, Watteau'nun adı geçen eseri. Buna ek olarak, G. Corrozet'nun amblem kitabı olan *Hecaton-Gravie* (Paris, 1543) adlı eserinde ocak ve ev tanrıçası Gaia Cecilia'nın heykelinin alt kısmında bir yün eğirme aleti bulunmaktadır. Yün eğirme aletinin erkek cinsel uzuva benzemesiyle ilgili bakınız: Pierre-Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rétorique, étymologique de la littérature érotique* (Paris: Payot, 1978), s. 530.
- 37 Guiraud, *Dictionnaire*, s. 530.

- 38 "Voulez-vous rendre chacun à ses premiers devoirs, commencez par les mères ... tout vient successivement de cette première déprivation; tout l'ordre moral s'altère, le naturel s'éteint dans tous les coeurs" ve "Mais. que les mères daignent nourrir les enfants, les mœurs vont se réformer d'elles mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les coeurs; l'Etat va se repeupler ... L'aurait de la vie domestique est le meilleur contrepoids des mauvaises mœurs" (Rousseau, *Emile*, s. 47-48). "Herkesin kendine düşen görevi yerine getirmesini istiyorsanız işe annelerden başlayın... Her şey bu ahlaksızlıktan kaynaklanır. Bütün ahlâkî düzen değişir, doğruluk bütün kalplerden silinir. "Ancak anneler tenezzül etsinler de çocuklarını emzirsinler, gelenekler kendiliğinden değişir, doğa hisleri yüreklerde tekrar canlanır. Böylece Devlet'in nüfusu artar. Ev yaşamının çekiciliği kötü geleneklerin en iyi panzehiridir."
- 39 Bu eserin bir tartışması için bakınız: Mary D. Sheriff, Fragonard *Art and Eroticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 6. bölüm.
- 40 Göndermeler yapan nesnelerin tabloda vurgulanması özellikle fenerde açıkça görülmektedir. Fener (en azından çağımız izleyicilerine) kompozisyonun içinde anlamı belirsiz ve bilerek konmuş gibi görünmektedir. Kompozisyonun üçgen yapısına ne denli dikkat çektiğini zaten saptadık, ancak fener sorunlar sunmaktadır çünkü onsekizinci yüzyıl Fransız resminde hemen hiç kullanılmamıştır. Çağının izleyicisi için bile çok şaşırtıcı bir nesne olduğunu varsayabiliriz. Resimde hiç kullanılmayışı nedeniyle Fragonard'ın izleyicisi için ne tür anlamlara gelebileceğini tahmin etmek güç. Bu nedenle fener, yün eğirme aletine taban tabana zıt konumda, çünkü yün eğirme aleti onsekizinci yüzyıl boyunca çok sık kullanılan ve pek çok anlam içeren bir simgeydi.
- 41 Örneğin *First Discourse* (1750) adlı eserinde Rousseau efine modern çağla birlikte gelen davranış incelmelerinden önce erkeklerin birbirlerini nasıl "okuduklarını" anlatmaktadır. Rousseau'ya göre eskiden davranışlar ve işaretiler temsil ettikleri duyguları açıkça gösterirlerdi. Benzer temalar yazının *Letter to M. d'Alembert on the Theatre* (1758) adlı eserinde de yer almaktadır. Rousseau'nun düşüncelerinin bu yönü yaygın biçimde tartışılmıştır. Örnek olarak bakınız: Phillip Robinson, *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts* (Beme: Peter Lang, 1984) ve Carol Blum, *Rousseau and the Republic of Virtue* (Ithaca: Cornell University Press, 1986).

2. Vücutun Politik Ekonomisi: Choderlos de Laclos'un *Tebhikeli İlişkiler*'i

Anne Deneys

Tebhikeli İlişkiler'de ekonomiden söz etmek niye? Çünkü bu romanda kişilerarası ilişkiler bir ticaret sistemi gibi düzenlenmiştir: Mektuplar, verilen sözler, çapkınların anlattıkları, anlaşmalar, meydan okumalar ve aynı zamanda kadınlar da değiş tokuş edilir.¹ Bu makalede göstermeye çalışacağım gibi, bu değişimlerden her biri kadınların el değiştireceğini varsaymakta, kadınların bir grup erkek arasında dönüşümlü olarak kullanılacağı savına dayanmaktadır.

Çapkınlar arasında kadınlar, mallar ve sözcükler (mektuplarda) el değiştirir. Lévi-Strauss bu el değiştirmenin insan topluluklarında maddesel üretim veya politik söylem üretimi öncesinde bile var olan temel yapısının genel kuralı olduğunu göstermiştir. *İlişkiler*'in seçkin ve incelmış toplumu kullandığı el değiştirme sistemiyle bilinçaltında çok büyük bir aile (klan) mi oluşturmaya çalışmaktadır? Böyle bir ailede kadınlar ustaların ortak malıdır ve kadınlarla erkeklerin işlevleri çok sıkı bir işlev bölümüyle yönetilmektedir.

İlişkiler romanında çapkınlar* tüm ticaret yöntemlerini denetim altına almışlardır: en ilkel formda ticaretten (değiş tö-

*Çapkın" sözcüğü yalnızca erkekleri değil, cinsel özgürlük bağlamında değişik kişilerle ilişki kuran evli ve bekâr, kadın ve erkek herkesi kapsar, ç.n.

ginç bir değişiklik olur: "Daha kahvaltı sona ermemiştii ki, sürekli bu tür kadınlar uğruna düello etmeye değmediğini yinelenmeye başladılar." Böylece düello eğlenceye dönüşür. "Bu fikirle birlikte aralarında çandan bir dostluk oluştu. Şarabın da desteğiyle yalnızca kötü duygulardan kurtulmakla kalmadılar, sınırsız dostluk yeminleri ettiler" (79, s. 163). Öykünün üçüncü bölümü kadınlardan alınan intikamı anlatmaktadır: Prévan romantik bir akşam yemeği bahanesiyle her üç kadını gizlice "küçük evine" davet eder (s. 164). Üç kadın, üç koca ve Prévan grup seksi yaparak barışırlar. Sonunda olanları herkes duyar ve üç kadın bir manastırda inzivaya çekilir. Aynı kaderi sonra Cécile ve Présidente de Trouvel de paylaşır.

Bu öykü *Tebhikeli İlişkiler*'deki erotik sistemi bir ticari sistem olarak açığa çıkarmamıza ve bu sistemde kadın ve erkeğin yerlerini büyük bir kesinlikle ortaya koymamıza yarar. Sistem aşağıdaki şemaya göre yapılandırılabilir: (1) Bir çapkın başka bir çapkının kadınına çalar, (2) onu kullanır veya tüketir, (3) geri verir. Bu hareket dairesel değildir. Çıkış noktasına geri dönüş içermez. Ayrıca da, şimdi göstereceğim gibi, dolaşımda olan bu kadın "kâr bırakır".

Bu pek yalın şema Vikontes'in öyküsünde yinelenir. Vikontes üç erkek arasında (kocas, Vressac, Valmont) dolaşımdadır. Sonuçta aynen "üç ayrılmazlar" öyküsünde olduğu gibi senaryo üç erkeğin anlaşmasıyla biter. Valmont, Vikontes'i soylu sevgilisi Vressac'a geri verir. "İki sevgili öpüştü, sonra da her ikisi beni öptü. Artık Vikontes'in öpücükleriyle hiç ilgilenmiyordum. Ama doğrusu Vressac'ın öpüşleri çok hoşuma gitti" (71, s. 143). Kadın bir kez elde edildikten sonra yeniden dolaşıma sokulur ve her senaryoda kadının el değıştirmesi erkekler arası bağların sağlamlaşmasını sağlar. Bu sonuca kutlamaların tüm simgesel öğeleri (şarap, neşe, sarılma, vs) eşlik eder.

Erkekler arasında hiç mektup alışverişi olmayışı işte bu noktada anlam kazanır. Romanda Valmont ve diğer erkekler arasında özel bir ilişki yoktur çünkü erkekler arası ilişkiler toplumun gözü önünde oluşur ve bu ilişkinin ortaya çıkabilmesi için kadınların ortak bir dolaşım havuzuna konmaları gerekmektedir. Bu nedenle kadınlar ve erkekler arası ilişkilerde erkekler arası ilişkilerin önceliği vardır. Erkekler arası erkeklik gösterisi giderek toplumsal anlaşmaları erotik bir yöntemle yeniden yazar.⁶ Böylece kadınların yalnızca ticaret metası olarak kullanılmalarından kaynaklanan toplumsal statüleri sorunu ortaya çıkar. Hatta bu erkek toplumunu bir arada tutar. Bu nedenle de kadınlar arası çeşitlilik ve çoğulluk ile (Merteuil, Cécile, Emilie, Vikontes, Mme de Rosemonde, Mme de Volanges, Tourvel) tek bir figür olan Valmont arasında böylesi bir zıtlık bulunmaktadır. Kadınlar sayısız tuzağa düşürülecek dişiler yerine geçerken Valmont'un yerini tutabilecek yalnızca iki erkek vardır: Prévau ve Danceny. Erkekler arası dostluğun kadınlarla olan erotik ilişkilere üstünlüğü ve önceliği her tür ilişkiye kazanmıştır çünkü erkekler arası rekabet hep dostluk anlaşmasıyla son bulur. Örneğin Valmont ve Danceny, Valmont ölmeden önce barışırlar (163, s. 364). Belki de *The Anti-Oedipus* kitabında Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin Marx'tan yaptığı o anlaşılmaz alıntıda sözü edilen "tüccarlar arası kutuplaşma" böyle bir şeydir: "Erkekle kadın arasındaki ilişki, erkekle erkek arasındaki ilişki için doğal ve gereklidir. Yani iki cins arasındaki (erkekle kadın) ilişki, genelde cinsel ilişkinin tek ölçüsüdür"⁷ Bu sav etnolojik veya etik olarak yorumlanabilir: (1) Ya Marx cinselliğin kadının zorunlu olarak mal konumunda kaldığı bir ticaret sistemi veya genelde bir ticaret birimi olduğunu söylemektedir (toplum böyle kurulmuş bir etnolojik sistemdir), (2) ya da etnolojik değil de etik bir sistemde kadının evrensel "insanoğlu" kategorisine dahil olduğunu öne sürmektedir.

Marx *Capital'* in ilk kitabının ilk bölümlerinde malın tanımını yaparken genel değerler kuramını kullanmaktadır.⁸ Marx'a göre, her mal ekonomi içinde iki ayrı değere sahiptir: Kullanım değeri ve ticari değeri. Değerin bu iki yönü birbirini engelleyici değil, birbirini tamamlayıcıdır.⁹ Örneğin meyva satın alınır çünkü bu meyva ya yenir, ya değiş tokuş için kullanılır, ya da satılır. Ancak Marx'ın dediğine göre kapitalist toplumun devrimci yönü malın ticari değerini kullanım değerinden bağımsız kılmakta yatmaktadır. Marx, "ticari değer in doğuşunun gizeminden" ve kullanım ve tüketimden giderek daha hızla kopmasından söz etmektedir.

Kapitalist ekonomilerin özelliği olan ticari değer in kullanım değerinden bu şekilde bağımsızlaşması, *Teblikeli İlişkiler*'de yinelenen can sıkıcı bir ayrıntıyı açıklamamıza yarar: Öykünün içinde "tüketim" anının, yani cinselliğin yaşandığı anın yok olması. Örneğin, Vikontes'le olan ilişkide (bu bölümü 71. mektupta Valmont Marki'ye anlatır), tüm öykü gecenin "durumlarına" ayrılmış, "olumsuz durumlar" anlatılmıştır (s. 140. Valmont, Vressac'a ve kocaya karşı yürütülen planı anlatır; sonra da çeşitli kişilerin odalar ve koridorda gidip gelmelerini tarif eder. Sonra da uzun süredir beklenen erotik olaylar bizzat Valmont tarafından kesilip atılır: "Kendini beğenmiş biri olmadığım için gecenin ayrıntılarına değinmeyeceğim. Ama beni bilirsin; performansından memnun kaldım" (s. 142). Mektubunun başında Valmont Vikontes'le olan ilişkisinin "tüm detaylarıyla ilgisini çektiğini" (s. 140) söylemesine rağmen, bir çapkın mektubunda bazı "ayrıntılar" diğerlerinden daha değerli olduğuna hükmetmemiz gerekmektedir. Ya da, sevişme bir mizansene veya bir uzama indirgenmekte, zaman boyutu ve düşselliği kırılıp yalnızca uzama indirgenen bu imgede, Mallarmé'ın dediği gibi, "yerden başka hiçbir şey yer almaz".

Hiçbir zaman açıkça anlatılmasa da cinsellik silik bir ben-

zetme olarak metnin tümünün içinde yaşar. Anlatılan olay hep dolaylı olarak ve ısrarla cinsellik içerir: Bu bir işaret olabilir, öykünün bir dönüşümü olabilir ve söylemin çok kaba bir biçimde (kabalgı önemlidir) dolaysız bir hale gelmesi olabilir. *Tebhlikeli İlişkiler*'de anlatı yöntemi genelde özgür dolaylı söylemdir; bu nedenle dolaysız söyleme geçiş hep "diğer olaylara" geçişin sinyalıdır. "Diğer olaylar" arzu ve cinselliktir ve bazı açılardan bir mecazı mürsel oluştururlar. Örneğin Bel-leroché öyküsünde (ki bu öykü Merteuil Markizi tarafından Valmont'a bir çapkınlık modeli olarak sunulur), dolaysız söylem kullanılan tek yer, cinselliğe doğru giderken cinselliğin öyküden kesilip atıldığı bölümdür: "Orada biraz duygusallıktan biraz da bilerek, ona sarıldım ve dizlerimin üzerine çöktüm. 'Ah, dostum' dedim, 'sana kızdığım için çok üzülüyorum. Ama bu anın sürprizini senden gizleyebilmek için oldu hep bunlar. Yüreğimin gerçek duygularını senden bir an bile gizlediğim için pişmanım. Lütfen hatamı bağışla. Hatamı aşkınla affettireyim'. Bu duygusal sözün sonuçlarını tahmin edersin. Mutlu Chevalier beni yerden kaldırdı ve bir zamanlar seninle sonsuz sevgimizi mühürlediğiniz divanın üzerinde beni affetti" (10, s. 31). Cinsellik eylemi, mobilyadan ve Valmont'tan söz edilen bu söylem içinde eriyip gitmekte, bir sürü sıradan ayrıntıdan biri durumuna indirgenmektedir. Sevişmeyi anlatan dilin böyle merkezde olması romanın diğer bölümlerinde de simgelenmektedir: Valmont, Cécile'in "eğitimi hızlandırmak için" ona "rezilliğin abece'sini" ezberletmektedir (110, s. 255).

Kadın tüketilmek amacıyla değil, satılmak amacıyla baştan çıkarılmaktadır. Ticaretin tüketim karşısında böyle ağır basması, romanın diğer bir çarpıcı yönünü daha açıklamamıza izin verir: Erotik sahnelerde vücutlar tamamen yok olurlar.

✓ Presidente ile olan aşk sahnesi hariç başka hiçbir sevişme

sırasında kadının vücudu tarif edilmez, çünkü kadın vücudu yalnızca soyut bir ticari değer olarak vardır.¹⁰

Kapitalin sürekli dolaşımını sağlayan ardı arkası kesilmeyen çapkınlık arzuları tüketim amacıyla satın almanın değil, ticaret amacıyla satın almanın sonucudur. Jean François Lyotard'ın kapitali anlattığı eseri *L'economie libidinale*'de de anlattığı gibi, çapkınlık arzusu, dolaşımı mala yeğler, hareketi üründen değerli görür. Her iki durumda da ürün yalnızca bir sonraki üretim için bir araçtır. Ticaret anlaşmasının yapılması –Tourvel'in Merteuil ile değiş tokuş etmek için yapılan anlaşma– çapkınlık arzusunun özünü açıklar: "Güzel sevgiline bir kez sahip olup da bana da kanıtını getirebilirsen, senin olurum" (20, s. 43). Bu gezgin, dolaşan bir arzudur ve kişiden kişiye geçerek bir yığın insanı esir alır. Erkekler hep piyasadaki en nadide olan malı arzularlar; bu nedenle namuslu Tourveli genç Cécile'e yeğlerler.¹² Böylece çapkınlık ve kapitalizmin ortak özelliği olan "doymak bilmemek" ortaya çıkar. "Açıktır görülmektedir ki arzu, arasından geçip gittiği kişi ve gruplara sahip olamaz."¹³ Ticarete dayalı kapitalist ekonomilerde, zenginlik bu sürekli dolaşımla, ticaretin artmasıyla, ünlü "artan değerler sarmalıyla" sağlanır.

Tebliğeli İltişkiler'de anlatılan ön sıradır, üretim anıdır, baştan çıkarma veya manevra "işidir". ["İş" sözünü özellikle kullanıyorum çünkü hem ekonomik benzetmeye dikkat çekmek istiyorum, hem de eserde Valmont ve Marki baştan çıkarma eyleminden hep "iş" diye söz ederler, hem de zor iş (81, s. 171)] Valmont Belleröche olayından alayla söz ederken şöyle der: "Zahmet edip adamı aldatıyorsun ama o senden daha mutlu... Sen onun zevkinin bekçiliğini yaparken o huzurlu uyuyor. Esiri olsan farklı mı olurdu sanki?" (15, s. 36). Bir baştan çıkarmada biriken iş miktarı böyle anlatılır. Sonra da aşktan sonrası, hep ani olan kopuş anı, kadının açık ticaret sistemine yeniden katıldığı an ve nihayet olayın bir

"masal", bir öykü olarak anlatılması anı gelir. Ve böyle bir öykü ancak anlatılıp yayılırsa, herkes tarafından duyulursa değerlidir: "Vikontes'le olan macerayı beğendim" der Merteuil. "Ama senin de dediğin gibi, duyurulması gerek" (74, s. 147).

"Değer artışı" doğuran –yani erkeğin ününü yaratan– işte bu yayılmadır. Böyle bir öykünün değeri çapkına sağladığı ünle orantılıdır. Arzunun bu gel-git olayı artık *Don Juan*' da olduğu gibi harcama ekonomisine bağımlı değildir ve yüksek güçlere metafizik bir meydan okuma sayılmaz. *Teblikeli İlişkiler*' in çapkını gözü doymaz bir biriktiricidir. Her ne kadar Molière'in çapkını gibi baştan çıkardığı kadınların kesin sayısını bilmesede (Molière'in çapkını 1003 kişi sayar), güzel öyküleriyle büyük çıkar sağlar.¹⁴ Bu ekonomide fetiş haline getirilen şey mal değil, zaferler sonucu ele geçen ündür. Cinsel değerlerin oluşturduğu kocaman bir fon olan "ün", baştan çıkarmanın hem amacı, hem de aracıdır. *The Phenomenology of Spirit* adlı eserinde tarihsel çağların şemasını çıkaran Hegel şöyle demektedir: "Aydınlanma Çağı tüm değerleri kullanım değerlerine indirgedi."¹⁵ *Teblikeli İlişkiler*' de aşk "kullanım değeri" olarak kurulmuştur ve ün sağlamak için araçtır. Zafetin değersizleştirilmiş bir gölgesidir sanki. Fakat ün, aşk elde etmek için kullanılabilir. Demek ki aşkın maddesellikten yalıttığını söyleyebiliriz. Sevişme olayının ortadan kaldırılmasıyla aşk katkısız bir simge, bir işaret, bir masal, bir fabl veya bir mektup demeti şekline dönüşür.

Hatta erkek kendi yetenek ve becerilerini kullanarak baştan çıkarmaz; kadını erkeğin ünü başta çıkarır. Böylece, Valmont'tan "üç ayrılmazlar" öyküsünü duyan Merteuil Markizi, artık Prévau ile aşk yaşama fikrine karşı çıkmaz: "Bu Prévau ürkütücü birisi... sen ise onun bana sahip olmak istediğini söylüyorsun. Tabii ki bu benim zevkim ve onurum olur" (74, s. 146). Yine buna benzer bir olayda Présidente de Tourvel

büyük bir saflıkla Mme de Volanges'a şu itirafı yapar: "Onu (Valmont'u) yalnızca ünüyle tanıyorum." Bu, romanda arzuyla toplumsal olanın ne denli yakın olduğunu kanıtlar. Nesne seçimi sürekli başkalarından –yani "izleyicilerden"– alınan işaretleler doğrultusunda yapılır.

Merteuil'nin Valmont'u Tourvel'le ilgili yaptığı planlar konusunda uyarması da ününü koruması amacıyla: "Şu anda senin ününe layık olmadığını düşünmek üzereyim" (5, s. 20). Markiz için Valmont ancak herkes tarafından "Yenilmez" olarak bilinirse arzulamaya değerdir. Bu çapkınlar tarafından hem araç, hem amaç olarak tanımlanan "ün", çapkınlık ekonomisinin en üst düzey yasasını oluşturur. Bu yasa, romanda kendi dış çevresinin anlatımı olarak yer alan "izleyiciler" tarafından oluşturulur.¹⁶

Bu da göstermektedir ki çapkınlık ekonomi sistemi toplumsal yasayı çiğnemez; tam tersi, bu yasaya baş eğmenin en üst düzeyde ifadesidir. Don Juan her şeytana sövüp sayıp lanetlenme yolunda ilerlerken, Laclos'nun çapkınları herkesle görüşürler. Madame de Volanges, bir mektubunda Tourvel'e şöyle yazmaktadır: "Tabii ki M de Valmont'u kabul ettim. O her yerde kabul görür" (32, s. 66). Sade için çapkınlık yasasının dış yüzeyi yoktur; sefahat yapılan yerler hep kapalı yerlerdir ve dünyanın geri kalan bölümünden korunmuşlardır. Bu yerler hep bir takım kurumlardır (kuş uçmaz kervan geçmez yerlerdeki malikâneler, kaleler, manastırlar); yasa haline getirilmiş sefahat amblemleridir. Halbuki *Tebhikeli İlişkiler*'de sefahat yuvaları (daireler, "küçük evler", yatak odaları) hep en resmi, en korunaklı toplumsal yasanın geçerli olduğu mekânlarda yer alırlar. Buna ek olarak, her erotik sahne genel bir teatrallığe göre değer kazanır. Bu değer Merteuil'nin ve tabii biz okuyucuların temsil ettiği izleyici kitleleri için bulunduğu eğlendiricilik özelliğiyle orantılıdır. Romanda, söylemin içinde, büyük harf "İ" ile yazılan bu "İzleyici" toplumsal ufuk-

la teatral ufkı harmanlayan dış yüzeyi kurar. Buna yasa ve yasanın hitap ettiği toplum da denebilir.

Bu çözümlemeden sonra, Merteuil'nün bu ekonomi içinde kapladığı yer artık belirlenmelidir. Valmont'la aralarında güya saray geleneğine dayanan bir aşk vardır ve Merteuil hükmeden konumdadır. Bunu Valmont'un şu sözlerinden anlayabiliriz: "Emirlerin çok tatlı; onların söyleyiş şeklini daha da tatlı; yakında despotluğu sevdireceksin bize nerdeyse" (4, s. 16). Ancak bu yüzeydeki güç üstünlüğü ticaret sisteminin mantığıyla tamamen tersyüz edilir, çünkü bu sistem yalnızca erkekler arasında yapılan anlaşmalarla yürür.

Ticaret sistemindeki erkek ve kadın konumlarının bölünmesini yıkabilse ve erkeği (örneğin Prévan'ı) tüketilip terk edilen bir mal konumuna sokabilse bile, hiçbir zaman kendini Tourvel ve Valmont gibi el değiştirme konumuna getiremez.¹⁷ Mal konumundan başka bir durumda olabilmesi için elinde kullanabileceği tek kaynak ticaret sisteminin dışında kalmak, yani Valmont'la aşk ilişkisine girmemektir. Değer sisteminin tepesinde kalabilmesinin tek yolu, Valmont'la aralarındaki *tehlîkeli ilişkileri* sürekli ertelemesine, gerçek ilişkiyi reddedip onun yerine anlatıya dayalı, ekonomiye dayalı bir ilişkiyi yeğlemesine bağlıdır. Yani, başkalarıyla yaşadıkları erotik ilişkiler, kendi erotik ilişkilerinin yerini almaktadır. Cinsler arasındaki savaş olan baştan çıkarma, aristokratlar arası bir savaş olmaktan, yasa çiğnemekten çok uzaktır. Baştan çıkarmanın aslında burjuva ticaret ekonomisi için bir benzetme olduğu böylece ortaya çıkar. Bunun da ötesinde, ticaret ekonomisi olarak çapkınlık, doyuma ulaşmaya değil, zorluğa dayanma ve kendini yoksun bırakma etiğine bağlı bir sistem olarak uyarlanmıştır. Bir sonraki bölümde bu konu irdelenecektir.

BİR ETİK SİSTEM OLARAK ÇAPKINLIK: YASANIN DOĞRULANMASI

Çapkınlık çoğu kez abartılı bir zevk arayışı olarak tanımlanır. Valmont ve Markiz'in özel çapkınlığı –ki bu tipik aristokratik oyunlar olan "gurur" ve "onur" arasında dövüş şeklindedir– bile etik bir sistem olarak sunulmuştur. Bu etik sistemde doyum için ayrılan yer belirsizdir.

"Doyum" sözcüğünün çapkın söylemindeki belirsiz konumuna işaret ederek söze başlayalım. Valmont'a yazdığı bir mektupta Merteuil, ahlâk düşkünlerinin tattığı kısmî doyuma kıyasla gerçek doyumun ne olduğunu şöyle tanımlamaktadır: "Bu işten zevk umma. Ahlâk düşkünleri zevk almayı nerden bilsin? Zevkin doruk noktasında bile kendini kasanlarla yalnızca kısmen zevk alabilirsin. Bu kişiler aşkın kar bıraktığı kendini tamamen koyverip, zevkten delirmeyi, zevkin zevk fazlalığından saflaşmasını nerden bilsinler?" (5, s. 19). Markiz'in zevk kavramını tanımlamasına karşın, "zevk" sözcüğü Valmont'a anlatılan maceralarda hiç yer almaz. Markiz'in söyleminde, doyum her zaman karşısındakinin doyumudur. Beleroche olayının bitişiinde, "Onu mutlu ettim" der (10, s. 29).

Valmont'un söyleminde de "zevk" terimi aynı belirsizlikle yer almaktadır. Örneğin Présidente de Tourvel'le olan ilişkisinde Valmont mutluluk ve doyuma karşı koyar: "Onunla mutlu olmak için doyuma ulaşmaya ihtiyacım yok" (6, s. 22). Başka yerlerde sözü geçtiğinde de doyum cinsel ilişkide arzulanan bir amaç olmaktan çok, birinden kopup kurtulma aracı, erkeğin arzudan kurtulma yöntemi ve aynı zamanda her kadının başka bir kadına eşit olduğu değiş tokuş sistemini açık tutma biçimidir. "Ah, tatlı zevk! Sana mutluluğum ve huzurum için yalvarıyorum. Kadınların kendilerini bu denli kötü savunmaları ne büyük şans! Yoksa onların ürkek köleleri olurduk" (4, s. 18).

Burada amaç hem rahatlama, hem de üstünlük sağlamaktır. Bir tür duyarsızlık ve sorgulama idealine uyulur. Erkeğin kendini özgür bir özne ve efendi olarak yeniden yaratmasını sağlayan bir duyarsızlık veya kesin bir arzu eksikliğidir. Yani çapkınlık bir doyum arayışı veya Merteuil'nin deyimıyla "kendini tamamen kapıp koyverme" değildir. Çapkınlık karşısında kiyle yek vücut olma arayışı olarak tanımlanamaz. Olsa olsa kendisi ile başkaları arasındaki ve kendi içindeki bölünmeyi arayış olarak tarif edilebilir. Bu arayışta en ciddi tehlike, Valmont'un da Tourvel'le "başarısından" sonra fark ettiği gibi, kendini koyverme ve "gevşekliktir": "Sanırım yapılabilecek tek şey bu, ama korkunç Capua'nın zevklerine dalan Anibal gibi yumuşadım" (125, s. 293).

Görüldüğü gibi çapkınlık bir zevk arayışı değil, tam tersi, doyuma ulaşmanın tehlikelerini *önlemeye* çalışan bir tür kendini yoksun bırakmadır. Bu tehlikeler ise duygu fazlalığı, diğer kişinin içinde yok olma ve şöhret eksikliğidir.¹⁸ Joan De Jean'ın kanıtladığı gibi, bu eylem av ve savaşın stratejilerini kullanır: "Bir kadın daha elde etmenin lezzetsiz onuru. Kadın kendini teslim etsin ama çabalamadan değil. Zafer kazanacak gücü olmayan kadın, hiç değilse karşı koyacak gücü göster-sin. Sonra da güçsüzlüğün zevkini çıkarsın ve yenildiğini kabul etsin. Yalnızca sefil bir pusucu sessizce bekleyip ürktüğünü geyiği öldürür; gerçek bir avcı avdan zevk almalıdır" (23, s. 52).

Çapkınlık, ilke ve kurallara dayanan bir "metot" kurarak bedensel tehlikeleri azaltmayı amaçlar. Bu metodun tanımını Merteuil yapar. Görevleri kanunla saptanmış bir savcı veya koruyucu olarak görev yapan Merteuil'dir. Çapkınlık metodunun kullandığı sözcükler garip bir biçimde kartezyendir. Örneğin Markiz, Valmont'u şöyle azarlar: "Başını almış gidiyorsun, ilkesiz ve her şeyi şansa, daha doğrusu kaprise bırakarak" (10, s. 28). Bu söylemin içinde "metot", "ilke", "düzen",

"gözlem" ve "düşünme" gibi kavramlar yer alır. Bu söylem, temeli kesin bir ikilem taşıyan bir etik üzerine mantıklı bir biçimde yerleştirilmiştir ve erotik eylem anında bile kendini ve karşısındakini denetim altında tutma üzerine dayandırılmıştır.¹⁹ Bu özdenetim, bedenden ve duygudan uzaklaşma çabasıyla elde edilir. İşte bu tür bir uzaklaşma ile "kafa çapkınlığına" ulaşılır ki bu da "kafa" ve "vücut" bölünmesi sonucu olabilir. Bu öylesine güç bir çabadır ki epik boyutlardadır. Markiz 81. mektupta bu çabayı anlatmaktadır. Diderot'un *Paradoxe sur le Comédien* adlı eserindeki Komedyen, vücudunu duygudan uzaklaştırmak için benzer güçlüklerden geçirir.

Kafayı vücuttan yalıtılabilmek için göze alınan bu uzun çiraklık dönemi, vücudu tam bir alet haline getirmek için göze alınan bu kendini yoksun bırakma ve vücudun kafaya keşin olarak boyun eğmesi acılı bir çabalama sonucu gerçekleşebilir, aynı *Paradoxe*'de olduğu gibi. Merteuil şöyle açıklar: "Bu heves beni öyle bir noktaya getirdi ki artık canımı acıtırmak yüzüme mutlu bir ifade kondurabiliyordum. Beklenmedik bir mutluluğun belirtilerini bastırabilmek için de aynı amaçla kendime baskı yapıyordum" (81, s. 171).

Les Passions de l'ame adlı eserinde Descartes "Ahlâk" sözcüğünün tanımını "kendi kendine geliştirilen kendini yenme etiği" olarak yapar: "Ahlâk, kanımızın ve ruhumuzun hareketlerini genellikle eklenmiş oldukları düşüncelerimizden ayırmaya uğraşırken insanın doğasında var olan yanlışlıkları düzeltebilen çabalardır" (211. madde). Descartes'ın tanımı çapkınlık metodunun kusursuz bir tanımı, bir bölünme ve kişinin duygularından ve ihtiraslarından kendini ayırma çabasıdır.²⁰

Descartes'ın savunduğu "bilimin otoritesini kilisenin otoritesinin yerine koyma" projesi Markiz'in projesinden çok farklı olsa bile, yine de bu iki söylem arasında o kadar çok benzerlikler vardır ki, akla şöyle bir soru gelir: Acaba *Discourse de*

la méthode, 81. mektup için can alıcı bir ara-metin oluşturmakta midir?²¹

81. mektubun teması olan "kendi emeğimin ürünü olduğumu söyleyebilirim" fikri, Kartezyen projenin özü olan "gerçek için kriter olarak, kanıtlanmadan öne sürülen savı temel almak" olayını ifade etmektedir. Yine buna benzeyen bir şekilde Markiz bilgi arzusunun, doyuma ulaşma arzusundan daha üstün olduğunu doğrulamaktadır: "Doyuma ulaştırılmak istemiyordum, bilmek istiyordum. Kendimi eğitime arzusu, yöntemi de birlikte getirdi" (81, s. 172). Bu sözler, *Discourse de la méthode*'un girişini anımsatmaktadır: "Doğru ve yanlış ayırtabilmek, davranışlarımı açıkça görebilmek ve bu yaşamda güvenle yürüyebilmek için hep büyük bir arzu duydum."²² Öz-yaşamöyküsel bir kendini yaratışı anlatan tüm mektup, *Discourse de la méthode*'un birinci bölümünün inceden bir alayla yeniden yazılmasıdır. Eğitim yoluyla varılan "ilk öğrenim" ile, Descartes'ta olduğu gibi bilinçli ve ilerici bir metoda dayanan çıraklık olan "ikinci eğitim" arasındaki zıtlaşmanın anlaşılabilmesi için Kartezyen söyleme bağlanması gerekmektedir. Zaten bu anlatı da Kartezyen söylemin en ince ayrıntısına kadar bir parodisidir.

Markiz'in sistemli bir şekilde kendine uyguladığı bu eğitim dört aşamada gerçekleşir: Vücudu yenmek, söylemi yenmek, aşkı yenmek (önce günah çıkaran birinden elde edilen bilgi formunda, sonra da evlilik yoluyla eylem olarak) ve nihayet okuma yoluyla eğitimin tamamlanmasını sağlayan dulluk. Bu eğitimin en dikkate değer yönü, metodu kurarken gözlem ve deneyimin oynadığı önemli rol. "Halen yapacak pek çok gözlemim vardı" (s. 172-3) derken Markiz, *Discourse de la méthode*'un şu sözlerini yinelemiş oluyordu: "Pek çok gözlem yaptım ve çok deneyim kazandım. Her konuyu teker teker düşündüm."²³ Benzeri bir istekle Markiz çapkınlık metodunu oluşturmaya karar verir: "Bir gün, kendi içimde de çalış-

maya karar verdim."²⁴ Bu kararlılık her iki durumda da özneyi bir içe dönüş, içe bakış nesnesine dönüştürür: Markiz şöyle demektedir: "Kendimi inceledim... acı ve zevk, her şeyi tam olarak gözlemlerim ve bu değişik duygular arasında gördüğüm tek şey, toplanacak ve üzerinde düşünülecek gerçeklerdi (s. 172). Bu hareket, *Discourse de la méthode*'un dördüncü bölümünde görülen "duyguların bir araştırma nesnesine dönüştürülmesine" benzemektedir. Bu kararlılık ya dünyayı koca bir tiyatroya dönüştürür, ["Sonra da koca tiyatrodaki kendime verdiğim yetenekleri uygulamaya başladım" der Markiz (s. 174-5)], ya da Descart'ın "oynayan her komedide katılımcı olacağına şeyirci ol"²⁵ niyetinde olduğu gibi, yaşamı koca bir komediye dönüştürür.

İki metin arasındaki bu ilişki sürer gider, özellikle de, "delici bir bakış"tan "öğrenmek istediğim sanatın temellerine" (s. 171) doğru yol alan bir metot geliştirdikçe. Bu metot aynı zamanda geçici bir ahlâk sisteminden gerçek bir bilime doğru yol alır, ve yol boyunca da felsefik atası olan Descartes'tan yararlanır. Fakat şimdilik metot hakkında yazılmış olan bu mektuptan Madame de Volanges'ın Madame de Rosemonde'a yazdığı bir başka mektupta "dehşetin en üst düzeyi" olarak söz ettiğini aklımızda tutmamız yeterli:

Denir ki, Danceny henüz şaşkınlık sancıları çekerken bu mektupları görmek isteyen herkese göstermiş ve şu anda bile mektuplar Paris'te dolaşıyor. Özellikle iki tanesinden çok sık söz ediliyormuş. Birincisinde yaşam öyküsünü ve ilkelerini anlatıyormuş. Dehşetin en üst düzeyi olarak nitelenen de işte bu mektupmuş. (168, s. 371).

Bu noktada ilginç bir şey olur: Genelde metine pek müdahale etmeyen Laclos, bu aşamada Mme de Volanges'ın 81. ve 85. mektuplardan söz ettiğini belirten bir not ekleyerek metnin akışını böler. 81. mektubun yarattığı skandal, şimdiye kadar yalnızca bir uygulama olan çapkınlık kurumunun bir-

denbire yoldan çıkmış bir kadın düşünür aracılığıyla "kuram" düzeyine yükselmiş olmasıdır. Merteuil Markizi sanki Kartezyen düşüncenin bir karabasanı gibidir. Kartezyen düşünce kabusu dönüşmüştür çünkü çapkınlar için metodun amacı artık toplumsal olandan ayrı değildir, Descartes'ta olduğu gibi "gerçeği arayış" olarak nitelendirilemez. Amaç, artık topyekün toplumsal savaş bağlamında bir hayatta kalma yoludur; Merteuil'e göre "ya kazanıp ya da yok olacağın" bir evrende ayakta kalabilme çabasıdır (s. 177).

İşte bu nedenle çapkınlık metodu toplumsal savaş amacıyla uyarlanmış bir metottur, toplumsal yasayı yadsımak amacıyla değil. Hatta 81. mektubun tüm öyküsü dünya yasasını öznenin yasasıyla karşı karşıya getirmek olmasına rağmen ve Markiz kendisinin kendi tarafından yaratıldığını söylemesine karşın, metodun elde edilmesi süreci aslında dünya yasasına uyum sağlama yönteminden başka bir şey değildir. Amaç maske takarak bile olsa bazı kuralları çiğnemektir. Mektupta Merteuil "olmak " ve "görüntü" arasındaki çifte anlaşıma üzerine inşa edilen yeni bir toplumsal bağlantılar kuramı başlatmaktadır. Bu kuram, artık kolektif bir anlaşıma kuramı olmayıp bireyler arasındır.

Kendini şaşmaz bilgi hülyasıyla, yasalaşan bir üst düzey öznellikle özdeşleştiren çapkın aslında tamamen baskı altında bir köledir; tersine çevrilmiş bir Don Juan'dır. Cinselliği, arzunun yasaya dönüşmüş şeklini simgeler. Andre Malraux'nun *Tehlikeli İlişkileri*' in kişilerinden söz ederken dediği gibi, bu Don Juan figürünün tek "görevi", toplumsal dünyada gerçeğin yalan, düzmece ve ikiyüzlülükte olduğunu açığa çıkarmaktır.²⁶

Bu açığa çıkariş sırasında metot, arzulanen nesnenin yerine geçer. *Tehlikeli İlişkileri*' de doyuma ulaşmak (Marcel Hénaff'ın Sade için kullandığı bir ifadeyi yinelemek gerekirse), "metodun doyuma ulaşmasıdır".²⁷ Merteuil Markizi'nin

doyumunu, yasanın yeniden yaşama geçirilmesi, ve kendini yasayla özdeşleştirmesidir: "Benim ne zaman kendimi adadığım kurallardan uzaklaştığımı, ya da kendi prensiplerimden ödün verdiğimi gördün?" (81, s. 170). Markiz'le Vikont arasındaki cinsel ilişki "metod" denemesi ve sürekli eleştirisi haline dönüşür. Markiz zamanını Valmont'un Présidente de Tourvel'i baştan çıkarırken kullandığı metodun eleştirisi, kıyaslama ve değerlendirmesiyle geçirir. İşte bu doyum kavramı dahilinde "metod", arzulan kişiye yerine geçer. *Tehlikeli İlişkiler*'de doyum sonunda "Merteuil metodunun" doyumuna ulaşmasıdır. Merteuil'nin son cezası olan bir gözünü kaybetmesi ve çiçek hastalığının bıraktığı lekeler çok önemlidir çünkü vücut sistemi olarak reddedilmiştir ve bu kişi sürekli canavarca, duyulmamış bir şekilde arzularının üzerine çıkmaya çabalamıştır. Merteuil'nin çirkinleşmesi hem baskı altında tutulan vücutta geri dönüş, hem de vücut aracılığıyla ahlâkçılığa geri dönüştür. Yetkin bir kadının yarattığı skandalın altüst olması, "baş", yasa ve metod olmak isteyen bir kadının yalnızca bir vücut, bir cinsel organ, bir kadın olduğunun açığa çıkmasıdır. Çapkınlık geleneğinin paradoksu işte burada yatar: Sadakatsizlik ve ahlâkı hor görmeye dayanan bir gelenek olmasına ve geleneksel ahlâkın karşıtı bir konumda bulunmasına rağmen, tersine çevirdiği ahlâkın boş ve kusurlu yönlerini ortaya koymaktadır. İçtenlik ve duygusallık, ahlâkını reddetmesi, zevk ve aşk birleşmelerini küçümsemesi, aslında hem ahlâki, hem erotik dürüstlüğü ve içtenliğin yitirilmesinden doğan nostaljik bir arayışı ele vermektedir. Bu nedenle çapkınlık bir tür dünya zevk ve nimetlerinden uzaklaşmadır; gerçek ahlâk ve erotizmin yokluğuna bir protestodur ve bu yokluğa dikkat çekmek için gerçekleştirilen bir eylemdir. Ahlâka yapılan bu sürekli saldırı ve dünyevi kurallardan böylesi uzaklaşma, ahlâk isteğini, ahlâkın olmadığı yerde bir şeye veya bir kimseye tutunma arzusunu ifade etmektedir.²⁸ Ahlâk üstü bir

ahlâk yaratarak –yani daha da sert bir yasalar ve ilkeler sistemi kurarak– çapkınlık, olmayan yasanın yerine geçmektedir, hem de tam kusurlu olduğu noktada.

Tebhlikeli İlişkiler'de çapkınlar gerçek ahlâkın olmamasını protesto etmek için kendilerini cezalandırırlar. Cezalandırırken de yasanın temsilcisi olurlar. Bu Sade'a yakın bir konumdur. Lacan'a göre, Sade'ın işkencecileri edebiyattaki üstbenin (superego) gerçek temsilcileri, katıksız ahlâkın üstlenicileridirler.²⁹ Lacan, Sade hakkında bunu söyleyebilir çünkü aslında Sade işkencecisinin özneliği yoktur; işkenceci işkence yaptığı kişi için oradadır; o artık bir birey değildir ve tamamen yasanın rolünü üstlenir. Laclos için durum farklıdır; Sade'ın kara romanlarında görülen sonsuz işlev özelleşmesi burada yoktur. Çünkü Laclos'da kişiler aynı anda hem katil, hem de katledilen rolünü oynamaktadırlar. Merteuil, olmayan yasa adına insanları cezalandırmaya çalışır. Cezalandırılma nedenleri, zevk peşinde koşarken aşk ve ahlâka inanıyormuş gibi yapmalarıdır. Kendisi de yasadan kaçamaz: Doğal bir yasa olan çiçek hastalığına yakalanır ve böylece kendisi de Kurban olur. Aynı şey Valmont için de geçerlidir: Tourvel'i cezalandıran odur. Kendisini de şöyle cezalandırır: Marki'nin yazdığı hakaretlerle dolu mektubu Tourvel'e yollar (145, s. 333).

Duygusallığın çığırılması, yasanın temsil edilmesi ve daha derin ve daha gerçek bir yasanın arayışı demektir. Belki de bu pek açık olmayan nedenlerle Valmont Tourvel'i cezalandırır. Çünkü Tourvel teslim olur ve "yenilmesiyle" gerçek ahlâk yasasının olmadığını ortaya koyar. Jean Marie Goulemot'nun da belirttiği gibi toplumsal uzamda bir çapkının amacı "her kadının içinde (gizlenmiş) bir fahişe olduğunu, suçlu ya da ihtiraslı, utangaç veya baştan çıkarıcı, ama hep orada olduğunu"³⁰ kanıtlamaktır. Bu söz Cécile için söylenir. Markiz de Tourvel'e Cécile'in "zevk makinesinden başka bir şey olmadığını" söyler. Valmont'un uşağı şöyle özetler: "Be-

yefendi tabii ki benden iyi bilirler' dedi bana. 'Bir kadınla yatmak ona zevk veren şeyleri yaptırmaktır' " ("Bazen bu herifin yüksek zevki beni şaşırtıyor" diye ekler Valmont). Bu zevk yasasından romandaki hiçbir kadının kaçamaması çarpıcıdır:

Hepsi bu işlere bulaşmışlar; genci yaşlısı, fahişesi masumu. Aynı "bu gibi işleri meslek edinmiş kızlardan bile beklenmeyen bir şekilde" her şeyini veren Cécile gibi. Bu açıdan Cécile'in kaderi özellikle önemli. Manastır okulundan henüz çıkmış olmasına karşın, önüne çıkan ilk erkek olan bir ayakkabıcıya tutuldu; Danceny tarafından baştan çıkarıldı; Valmont'la yattı. Kadınlığın tam bir resmi bu Cécile. Valmont'un kollarındayken Danceny'ye aşk mektupları yazacak kadar uç noktada.³¹

İşte bu nedenle çapkınlar arzu dolu kadınların kötü ün kazanmasına ve toplum önünde azarlanmalarına neden olurlar. Böyle yaparak ahlâk yasasıyla uyumsuzluğa düşmezler; tam tersi, yasanın yeniden yapılanması için umarsız bir gayret gösterirler. Her şeyin ötesinde de çapkınlık (amaçlarının çok gelişmiş olmasına karşın), Baudelaire'in "evrensel düzüşme"³² dediği yüzeysel eleştirisi nedeniyle, olmayan yücelmeyi yenden bulmak için yapılan umarsız bir çabadır. Merteuil Markizi kendi tarzı için de şöyle der:

Bu tür kadınlar zevk makinesinden başka bir şey değildir. Yapılacak tek şeyin bu olduğunu söylemek isteyebilirsin ve planlarımız için bu yeterlidir. Pekâlâ! Ama unutmayalım ki bu makinelerin yaylarını, motorlarını herkes hemen öğrenir. Demek ki bunu tehlikesizce kullanabilmen için acele edip tam zamanında duracaksın. Sonra da kıracaksın onu. (106, s. 244).

Bu metafizikçilerin eski bir düşüdü: makinelere ve insanda mekanik olup da arzu belirtisi sayılan şeylere karşı hınçları vardır. "Ama senin ölçülü hızın kolayca tahmin ediliyor. Vanş, yön, ton, dil: Hepsini dünden tanırım" (85, s. 188).

Arzulu kadınlara karşı yükselen bir protesto feryadı ve cezalandırma isteği olan çapkınlık, arzu makinesindeki ruhsal yön ve yücelme eksikliğine karşı çıkar. Bu eksikliğin tüm adı mekanizması makinenin "işlemesiyle" su yüzüne çıkar:

Makinenin yapısal bütünlüğü bir kez bozulup, yaşayan canlının kişisel ve özel bütünlüğü yıkıldığı zaman, makineyle arzu arasında do-laysız bir bağlantı ortaya çıkar. Makine arzusunun merkezine geçer; makine arzu eder ve arzu makineleşir. Arzu öznededir; makine arzudadır. Ve arta kalan özne karşı tarafta, makinenin yanında sını-rıdır; makinelerin parazitidir ve vertebro-mekanik arzuların aksesua-rıdır.³³

İŞARETLERE HÜKMEDEN SİSTEM: ÇAPKINLIK VEYA GÖSTERGE YASASININ ZAFERİ

Yukarıda anlattıklarımızı göz önüne alarak şimdi de çap-kınlığın işaretler sistemini nasıl yıkınaya çalıştığını göstermeye çalışacağım. Bu sistemin yanısıra çapkınlık, terbiye kurallarını ve kişilerin duygularını anlattıkları ve söylediği şeyi uyguladı-ğı sistem olan dil uygunluğunu da çökertmeye çalışır. Üstelik roman doğal dilin işaretlerini böylesine çökertme çabalarını lanetler ve yok etmeye çalışır. Sonunda kazanan gösterge ya-sası olur.

Romanda dilin iki kullanımı görülebilir: "Saf" bir kullanım aptallar ve kurban edilenlere aittir; taktiklerle dolu olan "poli-tik" kullanım ise çapkınlara ve aptal. olmayanlara aittir. Kur-banlar yalnızca bilinçsiz bir dil kullanımına sahiptirler ve bu nedenle de aynı anda hem ahlâk, hem de doğanın ve duygu-nun sesini yansıtan dilleri değişkenlik göstermez. Fakat çap-kınlılar çorap değiştirir gibi biçem değiştirirler. Ahlâk düşünü-nün erdemli biçeminden, Cécile'in "aptal" biçimine, oradan

da alaycı bir biçeme kadar her türlü tarzdan ödünç alırlar.³⁴ Çapkınların söylemi işaretlerin az az kullanımına dayanan bir sistemdir. Bu sistem aynı erotik sistemde olduğu gibi genel bir alışverişe bağlıdır. Bu az işaret kullanılan sistemde bir "işaret" veya "gösterge" artık gerçek bir "duygu" veya ahlâki bir "gösterilene" ait değildir. Oysa doğal dilde "gösterge" ve "gösterilen" birbirine bağlıdır. Çapkınların sisteminde ise işaret bir maskeye dönüşür. Sahte bir gösteriş olan bu maskenin tek kesinliği karşısındakini şaşırtmaktır. Çapkınlık söylemi artık "dışavurumcu" değildir; bir alışveriş söylemidir. Söylem, söylenen söze muhatap olan kişinin işlevi olarak düzenlenmiştir. Amaç, karşıdakiyle "iletişim" kurmak değil, karşıdakinin içinde bazı etkiler yaratmaktır.³⁵ Çapkın mektupları geleneğini tanımlayan ve Merteuil Markizi'nden Cécile'e yazılan bir mektupta işte bu strateji anlatılmaktadır: "Birine yazdığın zaman, mektubun senin değil, onun görüşlerini aktarmasına dikkat et. Ona kendi fikirlerini değil, onun hoşuna gidecek şeyleri yazmalısın" (105, s. 242).

Demek ki çapkın söylemi vücudu bir gereç haline getirdiği gibi dili de gereç haline getiren stratejik bir söylemdir. Dil basit bir el aleti gibi olmuş, Valmont Markizi'nin dediği gibi, hem baş eğer, hem de direnen bir gerece dönüşmüştür. Yazı dilinin konuşulan dile kıyasla daha güç olmasından söz eden Merteuil dilin bu direncine dikkat çekmektedir: "Şimdiye kadar yapmadığın için şaşırdığım bir gözlem var: Aşk konularında duyumsamadığın şeyleri yazmaktan daha güç bir şey yoktur. Tabii inandırıcı bir şekilde yazmaktan söz ediyorum. Aynı sözcükleri kullanmıyor değilsin; ama onları aynı şekilde düzenlemiyorsun. Daha doğrusu "bu kadarı yeter" diye düşünerek düzenliyorsun" (33, s. 68).

Çapkınlık söylemi, "saf" söylemin aldığı şeklin kuramlaştırılmasını ve sınıflandırılmasını gerçekleştirir. Ama aynı anda "saf" söylemi taklit etmeye, çalmaya çalışır, hem sözcük ola-

rak, hem de kullanım olarak. Retorikle uğraşan kişinin aslında ihtirasların dilde bıraktığı izlere dikkat çekmesi gibi, çapkınlar da konuşmacının aslında duyumsamadığı ihtirası dışa vurmasını sağlayan "eşitlik tabloları" düzenlerler. Böylece şefkat ve "düzensizlik", erdem ve yalınlık ve hatta aşk ve güçsüzlük arasındaki eşitlik, Valmont'un gerçekte duyumsamadığı bir ihtirastan söz etmesine izin verir: "Mektubumu yeniden okudum. Ve fark ettim ki yeteri kadar dikkatli davranmayıp aşktan çok sıcak duygular, hüzünden çok huysuzluk iletmişim. Yeniden yazmam gerekecek" (23, s. 53).

Çapkınlık söylemi ile Président de Tourvel'in söylemi arasındaki zıtlaşma, yalnızca doğru-yanlış veya yalan-içtenlik arasındaki zıtlaşma değil, bilinçli ve bilinçsiz yalan arasındaki zıtlışmadır. Président'in söylemi dil sürçmeleri, yalanlamalar ve inanmadan yapılan tartışmalarla doludur. Bu gerçeğe dikkati çeken Valmont, *Merteuil*'ye şöyle der: "Oku ve yargıla; gör bak nasıl apaçık bir sahtekârlıkla aşık olmadığına yemin ediyor. Oysa ben aşık olduğuna kesinlikle eminim" (25, s. 55). Çapkınlık söylemi, bu noktaya işaret ederek Président'in "içtenliğinde" yatan tüm "sahtekârlığı" açığa çıkarmaktadır. Bu içten bir sahtekârlıktır. Valmont onu sahte bir içtenliğe dönüştürür: "Son mektubunuzu nasıl yanıtlayabilirim, Madam? İçtenliğimin beni sizin gözünüzde mahfedeceğini bile bile gerçeği söylemeye nasıl cesaret edebilirim? Fakat yine de söylemek zorundayım. Bunu yapmak için caseretimi toplayacağım" (68, s. 135). Valmont, Tourvel'e yalan söylemeyi reddettiğini belirtmeyi sürdürür; böyle yaparak Tourvel'i istek ve aşkın söylemiyle vahşi bir şekilde yüzyüze getirir. Tourvel'in söylemindeki en baskın retorik figür "reddetme" olduğu için, Valmont ona reddetmeyi reddettiğini söylemekte, ve bunun içtenliğinin kanıt olduğunu belirtmektedir. Böyle yaparak Tourvel'i kendi yalanının gerçeğiyle yüz yüze getirir, kullandığı dilin vicdan azabıyla köşeye sıkıştırır. Bunları yaparken de bu

vicdan azabını kendi yararına, kendi inanırlığını garantilemek için kullanır.

Valmont'un zamanını Pr sidente'e onu ne kadar çok sevdiğini söylemekle geçirdiği hatırlanırsa "işaretler oyunu" bir derece daha karma ıkla ır. Valmont aynı zamanda Markiz'e  unu açıklamaktadır: Pr sidente'e onu sevdiğini söylemesi aslında onu sevmediğini kanıtlamakta ve a k il nı yalnızca taktik gereği yapılmaktadır. Roman, gerçek ve yalan, aynı zamanda ikiyüzlülük ve yalanlama arasındaki ilişkilerin yapısını tümüyle tersine çevirmektedir. Hatta Tourvel'e kendisine açık olduğunu söyleyerek –ki bunlar yalnızca taktiktir– Valmont kazara gerçekten Tourvel'e açık olur. Zaten Merteuil'in Valmont'a söyleyip durduğu da budur: "Sizi Madam de Tourvel'e bağlayan duygu konusunda yanılıyorsunuz, Vikont. Bu duygu ya a ktır, ya da a k hiç var olmadı" (134, s. 312).

Bu dönüş ikiyüzlülükle yalanlama arasındaki ilişkiyi tümüyle tersyüz etmektedir. İkiyüzlülük, salt maske takma ve sahtek rlık olarak sunulmuş olan Valmont'la Tourvel arasındaki ilişki, gerçek olmakta, "gerçek" olarak sunulmuş olan Valmont'la Merteuil arasındaki ilişkinin ise tamamen sahte olduğu ortaya çıkmaktadır. Yalanlama yer değiştirir; önce aldatılanların yanındadır (Tourvel), fakat sonra aldatanların (Valmont, Merteuil) tarafına geçer.

Böylece, dilin göstergelerini salt bir alet, bir gereç olarak kullanmaya çalışan çapkınlık, nihayet sözcüklerin tuzağına d  er. Belki de romandan çıkan ders şöyle özetlenmelidir: Sevmediđini söyleyebilmek için severmi  gibi yapan kişi sonunda açık olur. Erkek olsun, kadın olsun, hiç kimse göstergelerin efendisi değildir. Sözcükler bizi tutar ve olmadık i lere bula tırır, özellikle de a k sözcükleri. Çünkü saf sözcük yoktur. Valmont'un Tourvel hakkında söylediği de (ava giden avlanır!) bunun aynısıdır: "Bilirsin, a ktan söz etmeye tenezzül eden kadın, sonunda açık olur, ya da açık olmuş gibi davra-

nır" (76, s. 150). Çapkınların kullandığı gibi savaş sözcükleri kullanmak sonunda gerçek bir savaşa dönüşür. Markiz'in kısaca belirttiği gibi: "Öyleyse bu bir savaş!" (153, s. 350). Öyleyse bu peş peşe gelen yön değiştirmelerin anlamı şudur: Doğa yasaları veya ahlâk yasalarında olduğu gibi, gösterge yasalarıyla da oynanmaz. Oynayıp da cezasız kalan yoktur.

Son olarak bu anlatının içinde okurun yeri nedir diye sorabiliriz. Okur, Tourvel'in yalanlamasının çapkınlarca tek tek sökülüp yerle bir edilmesinden pek hoşlanır. Başlarda okur Valmont ve Merteuil'nin yanındadır ve böylece kendini hakim konumunda sanır. Sonra çapkınlığın kendi kendisine cephe almasına şahit olur. Mutlak sandığı bilgisi roman ilerleyince yerle bir olur, çünkü aldatanların aslında aldanılanlar olduğu ortaya çıkar. Son haklı çıkan çalınan mektupları okuyan, yani bildiğini kendine saklamayı beceremeyenlerdir. Sonunda tüm yasalardan üstün olan romanın yasası kazanır çünkü pek çok şeyi tersyüz edebilmiştir.³⁶ Esas amacı ne olursa olsun, romanın bu yasasına sistemli bir bağlılık gösteren yazar Laclos bu bağlılık yüzünden "en dürüst adam" olarak nitelenmeyi hak eder, yoksa eğitici ahlâk dersi vermiş olduğu için değil.³⁷

NOTLAR

- 1 *Tebliğli İlişkiler* dediği mektupların karmaşık yapısı Tzvetan Todorov'un *Literature et signification* (Paris: Larousse, 1967) adlı eserinde çok güzel bir şekilde incelenmiştir. *Tebliğli İlişkiler*'den yapılan tüm alıntılar *Laclos: Oeuvres complètes* (editör: Laurent Versini, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1979) adlı eserden çevrilerek kullanılmıştır.
- 2 *Tebliğli İlişkiler* de "sistem" fikri Peter Brooks'un *The Novel of Worldliness* (Princeton: Princeton University Press, 1959) adlı eserinden alınmıştır. "*Tebliğli İlişkiler* sistem, sistemleştirme süreçleri ve sistem üreten varlık olarak insanı inceleyen bir romandır" (s. 177).
- 3 Örnek olarak, Baudelaire'in *Tebliğli İlişkiler* üzerine söylediği söz alınabilir: "Eski rejimde aşk nasıl yapılırdı." "Notes analytiques et critiques Sur *Les Liaisons dangereuses*", *Oeuvres* (Paris: Club Français du Livre, 1955) s. 1229. Benzeri bir yaklaşım için bakınız: Joan De Jean'ın *Literary Fortifications: Rousseau, Laclos, Sade* (Princeton: Princeton University Press, 1984), Bölüm 5, "The Attack on the Vaubanian Fortress",

- s. 191 ve sonrası.
- 4 Nancy Miller, Tourvel'e karşı çıkan Valmont'u bilerek "zevk" ile özdeşleştirir: "Bunun karşısında Valmont'un mutluluk kavramı vardı, tanımadığı zevklerin varoluşunda yatan." (*The Heroine's Text*, New York: Colombia University Press, 1980), s. 124.
 - 5 Örnek için bakınız: Anne Marie Jaton, "Libertinage fémnin, libertinage dangereux", *Laclos et le libertinage, 1782-1982: Actes du Colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses* adlı eser, (Paris: Presses Universitaires de France, 1983), s. 151-62.
 - 6 *Teblikeli İlişkiler*'deki Laclos ve Rousseau arasındaki ilişki için bakınız: De Jean'ın *Literary Fortifications* adlı kitabındaki inceleme.
 - 7 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Editions de Minuit, 1972), s. 350. Metin, Marx'ın *Critique of Hegel's Philosophy of Right* adlı eserinden alınmıştır.
 - 8 Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, I. kitap, çeviren: Ben Fowkes, I. cilt, I. bölüm, I. kısım, "The Commodity" (New York: Vintage Books, Marx Library, 1976), s. 125 ve sonrası.
 - 9 "Kendi gereksinimini kendi emeğinin ürünüyle karşılayanlar kullanım-değeri yaratırlar, fakat mal üretmezler. Mal üretebilmek için, yalnızca kullanım-değeri yaratmak yetmez, başkaları için de kullanım değeri, toplumsal kullanım-değerleri üretmek gereklidir... Kullanılan nesnelerin dışında hiçbir şey değer sayılmaz" (aynı eser, s. 131). Marx'ın değer teorisinin bu prensibi ayrıntılı olarak *La Logique de Marx* (Paris: Presses Universitaires de France, 1974) adlı eserde, özellikle de "Structure logique du I paragraphe du Capital" (s. 105 ve devamı) adlı bölümde tartışılmıştır.
 - 10 Bakınız, *Teblikeli İlişkiler*, Mektup 71, s. 142.
 - 11 J. F. Lyotard, *L'Economie libidinale* (Paris: Editions de Minuit, 1974) adlı eserinde şöyle demektedir: "Devinim iyi, yatırım kötü olacak; olayların gücü ve yenilenme açısından hareket iyi, kimliği eriten tepki ise kötü" (s. 123).
 - 12 Marx yokluk, kılık kavramını özellikle *Introduction to the Critique of Political Economy* (Grundrisse) (New York: Vintage Books, Marx Library, 1973) adlı eserinde göz önüne almaktadır.
 - 13 Deleuze ve Guattari, *L'Anti-Oedipe*, s. 348.
 - 14 "Kapitalist, değerini değerlendirmesi konusunda ısrarcıdır... Anapara'yı temsil ettiği sürece saygıdeğerdir. Bu anlamda bir cimriyle aynı kendini zenginleştirme çabasını gösterir" demektedir Marx. (*Capital*, I. kitap bölüm 7, konu 24, s. 739).
 - 15 G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, çeviren A. V. Miller (Oxford: Clarendon Press, 1977), bölüm 2, "Kültür", "Aydınlanma", s. 354.
 - 16 *Teblikeli İlişkiler*, mektup 71'de Valmont, Merteuil'ye şöyle der: "Eğer bu öyküyü eğlenceli bulursan, herkese anlat. Aruk ben kendimi eğlendirdim; halk da eğlensin bari!" (s. 143).
 - 17 *Teblikeli İlişkiler*, mektup 81: "Kendi cinsimlin öcünü alıp, sizleri esir almak için doğmuşum; bu yüzden ancak kendimin bildiği yöntemlerim var" (s. 170).
 - 18 André Malraux, *Kara Üçgen* (Paris: Gallimard, 1970) adlı romanında cinsellikle direncin karışımını duyarlıkla incelemiştir: "*Teblikeli İlişkiler* bir direnç mitolojisidir, ve bu kitapta cinsellik ve direncin kalıcı karışımını onun en güçlü eylem yöntemi-dir" (s. 47).
 - 19 Jean Luc Seylaz, *Teblikeli İlişkiler* "katıksız aklın romanı" olarak tanımlanmaktadır. (*Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Geneva: Droz, 1958, s. 151).

- 20 René Descartes, *Les Passions de l'ame*, bölüm 3, konu 211, "Un remède général contre les passions", *Ouvres complètes* adlı eser, editör: A. Bridoux (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1953) s. 794.
21. Colette Verger Michael bu olguyu benzer bir şekilde yorumlamakta, ancak Laclos'un romanındaki Spinoizme dayandırmaktadır. (*Laclos: Les Milieux pbilosopbiques et le mal* (Nîmes: Ed. Akpaynon, 1985), s. 65 ve devamı, s. 133 ve devamı.
- 22 Descartes, *Le Discours de la méthode*, *Ouvres*, s. 131.
23. Aynı eser, s. 145.
- 24 Aynı eser, s. 132.
- 25 Aynı eser, s. 144-5.
- 26 Malraux, *Kara Uçgen*, s. 47.
- 27 Marcel Hénaff, Sade: (*L'Invention du corps libérin* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978), özellikle 3. konu, "Les Joissances de la méthode", s. 99-117.
- 28 Baudelaire, *Teblikeli İlişkiler*'deki çapkınların daha üst düzey bir ahlâka erişme çabalarını anlamıştır: "En ahlâklı kadar ahlâkçı, en derin olanı kadar derin" ("Notes analytiques et critiques sur *Les Liaisons dangereuses*", *Oeuvres*, s. 1228).
- 29 Jacques Lacan, "Kant avec Sade", *Ecrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), s. 765-90.
- 30 J. M. Goulemot, "Le Lecteur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans *Les Liaisons Dangereuses*" *Laclos et le libertinage, 1782-1982: Actes du Colloque du bi-centenaire des Liaisons Dangereuses* (Paris: Presses Universitaires de France, 1983) s. 168-9.
- 31 Aynı eser, s. 169.
- 32 Baudelaire: "Düzüşme ve düzüşmenin yüceltilmesi, günümüzde kutsal olanla olmayanın kaşunlup beğenilmesinden daha mı ahlâksızdır?" ("Notes analytiques et critiques sur *Les Liaisons dangereuses*", *Oeuvres*, s. 1228).
- 33 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie II* (Paris: Editions de Minuit, 1980) s. 339.
- 34 Çapkınlar söyleminde italik yazının işleviyle ilgili bakınız: Michel Delon, Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* (Paris: Presses Universitaires de France, Etudes littéraires, 1986) s. 87.
- 35 Bakınız: Janet Gurkin Altman, "Addressed and Undressed Language in *Les Liaisons dangereuses*", Laclos: *Critical Approaches to Les Liaisons dangereuses*, editör: Lloyd R. Free (Madrid: Studia Humanitatis, 1978).
- 36 Joan de Jean, "Laclos'un yapıtını besleyen otoriteyle olan ilişkilerden" söz etmektedir. (*Literary Fortifications*, s. 193).
- 37 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, cilt 3, *La Prisonnière* (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1958), s. 379.

3 Elmas Kolye Olayı'na Yeniden Bakış (1785-1786): Kayıp Kraliçe Davası

Sarah Maza

Kraliçe, kadın başkan, kralın metresi ve diğer "first lady"lerin gerçek veya hayal ürünü politik güçleri, politik kriz dönemlerinde özellikle çok saldırıya uğrar. Son yıllarda Jacques Duvalier ve Imelda Marcos, kocalarının politik yaşamdaki yolsuzluklarının temsilcisi olmuşlardır. Daha önceki dönemlerde de benzer örnekler olmuştur: Devrimin öfkesi Alexandra Romanov ve Henrietta Stuart'ın aşırılıklarını hedef almıştır.¹ Avrupa tarihinin en ünlü kurbanı kadersiz Marie Antoinette olmuştur. Henüz kraliçeliğinin ilk döneminde dar görüşlü yüzeyselliği ve beceriksizce politikaya burnunu sokması ona "l'Autrichienne" (deve kuşu) ve "Madame Déficit" (Madam Bütçe Açığı) lakaplarının takılmasına neden olmuştur.

Fransız Devrimi öncesi ve sırasında XVI. Louis'nin eşine yöneltilen nefret, dönemi inceleyen tarihçiler tarafından, ciddiye alınmamış, dedikoduyla yönetilen saray politikasının önemsiz bir ayrıntısı sayılmıştır.² Ancak tarih yazımında son yıllarda ortaya çıkan iki önemli akım, eskimiş görünen bu konunun yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Eski

Rejim ve Fransız Devrimi'nin politik kültürleri, son birkaç yılda basılan yenilikçi araştırmalarla incelenmiştir. Bu araştırmalar, kamu alanındaki imgelerin anlamları, kamuoyunun doğuşu ve kullanılan dil ve törensel işaretleri incelemeyi amaçlamaktadır.³ Aynı zamanda feminist araştırmalar da, toplum yaşamını yansıtan söylemdeki cinsellik ve kadın-erkek benzetmelerinin önemine dikkat çekmiştir. Joan Scott'un işaret ettiği gibi, kadın veya erkek olmak, yalnızca "cinsiyetler arası farklılıklara dayanan toplumsal ilişkiler" olarak değil, aynı zamanda "güç ilişkilerini gösteren birincil yol"⁴ olarak da görülmelidir.

Cinsellik ve cinsiyetle ilgili benzetmeler, Eski Rejim'den devrimci politik kültüre geçişte ulaşılan ideolojilerin yorumlanmasında birinci sırayı almalıdır. 1780'ler ve 1790'larda Fransa, daha sonraları da Avrupa "ev" modeline dayanan kralılık ve aristokrasi şekillerinin giderek yok olmasına şahit oldu. Bu modelde kadın idareciler, akrabalar ve metresler sınırlı fakat kabul edilen bir rol oynardı. Yeni yükselen yönetim modelinde ise salt erkeksi temsil güçleri vardı. Bir başka deyişle, Versailles'in temsil ettiği kadın-erkek dünyasının ailesel ve cinsel bağları yok oldu ve onların yerini devrimci toplulukların katkısız erkek ilişkileri dünyası aldı.⁵ Bu çerçevede içinde, bu tarihsel anın bir parçası olarak incelendiğinde, Fransız tebasının politik arenada dikkat çeken kadınlara olan tutumları yeni ve geniş bir önem kazanmaktadır: Kraliçeye karşı artan bir nefret dalgası, giderek yükselen bir şiddetle mahkeme süresince de görülmüş ve 1793'te kraliçenin katliyle sonuçlanmıştır. Bu olay, kadınların Fransız Devrimi'nin kamu alanından hoyratça sökülüp atılmalarının dramatik bir örneğidir.

XVI. Louis'yle evlenen Avusturyalı prenses, halkı tarafından hiçbir zaman fazla sevilmedi ve Habsburg ve Bourbon hanedanlarının bu doğal olmayan birleşmesinde başından beri piyon olarak kullanıldığı düşünüldü. Fakat yine de 1780'le-

rin ortalarından önce kraliçeye açıkça saldırmak görülmüş iş değildi.⁶ Tarihçilerin ağız birliği ettiği bir konu vardır: Kraliçenin kamunun gözünden iyice düşmesine yol açan olay, 1785-86 yıllarında patlak veren, sonradan Elmas Kolye Olayı diye adlandırılan karmaşık ve pis bir skandaldı. Fakat bu olayın ana hatlarını bilen herkes Marie Antoinette'in tamamen suçsuz olduğunu ve kendi amaçlarına ulaşmak için onun adını kullanan küstah dalaverecilerle hiçbir ilişkisi olmadığını da bilirdi. Ancak bu olayı alışagelmış şekilde irdeleyenler, kraliçenin geniş bir çevre tarafından suçlu kabul edildiğini, çünkü çok sayıda insanın onun suçlu olduğuna inanmak istediğini belirten mantıksız açıklamalarla yetinirler.⁷

Bu yaygın değerlendirme yanlış olmanın ötesinde eksik araştırmaya ve paradoksa dayanır: Olay sırasında halk arasında elden ele dolaşan rapor ve kitapçıklarda kraliçenin suçsuz olduğu ve "onun yüce adının" böyle pislige bulaştırılmasının nefretle kınandığı belirtilmekteydi. Benim buradaki amacım iki aşamalıdır: Önce, kraliçenin namusuna yapılan saldırıların 1785-86 yıllarındaki olayların yol açtığı politik kültür temel alınarak nasıl anlaşılabileceğini açıklamak istiyorum. Bunu yaparken de daha önceki dönemlerin propaganda kitapçıklarında kadınların kamu alanındaki davranışlarının nasıl yerildiğini anlatacağım. İkinci konu da, davaya ilişkin ortaya çıkan yan resmi açıklamaların, açıkça adını vermeden kraliçeyi suçlamasıydı. Bilerek veya bilmeyerek bu açıklamaları yazan avukatlar, okurlarına şu mesajı iletiyorlardı: Kraliçe bu entrikanın merkeziydi. Oysa kraliçenin bu olayda hiçbir rolü yoktu.

Elmas Kolye Olayı'nın ayrıntılarına girmeden önce Fransız politik yaşamında onsekizinci yüzyılın sonlarında gelişen bazı koşulları gözden geçirmek gereklidir. Böylece krallık üyelerinin devrim öncesi niye bu denli sevilmediklerini ve bu olayın kamuoyunu nasıl etkilediğini daha iyi anlayabiliriz. Fransız

krallık soyunun tarihçilerin deyişiyile "kutsallık yitirmesine" yol açan nedenler, 1750'lerden itibaren başladı: Politik beceriksizlikten; Yedi Yıl Savaşları'ndaki fiyaskoya ve felsefecilerin yazılarına kadar pek çok neden bu değer kaybına katkıda bulundu. İki yapısal gelişme özellikle dikkate değerdir. Bunlardan en iyi bilineni, Paris parlamentosu önderliğinde Fransız yüksek mahkemelerinin yüzyıl boyunca politik önem kazanmasıdır. Parlamento ve monarşi onyedinci yüzyıldan beri sürekli çekişmekteydi ve XIV. Louis'nin ölümünden sonra vergi ve Jansenistlerin hakları konularında durmadan çatıştılar.⁸ Hırçın başpiskopos Christophe de Beaumont önderliğinde giderek tutucu olan kilise ve radikal Jansenist sempatzanı avukat ve yargıç parlamenterlerin arasına sıkışıp kalan XV. Louis, hırsların tarafları idare edemediği için politik inanırlığını önemli ölçüde yitirdi.⁹ Aynı zamanda, 1770'lerde 1780'lerde yargıç ve avukatlar, kamuoyunu etkileyebilmek amacıyla monarşiyeye karşı gelen yazılar yazıp dağıttılar. Çağdaşlarının "cumhuriyetçi" diye adlandırdığı bu yazıları yurtseverlik dolu nutuklarla süsleyip, doğabilim ve radikal Jansenist söylemden etkilenecek yazıyorlardı.¹⁰

Kralın otoritesine yapılan saldırılar yalnızca parlamento gibi politik etkinlik merkezlerinden değil, aynı zamanda sarayın nazik çevresinden de gelmekteydi. Son zamanlarda tarihçiler, idari mekanizmanın içinden yükselen ve geleneksel politik yetkinliği sarsan grupların birbiriyle çatışmalarından söz eder oldular. Yüzyılın başlarında gözden düşen din ve devlet adamları saraydan ve Paris'ten uzaklaştırılırken, XVI. Louis döneminde Paris'te kalmalarına göz yumuldu. Onlar da etkili karşı koyma ağları düzenlediler. 1770'deki düşüşünden sonra güçlü Choiseul Dükü'nün ve 1781'den sonra Jacques Necke'nin etrafında kümelenen gruplar işte bunlardı.¹¹ Gizlice kitapçık yazıp dağıtanlarca ve yönetimdekilerce yönlendirilen bu fraksiyonlar, sarayı ve şehri eleştiriye boğdu. Bu eleştiriler,

hakaret dolu iftiralardan "halkın yüce makamına" veya "milletin en üst makamına" seslenen ahlâkçı tavırlara kadar farklı tarzlar sergilemekteydi.¹²

Fransız yönetim çevrelerindeki politik çekişme, XV. Louis ve metresleri aleyhindeki yazıları doğurdu. Bu yazılar kralın 1774'te ölümünden sonra her yerde görülmeye başladı. Kralın ahlâksızlığı, metresleri Madam de Pompadour ve sonra Madame Du Barry'nin güçleri, sayısız genç ve güzel kadının krala sürekli olarak sunulduğu "Parc aux Cerfs" adlı bir zevk yuvasının varlığı, kralın ölümünden önce de bilinen sırlardı. 1757'de krala "oğlancı" dediği için gözaltına alınan emekli asker Jean-François Le Clere, krallığın "iki fahişe" tarafından yönetildiğinden yakınıyor ve kralın tebasından pek çok kişi bu görüşlere katılıyordu.¹³ Jules Michelet biraz abartarak, fakat pek fazla da yanılmadan, XV. Louis'yi şöyle anlatıyordu: "Felsefeciler onu sağa çekistiriyor, papazlar da sola. Kimin elinde kalıyor sonunda? Kadınların. Bu Tanrı etten yapılma bir Tanrı."¹⁴

XV. Louis'nin iki ünvanlı metresi, Pompadour Markizi ve Kontes Du Barry, dönemin saray entrikalarında, yönlendirici rol oynamışlardı. Madame de Pompadour, Choiseul Dükü'nü destekliyordu. Bu güçlü bakan 1758'de göreve gelmesinden itibaren Fransız dış politikasını on iki yıl yönlendirdi. Choiseul'nun en önemli başarısı, Fransa ile sürekli rekabet içinde olan Avusturya İmparatorluğu'nu diplomatik olarak birbirine bağlamasıydı. Fransız veliaht prensinin Avusturya Prensesi Marie Antoinette ile 1770'te evlenmesiyle dükün Avusturya dış politikası doruk noktasına erişti. Başarılı gibi görünmesine karşın, aynı yıl dük görevden alındı. Bu komploya politik rakiplerinin manevraları yol açmıştı. Bu rakipler bir üçlü ("triumvirate") oluşturup güçlendiler: Mühürdar Maupeou, surat-sız ve sinirli bölge genel valisi ve Choiseul'nun yerine Dışişleri Bakanı olan d'Aiguillon Dükü.¹⁵ Her üç adam da parla-

mentonun amansız düşmanları olup, yine her üçü de Pompadour'dan sonra onun yerine geçen Madame Du Barry'nin desteğini sağladılar. Madame Du Barry'nin Maupeau ve d'Aiguillon'a politik desteğin ötesinde yakınlık gösterdiği dedikoduları yayıldı. Her üç adam da halk tarafından hiç sevilmiyorlardı.

Maupeou ve yandaşları 1771'de Paris parlamentosunu dağıtmakla devrim öncesi dönemin en ciddi krizine neden oldular ve haklarında bir sürü düşmanca yazılar yazıldı.¹⁶ 1774'te yeni bir yönetimin işbaşına gelmesi, yüksek mahkemelerin yeniden kurulması, nefret edilen üçlünün hızla yok olması bile, XV. Louis'nin despot bakanlarına, duyulan kötü duyguları hafifletemedi. Eski bakan Choiseul'nün adamları liderlerini yeniden göreve getirebilmek için harcadıkları çabaya rağmen başarılı olamadılar ama üç bakana ve onları destekleyen "krallık orospusuna" karşı sürekli eylem ürettiler.¹⁷ 1770 ve 1780'lerde yeraltında üretilip dağıtılan ve XV. Louis, bakanları ve Madame Du Barry'nin politik entrikalarını ve cinsel oyunlarını en ahlâksız ayrıntılarına kadar anlatan yazılardan büyük bir olasılıkla Choiseul'un yandaşları sorumluydu. Robert Darnton'a göre, Troyes gibi küçük bir kasabada bile Mauvelain adlı birinin gizli kitabevinde, *Madame Du Barry'nin Gizli Öyküleri*, *Madame Du Barry'nin Mektupları* ve *XV. Louis'nin Özel Yaşamı* adlı kitaplar satışa sunuluyordu.¹⁸

Bu iftiraların en başarılısı *Les Fastes de Louis XV* (1782) isimli kalın bir ciltti. Bu kitapta İsviçre'de anlatılan anekdotlardan bir araya getirilmiş öyküler yer almaktaydı. Kitapçı Mauvelain 1780'lerde kasabalı okurları için tam on bir kez bu kitaptan ısmarlamıştı.¹⁹ Kitabın ilk sayfaları, bu eserin Choiseul'un yandaşları tarafından türetildiğini açıkça ele verir. İsimsiz yazar, Choiseul Dükü'nün XV. Louis'nin tek iyi bakanı olduğunu, "çok zeki ve dahi" olduğunu, "sevimli, cömert, etkileyici ve duyarlı" olduğu için pek çok yandaş olduğunu, fa-

kat "sarayı ve kenti sel gibi sürükleyen savurganlığa" tek başına karşı duramadığını söyler.²⁰ Politik ahlâk modeli olan dük, "kerhaneden tahta tek adımda zıplayan orospunun ayaklarının dibinde sürünen diktatör Maupeou, haydut Terray ve despot d'Aiguillon" tarafından görevden alınmıştır.²¹

Les Fastes de Louis XV adlı kitabı oluşturan skandal dolu öyküler, XV. Louis döneminde kamu alanının özelleştirilmesi, erotikleştirilmesi ve feminize edilmesi olarak tarif edilebilir. Bu eğilimin başlangıcı kralın öğretmeni olan Kardinal Fleury'ye atfedilmektedir. Genç kralı politik görevlerinden uzaklaştırmak ve kendi gücünü sağlama almak isteyen Kardinal, genç adamı ilk metresi Madame de Mailly'nin kollarına itmiştir.²² Madame de Pompadour'un gelişi Avusturya savaşının sona ermesiyle aynı döneme rastlar ve yazar 1748 barışını kralın "zırhını bırakıp" krallığın iplerini metresinin ellerine teslim ettiği utanılacak bir dönem olarak anlatır. Madame de Pompadour'un "yönetim" döneminde, onun hakim olduğu Parc aux Cerfs, ülkenin kapkara merkezi olmuş, "saf ve deneyimsiz sayısız kurbanı yutan ve sonra da onları topluma geri tüküren bu ahlâk yuvası yüzünden topluma çirkef ve rezillik bulaştırılmıştır".²³ Kadın cinselliği denetimden çıkmış ve görünüşe göre krallığın "kutsal merkezini" ele geçirmiştir.

Louis'nin sarayındaki kadınlar imparatorluğu, merkezdeki güce yakın olan tüm erkeklerin kadınsılaşmasını sağladı. *Les Fastes'* in bir bölümünde Mühürdar Maupeou hem yumuşak, kolay şekil değiştiren, gizli işler karıştıran biri olarak, hem de kadınsı bir adam olarak anlatılmaktadır. Evinde "zarif süsler ve hoş yatak odaları vardır. En pahalı fahişe bile burada kendini evinde hisseder".²⁴ Maupeou'nun gücü kadınları baştan çıkarma yeteneğine dayanmaktaydı. Bu yeteneğini güçlendirmek için yüzünü beyaza boyar ve allık sürerdi.²⁵ Fakat kadın gücünün yükselmesiyle en çok kadınsılaşan erkek kralın kendisiydi. Ülkede halka en çok malolmuş, hatta halka malolmuş

tek kişi olan kral, giderek kendine ait çevreden çekilerek "canının çektiği özel, tembel ve cinsellik dolu yaşama" kapandı. Konuşmaları giderek daha çok dedikodu ve önemsiz sözlerden oluşmaya başladı.²⁶ Madame du Barry'nin gelişiyile kral iyice hadım edildi. Kumaz yazarın deyişiyile "kralın asası, aşk, hurs ve açgözlülük nedeniyle kontesin ellerinde aptallık çingiracağına dönüştü".²⁷

Fransa Kralının özelleştirilmesi ile krala hükmeden kadınların kamu önünde rol alması birbirine koşuttur. İşin ilginç yanı, Pompadour ve Du Barry mesleklerine halka açık kadınlar olarak başlamışlardır: Markiz'in annesi güzelliğini kullanarak yükseldi ve bu yeteneğini kızına geçirdi. Du Barry ise mesleğini önceleri Paris'in karanlık sokaklarında ve Palais-Royal'ın sütunlarının altında icra ederdi.²⁸ Dizginlenemeyen kadın cinselliğinin toplumda genelde bulunduğu ara konumdan güç merkezine kayması, toplumsal bozulmanın hem nedeni, hem de yansımasıydı. Hem Pompadour, hem de Du Barry deyişiyile turnağıyla toplumsal katmanları tırmanıp kralın yatağına atlamışlardı. Pompadour "çok berbat bir sınıftan" (aslında toptancı bir tüccarın kızıydı), Du Barry ise başkentin gecekondu mahallelerinden idi.²⁹ Cinsellikleri her iki kadını da en üst çevrelere yükseltirken, kralı baş aşağı etti. Çünkü kral asil metreslerden orta sınıf Jeanna Poisson'a (sonradan da Pompadour adını aldı) ve giderek bayağı Du Barry'ye kadar düştü. Bu arada halkı aşıktan kırılmaktaydı. Yazar kavuran bir ifadeyle sözlerine son verir: "Bir prensin mallarının her birini tanıması gerçekten gereklidir."³⁰

XV. Louis döneminde Fransız monarşisinin çürümesini anlatan ve gizli dağıtılan yasadışı kitapçıkların anlattığı temaların çoğu *Les Fastes de Louis XV* adlı kitapta özetlenmiştir: Kadınların sıradışı yükselişi, kamu alanlarının özelleştirilmesi, toplumsal ve politik hiyerarşilerin tersyüz edilişinde kadın cinselliğinin rolü. Dış görünüşte, Madame Du Barry gibilerine yö-

neltiren okların, Fransa Kraliçesiyle bir ilgisi yokmuş gibi görünebilir: Marie Antoinette hırslı bir tezgahkar kız değildi; Avrupa'nın en eski hanedanlarından birinin soylu ve iyi yetiştirilmiş üyesi ve ayrıca sevilen bir kralın karısıydı. Fakat yine de devrimci edebiyat bir önceki kralın metresleriyle şimdiki kralın kansı arasında kötü niyetli bir ilişki oluşturdu. 1780'lerin en sevilen kitapçılarından biri olan *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, Du Barry ile Marie Antoinette arasında uzun bir benzetmeyle başlar. Bu esere göre her iki kadının da güç ve rezilliğe çok düşkündür, aynı "ihtiras fıskırmasına" sahiptir. Hatta Du Barry kraliçeden daha baskındır çünkü "şerefsiz bir konuma şeref bahşetmiştir. Oysa kraliçe aşınmaz sanılan bir mülkü yerle bir etmiştir".³¹ Kadınları yeren edebiyat tabii ki hiçbir partinin veya politik grubun tekelinde değildi. Kraliçe Choiseul grubuna körükörüne bir sadakatla bağlı kaldığı için, kraliçeye saldıran yazılardan onlar sorumlu olamazlar. Fakat Du Barry'yi aşağılayan edebiyat öylesine yaygın ve kapsamlıydı ki 1785'te patlak veren skandalın özel titreşimleri oldu. Kraliçenin adını, Du Barry'ye benzeyen mesleki becerileri yükselen iki maceracı kadınla kazayla bağdaştıranca, Elmas Kolye Olayı, bir önceki döneme yapılan saldırıların yeni kraliçeye yönelmesini kolaylaştırdı.

Halkın gözünde kraliçenin suçlu duruma düşmesinin iki nedeni olabilir: Birinci neden, olayda en ilgi çeken iki kişinin kadın olmasıdır. İkinci neden ise, Louis XVI'nın olayı özel şekilde halletmeyip Parisli yargıç ve avukatlara devretme hatasıdır.³²

Skandalın merkezinde Jeanne de Saint-Rémi isminde inanılmaz entrikalar çevirebilen bir kadın bulunmaktadır. Kasa-balı ve mahvolmuş ama soylu bir aileden gelmesine karşın (babası Paris'te fakirler evinde can verdi), adını Jeanne de Valois olarak değiştirip, piç bir akraba aracılığıyla Fransız kraliyet ailesiyle bağları olduğu izlenimi yaratmıştır. Güzelliğinin

ve küstahlığının yardımıyla ve kraliyet ailesiyle kurduğunu iddia ettiği sözde bağlarla, bu fakir kız çok zengin koruyucuların desteğini sağlamayı başanır. Boulainvilliers Markizi de bu destekleyenler arasındadır ve genç kıza iyi bir eğitim verir. 1780'de Count Nicolas de La Motte isimli, şüpheli bir asil olan, beş parasız genç bir subayla evlenir.

Üç yıl sonra bu üçkağıtçı kadın Madame de Boulainvilliers aracılığıyla tükenmez gelir kaynağı olarak gördüğü saf bir adamla tanışır. Elli yaşındaki Louis de Rohan, eski ve güçlü Rohan-Soubise grubunun önemli bir üyesidir. Aynı zamanda Strasbourg başpapaı, Fransa Hayır İşleri Genel Müdürü ve Viyana eski büyükelçisiydi. Muhteşem serveti ve tanınmış sihirbaz ve maceracı Cagliostro tarafından aldatılıyor olması onu kontes için ideal bir hedef yapıyordu. Bundan da öte, Rohan'ın kullanılabilecek güçlü bir tutkusu vardı: Yüksek bir politik görev arzulamaktaydı ve yıllar önce Avusturya'da gücendirdiği kraliçenin bu arzusunu engellediğini düşünmekteydi. La Motte birkaç kez para karşılığı güya "kuzeni" olan kraliçeye aracılık için ricacı olmuştu. Bir süre sonra kardinal kraliçeye geçmiş i unutmaması için yalvaran mektuplar yazmaya, Jeanne'ın ortağı Rétaux de Villette tarafından yazılan sahte yanıtla yüksek ücretler ödemeye başladı.

Saf Rohan'ın bile bir süre sonra bu etkisiz yöntemden bıkaçağını bilen Jeanne ve kocası, kardinalin arzularını daha süslü yöntemlerle körüklemeye başladılar. Paris'in sokaklarını tarayıp Palais-Royal bahçelerinde Nicole Le Guay isimli hafifmeşrep bir kadın buldular. Kadın kraliçeye benzemekteydi. Sonunda 1784'ün bir yaz gecesi Versailles bahçelerinde Rohan kraliçeye tanışabildi. Dikkatle giydirilen ve bu role hazırlanan Nicole kardinale birkaç kelime söyledikten sonra yardımcıları tarafından hızla oradan uzaklaştırıldı.

Sonunda Jeanne'ın planladığı büyük dalaverenin gün i gelmişti. Fransa'nın en ünlü mücevheri, Parisli kuyumcular

Boehmer ve Bassange'ın başyapıtı olan, altı yüz kırk yedi adet kusursuz taştan yapılmış ve değeri birbuçuk milyon frank olan bir elmas kolyeydi. XV. Louis kolyeyi Madame Du Barry için ısmarlamış, ancak fiyatını öğrenince satın almaktan vazgeçmişti. 1778'de kolye XVI. Louis'ye kraliçe için teklif edilmiş, ancak kral ülkesinin kolyeye değil gemilere ihtiyacı olduğu yolunda asil (ve büyük olasılıkla aslı astarı olmayan) bir demeç vererek reddetmişti. Ancak 1785'te Madame de La Motte, Rohan'ı kraliçenin bu kolyeyi çok istediğine ve onu hediye ederse karşılığında istediği politik görevi alacağına inandırdı. Kraliçenin imzasını taşıyan bir satın alma emri uyduruldu ve 1 Şubat 1785 gecesine kolye Rohan ve kontese teslim edildi. Onlar da kraliçenin uşağı rolündeki bir adama kolyeyi verdiler. Ücreti birkaç yılda taksitle Rohan tarafından ödenecek olan kolye derhal parçalandı ve değerli taşları Paris ve Londra karaborsalarında satıldı.

Fakat La Mottelar'ın şansı bir süre sonra döndü. Temmuzda kuyumcular Marie Antoinette'e "dünyanın en güzel mücevherinden" söz eden şifreli bir mesaj yolladılar. Ağustosun 3'ünde de Boehmer ile kraliçenin hizmetçisi Madame Campan'ın yaptığı konuşma sonucunda dolandırıcılık tümüyle ortaya çıktı.³³ 15 Ağustosta kardinal Rohan'ın tutuklanmasına tüm ülke şaşı, çünkü tutuklandığı anda kardinal tüm dinsel giysileriyle tören yönetmeye hazırlanmaktaydı. Birkaç gün sonra da kontes, Nicole Le Guay ve bir iki kişi daha tutuklandı (Nicolas de La Motta Londra'ya kaçmıştı) ve krallığın en sansasyonel mahkemesinin hazırlıkları başladı.

Gözaltına alınmalarla mahkemenin başlaması arasında dokuz heyecanlı ay geçmişti. Kontes ve avukatlarının suçu karanlık Cagliostro'ya atma çabalarına karşın, bu dolandırıcılığı kontesin planladığından herkes emindi. Sahte mektuplar ve kolyenin çalınması adı bir polisiye olaydı ve sonuçlandırması kolaydı; ancak esas sorun başkaydı. Kraliçenin La Motte gibi-

leriyle iş çevirip gece randevuları vermeye tenezzül edebileceğine inandığı için kardinal suçlanabilir miydi? Yoksa Marie Antoinette'in böyle davranması olanaklıdır diye kabul edip kardinal beraat mı etmeliydi? Çeşitli fraksiyonlar hemen kardinalin yanında ve karşısında olmak üzere kümeleştiler. Kardinalin mahkûm edilmesini en çok isteyenler tabii ki kraliçe ve yandaşlarıydı. Yandaşlarının arasında kraliyet bakanı olan ve gözaltına almaları gerçekleştiren Baron de Breteuil, kraliçenin yakın dostu Madame de Polignac'ın ailesi ve kralın savcısı Joly de Fleury de vardı.³⁴ Kardinalin tarafını tutanlar arasında ise üst düzey din görevlileri ve soylular sınıfının önemli bir bölümü, parlamentonun çoğunluğu, etkili Rohan-Soubise klanı ve Breteuil'in baş düşmanı genel kontrolör Charles-Alexandre de Calonne bulunmaktaydı.³⁵ 31 Mayıs 1786'da mahkemenin aldığı ilk kararlar kimseyi şaşırtmadı: Jeanne de La Motte kırbaç cezasına, damgalanmaya ve ömür boyu hapse mahkûm edildi. Kocası ise gıyabında gemilerde ömür boyu kürek cezasına çarptırıldı. İşbirlikçileri sürgün gibi daha hafif cezalar aldılar. Kucağına yeni doğmuş bir bebek alan ve mahkemeyi suçsuzluk masalına inandıran Nicole Le Guay ise beraat etti. Fakat Rohan'ın cezası söz konusu olduğunda mahkemede fırtına koptu çünkü savcı krallık makamına saygısızlık ve küstahlık nedeniyle sürgün cezası istemekteydi. Saatler süren sert tartışmalardan sonra parlamentonun Yüce Divan'ı yirmiye otuz oyla Rohan'ın suçsuz olduğuna karar verdi ve Rohan Adalet Sarayı'nı mutlu bir kalabalığın tezahüratı arasında terk etti. Versailles'da kraliçe kızgınlık ve aşağılanma göz yaşları dökmekteydi.³⁶

Krallık ailesi için bu sonuç acı bir komediydi, çünkü kralın politik ahlâklılığı sonucu patlak vermişti. Rohan'ın sekreteri Peder Georgell'in sonradan dediğine göre, kralın davayı yargıçların huzuruna çıkarma kararı "yasaların bir kişinin şerefine nasıl koruduğunun nişanesi" ve "iyi yönetilen bir krallıkta ak-

lın her şeyin üstünde olduğunun göstergesiydi".³⁷ Davayı çeşitli güçlerin savaşımının politik yasallığı nasıl tersyüz ettiğinin bir örneği olarak okumak mümkündür. Georgel, Breteuil'in başından beri dolandırıcılıktan haberi olduğunu, fakat düşmanı Rohan'ı alaşağı etmek için bu oyunun oynanmasına göz yumduğunu söylemektedir.³⁸ Fakat yasalar önünde eğilmekle kral aynı zamanda kendi ve kraliyet üyelerinin sesini de kırmıştı. Çünkü davanın halka her iki tarafın avukatları tarafından sunulmasına izin vermişti. Avukatlar derhal dava tutanaklarını veya dava anılarını başkente yaydılar.

Davaya bakan avukatlar yaş, deneyim ve ün olarak birbirinden çok farklıydı. İçlerinde en ünlüsü Rohan'ın baş avukatlığını üstlenen Guy Jean Baptiste Target'di. Elli iki yaşındaki Target, Maupeou'nun Paris parlamentosunu dağıtmasına karşı çıkarak politik ün kazanmış ve sonra da XVI. Louis'nin erkek kardeşlerine yasal danışmanlık yapmıştı. Konuşmalarının güzelliği ve zarafeti 1770 ve 80'lerde ona ülkenin en önemli savunma avukatı ününü getirmişti. 1785'te Académie Française'e seçilmesiyle Target'in kariyeri zirveye ulaşmıştı.³⁹ Mahkemede diğer davalılar daha mütevazı avukatlarla yetinmek zorunda kaldılar. Jeanne de La Motte, güzelliğiyle büyülediği, emekliliği yakın ve yetkin bir avukat olan Maitre Doillot'u tuttu. Nicole Le Guay'ın avukatı ise Jean Blondel'di. Hukuk Fakültesi'nden yeni mezun olan Blondel başarılı savunmasıyla iyi bir mesleki ün sağladı. Kaypak Cagliostro'nun savunmasını ise Jean Charles Thilorier isimli, Devrim sırasında Sade Markizi'ni savunan, kasabalı, otuz yaşında bir avukat üstlenmişti.⁴⁰

Tüm farklılıklarına karşın bu ve diğer avukatların pek çok ortak yönü vardı: Hepsi de hukuk adamıydı, Paris barosu üyesiydi, parlamento avukatıydı, üst mahkemenin emrinde çalışıyorlardı. Üst mahkemenin politik bilinci "diktatör" Maupeou'ya karşı çıkanları desteklemekle şekillenmişti. Target birkaç tane Maupeou karşıtı kitapçığın yazarıydı. Davaya ba-

kan diğer avukatlar hakkında fazla bir şey bilinmemekle birlikte parlamento çevrelerinde yaygın olan ideolojiyi paylaştıklarına kesin gözüyle bakılabilir. Bu ideolojiyi yıllardır zıtlaşmış krallıktan ve bakanlıklardan şüphelenme ve anayasal devleti yeğleme olarak özetlemek olasıdır.⁴¹ Bu adamların pek çok diğer avukat gibi 1789 çalkantıları sırasında etkin politik roller üstlendikleri kesindir: Blondel ve Thilorier, Genel Meclis kurulmadan önce Paris seçici kurulunda görev yaptılar. Sonra da Devrim sırasında kamu görevlerinde bulundular. Target ise Fransa'nın ilk anayasasını hazırlayan komiteye başkanlık etti.⁴² Kısacası, bu avukatların mesleki eğitimi ve politik bağlantıları, Marie Antoinette'in sembolü olduğu mahkeme dalaverelerine alet olma olasılığını azaltmaktadır.

Halk işte bu adamların kaleminden "kardinal davasını" öğrendi. Fransız eski rejimi döneminde ceza davalarına gizli bakılırdı. 1670'te yapılan yasal bir düzenleme uyarınca yargıçlar şahit; davacı ve davalıyı kapalı kapılar ardında, özel olarak dinlerlerdi.⁴³ Bu tür davalar sırasında tarafların avukatlarınca kaleme alınan notlar ("memoires") aslında yalnızca yargıç için hazırlanmakla birlikte mahkeme salonunun dışında da yaygın olarak dolaşırdı. Özellikle onsekizinci yüzyılda bu mahkeme notları davalılar için kamu desteği sağlamak ve böylece yargıçlar üzerinde baskı sağlamak üzere kitapçıklar halinde dağıtılırdı. Dava ne kadar sansasyonel olursa, o kadar çok kitapçık basılıp satılır, davası görülen taraf sempati toplamak için uğraşır, herkes bundan kâr ederdi.⁴⁴

Tahmin edilebileceği gibi Rohan davasıyla birlikte bir dava notları patlaması oldu. Dava günü yaklaştıkça basıp dağıtılan kitapçık sayısı çığ gibi büyüdü. Doillot'un Jeanne de La Motte için hazırlattığı dört bin kitapçık 1785 Kasımında peynir ekmek gibi sattı. Mart ayında davada pek küçük rolü olan kişiler için hazırlanan notlar bile onbinlerce satıyordu. Mayısta mahkeme başladığında ise her gün bir iki yeni kitapçık piya-

saya çıkıyordu.⁴⁵ Jeanne de La Motte için hazırlanan kitapçıklar dava için destek sağlamak amacıyla bedava dağıtılıyordu; diğer kişiler için hazırlananlar ise tanesi bir franktan satılmaktaydı. Target'nin Rohan için hazırladığı ilk kitapçığın el yazması versiyonu ise daha basılmadan önce bile otuz altı frank gibi müthiş bir fiyata el altından satılmaktaydı.⁴⁶ Bu belgeler ister parayla satılsın, ister bedava dağıtılsın, ortaya çıkar çıkmaz avukatların ve yargılananların evinin etrafına yüzlerce insan toplanmasına neden oluyordu. Maitre Thilorier'nin Cagliostro için bastırıldığı ilk kitapçık piyasaya çıktığı gün, polis avukatı evinin önüne yığılan insanlardan korumak için kapısına sekiz nöbetçi dikmek zorunda kaldı.⁴⁷

Yazılıp piyasaya sürülen kitapçık sayısı ve bunları satın almak için birbirini kıran halk kitlelerinin tarifinden anlaşılmalıdır ki, bu belgeler Paris nüfusunun oldukça büyük bir bölümüne ulaşmaktaydı. 1786'da basılmış bir kitapçığın ismi belli olmayan yazarı, bir sabah Maitre Doillot'nun evi çevresinde dolaşırken heyecanlı bir kalabalığın etrafını sardığını anlatır. Kalabalıktan biri ona kitapçık dağıtını için beklediklerini söyler. Aynı anda biri yazarın yakasına yapışır ve "Mösyö, sizde var mı? Mösyö, sizde var mı?" diye yazarı sarsar. Oradan kaçmaya çalışan yazar, neredeyse yere yıkılır çünkü hemen yanından geçen bir arabanın içindeki bir doktor "Arabacı, arabacı, şu kapıda dur!" diye bağırarak yaklaşmaktadır. Gascony'li bir cerrah da dahil olmak üzere bir sürü insanın elinden zor kurtulur. "Avukatına da kitapçığına da sövüp sayarak" oradan ayrılır.⁴⁹ Üst sınıf okurlar ve mesleği hukukla ilgili kişiler dışında da Elmas Kolye Olayı'nın kitapçıklarının toplumun çok geniş bir kesimine hitap ettiği anlaşılmaktadır.

Olaya karışanların gerçek yaşam öyküleri halkın hoşuna gidecek malzemeler sunmaktaydı: Thilorier'nin Cagliostro için hazırladığı çok beğenilen kitapçık bir macera romanı gibiydi.

Esrarengiz kont Ortadoğu'nun belirsiz bir yerinde doğup, Afrika ve Asya'da geziyor, Avrupa'nın en görkemli saraylarında doktorluk yapıyordu.⁵⁰ Bu arada yeraltı basımevleri Madame de La Motte'un heyecanlı yaşam öyküsünü bire bin katarak anlatan kitapçıklar üretmekteydi.⁵¹ Fakat dış görünüşte bu kitapçıkların politikayla pek ilgisi yoktu. Davaya bakan avukatların ideolojik eğilimleri ne olursa olsun, bunlar örtülü kalmaktaydı. Yazarı açıkça belli olan kitapçıklarda kraliçenin davranışlarına değinmek olası değildi çünkü bu duyarlı bir konuydu. Target'nin Rohan için hazırladığı kitapçık merakla beklenmekteydi çünkü hem avukat çok ünlüydü, hem de Rohan'ın kraliçeyle olan sürtüşmesi herkesçe bilinmekteydi. Ancak Target her zamanki süslü diliyle yazmak yerine kuru bir teknikle yazılmış bir kitapçık ortaya koyunca halkın ümitleri yerle bir oldu.⁵²

Bu kitapçıklar her ne kadar politik değillerse de dikkatle okunduklarında politik bir alt metin sezmek olası. Özellikle Jeanne de La Motte ve Nicole Le Guay'la ilgili kitapçıklarda kraliçenin varlığı ima edilmektedir. Bu iddia avukatların bilerek hainlik yaptığı anlamına gelmemelidir. Kraliçenin varlığının ima edilmesi, bu yazının başlarında tartışılan üç noktadan kaynaklanmaktadır. Birinci ve en açık nokta, kraliçenin ünü ve toplumsal ve cinsel kabahatleriyle ilgili öne sürülenlerin, çağdaşları tarafından hep var olarak kabul edilmesidir. İkinci olarak, Blondel ve Doillot gibi kişilerin kraliyet otoritesine saygı göstermektense düşmanca davranmayı yeğlemesidir. Üçüncü nokta ise şudur: Bu kitapçıkların kaleme alındığı ideolojik ortamda kadın cinsel ve politik etkinliği, politik çürüme için kullanılan temel benzetmeyi oluşturmaktaydı.

Doillot'nun Madame de La Motte için yazdığı ilk kitapçık, yükseklerde gezen Rohan ile yoksulluk içinde doğan ama aslında Rohan'dan bile önemli bir soydan geldiği ima edilen iki

tarafın birbiriyle kıyaslanmasıyla söze girmektedir.⁵³ Jeanne'nın Valois hanedanının gayri meşru bir kolundan geldiğini kanıtlamaya çalışan tam üç sayfalık soykütüğü vardı. Kitabın sonunu Doillot tam bir yasal gelenekle bağlıyor, müvekkilinin karşısının önüne "soyluluğundan gelen avantajla değil, tüm insanî kurumların üzerinde olan doğal yasalara güvenerek çıktığını" belirtiyordu.⁵⁴

Doillot'nun bu garip stratejisi, yani bir yandan müvekkilinin kraliyet ailesine kan bağıyla bağlı olduğunu kanıtlamaya çalışmak, diğer yandan ise bu bağı davayla bir ilişkisi olmadığını belirtmek, kontesi savunan diğer avukatların da sık başvurduğu bir yöntemdi.⁵⁵ Doillot'nun daha geç tarihli bir kitapçığında davaya niçin bu şekilde yaklaştığına ışık tutabilecek ipuçları vardır. Kontesi ortaya çıkardığı ve "Fransalı Marie Antoinette" imzalı satış senedine ne buyrulur? Doillot okurlarına Avrupa'daki tüm gazetelerin La Motte'un asıl adının Marie Antoinette olduğunu yazdığını hatırlatıyordu. Eh, Valois soyundan gelen biri de "Fransa'nın" kraliyet ailesine ait olduğuna göre, kontes masum bir şekilde belgeye kendi imzasını atmıştı.⁵⁶ Doillot yazının devamında La Motte'un belgeyi imzalamadığını öne sürmesine karşın, bu şaibeli durumu okurların önüne atmasındaki neden, Jeanne'nın soyluluğunu sürekli vurgulamak istemesi olabilirdi. Dolandırıcılığın Cagliostro ve hatta Rohan tarafından yapıldığını iddia etmesine karşın, asıl ima ettiği Jeanne'nın kimliğinin kraliçeninkiyle eş düzeyde olduğu, Jeanne'nın soyluluğunun onu bu suçtan arındırdığı, kraliçenin yaramazlığının diğer kadınca suçları da affedilir kıldırdığıydı.

Bu tür birbiriyle eş tutulabilir kadın kimlikleri, Palais-Royalı kadın Nicole .Le Guay'la ilgili kitapçıklarda daha da karmaşıkmaktadır. Müvekkilesinin ağzından olayları yazan Blondel'in anlattıklarına göre, La Motte'un masum Nicole'u ilk ziyareti tam bir melodramdır. Kurnaz La Motte, toplumsal oto-

rite ve tehlikeli, kadınca bir yakınlık kullanarak masum işbirlikçisini tuzağa düşürmüştür:

Madam de La Motte'a yer gösteriyorum; o koltuğunu benimkine yaklaştırıyor. Sonra da gizemli ve güvenen bir hava ile bana doğru eğiliyor. Dostluktan gelen bir yakınlık ve endişeyle, ama yüksek konumdaki bir hanımefendinin genç dostuna önemli bir sır açması edasıyla, alçak sesle şu garip sözleri söylüyor.⁵⁷

La Motte derhal kraliçeyle olan yakınlığından söz açar ("bir elin iki parmağı gibiyiz") ve aynı zamanda baştan çıkarıcı kandırma sözleri söyler: "Güven bana, şekerim" diye fısıldar. "Ben saraya bağlı kaliteli bir hanımım (une femme comme il faut)".⁵⁸ Kolay etkilenen Nicole çabucak aldanır ve kraliçenin arzulanını gerçekleştirmeyi amaçlayan La Motte'a yardım etmeye razı olur. La Motte'la Le Guay arasındaki bağ, Le Guay'ın kimliğinin yeniden düzenlenmesiyle perçinlenir. Kendisini Valois Kontesi olarak tanıtan La Motte genç arkadaşına eğer saraya yakın çevrelerde bulunmak istiyorsa "kaliteye" ihtiyacı olduğunu belirtir. Ve böylece Blondel'in ve başkalarının anlattığına göre Nicde Le Guay, yardımcısının ellerinde Barones d'Oliva'ya dönüşür. Zaten Nicole çifte kimlik kullanmaya yabancı değildir çünkü fahişelik yaparken Madame de Signy takma adını kullanır. La Motte'un genç dostu için seçtiği isim ilginçtir çünkü "d'Oliva", La Motte'ın kendi "soylu" adı "Valois"nın harflerinin yer değiştirmesiyle oluşturulmuş bir isimdir.⁵⁹ Bir isim nedir ki? Bu durumda çok şeydir, çünkü Valois ismi hilekârı kraliçeye bağlar, d'Oliva ismi de fahişeliği kraliçeyle bitştirerek çemberi tamamlar.

Kısa bir süre için olaya bir başka kadın daha katılır: Kontesin oda hizmetçisi Rosalie, Versailles bahçelerinde bir gece toplantısına katılacak olan Nicole Le Guay'ın giydirilmesinde hanınuna yardım eder. Bu olay için genç kadın pek resmi olmayan beyaz keten bir elbise ve pembe iç etek giydirilerek

süslenir. Le Guay kimi taklit ettiğini hiç bilmemektedir. (Ya da avukatı böyle iddia etmektedir.) "Robbe en gaule" denen bu kostüm, Elizabeth Vigée-Lebrun tarafından yapılan tabloda Marie Antoinette'in giydiği kostümün aynısıdır.⁶⁰ Rosalie genç kızın saçlarını yaparken kontes de kendi elleriyle onu giydirebilir. Böylece kraliçe rolüne hazırlanan genç ve masum kadının yanında oda hizmetçisi düzeyine inmeyi kabul edilir. Blondel bu gerçeğin altını çizer.⁶¹

"İki kadın, hizmetçi olarak görev yaptıktan sonra Madame de La Motte tekrar kontes düzeyine çıkıp onurlu havasına geri döner" diye sürdürür sözlerini Blondel.⁶² Madame de La Motte'un toplumsal kimliğinin böyle sıvı ve akışkan olduğunu ısrarla belirtmek, onun dalaveraya olan yatkınlığını vurgulamaya yarlıyordu. La Motte, aynı kendisi gibi kaypak ve şekilden şekile giren Cagliostro'ya çok benzemekteydi. Ama kadın olması onu daha bile tehlikeli kılmaktaydı. La Motte ve kocası çevrelerine sahte baronlar, kontlar ve markizlerden oluşan bir sürü insan toplamışlardı. Bu sahtekârlar cinsel ve ticari dalavereler çevirerek toplumsal yükselme peşindeydiler.⁶³ Yüksek sosyetenin bozulmuş bir kopyası olan bu marjinal dünya Madame Du Barry'yi doğurmuştu. Madame Du Barry'nin en etkili silahı ise cinsel güç ve sahte soyluluk öyküleri idi. Mary Douglas'ın öne sürdüğüne göre bir toplumun kıyısında varlığını sürdüren marjinal kişi veya gruplar genellikle çok tehlikeli olarak görülür, çünkü merkezi ele geçirerek toplumsal düzenin şeklini değiştirmekle tehdit ederler.⁶⁴ Pek çok değişik toplumsal tip kılığına girecek yetenekte dolandırıcılar ve toplumun her kesimine girip çıkan fahişeler bu tür "eşikte" insanların örneği olarak kullanılırlar.⁶⁵ Du Barry dolaysız bir şekilde kralın yatak odasına girmekle, kirlenme ve düzensizliği politik gücün merkezine taşımıştır. Daha namuslu bir kral olsaydı La Motte gibiler dolaylı yollar kullanırlar, kendi ve d'Olive'nin kimliğini kralın karısınıninkiyle birleştirmeye çalışır-

lardı. Her iki durumda da 'kadın cinselliği, kargaşanın ülkeyi ele geçireceği kural tanımazlık olarak görüldü.

Blondel'in yazdığı iki mahkeme notu kitapçığında en önemli sahne "koruluk sahnesi" denen bir gece olayıydı. Bu sahnede Nicole Le Guay, Rohan için kraliçe rolü yapmaktaydı. Avukat, Le Guay'ın bu gizliliğin anlamını bilmediğini, prova yaptığı sahnede kimin rolünü oynayacağından haberdar olmadığını öne sürmekteydi. Kraliçe çevrede olacak ve olup biteni izleyecekti.⁶⁶ Blondel'in baş döndüren savunmasına göre, madem ki Nicole Le Guay kraliçenin orada olacağına inanmıştı, kendisinin kraliçe kimliğine büründüğünü tahmin edemezdi:

Bir insan bir başka kişinin kimliğine büründüğünde, o kişinin ortalarında olmaması gerekir. Yoksa gizlilik işe yaramaz, ve kandırılmak isteyen adam sahtekârlığı fark eder ve kanmaz. Rol yapan kişi de [Nicole Le Guay] orada bulunan birinin kimliğine büründüğüne inanamaz.⁶⁷

Okurlardan genç kadının tarafını tutmaları istenmekte, Marie Antoinette'in dalavereci bir kadının düzenlediği gece yansı randevusuna katılabileceğine olan inancını paylaşmaları beklenmektedir. Le Guay'ın zaferle sonuçlanan beraatı göstermektedir ki avukatı halkı inandırabilmiştir. İnsanlar o gece Versailles korusunda kraliçenin en azından ruh olarak var olduğuna inandırılmışlardır.

Kraliçenin "koruluk sahnesinde" var-olabileceği iddiası, bu sahne çağdaş diğer iki metinle kıyaslandığında daha da güç kazanır. Bu metinlerden biri ünlü bir piyes, diğeri de daha az ünlü bir kitapçıktır. Le Guay için kaleme aldığı birinci kitapçığın sonunda Blondel bu sahneyi nerden almış olabileceği yolunda ipucu verir: Bu dalavereden payına düşen ödülleri anlatırken Le Guay, kontesin kendisini tiyatroya götürdüğünden söz eder. İzledikleri oyun Beaumarchais'nin 1784'te çok başarıyla olan eseri *Figaro'nun Düğümü*'dür.⁶⁸ Madame de La

Motte'un bu son moda tiyatro eğlencelerine şaşmamak gerekir çünkü o böyle yerlerde hem oralara doluşan yüksek sosyete mensuplarını taklit etmektedir, hem de aktris ve yönetmen olarak şaşmaz bir yeteneği vardır. Peder Georgel'in sonradan belirttiği gibi, tüm dolandırıcılık olayı dikkatle düzenlenmiş, aktörü dekoru ayarlanmış, tek bir izleyici (Rohan) için oynanan tiyatro eseri gibidir.⁶⁹

Blondel'in Le Guay'ı savunmak için yazdığı kitapçıktan en az yirmi bin kopya basılmıştır. 1780'lerde bu başarı, ancak altmış sekiz kez peşpeşe oynanan Beaumarchais'nin oyununun benzeri olmayan başarısıyla kıyaslanabilir.⁷⁰ Kitapçıkla bu tiyatro eseri arasındaki benzerlikler burada sona ermemektedir. *Figaro'nun Düğünü*'nde üçüncü perdede bir mahkeme sahnesi, avukatlar ve onların yazdıkları kitapçıklar vardır. Bu benzerliklerin ötesinde bile, oyunu izlemiş olan kişiler Blondel'in anlattıklarıyla Beaumarchais'nin öyküsü arasında şaşırtıcı benzerlikler bulabilirler. "Soylu" La Motte ve oda hizmetçisi Rosalie'nin "güya" masum Nicole'u dantel ve müslinlerle donattıkları sahne tıpkı piyesin ikinci perdesini anımsatmaktadır. Cinsellik kokan bu sahnede kontes ve Suzanne, Uşak Chérubin'i bir kız kılığına sokarlar. Piyenin son perdesi (ve ona sadık kalarak yazılan Mozart'ın operası) köşk ve limonlukların olduğu güzel bir parkta ve gece geçer. Bu dekorun önünde birbirlerinin kılığına girmiş olan kontes ve hizmetçisi gölgelerden ve kandırmacadan yararlanarak kocalarına güven ve sadakat dersi verirler.

Öyleyse hem piyes, hem de kitapçık kadınların planladığı, güçlü ve soylu erkeklerin (Rohan ve Almaziva) aptal yerine konduğu, karmaşık öykülerden oluşmuş tiyatro eserleridir. *Figaro* sonraları farklı bir üne kavuşmuş ve yetenekli halk adamının övüldüğü, politik olarak düzene karşı çıkan bir eser olarak yorumlanmıştır. Bu yorum yanıltıcı olabilir. Robert Darnton ve Thomas Crow'un iddia ettiği gibi, Beaumarchais

1780'lerde politik tutuculuğun yanında olan bir sanatçı olarak görülmektedir. Antoine Joseph Gorsas gibi radikal eleştirmenlere göre, oyunun inanılmaz zekası ve erotik belirsizliği, Beaumarchais'nin üst sınıfların kokuşmuşluğuna övgüler düzen tavrını kanıtlamaktaydı.⁷¹ Devrin insanları, yıllarca sansürle boğuştuğundan sonra eserin nihayet 1784 Nisanında sahneye konabilmesini sağlayan güçlerin de bilincindeydi. Eser birkaç ay önce ilk kez Vaudreuil Kontu'nun malikanesinde özel olarak sahnelenmişti. Kont, kraliçenin yakın çevresindendi, ve kraliçenin en yakın dostu Madame de Polignac'ın da sevgilisiydi.⁷² Kraliçe, Beaumarchais'nin yeteneğine öylesine hayrandı ki, skandal patladığında *Sevil Berberi*'ndeki başrolü (Rosine) özel bir gösterimde oynamaya hazırlanmaktaydı.⁷³ Elmas Kolye Olayı'yla Beaumarchais'nin oyunu arasındaki çarpıcı benzerlikler yaşamın sanatı taklit etmesinin garip bir örneği olabilir. Fakat eğer o devrin insanları benzerlikleri fark etmişse, bu benzerlikler onlara üst sınıf kadınlarının dalaverelerinin her yere kol attığını hatırlatmış olabilir. Tüm bu dalaverelerin merkezinde ise kraliçenin ta kendisi vardır.

Beaumarchais'nin piyesleri Marie Antoinette ile "koruluk sahnesi"ndeki olaylar arasında bir bağ kurmuşsa, çağdaş yasadışı kitapçıklarda kullanılan bir tema aradaki bağı daha dolaylı olarak kurmaktadır. Kraliçenin şerefine dil uzatan ilk kitapçıklar *Le Lever de l'aurore* ve *Les Nuits de Marie Antoinette*, 1770'lerin başlarında elden ele dolaşmaya başladı. Bu kitapçıkların yazarları derhal hapse atıldı ve kitapçıklar yok edildi. Bu nedenle kitapçıklardan günümüze kalan yok. Ancak isimleri genç kraliçenin çok iyi bilinen bir eğilimini akla getiriyor: Marie Antoinette, akşam yemeğinden sonra dostları ve nedimeleriyle birlikte Trianon ve Marly bahçelerinde dolaşmayı severdi.⁷⁴ Bu masumane gezintiler düşman kitapçık yazarlarının kalemine düşünce en dizginlenmez ahlâksızlık örnekleri haline geliverdi. Genç kraliçe ve arkadaşları sarayın ay ışıklı

bahçelerinde sevgili değiş tokuşu yapıyorlardı. Bu uydurma olaylar sonraları kraliçeye karşı devrimci edebiyat tarafından bir kez daha ele alıp çoğaltıldı. Bunların en yaygın olarak bilineni 1789'da sekiz değişik basımı yapılan, sonraları iki tane devamı yazılan *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette* idi. Bu kitapçığın yazarına göre bu rezil gece yürüyüşleri genelde kadınların başının altından çıkmaktaydı: "Toplumsal her kesiminden kadınlar bu bitmez tükenmez rezillikte rol almaktaydı. Saraylı kadınlar, oda hizmetçileri, üst düzey yetkililerin karıları, burjuvalar, saray hizmetçileri, işçi kızlar, hepsi bu gece gezintilerine karışıyordu."⁷⁵ Bu durumda da yine toplumsal ve cinsel çürüme, kadın kişiliklerinin tehlikeli karmaşasından sonuçlanmaktaydı: Kadın cinselliği krallık gücüne ne denli yaklaşırsa, yerleşmiş toplumsal ve politik farklılıkları ezen o denli güçlü bir akım oluşturabilmekteydi. Sonunda, çağın insanları bir Jeanne de La Motte'u veya bir Nicole Le Guay'ı pek de suçlayamıyorlardı. Bu kadınlar kraliçe rolüne soyunurken, kraliçenin kendi yaptıklarını, ondan önce de Pompadou'ların, Du Barryler'in yaptıklarını yapmışlardı.

Elmas Kolye Olayı, 1789'da Marie Antoinette'i hedef alan zehir saçan edebiyat için kaynak oluşturdu. Kraliçenin düşmanları tarafından Salpêtrière'den Londra'ya kaçırılan Madame de La Motte, sonraları sürgündeki Calonne'unda yardımıyla 1784-85 olaylarının perde arkasını kaleme aldı.⁷⁶ 1789'da basılan anılarında Madame de La Motte 1790'larda bıkkınlık verinceye kadar kullanılan temaları kullanmaktadır: Marie Antoinette soğukkanlı bir politikacıydı; asıl amacı kraliyeti güçsüzleştirip ağabeyi Avusturya hükümdarına teslim etmektir; politik kokuşmuşluğu yanı sıra kişisel rezilliği hem kadın hem erkeklerle yatıp kalkmasıyla ortaya konmuştu; Madame de Polignac ve hatta La Motte bile kraliçenin pek çok kadın sevgilileri arasındaydı.⁷⁷ 1790'larda bile Jeanne de La Motte, kraliçenin ve Madame de Polignac'ın cinsel taşkınlıklarının ve

politik komplolarının kurbanı olmuş halk kadını olarak gösterildi.⁷⁸

Bu arada kraliçe giderek büyüyen devrimci edebiyat tarafından simgeleştirilmiş, kadın idareciler ve kral karlılarının politik hırslarını yermek için kullanılır olmuştu. 1791'de bu konuda yayınlanan beş yüz sayfalık bir sentez kitap *Les Crimes des Reines de France* ismini taşımaktaydı ve işin ilginç yanı, yazarı da Louise de Keralio adlı bir kadındı.⁷⁹ Keralio'nun tarihi karanlık dönemlerden başlıyor, Frédegondé ve Brunehaut adlı ilk kraliçelerin akıl almaz öykülerine yer veriyor, Catherine ve Marie de Medicisler'in "İtalyan günahlarını" ağzı sulanarak anlatıyor ve en berbatları olan Avusturyalı canavar Antoinette'i yererek zirveye ulaşıyordu. Kitabın girişi okurları uyarmaktaydı: Eğer mutlak güç kötülüğe yol açmaktaysa, mutlak kadın gücü daha da beterdir: "Her şeyi yapma gücü olan kadın her şeyi yapabilir; bir kadın kraliçe olunca cinsiyetini değiştirir." Kitap giderek iyi kralları "yer değiştirince terkulması gereken cinsellik" tehlikesine karşı uyarır.⁸⁰ Kitabın ilk sayfasındaki kadın bir hükümdarı sembolik olarak anlatır. Resmin merkezinde bir yatak ve içinde başında taçtan başka bir şey olmayan çıplak, balık kuyruklu bir denizkızı vardır. Sol elindeki kılıçla tahtta oturan bir kralı şişleyip çansız tahta yıkmıştır. Sağ elindeki balıran zehirini iffetleri temsil eden yaşlı erkeklere sunmaktadır. Yatağın tepesinde olup biteni şehvetle izleyen bir satir büstü bulunmaktadır (Fig. 3.1).

Keralio'nun kadın gücünün yol açtığı ahlâksızlıkları anlatmasıyla 1791 başlarında politik klüplerde ve Paris'in radikal basınında kral karşıtı kışkırtmaların artması aynı döneme denk gelir.⁸¹ Devrimden önce de, Devrim sırasında da, en zehirli saldırılar kralın kendisine değil, en kötü monarşi gücünü ellerinde tutan kraliçelere ve kral metreslerine yöneltilmiştir. Aldatma, baştan çıkarma ve kendi çıkarı peşinde ben-cilce koşma olarak özetlenen kadın doğası, politik çevrelere

hakim olması gereken akıl ve yasa gibi soyut ilkelerin tam tersi olarak gösterildi. Yani kısacası kadın olmak, yeni tanımlanan "kamu alanları" ile taban tabana zıt bir tanıma sahip oldu.⁸²

1770 ve 1780'lerde kadın cinselliği ve kamu alanları arasındaki bu antitez, önce sarayda çıkar sağlama peşinde olan politikacılar tarafından ele alındı ve sömürüldü. Elmas Kolye Olayı bu saldırıların genişlemesine yol açtı çünkü politik sınıfın yabancıları olan parlamento avukatları bu davayla boğuşmak zorunda kaldılar. Davanın en önemli yönü ise kraliçenin kişisel namusu ve cinsel davranışlarıydı. Dava kitapçıklarını kaleme alan avukatlar, politik açıdan çok duyarlı olan bu konuları yazarken çok nazik ve ima kullanan bir biçemi yeğlediler. Ama yazılanlar çok sayıda kişiye ulaştı; onlar da bir dolandırıcıyla bir fahişenin kraliçenin kimliğini ele geçirmesini açıkça öğrendiler. Bukalemun gibi biri olan Jeanne de La Motte önce fısıltı gazetesıyla, sonra da 1789'da açıkça, kadın gücünün toplumu nasıl bozduğunun örneği, yani bir suçlama aracı haline geldi.

Kamu alanında kadın varlığına karşı doğan tepkinin toplumsal nedeni ne olursa olsun, ideolojik kökleri mutlaka "kontrata bağlı hükümet" teorilerinin doğuş ve yayılışına dayanmaktadır. Onyedinci yüzyıl doğa yasalarını çok iyi bilen onsekizinci yüzyıl avukatları, hükümet ve toplumun akılcı varlıkların özgürce bir araya gelmelerinden oluştuğunu varsayarlardı. Kadınlar ise doğaları gereği ne özgür, ne de akılcıydı; dolayısıyla "bu kontratın" (anlaşmanın) bir parçası değildi. İşte bu nedenle, Carole Pateman'ın belirttiği gibi, "toplumsal kontrat" paradigması, genellikle kadınların kocalarına bağımlı olduğu ikinci bir kontratı içermektedir: " 'Birey' olmanın anlamı, kontrat yapabilmekle, özgür bir yurttaş olabilmenin anlamı ise, kadınların kamu alanında erkeklerin hükmü altında olmasıyla açığa çıkar."⁸³



"Kraliçelerin asası önünde eğilen onursuz bir ulus zincire vurulmayı hakeder."

Figür 3.1 Louise de Keralio'nun *Les Crimes des reines de France* [1791] adlı eserinin ilk sayfası

Devrim sırasında kamuya mal olmuş kadın imgesi şekil değiştirdi: O her kalıba giren, kolayca şekil değiştiren erotik kadın figürü yerle bir edildi. Onun yerini Cumhuriyet'i simgeleyen, mızrak veya kılıç kullanan savaşçı bir bakire aldı. Marina Warner'ın zekice belirttiği gibi, Özgürlük veya Cumhuriyet imgesi bu soyut figürler, kamu alanına çıkmış kadının cinselliğini tümüyle yadsırmaktaydı: Özgürlük veya Marianne ismi verilen bu kadın figürü ayakları çıplak ve göğüsleri ortada olmasına karşın erotizm çağırtmıyordu çünkü tablonun tam ortasındaydılar. Böylece kadın vücuduna zorla simgesel anlam yüklenmiş oluyordu.⁶⁴ Bu açıdan bakılırsa Elmas Kolye Olayı, eski rejim döneminde yer alan kadın cinselliğiyle ilgili son politik oyun ve kamu alanında kadının yok olmasının öncüsü ve habercisi olarak yorumlanabilir.

NOTLAR:

- 1 Bu konuda bir sentez bulunmamakla birlikte, çürüten otokrasilerde kişisel yönetimin simgesel önemiyle ilgili bilgi için bakınız: Giriş bölümü, *Regicide and Revolution: Speeches at the Trial of Louis XVI*, editör: Michael Walzer (London: Cambridge University Press, 1974) özellikle 27.-31. sayfalar.
- 2 Kraliçenin namusu konusu, döneme ait anekdotların yer aldığı kitaplarda (örneğin, Claude Manceron'un *Les Hommes de la liberté*, Paris: Robert Laffont, 1972-79) adlı eser] halen sık sık yer almasına karşın, dönemin edebiyatını özetleyen en yetkin eserde pek az yer tutmaktadır: William Doyle, *Origins of the French Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 1980), s. 90-91.
- 3 En önemli eser: Lynn Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984) ve *The Political Culture of the Old Regime*, editör: Keith Baker (Oxford: Pergamon Press, 1987).
- 4 Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *American Historical Review* 91, (Aralık 1986): 1067.
- 5 Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988)

- 6 Henri d'Almeras, *Marie-Antoinette et les pamphlets royalistes et revolutionnaires* (Paris: Albin Michel, n.d.), 7.-8. bölümler; Hector Fleischmann, *Les Pamphlets libertins contre Marie Antoinette* (Paris, 1908; rpt. Geneva: Slatkine, 1976). Her iki yazarın da kullandığı malzeme daha çok 1789'dan sonra basılan kitaplardan alınmıştır.
- 7 Örneğin, bakınız: Alfred Cobban, *A History of Modern France* (London: Penguin Books, 1957) [1: 117-20. Bu dönemi anlatan en yaygın kullanılan ders kitabı olan Cobban'ın kitabı, büyük bir olasılıkla şu klasik kitaptan alınmıştır: Frantz Funck-Brentano, *L'Affaire du collier* (Paris: Hachette, 1901). Benzer ve aynı oranda bilinen başka bir anlatım için bakınız: Stefan Zweig, *Marie Antoinette: Portrait of an Average Woman*, çeviren: Eden ve Cedar Paul (New York: Garden City Publishing, 1933), 14.-17. bölümler.
- 8 Bu konuda pek çok yazılmış eseri özetleyen eser, bu devrin parlamento tarihi konusunda en önemli tarihçisinin kitabı: William Doyle, *Origins of the French Revolution*, 3.-5. bölüm ve *Political Culture*, editör: Baker, 9. bölüm.
- 9 Dale Van Kley, *The Damiens Affair and the Unraveling of the Ancien Regime, 1750-1770* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 3. bölüm.
- 10 Dale Van Kley, "The Jansenist Constitutional Legacy in the French Pre-revolution", *Political Culture*, editör: Baker, s. 169-202; Sarah Maza, "Le Tribunal de la nation", *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 42 (1987): 80.
- 11 Doyle, *Origins*, s. 56-58.
- 12 Keith Baker, "Politics and Public Opinion under the Old Regime: Some Reflections", *Press and Politics in Pre-revolutionary France*, editör: Jack Censer ve Jeremy Popkin (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987), s. 208-13.
- 13 Van Kley, *Damiens*, s. 3, 239.
- 14 Jules Michelet, *History of the French Revolution*, çeviren: Charles Cocks (Chicago: University of Chicago Press, 1967), s. 54.
- 15 Cobban, *History of Modern France*, [1: 90-99, Edgar Faure, *La Disgrace de Turgot* (Paris: Gallimard, 1961), bölüm 1.
- 16 Durand Echeverria, *The Maupeou Revolution: A Study in the History of Libertarianism: France, 1770-1774* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985).
- 17 Doyle, *Origins*, s. 57.
- 18 Robert Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), s. 146.

19. Aynı eser, s. 139, 145-146.
20. *Les Fastes de Louis XV. de ses ministres, généraux, et autres notables personnages de son règne* ("A Villefranche, Chez la Veuve Liberté", 1782), s. xl-xlix.
21. Aynı eser, s. lvi.
22. Aynı eser, s. 106-14.
23. Aynı eser, s. 351-2.
24. Aynı eser, s. 382.
25. Aynı eser, s. lvi.
26. Aynı eser, s. lvii-lviii.
27. Aynı eser, s. 381, 566.
28. Aynı eser, s. 705.
29. Aynı eser, s. xcvi, 263.
30. Aynı eser, s. 664, 698.
31. *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France* (London, 1789), s. 2, 70.
32. Mahkeme öncesi olayları anlatan aşağıdaki özet mahkemeyi en güvenilir ve etraflı şekilde anlatan şu iki kitaba dayanılarak yazılmıştır: Funck-Brentano, *L'Affaire du collier* ve Frances Mossiker, *The Queens Necklace* (New York: Simon and Schuster, 1961). Mossiker olayın belli başlı noktalarını vurgulayan bir özeti 594-98. sayfalarda sunmaktadır.
33. Madame Campan, *Memoires sur la vie privée de Marie-Antoinette* (London: basım tarihi belirsiz), 2: 8-10.
34. Abbé Jean-François Georgel, *Mémoire pour servir à l'histoire des événements de la fin du dix-huitième siècle* (Paris, 1820), 2: 70, 98-99, 131, 150.
35. Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, s. 244, 251, 323-24; Almeras, *Marie-Antoinette*, s. 281.
36. Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, 301-14; Mossiker, *Queens Necklace*, bölüm: 22.
37. Georgel, *Mémoires*, 2: 128.
38. Aynı eser, 2: 70, 98-99.
39. Aynı eser, 2: 123, Albert Poirot, "Le Milieu socioprofessionnel des avocats du parlement de Paris à la veille de la Révolution (1760-1790)" (Thèse de l'Ecole Nationale des Chartes, 1977), 2: 183, Echeverria, *Maupeou Revolution*, s. 40-44.
40. Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, s. 278-83; Poirot, "Avocats", 2: 29, 186.
41. Maza, "Le Tribunal de la nation" s. 79-80; Van Kley, "Jansenist Constituti-

- onal Legacy"; Elie Carcassonne, *Montesquieu et le problème de la constitution française au XVIII^e siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1927, yeniden basıldı, Geneva: Slatkine, 1970), bölüm: 6.
- 42 Poirot, "Avocats", 2: 29, 183, 186.
- 43 Maza, "Le Tribunal de la nation", s. 76, Mossiker, *Queen's Necklace*, s. 331-32.
- 44 Maza, "Le Tribunal de la nation", çeşitli yerlerinde bu konudan söz edilmiştir; Hans-Jürgen Lüsebrink, "L'Affaire Cléreaux (Rouen, 1786-1790): Affrontements ideologiques et tensions institutionnelles autour de la scène judiciaire au XVIII^e siècle," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 191 (1980): 892-900.
- 45 Anıların basımı, Kitapçı Siméon-Prosper Hardy'ye atfedilen ünlü dergiden takip edilebilir. 1785-86 yıllarını anlatan cilde bakınız: Bibliothèque Nationale (bundan sonra B. N. olarak kullanılacaktır), MS. fr. 6685.
- 46 Örnek için, bakınız: B. N. MS. fr. 6685, s. 27-28, Mayıs 29, 1786: Bette d'Etienneville, Rohan ve Nicole Le Guay'ın anıları 24 veya 36 soğuk satılmıştır. La Motte'in kitapçığında bakınız: Kasım 6, 1785; Target'in el yazması kitapçığında bakınız: Mart 13, 1786.
- 47 B. N. MS. fr. 6685, Şubat 20, 1786.
- 48 Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, s. 289.
- 49 *Observations de P. Tranquille sur le premier mémoire de madame la comtesse de La Motte* ("A La Mecque", 1786).
- 50 Jean-Charles Thilorier, *Mémoire pour le comte de Cagliostro* (Paris, 1786).
- 51 Örneğin, *Histoire véritable de Jeanne de Saint-Remi, ou les aventures de la comtesse de La Motte* ("A Villefranche, Chez la Veuve Liberté," 1786).
- 52 Georgel, *Mémoires*, 2: 158; B. N. MS. fr. 6685, Mayıs 19, 1786.
- 53 Doillot, *Histoire du collier, ou mémoire justificatif de la dame comtesse de La Motte* (Paris, 1786), s. 3-5.
- 54 Aynı eser, s. 7-10.
- 55 Bakınız: Doillot, *Sommaire pour le dame comtesse de La Motte* (Paris, 1786) s. 49-51.
- 56 Aynı eser, s. 9-11.
- 57 Jean Blondel, *Mémoire pour la demoiselle Le Guay d'Oliva* (Paris, 1786), s. 14.
- 58 Aynı eser, s. 15.
- 59 Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, s. 150.
- 60 Blondel, *Mémoire*, s. 18-19; aynı sahne şu eserde de anlatılır: *Second mémoire pour la demoiselle Le Guay d'Oliva* (Paris, 1786), s. 16-17.
- 61 Blondel, *Second mémoire*, s. 16.

- 62 Aynı eser.
- 63 Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, bölüm: 13; *Histoire véritable de Jeanne de La Motte*, s. 48-49.
- 64 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (New York: Praeger, 1966); aynı zamanda bakınız: Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Ithaca: Cornell University Press, 1969).
- 65 Bu kavramın başka uygulamaları için bakınız: Sarah Maza, *Servants and Masters in Eighteenth Century France: The Uses of Loyalty* (Princeton: Princeton University Press, 1983), bölüm: 3; Karen Halttunen, *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870*. (New Haven: Yale University Press, 1982), s. 27-30.
- 66 Blondel, *Mémoire*, s. 31; *Second mémoire*, s. 36.
- 67 Blondel, *Second mémoire*, s. 36.
- 68 Blondel, *Mémoire*, s. 41.
- 69 La Motte tarafından yaratılan diğer "sahneler" arasında Cagliostro'nun önderlik ettiği çeşitli sahneler ve La Motte'un Versailles'daki dairesinde "tiyatroyu hazırladığı" kolyenin getirilişi de vardı: "Ce furent véritablement une scène et une représentation" (Georgel, *Mémoires*, 2: 59-62).
- 70 Le Guay'la ilgili kitapçık için bakınız: B. N. MS. fr. 6685, Mart 22, 1786; Felix Gaiffe, *Le Mariage de Figaro* (Paris: Nizet, 1928).
- 71 Robert Darnton, "Trends in Radical Propaganda on the Eve of the French Revolution" (Doktora tezi, Oxford Üniversitesi, 1964), s. 353-55; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985), s. 225-26.
- 72 Frederic Grendel, *Beaumarchais*, çeviren Roger Greaves (New York: Thomas Crowell, 1977), bölüm: 14; Zweig, Marie Antoinette, s. 399-403.
- 73 Zweig, Marie Antoinette, s. 156; Almeria's, *Marie-Antoinette*, s. 325.
- 74 Bakınız: Almeria's, *Marie-Antoinette*, s. 399-403, kaynakçaya bakınız.
- 75 *Essais historiques*, s. 34.
- 76 Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, bölümler: 37-38.
- 77 *Mémoire justificatif de la comtesse de Valois-La Motte, écrit par elle-même* (London, 1789).
- 78 Örneğin, *Supplique a la nation et reguête a'Assemblée Nationale par Jeanne de Saint-Rémi de Valois* (basımcı belli değil, 1790); *Adresse de la comtesse de La Motte-Valois à l'Assemblée Nationale pour être déclarée citoyenne active* (London, 1790).
- 79 [Louise de Keralio], *Les Crimes des reines de France depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette* (Paris, 1791); bu kitap,

Les Revolutions de Paris adlı kitabın editörü olan Louis Prudhomme'un ismini taşımaktadır. Lynn Hunt ve Carla Hesse'e kitabın olası yazarını bana söyledikleri için müteşekkirim. Aynı zamanda Louis Michaud'nun *Biographie Universelle*'inde Louise de Keralio ile ilgili makaleye bakınız. Bu yazar da *Les Crimes*'i aynı yazara atfetmektedir.

80 [Keralio], *Les Crimes*, s. vii-ix.

81 Jack Censer, *Prelude to Power: The Parisian Radical Press, 1789-1791* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), s. 96-98, 111-15.

82 Bakınız: Landes, *Women and the Public Sphere*, kitabın çeşitli yerleri.

83 Carole Pateman, *The Sexual Contract* (Stanford: Stanford University Press, 1988), s. 11.

84 Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York: Atheneum, 1985), s. 277-92.

4 Politik Açığa Çıkmalar: Fransız Devrimi'nde Cinsellik ve Karikatür

Vivian Cameron

1755'te basılan *Encyclopédie*, "erotik" sözcüğünün tanımını "chanson-şarkı" sözcüğüne bağlayarak vermekte. "Chanson", aşk ve kahramanlığın karıştığı bir şiir türü olarak tanımlanmakta. "Erotik" sözcüğünün tanımı "melankoli" sözcüğüyle ilişkilendirilmekte ve tıp dilindeki anlamı uzun uzun anlatılmakta: " 'Erotik', karşı cinsi sevmeyeyle ilgili her şey için kullanılır, özellikle de ahlâk düşkünlüğüyle ortaya çıkan bir tür deliryum (hezeyan), bedensel arzuların fazla oluşu kastedilir.

Bir tür melankolik rahatsızlık, gerçek bir hastalıktır; Wilis'in 'erotomania' diye adlandırdığı şeydir.¹

Tıptaki tanımı 'erotik' sözcüğünü, ayrıntılarıyla anlatılan, aşırı aşkın neden olduğu tepki ve hastalıklarla bağdaştırıyor. İma edilen ve bu tanımlarla pekiştirilen ise sevilen "nesne"nin (ansiklopedi bu sözcüğü kullanıyor), seven üzerinde sahip olduğu güç. Eğer Foucault'nun "güç" sözcüğü için kullandığı çözümlemeyi kullanırsak, güç kavramının bu basit tanımdaki gibi "birinin diğerine üstünlüğü" gibi yalın değil, çok daha karmaşık olduğunu görürüz. Foucault'ya göre "güç" iki bağlamda ele alınmalıdır: Birincisi, "işlem gördükleri alandaki güç ilişkilerinin birden fazla oluşu ve bunların kendi düzenle-

melerini oluşturduğu". İkincisiyse, "bitmeyen mücadele ve karşı karşıya gelmelerle güç ilişkilerini güçlendiren, değiştiren ve ters yöne çeviren süreç". Güç, "güç ilişkilerinin birbirinden aldıkları destek, böylece oluşturdukları zincir veya sistem veya tam tersi, birbirinden yalıtılan zıtlasmalar ve ayrışmalar" olarak algılanmalıdır. Foucault tanımının sonunda şöyle demektedir: "Güç, bu ilişkilerin yerleştiği stratejilerdir. Bunların genel tasarımı devlet düzeninde, yasanın oluşturulmasında ve çeşitli toplumsal hegemonyalarda vücut bulur."²

Bizim üzerinde durmak istediğimiz vücut düzeyinde güç ilişkileri, özellikle de Fransız Devrimi sırasında kullanılan vücut imgeleri. Böyle imgeler yalnızca cinsellik veya erotizm düzeyinde değil, pek çok alanda önem kazanır ve çok anlamlıdır. Ahlâk, ekonomi, politika, üreme, karnaval türü törenler ve pek çok başka alan çıplaklıkla ilgilenir.

Fransız Devrimi sırasında cinsellik içeren vücut resimleri kraliçenin cinsel taşkınlıklarından kadın doğurganlığına kadar çok değişik konulara değinmesine karşın (bakınız figür 4.3 ve 4.5), bu makale özellikle Grand Débandement de l'armée anticonstitutionnelle (Fig. 4.1) adlı devrimci bir gravürle ilgilidir. Çeşitli söylemlerin değişik ipliklerinin nasıl karmaşık bir örgü meydana getirdiğini, bu incelemede göreceğiz.³ Gravürün kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Aşırı kralcı bir gazete olan Journal de la Cour et de la Ville' de 19 Şubat 1792'de tanıtımı yapılmıştır.⁴ Bu bağlamda, bir sürecin parçası olarak görülmeli, Fransa'daki tüm değişikliklere karşı olan devrim karşıtı kampanyanın bir parçası olarak algılanmalıdır. Çok kaba bir dille dedikodu ve skandal dolu anekdotlar yazan gazete, tıpkı kendisi gibi, bilen aristokrata karşı yöneltilen, "amatörleri eğlendirmek için" iğneleyici bir dil kullanmaktadır.⁵ Gravürün ismi bu tavrı hemen ele vermektedir: "Debandér" sözcüğü hem "orduyu dağıtmak", hem "kurulmuş silahı boşaltmak", hem de "ereksiyonun yok olması" anlamla-

rını taşımaktadır. Resmin altında basılı olan metin aynı iğneleyici havayı sürdürmektedir:⁶

METİN

Metin, sol taraftaki kadınların ayrıntılı anlatımıyla başlamaktadır. "Un detachment de principales Caillette [yani, hafifmeşrep genç kadınlar] qui ont joué un Role dans la révolution, elles se presentent aux troupes de L'Empereur [Avusturyalı Leopold II] pour les faire Débander, ce qui leur reussit complètement et on cesse d'être étonné de cette Catastrophe lorsqu'on voit la demoiselle Teroig [Theroigne de Méricourt, Liege kentinden mütevazı bir kadın, Fransa'da yaşarken silahlı kadınlardan bir ordu oluşturdu ve Avusturyalılar tarafından hapse atıldı.] qui leur montre sa Republique" (Devrim süresince *res publique* ile çeşitli sözcük oyunları türetildi. Bunlara birazdan değinilecek.) Metin, diğer kadınların isimlerinin kısaltılmış halleriyle devam etmektedir. Bu isimler başka şeyler çağrıştırmaktadır: Mesdames Sta, Dondon ("kocaman bir kız"), Silles ("kirpik" veya "göz kırmak" anlamında), Calo ("calot" yani "kocagöz" anlamında), Talmouse ("tokat" veya "burna atılan yumruk" anlamında), Condor ("atmaca", fakat "con d'or" (altın am) olarak da algılanabilir).

Gravürdeki kadınların yüzleri hiç belli olmamasına karşın, bu isimler bir yüzü çağrıştırmakta, yüzdeki organlar vurgulanmaktadır. Kısaltılmış isimler devrin toplumunca çok iyi tanıyan kadınları çağrıştırmaktadır: Madame de Staël, sabık Maliye Bakanı Jacques Necker'in kızıdır. Madame Charles de Lameth ("Dondon" olarak bilinir, Palais-Royal'de bağlantıları vardır). Madame de Genlis-Sillery ise Orleans Dükü'nün eski metresidir ve politikaya bulaşmıştır. Madame Calon, bir delege olan Philibert Calon'un karısıdır. Julie Talmouze önceleri



Figür 4.1 Gravürü yapan sanatçı belli değil. *Grand Debandement de l'armée anticônstitutionnelle* (Bibliothèque Nationale, Paris).

Julie Soubise olarak bilinen kişidir. Madame Condorcet'in kocası da kadın eşitliği üzerine yazılar yazmıştır.⁷ Basında sürekli dalga geçilen bu kadınlardan "montrent leur Villette" (popolarını gösteriyorlar) diye söz edilmektedir. ("Popo" anlamına kullanılan "Villette" sözcüğü, Villette Markizi'ni çağrıştırılmaktadır. Bu kişi Voltaire'in yeğeni olarak tanınmakta ve kadın haklarının ateşli savunucusu olarak bilinmektedir. Fakat aynı zamanda bir eşcinsel ve ters ilişki meraklısı olarak ünlüdür. "Villette" sözcüğü aynı zamanda "violette" (menekşe) sözcüğünü de çağrıştırmaktadır ki bu sözcük de argoda "orgazm olmak" anlamına gelen "parmakları bir buket menekşede olmak" deyiminde kullanılmaktadır.) İçi dışına, tersi yüzüne çıkmış bir dünyada kadınlar popolarını göstermekte, popolar yüzlerinin yerine geçmekte, bu da onların seslerini çıkaramadıkları anlamına gelmektedir.

Bu kadınlar yalnız değildir. "Ce detachement est renforcé par les sans culote ["külotsuz" deyiimi burada hem "ayak takımı", hem de "külöt giymemiş kişi" anlamında çift anlamlı kullanılmıştır.] et des Jacobins qui présentent au bout de leurs piques [erkek cinsel organı anlamı taşıyan bir sözcük] des Cervelas [kısa, kalın bir sosis, erkek cinsel organını çağrıştırıyor], des Jambons [argoda "koca kafalı" ve "baldır" anlamında], des bouteilles [hem erkek cinsel organını, hem de sarhoşluğu çağrıştırıyor; aynı zamanda kadın cinsel organı anlamında],⁸ des Saucisses ["aptal" anlamında argo], des Andouilles [kandan yapılmış sosis, argoda "aptal", "zekâ özürlü" ve "erkek cinsel organı" anlamında], vb.

İki grubun birleşmesinin sonucu "on voit dans l'Armée que tout y va à la debandade des soldats laissent tomber leurs fusils et leur sabres [erkek cinsel organını çağrıştırmakta]; les drapeau baissent pavillon [teslim olma fikri yerlere düşmüş kılıç ve tüfeklerle bağdaştırılmaktadır. "İnmek" anlamına kullanılan "baisser" ile "cinsel ilişkide bulunmak" anlamına kullanılan "baiser" birbirine çok yakındır]. Le Général Bender [Belçika'daki Avusturya ordularının komutanı] meme laisse tomber une de ses Botes" (bu gösterilmemekte ve belki de orgazm nedeniyle bitkin olduğu ima edilmektedir).⁹ Metnin bütününden şu anlam çıkmaktadır: Politik ve devrimci sempaticanı olan bu kadınlar, kralcı veya anayasaya aykırı olan bu ordunun dağılmasından sorumludurlar. Önemli figürlerin ve onların davranışlarının üzerinde durarak öyküye ayrıntı eklenmektedir.

KABA ETLER

Gravürün görsel yanı birkaç kat anlam daha eklemektedir. Bir yanda düzgünce sıraya girmiş, eteklerini kaldırmış ve ha-

karet içeren bir hareketle saygısızca kaba etlerini gösteren kadınlar bulunmaktadır. Bu hakaret Fransız edebiyatında ondördüncü yüzyıla kadar giden baskın tariflerinde görülür. Mikhail Bakhtin bu davranışın "dünyanın her yerinde rastlanan en yaygın hakaret" olduğunu belirtmektedir.¹⁰ Bu gülünç aşağılama hareketi karnavalla ve insanların kapısı önünde teneke çalıp yuhalayarak yapılan hakaretle bağdaştırılırdı ve bazı diğer devrimci gravürlerde de kullanılmıştır. Bir başka örnekte bir adam hem poposunu göstermekte, hem de dışkısını yaptıktan sonra papalığa ait bir belgeyle poposunu silmektedir. Böylece kiliseyi ve Katolikleri aşağılamakta, papaya karşı olanlara yakınlık belirtmektedir.¹¹

Açılıp gösterilen popo başkalarını aşağılamanın yanı sıra aşağılanmayı da belirtir ve *Grand Debandement*'ın (Büyük Bozgun) ressamı bunun farkındadır. Çeşitli suçluların meydan dayaağıyla cezalandırılması Paris'te gazetecilerin de, gravürcülerin de işledikleri konular arasındadır. *La Discipline patriottique* adlı gravürde Necker'in resmine saygısızlık ettiği için saldırıya uğrayan gebe bir kadının yanısıra, 1791 Nisanında dinî bir bayramda pazardaki kadınların saldırısına uğrayan bir sü-rü rahibe de görölmektedir (Fig. 4.2).¹² Bu davranışlar toplumsal olarak politik ve dini aşağılama anlamına gelmektedir, fakat görsel alanda ele alındığında cinsel ve pornografik alana kaymaktadır. Rahibeyi döven pazarcı bir kadının açıkta duran göğüsleri bunu ima etmektedir. Kaba etler pek çok eserde arzu noktası olarak resmedilmiştir. Bunlar Watteau'nun *Çare* adlı tablosundan J. F. Schall'a, Jean Baptiste d'argen'in *Thérèse philosophe* (1785) adlı eserinde olduğu gibi pornografik eserlerin resimlenmesine kadar çeşitli türler içermektedir.¹³ Bunların ötesinde, Rousseau'nun *İtiraflar* adlı eserinde,¹⁴ felsefeci Helvetius'la ilgili polis belgelerinde¹⁵ ve John Cleland'ın *Fanny Hill*¹⁶ adlı eserinde kırbaçlanmanın zevkleri anlatılmaktadır. Bu bağlamda, örneğin rahibelerin

popolarına merkezlenen politik resimler, hem kırbaçlama hem de erotizme odaklanan bir dizi erotik eylem ve imgeyle ilişkilidir.

Bu edebi ve görsel geleneğin içinde, Grand Débandement gravürü erotik arenada gösterdiği kadınların popolarına gülünçlüğüne çok ötesinde bir güç ve anlam yüklemektedir. Fakat bu popo olayı burada son bulmaz çünkü kaba etler aynı zamanda sapkın cinselliğin odak noktasıdır. Villette Markizi'nin adı bu bağlantıyı çağrıştırmaktadır çünkü marki ünlü bir ters ilişki tutkunudur ve *Journal de la Cour et de la Ville* adlı yayın sürekli onun cinsel tercihlerini sergileyen anekdotlar yayınlamaktadır. Pek ağır olmayan bir örnek şöyle demektedir: "Mösyö le Dauphin'in eğitimini mutlaka Mösyö de Villette ve Madame de Sillery üstlenecektir; öğrenciye her biri bir tarafından ders verecektir."¹⁷ Bir resimde ise Villette'in cinsel sapkınlığı şöyle belirtilmektedir: Villette sırtı dönük olarak bir arabaya binmek üzeredir. Arabada Milli Meclis Ülkesi Mathieu-Montmorency bulunmakta ve adı "fesse Mathieu Montmar" olarak anılmaktadır.¹⁸ Sözlük "fesse mathieu" deyimini "tefecici" ve daha sonra "cimri" olarak açıklamaktadır ancak resmin çağdaşları buradaki sözcük oyununu hemen tanıyacaktırlar: "Fesser", "dayak atmak" ve "fesses" (popo) de Villette'in poposunu çağrıştırmaktadır.

Eski Rejim döneminin son yıllarında eşcinsellik "le beau vice" (güzel suç) olarak anılmaktaydı ve o denli yaygınlaşmıştı ki, *Memoires secrets* adlı eserin yazarına göre artık ağır cezalarla değil, hapis, sürgün ve polis tarafından yola getirilme gibi sessizce ve hafif cezalarla geçirtiliyordu.¹⁹ Kitap resimleyenler seyrek olarak eşcinselliği konu alıyorlardı.²⁰ Bu nedenle "Villette" ismi Villette'in kadın hakları savunuculuğuna bir sitem olarak yorumlanabilir. Fakat bunun ötesinde "vileté" (iğrençlik) sözcüğüne olan benzerliği nedeniyle ve kadınların bu sözcükle bağdaştırılmasından sapkınlık akla getirmektey-



Figür 4.2 *La Discipline patriotique*
(Bibliothèque Nationale, Paris; fotoğraf yazara aittir).

di.²¹ Gravürü yapanın amacı kadını bu olumsuz güçle bağdaştırmak, böylece onların gücüyle dalga geçmek, aynı zamanda da sağdaki Avusturya askerlerinin kargaşasıyla kadın gücünü kabullenmekti.

KADIN CİNSEL ORGANI

Grand Debandement (Büyük Bozgun) adlı resimde kadınların lideri olan Théroigne de Méricourt'un elinde bir tüfek vardır. Düşmana karşı durmakta ve aynı anda eteklerini kaldırarak cinsel organını göstermektedir. Cinsel organ bir kadının cinsel merkezi, Paris Komünü'nün Başkanı Avukat Chaumette'e göre kadının doğal despotizm bölgesidir. Paris Komünü konseyinin önünden kırmızı özgürlük şapkalarıyla geçen kadınlara Chaumette şöyle söylemiştir:

Erkek olmak isteyen siz küstah kadınlar: Neyiniz eksik? Başka neye gereksininiz var? Bizim gücümüzün yok edemediği tek despotizm sizinki, çünkü sizin despotizminiz aşk ve doğanın eserinin bir sonucu. Doğa adına ne olduğunuzu hatırlayınız ve fırtınalı yaşantımıza imreneceğinize bize bu fırtınaları unutturmakla yetininiz. Yaşadığımız tehlikeleri aile kucağında unutalım; sizin bakımınızla güzelleşen yavru rularımıza bakarak sıkıntılarımızı unutalım.²²

Chaumette'in kabullendiği gerçek Encyclopédie'nin "erotik" veya "érotomanie" olarak adlandırdığı, yani aşka bağlı olan çılgınlık hali, yani doğal bir nesneye duyulan "aşırı be-densel iştah" durumudur. Chaumette açıkça kadın cinsel organından veya dölyolundan söz etmemekle birlikte, kadının erkekten güçlü olduğunu belirtmektedir. Bu güç politik güçten bile daha güçlüdür. Bunu kanıtlamak için de, Marie Antoinette de dahil olmak üzere politik arenada kargaşa yaratmış olan kadınları sayıp döker: "Eğer Fransa'nın kaderi bir zamanlar bir kadının elinde idiyse, bunun nedeni kafası erkek olmayan bir kraldı." Devrim dönemindeki "çoklu güç ilişkileri" arasında kralın eline teslim edilmiş bulunan devlet akıl-cılığı kraliçenin cinsel gücüne boyun eğmiştir. Chaumette, toplumsal ve politik arenanın –ki burada erkekler yasaları ve ataerkil düzenin kurallarını saptar– cinsel arenaya dönüşmesi durumunda neler olacağını bilmekteydi. Üstelik ne kendisi, ne de yoldaşları kendi kafalarını kaybetmeye niyetliydiler

Politik olanla cinsel olanın ve özellikle de kadın cinsel organının bağdaştırılması diğer Devrim dönemi gravürlerde de görülmektedir. Kesin tarihi belli olmayan fakat 1791'de yapıldığı tahmin edilen *Ma Constitutton* (Fig. 4.3) adlı gravürde kraliçenin cinsel organı *res publica* olarak adlandırılmıştır. Bu terim Latince "republic" (cumhuriyet) sözcüğünü çağrıştırmakla birlikte Fransızca sözcük oyunu olarak düşünüldüğünde "halka açık" veya "halkın kralı" anlamını taşımaktadır.²³ Gravürün adı olan *Ma Constitutton* sözcüklerinde ise *con* (cinsel



Ma Constitution

Figür 4.3 Ressamı belli değil. *Ma Constitution* (Bibliothèque Nationale, Paris)

vürün adı olan *Ma Constitution* sözcüklerinde ise *con* (cinsel organ) göndermesi açıktır. Fakat aynı zamanda Fransa'nın politik anayasasına da gönderme yapmaktadır. 1791 yılında bu anayasa onaylanıp yürürlüğe girmiştir. "Constitution" aynı zamanda bir kişinin bünyesi anlamına da gelmektedir. Bu durumda sözcük, kraliçe ve sözde sevgilisi General Lafayette'in çapkınlığına gönderme yapmaktadır. General Lafayette Milli Muhafız Birliği'nin başkomutanıdır. Resim kraliçe ve generalin politik bir bünye yaratan bir çerçeve tarafında yüreklendirildiğini de anlatmaktadır. Sağdaki kısa sütun üzerine yapılmış olan ve fışkıran erkek cinsel organ imgesi Lafayette'in cinsel rolünü vurgulamaktadır. Sütunun üstünde duran dünyanın tepesindeki kral tacı, Venüs'le bağdaştırılan ve aşkın simgesi olan bir melek tarafından düşürülmektedir. *Ma Constitution*'ün kompozisyonu ve krallık sembolleri bir başka esere daha gönderme yapmaktadır: Gizlice basılan, resimli *Les Fure-*

urs utérines (1791 ?) adlı kitapçığın skandala yol açan kapak resmi, kraliçe ve Lafayette'in kızarmış cinsel organlarını korkusuzca ortaya koymuştur.²⁴ *Ma Constitution*'da kraldan kurulan dünya (le monde", artık kraliçe veya "femme du monde" (dünya kadını) tarafından yönetilmektedir. Onsekizinci yüzyıl terminolojisinde "femme du monde", fahişe anlamına gelmekte, devrin yasaklı edebiyatında kraliçe-fahişe bağlantısı sürekli vurgulanmaktadır.²⁵ Bunun yanı sıra, kraliçenin "mont de Venus" (Venüs tepesi-kadın cinsel organı) adlı organı, sanatçının "mont" (tepe) ve "mond" (dünya) sözcükleriyle yaptığı sözcük oyununa da sahne olmaktadır. Lafayette Kraliçenin cumhuriyetine bağlılık andı içerek onun dünyadaki egemenliğini de vurgulamaktadır. Bu tür bir güç, toplumsal ve politik alanın saptadığı ahlâk kurallarını ezip geçmektedir. Neyin yasal, neyin yasa dışı neyin özgür, neyin yasak olduğuna ahlâk kuralları karar vermektedir. Tüm bunlara karşın tablonun ortaya koyduğu anlam şudur: Kontrol altına alınmayan cinsellik, Lafayette gibi adamlar için yasa, cumhuriyet ve anayasaya dönüşebilir.²⁶

Bu tür cinsellik kadınlara özgü bir özellik olarak görülmekte ve kadınların tümü iftiracıların hedefi olmaktadır. Örneğin *Journal de la Cour et de la Ville* adlı eser yukarıda tartışılana benzeyen bir resimden söz etmekte, Republique de Madame de Condor'un (yani Madam Condorcet) "republique" kavramına ve dizginlenemez cinselliğine karalar çalmaktadır.²⁷ Aynı şekilde, *Grand Débandement*'da Theroigne de Mericourt'un cinsel organının görünmesi, üremeyi değil, güçlü bir cinsel tehdidi vurgulamaktadır. Bu eserde sanatçı cumhuriyeti destekleyenlerle ona karşı çıkanlar arasındaki güç ilişkilerini anlatmak için cinselliği kullanmaktadır.²⁸

Devrim döneminde kadın cinsel organının açıkça çizilmesi üreme imgelemine bir parçası değildir. Üremenin gösterildiği

durumlarda kullanılan imgelem "kusursuz gebelik"* benzeridir. Kadının gebeliğini ve doğurmasını gösteren bir imge (Fig. 4.4) halktan bir kadını ayakta ve hiç zahmet çekmeden doğururken göstermektedir. Üstelik bebek yürümektedir ve hemen bir militan vatandaşa dönüşecektir. Cinsiyeti belirsizdir. Resmin adı *Citoyens né libre* (Özgür doğmuş vatandaş) Rousseau'nun "İnsan özgür doğar ve her yerde zincire vurulur" sözünü anımsatmakta ve belkide kadının artık doğum sancılarının kurtulduğunu anlatmaktadır.²⁹ Başka resimlerde de kadının üreme yetisi erkek tarafından elinden alınmıştır. Örneğin, itham ve suçlamalarla dolu birkaç kitapçıkta Guy Jean-Baptiste Target'yi (anayasa komisyonu başkanı) anayasayı doğururken görmek olası (Fig. 4.5). *Les Couches de Mr. Target* (Mösyö Target'nin doğumu) adlı resimde, Target "ne rahatlama" yazan merdivenlere uzanmıştır. Doğum sancıları sona ermiştir. Tepesinde ise bebek anayasa, "Targetin" (küçük hedef) adı verilerek vaftiz edilmektedir. Sağ kanat gazeteler anayasa ya bu ismi takmışlardır. Ananın cinsel bölgesi özellikle belirtilmemiştir ki bu da "kusursuz gebeliğe" bir gönderme oluşturmaktadır. Bu arada, onsekizinci yüzyılda bazı yazarlar –ki bunların arasında Marki de Sade da vardır– hâlâ yumurtanın erkekte olduğunu ve kadının yalnızca döllenmiş yumurtayı taşıyan bir kutu olarak görev yaptığına inanmaktaydılar.³⁰ Hiçiv kullanan resim ustaları bazen erkeğe döllenmiş yumurtayı bile vermekteydi. Zavallı Mösyö Target'nin zor doğum yaptığı bir başka resim *Les Douleurs de Target* (Target'nin acıları) adlı, Rousseau'nun mutlu analık felsefesini savunan bir dönem için alaycı bir imgedir.³¹ Fakat böyle imgeler Foucault'nun "ters saptama" dediği şeyin göstergeleridir.³²

Ana rolüne sokulan Target hadım edilmiştir ve ona paralel düşünülen anayasa da aynı akıbete uğramıştır. Kadınların üre-

* Kusursuz gebelik (Immaculate conception): Hristiyanlıkta Hz. Meryem'in Hz. İsa'ya gebe kalması, yani gerçek bir cinsel birleşme olmadan meydana gelen gebelik, ç.n.



Figür 4.4 *Croyens né libre* (Musée Carnavalet, Paris, fotoğraf yazara aittir)

me yetileri de önemsizleştirilmiştir. Anayasal hükümete karşı çıkanların kullandığı stratejiler işte bunlardır. Ressamlar kadınları ve kadın yeteneklerini olumsuz benzetmeler için kullanarak anayasayla ve onun yaratıcısıyla alay etmekteydi.

Kadın cinsel organı *Grand Débandement* adlı eserde olduğu gibi halka açıldığında toplumsal düzen tehdit edilir. Üreme değil fakat cinsel tehdit sonucu kargaşa ve dağınıklık ortaya çıkar. Ressamın görünüşüne bağlı olarak, bu tür kargaşa politik sistem tarafından veya sisteme karşı kullanılır.



Figür 4.5 Ressamı belli değil. Les Couches de Mr. Target
(Mösyö Target'nin doğumu) (Bibliothèque Nationale, Paris).

RABELAIS'NİN DÜNYASI

Grand Débandement'in dili Karnaval dili, Rabelais'nin dilidir. Pierre Louis Ginguené, Rabelais'nin Devrimin peygamberi olduğunu söylemiştir.³³ Birçok onsekizinci yüzyıl yazarı gibi bu devrimci yazar da Rabelais'nin gülmecesini anlamamasına ve özellikle de bedensel işlevlerin vurgulanmasındaki inceliği ya da Bakhtin'in "maddi bedensel düşük düzey" dediği şeyi kavramamasına karşın resmi yapan bunu açıkça anlamıştı. Kadınlarla düşman arasında bir dere bulunmaktadır ve Rabe-

lais terminolojisinde bu bir sidik nehridir. Kaba etler ve cinsel organların vurgulanmasına bakılırsa bu pek uzak bir spekülasyon da değildir. Rabelais'nin kitaplarında sidiğin sel olup taşıdığı çok görülür. Örneğin, Gargantua'nın Paris'i sele boğması ve Pantagruel'in düşmanı Kral Anarchus'u işeyerek yenmesi hem gülünç, hem hakaret içeren ve Bakhtin'e göre hem de yeniden yaratılış içeren imgelerdir.³⁴ *Grand Debandement*'in Devrime karşı olan ressamı böyle bir işeme sahnesi göstermemiştir, fakat kadınların eylemi hem gülünç, hem de hakaret içeren bir davranış olarak okunabilir. Vücutlarının belden aşağı bölümlerini göstermeleri de yeniden yaratılışa bağlı olarak düşünülebilir. Tüm bunların ötesinde, bu resimde dışkıyla ilgili ve gülünç olan konunun çok ciddi yönleri de vardı. İnsan dışkısı toplum sağlığını tehdit eder boyutlardaydı ve XVI. Louis'nin sarayında ve polis güçleri arasında dışkı sıkça taruşılan bir konuydu. Zaten polis güçlerinin başlıca uğraşı da insan dışkısının yol açtığı kirlilikti.³⁵

Grand Debandement'de kadınların arkasında bir grup erkek ve kadın durmakta, ellerinde kazma, tırmık, orak ve benzer aletler tutmaktadırlar. Aletlere yağlı ve tuzlu etler takılmıştır. Bu tür etler Mardi Gras Festivali'ni* anımsatmaktadır. Erkek cinsel organını çağrıştıran bu yiyecekler cinsellikle bağdaştırılmakta, ve resme bakan, bunları taşıyan erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiyi kurmaya davet edilmektedir. Aynı anda da Avusturya ordusuyla dalga geçilmekte, bu kesilmiş "cinsel organlar" gösterilerek, çatışma durumunda başlarına neler gelebileceği ima edilmektedir. Tırmık ve benzeri tarım aletleri ise Mardi Gras ile bağdaştırılan hasat, büyüme, bereket, ve doğurganlığı çağrıştırmaktadır. Onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda karnaval geçitine katılanların ellerinde fırın kürekleri, çevirme demirleri gibi şeyler olurdu. Bu resimde ise elle-

Mardi Gras Festivali: Kutsal çarşambadan bir gün önceki salı günü kutlanan, karnavala benzeyen, renkli kostümlerin, maskelerin giyildiği gösterilerin yapıldığı bir festival.

rinde tanım aletleri ve mutfak gereçleri bulunmaktadır. Bunların ileri bir tarihteki zaferi kutlama şöleninde kullanılabileceği ima edilmektedir.³⁶ Karnaval dili kullanılmasına karşın bu dil tersine çevrilmiştir. Silahlar yiyeceklere saplandığı için kullanılmaz hale gelmiştir. İma edilen fikir şudur: Jakobenlerin bu silahlara gereksinimi yoktur çünkü onların elinde daha müthiş silahlar vardır: Kadınların cinsel organları. Savaşın düzmece bir hasata dönüştürülmesi, bir şölene, tohum ekme zamanına çevrilmesi karnaval mevsiminin bir parçasıdır. Karnaval dönemi, geleneksel olarak bir oluşma dönemi, yönetimde olanları sorgulama dönemi olagelmıştır. Hiç değişmez görünen şeyler bile karnaval mevsiminde değişebilir. Karnaval dönemi tüm dünyayla alay edilen bir dönemdir.

Eserin içerdiği zıtlıklar, gücün güç ilişkilerini "değiştiren, güçlendiren veya ters çeviren" bir süreç olduğunu gösterir.³⁷ Örneğin yiyecek isimleri çift anlamlıdır ve aptal, budala, avanak anlamına da kullanılır. Fakat acaba bu isimler Jakobenleri kasdetmek amacıyla mı kullanılmıştır? Bu belirsizlikten anlaşılan isimsiz ressanın gücü sorguladığıdır. François-Louis Bruehl 1914'te bu resmi Bibliothèque Nationale için kataloğa kaydederken eserin ruh olarak kral taraftarı olduğunu belirtmiştir. Ancak kral sempatzanı olan Avusturya askerlerine niye saygısızca davranıldığını açıklayamamıştır.³⁸ Bazı açılardan resim kralcı gibi görünmektedir. Karikatürle ilgili eserinde Claude Langlois şöyle demektedir: "Les royalists, eux, se moquent nommément d'individus, ici de ces femmes engagées politiquement dans le camp patriote."³⁹ [Kral taraftarları özellikle bireylerle alay ederler. Burada ise yurtseverler grubuna politika yoluyla bağlı kadınlar hedef alınmaktadır.]

Ressam anayasayı savunan aristokrat kadınları yüzlerini yapmayarak ve cinsellikten başka dilleri olmadığını ima ederek aşağılamıştır. Böylece evlerinin korunaklı havasından ayrılan bu kadınların erkek politik arenasını bozduğunu belirt-

miştir. Politik arenada da Jakobenler bulunduğu için onlar da bu aşağılamadan paylarını almaktadır. Bu birliktelik nedeniyle grup akıl ve mantıkla değil, duygularıyla hareket etmektedir ve bu nedenle gülünçtür. Fakat aynı zamanda bu ortaklığın Jakobenleri güçlendirdiğini de ima etmektedir. Acaba ressam olayı iki sınıfın aristokratların önderliğinde işbirliği yapması olarak mı görmektedir? Yoksa eşitliği bayrak yapıp politik alanı işgal eden kadınların erkeklerden daha güçlü olduğunu mu söylemektedir?

Bu belirsizliklerin ressamın kendi güçsüzlüğünü ima ettiğini bile söyleyebiliriz. Eski Rejim döneminde şekillenen pek çok sanatçı gibi, ressam büyük bir olasılıkla kadınların denetiminde olan bir toplumun beğenisini kazanmak, sanatçı olarak dilini buna uyarlamak ve yeteneklerini gücünün emrine sunmak zorundaydı. Bu resimde dengesi bozulmuş toplumsal ilişkilerin ters çevrilmiş anlatımını yakalamak olası. Aristokrasiyle bağlantısı olanlarla dalga geçilmekte: Kral sempatizanlarının yanısıra Devrime tepki veren kadın aristokratlar da nam-lunun ucunda.⁴⁰

Resmi yapan sanatçının adı bilinmemekle birlikte, resmin satıldığı dükkânla ilgili bir şey bilinmektedir. Resim, "Webert l'Allemand" olarak bilinen Michel Webert'e aitti. Webert 1790'da yirmi bir yaşındayken pomografi sattığı için tutuklandı fakat sonraları böyle resimler satan tek kişi olduğu için inanılmaz ölçüde başarılı oldu. Aslında *Ma Constitution* resmini satan Lebel dahil Palais-Royal'de bu işleri yapan başkaları da vardı. Webert için pornografiden politikaya geçiş, daha doğrusu bu ikisinin karışımı, başarılı sonuç vermişti. Dükkân bu resimlerden en az seksen adet üretti.⁴¹

Grand Débandement eski moda bir dil konuşan bir resim. Dili kralcı ancak politik yapılanmanın değişmekte olduğu bir bağlamda var olmak zorunda. Hitap ettiği kesim ise kraliyet ailesine destek veren çeşitli gruplar. Bu dar çerçevenin di-

şındaki kişilerce de anlaşılabilir olan resmin dili, ince ve çeşitli göndermeler kullanarak hitap ettiği kesimin seçkinliğini vurgulamakta ve bu nedenle de bu kesime güç vermektedir.

Grand Debandement de l'armée anticonstitutionnelle adlı resmin bu çözümlemesi eserle ilgili birkaç bilgi alanını açığa çıkarmakla birlikte, araştırılması gereken başka alanlar vardır. Eğer resmin aristokrat kadınları fahişe olarak betimleyip güç ilişkilerini değiştirdiğini varsayarsak, resmin satıldığı Palais-Royal'ın avlusunda dolaşan fahişelerin söylemi için ne denebilir?⁴² *Ma Constitution*'da bu sorun vardır çünkü Marie Antoinette'in pozu tıpkı *The Intimate Toilet* isimli bir gravürdeki genç bir kadının pozuna benzemektedir.⁴³ Bunun ötesinde, iki poz arasındaki benzerliğin rastlantısal olduğunu düşünsek bile, resim hem fahişelik konusunu, hem de genel sağlık kuralları konusunu gündeme getirmektedir. Temizlik, verimsizlikle ilişkilendirilir, hem fahişe, hem aristokrat kadın verimsizlikleri nedeniyle bazılarınca suçlanırdı.⁴⁴ Araştırmadığımız bir başka ilişki de *Grand Debandement* ile bir seriymişçesine birlikte reklamı yapılan diğer yedi resim ve bunlarla aradaki ilişkilerdir. Bu yedi resimden biri de *Republique de madame de Condor*'dur.⁴⁵ İncelenecek bir başka konu ise sağdaki çeşitli politik gruplar. Bunların arasında kralın tarafında olanlarla kardeşini destekleyenler bulunmakta. Bu grupların hasımlarını alt etmek için cinsellik imgelerini nasıl kullandıkları araştırılmaya değer. Ayrıca, eserin estetik söyleminin politik yönleri de bir başka sorundur.

Grand Debandement de l'armée anticonstitutionnelle gibi bir resmin gücü erotizm, politika, tören, karnaval, pornografi, üreme, fuhuş ve benzeri pek çok söylemin kesişme noktasında bulunmasındandır. Amaç bu resimlerle ilgili sonsuz incelemeler oluşturmak değil, onların karmaşık yapısının resimlere birçok anlam katmanı yüklediğini gösterebilmektir. İmgelemi

çok dar okumak, devrimci dönemde bu resimlerin sahip olduğu gücü anlamamızı engelleyebilir.

NOTLAR

Grand Debandement ve *Ma Constitution* resimlerini çözümleyen bir bildiri 23 Mart 1985'te Los Angeles'da Fransız Tarihi Araştırmaları Derneği'nin toplantısında sunulmuştur. Ek araştırma, Swann Vakfı bursu (1986) ve Sosyal ve Beşeri İlimler Araştırma Konseyi bursu (1987) yardımıyla yapılmıştır.

- 1 "C'est une épithète qui s'applique à tout ce qui a rapport à l'amour des sexes: on l'emploie particulièrement pour caractériser le délire, qui est causé par le dérèglement, l'excès de l'appétit corporel C'est un espèce d'affection mélancolique, une véritable maladie; c'est celle que Willis appelle *eroto-mania*" ("Erotik" sözcüğünün tanımı, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [Paris, 1751-80, 5:909].
- 2 Michel Foucault, *The History of Sexuality*, çeviren Robert Hurley (London: Allen Lane, 1979), 1: 92-93.
- 3 Bu resim Madelyn Gutwirth'in *Madame de Staël, Novelist* adlı kitabında kısaca tartışılmıştır. (Urbana: University of Illinois Press, 1978), s. 86-87. Claude Langlois, *La Caricature contre-revolutionnaire* adlı kitapta (Paris: Presses du C.N.R.S., 1988, s. 142-3) bu eseri "L'Allégorique et le scatologique: Figures affrontées" kapsamında çözümlemektedir. Resim, *Fransız Karikatürü ve Fransız Devrimi, 1789-1799* adlı sergide gösterime sunulmuştur. (Los Angeles: Grunewald Center for the Graphic Arts, Wight Art Gallery, University of California, 1988), s. 213, no. 109.
- 4 *Journal de la Cour et de la Ville I*, no. 59 (19 Şubat 1792): 398.
- 5 *Journal de la Cour et de la Ville I*, no. 32 (1 Şubat 1792): 253-54. Lebel kitabevinde bulunan bir resmin bağlantısı olarak, ve amatörleri eğlendirmek amacıyla yaratıldığı fikri, bu dönemde üretilen pek çok Devrim karşıtı resme uygulanabilir.
- 6 Resmin metni önceden *Journal de la Cour et de la Ville I*, no. 45 (14 Şubat 1792): 355 dergisinde yer almıştır. Bu kısa yazı Jakobenlerden bir komitenin anayasayı sürdürme sorununu tartıştığını söylemiştir: "C'est un moyen infallible de faire débander les troupes que les puissances étrangères vont faire marcher contre eux. – Il font accaparer une quantité considérable de boudins, filles, saucissons, cervelas, & pour les leur présenter au bout des

piques, qu'ils font fabriquer à la grande satisfaction des propriétaires & des honnêtes gens." Gazeteci ve ressamın birbirlerinin eserlerinden haberleri olduğu açıktır fakat fikrin ilk önce kimin tarafından ortaya atıldığına bilmek olası değil.

- 7 Basın bu kadınların tümüyle alay etmiştir. Örneğin Madam de Staël ve Charles de Lameth, *Journal de la Cour et de la Ville* 2, no. 16 (16 Mart 1791): 159 adlı dergide hicvedilmiştir. Madam Calon ve Madam Condorcet'in yanı sıra aynı derginin bir-başka sayısında da şiddetle eleştirilmişlerdir *Journal de la Cour et de la Ville* 1, no. 21 (21 Ocak 1792): 164-65. Madam Condorcet, Madam de Staël ve Madam Genlis yine aynı dergi tarafından alay konusu edilmişlerdir *Journal de la Cour et de la Ville* 3, no. 13 (13 Mayıs 1791): 101. Aynı dergi Julie Talmouze'a da saldırıda bulunmuştur. *Journal de la Cour et de la Ville* 4, no. 47 (16 Ağustos 1791): 377-78. Bu saldırıyı *La Chronique Scandaleuse* adlı dergi de tekrarlamıştır (no. 7, 1791, 2-3). *Fransız Karikatürü ve Fransız Devrimi* adlı kataloğun 213. sayfasında Calon ve Talmouze'un Madam de Calo [nnel] ve Madam Talmouse (de Laval-Talmon) olduğu belirtilmiştir. 1989'da basılan bir makalemden Talmouze'un Julie Talma, Calo'nun da Madam Calonne olduğunu yazmıştım fakat şimdi bu olasılığı zayıf buluyorum. "Gender and Power: Images of Women in Late Eighteenth Century France", *History of European Ideas* 10 (1989): 320.
- 8 Bakınız: John S. Farmer, editör, *Vocabula Amatoria* (basımcı belli değil, University Books, 1966), "bouteilles" altında.
- 9 Aynı eser, "botte florentine" altında. Ters cinsel ilişkiyle aynı anlama geliyor.
- 10 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, çeviren Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), s. 373.
- 11 Michel Vovelle'in *La Revolution Française: Images et récit, 1789-1799* (Paris: Editions Messidor, 1986), 2: 269 adlı kitabındaki resme bakınız. Bir başka yorum için bakınız: *French Caricature and the French Revolution*, s. 176, no. 62.
- 12 Diğer illüstrasyonlar için bakınız: Vovelle, *La Revolution Française*, I: 82-83 ve 2: 268, 335.
- 13 Bakınız: Peter Wagner, *Lust und Liebe im Rokoko* (Nördlingen: Gerns, 1986) s. 97, resim 66/67 ve s. 100, resim 70. Yine bakınız: Donald Posner, *Watteau: A Lady at her Toilet* (London: Allen Lane, 1973) s. 34, Fig. 12 ve s. 35, Fig. 13. Watteau için bakınız s. 47, Fig. 20.
- 14 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, editör Jacques Voisine (Paris: Garnier Frères, 1980), s. 15-18. Rousseau, sekiz yaşındayken kadın baki-

cılarından biri tarafından cezalandırıldığını ve bunun kendisini tahrik ettiğini söylemektedir. Dikkatimi bu konuya çeken Bruce Baugh'a teşekkür ederim.

- 15 Helvetius ve diğerleri konusunda bakınız: Erica-Maria Benabou, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle* (Paris: Perrin, 1987), s. 294-95.
- 16 Bakınız: Wagner, *Lust und Liebe im Rokoko*, s. 111, resim 83.
- 17 "Decidément c'est M. de Villette & Mad. de Sillery qui vont être chargés de l'éducation de monsieur le Dauphin; & pour qu'ils ne se traversent pas dans leur fonctions, ils instruiront leur élève chacun de leur côté" (*Journal de la Ville et de la Cour* 4, no. 7 (7 Temmuz 1791): 54).
- 18 Villette'in eğilimleri için bakınız: Benabou, *La Prostitution*, s. 396. Bu resmin bulunduğu katalog: François-Louis Bruel et al, *Un Siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1871*. Ayrıca bakınız: *Collection de Vinck, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes* (Paris, 1909-79), 3: 30, no. 4440, 4441. "Fesse-Mathieu" ile ilgili açıklama için bakınız: 2: 590, no. 3613. "Fesse-Mathieu" terimi onsekizinci yüzyılda da kullanılmıştır. Saint-Mathieu festivalini kutlayan alt tabaka halka böyle denirdi.
- 19 *Memoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres depuis 1762 jusqu'à nos jours* (London, 1777-90), 23: 204 (13 Ekim 1783).
- 20 Bakınız: Wagner, *Lust und Liebe*, s. 101, resim 71, *Thérèse philosophe* isimli Antoine Borel ve François Elluin tarafından yapılmış illüstrasyon.
- 21 Farmer, editör, *Vocabula Amatoria*, "villette" sözcüğünü "sodomist, anal ilişki düşkünü" olarak tanımlamakta.
- 22 *Journal Universel*, no. 1457 (30 Brumaire an II): 6239.
- 23 Langlois, *La Caricature contre révolutionnaire*, s. 242, resmin üstündeki yazıya bakınız.
- 24 *Les Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI* adlı eserin Bibliothèque Nationale'in saklı bölümünde birkaç değişik basımı bulunmaktadır. (Enfer 654-658). Bunlardan en az bir tanesi 1791 tarihlidir.
- 25 Benabou, *La Prostitution*, s. 31. Kraliçe için bakınız: Chantal Thomas, *La Reine scelerate: Marie-Antoinette dans les pamphlets* (Paris: Seuil, 1989) s. 107-44. Kraliçeyi fahişeye bir tutan alıntı için bakınız: s. 111.
- 26 Kraliçeyi gösteren diğer resimler için bakınız: Kendi makalem, "Gender and Power: Images of Women in Late Eighteenth-century France", özellikle sayfa 314-20.
- 27 *Journal de la Cour et de la Ville* 4, no. 24 (24 Temmuz 1791): 190, bu konuda yapılmış bir İngiliz karikatürünü anlatmaktadır. "Madame Condor dans l'état de la belle nature, & faisant de ses deux mains l'usage que

madame Adam, ci-devant Eve, faisoit du tablier de feuilles de figuier. Audessous on lit *res publica*: Un général, à tête de mouton, est à genoux devant, & dit en étendant les doigts: Voilà ma grande charte, & je jure d'y être fidèle." Aynı eser, 2, no. 12 (12 Mart 1792): 93-4. Bu eserde aynı konuda çizilmiş *La republique de madame de Condor* isimli bir Fransız karikatüründen söz edilmektedir. Yukarıdaki tanımı temel alarak, Langlois *La Caricature contre-révolutionnaire* adlı eserinde (s. 142 ve 242) Ma Constitution'un kraliçeyi değil Madam Condorcet'i temsil ettiğini söylemektedir. Ancak birkaç ayrıntı bu ikisinin farklı resimler olduğunu belirtmektedir.

- 28 Bakınız: Joan Scott'ın makalesi, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *American Historical Review* 91 (Aralık, 1986): 1067.
- 29 Jean-Jacques Rousseau, *Le Contrat social*, 1. kitap, bölüm 1, satır 1.
- 30 Bu konuda bakınız: Angela Carter, *The Sadeian Woman* (London: Virago, 1979), s. 120-21.
- 31 Bakınız: Vovelle, *La Révolution Française*, 2: 302-3, oradaki resim.
- 32 Foucault, *History of Sexuality*, 1: 36-49.
- 33 Bakhtin: Bakhtin, *Rabelais and His World*, s. 119-20 ve Pierre-Louis Ginguené'nin eseri *De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente, et dans la constitution civile du clergé, ou institutions royales, politiques et ecclésiastiques, tirées de Gargantua et de Pantagruel* (Paris, 1791).
- 34 Bu sidik selleriyle ilgili bakınız: Bakhtin, *Rabelais and His World*, s. 150-1, 190-1 ve 333-6.
- 35 Kirlilikle ilgili bakınız: Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille* (Paris: Flammarion, 1982), s. 30-3, 69-71 ve diğer yerler. Aynı konu için bakınız: Alan Williams, *The Police of Paris, 1718-1789* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979), s. 259-72.
- 36 Bakhtin, *Rabelais and His World*, s. 194. Bakhtin bu eserde mutfak malzemelerinin savaşta yerini anlatmakta ve aynı zamanda yürüyüşlerde kocaman sosislerin taşındığından söz etmekte, s. 184.
- 37 Foucault, *History of Sexuality*, 1: 92.
- 38 Bakınız: Bruehl ve arkadaşları, *Un Siècle d'histoire de France par l'estampe*, 2: 436-7. Resimden, aşırı sağ kanat dergisi *Petit Gautier*'de söz edilmiştir, Şubat 19, 1792.
- 39 Langlois, *La Caricature contre-révolutionnaire*, s. 143.
- 40 *Sur le Peinture* (The Hague, 1792), Bibliothèque Nationale, Deloynes Koleksiyonu, 12, no. 276, s. 588-89.
- 41 Langlois, *La Caricature contre-révolutionnaire*, s. 18. Langlois, Weber'le ilgili geniş araştırma yapmıştır.

- 42 Bakınız: Benabou, *La Prostitution*, bu konudaki en kapsamlı araştırma bu eserdir.
- 43 Bakınız: Posner, *Watteau*, s. 42, Fig. 16.
- 44 Bakınız: Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, s. 209.
- 45 *Journal de la Cour et de la Ville* 2, no. 12 (12 Mart 1792): 93-4. Bu eserde listelenen birkaç resmin daha Langlois tarafından izi bulunmuştur: *La Caricature contre-revolutionnaire*, s. 241, 243-4, no. 61, 78, 79, 84, 86, 87. Langlois ayrıca *Le Peintre amoureux de son modèle* (s. 238, no. 42) isimli bir eserden daha söz etmektedir ki, bu büyük bir olasılıkla *Journal' de Villette amoureux de son modèle* adıyla geçen eserdir.

5 Marie Antoinette'in Gövdeleri Fransız Devrimi'nde Politik Pornografi ve Kadın Sorunu

Lynn Hunt

Eski Rejim'in son yıllarında ve Devrim döneminde Maria Antoinette'in çok sayıda erotik ve pornografik esere konu olduğu öteden beri bilinmektedir. Değişik ülkelerde ve değişik dönemlerde pek çok kraliyet ailesi üyesi bu tür eserlere konu olmuştur ama bu her yerde ve tüm dönemlerde görülmemiştir. Kraliyet ailesinden kişilerin bu tür ilginin merkezinde olduğu dönemler, politikadan daha büyük sorunların gündemde olduğu dönemlerdir. Örneğin Robert Darnton Eski Rejim döneminde yazılan iftira yazılarının tüm sistemi hedef aldığı, yargı, kilise, aristokrasi, akademiler, salonlar ve hatta krallığın bile bunlardan nasibini aldığını göstermiştir.¹ Marie Antoinette bu tür edebiyatta özel bir yer tutar. Gitgide azıtan pornografik coşkuyla küçültülüp dalga geçilmekle kalmamış, bir de üstelik mahkemeye düşmüş ve boynu vurulmuştur.

Devrim sırasında başka kadınlar da benzer kaderi paylaşmışlardır; örneğin XV. Louis'nin metresi Madam Du Barry de aşağılanmıştır. Ancak hiçbir dava aynı ilgiyi çekmemiş, hiçbir konu kötü kaderli kraliçenin mahkemesinin ortaya çıkardığı

sorunları sergilememiştir. Buna kıyasla kralın davası sırasında yalnızca politik suçlarıyla ilgilenilmiştir. Sonuç olarak, kraliçenin yargılanması, özellikle bunun pornografiye yansıyan yönleri, devrimci dönemin politik imgelemine yansıtması açısından çok ilginçtir. Devrimle bağdaşan tüm olaylar arasında da pornografi-politika bağlantısını en açıkça ortaya koyan olaydır.

1793 Kasımında kraliçe sonunda yargı karşısına çıkarıldığında ünlü Savcı Antoine-Quentin Fouquier-Tinville öylesine garip bir dille suçlamalar yöneltti ki, söylenenler Devrim ateşli söylemi içinde bile aşırıydı:

Messalinalar, Brunhildeler gibi, Fredegond ve Mediciler gibi, bir zamanlar Fransa Kraliçesi dediğimiz bu kadının, sonsuza kadar iğrenç olarak kalacak bu kadının adı tarihin defterlerinden kazınmayacak. Louis Capet'nin dul karısı Marie Antoinette Fransa'nın başına geçmesinden itibaren bir veba oldu; Fransızların kanını emdi.

İddianame buradan suçların ayrıştırılmasına geçmekteydi: Devrimden önce Fransa'ya ait paraları "çarpık zevklerine" ve kardeşi Avusturya İmparatoruna peşkeş çekmiş, Devrimden sonra ise sarayda karşı devrimci hareketin ruhunu oluşturmuştu. Kraliçe bir kadın olduğu için, ihanet dolu amaçlarına erişebilmesinin tek yolunun erkekler olduğu (kralın erkek kardeşleri ve Lafayette) varsayılmaktaydı. En tehditkâr yönü de tabii kral üzerindeki etkisiydi. Yalnızca haketmeyen insanları önemli görevlere getirtmiş olmakla suçlanmıyor, aynı zamanda krala yalancılık yapmayı öğretmiş olmak da ona fatura ediliyordu. İddianamenin öne sürdüğü en garip suçlama ise şuydu:

Her yönden ahlâksız olan bu kadın, bu yeni Agripina öyle garip ve suça öyle bulaşmış biri ki, analık rolünü unutup doğa yasalarının koyduğu sınırları ayaklar altına alıp oğlu Louis-Charles Capet'le bile

zevklerini tatmin etmiştir. Oğlunun itiraflarına bakılırsa, dehşetle ürpermemize yol açan ahlâksızlıklara bulaşmıştır.

Ensest kraliçeye yüklenen son suçtu. Böyle bir şeyi ima etmek bile dehşete yol açmaktaydı.

Bir kraliçenin yargılanması, özellikle temel yasaları kadınlara yönetimi yasaklanmış bir ülkede olması nedeniyle, sıradışı bir olaydır. Tarihte benzeri bir olay yoktur. İngilizler krallarını yargılamıştı, karısını değil. Aralık-ocak aylarında yargılanan Louis ile on ay sonra mahkemeye çıkarılan kraliçenin yargı tarihleri arasındaki bu uzun süre, iki mahkeme arasındaki gerekli bağlan daha da zayıflatmaktaydı. Kral Kongre tarafından yargılanmıştı, oysa kraliçe Devrimci Suç Kurulu'nun önüne çıkarıldı, tıpkı Paris'teki diğer tüm zanlılar gibi. Ve burada tammanı erkeklerden oluşturulmuş bir jüri ve dokuz erkek yargıç tarafından kaderine karar verildi.³

Fransa'da kadınlar reşit olmayan oğullarına kral naipliği (vekil) yapma dışında asla yönetime gelemezdi. Bu nedenle krallar için var olan "iki vücut" kavramı kraliçeler için geçerli değildi. Ernst Kantorowicz'in çözümlediği " 'Kralın İki Vücudu' mistik öyküsü", İngiltere ve Fransa'da kralların iki vücudu olduğunu öne sürmekteydi: Bunlardan ilki gözle görülen, etten kemikten yapılmış, ölümlü vücut, diğeri ise ölümsüz olan, ideal "politik vücut" olarak nitelenmekteydi. 1662'de XIV. Louis'nin de katıldığı bir vaazda Fransız dinî lideri Bossuet, kralı şöyle tanımlamaktaydı: "Siz Tanrıdansınız. Ölseniz bile otoriteniz ölümsüzdür. Evet, adam ölür, fakat kral hiçbir zaman ölmez."⁴ Bu doktrinin 1793'te Fransız kralları için geçerli olup olmadığı belli değil, ancak kraliçeler için geçerli olmadığı çok açık. Öyleyse kraliçenin ölümlü vücudunun yok edilmesi Fransızlar'ı niçin böylesine ilgilendiriliyordu? Onun hiçbir mistik boyutu olmayan vücudu neyi temsil etmekteydi? Bu bölümde, kraliçenin vücudunun pek çok şeyi temsil ettiğini öne sürmekteyim. Marie Antoinette pek çok vücudu olan

biriydi. Devrimcilerin karşıdevrimciler için pek severek kullandıkları "deniz canavarı" benzetmesini kullanmak gerekirse, bu pek çok vücut tek tek saldırıya uğradı ve yok edildi çünkü her biri cumhuriyete yönelik bir tehdidi temsil etmekteydi. Bunlar öyle sıradan tehditler de değildi. Çünkü kraliçe karşıdevrimci fesat tertiplerinin en tepesini temsil etmekle kalmıyordu. Aynı zamanda cumhuriyetçi erkeklik kavramının kadınsılaştırılması gibi kadından gelebilecek bir tehlikeyi de temsil etmekteydi.

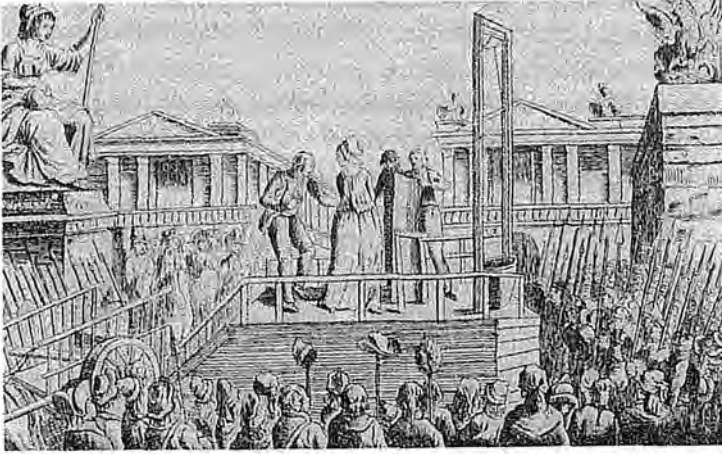
Yargılamanın en ilginç yönü de kraliçenin cinsellik çağrıştıran vücudunun karikatür ve kitapçıklardan alınıp mahkemeye taşınış şekliydi. Mahkeme sırasında sık sık Versailles'daki "alemlere" atıfta bulunuluyor, bu toplu cinsellik eylemlerinin tam 1779'da başlayıp, 1789'a kadar sürdüğü ima ediliyordu. Savcı Fouquier-Tinville, iddianamesinin sonunda cinsel ve politik atıfları iyice çokertiyor, "bir önceki saraylıların sapıkça davranışlarından" söz ediyor, Marie Antoinette'in dost olmayan dış güçlerle "suç ve suçluluk içeren ilişkilere girdiğini" ve "cinayet şebekeleriyle yakınlık kurduğunu" öne sürüyordu.⁵ Mahkeme başkanı Herman, kraliçe hakkındaki suçlamaları özetlerken benzeri ifadeler kullanmaktaydı: Kraliçe "adı kötüye çıkmış bakanlarla, hain generallerle, halkın sadakatten uzak temsilcileriyle sıkı fıkı ilişkiler" kurmakla suçlanmaktaydı. Başkan, 1 Ekim 1789'da Versailles Şatosu'nda yapılan bir "alemi" yermekte, bu çılgınlık sırasında kraliçenin saray subaylarını üç renkli devrim kokartını çiğnemeye teşvik ettiğini söylemekteydi. Kısacası, Marie Antoinette cinsel vücudunu kullanarak politik vücudu kirletmişti ve bunu ya suçlu politikacılarla "ilişki kurarak" ya da kral, bakanlar ve kralın askerleriyle cinsellik yoluyla yapmıştı.

Herman'ın uzun suçlamasında kraliçenin vücudu içsel niyetler ve amaçlar açısından da incelenmişti. Kaçtığı Varennes'den geri döndüğünde insanlar kraliçenin yüzünde ve ha-

reketlerinde "çok kesin bir öç alma isteği" gözlemlemişlerdi. Tutuklanırken bile gardiyanlar "Antoinette'de halkın egemenliğine karşı bir isyan havası sezmişlerdi"⁶. Yakalanma, hapse tıklılma ve ölüm olasılığının, kraliçenin gerçek duygularını halktan gizleme becerisini yıkabileceği umulmaktaydı. Dikkat edilirse Herman açıkça kraliçe ve halkı birer kamu gücü olarak çakıştırmaktadır. Kraliçenin gerçek niyetlerinin açığa çıkması gizli mektupların ele geçmesinden falan anlaşılmış değildir; bu "gerçek" halkın veya halkın temsilcilerinin kraliçenin vücudunu "okuması" sonucu ortaya atılmıştır.

Kraliçenin vücuduyla ilgilenme onun başının vurulmasına dek sürmüştür. Ölüm cezasına çarptırıldığını "sakin ve kendinden emin bir yüzle" öğrenmiş, tıpkı sorgulanması sırasındaki soğukkanlılığını sürdürmüştür. Giyotine giden yolda yürürken bir yığın silahlı askerin arasından tepkisiz geçip gitmiştir. "Yüzünde ne keder, ne de gurur vardı."⁷ Daha radikal gazeteler kraliçenin yüzünde farklı bir mesaj okudular, fakat onlar da her hareketine dikkat ettiler. *Révolutions de Paris* gazetesi, giyotinin kurulduğu Özgürlük Anıtı'nın eteklerinde kraliçenin "son ana kadar her zamanki gurur ve ikiyüzlülüğünü sergilediğini" yazdı (Bakınız: Fig. 5.1). Şık bir araba yerine basit bir arabayla giyotine götürüleceğini anladığında "şaşkınlık ve kızgınlık" sergiledi.⁸

Yani kraliçenin vücudu kutsal ve tanrısal olana bağlı nede niyle değil, bunun tam tersi ilkeyi temsil ettiği için ilgi odağı oldu: Kraliçe, ulusun kutsal saydığı her şeyi aşağıladığı varsayını nedeniyle ilgi çekmekteydi. Kraliçenin vücuduna duyulan bu büyük ilginin arkasında bir etken daha görülmektedir. Kraliçe pek çok şeyi bünyesinde aynı anda toplamaktaydı. "Kralın iki vücudu" inancındaki mistik bir vücuda sahip değildi; fakat, gizemli bir simge olduğu için kraliçenin vücudu ilgi çekmekteydi. Bu vücuda çeşitli anlamlar yüklemek olasıydı; bu vücut pek çok tehdidi içeren anlamlar taşıyabilirdi.



Figür 5.1 Marie Antoinette giyotin önünde (*Les Révolutions de Paris*, no. 212).

İkiyüzlülük bu açıdan önemli bir motifti. Gerçek duyguların gizlenmesi, halkın önünde bir türlü davranıp özel yaşamında başka türlü davranılması genelde saray yaşamının ve aristokrasinin ana özelliği olarak yerilmekteydi. Bu davranışlar her şeyden çok görüntüye dayanmakta, yani vücudun bilinçli ve disiplinli bir şekilde maske olarak kullanılmasıyla gerçekleştirilmekteydi. Bu nedenle cumhuriyetçiler şeffaflığa değer verdiler; yürekte geçen tasarlardan ifade edilmesini her tür kişisel özellikten daha değerli buldular. Şeffaflık kamu alanıyla kişisel alan arasındaki kusursuz uyumdu. Şeffaflık yalan söylemeyen, sır gizlemeyen bir vücuttu. Erdemin tanıımıydı, bu nedenle de cumhuriyetin geleceği için çok önemli olduğu düşünülmekteydi.⁹ Buna kıyasla ikiyüzlülük cumhuriyetin varlığını tehdit etmekteydi: Her fesatın mayasında ikiyüzlülük vardı; karşıdevrimin yüreğinde ikiyüzlülük çö-

reklenmekteydi. İşte bu nedenle Marie Antoinette'e yöneltilen "krala ikiyüzlülüğü öğretti" suçlaması pek hafife alınacak bir suçlama değildi.

İkiyüzlülük onsekizinci yüzyılda yalnızca aristokrasiye değil, aynı zamanda kadınlara ait bir özellik olarak da tanımlandı. Hem Montesquieu, hem de Rousseau'ya göre ikiyüzlü olmayı, kamu alanında istediğine ulaşmak için gerçek duygularını gizlemeyi erkeklere kadınlar öğretirdi.¹⁰ Salon bu öğretinin yapıldığı en önemli yerdi ve aynı zamanda sosyete kadınları kamu alanına girmek için salonu kullanırlardı. Bu nedenle, kamu alanına giren kadınlar (fahişeler gibi) ikiyüzlülükle eşanlamlıydı. Erdemin galip gelmesi için kadının kendi özel alanlarına geri dönmesi gerekmektedir.¹¹ Rousseau bu konudaki tavırlarını *Mösyö d'Alembert'e Tiyatro Üzerine Mektup* (1758) adlı eserinde açıklamıştır: "Aslında onu koruyacağımız yerde kadına hizmet etmekteyiz. Onun emrine girerek kadından nefret ediyoruz. Ona ilgi göstererek onu aşağılıyoruz. Paris'teki her kadın etrafına kendinden daha kadınsı erkeklerden oluşmuş bir harem toplamış. Hepsi kadının etrafına ona kul köle oluyorlar. Oysa kadının ancak kalbine hizmet edilir." Rousseau, kamu alanına geçmiş kadınlarla ilgili şu uyarıyı yapmaktadır: "Ayrılığa dayanamayıp, kendileri de erkek olmayacaklarına göre kadınlar bizleri kadınlaştırmaktalar."¹² Kamu alanı ve özel alan arasındaki stratejik konumu nedeniyle, Marie Antoinette onsekizinci yüzyılda kadın ve kamu alanı arasındaki sorunların odaklandığı simgedir. İkiyüzlülük aracılığıyla kamu alanına sarkan kadın cinselliği, erkekleri efemine bir hale getirmekle tehdit etmekteydi. Bu tehdit erkeklerin vücutlarını bile değiştirmeyi hedeflemekteydi.

Kraliçenin kutsal olmayan ve bayağı vücudunun merkezinde onun kötü bir anne olduğu savı bulunmaktaydı. Bu sav pek çok değişik ve şaşırtıcı formda olmaktaydı. Örneğin Fouquier-Tinville suçlamalarının bir yerinde kraliçeyi Paris'e iftira

eden olarak adlandırmakta, Paris'i "bu kent, özgürlüğün anası ve koruyucusu" olarak tanımlamaktadır. Kraliçe ise milletin tam tersini temsil etmektedir. Mahkeme sırasında şahitlerden biri millet için "bu cömert millet, kocası ve ailesiyle birlikte bu kadını da besledi" diye bir ifade kullanmıştır.¹³ Millet, Paris ve Devrim hep iyi analardır; Marie Antoinette ise kötü anadır. Ancak unutulmamalıdır ki millet, Paris ve Devrim, Marie Antoinette'e kıyasla çok soyut, hatta hiç de kadınsı olmayan bir tarzda analık göstermişlerdir.

Bu politik ana figürlerinin soyut ve cinsellikten uzak oluşu, Carole Pateman'ın tipik Batılı toplumsal kontrat olarak tarrif ettiklerine tıpatıp uymaktadır:

Özgün kontratın öyküsü belki de insanoğlunun yeni politik yaşam yaratmasının en müthiş öyküsüdür. Ama bu kez kadınlar baştan yeniktirler ve çoğalma ve politika açısından önemsiz oldukları ilân edilir. Şimdi baba saldırıya uğrar. Özgün kontrat babanın politik yaratıcı güç tekelinin nasıl onun elinden alınıp erkekler arasında eşit olarak bölüşüldüğünü anlatır. Sivil toplumda yalnızca babalar değil tüm erkekler politik yaşam ve politik hak üretebilir. Politik yaratıcılık baba olma özelliğine değil, erkek olma özelliğine aittir.¹⁴

Böylece *La Nation*'un (ulus) aslında kadınca özelliklere sahip olmadığı ortaya çıkar. O kadınlaştırma tehdidi içeren biri olmayıp, cumhuriyetçilikle uyumsuzluk göstermez. Aslında *La Nation* erkek bir annedir veya doğum yapma yetisi olan bir babadır. Toplumsal kontratın bu biçiminin önünü kesen Marie Antoinette'in vücududur çünkü Eski Rejim döneminde kral olabilecek kişiler doğurmuştur.¹⁵

Sözleşme kuramıyla ilgili yorum yapanlar arasında Pateman farklıdır çünkü Freud'u ciddiye almaktadır. Dediğine göre "Freud'un öyküleri şu gerçeği ortaya çıkarmaktadır: Anlaşma yapılmadan önce tartışılan konular yalnızca özgürlük değil, kadınlara uygulanacak güçtür. Açıkladığı bir başka konu

da iki alanın [özel ve genel, cinsel ve politik] bu anlaşma ile yaratıldığıdır."¹⁶ Ancak Marie Antoinette'in durumunda olduğu gibi ensestle niye bu denli ilgilenildiği sorusunu iyi yanıtlanamamaktadır.

Ensest suçlaması mahkemede radikal gazeteci Jacques-René Hébert tarafından yapılmıştır. Hébert, devrin en popüler gazetesi olan, iğneleyici yazılar yayınlayan *Père Duchesne*'in editörüdür. Hébert mahkemeye Paris kenti avukat yardımcısı olarak katılmıştır ancak gazetesi kraliçeye saldırılarıyla ünlüdür. Hébert verdiği ifadede Simon tarafından Temple Hapishanesi'ne çağrıldığını söylemiştir. Simon, Louis'in oğluna bakmakla görevlendirilmiş olan ayakkabıcıdır. Simon, sekiz yaşındaki çocuğu kendi kendini tatmin ederken yakaladığını anlatmıştır. Böyle "ahlâksız kirliliği" nereden öğrendiğini sorunca, Louis-Charles bunu kendisine annesi ve halasının öğrettiğini söylemiştir. Kralın oğluna belediye başkanı ve kent avukatı önünde bu suçlamaları yineletirilmiştir. Çocuk, bu iki kadının sık sık onu aralarına alıp birlikte uyumaya zorladığını da söylemiştir. Bunlardan Hébert'in çıkardığı sonuç şöyledir:

Bu suç dolu zevkin [Fransızca *jouissance* sözcüğü kullanılmıştır ki bu sözcük aynı zamanda zevk, mülkiyet ve orgazm anlamına da gelmektedir] amacı yalnızca keyif almak değil, bu çocuğun vücut sağlığını zayıflatarak politik çıkar sağlamaktır. Kadınlar bu çocuğun bir gün tahta çıkacağına inandıkları için, bu manevrayla sonradan onun ahlâkı üzerinde hüküm yürütmek hakkına sahip olmak için uğraşmışlardır.

Bu ensest düşkünlüğünün etkileri çocuğun vücudunda gözlemlenmiştir; yumurtalıklarından biri yaralanmış ve sargılanmıştır. Hébert'in raporuna göre anasından ayrıldığından sonra çocuğun sağlığı düzelmiş ve güçlenmiştir.¹⁷ Çocuğun yumurtalıklarının zarar görmesinden daha güçlü bir kadınsılaştırma gösterilebilir mi?

Bu suçlama çok sansasyonel olmasına rağmen mahkeme olayı fazla dikkate almamıştır. Suçlama yüzüne söylenince kraliçe "bir anaya yapılan böylesi bir suçlamaya" yanıt verecek kadar alçalmayacağını söylemiştir.¹⁸ Fakat gazeteler olayı hemen yazmışlar, Jacobin Kulübü bile kısaca "ana, hala ve oğlan arasındaki utanç verici olaylara" değinmiş, ve "oğlanın damarlarında dolaşan ve her türlü tatsızlığa yol açabilecek olan virüsü" yermiştir.¹⁹ Cumhuriyetçilerin kraliyet ailesinin çürümesiyle ilgili kaygıları şaşırtıcıdır. Bu nedenle enest daha derin ve dipteki bir kaygıya işaret etmektedir. En yüzeydeki neden şudur: Enest krallık ailesinin suçunun göstergelelerinden biridir. Hébert kralcılara şöyle seslenmektedir: "Kardeşlerinizi kimin uğruna kurban ediyorsunuz? Kanuna ne inancı ne saygısı olan, bir milyondan fazla insanın, ölümüne neden olan yaşlı bir orospu uğruna! Haydutluğu, adam öldürmeyi, zinayı ve enesti savunuyorsunuz."²⁰ Enest devrimci söylem içinde ağırlığı yoktur, fakat Eski Rejim'in son zamanlarında da, devrimci dönemde de politik pornografide sık sık eneste yer verilmiştir.²¹ Bunların belki de en çarpıcı örneği Marki de Sade'ın anlattığı baba-kız ve erkek-kız kardeş arasındaki enest örnekleridir.²²

Kraliçeye yapılan resmî enest suçlaması, kraliçenin özel yaşamıyla ilgili yazılan pornografik ve yarı pornografik kitapçıkların ışığında değerlendirilmelidir. (Bu konuyla ilgili bazı bilgiler Sarah Maza'nın bu kitaptaki makalesinde vardır.) Suçlama, krallık ailesinin hapse atılmasından sonraki dönemde yaptıklarına dayalıydı fakat suçlamayı inanılır kılan şeyler Devrim döneminde ve hatta Eski Rejim döneminde yüzlerce basılan politik pornografi kitapçıklarıydı. *Révolutions de Paris* "kraliçenin özel yaşamındaki ahlâksızlıklar" diye başlık attığında veya "d'Artois (kralın kardeşi), Fersen, Coigny ile gizli "orjilerden" (alem) söz ettiğinde, gazete yıllardır yeraltı yayınlarının yazdığı "kraliçenin ahlâksızlıkları" konularını okurları-

na hatırlatmış oluyordu.

Kraliçenin ahlâkına karşı yapılan saldırılar 1774'te, Marie Antoinette'in Fransa'ya gelişinden yalnızca dört yıl sonra başladı. İlk saldırı sabah erken saatlerde yaptığı yürüyüşleri konu almaktaydı. Aynı yıl XV. Louis, çok para harcayarak Londra ve Amsterdam'da basılan bir kitapçığın tüm kopyalarını toplamaya çalıştı. Bu kitapçık kralın torunu olan, sonradan XVI. Louis olarak tahta çıkacak kişinin cinsel iktidarsızlığını anlatmaktaydı.²³ Çok geçmeden şarkılar ve "küçük kitapçıklar" iyice açık saçık oldular ve ilk uzun ve ayrıntılı kitapçık el altından basılıp piyasaya sürüldü. Bu konunun en ileri gelen uzmanı, Marie Antoinette'in çapkınlıklarını anlatan toplam 126 adet kitapçık derlemiştir.²⁴ 1785'teki ünlü Elmas Kolye Olayı'ndan önce ve o olaydan çok sonra bile kraliçenin cinsel kimliğini hedef alan aşağılayıcı yazılar giderek çoğalmaktaydı.²⁵

1789'dan önce basılan kitapçıklar Antoinette hakkında basılan tüm kitapçıkların sayıca yüzde onunu oluşturmasına karşın, bunlar sonradan basılanlar için model oluşturdu.²⁶ Gizli basıldıkları için Devrim öncesi kitapçıklarını kimin yazdığını, kimin nerede, hangi tarihte bastığını bulmak oldukça zordur. Robert Darnton, izini bulabildiği yazarların sansasyonel basının kümелendiği yerlerden olduğunu saptamıştır.²⁷ Théveneau de Morande ve Paradés Kontu gibi yazarlar bazen kral için casus olarak, bazen sarayda karşı tarafın adamı olarak, bazen yabancı basımevleri için ama aslında hep kendi yararları için çalışmışlardır. Saray üyeleriyle bağlantılar özellikle önemlidir, çünkü Eski Rejim dönemindeki toplumsal ağların ve iletişimin yoğunluğunu gösterir. En iyi bilinen kitapçıklardan biri olan *Portefeuille d'un talon rouge*'ün yazarı bu bağlantıları açıkça ortaya koyar. Soylulardan oda hizmetçilerine kadar zincirin tüm halkalarını, şiirlerin pazar yerinde nasıl elden ele dolaştığını, zenaatkârların bunları nasıl saraylılara geri

getirdiğini, saraylıların basılanları okuyunca şaşırmış gibi yaptıklarını adım adım anlatır, yani kraliçenin "popüler" imgelerinin kaynağı sokaklar değil, sarayın ta kendisidir.

Politik pornografi kitapçıklarının basıldığı yerler Londra, Amsterdam veya Almanya'ydı. Fransız sansasyonel basınının üs olarak kullandığı bu yerlerde krallık çok büyük miktarlarda paralar ödeyerek basılan kitapçıklar Fransa'ya ulaşmadan satın alıp imha etmekteydi. Hatta yurt dışında yaşamayı göze alan sansasyonel basın mensupları için bu çok para getiren bir işti çünkü gizli ajanlar ve basımevi sahipleri inanılmaz paralar kazanmakta ve yazarlarla işbirliği yapmaktaydı.²⁹ 1782'de *Memoires secrets* adlı yayın organı yeni basılan *Essais historiques* adlı yayına hükümetin tepkisini şöyle duyurmaktaydı:

Kraliçe hakkında yazılan iftiralar ve buna benzer yayınlar hükümeti bu konuda önlem almaya ve para harcamaya yöneltmiştir. Bu çok tatsız bir durumdur. Olayın kaynağına inilmiş ve yabancı hükümetlerin yardımı istenmiştir. Hollanda ve Almanya'nın tüm şüpheli basımevlerinde aramalar yapılmış; bu tür malzemeye el konmuştur. Mallarını satmak üzere Fransa'ya gelen yayıncı ve kitapçılardan bazıları tutuklanmış ve büyük cezalar ödemek zorunda bırakılmıştır.³⁰

Tüm önlemlere karşın pek çok kitapçık Fransa'ya sokulmuştur. 1783'te pek çok yasak kitabın yanısıra *Essais historiques sur la vie de Marie Antoinette* adlı kitapçıktan 534 adedi Bastille Hapishanesi'nde resmî görevlilerce yok edilmiştir.³¹

Marie Antoinette'e karşı yapılan suçlamaların çoğu Devrim öncesi kitapçıklarda zaten vardı. 1783'te lanetlenen *Portefeuille d'un talon rouge* klasik onsekizinci yüzyıl tarzı olan "basımcının önsüzü" ile başlamaktadır. Basımcı, önsözde birinin Palais-Royal'dan geçerken bir dosya bulduğundan söz etmektedir. (Palais-Royal ünlü fuhuş ve kumar yuvasıdır; kralın kuzeni Orleans Dükü'nün de malikânesidir. El alundan basılan ki-

tapçıkların çoğunun parasının Orleans Düktü tarafından ödendiği varsayılmaktadır.) Dosyanın içinde Fransız Akademi üyesi Mösyö de la H'-ya gönderilmek üzere paketlenmiş el yazması bir kitap bulunmuştur. Kitap şöyle söze başlamaktadır: "Siz aklınızı kaçırmış olmalısınız, azizim La H-! Duyduğuma göre Versailles'daki rezilliklerin tarihini yazmak istiyormuşsunuz." Kitapta, bir süre sonra herkesin diline düşecek olan savlar ortaya atılmaktadır: Marie Antoinette ile Polignac Düşesi arasında ve Madam Balbi arasında aşk ilişkisi vardır. Kraliçeyi ilgilendiren tek erkek d'Artois Kontu'dur. Bu sert suçlamalar kitapçıkta yer alan, sarayı ve bakanları hedef alan genel suçlamaların ancak bir bölümünü oluşturmaktadır. Saraylılardan söz ederken yazar şöyle demektedir: "Siz iğrenç bir ırksınız. Tüm özelliklerinizi maymunlar ve yılanlar gibi kişiliğinizden alıyorsunuz."³²

Kısa ve komik bir kitap olan *Amours de Charlot et de Toïnette* benzer temaları incelemektedir, ancak şiir formunda yazılmıştır. Bu eser bütünüyle kraliçeyi, d'Artois Kontu'nu ve sonradan 1792'de Eylül Kıyımının 'en ünlü' kurbanı olacak Lamballe Prensesi'ni konu almaktadır. Marie Antoinette'in kralın iktidarsızlığı nedeniyle lezbiyenliğe yöneldiği vurgulanmaktadır. Sonra da kralın erkek kardeşinin tadına bakar.³³

1789 basım tarihli, 146 sayfalık *Essai historique sur la vie de Marie Antoinette*, 1781'deki ilk basılışından beri pek çok kez isim değiştirmişti.³⁴ Bu eserde kraliçeye karşı sergilenen kişisel kin devrimci dönem pornografi kitapçıklarının tipik bir örneğidir. Marie Antoinette'i hedef alan en ayrıntılı eser olan *Essai historique*, kraliçenin görüşlerini sözde onun ağzından aktarır gibi yapmaktadır: "En büyük barbarlıkla ezdiğim halk şimdi ölümümü istemektedir." Marie Antoinette kendini şöyle tanımlamaktadır: "Barbar kraliçe, zina yapan eş, ahlâksız kadın, rezillğe ve suça bulaşmış kişi." Ayrıca daha önce basılan kitapçıklarda kendisini hedef alan suçlamaları da ayrıntılarıyla

anlatmaktadır. Lezbiyenliğin kaynağını Avusturya sarayı olarak göstermekte, prensler ve ünlü soylularla arasında geçen aşk maceralarını sayıp dökmektedir. Suçlamalar arasında bir yenisi de yer almaktadır: 1789'un başlarında ölen veliaht da kraliçe zehirlemiştir. Kitabın bir başka özelliği de kendisinden sonra yazılacak olan kitapçıların tarzını ilk kullanan eser olmasıdır. Kraliçenin kendi ağzından çılgınca çarpan kalpler ve zevk çılgınlıkları anlatılmış, araya da politik ahlâkla ilgili ve kraliçenin kendini yerdiği bölümler serpiştirilmiştir. Kralla kraliçe arasındaki tezat, özellikle "kralın saf, içten aşkını nasıl kötüye kullandım" diye anlatılan bölümlerde çok çarpıcıdır. Kraliçe aristokrasinin soysuz eğilimlerini temsil edebilir, fakat henüz tümüyle krallığı simgelememektedir.

1789'da Devrimin başlamasıyla sellerin önünü kesen setler ortadan kalktı ve kraliçeye saldıran kitapçıların sayısı hızla arttı. Bunlar çeşitli formlardaydı: Şarkılar, öyküler, yaşam öyküleri (*Essai historique* gibi), itiraflar ve tiyatro eserleri. Bazıları yalnızca pornografik olup politik içeriği olmayan kitapçıklardı. Örneğin 16 sayfalık *Le Godmiché royal* (Krallığın yapay cinsel organı) Junon (kraliçe) ile Hébéé'nin (ya Polignac Düşesi, ya da Lamballe Prensesi) öyküsünü anlatmaktadır. Junon evde doyuma ulaşamadığından yakınmakta, çantasından yapay bir erkek cinsel organı çıkararak "bu kutlu icadı manastıra borçluyuz" demektedir. Arkadaşı da ona inanılmaz büyüklükte ve tatta penisler bulmaya söz vermektedir.³⁶ İki yıl sonra basılan ve daha ayrıntılı pornografi içeren *Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI* adlı eserdeki renkli gravürler, iktidarsız kralın yerine d'Artois'nın ve Polignac'ın geçtiğini göstermektedir.³⁷

Marie Antoinette kitapçıları politik pornografi üretiminde genel bir eğilimi yansıtmaktadır: Bu konuda yazılan kitapçıların sayısı 1774'ten 1788'e kadar sürekli artmış, 1789'dan sonra ise tam bir patlama olmuştur. Bu düşmanlığın tek hedefi

kraliçe olmamıştır; 1789'dan önce "özel yaşamı" hedef alan kitapçıklar pek çok saraylı için türetilmiştir. 1789'dan sonra ise Lafayette'ten Robespierre'e kadar pek çok devrimci politikacı için aynı tür yayınlar yapılmıştır. Aristokratlar iktidarsız, ahlâksız ve cinsel hastalıklı olarak gösterilmiştir. Bu tür yayınlarda eşcinsellik, iktidarsızlığa benzer bir suçlama olarak kullanılmış, papazlar ve aristokratların şahsında Eski Rejim'in kokuşmuşluğunu gözler önüne sermek için araç olarak görülmüştür. Cinsel sapkınlık, politik çürümeyle el ele yol almıştır.³⁸ Pornografik kitapçıkların 1789'dan sonra böyle hızla çoğalması, politik pornografinin "gerçek" politik katılımdan yoksun politik kültürle bir ek olarak algılanamayacağını göstermektedir. Katılım önemli ölçüde arttığında özellikle sansür edilmemiş gazete ve kitapçıklar patlama yapınca politikanın da düzeyinin yükseldiği gözlemlenmemiştir.³⁹

Marie Antoinette, bu tür saldırıların en çok yeğlediği hedefti. Hem onunla ilgili çok fazla kitapçık üretilmişti, hem de en saldırgan kitapçıklar onun hakkında yazılmıştı. Henri d'Almeras, yalnızca *Essais historiques* adlı eserin yirmi binle otuz bin arası satış yaptığını belirtmekteydi.⁴⁰ 1789 yılı hem üretilen kitapçık sayısında, hem de yazıların tonunda bir dönüm noktası olmuştur. 1789 öncesi kitapçıkları kirli öykülerin gizlice anlatılmasıdır; 1789 sonrasında kitapçıkların dilî bilinçli olarak daha yaygın bir kitleye yöneliktir. Kamuoyu artık yalnızca saray öykülerini basılı eserlerden "duymakla" kalmayıp, çürümeyi artık "görebilmektedir" de. *Essai historique*'ın 1789 Fransız baskısında kullanılan birinci tekil şahıs anlatım, bu tekniğin güzel bir örneğidir.

Ahlâka aykırı gravürler ve bunların birinci tekil şahıs isimleri de aynı etkiyi yaratmıştır. Örnek olarak, uzun isimli *Marie Antoinette'in Yaşamı* adlı eser ve bunu takip eden ikinci ve üçüncü ciltler gösterilebilir. Bu gravürlerde Marie Antoinette akla gelebilecek her türlü insanla sevişirken gösterilmektedir:

İlk sevgilisi olduğu söylenen bir Alman subayıyla, yaşlı XV. Louis ile, iktidarsız XVI. Louis ile, d'Artois Kontu'yla, çeşitli kadınlarla (bakınız Fig. 5.2), iki kadın ve bir erkekten oluşan gruplarla, Altın Kolye Olayı'nda adı geçen Kardinal de Rohan ile, Barnave ile ve diğerleriyle. Gravür altlarındaki resimler bazen birinci tekil şahıs (örneğin, Guéménée Prensesi şöyle der: "Tanrılar aşkına! Ne heyecan! Ah! Ruhum uçuyor! Duygularımı ifade edecek sözcüklerim yok!"), bazen de üçüncü tekil şahıstır (d'Artois Kontu şöyle der: "Ağla, sızla Louis! Etkin olmayan gücün ateş gibi karını çileden çıkarıyor"). Her iki durumda da etki aynıdır: Eylem tiyatro sahnesinden sunuluyor, muşcasına okur aynı anda hem gizlice gözleyen biri, hem de ahlâki açıdan yargılayan durumuna sokulur. Pornografinin politik etkisi bu en açık saçık eserde bile açıktır. ikinci ve üçüncü ciltlerde pornografik gravürlerle aristokrasinin planladığı politik darbeleri gösteren gravürler iç içe geçmiştir. Bunların arasında Tuileries Sarayı'na yapılan saldırı ve XVI. Louis'nin kızıl özgürlük şapkası giyip kraliçe ve son oğlu veliaht prensle birlikte ülkenin sağlığına kadeh kaldırdığı ilginç gravür de bulunmaktadır.⁴¹

Kitapçıkların halının ilgisini çektiği kesindir çünkü pornografik olmayan politik kitapçıklarda, "popüler" gazetelerde, "popüler demekler" tarafından yazılmış başvurularda ve mahkeme kayıtlarında sürekli yinelenen kalıplaşmış ifadeler bulunmaktadır. 1789 tarihli *Essai historique* de Marie Antoinette, Catherine de Médecis'ye, Agrippina'ya ve Messalina'ya benzetilmektedir. Kısa süre sonra bu benzetmeler standart olur ve kalıp halinde yinelenmeye başlar. Aynı benzetmeler daha da genişletilerek ilginç bir politik kitapçık olan *Les Crimes des reines de France*'da yayınlanır. Kitabın yazarı Louise de Keralio isimli bir kadın olmasına rağmen kitap basımcı Louis Prudhomme imzasıyla yayınlanır.⁴² "İkinci yıl" tarihli "düzeltilmiş ve genişletilmiş" basım, zaten uzun olan 1791 baskı-

sına bir de mahkeme ve cezalandırılma bölümleri eklenmiş olarak çıkar.⁴³ Kitapçık pornografik değildir; genel politik suçlamalara fon oluşturma için kraliçenin yaptığı "ahlâksızlıklara" şöyle bir değinmektedir. Keralio, Fransa kraliçelerinin tarihini gözden geçirmekte, özellikle de çözülme temasını vurgulamaktadır: "Baştan çıkarıp ortada bırakmalar, akıl çelen ve sadakatsizlikle sonuçlanan okşamalar, yalancı gözyaşları, sahte üzüntüler,



Figür 5.2: Marie Antoinette hizmetçilerinden biriyle.
(İsimsiz, *La Vie privée*, Bibliothèque Nationale)

çeşitli anlamlara çekilebilecek yakarışlar" (s. 2). Fransa kraliçelerinin silahları bunlardı (Rousseau, tüm kadınların silahlarının bunlar olduğunu söyler). Yazar, Louis Capet'nin karısını anlatırken kraliçenin kadın ve erkek olmak üzere pek çok sevgilisi olduğundan söz eder. Ancak kraliçenin "özel suçlarının" üzerinden hızla geçerek kamu suçlarını ayrıntılı anlatmaya yönelir. Marie Antoinette "tüm entrikaların ruhu, tüm gizli işlerin merkezi, tüm bu korkunç işlerin başlangıcı" (s. 440) sayılıyordu. "Politik bir tarantula" olarak tanımlanan kraliçe "bu pis böceğe benziyordu. Karanlıkta ince ağlar ören bu pis yaratığın tuzağına deneyimsiz sinekler düşer, o da bunlarla beslenirdi" (s. 445-6). Bir sonraki sayfada kraliçe bir kez kana alıp artık doymak bilmeyen bir dişi kaplana benzetilmekteydi. Tüm bunlar kitabın en başındaki resmin altında yazanları doğrulamaktaydı: "Kraliçenin asası önünde alçalan halk / şerefsizdir ve hak eder zincirlerini."

Daha kısa ve sıradan politik kitapçıklar pornografik edebiyatın kullandığı temaları alıp dolaysız olarak politik amaçları için kullandılar. Örneğin 1792'de ortaya çıkan bir dizi kitapçıkta derhal cezalandınılmayı hak eden politik düşmanların bir listesi yayınlandı. Kitapçıkların arkalarına konan eklerde "kraliçenin ahlâksızca ilişkiler yaşadığı" tüm kişilerin listesi bulunmaktaydı. Bu kitapçıklarda kraliçe için şu tanımlamalar kullanılmaktaydı: "Kötü kız, kötü eş, kötü ana, kötü kraliçe, her açıdan bir canavar."⁴⁴

Cinsel kabahatlardan hayvan imgelerine geçiş kraliçeyi tanımlayan pek çok "popüler" eleştirinin tipik özelliği idi. *Père Duchesne* (1791) adlı eserde Hébert'in kullandığı Fredegond ve Médecis benzetmeleri hénüz masum sayılabilecek bir bağlam içerisindeydi. Bu yazarın kullanmaktan en çok hoşlandığı yapı kraliçeyle yüz yüze konuşuyormuşcasına ona akıl verdiği metinlerdi.⁴⁵ 1792'ye gelindiğinde kraliçe artık "Madam Veto" olmuştu. Krallık da devrildiğine göre Hébert artık sık sık

"krallık hayvanat bahçesinden" söz eder olmuştur. Hapiste olan kraliçeden "dişi maymun", kraldan ise "domuz" diye söz edilmekteydi. Özellikle renkli sahnelerden birinde *Peré Duchesne*, silihli bir yüzük kullanarak *Polignac* Düşesi kılığına girer ve kraliçenin hücrelerine dalar. Eski kraliçe kendini dostunun kollarına atarak karşı devrimin başarılı olacağını umduğunu söyler.⁴⁶ Kocasını öldürüldükten sonra kraliçeye karşı dile getirilen düşmanlık duyguları giderek artar. *Marie Antoinette* artık "dişi kurt" ve "Avusturyalı dişi kaplan" olmuştur. Yarılanması sırasında *Hébert* kraliçenin kıyma yapıp ezme haline getirilmesini, döktüğü kanları ancak böyle ödeyebileceğini söyler.⁴⁷

Yerel militanlar da benzeri konuşmalar yapmaktadırlar. Kraliçeyi öldürdüğü için *Konse*yi kutlayan bir mektupta popüler *Rozoy Demeği* kraliçeden şöyle söz etmektedir: "Fransızların kanına doymayan bu dişi kaplan kötülüklerle dolu yüreği tüm suçların tohumlarını taşıyan bu *Messalina*! İğrençünü sonsuza dek yok olsun." Popüler *Garlin Derneği* ise kraliçeden "Fransızlar'ı parçalayan yırtıcı panter, gözeneklerinden baldırı çıplakların en saf kanı fışkıran dişi canavar" olarak söz etmektedir.⁴⁸ Bu metinlerde kraliçenin bedeninin nasıl şekil değiştirdiği açıkça görülmektedir. Önceleri ahlâksızlık ve düzensizlikle suçlanan bu beden şimdi tehlikeli canavara, kurnaz örümceğe, Fransızlar'ın kanını emen vampire dönüşmüştür.

Pek çok yazı ve ifadede açıkça veya üstü örtülü olarak belirtilen yaygın bir endişe de soy araştırmalarıyla ilgilidir. Örneğin, 1789 sonrası yayınlanan kitapçıklar, kralın çocuklarının gerçek babalarının saptanmasıyla ilgili bir takıntının var olduğunu göstermektedir. (Çocukların kralın kardeşi *d'Artois* Kontu'ndan olduğu sık belirtilmektedir.) Bu tür soy araştırmalarına çok yer veren *Père Duchesne*, güya kraliçenin yapıpı gizli bir planı açığa çıkarmaktadır. Bu gizli plana göre, kraliçe veli-

aht prene çok benzeyen bir çocuğu büyötmektedir ve günü geldiğinde bu çocuk veliahtın yerini alacaktır.⁴⁹ Buradaki son suçlama ensesttir. Yargılama sırasında ensest suçlaması kraliçenin oğluyla sınırlı kalmıştır. Ancak kitapçık edebiyatında ensest suçlamaları arasında kralın erkek kardeşi, kralın büyük babası XV. Louis ve kraliçenin öz babası bulunmaktadır. Öz babası Marie Antoinette'e "ensest tutkusunu, zevklerin en iğrencini" öğretmiştir. Bunlar da "Fransızlar'a karşı nefreti, eş ve analık görevlerinden tiksınmeyi, kısacası insanı azgın hayvan düzeyine indiren her şeyi beraberinde getirmiştir".⁵⁰ Çarpık cinsellik en yakın şekilde hayvanlaşmayla ilişkilendirilmiştir.

Aşırı cinsellik, ensest, veliaht prensi zehirleme çabaları, veliahtın yerine sahte birini geçirme planları, tüm bu suçlamalar kraliçenin kamu alanını işgal etmesiyle ilgili en ileri düzeyde endişeleri yansıtmaktadır. Rousseau, salon kadınlarının "haremindeki erkekleri kendinden bile daha çok kadınlaştıracığını" ciddi bir tehlike olarak sunmuştur. Buna kıyasla radikal militan Louise de Keralio "kraliçe olan kadının cinsiyet değiştirdiğini" belirterek okurlarını uyarır.⁵¹ Dolayısıyla kraliçe Devrimi takip eden dönemde cinsiyet sınırlarının dağılacğı yolundaki korkunun simgesi ve kurbanı olmuştur. Törenselleşideti incelediğı ve tartışmaya yol açan eserinde René Girard "törenselleşideti krizi" bir toplumda günah keçisi arayışına yol açan kriz olarak tanımlamakta ve törenselleşideti krizi cinsel farklılıkların kaybolmasından korkmakla ilişkilendirmektedir: "Törenselleşideti krizin etkilerinden biri erkeklerin kadınlaşması ve kadınların da erkekleşmesidir."⁵² Toplumun sağduyuyu sınırlarını yeniden kurmak için bir günah keçisi seçilir. Burada Girard'dan söz etmemin nedeni Fransız Devrimi'nin onun törenselleşideti kriz kalıbına aynen uyduğunu belirtmek, veya Girard'ın teorisine aynen katıldığını söylemek değildir. Zaten Devrim de kriz döneminde bir tek günah keçisine yönelmiş değildir. Devrim süresince sürekli olarak yeni kurban arayışları olmuş, sanki

toplum tek bir günah keçisinde (örneğin kral veya kraliçe) karar kılamayacak kadar kendini tanımaz davranmıştır. Fakat tüm bunlara rağmen Girard'ın yoğun kriz döneminde toplumun cinsiyet farklarının ortadan kalkmasından korktuğu görüşü çok yerindedir. Çünkü bu görüş 1793 sonbaharında oluşan garip cinsiyet saldırısı olaylarına ışık tutmaktadır.

Devrim sırasında cinsel farklılıkların ortadan kalkacağı yolundaki korkuların kanıtı oldukça yaygındır. Kraliçenin 16 Ekim 1793'te öldürülmesinden yalnızca iki hafta sonra Konsey kadınların politikaya katılımını, özellikle de Devrimci Cumhuriyetçi Kadınlar Derneği'ni tartıştı. Jakoben Konsey üyesi Fabre d'Eglantine'in suçlamaları ilginçti: "Bu kulüpler aile analarının, aile ile kızlarının, kardeşleriyle ilgilenen kızların bir araya gelmesinden oluşmamakta, macera düşkünü, serse-ri, özgürlüğü seçmiş amazonlardan oluşmaktadır."⁵³ Konsey üyesi Amar, Konsey Genel Güvenlik Komitesi adına söz alıp kadınları kamu alanından uzak tutmanın gerekliliğini resmen açıkladı:

Kadının kaderi, doğası gereği özel işler için yaratılmış olmaktadır. Bu toplumun genel düzeni gereğidir. Bu toplumsal düzen kadınla erkek arasındaki farkların bir sonucudur. Her cins kendine uygun amaçlar içindir... Erkek güçlü ve diridir; doğuştan enerjik, cesur ve atılgandır... Kadınlar genelde yüksek fikirlere ve ciddi düşüncelere uygun yapıda değildir. Eski çağlarda doğal korkaklığı ve utanççılığı nedeniyle ailenin dışına çıkamamış olan kadınların Fransız Cumhuriyeti'nde politik toplantılara katılmasını istiyor musunuz?

"Doğal düzeni" yeniden kurmak ve kadınların aile kimliğinden sıyrılıp "özgürleşmesini" önlemek için konsey üyeleri büyük bir ciddiyetle tüm kadın kulüplerini yasakladılar.

İki hafta sonra bir grup kadının Paris kent konseyine kırmızı şapkalar giyip gelmesine tepki olarak ünlü radikal sözcü (ve kent görevlisi) Chaumette şöyle konuştu:

Bir kadının kendini erkekleştirmeye çalışması tüm doğa yasalarına aykırıdır. Bu sapık kadınların, bu erkekleşmiş kadınların özgürlüğün simgesini kirlilemek amacıyla pazarlarda kırmızı şapkaıyla dolaştığını Konseye hatırlatırım... Cinsiyet değiştirmek ne zamandan beri serbest? Ne zamandan beri kadınların ev işlerini, çocuklarının beşiklerini terk edip kamu alanlarına, galerilerde nutuk atmaya, senatoya gelmeleri kabul edilmekte?

Chaumette konuşmasının bundan sonraki bölümünde dinleyicilere "küstah" Olympe de Gouges ile "tepeden bakan" Madam Roland'ın "kendilerini cumhuriyeti yönetebilecek güçte gördüklerini ve felâkete koştuklarını" hatırlatır.⁵⁴

Marie Antoinette, Devrimci Cumhuriyetçi Kadınlar Derneği üyeleriyle, Madam Roland veya Olympe de Gouges ile işbirliği içinde değildi. Bu kadınlar kraliçenin politik düşmanlarıydı. Fakat, Louise de Keralio'nun da öğrendiği gibi, insanın politik düşmanı bile, eğer kadınsa, benzer politik sınırlamaları paylaşabiliyordu. Keralio'nun kendisi de kraliçeye saldıran "dölyolu canavarlarının" etkisi altında olmakla suçlandı. Kitap bastırarak Keralio da kamu alanına girmiş oluyordu. Keralio'yu yerenler bu ünlü olma hevesini onun çirkinliğine ve erkeklere çekici gelmemesine yormaktaydı.⁵⁵ Dorinda Outram'ın belirttiği gibi, Fransız Devrimi'nde etkin rol üstlenmek isteyen kadınlar kendilerini kapsamlı bir ikilem içinde buldular: Erdem, devlet yöneticisini iki farklı kadere biçen iki ucu keskin kılıçtı. Kadın olmak ile erkek olmak farklı kaderleri birlikte getirmekteydi. Erkek erdemi, politikanın kamuya açık dünyasına katılmak demektir. Kadın erdemi ise ailenin özel dünyasına çekilmek demektir. Çağın en ileri gelen kadınları bile bu bölünmeyi kabullenmek zorundaydı. Madam Roland bu bölünmeyi şöyle kabullenmekteydi: "Bu rolün benim cinsiyetime uygunluğunu biliyordum ve bu rolden hiç ayrılmadım."⁵⁶ Fakat sonunda yine de yanlışlığını yaşamıyla ödedi çünkü başkaları onun kamu alanına katılmaktan çekinmesini

yeterli düzeyde bulmamıştı.

Kadın ve erkek erdemi arasındaki fark bu bakış açısından okunduğunda kraliçeyle ilgili yazı ve söylevler cumhuriyetçilerin yönetimlerinin temelleriyle ilgili endişelerini ortaya koymaktadır. Amaçları yalnızca bir karşı devrimciyi cezalandırmak değildi. Anaları her türlü kamu etkinliğinden ayırmak, aynı zamanda da yeni bir politik yapılanma doğurmak istiyorlardı. Bunu sağlamak için Eski Rejim'in kurduğu yöneten aile-politik sistem bağınyı yok etmek zorundaydılar. Bu bağ eski yöneticilerin bedenleri ile krallığın mistik yönü arasında da bulunmaktaydı. Sözü kısıtı, ataerkil babayı da, anayı da öldürmek zorundaydılar.

İşin ilginç yönü, babanın öldürülmesi olayında yerme, aşağılama yoktu. Gerçi Hébert kral için "domuz, canavar, sarhoş" demişti ancak bu tür aşağılamalar çok seyrek görüldü. Eski krala "boynuzlu" demek, Marie Antoinette'e yapılan sayısız aşağılamayla kıyaslanacak gibi değildi.⁵⁷ Resmi görevliler kralın öldürülmesiyle ilgili hiçbir yorum yapmamayı yeğlediler. gazetelerde yer alan haberler resmî ve kendine gem vuran bir dil kullanmaktaydı. Olay günü kralın öldürülmesiyle görevli sorumlulardan birinin Jakoben Kulübü'nde yaptığı konuşma olayın ruhunu yansıtmaktadır: "Louis Capet borcunu ödemiştir; artık bundan daha fazla söz etmeyelim." Ölüm sahnesini gösteren madalyon ve resimlerden çoğu Fransa dışından gelmiş olup karşı devrimcilerin amacına hizmet etmek için kullanılmıştır.⁵⁸ Devrimcilerin kralla ilgili suskunluğu, kralın erkek gücünü ve devlet başkanlığı gücünü temsil ettiği yolundaki inancı yansıtmaktadır. Amaç gücün ataerkil kaynağını öldürmek, fakat erkekliği korumak ve cumhuriyetçi idare ile sürdürmektir.

Cumhuriyetçilerin "erdem" ideali, benzer yapıdakilerin toplumsal birlikteliğine dayanmaktaydı. Bu ideal erkekler arasında kardeşlik temeline dayanmakta, kadınlar ev çevrelerine

kısıtlanmaktaydı. Toplumsal yaşamdaki erdem "erkeklik" gerektirmekte, "erkeklik" ise aristokrat bozulmayı reddetmeyi ve kadınları kamu alanına sokmamayı gerektirmekteydi. Marie Antoinette'in pek çok bedeni, yeni dünyanın bu bakış açısındaki üçlemeye hizmet etti. Cumhuriyetçi erkekler Kraliçeyi ve temsil ettiği değerleri reddederek birbirleriyle olan bağlarını güçlendirebildiler. Kraliçe cumhuriyet özgürlüğünün kadın ikonuydu ve onu ikonlaştıran dışlanmasıydı. Kraliçe aynı zamanda kraliyet ailesinin ayrıcalıklarını kullanarak özel bir güce sahip olmuştu; başka kadınlar da aynı tür heveslere kapılmasını diye kraliçe örnek olarak kullanıldı. Cumhuriyetçi erkekler, daha doğrusu "biraderler", kralı devirmiş, onun peplerini sahiplenmişlerdi; kadınların aynı yolu takip etmelerini de istemiyorlardı. Kadın-erkek farklılıkları alanındaki bu gizli ve çoğunlukla bilinçsiz oynanan dramda Marie Antoinette'in bedeni buhranlı ve rahatsız bir rol oynadı. Fransız geleneğine göre Marie Antoinette'in bedenleri hiçbir zaman kutsal olamazdı fakat kendi çaplarında oldukça güçlü oldular.

NOTLAR

- 1 Robert Darnton, "The High Enlightenment and the Low-Life of Literature", *The Literary Underground of the Old Regime* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), s. 1-4, özellikle s. 29.
- 2 14 Ekim 1793 oturumunun raporunu kullandım. Rapor 16 Ekim 1793 tarihli *Moniteur Universel*'de yer almakta.
- 3 16 Ekim 1793 tarihli *Moniteur*'a göre tutuklanma müzekkeresini bu kadar sayıda yargıç imzalamıştır. Devrim Tribünü'nün işleme şekli için bakınız: Luc Willette, *Le Tribunal révolutionnaire* (Paris: Denoël). Tribün 1793 Martında kurulduğu için kralın yargılanması sırasında henüz yoktu.
- 4 Alıntının aslı için bakınız: Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s. 409, 319.

- 5 *Moniteur*, 27 Ekim 1793, 14 Ekimdeki mahkeme notları.
- 6 *Moniteur*, 27 Ekim 1793.
- 7 Aynı eser.
- 8 *Revolutions de Paris*, no. 212 (3 Ağustos-28 Ekim 1793).
- 9 Şeffaflık kavramını şu eserde biraz farklı bir şekilde geliştirmektedir: *Politics, Culture and Class in the French Revolution* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), s. 44-46, 72-74.
- 10 Felsefecilerin kadınlara karşı tavrı için bakınız: Paul Hoffmann, *La Femme dans la pensée des Lumières* (Paris: Editions Ophrys, 1977) özellikle s. 324-446.
- 11 Joan Landes'in çözümlemesini kullandım. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988). Dorinda Outram, Devrimin kadınlara tepki duyan bir söylem geliştirdiğini, bunun nedeninin ise Eski Rejim döneminde kadının güçlü olduğunu sanmaları olduğunu söyler. Bence bu görüş Eski Rejim döneminde kadının gücle özdeşleştirilmesi konusunu abartmaktadır. Fakat yine de devrimci erkek politikacıların suçluluk duygusundan kurtulma çabalarını yansıttığı için verimli bir görüştür. Bakınız: Outram, "Le Langage mâle de la vertu: Women and the Discourse of the French Revolution", *The Social History of Language*, editör: Peter Burke ve Roy Porter (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), s. 120-35, özellikle s. 125.
- 12 Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the Arts: Letter to M. d'Alembert on the Theatre*, çeviren: Allan Bloom (Ithaca: Cornell University Press, 1968), s. 100-101.
- 13 Alıntılar için bakınız: *Moniteur*, 27 Ekim 1793 ve 18 Ekim 1793 (Sonuncusu bir berber-cerrah ve topçu olan Roussillon'un ifadesidir).
- 14 Carole Pateman, *The Sexual Contract* (Stanford: Stanford University Press, 1988), s. 36.
- 15 Chantal Thomas, Marie Antoinette'le ilgili kitapçıkların 1777'de kraliçenin ilk kez gebe kalmasıyla özellikle çok şiddetlendiğini öne sürmektedir. (*La Reine scélérate: Marie Antoinette dans les pamphlets* [Paris: Editions du Seuil, 1989], s. 40.)
- 16 Pateman, *Sexual Contract*, s. 12.
- 17 *Moniteur*, 18 Ekim 1793.
- 18 *Moniteur*, 19 Ekim 1793.
- 19 *Moniteur*, 20 Ekim 1793.
- 20 *Père Duchesne*, no. 298 (Ekim 1793).
- 21 Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısı için bakınız: Hector Fleischmann, *Les*

- Pamphlets libertins Contre Marie-Antoinette* (Paris, 1908 ikinci basım: Cenevre: Slatkine, 1976) özellikle s. 13-36.
- 22 Örneğin bakınız: *La Philosophie dans le boudoir*. Bu eserde Sade, parodi kullanarak ensesti savunmaktadır. (Paris: Gallimard, 1976), s. 229-30.
- 23 Hector Fleischman, *Les Pamphlets libertins*, s. 103-9.
- 24 Hector Fleischman, *Marie-Antoinette libertine: Bibliographie critique et analytique des pamphlets politiques, galants, et obscènes contre la reine. Précédé de la réimpression intégrale des quatre libelles rarissimes et d'une histoire des pamphlétaires du règne de Louis XVI*. (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1911).
- 25 Bu makale Thomas'ın *La Reine scélérate* adlı ilginç ve canlı kitabını okumamdan önce yazıldı. Onun anlattıkları benimkilerden birkaç açıdan farklı. Özellikle Marie Antoinette karşıtı kitapçıların çözümlemesi konusunda güçlü bir çalışma ancak mahkeme kayıtlarıyla ilgili hiç bilgi vermemekte.
- 26 Fleischmann, *Marie-Antoinette libertine'* de bulduğu 126 kitapçıktan olası basım tarihlerini vermektedir (s. 277 ve devamı). Bunlar her biri ayrı kitapçıklar olmayıp belli başlı elden geçmiş baskıları içermektedir. Fleischmann basılmış olan bazı kitapçıkları görmezden gelmiştir, ancak kitapçıkların temel dengesini doğru listelemiştir.
- 27 Damton, "High Enlightenment and the Low-Life of Literature".
- 28 *Portefeuille d'un talon rouge, contenant des anecdotes galantes et secrètes de la cour de France* (Paris: Bibliothèque de Curieux, 1911), s. 22. Bu eser "L'an 178-, De L'imprimerie du Comte de Paradés" adlı eser temel alınarak hazırlanmıştır. Alıntı Robert Damton'un "Reading, Writing and Publishing" adlı eserden çeviri olarak kullanılmıştır. *Literary Underground*, s. 201. Aynı zamanda bir önceki esere de bakınız: s. 248, n. 63.
- 29 Fleischmann, *Les Pamphlets libertins*, s. 117-29. Aynı zamanda bakınız: Henri d'Almeras, *Marie-Antoinette et les Pamphlets royalistes et révolutionnaires: Les amoureux de la Reine* (Paris: Librairie Mondiale, 1907), s. 299-328.
- 30 Alıntının aslı için bakınız: d'Almeras, *Marie-Antoinette*, s. 309-10.
- 31 Fleischmann, *Marie-Antoinette libertine*, s. 64.
- 32 Alıntılar, 28 no.lu notta adı geçen baskıdandır.
- 33 Bu kitapçığın bazı bölümleri d'Almeras'ın *Marie-Antoinette*, (s. 56-60) adlı kitapçığında kullanılmıştır. Maurice Tourmeux'a göre, sekiz sayfalık bu kitapçık 1779'da basılmıştır ve kitapçığı ortadan yok etmek saraya 17,400 livre malolmuştur. 1789'dan sonra birkaç kez yeniden basılmıştır: *Marie*

Antoinette devant l'histoire: Essai bibliographique (Paris: Leclerc, 1895), s. 42.

- 34 Başlıklardaki değişiklikler için bakınız: d'Almeras, *Marie-Antoinette*, s. 399-403.
- 35 Alıntılar şu eserdendir: *Essai historique sur la vie de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre, née archiduchesse d'Autriche, le deux novembre 1775: Orné de son portrait, et rédigé sur plusieurs manuscrits de sa main*, 1789, s. 4, 8, 19-20. Bazıları bu kitapçığı Brissot'a atfetmekle birlikte d'Almeras ve Fleischmann bu görüşe katılmaz. (d'Almeras, *Marie Antoinette*, s. 339; Fleischmann, *Marie Antoinette libertine*, s. 67-70). Fleischmann, 1789 baskısı bu eseri Marki de Sade'in yazdığını söyler (s. 68). 1789'un başlarında bu eserden önce yayınlanan 88 sayfalık bir başka kitapçık (*Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France; pour servir à l'histoire de cette princesse*, London, 1789) daha az saldırgan bir tonda yazılmıştır. Birinci tekil şahıs kullanılmamıştır ve kraliçenin aşk serüvenlerini ayrıntılarıyla anlatmış olmasına karşın, biçem olarak pornografik sayılmaz. Bu kitapçık, kraliçeyi hatalarından dolayı uyarmak çabasıyla yazılmıştır.
- 36 *Le Godmiché royal* (Paris, 1789).
- 37 Başlıktan sonra gelen sayfada şöyle yazar: "Le mère en proscrira la lecture à sa fille. Au Manège. Et dans tous les bordels de Paris, 1791. "Sade'in La Philosophie dans le boudoir adlı kitabının erken basımlarından birinde bu sözcüklerle açıkça alay eden bir alıntı vardır: "La mère en prescira la lecture à sa fille." Bu 1795 Londra baskısındadır. Bakınız: Pascal Pia, *Les Livres de l'Enfer, du XVI^e siècle à nos jours* (Paris: C. Coulet and A. Favre, 1978), 2: 1044.
- 38 Ömek için bakınız: *Les Enfants de Sodome à l'Assemblée Nationale* (Paris, 1790), Enfer no. 638, Bibliothèque Nationale. Aristokrat bozulma ve cumhuriyetçi sağlık arasındaki karşıtlığı vurgulayan genel bir bakış için bakınız: Antoine de Baecque, "Pamphlets: Libel and Political Mythology", *Revolution in Print: The Press in France, 1775-1800*, editör Robert Darnton ve Daniel Roche (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1989), s. 165-76.
- 39 Darnton'un yorumlarına bakınız: Özellikle "High Enlightenment" bölümünde s. 33.
- 40 Bu sav için hiçbir kanıt göstermemektedir. (d'Almeras, *Marie-Antoinette*, s. 403).
- 41 Bibliothèque Nationale, Enfer no. 790-92.
- 42 İthafın doğrusu Carla Hesse tarafından benim dikkatime sunulmuştur.

Başka bir proje üzerinde çalışırken, Keralio'nun yazarlığını doğrulayan bir saldırıya rastladım. Yazar belli olmayan kitapçıkta şu ifade yer almak-taydı:

Matmazel de Keralio. Çirkin ve daha-şimdiden adetten kesilmiş; Devrim öncesinden beri. Gri saçlarının çirkinliğinin ve insanların duyarsızlığının tesellisini edebiyatın sessiz kültüründe buluyordu. O zaman ilkeleri saftı ve tutumu ailesinin soylu kibarlığına hiç ters düşmüyordu. Devrimden beri demagogik karışıklıklara teslim olmuş ve şüphesiz şehvetin ağına düşmüş Keralio, eskiden Givet'de yeteneksiz, müşterisiz ve dertsiz, köklü ve soylu bir avukat olan, şimdi işe Cumhuriyet yanlısı Cordelierler Kulü-bü üyesi Robert'le evlendi. Ailesi tarafından terk edilen, saygın kişilerin küçümsediği Keralio, utanç ve borç dolu bu sefalet içinde, Paris devrimi-nin açık saçık gazetesinde rezil Prudhomme hesabına çalışarak yaşamını utandıracak şekilde sürdürüyordu. *Les crimes des reines de France* adlı ki-tap, Keralio'nun utancını olduğu kadar kötümser çirkinliğini de doruk noktasına vardırdı.

(Les Crimes constitution nels de France, ou la désolation française, décrétéé par l'Assemblée dite Nationale Constituante, aux années 1789, 1790, et 1791. Accepté par l'escave Louis XVI, le 14 septembre 1791, [Paris: Chez Le Petit et Guillemard, 1792]).

- 43 Benim kullandığım baskının tam ismi şöyle: *Les Crimes des reines de France depuis le commencement de la monarchie jusqu'à la mort de Marie-Antoinette; avec les pièces justificatives de son procès* ("Publié par L. Prudhomme, avec Cing gravures. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Au Bureau des Revolutions de Paris, an II").
- 44 Ömek için bakınız: *Têtes à prtix, suivi de la liste de toutes les personnes avec lesquelles la reine a eu des liaisons de débauches*, 2. baskı. (Paris, 1792), 28 s. Neredeyse tıpkısı için bakınız: *Liste civile suivie des noms et qualités de ceux qui la composent, et la punition due à leurs crimes.... et la liste des affidés de la ci-devant reine* (Paris, basım tarihi belli değil, ancak Toumeux basım tarihi olarak 1792'yi vermekte).
- 45 *Père Duchesne*, no. 36.
- 46 *Père Duchesne*, no. 194.
- 47 *Père Duchesne*, no. 296 ve 298.
- 48 Fleischmann, *Marie-Antoinette libertine*, s. 76.
- 49 *Père Duchesne*, no. 36 (1791).

- 50 Fleischmann'ın *Marie-Antoinette libertine* adlı kitabında s. 173-4'de. Bu bölüm çok aşırı sözlerle noktalanıyor.
- 51 [Keralio] *Les Crimes*, s. vii.
- 52 René Girard, *Violence and the Sacred*, çeviren: Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), s. 141.
- 53 *Reimpression de l'Ancien Montteur*, 18: 290 (8. Brumaire oturumu, II. yıl, 29 Ekim 1793).
- 54 Alıntılar için bakınız: Gay Levy, Harriet Branson Applewhite ve Mary Durham Johnson, *Women in Revolutionary Paris, 1789-1795* (Urbana: University of Illinois Press, 1979), s. 215-16, 219-20.
- 55 Yukarıda 42 no.lu nottaki alıntıya bakınız.
- 56 Outram, "Le Langage mâle de la vertu", s. 125, alıntı s. 126'dan. Aynı zamanda bakınız: Landes, *Women and the Public Sphere*, "Women and Revolution" bölümü, s. 93-151.
- 57 Örneğin *Père Duchesne*, no. 180.
- 58 Lynn Hunt, "The Sacred and the French Revolution", *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*, editör: Jeffrey C. Alexander (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), s. 25-43; alıntı 32. sayfadandır.

6 Toplumsal Beden: *Juliette'in Öyküsü'nde* Kargaşa ve Tören

Luciënne Frappier-Mazur

Sade'ın anlattığı orji (grup sevişmesi) sahnelerindeki törensellik pek çok kez anlatılmış, tanımlanmış ve yorumlanmıştır. Ancak bu sahneler toplumsal simgeler açısından incelenmemiştir. Sade'ın düşleriyle ilgili olması ve bu nedenle de içerik olarak Sade'ın ruhunu yansıtmaya rağmen, bu sahnelerin içerdiği vahşet toplumun uyguladığı olağandışı cezalar ve baskılarla iç içedir. Eski Rejim döneminin aristokratlarından olan Sade dine aykırı, vahşi ve cinsellik ağırlıklı işlere yönelmiş ve toplum tarafından cezalandırılmıştır. Sade'ın şiddeti, Devrim öncesi yılların politik havası içinde bazı şeylere kişisel tepkisini oluşturur: Yetki belgelerinin mantıksızlığına duyulan tepki, ölüm cezasına çarptırılmasına ve hapse atılmasına duyduğu tepki ve sonraları da Terör ve İmparatorluk dönemlerinde yeniden hapsedilmesine duyduğu tepki. Sade'ın bedeninde duyumsadığı yalnızca cinsel zevklerinin kırık dö-kük gerçekleşmesinden çok ötedir. Yaşadığı toplumsal çalkantılar, 1789'dan sonra ona uygulanan gerçek sefalet, birbiri ardına gelen politik rejimler ve ona çektiği eziyetler, zor

dayanılır fiziksel koşullar Sade'ı şekillendirdi. Ona bunca sıkıntıyı çektiren toplumsal durum Sade'ın fiziksel ve ahlâkî dertlerini belirleyici oldu. Bunların bazısına tepkisini psikosomatik olarak, çok kilo alarak ve başka rahatsızlıklara yakalanarak gösterdi. Yazmak ona kişisel ve toplumsal çifte gerçekliği temsil etme olanağı sağladı. Yaratığı orji sahnelerinin törenselliği aracılığıyla bu sıkıntıların üstesinden gelmeye çalıştı.

Bireysel ve kolektif ritüeller "geçmiş deneyimleri yeniden şekillendirmeyi" amaçlar.¹ Bu "zorunlu olanı arzulanana" çevirmektir.² Victor Turner, düşlerde olduğu gibi törensel simgelerde de "birbirinin karşısı iki eğilim arasında bir uyuşma" olduğunu söylemektedir. Bu uyuşma "toplumsal kontrol" ile "bu kontrolün yıkımına yol açabilecek içsel ve evrensel insan dürtülerinden"³ söz etmektedir. Bu uyuşma ve arabuluculuk işlevine rağmen bazı törenlerin son derece şiddetli olduğunu bilmekteyiz. Sade'ın yarattığı fanteziler de ılımlı olmamakla birlikte, düzenli ve metotlu olmaları nedeniyle törensel bir yapı kazanmışlardır. Bu törensel yapı, hem kişisel hem de toplumsal düzeyde gerçeği yan yana yaşatma çabasına işaret eder. Ayrıca Sade için gerçeklik ilkesi politik ve toplumsal zorunluluklarla son derece karışmıştır. Bu nedenle, Sade'ın arzularıyla dış sınırlamalar arasındaki büyük uçurum, hem onun fantezilerinin şiddetini, hem de bunların aşın törenselleştirilmelerini açıklar. Ve Sade'daki bu törensel simgesellik bize onun sosyopolitik gerçeği ve kişisel ruh durumunu anlatır. Turner'a göre törensel simge iki kutuplaşmış anlamlandırma-ya işaret etmektedir: Bunlardan biri ideolojik, diğeri ise duyularla ilgili olandır. İdeolojik olan toplumsal ve ahlâkî düzene, ikincisi ise doğal ve fizyolojik düzene aittir. İkincisinin, yani duyularla ilgili olan kutup, simgenin dış biçimini en çok andırır.⁴ Sade'ın anlattığı orji sahnelerinin güçlü törenselliği, ve yaşam, ölüm ve toplumu sorgulaması nedeniyle roman ge-

nelde erotik beden ile toplumsal beden arasındaki koşutluğa izin verir.

Sade'da törenin etkisi, orji sahnelerindeki kargaşa ve belirsizliği düzene sokmaktır. Sade simgesinin ikili önemi de burada yatar: Bir yandaki tören protokolüyle diğer yandaki saflık kuralının çığnenmesi ve şiddeti birleştirir. Böylece Esli Rejim döneminin katı kurallarla yapılaşmış toplumunu ve karşısını yeniden yaratır. Bu arada kartezyen benlik ve içgüdüsel arzu gücü de ortaya çıkar. Marcel Mauss'tan esinlenen Mary Douglas, gücün toplumsal coğrafyasını çizerken, bedenin uzamında şekillenmesini anlatır:

İnsan bedeni hep toplumun bir imgesi olarak ele alınmıştır. Bedenin hangi yönünü ele alırsanız mutlaka toplumsal bir boyutuna rastlanır. Bedendeki delikler toplumsal giriş ve çıkışları, kaçış yollarını ve istilaları akla getirir. Toplumsal sınırları koruma endişesi yoksa bedensel sınırlar endişesi de yoktur. Kafayla ayaklar arasındaki, beyin ve cinsel organlar, ağız ve anüs arasındaki ilişki, hiyerarşi kalıplarını açıklamak için kullanılır. Bu nedenle beden kontrolünün toplumsal kontrolü ifade ettiğini savunuyorum. Tören sırasında bedensel kontrolün bir kenara itilmesi, ifade edilen toplumsal deneyimin gerektirdiklerini ortaya koymaktadır.⁵

Aynı şekilde, Sade orjilerinin kalıpları ve kişileri hem cinsel simgeler olarak, hem de erotik bedenle toplumsal beden arasındaki benzerliklere dikkat çekilerek çözümlenebilir. Bu kişi ve kalıpları özetlemek yerine, orji sahnelerinde cinsel hiyerarşiyi kuran ve bu sahnelerin söylemini oluşturan kişi ve kalıplar üzerinde yoğunlaşacağım. Kadının çok değişken bir simge olduğunu göstereceğim. Orji sahneleri ve söylem kadını bir yandan cinsel ve toplumsal bir tehlike olarak, bir yandan da başka toplumsal tehlikelerin simgesi olarak göstermektedir. Bu gösterilenler güç ilişkileri sorununun etrafında dönmekte, ve Sade'in diğer simgeleri gibi, düzensizliğe çağrıyla düzene çağrı arasında titreşmektedir.

Sade'in eserlerinde cinsel hiyerarşi toplumsal hiyerarşideki güç ilişkilerini temsil ediyorsa, bunun nedeni Sade'in "güç" kavramını cinsel enerjiyle tanımlamasıdır. Peş peşe orjilerin yapıldığı bu evren gerçek toplumu tam olarak tanımlamayı amaçlamaz. Bu fantazi toplum Sade'in öznel tasarımı olup üzerinde istediği değişiklikleri yapar. Düş ürünü olan baş kişi toplumdaki sosyoekonomik olguları son derece keskin bir biçimde kavrar. Hatta denebilir ki Sade'in dehasının belirleyici özelliğini bu çılgın türetmelerle gerçekçi görüşlerin birbiriyle etkileşimi oluşturur. Bu ikili yaklaşımdan daha önce söz edilmekle birlikte nasıl yaratıldığı yeterince incelenmemiştir.

Bu incelemenin bir başka yerinde cinsel farklılığın ters cinsel ilişkiye, kadınlığın yok edilmesine ve özellikle de kadının doğurganlığının reddedilmesine dayandırıldığını savunmaktayım. Bir tanesi orji sahnesindeki bir kişi, diğeri ise bir tema; fakat her ikisi de erkeğin gücünü kabul ettirmesini açığa çıkartmakta. Sade'da bir erkeğin erkek modeli olarak kullanılması, yani başlı başına bir model olması, fallik-anal* simgelerden elde edilir. Sonuç olarak da erkek-kadın hiyerarşisine varılır. Kadın cinsel simgelerini baskı altına alarak, Sade bu tür bir hiyerarşie dikkat çekmektedir. Aynı tür hiyerarşi genel olarak köle-efendi ve kurban-kıyıcı hiyerarşisine uymakla birlikte her durumda tıpatıp aynıysa değildir.

Kadın geleneksel olarak çifte toplumsal statüye sahiptir. Cinsiyeti ve toplumsal sınıfı olmak üzere iki ayrı tanıma uyar. Kadın olmak nedeniyle ikinci sınıftır fakat ayrıcalıklı bir toplumsal sınıftansa bu açıdan üst düzey sayılır. Bu belirsizlik kadını iç çekişmeleri olan tüm hiyerarşik sistem için kusursuz bir modele dönüştürür. Zaten değişim süreci içindeki toplumlar da böyle iç çekişmeler yaşar. Önce Sade'in kadınların ne tür tehlike işareti olduğunu açıklamaya çalışacağım. Bu tehlikeler hem cinsel, hem de toplumsaldır ve kadının diğer tehli-

* Fallik: erkek cinsel organıyla ilgili, anal: dışkı boşaltım deliği.

keli sınıfları simgelemesine izin verir. Sonra da ideal bir hiyerarşik düzeni anlatmaya çalışan metindeki düşlenen çözümleri inceleyeceğim. En son olarak da Sade'in erotik simgelerinin ne anlama geldiğini belirteceğim.

TEHLİKELİ OLANIN KADINSILAŞTIRILMIŞ TEMSİLİ

Toplumsal ve cinsel ilişkilerde iç çarpışmalar kesin hatlarla tanımlanan toplumsal bir hiyerarşiyi önlemektedir. Bu özellikle Sade'in yaşadığı dönemde böyleydi. Sade'in toplumsal tablolarında kendisiyle mücadele eden bir sınıf görülür ki bu Sade'in kendi toplumsal sınıfıdır. Bu tabloyu daha da zorlaştıran bir olgu vardır: Güç için mücadele ederken burjuvazi tehlikeli bir rakip sınıf oluşturmuştur. Devrimden sonra bu mücadele tüm topluma yayılmıştır. Burjuvazi yaygın desteğine güvenerek asil sınıfı yerinden söküp atmış, bu arada da fakir sınıfların sırtından geçinmenin çağdaş temellerini güçlendirmiştir. Bu durumun Sade'in dünyasına uyarlanmış halini düşünürsek, *The Story of Juliette* adlı öyküde efendilerin birleşik kardeşliğinin bile kendi aralarında rekabete düştüğünü ve iki erkek kardeşin birbirine hızla düşman olduğunu görürüz. Noirceuil, yerine geçme niyetiyle Saint-Fond'u öldürtür. Önce sıkıntı çekilmesine karşın bu niyet sonunda gerçekleşir. Bu ek gelişme sistemin ne kadar tahmin edilemez olduğunu, ne kadar tutarsız olduğunu göstermektedir. Bu tür saray devrimleri Sade'da kural dışı değil, oldukça sıradandır. Bunlar asil sınıfın iç çekişmelerini büyütmede, krallık dönemi ve sonrasının güç uğruna çevrilen entrikalarını ve toplumsal rekabeti göstermektedir.

Onsekizinci yüzyıl toplumunda ayrıcalıklı sınıf kadınları ataerkil ülkelerle çatışmadan büyük bir özerklik kullanabilirlerdi. Zengin burjuva ve asil sınıfın kızları toprağın bölünme-

sini önlemek ve en büyük erkek çocuğa geçmesini sağlamak için ya manastırlara kapatılır, ya da ailesinin düzenlediği bir evliliğe zorlanırdı. Fakat evlendikten sonra canlarının istediği gibi yaşarlar, yüksek toplumsal sınıfa ait olmanın keyfini çıkarırlardı. Salon hanımefendileri veya güçlü erkeklerin danıştığı metresler olarak güçlü bir etkiye sahip olurlardı. Ancak bu etki bireysel bir temele dayanmaktaydı.

Bu karmaşık, çapraşık ve iç içe geçmiş çekişmeler ve toplumsal dip akıntıları Sade'in romanının yapısını oluşturur. Erkeklerin kadınlara gösterdiği (Clairwil'in de erkeklere gösterdiği) şiddetli düşmanlık, toplumun her katmanında görülen şiddetli sınıf rekabetine aynen benzemektedir. Mary Douglas'ın sözlerini kullanmak gerekirse, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler "yoğun rekabet yaşayan toplumsal sistemleri etkileyen gerilimlerin ağırlığını taşımak zorundadır". Bu durumlarda erkek ilkelerinin üstünlüğünü vurgulamak sanki daha da gereklidir çünkü erkek ilkeleri "kadın tarafından incitilmektedir". Toplumsal düzeyi erkeğinkine eşit bile olsa orji kurbanı kadınlar, kadın olarak erkekten daha aşağıda bir toplumsal sınıfa aittir. Bu nedenle de aristokratın gözünde baş kaldıran ve düşman bir sınıftandır. Sonuç olarak "cinsel ilişkiler, erkeğin kendini cinsel eşi tarafından tehdit edilen biri gibi gördüğü, düşmanlar arasında geçen bir çekişme niteliğine bürünmektedir".⁶

Bu görüşün sonucu, kadının kirlilik olarak temsil edilmesidir. Mary Douglas'a göre kadın ve kirlilik arasındaki bu ilişki güç yapısının ciddi bir tehdit karşısında kaldığı toplumsal ilişkilerin cinsel betimlemelerinde ortaya çıkmaktadır.⁷ Sade orjilerinin her ayrıntısında sürekli görülen kirlilik, kadın-toplum ikili ilişkisi açısından incelenmemiştir. Orjiyi anlatan söylemin iğrenmeyi yadsımak için dallandırılıp budaklandırıldığı doğrudur. Aynı zamanda eski, çirkin ve değersiz nesneler, çapkınların dumura uğramış duygularına canlılık getirdiği için

övlür. Ancak iğrencin yadsınması, iğrenme duygusunu cinsel isteğe dönüştürür ve sürekli kirlilik yaratır. *The Story of Juliette'* de bu savı kanıtlayan bir bölüm bulunmaktadır. Suç Dostları Demeği'nin yeni başkanı Belmore ilk konuşmasında kadın vücudunu en iğrenç şekilde anlatır:

Kız mı? Mutlaka leş gibi kokuyordur. Bir gün kokmazsa başka bir gün kokar. Lağım çukurunun karşısına geçip heveslenmeye değer mi? Yoksa kadın mı? Kabul ediyorum, başkasının arıdığı bazen bir anlığına iştahımızı kabartır. Ama ya aşk? Kadında tapınılacak ne var ki? İçinden bir düzine çocuk çıkan koca bir kalıp. Kalbinin bu hakimini çocuk doğururken getir gözünün önüne. Mutluluğun tanımı sandığın o delikten şekilsiz, yapışkan, pis etler fırladığını gör. Bir keré de soy ruhunun bu tanrıçasını. Başını döndüren şu iki kısa, çarpık baldır mı? Yoksa baldırların üstündeki pis, kokuşmuş yarık mı? Belki de düş gücünün ateşleyen o baldırların üstüne dalga dalga yayılan katlanmış önlüktür? Yahut da göbeğe kadar sarkan şu iki yağlı et parçaları? Belki de madalyonun arka yüzünü canın çekiyordur. Şu iki sarı, gevşek et yığınının arasındaki moranmış deliği arzuluyorsundur. Bunlardan zevk almak için kendini alçaltıp, en aptal hayvandan daha alt düzeye iniyorsun... Fakat ben yanıliyorum. Seni çeken bunlar değil. Seni esjr alan çok daha güzel özellikler! Sahtekâr ve yalancı bir kişilik, sürekli aldatmacalar, bu tiz kedi sesi, ya da bu orospuluk ve ahlâkçılık. (Çünkü kadınlar bu iki kutuptan hiç ayrılmazlar). Bu iftira..., bu kötü ruhluluk..., bu çekemezelek..., bu yüzeysellik.⁸

Burada öznel bir yan olmakla birlikte bu sert eleştiri öylesine yaygın bir söylemden kaynaklanmaktadır ki, amacın biraz da alay etmek olduğu göz ardı edilemez. Son bölüm, Ortaçağ dinî söyleminde var olan ahlâk kalıplarını çok abartılı bir biçimde kullanır. Zaten bu söylem de kirlilik motifini çok sık kullanmıştır. Ahlâkî ve fiziksel kirlenme birbirini tamamlayan temalar olarak, saldırının gücü olarak yeniden kullanılmıştır. Her iki durumda da, hem toplumsal hem cinsel güç tehdit altındadır. Douglas'a göre, toplumsal kargaşa olgusu "güçlü ve etkili pislik ve tehlike simgeleriyle" ortaya konmuş-

tur.⁹ Törenselleşmelerin iki yönlü önemi göz önüne alınırsa, iki noktayı vurgulamak gerekir: Birincisi, Sade'ın açıkça belirttiği arzu ve iğrenme duyguları cinsel tehdit olarak algılanmalıdır. Bu duyguları ilgilendiren kutuptur. İkincisi, bu tehdit, Devrim öncesi ve sonrası toplumundaki kargaşa ve çatışmalarla iyice pekişmiştir, ki bu da ideolojiyi ilgilendiren kutuptur. *The Story of Juliette* adlı eserde öykü, söylem ve cinsel semboller, kurbanların hem arzu hem iğrenme uyandıran nesneler olarak gösterilmesini dönemin erkek-kadın ve sınıf çatışmalarıyla eş değerli olduğunu ortaya koymaktadır. Sade bu çatışmaları orji sahnelerinde daima güç ilişkileri olarak sunmuştur.

Sade çözümleri de daima cinsellik aracılığıyla önerir. Eğer iğrenme sürekli arzulamaya yol açıyorsa bunun nedeni orji sahnelerinin ütopik dünyasında kadının şiddetle köleleştirilmesi ve böylece temsil ettiği tehdidin ortadan kaldırılmasıdır. Mary Douglas'a göre "erkek üstünlüğü toplumsal düzenlemenin merkez ilkesi kabul edilip hiç çekinmeden ve fiziksel baskı yöntemi olarak uygulandığında, cinsellik kirlenmesi inançları pek fazla gelişmez".¹⁰ Bu noktadan bakıldığında, orjideki kurbanların tamamen boyunduruk altına alınıp baş eğdirilmesi hem iğrenmeyi önleyecek, hem de kirlenme riskini ortadan kaldıracaktır. Çatışmalara ideal çözüm de bu olacaktır. Ancak, kirlenme yine gerçekleşecek ve bu tehdit hep var olacaktır.

KURBAN/KIYICI VE KADIN/ERKEK İKİLEMİNDEKİ HİYERARŞİ

Batı geleneğinde antik dönemden beri var olan ve erkek eşcinselliğini heteroseksüelliğin üzerinde tutan bir kültürel akım bulunmaktadır. Antik dönemde örgütlenmiş bir kadın eşcinselliği (ve özel yaşamdaki lezbiyenlik) vardır fakat yal-

ruzca törensel ve dinsel formdadır. Buna kıyasla erkek eşcinsel kardeşlik örgütleri hem dinsel, hem de dünyevi formlarda var olmuşlardır. Bu örgütler eşcinsel ilişkiyle erkekler arası toplumsal birlikteliği kaynaştırmış, kadınlara kapılarını açmışlardır. Plato'nun *Symposium* adlı eserinde yiyecek ve kadınlara duyulan sevgi sıradan ve geçici zevkler arasında sayılmış, şarap sevgisi ve oğlanlara duyulan sevgiden daha alt düzeyde tutulmuştur. Şölen konuşmalarından, yani "logos symptikos"dan¹¹ sonra sıra şaraba ve oğlanlara gelmiştir. Sade'in eserlerinde de "hem eşcinsellik, hem heteroseksüellik" kullanılmış, ancak erkekler arası cinsel ilişkinin "üstünlüğü" sürekli vurgulanmıştır.¹² "Fransızlar, cumhuriyetçi olmak istiyorsanız bir gayret daha gösterin" derken, Sade, Yunan ve Roma örneklerini akla getirmek istemekteydi. Bir başka eserinde şöyle demektedir: "Keşfedildiğinde tüm Amerika kıtasında böyle eğilimleri olan insanlar bulunmaktaydı."¹³ Sade kadın eşcinselliğini de övmekte, ancak bu eylemi kadınları güç noktalarından ve yapılarından uzak tutmak için bir araç olarak görmektedir.

Kadın-erkek tanımlarındaki kargaşaya ek olarak, kullanılan cinsel simgeler de kadın ve erkeğin eşitsizliğini vurgulamakta ve düzensizliğin olduğu yerde düzen yerine geçmekteydi. Saint-Fond erkek despotizminin ve erkek cinsel organının üstünlüğünü en belirgin şekilde ortaya koyar. Böylece en fazla toplumsal güçle en fazla cinsel enerjiyi birleştirir. Büyüleyici güzelliği, fiziksel sağlığı ve diri erkekliği otokrat gücün kusursuzluğunu kanıtlar. Saint-Fond bu gücün hem modeli, hem de sözcüsüdür.¹⁴ Saint-Fond'un ahlâk açısından ikizi olan Noirceuil güç isteginden söz etmekte ve kendi grubunun ayrıntılarını müthiş bir birleştiriciliği olan erkek cinsel organına benzeterek tasarlamaktadır. Kendi organını görmek bile Noirceuil'yi kendine tapma krizlerine sokmakta, Juliette'i de bu çılgınlığa katılmaya çağırmaktadır: "Dünyada onun için fe-

da etmeyeceğim hiçbir nesne yok: O benim için Tanrı. Al o senin olsun, Juliette. Tap buna, bu despot organa. Kokulu baharatlar yak bu muhteşem Tanrı'ya. Onu tüm dünyanın tapması için ortaya çıkarmak istiyorum" (8: 180). Juliette "pek çok eylemin asıl amacı olan" bu organı hayranlıkla inceler, ancak diğerlerinin katılımı olmadan bu törende kendini kapıp koyvermemeye dikkat eder. Çünkü Noirceuil'nin "tutkuları" erkek cinsel organında toplanmış olduğu için "mercekten geçip tek noktada odaklanmış güneş ışığı gibi merceğin altındaki nesneyi hemen yakarlar" (8: 181). Çoğu kez olduğu gibi, komik uzaklaşma Sade'ın eserlerindeki gülmeceyi tanımlar, fakat öne sürdüğü savın önemini azaltmaz.¹⁵

Baş tacı edilen ve bayraklaşan bu birliktelik şekilsiz kadının katılımıyla güçlenir. Bu kadın törende dengeli sağlayan diğer unsurdur. Suç Dostları Demeği'nin yasasında yer alan altıncı madde hiçbir kimliği olmaması istenen kadınların nasıl davranması gerektiğini şöyle anlatmaktadır:

Bir kadının hiçbir zaman kendine ait bir kimliği olamaz. Hoşuna gitmek istediği, çıkarı olduğu kişinin kimliğini ustaca ödünç almalıdır. Ya kendi tutkusunun peşine düşmelidir, ya da arzularının. Yine de tutkulanı doyuracak her türlü suç için ayıracak enerjisi olmasına dikkat etmelidir (8: 416).

Enerji tabii ki önemlidir çünkü kadın kendi tutkularına hizmet ederken erkeklerin tutkularına da hizmet eder. Sade bir davranış biçimi tarif etmekle yetinmekte, kimlik sorununa hiç ilişmemekte, bu konu gereksizmiş gibi davranmaktadır. Kadın, erotik davranışlarıyla düşük toplumsal sınıfının gerektirdiği düzeye terk edilmektedir. Bu toplumsal aşağılanma kadının veya hiyerarşik olarak alt düzeyde sayılan herhangi bir grubun "karakterinin olmamasını" zorunlu kılmaktadır. Pornografik bir metin olan *Margot la Ravaudeuse* adlı eserde –ki belki

Sade bu noktada bu eseri hatırlamıştır– profesyonel fahişeye benzeri öğütler verilmektedir: "Kendine ait bir kişiliği olmasın. Sevgilisinin kişiliğini incelesin ve kendi kişiliğiymişcesine benimsesin."¹⁶ Sade'ın romanı pornografik romanla erkek cinsel organının üstünlüğü söylemini birletirdiği için, farklı bir hiciv içermektedir.

Ancak kadının şiddete başvurması tehlikelidir. Bu tehlike her an erkeğe yönelebilir. Tehlikeyi ortadan kaldırmak için kadının statüsünün düşük olduğunu belirtmek yeterli değildir. Sade'ın savunduğu saldırganlık, zevk arayışının ötesinde nedenler içerir. Sade'ın cellatları ve kıyıcıları, kurbanı daima düşman olarak görür ve kadın kurbanları açıkça yeğler. Kadını yeğlenen hedef haline getiren birkaç öge vardır. Eser sadistçe zevki, kadının hem üreme organlarının, hem de orgazm olmasını sağlayan organlarının yok edilmesi olgusuyla bağdaştırmakta, böylece kadının zevk alması yıkıma uğratılmaktadır. Okur bir süre sonra sürekli yinelenen ve erkeği hakim konumda gösteren bu azgın felsefeyi ezberlemektedir: Kadın "düzülmek için vardır", zayıflığı erkekte ezme duygusunu kamçılar, "bir köleyle insanın kansı arasında" hiçbir fark yoktur (9: 247).

Kıyıcı-kurban ve efendi-köle hiyerarşilerinin geleneksel erkek-kadın hiyerarşisini model alarak yapılandığını söylemek abartılı olmaz. Aynı ezen-ezilen ilişkisi net ve basitleştirilmiş bir biçimde bu ilişkilerde de görülmektedir. Tabii erkek kurbanlar da vardır ama bunlar sayıca çok azdır ve ezilen kadın asıl prototiptir.¹⁷ Borchamps'ın özyaşam öyküsünün ayrıntılarından biri, kadın-(kurban)-köle dengesinin hem toplumsal, hem de cinsel boyutlarını açıklamaya yetecektir. Borchamps, Gürcistan'ı gezerken "iki güzel kız" satın alır. Fakat yanındaki adamlardan biri "muhteşem bir Gürcü delikanlı ile iki genç Yunan erkek köleyi" yeğler. Borchamps, Tiflis kentinde "en önemli ticaret kaynağının kadınlar" olduğunu belirtir. "Burada

kadınlar açıkta satılmakta, hayvan pazarı gibi kadın pazarları var, Asya'nın ve İstanbul'un haremli için... Dünyada fahişe pazarlamasının böyle belirgin olduğu başka bir ülke yoktur" (9: 294). Fuhuş ve köleliği yan yana koyarak Gürcü köylülerin asillere kadın yetiştirmek için nasıl baskı altında olduğunu, buna karşılık asillerin de hem kız, hem erkek çocuklarını prense nasıl peşkeş çektiklerini anlatmaktadır: "Bu nasıl bir çelişki: Kendi köylülerini köle olarak kullanan asiller, mevki ve para elde etmek uğruna prensin kölesi olmaktadır. Başarıyı kesinleştirmek için kız ve erkek çocuklarını küçücük yaşta prensin yatağına sokuyorlar" (9: 294). Borchamps'ın "çelişki" diye adlandırdığı olgu aslında bu kölelik ve fuhuş döngüsünün asıl mantığını anlatmaktadır. Bu olgu belli bir toplumsal gerçeğe dayanmaktadır. Bu gerçeğin çelişkileri ortadan yok olmakta ve kusursuz bir mantık belirmektedir. Acımasızlık ve her şeyin satılabilir olması otokratik idare şekillerinin kaçınılmaz etmenleridir. Bu etmenler toplumun her katmanına yansır. Yine de Şade'ın yaşadığı toplumda haksızlık bazen düzeltilir, yetenek ve beceri takdir edilirdi. Hristiyan ideolojisi, yasa ve felsefe tüm insanların bir ruhu, hakları ve düşünme yetileri olduğunu kabul ederdi. Ancak burada bazı kısıtlamalar söz konusuydu. Bu nedenle, dış dünyadaki temel çelişki şuydu: Kadınlar, toplumsal alışveriş döngüsü içinde birer mal olarak işlem görmekteydi, fakat köle düzeyine inmemişlerdi. Şade, bu köle düzeyine indirgeme işlemini tamamlamakta, böylece resme berraklık kazandırmaktadır. Böyle yaparak da toplumsal adaletsizliği ve kokuşmayı hafifletecek her şeyi siliip atmaktadır. Hakları çiğnenen ve sömürülen tüm gruplara aynı şekilde davranan güç mekanizmalarını çözümlemektedir. Sömürü ve ezme ilkelerini tüm yalınlığıyla ortaya koyarak kadınlara reva görülen aşağılık konumun önemini, toplumsal gerekliliğini ve keyfiliğini açığa çıkarmaktadır. Borchamps'ın öyküsünü örnekleyici kılan da budur. Kadınları fuhuşa iten

kadın-erkek hiyerarşisi ve orjideki kırıyıcı-kurban ilişkisi, Sade'in romanında toplumu oluşturan efendi-köle ilişkilerinin en göze çarpan motifleridir.

Bu çalışmayı Sade'in erotik simgeleri ve toplumsal ve politik gücü erotik veya cinsel güce bağlamasının sonuçlarını tartışarak bitirmek istiyorum. Sade eşitsizliğin sürdürülmesinde zenginlik ve rütbenin etkisine değinmekle birlikte, toplumsal eşitsizliğin en belirgin nedeni olarak cinsel ve doğal eşitsizliği göstermektedir. Toplumsal ve doğal eşitsizliği birbirine eş gibi gösterirken, yarattığı sahnelerde ve söyleminde toplumsal ve cinsel despotizmi birbirine kaynaştırmıştır. Bu çifte indirgemenin sonucu olarak orji toplumsal ilişkilerin bir modeli veya yansıması olmuştur. Aynı zamanda cinsel ve toplumsal despotizm haklı gösterilmiştir: Eğer tüm politik sistemler despotizm eğilimine takılıp tökezliyorsa, demek ki bu eğilim hem insanın doğası gereğidir, hem de önlenemez. Saint-Fond'un Juliette'e açıkladığı da aynen bu görüştür: "Tüm erkeklerin despotluğa eğilimi vardır; doğanın içimizde uyandırdığı ilk tutku budur" (8: 305). Orji sırasında cinsel açıdan despotluk yapmak toplumsal despotluğu da ortaya çıkarmaktadır: "Paylaşılan her güç zayıflar: Bu kabul edilmiş bir gerçektir. Sana zevk veren nesneye sen de zevk vermeyi dene: Bir de bakarsın sen zararlı çıkmışsın: Dünyada cinsel zevkten daha bencil bir tutku yoktur" (8: 257).

Cinsel despotizm çoğunlukla erkeklere ait bir özellikse, Juliette'in özel durumu bize şu gerçeği açıklamaktadır: Kadın-erkek hiyerarşisinin asıl dayanak noktası güçtür ve Sade için bu güç toplumsalı aşip karşısındaki kişiyi ezmeye yönelik bir güçtür. Clairwil, Juliette veya la Durand isimli kadınlar orjiyi yönetmeye kalktıklarında kadın-erkek hiyerarşisi tersine çevrilir. Ancak bu kadınlar yalnızca orjide yer alan erkekler kendilerinden daha alt toplumsal sınıftansa yönetici olabilirler; kendileriyle aynı toplumsal düzeyde olan ve bu nedenle ka-

dınlara cinsel açıdan hükmedebilecek erkeklerin olduğu gruplarda hiçbir zaman yönetici olamazlar. Bir başka açıdan bakıldığında ise bu üç kadın çapkının kendileriyle aynı toplumsal düzeyde, hatta daha üstün olan kadınları harcamakta hiç duraksamadıklarını görürüz. Aşağıdaki önemli konuşma erkeklerin sarsılmaz üstünlüğünü hiç sorgulamadan, cinsel ve toplumsal bağımlılık arasındaki karmaşık ilişkiyi tanımlamaktadır:

(Juliette): Bir kadın olarak kendimi ait olduğum yere koyuyorum. Bağımlılık kaderim, biliyorum.. Hayır, kesin bağımlılık değil.
 (Noirceul): Sahip olduğun servet, aklın ve kişiliğin seni bu kölelikten koparıp yükseltiyor. Bu gruba kadın-eş-fahişe giriyor bence. Bu gruplamayı yaparken doğanın yasalarına uyuyorum. Doğa yasaları da, gördüğün gibi, kadının ancak sürünmesine izin veriyor. Akıl, yetenek, zengirlik ve destek, doğanın kadın olarak yarattıklarını güçsüz sınıfların içinden söküp yükseltiyor, (Toplumsal sınıf-kadın olma koşutluğuna dikkat edin.) Güçlüler sınıfına girer girmez de güçlülerin tüm hakları, baskı, zulüm, cezalandırılmamak ve tüm suçları işleme hakkı hemen onların olur. Benimle ve benim dostlarımla kadın ve köle olmanı, diğer hepsiyle bir despot olmanı istiyorum... Ve bu andan itibaren sana gereken her aracı vereceğime yemin ederim (8: 201).

Açıkça görülüyor ki, Sade toplumsal koşullanmanın rolünü göz önüne almakta ve doğuştan gelen özelliklere "akıl, yetenek" gibi etmenlerin ayrıcalık kattığını kabul etmektedir. Fakat buna rağmen doğadan kaynaklanan bir cinsel eksikliği hiç göz ardı etmemektedir. Bu öyle bir aşağılanma getirmektedir ki *köle*, *eş* ve *fahişe* rolleri kadın olarak doğmuş olmanın toplumsal sonuçları olmaktadır.

Sade hiçbir zaman tümüyle eşitlikçi bir toplum göstermediği gibi, Juliette'le efendileri arasında da özdeşlikler göstermemiştir. Noirceuil ve Saint-Fond büyük politik güçlerini doğuştan taşıdıkları özelliklere olduğu kadar doğal güçlerine de

borçludurlar. Kötülükler dünyasında yaşamalarına karşın, katıksız toplumsal ve cinsel güç kurabilmiş olmalarını da bu doğal güçlerine borçludurlar. Orjinin cinsel hiyerarşisi despotluk idealinin modelini oluşturmayı sürdürmektedir.

Bu sistem içindeki en tutarlı fikir "uçların hiyerarşisi" fikridir. "Jouissance" (sözcük Fransızca'da hem 'kullanma', hem ' zevk', hem de 'orgazm' anlamına gelmektedir) güç kullanarak elde edilir. Sade'ı eleştiren bir yazar onun "baskı altında tutulmuş erotizmi" açığa çıkardığını, bu erotizmin eşitsizliği kabullenilir hale getirdiğini, d'Holbach ve Voltaire'de de benzeri konular olduğunu söylemektedir: Toplumsal eşitsizlik doğadan kaynaklanır ve –bunu yalnızca Sade söylemektedir– "bu eşitsizliği bilmek 'jouissance' ile sonuçlanır".¹⁸ Açıkça görülmektedir ki, güç isteğiyle zevk isteğini birbirinden ayırttığımızda, ağır basan güç isteğidir. Çünkü toplumsal ve cinsel alanların ortak ögesi güçtür. Dardignia'nın dediği gibi Sade'ın yarattığı kişilerde "başkalarının bedenleri üzerinde katıksız güç kurma isteği, özellikle de 'aşağılık' olduğu düşünülen kişilerin yaşamlarının, efendilerin zevki için hiçe sayılması" çok görülmekteydi.¹⁹ Son hesaplaşmada güç kurma isteği her şeyin üzerindedir.

NOTLAR

Phyllis Rackin'e bu bölümün düzenlenmesine yardım ettiği için teşekkür ederim.

- 1 Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (New York: Praeger; London: Routledge and Kegan Paul, 1966), s. 67.
- 2 Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca: Cornell University Press, 1967), s. 30.
- 3 Aynı eser, s. 37.
- 4 Aynı eser, s. 28.

- 5 Mary Douglas, *Natural Symbols* (New York: Pantheon Books, 1970), s. 70-71.
- 6 Douglas, *Purity and Danger*, s. 147, Yeni Gine'nin Mae Engas'yla ilgili. Tarif edilen toplumlar arasındaki farklar ne kadar fazla olursa olsun, Douglas'ın kurduğu "toplumbilimsel ilişkiler" (aynı eser, s. 146), Sade'in simgesel eylemlerinde ek benzerliklere işaret etmektedir.
7. Aynı eser, s. 147, 151.
- 8 *Histoire de Juliette, Oeuvres complètes du marquis de Sade* adlı eserde (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1963), 8: 488-89. Metindeki sayfa numaraları bu basıma aittir.
- 9 Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (1970; sonra-ki basım New York: Random House, Vintage Books, 1973), s. 111.
- 10 Aynı eser, s. 142.
- 11 Florence Dupont, *Le Plaisir et la loi: Du "Banquet" de Platon au "Satiricon"* (Paris: F. Maspero, 1977), s. 32.
- 12 Marcel Hénaff, *Sade: L'invention du corps libérin* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978), s. 148. Bu iddiada bulunan tek kişi değildir.
- 13 *La Philosophie dans le boudoir, Oeuvres complètes du marquis de Sade*, 3: 510.
- 14 Douglas kusursuz beden güzelliğinin bazen ideal bir teokrasiyi simgelediğini belirtmektedir (*Purity and Danger*, s. 4).
- 15 Anne-Marie Dardigna'nın *Les Châteaux d'Eros, ou, Les infortunes du sexe des femmes* (Paris: F. Maspero, 1980, s. 252) adlı kitabında *Histoire d'O* adlı eseri incelemektedir. *Histoire'da* açıkça Sade'ı çağrıştıran bölümler vardır. Bu gülmece amacıyla mı, yoksa ciddi bir pastiş olarak mı kullanılmıştır? Pomografi edebî bir tür olarak oldukça sıkı kurallara bağlıdır. Pauline Réage, *Histoire d'O* (Paris: Pauvert, 1972), s. 36.
- 16 [Fougeret de Montbron], *Margot la Ravaudeuse* ("Mösyö de M**** için, M.D.C.C.C., 1760 civarı), s. 82.
- 17 Barthes'in iyimser yorumuna göre "Sade planlayıcısı ne bir zalim, ne mal-sahibi, ne de teknokrat: Seviştiği kişilerin bedenleri üzerinde kalıcı bir hakkı yok." (*Sade, Fourier, Loyola* [Paris: Editions du Seuil, 1971], s. 164). Bu yargı kurbanların toplumsal sınıfını göz önüne almamakla kalmamakta, efendinin sınıfından kadınların da baş eğdirildiğini görmezden gelmektedir. Bunun da ötesinde, Barthes burada erotik edebiyatın yarattığı seçkin bir yoruma düşmektedir. Sade'da cinsel ve toplumsal güç ilişkileri çapkınlık romanlarındaki hiyerarşi düzenlemelerinin ötesine geçse bile, yine de bu düzenlemelere bağlıdır. Jacques Rustin şöyle demektedir: "Çapkınlık edebiyatıyla ilgili uzlaşma, romanlardaki *kışkırtıcı* sahnenin

ortasına gelince bozulur." Alt ve üst toplumsal sınıfları ahlâksızlıkta bir araya getirmek "ayak takımının asillerle ilişkisi yalnızca onların ev hizmetinde bulunmak ve fuhuş alanlarında olabilir" diyen yasanın çiğnenmesi demektir. Sade'in yarattığı orji sahnelerinde de efendilerin (ve az sayıda birkaç kurbanın) genellikle aristokratlardan seçildiği görülmektedir.

18 Henaff, *Sade*, s. 202.

19 Dardigna burada doğrudan Sade'dan söz etmemekte, ancak pornografide sık sık ortaya çıkan bir eğilimden söz etmektedir (*Les Châteaux d'Eros*, s. 137-38).

7 "Yeni Kadın"

Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Fransa'sında Feminizm ve Bezeme (Dekoratif) Sanatları

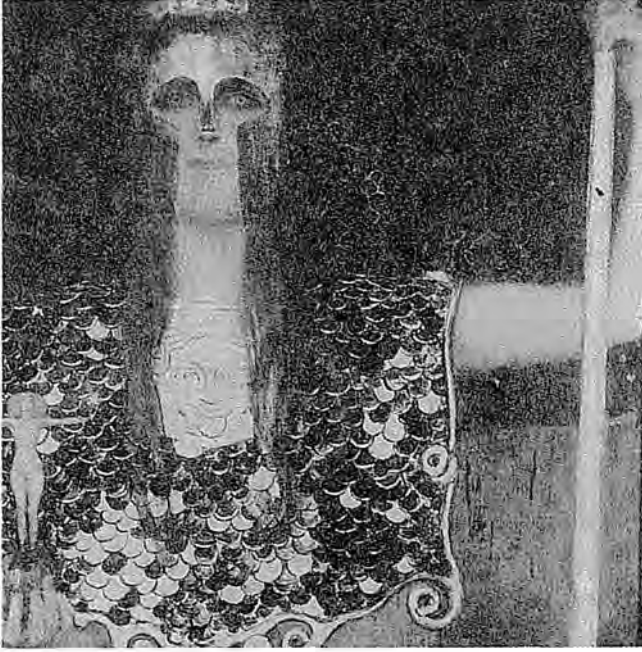
Debora Silverman

"Ondokuzuncu yüzyıl sonu" anlamına gelen "fin-de-siècle" (yüzyıl sonu) terimini duyduğumuzda genelde Birinci Dünya Savaşı öncesi kokuşmuş kültür gelir. Gözlerimizin önünde yeni keşfedilmiş içgüdüsel bilinçdışı enerjilerin yönlendirdiği tehlikeli "femme fatale"* canlanır. Gustav Klimt'in *Pallas Athena* (1898) (Fig. 7.1) adlı eseri, bu *femme fatale* prototipini canlandıran bir imgedir. Resimdeki kadın bilinçdışını, cinsellik tepkilerinin patlayıcı gücünün ipini koparıp coşmasını göstermektedir. Politik düzen ve uygarca erdemlerin klasik Tanrıçası olan Athena bu tabloda yıkıcı bir cinsel savaşçıya dönüştürülmüştür. Yılanı çağrıştıran kalkanına bürünmüştür ve geleneksel, kanatlı Nike yerine çağdaş olduğu hemen anlaşılan çıplak bir kızı elinde tutmaktadır.¹ Fransa'da şeytani ve yıkıcı kadın imgeleri uçup gitmiştir; 1880'lerde simgesel resim ve edebiyatta kullanılan korkunç *femme fatale'* ler, 1890'larda yok olmuş, Avusturya ve Almanya gibi politik ve ruhbilimsel açıdan patlamaya hazır bölgelere göç etmiştir. 1900 yılında açılan sergi için Albert Besnard'ın Petit Palais'nin

femme fatale: Uğursuz, öldüren kadın.

tavanına yaptığı resim, Klimt'in dehşet saçan Atenası'yla çarpıcı bir zıtlık oluşturur (Fig. 7.2). Bu resimde Fransız Devrimi'nin özgürlük mirası ve cumhuriyetin geleneksel simgesi olan Marianne politikadan arındırılmış ve erotik bir hale sokulmuştur. Daha önceki dönemlerde kırmızı rengi Marianne figürüyle bağdaştırmak uçuk devrimci radikalizmi olarak yorumlanabilirdi. Bu resimde kırmızı, Marianne'nin şeffaf giysisini oluşturmaktadır. Onlarca yıldır radikal çağrışımları nedeniyle kullanılmayan kırmızı Firikya şapkası, bu iç gıcıklayıcı giyim tarzının kusursuz tamamlayıcısı olarak yeniden ortaya çıkmaktadır. 1900 yılının Marianne'ı gökyüzüne zıplamakta, yanında çocuğa benzeyen bir figür bulunmaktadır. Doğayla bütünleşmiş ve anaçtır; cinselliği açıktır: Bu üçlü özelliğin ondo-kuzuncu yüzyıl sonu Fransası'nda son derece çekici bir karışım olduğunu göreceğiz.

1890'ların Fransız yazar zanaatkâr ve ressamları kadın verimliliğini ve ev içi dekorasyonlarındaki samimi havayı övmek ve yüceltmek için birbirleriyle yarıştılar. 1880'lerde simgecilerin kullandığı ölüm arzulayan baştan çıkarıcı kadın figürleri yerlerini Natürizm akımının yücelttiği verimli ve yaşam veren kadın güçlerine bıraktı. Natürizm 1893'te başlayan, organik uyum ve kadını dünyanın en güzel ve yararlı araçları olarak yücelten bir şiir akımıydı.² Hem avantgarde dünyasından hem de akademiden görsel sanatlarla uğraşanlar bir araya gelerek "analığın yüceliği" ve içselleştirilmiş kadınlık imgelerini ön plana çıkardılar. Örneğin Nabis'in yenilikçi ressamları, ki bunlara "intimistçiler" de denirdi, simgesel "femme fatale" samimi bir "femme féconde"a (doğurgan kadın) dönüştürmüşler, bunu yaparken de duvarlara ve cam panolara zarif ve doyurucu bir iç mekân huzuru yansıtmışlardır. Ressam ve baskı ustası Eugene Carrière 1889'dan sona kendini "intimités" denen imgelerin üretimine verdi. Carrière'nin tüm sanatsal eserleri tek bir tema üzerine çeşitlemelerdi: Ana ve çocukların te-



Figür 7.1 Gustav Klimt, *Pallas Athena*, 1898.

mel bağları. Tahta oymacı ve seramikçi Jean Damp, 1892 sergisinde "Ananın Öpücüğü" isimli bir büstü Carrière'nin "Analık" adlı eseriyle yan yana sergiledi. Damp'ın en tarunmuş ve sevilen eseri olan, tahta ve fildişinden üretilmiş üç parçalı bir paravandır. "Yuvada Barış" isimli (Fig. 7.3) bu parça 1900 Paris Sergisi'nde Bezeme Sanatları Pavyonunun en ortasında sergilenmiştir. Damp bu eserinde kadını yuvasının sunağında tahta oturmuş şekilde, ayaklarının dibine yatmış, sadakatin temsilcisi olan bir köpekle göstermiştir. Kadının elinde bir asa vardır. Bu asayla Klimt'in gösterdiği "içgüdü derinliklerinin patlamalarını" yönetmek yerine, yuvanın mutluluğunu, yani "yuvada barış" yönetmektedir.



Figür 7.2 Albert Besnard, Tavan Resmi, Petit Palais, 1900.

Adı geçen Fransız sanatçıların tümü sanatla zanaatı yeniden bütünleştirmeyi amaçlayan bir akım olan ve Art Nouveau ile ilişkilendirilen harekete dahildi. Fransız Art Nouveau akımı bağımsız bir avangarde akımı değil, tasarım reformu için başlatılan resmî bir akımdır ve 1890'larda bu yeniliği başlatan kurumun adı Bezeme (Dekoratif) Sanatları Merkez Birliği'dir.

Merkez Birliği, farklı bir Fransız modern biçemi bulmak amacıyla sanatçıları, cumhuriyetçi politikacıları ve bazı neropsikiyatriçileri bir araya getirmiştir. Bu kişiler modern üsluba ortak bir tanım getirdiler: Aristokrat rokokonun şık organik yapısından etkilenen içten bir zanaat zenginliği. Bu tanım aynı zamanda insan vücudunun içini duyarlı bir sinirsel mekanizma olarak tanıyan yeni bilgileri de içermekteydi.³ 1890'larda Merkez Birliği'nin programının önemli bir bölümü iç uza-

Yeni Kadın



Figür 7.3 Jean Dampt Yuvada Banş, 1900 (Musée des Arts Decoratifs, Paris).

mı dışı bir uzam olarak tanımlamaya, kadınları da modern biçimin yaratıcısı ve taşıyıcısı olarak yüceltmeye dayanmaktaydı. Bu bölümde, 1890'larda kadının kraliçe ve iç uzamlar sanatçısı olarak kullanılmasının "femme nouvelle"e (yeni kadın) bir karşı çıkma olarak incelenmesi gerektiğini tartışacağım. Yeni kadın, bezeme nesnesi ve bezeme sanatçısı rolüne indirgenmiş kadın rolüne tehdit oluşturduğu düşünülen bir tanımdır. Tartışmanın başında önce 1890'larda Fransa'da "yeni kadın" tehlikesine karşı duyulan yaygın endişeden söz edece-

ğim. Sonrada Bezeme Sanatları Merkez Birliği üyelerinin "kadın sorununa" karşı ortaya koydukları tavırları ve kadını evcilleştirmek ve iç mekânlara hapis etmek için geliştirdiği program ve politikaları sunacağım. İşin ilginç yönü, kadını iç mekânlara mahkûm eden Merkez Birliği üyelerinin birçoğu kadındı ve aralarında cumhuriyetçi feminizmin önemli üyeleri vardı. Ben bu akımın salt olumsuz, feminizme karşı bir akım olmadığını göstermek, Merkez Birliği'nin iç mekânı kadınsılaştıran modernist programının tarihçi Karen Offen'in "cumhuriyetçi aile feminizmi" dediği akımın amaçlarıyla aynı olduğunu anlatmak istiyorum.

1890'lar Fransa'da orta sınıf kadınlara yasal alanda ve çalışma yaşamında olanaklar açısından önemli değişiklikler getiren yıllar oldu. Bu değişikliklerden gerçekten etkilenen kadın sayısı azdı. Fakat yeni tip bir burjuva kadının yabancı ve hemen fark edilen yapısı güçlü ve farklı bir "yeni kadın" simgesi oluşturdu.

"Yeni kadın" tehlikesinin halk arasında böyle yaygın olmasına katkıda bulunan üç önemli etmen vardı. Bunlardan biri Fransız feminizminin genişlemesiydi. 1890'ların Fransız feministleri arasında d'Uzes Düşesi ve Madam de Witt-Schlumberger gibi toplumda tanınmış kişiler ve hayırseverler vardı. Ayrıca önemli cumhuriyetçi devlet adamı ve eğitimcilerin karıları ve akrabaları, örneğin Madam Jules Siegfried ve Madam Brunschwig de aynı gruba dahildi. Bu kadınlar ve çevrelerindeki "aile feminizmi" ideolojisini paylaşmakta, ailede ve toplumda kadın ve erkeğe paylaştırılan iş bölümünü kabullenmekte, bunun yanı sıra kadının evde üzerine düşen rolü pekiştirmek için "farklılıkta eşitlik" kavramını kullanmaktaydı.⁴ "Analık", "vatan" ve "güvenç" gibi şaşırtıcı bayraklar dalgalandıran Fransız feministler 1890'larda sınırlı bir reform için kampanya açmışlardı.⁵

Fransız feminizmi sosyalizme açıkça karşı çıkmasına kar-

şın ve bu hareketin içindeki kadınların saygın cumhuriyetçiler olmalarına rağmen, bu akım hemen bir tehdit olarak algılandı ve sosyalistlere karşı gösterilen aşırı tepkiler feminizme de gösterilmeye başlandı. Feministler ve sosyalistler mülke ve aile kutsallığına karşı yapılan bir saldırının ortakları olarak görüldü. Politikacıların aileyi sosyalist saldırgan olarak görülenlere karşı etkin bir biçimde savundukları bir dönemde, "yeni kadın"ın meydan okuması özellikle tiksindiriciydi. Çünkü dıştan sosyalist istilacılarla boğuşan aile, şimdi de içten gelen burjuva saldırılarıyla güçsüzleşmekteydi.⁶

"Yeni kadın" görüşüne katkıda bulunan ikinci bir etmen bazı Fransız kadınlarının yüksek eğitime ve profesyonel işlere girebilmesiydi. 1890'da ilk kez kadınlar akademisyen oldu ve bazı mesleklere girebildi. 1895'te fakültelerde kayıtlı 842 kadın vardı ve 1890'lar biterken 20 kadın doktor ve 10 kadın avukat okullarını bitirip mesleğe atıldılar.⁷ Sayıları az olmasına rağmen, kadınların ilk kez saygınlık sağlayan erkek mesleklerine girmesi "yeni kadın"ın simgesel gücünü körükledi. 1884'te yeni boşanma yasalarının yürürlüğe girmesi yeni kadının meydan okumasını daha da artırdı; çünkü yeni yasalara göre Fransız kadını artık kocasına boşanma davası açabilecekti.⁸

Yeni kadının ortaya çıkmasına tepkileri arttıran üçüncü etmen ise 1889'dan sonra halk arasında duyulan bir endişeyle dolaysız bağlantısından kaynaklanmaktaydı: Avrupalı komşularına kıyasla Fransa'da doğum oranı düşmekte ve nüfus artışı durağan kalmaktaydı. Yeni kadının, yani evlilik ve yuva yerine eğitim ve özgürlük arayan orta sınıf kadının istekleri, "analık" ve "aile" gibi sorunların özel milli ve politik önemle yüklü olduğu bir bağlam düzeyine çıkarıldı.⁹ Doğum oranındaki düşüş, cinsiyete dayalı iş bölümüne karşı çıkmalara darbe vurdu ve geleneksel aile modelinin korunmasını ulusal güvenlik ve askeri güç konularına dönüştürdü. Bu son derece

elektrikli ortamda kadın kimliği ve kadın etkinliğiyle ilgi en ufak davranış bile tüm yapıya tehdit olarak algılandı.¹⁰

Yeni kadın konusunda tartışmalar 1889'la 1896 arasında Paris basınında yaygın biçimde boy gösterdi. Aklı başında akademik bir yayın olan *Revue des Deux Mondes*'dan *L'Illustration*' un açık saçık karikatürlerine kadar pek çok yayın organında yeni kadın mesleği uğruna yuva ve aileyi reddeden, kadını burjuva evcilliğinin kayıt noktası olarak gösteren geleceği altüst eden biri olarak gösterildi. Kadın için seçilen bir başka imge ise dev gibi bir "amazon" veya özgürlük kazanmış fraklı bir "erkeklik" idi. Yeni kadın geleneksel cinsel rollerin tersyüz edilmesini simgeliyordu ve burjuva yaşamını düzenleyen temel bölümleri yerinden oynatmakla tehdit eden biri olarak algılandı. Bu temel bölümler özel ve kamu bölünmesi, iş ve aile bölünmesi, üretim ve üreme bölünmesiydi. Örneğin *Le Grélot*'da 1896'da yer alan bir karikatürde erkekleşmiş bir kadının kocasını azarlamasını görmekteyiz (Fig. 7.4). Külot pantolon giyip hasır şapka takan ve sigara içen bu cadı, feminist kongresine gittiğini söylemekte ve kapıdan çıkarken ev temizleyen kocasına yapması gereken işleri saymaktadır. Kadının evden çıkışı bisikletle çabuklaştırılmıştır. Zaten bisiklet genellikle yeni kadının teknolojik ortağı olarak kullanılmıştır. Georges Valbert'in *Revue des Deux Mondes*' da yayınlanan "Makineler Çağı" adlı makalesi daha ciddi bir ton kullanmakta ve büyük 1889 sergisinin açılışından bir ay sonra yayınlanmaktadır. Valbert bu makalede okuru iki can sıkıcı modern güce karşı uyarmaktadır. Bir tanesi yeni teknolojinin her şeyi kişisizleştirmesidir. Eiffel Kulesi örneğinde olduğu gibi standart ve önceden üretilen elemanların bir araya gelmesiyle oluşan demir yapılar Valbert'e kişisel yaratıcılık ve bireyselliğe yöneltilmiş bir tehdit gibi görünmekteydi. İkinci tehlike ise cinsiyetler arası farkların ortadan kaldırılmasıydı. Bu makineler çağında kadın eğitime ve mesleğe ulaşmasını daha da ge-

nişletecek ve hem toplumsal hem fiziksel açıdan erkeğin eşiti olacaktır. Kadının geleneksel yuvasından ve aile korunağından çıkması onu erkekleştirecek, kupkuru, sert bir kişilik yapacak ve tüm kadınsı işvesinden arındıracaktır. Teknoloji ve kadın-erkek eşitliği duygu fakirliğine ve tekdüze amaçlara katkıda bulunacaktır. Valbert, estetik görüntünün vücut bulduğu ve baştan çıkarıcı kadının yok olup yerine ciddi bir kadın-adam gelmesinden, üstelik iş yaşamındaki hareketliliği nedeniyle savaşılabir olmasından korkmaktaydı.¹¹

Kadının estetikten uzaklaşma olasılığı lüks tüketim eşyalarının satışını canlandırmak için düzenlenmiş bir kuruluşun üyelerini de çok tedirgin etmekteydi çünkü lüks eşyaların baş tüketicisi kadınlardı. Bezeme Sanatları Merkez Birliği 1892-1896 yılları arasında tüm çabalarını organik malzemeye kadınlar tarafından ve onlar için üretilen ürünlere dayanan Fransız modern tarzını geliştirmeye harcadılar. Fransız modern tarzını sanatçı ve ev süsü olarak kadına dayandırma kampanyası, kadına bezeme sanatlarında merkezde bir rol vermeye yatkın olan aristokrat Fransız geleneğini canlandırmaya dayanmaktaydı.¹² Yine de yüzyılın sonunda "kadın sorunu"nun merkezde kalması 1890'larda bezeme sanatlarında kadınsılaşma konusunda yeni anlamlar ve amaçlar türemesine neden oldu. Merkez Birliği üyeleri ve yazarlar 1892'den sonra yeni kadının sunduğu tehditten sürekli yakındılar. Merkez Birliği sözcüleri aynı cumhuriyetçi karşıtları gibi kadın sorunuyla ilgili bir dizi tavır sergilediler. Bu tavırlar feminizme karşı çok sert çıkmaktan, sınırlı bir ev reformu önerilerine kadar geniş bir yelpaze oluşturmaktaydı. Fakat tüm Merkez Birliği üyeleri cinsiyet rollerinde değişiklik olasılığı ve doğum oranındaki azalma sorunuyla son derece rahatsız olmuşlardı. Kadını özel mekânların yaratıcısı olarak göklere çıkarıyor, kadının yeni enerjisini "yeni kadın" rolünden caydırıp anaç dekoratör rolüne kaydırmaya çabalıyorlardı. Çirkin ve meslek



Figür 7.4 "Kadınlann İstekleri" *Le Grelot*, 1896.

sahibi amazonun veya erkekleşmiş kadının oluşturduğu tehdit, kadına iç mekânlarda ve bezeme sanatlarında özel güçler vehmedilerek bir nebze dağıtılıyordu.

Kadının bezeme sanatlarındaki misyonuna "yeni kadın" tarafından tehdit yöneltildiği ilk kez Louis de Fourcaud'nun yazılarında belirtildi. De Fourcaud, önemli bir Merkez Birliği sözcüsü ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Taine'in yerine geçen estetik profesörüydü. De Fourcaud'ya göre kadın uygulamalı sanatlara özel bir yetenek sergiliyordu ve kadının bünyesi yüksek değerlerde güzel sanatlar üretmesine uygun değildi: "Kadın küçük işlerde üstündür; narin eller gerektirdiği için ince iş kadına uygundur. Kadın doğuştan döşemecidir, terzidir, iç mekânı seçkin bir şekilde bezer. Dünyanın zarafetini yorulmadan yönetir. Bunun dışında kalan şeyler için onun yüce işlevi ilham perisi olmaktır, bilmeden olsa bile."¹³ Bu tartışmanın sonunda de Fourcaud kadının erkek gibi pek çok değişik alanda çalışması gerektiğine inananlara karşı çıkmaktaydı. Bu tür fikirlerin kadınları yalnızca acı ve başarısızlığa sürükleyebileceğini belirtmekteydi. "Erkeklerle her alanda mücadele etmek kadının doğasına aykırıdır ve onu küçültür" demektedir. "Ancak bir ahmak yenileceğini bile bile bu zahmete katlanırdı." Kadının yapacağı en iyi şey ilham verip büyüleyerek "Adem oğlunu" yenmekti.¹⁴

Yeni kadın tehdidi karşısında kadının zanaatlardaki merkezi rolünü vurgulayan ikinci bir sözcü de Georges Berger'di. Berger, Merkez Birliği'nin başkanı ve cumhuriyetçi bir konsey üyesiydi. "Fransız Kadınına Rica" başlığı altında *Revue des Arts Decoratifs*'de yayınlanan yazısında Berger'in görüşlerinin Fourcaud'unkilerden biraz farklı olduğu görülür. Kadının resim ve heykel gibi sanatlara erişecek yeteneğinin olmaması nedeniyle ancak uygulamalı sanatlara mahkûm olduğunu belirtmek yerine, Berger kadınların uğraştığı ev içi uygulamalı sanatları "yüksek sanat" düzeyine yükseltmeye çabaladı. Böyle-

ce de Fourcaud'nun olumsuz tanımından kadınların sanatsal güçleriyle ilgili olumlu bir söyleme geçerek Berger kendini "aile feminizmi" idealine eklemiş oldu. Kadınların eğitimi, hakları ve üretimi konularıyla yüz yüze geldi ancak bunları farklı çevrelerden alarak kendine uyarladı. Berger üretim gerektiren ve fakat ev içini ilgilendiren her türlü işin kadınlara ait olduğunu belirtti. Kadınlar ülkeye yaptıkları katkıları nedeniyle anılmalı ve onların hakkı teslim edilmeliydi; üstelik kendi çaplarında sanatçı oldukları için yüceltilmeliydiler: Kadınlar iç mekânda yaşayan, iç mekânların sanatçısıydı.¹⁵

Berger ve de Fourcaud gibi Merkez Birliği üyelerinin ideolojisi, kadın sorunu ve bezeme sanatları konusunda bazı politikalar ve programlar ortaya atılmasına neden oldu. Bunlardan birincisi Birliğin görevlendirdiği Madam Pégard'ın Bezeme Sanatları Ulusal Kongresi için bir rapor hazırlaması oldu. Güzel Sanatlar Bakanlığı ve Paris Güzel Sanatlar Fakültesi de Mayıs 1894'te hazırlanan bu raporu üstlenmekteydi. Madam Pégard'ın görevi "ülkemizin sanatsal gelişmesinde kadının rolü ve etkisini" araştırmaktı.¹⁶ Aynı Madam Pégard Fransız feminist kongrelerine katılmış ve üstelik bu kongrelerde resmî stenograf olarak görev almıştı.¹⁷ Bezeme Sanatları Kongresi'ne okuduğu rapor, Pégard'ın cumhuriyetçi bir "aile feministi" olduğunu ortaya koydu. Pégard bu raporda kadın haklarını ve kadının sanattaki rolünü ulusal zorunluluklar çerçevesinin içinde kalarak tanımlamaktaydı.

Madam Pégard Amerika'ya gitmiş ve orada 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda gördüğü Kadınlar Binaşı'ndan ve Amerikan feminizminden çok derinden etkilenmişti. Fakat Fransız kadını ve sanat konusunu değerlendirirken Pégard'ın feminizmi milliyetçiliğiyle sulandırılmıştı. Aynen erkek Merkez Birliği üyesi meslektaşları gibi uluslararası rekabet konusunda endişeleri olduğunu belirtmişti. Fransızlar "ırk olarak doğuştan zevkli" olmalarına rağmen, diğer ülkelerin düşük kaliteli ve

ucuz ürünlerinin artmasıyla Fransa'nın ekonomik üstünlüğü tehdit edilmekteydi.¹⁸ Pégard'ın raporu şunu vurgulamaktaydı: Fransız kadını iç mekânları süsleyip bezeme malzemeleri üreterek Fransız ulusal üstünlüğünün geleceğini hazırlamakla sorumluydu. Kadınların kaliteli ürünleri desteklemesi ulusal bir zorunluluktur. Rapor kadın zevklerinin yeniden eğitilerek yükseltilmesini ve kalitesiz ürünlerden kaçınıp kaliteli malları desteklemenin kadına öğretilmesini önermekteydi. Daha az sayıda ürün sağlasa bile, kaliteli malların desteklenmesi "ulusal savunma" için bir görevdi. Pégard'ın kongreye sunduğu rapor "dayanışmanın gücünü" hatırlatarak son bulmaktaydı. Fransız kadın ve erkeği, Fransa'nın benzersiz zarafet ve güzellik geleneğini korumak için işbirliği yapmak zorundaydı.¹⁹

Madam Pégard'ın raporu burjuvaların "aile feminizminin" temalarını sergilemekteydi. Bu tür feminizmin savunucuları cinsiyete dayanan işbölümünü, milliyetçiliği ve cumhuriyetçilerle politik bağlantı kurmanın zorunluluğunu vurgulamaktaydı. Pégard, kadına verilen rolün ev içinde süreceğini varsaymaktaydı. Kadın eşitliği ve kadına fırsat eşitliği sağlanması gibi genel önerileri desteklemekle birlikte, kadının zanaatlara katkısı konusundaki özel önerileri kadını "eve kapatılmış tüketici" ve "iç dünyaların düzenleyicisi" konumuna indirmekteydi. Yazdığı rapor kadın tasarımcıların eğitilmesi konusunda bazı öneriler içermekle birlikte asıl vurguladığı burjuva kadının ev içinde ve ev için üretim yapmasıydı. Böylece Pégard aile feministlerinin yolundan gitti ve kadına ait dünyada onların etkinliklerini geliştirecek değişiklikleri vurguladı. Ayrıca Pégard'ın milliyetçi söylemi, diğer burjuva feministlerin "ulusal görevler ve analık görevleri bireylerin isteklerinden önce gelir" savıyla tamamen örtüşmekteydi. Pégard'ın "dayanışmanın gücü" dediği şey, "aile feministleri" ile cumhuriyetçilerin işbirliğinin yasal reformdan zanaatlarda reforma uzanmasına neden oldu. Kadınlarla politikacıların işbirliği hep "ayrı dün-

yaların" korunması kavramına dayandırıldı. Sonuç olarak da kadınların etkinlikleri onlara çizilen sınırlar içinde, yani yalnızca ev içinde arttı.

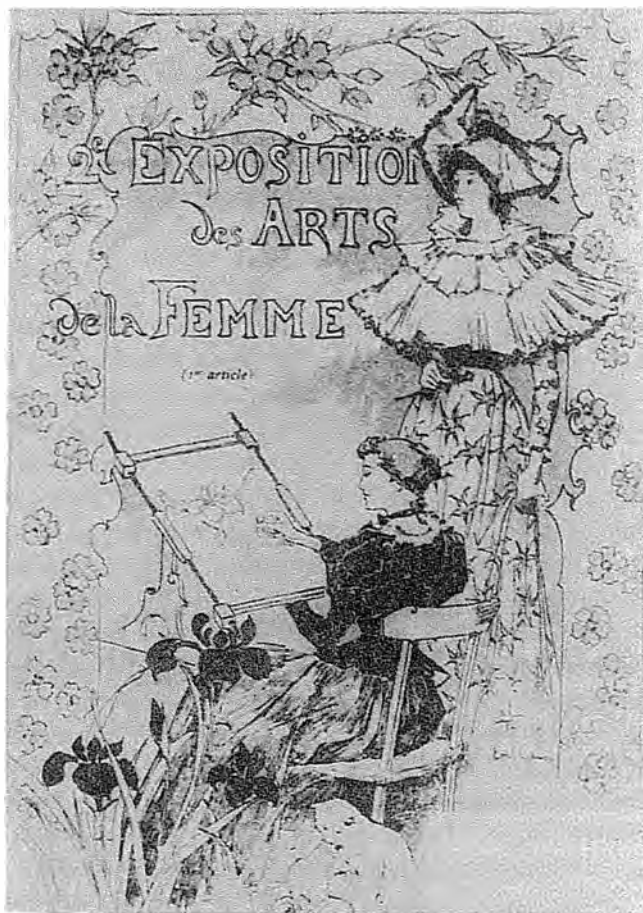
Madam Pégard'ın Bezeme Sanatları Kongresi'ndeki erkek meslektaşları, onun ulusal zanaatların yeniden canlandırılmasında Fransız kadınına merkezî bir rol verilmesi yönündeki önerisini desteklediler.²⁰ 1894'ten sonra Merkez Birliği Pégard'ın ürün kalitesini yükseltirken kadını işin içine katma önerisini kurumsallaştırdılar. Birliğe yeni bir bölüm eklediler ve adını "Kadın Bölümü" koydular. Bu bölüm Kadınlar Komitesi tarafından yönetilmekteydi ve komitenin başkanlığına da Madam Pégard getirilmişti. Pégard'la birlikte bu bölümde pek çok önemli aristokrat ve burjuva kadın bulunmaktaydı ve bunlardan bazıları Merkez Birliği üyelerinin eşleriydi.²¹ Kadınlar Komitesi Birlik Kurumu içinde "bir miktar özyönetim" hakkına sahip olmakla birlikte son söz Birlik Yönetim Konseyi'ne aitti.²² Pégard'ın hazırladığı tüzükte yeni komite "ülke sevgisi ve dayanışma"dan²³ söz etmekte, evi sanatsal bir bütün olarak yaratmanın kadının sorumluluğunda olduğu belirtilmekte ve bu nedenle kadınların bezeme sanatlarının geleceğindeki önemi vurgulanmaktaydı. Tüzük toplumda yeri olan kadınlara seslenmekte, iç mekân nesneleri üretiminde ve bezemede yüksek kaliteyi desteklemeleri istenmekteydi. Kadınlar değerli sanatsal model seçiminde, ürünlerin yenilenmesi aşamasında işini iyi yapanı seçmekte ve zevkin inceltilmesinde öğretmenlik yapmalıydılar. Buna ilaveten, tüzük zevki yönlendirecek olan seçkin kadınlarla kadın işçilerin sınıflar arası bir işbirliğine gitmenin gerekliliğini belirtmekteydi. Komite "yardımseverlik ve toplumsal kardeşlik"²⁴ amacını güden programlar önermekteydi. Bu amaca yönelik olarak tüzük, zanaatkâr olarak çalışan kadınlarla zamanı bol sosyete kadınlarının ürettikleri nesnelerin yan yana yer alacağı sergiler planlamaktaydı. Ayrıca tüzük, bezeme ve uygulamalı sanatlar

endüstrilerinde iş arayan genç kızlar için ne tür eğitim olanaklarının bulunduğunu araştırma görevini de komiteye ver-mektedir.

Merkez Birliği kadınlar komitesinde Madam Pégard'ın yanı sıra Madam Jules Siegfried, d'Uzes Düşesi ve Madam de Witt-Schlumberger gibi reformcu aile feminizminin önemli savunucuları bulunmaktaydı.²⁵ Aile feministçileri komitenin programını desteklemekteydi çünkü program kadına yüklenen ev içi görevlerle uyuşan bir sanatsal misyondan yanaydı. Komite-nin bünyesinde yer alan yardımseverliğe çağrı, sınıf dayanış-ması ve milliyetçilik duyguları da cumhuriyetçi politikalarla tamamen örtüşmekteydi.

1890'larda Merkez Birliği ve kadın komitesinin programın-daki en belirgin etkinlik bir dizi "Kadın Sanatları Sergileri" dü-zenlemektir. Bu sergiler uygulanmalı sanatlardaki kadınların toplumsal misyonlarını ve doğuştan gelen yeteneklerini sergi-lemek üzere tasarlanmış olup, organik formlar aracılığıyla ye-nilenmenin kadın zanaatkârlar aracılığıyla gerçekleşeceğini göstermek amacıyla düzenlenmekteydi. Bu tartışmaya son ve-rirken 1895 ilkyazında Paris'te düzenlenen Kadın Sanatları İkinci Sergisi'ni kısaca incelemek istiyorum. Bu sergi 1892'de-ki ilk sergiden önemli ölçüde farklıydı çünkü aradan geçen üç yılda "yeni kadın" ve feminizm giderek güçlenen bir etki bırakmıştı (Fig. 7.5).

1895 sergisinin düzenlenmesinde üç önemli değişiklik ol-du. Birinci değişiklik şuydu: Sergiye katılan tüm zanaat-kârların kadın olması gerekmektedir. 1892 sergisinde kadınlar için lüks tüketim maddeleri üreten erkekler merkez konum-dayken, 1895 sergisinde konan kısıtlamayla yalnızca kadınlar için ve kadınlar tarafından üretilen nesneler sergiye katılabil-diler. İkinci değişiklik ise gösterinin tarihçi yönünün ortadan kaldırılması oldu. 1892 sergisi "eskiden üretilmiş" ve "çağdaş" olmak üzere iki bölümden oluşmuştu. 1895'te ise tüm dik-



Figür 7.5. Kadın Sanatları Sergisi, Bezeme Sanatları Merkez Birliği, Paris.

katler çağdaş kadına ve onun ürettiklerine yöneltildi. İki sergi arasındaki üçüncü fark ise 1895 sergisinin seçim, planlama ve sergilemeyle ilgili tüm sorumluluğunun Madam Pégard başkanlığındaki kadınlar komitesine emanet edilmesi oldu.

Kadın komitesine görev verirken ve 1895 Kadın Sanatları Sergisi'ni yalnızca kadın üreticilerin eserleriyle sınırlandırırken Mekez Birliği görevlileri yeni bir temayı ortaya koymaktaydı. Bu tema kadın komitesi tüzüğünde ortaya çıkmıştı bile: Sınıflar arası kadın dayanışması. Merkez Birliği liderleri hem boş zamanını değerlendiren zengin kadınların ürettiklerini, hem de emeği karşılığı ücret alan kadınların ürettiklerini birlikte sergilemeyi amaçlamışlardı.

Başkan Georges Berger bu ikili sergilemeyi çalışan kadın sorununu yalıtıp ve kadının evdeki rolünü bir kez daha vurgulamak için araç olarak görmekteydi. Berger pek çok kadının ailesi için para kazanma zorunda olduğunu kabullenmekte, ancak bu durumda olan kadınların doğal yeteneklerine en uygun olan, ana ve eş olarak toplumsal görevlerine en yakışan işleri seçmelerini söylemekteydi.²⁶ Berger 1895 sergisini kadını ev içinde çalışmaya teşvik eden, ev içi mekânlarda ve iç mekânlar için nesneler yaratmaya özendiren bir yönlendirme olarak tanımlamaktaydı. Sınıflar arası kadın dayanışmasını sürekli gündeme getirmekte, kadının rolünün yuvayı yaratmak olduğunu vurgulamakta, vakti bol "sosyete kadınlarını" kadın "bezeme sanatı emekçileriyle" ahlâksal ve sanatsal bağlar kurmaya davet etmekteydi. Aralarındaki toplumsal uzaklığa rağmen, her iki dünyanın kadını Fransız "zevk" ve "zerafetini" ortak olarak ifade etmek üzere kadınca becerilerini bir araya getirmeliydi.²⁷

Zanaatların estetize edilmesi ve kadınların ilgi alanına çekilmesi, onları pis işliklerden çekip aldı ve eve merkezledi. Bu gerçeğin yankıları 1895 sergisinde gösterime sunulan nesnelerde ve sergi afişinde açıkça görülmektedir.²⁸



Figür 7.6 Jean Louis Forain, Kadın Sanatları Sergisi için afiş, 1895.



Figür 7.7 1900 Paris Sergisi girlsı kapisı (Porte Bine)

Sergilenen eserler arasında Prenses de Bibesco, Madam Charcot ve kızı Madam Waldeck-Rousseau gibi sosyete kadınlarının yaptığı nakış, gravür ve deri işleri bulunmaktaydı. Sanatçı Jean Louis Forain'ın sergi için yaptığı afiş serginin temasını ve yaklaşımını çok iyi yansıtmaktaydı (Fig. 7.6.). Afişin ortasında kadının ve sanatın simgesi zarif bir kadın figürü bulunmaktaydı. Belindeki koyu renkli bir kemerle sımsıkı oturulmuş, uzun, kolsuz bir elbise giymekteydi. Duvarın yanında dimdik ayakta durmakta, sağ koluyla dökümlü bir perdeyi ilüştürmekteydi. Sol elinde bir yelpaze, uzatılmış sağ kolunda ise beyaz uzun bir eldiven bulunmaktaydı. 1895 Kadın Sanatları Sergisi'nin en tipik imgesi bu figürdü.

Art Nouveau' nun doğuşundan önce, Bezeme Sanatları Merkez Birliği ve Kadınlar Komitesi üyeleri 1890 yılı Fransız modern biçeminin ayrıntılarını betimlediler: Kadınsı, iç mekânlara ait ve organik. "Yeni kadın"ın hapsedildiği yuvasının duvarlarını yıkıp çıkabileceğinden endişelenen Merkez Birliği, kadına bezeme yaratıcılığı konusunda yeni güçler verebilmek için çaba gösterdiler. Bir *art nouveau* kavramı geliştirdiler; bunun ardında kadında içgüdüsel olarak bulunan uygulamalı sanatlar kaynakları ve biçem yenileyebilme özelliği bulunmaktaydı. En azından Birlik bunu savunmaktaydı. Merkez Birliği'nin kadın üyeleri bu programı desteklediler çünkü kendi "aile feminizmi" kavramlarını kanıtlamaları için kadını iç mekânlarda tutmaları gerekmekteydi: Merkez Birliği'nin kadını iç mekân tasarımcısı haline dönüştürme kampanyası, "farklılıkta eşitlik" politik doktrinini kültürel eyleme uzatmış oldu.

1900'de Merkez Birliği'nin "süs kadın, organik kadın" görüşü cumhuriyetçiler tarafından resmîyete döküldü. 1900 yılında gerçekleşen Paris Sergisi'nde devlet görevlileri Fransız bezeme sanatlarının zarafet, kadınsılık ve kalitesini kutladılar. Bu özellikleri nedeniyle Fransız bezeme sanatları Fransa ulusal geleneğinin ve dünya pazarlarında rekabet gücünün özü.



Figür 7.8 Paul Helleu "La Femme", *Figaro Illustré*, 1899.

nü oluşturmaktaydı. 1889'un arıtsal teknolojik harikası olan 300 metre yüksekliğindeki dev Eiffel Kulesi, 1900'de yerini ufak tefek bir *La Parisienne*'e bırakmıştı. Sergiyi simgeleyen bu kadın figürü bezeme sanatlarının kraliçesiydi ve fuarın kapısına yerleştirilmişti (Fig. 7.7). René Binet'nin yarattığı kadın çağın moda kostümü olan Pacquin elbisesiyle ışıklar ve değerli taşlarla süslenmiş olan kapı kemerinin üzerine yerleştirilmişti. Kemerin kabuksu yüzeyi mimar tarafından özellikle seçilmişti ve kadının içinden sıyrılıp geldiği kaba saba, az gelişmiş, evrimin düşük düzeyli canlılarını simgelemekteydi. 1900'ün bu Parisli kadınının iç mekânlardaki benzeri daha önce sözü edilen (Fig. 7.3) Damp'tın yaptığı heykeldi. Fuarın Merkez Birliği Pavilyonunda bu heykel önemli bir yer almıştı. "Yuvada Barış" isimli içten ve evcil bir kadını betimleyen bu heykeldeki figür, sadakati ve iç mekânla arasındaki estetik uyum yüzünden tapınılmaya değer bulunmaktaydı. Bu kadın ve sergi girişine konan şık giyimli "süs kadın", "yeni kadın"a seçenek oluşturmak üzere halka sunulmaktaydı. Eğer erotizm ve politikanın Fransız tarihinde özel bir anlamı ve genel bir titreşimi varsa, bunun nedeni ondokuzuncu yüzyıl sonunda resmî form ve işlevlerin "yeni kadın"ın yarattığı tedirginlikle yönlendirilmiş olmasıdır (Fig. 7.8).

NOTLAR

Bu bölüm *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1989) isimli kitabımdan bazı malzemeler içermektedir. Lynn Hunt, Sarah Maza, Karen Offen ve Marina Warner'a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

- 1 Carl E. Schorske'nin tartışmasını inceleyin. *Fin-de-Siècle Vienna: politics and Culture* (New York: Knopf, 1980), s. 221-2. Benzeri malzeme için bakınız: Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female*

Form (London: Weidenfeld ve Nicolson, 1985), s. 104-27, 213-40.

- 2 Simgeci idealizmin reddedilmesi ve kadın formundan ve organik köklerden çıkan bir şiir arayışını Andre Billy anlatmaktadır: *L'Epoque 1900: 1885-1905* (Paris: Taillandier, 1951), s. 206-32. Kadın yazarlar bu akımda baskın bir güç oluşturdular: Akımın önde gelen savunucuları arasında Şair Kontes Anna de Noailles ve Prenses Bibesco bulunmaktaydı.
- 3 Merkez Birliği'nin ideolojisi, personeli ve tarihi ayrıca Art Nouveau ile olan bağlantıları benim *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France* isimli kitabında bulunmaktadır.
- 4 Karen Offen, "Depopulation, Nationalism and Feminism in Fin-de-Siècle France", *American Historical Review* 89 (1984): 654.
- 5 Aynı eser, s. 667-73. Benzeri için bakınız: Steven Hause ve Anne Kenney, "The Limits of Suffragist Behavior: Legalism, Militarism and Violence in France, 1876-1922", *American Historical Review* 86 (1981): 781-806.
- 6 Cumhuriyetçi konsey üyesi Paul Deschanel, *La République nouvelle* (1894) adlı eserinde sosyalistlere aileyi yıktıkları için saldırmaktadır. Bu konu ve 1890'larda cumhuriyetçilerin sosyalizm ve feminizmi birleştirip tek korku haline getimesi konusunda bakınız: Pierre Sorlin, *Waldeck-Rousseau* (Paris: Colin, 1966), s. 358-62 ve Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France* (New Haven: Yale University Press, 1981), s. 43-60, 149-65.
- 7 Françoise Mayeur, *L'Enseignement secondaire des jeunes filles sous la troisième république* (Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977), s. 9-69, 106-71 ve Barrows, *Distorting Mirrors*, s. 54-56.
- 8 Armand Lanoux, *Amours, 1900* (Paris: Hachette, 1961), s. 106-40; Jean Rabaur, *Histoire des Féminismes français* (Paris: Stock, 1978), s. 182-83, 240.
- 9 1880 ve 1890'larda Alman nüfus artışı Fransız seçkinleri için endişe kaynağıydı. 1891'de Alman doğum oranı Fransa'nın iki misliydi.
- 10 "Yeni kadın"ın sunduğu tehdit sonucu, kadının ailenin ahlâk direği olması yönünde etkin bir kampanya açıldı. Doktorlar, avukatlar ve bilginler nüfus azalmasıyla ilgilenmek üzere bir araya geldiler. Aynı zamanda kadının geleneksel rolünü savunma hareketi başlatıp, kadının eve hapsedilmesi görüşünü destekleyen tıp ve felsefe otoriteleri bulmaya çalıştılar. 1890'larda kadının analık rolünü ve "evinin kadını" olması gerektiğini savunanlar arasında Alfred Fouillée vardı: "La Psychologie des sexes et ses fondements physiologiques", *Revue Des Deux Mondes* 119 (Eylül 1893): 397-429; H. Thulie, *La Femme au XX^e siècle* (Paris: Calmann-Lévy, 1892);

- Octave Uzanne, *Nos contemporaines: La Femme à Paris* (Paris: Ancienne Maison Quantin, 1893), s. 153-59. Offen de bu konuların kapsamlı bir tartışmasını sunmaktadır: "Depopulation, Nationalism and Feminism."
- 11 Georges Valbert, "L'Age des machines", *Revue des Deux Mondes* 93 (Haziran 1889): 686-97.
 - 12 Madam de Pompadour gibi aristokrat kadınların onsekizinci yüzyılda rokoko tasarım biçimini şekillendirmekteki rolü, Merkez Birliği üyelerince özellikle vurgulandı. Rokoko sanat birliği 1720'lerde "style nouveau" (yeni biçim) akımını başlattı ve ondokuzuncu yüzyıl sonu zanaat reformcuları da bu öncülüğten yararlandılar. Benim *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France* adlı eserimde bakınız: Bölüm I, 6 ve 11.
 - 13 Louis de Fourcaud, "Les Arts de la femme au Palais de l'Industrie", *La Grande Dame I* (1893): 27-28.
 - 14 Aynı eser, s. 28.
 - 15 Georges Berger, "Appel aux femmes francaises", *Revue des Arts Décoratifs* 16 (1896): 97-99.
 - 16 Victor Champier'nin çizdiği Kongre amaçlarına bakınız: "Le Prochain Congrès des arts decoratifs", *Revue des Arts Décoratifs* 14 (1894): 210; *Le Congrès des arts décoratifs: Comptes-rendus stenographiques* (Paris: Lahure, 1894), değişik sayfalarda bundan söz edilmekte.
 - 17 Offen'da listelenmekte: "Depopulation, Nationalism and Feminism", s. 655, 13.
 - 18 Madame Pégard, "Memoire", *Congres des arts décoratifs*, s. 252 ve 218-23.
 - 19 Aynı eser, s. 223-37.
 - 20 Aynı zamanda Merkez Birliği üyeleri kadın hakları genel konusuna ilgi göstermediler. Pégard giriş sözlerinde bu ilgisizlikten söz etti.
 - 21 Bu kişiler arasında şunlar bulunmaktaydı: Princesse de Broglie, Madame Jules Siegfried, Nodailhac Markizi, Madame Georges Berger, Princesse Bibesco, Madame Charcot, Kontes Greffulhe (kızlık adı Rochefoucauld), Madame Paul Sedille, Madame de Witt-Schlumberger ve d'Uzes Düşesi. Üyelerin tam listesi için bakınız: *Exposition des arts de la femme: Guide livret illustré, Musée des arts decoratifs, Palais de l'Industrie* (Paris: Warmont, 1895), s. 14.
 - 22 Bakınız Georges Berger, "Rapport de M. Berger", *Revue des Arts Décoratifs*, 16 (1896): 157-60.
 - 23 Tüzüğün parçaları aynı eserde vardır; s. 158.
 - 24 Aynı eser, s. 159.
 - 25 Siegfried, Uzes ve de Witt-Schlumberger, şu eserde "burjuva feministler" olarak anılmaktadır: Hause ve Kenney, "Limits of Suffragist Behavior", s.

- 781-99, 801-4; Jean Rabaut, *Histoire des féminismes français* (Paris: Stock, 1978), s. 207-41; Karen Offen, "The Second Sex and the Baccalaureat in Republican France, 1880-1924", *French Historical Studies* 13, no. 2, (Sonbahar, 1983): 266.
- 26 Georges Berger, "Circulaire: II^e Exposition des arts de la femme", *Revue des Arts Decoratifs* 15 (1895): 255.
- 27 Berger, "Appel aux femmes françaises", s. 98-99.
- 28 Berger'in sosyete kadınlarıyla ücret karşılığı çalışan işçi kadınların dayanışmasını vurgulaması önemli bir sorunu göz ardı etmekteydi: Uygulamalı sanatlarda kadın işinin kısmen proleterleştirilmesi. Evde ücret karşılığı çalışabilecek olan kadınları yücelterek Berger kadın emeğinin en önemli özelliğini yok saymış oldu. Başka kadınların işini yapmak için ücret karşılığı çalıştırılan kadınlar –ki bunların arasında yelpaze boyacıları, dantelciler, yapay çiçek ve tüy yapımcıları bulunmaktaydı– çok az ücret almaktaydılar. Çalışma koşulları ise berbatı ve Berger'in sandığı gibi aile gereksinimleriyle iş ortamının birleştiği hoş mekânlarda değil, kötü atölyelerde çalışmaktaydılar. Lüks tüketim malzemeleri üretmek için kadın çalıştırıcı işkolları, özellikle kostüm aksesuarı üreten yerler, 1890'larda uzmanlaşmaya, yoğun iş bölümüne ve ücretlerde azalmaya gittiler. Mobilyacılık işkolunda olduğu gibi, kadın tüketicilere hizmet eden zanaatlar iç yapıları açısından çok katmanlıydı. Terzikilten pano boyacılığına, porsele yapımdan yapay çiçek üreticiliğine kadar her iş kolunda bir üst düzey kaliteli üreticiler, bir de alt düzey sıradan işler yapan, terleyen emekçiler vardı. Merkez Birliği sergilerinde halka sunulmak üzere seçilmiş ürünler, kadın zanaatkarların en üst düzeylerinden alınmıştı.

Moda ve tüketim işkollarındaki kadın işçilerle ilgili bilgi için bakınız: *Histoire économique et sociale de la France*, editör: Ernest Labrousse ve Fernand Braudel, cilt 4, *L'Ere industrielle et la société d'aujourd'hui (siècle 1880-1980)* (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), I. bölüm; *Enquête sur le travail à domicile dans l'industrie de la fleur artificielle* (Paris: Office du Travail, 1913); Charles Benoit, *Les Ouvrières à l'aiguille à Paris* (Paris: Alcan, 1905); Philippe du Maroussem, *La Question ouvrière*, 3. cilt, *Le Jouet parisien* (Paris: Ed. Droit, 1894); Marilyn J. Boxer, "Women in Industrial Homework: The Flowermakers of Paris in the Belle Epoque", *French Historical Studies* 12, no. 3 (İlkbahar 1982): 401-23. Boxer, özellikle yapay çiçek işkolundaki iç bölünmeler ve en üst düzeydekiler dışında kalan işçilerin ne zorlu koşullarda çalıştığını çok bilgilendirerek anlatmaktadır.

8 Kılı Kırk Yarmak:
Ondokuzuncu Yüzyıl Sonunda
Doğum Sonrası Duygusallığı ve Kadın Fetişizmi

Emily Apter

Ondokuzuncu yüzyıl sonunda cinsellik konusunda yapılan araştırmalar, cinsel sapkınlıkla ilişkilendirilen erotik zevklere erkek cinsiyeti yakıştırdılar. Bu araştırmalar Krafft-Ebbing'in anıtsal eseri *Psychopathia Sexualis*'ten (1893) Havelock Ellis'in *Studies in the Psychology of Sex*'ine (1897) ve Freud'un *Three Essays on the Theory of Sexuality*'sine (1905) uzanmaktaydı. Sıradışı cinsel etkinliklerin bu erken tarihçelerinde kadın eşcinselliği dışında fetişizm, sadomazohizm, teşhircilik, röntgencilik ve hayvanlarla ilişki hep erkekler tarafından gerçekleştirilmekteydi. Cinsel kimlik, anormallik ve "jenital aşk" konularındaki yerleşmiş inanışları incelerken, psikoanaliz tarihinde özellikle erkeklerin sapkınlığı olarak yansıtılan fetişizm üzerine eğilmeyi seçtim.

İlk psikoanalistlerin tanımına göre fetişizm, erkek erotik düş gücünün yarattığı fantastik bir şeydi: Ondokuzuncu yüzyıl sonunda bu düş gücünü harekete geçirenler ise hadım edilme kaygısı ve bastırılmış eşcinsellikti. Günümüzde çoktan unutulmuş olan çağın çok satan "erotoman-

yak" kitaplarının* kısıktığı fetişizm, Foucault'nun deyimiyle "örnek bir sapkınlık" oldu. Foucault, cinselliğin ondokuzuncu yüzyılda "psikiyatri malzemesine" dönüştüğünü söylemektedir.¹ Psikiyatristlerin hasta kayıtlarından romanlara kadar pek çok yazılı eser fetişizm içeren dramalar sergileyip erkek gözlerine ziyafet çektiler. Fakat fetişizmin erkeklik kuralları gitgide şekillenirken, bir yandan da kadın kahramanlar kullanan ve kadın kitleyi hedefleyen başka bir akım aynı şekilde gelenekler edinmekte ve geniş bir pazara dağıtılmaktaydı. Biçem olarak gerçekçi ve duygusal olan bu akım, bir tür edebî fetişizm yarattı. Bu fetişizmde yer alan kadın karakterlerin fobi ve tutkuları, nostaljik bir takım nesnelere olan bağlılık şeklinde dışa vurulmaktaydı. Yalnızca kadınlara ait müzeli eserlere tutkuyu, yani "taksonomi" denen biriktirme, koleksiyon yapma ve saklama düşkünlüğünü araştırırken, erkek cinsel organını merkez alan sapkınlıklardan ayrılıp, kuramla çerçevelenmiş varsayımlara kaydım. Naomi Schor bu varsayımlara "kadınlara ait fetişizm" demektedir.²

Feminist bir okuyucu olan Schor, Freud'un terminolojisini kullanıp aynı zamanda da bu terminolojiyi eleştirince ortaya çıkan uyumsuzluğun tamamen farkındadır. Kendi yaptığı metin yorumları "feminist psikoanaliz sonunda kendiyi çelişkiye düşen bir uygulama mıdır?" sorusunu gündeme getirmektedir. Schor'un edebiyat eleştirisi sürekli şu sorunu irdelemektedir: Eleştirmen Freud'un kullandığı terminolojinin hem içinde hem dışında nasıl olabilir? Bir yandan bu terminolojinin hastalık sınıflandırması çerçevesini kullanırken, diğer yandan Ödipal merkezli kuramları nasıl sorgulayabilir? Benim kullandığım "feminist ve Freud sonrası" strateji, Freud'un yas, melankoli ve kadın narsisizmi olarak tarif ettiği olguları fetişizm olarak tanımlamaktır. Maupassant'ın eserlerinde aşın duygu-

Adolphe Belot, *La Bouche de Madame X*, (1892). Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, (1870). Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, (1901).

salık ve anadan yoksun kalma törenlerini incelerken işte böyle bir strateji kullandım. Bu yaklaşım Freud'un kuramının bir bölümünü başka bir bölümünün üzerine aşlamayı gerektirdi. Bu tür bir yaklaşımla derinlere kazılmış psikoanalitik dizileri (paradigma) yerinden etmek olası değil, ancak böylece edebî akımlarla kısıtlanan bir cinsel sapkınlık kuramından biraz uzaklaşmak olasıdır. Bunun uzantısı olarak da Freud'un "cinsiyet organı eksikliklerine karşın kadınların tek savunması" dediği kadın erotizmine karşı daha az olumsuz bir tavır almak olasıdır.³

Bazı okurlar kadın fetişizmiyle ilgili örneklerimi erkek bir yazardan almama itiraz edebilirler. Bu yerinde endişeye kendi metin inceleme yargılarımı ekleyebilirim: Bence erkek yazarların kadınların cinsiyet bilincini gösterebilme yeteneği vardır. Aynen kadın yazarların erkek cinsiyet bilincini yansıtabileceği gibi. Şimdilik ne biyolojik temelli "écriture feminine" (kadın yazımı), ne de Foucault-sonrası toplumsal yapı dizileri kadın cinselliğini en gerçekçi biçimde yalnızca kadın yazarlarca yansıtdığını kanıtlayabildi. Yazarın kadın veya erkek oluşu bir sanat eserinin cinsiyet kodlamasını mutlaka etkilememektedir. Buna rağmen, ondokuzuncu yüzyıl kadın erotizmini incelerken Maupassant'ın eserleri güçlü ve şimdiye kadar eleştirel yönü göz ardı edilmiş bir kaynak oluşturmaktadır. Gerçi Maupassant'ın kadın karakterleri "kadın" davranışlarının modası geçmiş örneklerini oluşturmaktadır ama, bu örneklerin çoğu ilk dönem psikiyatrinin kullandığı imgeleri içerdiği için tarihsel öneme sahip olmanın yanı sıra, çağdaş feminist psikoanalizciler tarafından da (erkek cinsellik normlarına alternatif arayışı içinde) yeniden değerlendirilmiştir.

Maupassant'ın kısa öyküsü "Bir Dul" av mevsiminde Banneville Şatosu'nda başlar. Dışarı ıslak ve bunalıcıdır ve salonda toplanmış olan konuklar sıkıntılarını dağıtmak için öyküler anlatırlar. Ama öyküler ne eğlendirir ne de ilgi çeker

-"kadınlar beyinlerini zorladılar fakat şehrazatın düş gücünü yakalayamadılar." Birden genç bir kadın evlenmemiş teyzesinin elinde bir bukle saç fark eder: "Söyle bana, teyze, o bukle de ne? Sanki bir çocuğun saçı gibi," der: Teyzesi "Çok acıklı. Öylesine acıklı ki, bundan hiç söz etmek istemiyorum. Hayatımdaki tüm üzüntünün kaynağı bu" diye yanıtlar.⁴ Meraklanan konuklar anlatması için kadına ısrar etmeye başlarlar. Uzun süre direnen kadın sonunda razı olur ve öyküyü anlatır.

Bu klasik giriş, ki tipik bir Maupassant çerçeve-metindir, derhal yas, melankoli ve manik koleksiyonculuk içeren acıklı bir dram havası yerleştirir. Aşk mektuplarından kesilmiş tırnaklara ve buklelere kadar uzanan ölmüş kişilere ait anıları biriktirmek aşın duygusal bir ondokuzuncu yüzyıl alışkanlığıdır. Bu öyküde anı bir bukle saç şeklinde öyküye tutturulmuştur. Maupassant geç romantik dönemin nostaljisini bolca kullanır ve bu nostalji eserlerinde sahtelik, gerçeğe benzeyen ama gerçek olmayan ve yapay yeniden üretebilirlik olarak görülür.⁵ Baudelaire'in melankolik şiirlerinin ıvır zıvırla doldurulmuş dünyasının havasına yakın olan Maupassant'ın "Bir Dul" adlı öyküsü, "fetişist düzyazı" diye tanımlanabilecek olan akım dahilinde bir sınıflandırılmayı gerektirir.

Fakat bu ne tür bir fetişizmdir? Barthes'ın "gerçeğin etkisi"ne⁶ benzettiği ayrıntıya aşırı düşkünlük müdür? Freud'un anlattığı gibi kadınların eksikliklerini maskelemek amacıyla, erkek cinsel organı yerine geçmesi için edindikleri bir yapı mıdır? Yoksa ilkel bir idole tapınmanın (onsekizinci yüzyılda Başkan Brosses'de olduğu gibi) Avrupalılaştırmış, psikoanalitik bir cinsellik düşkünlüğü müdür? Tabii ki yanıt, bu üç tanımdan üçünü de içerir; fakat bu tanımlar özel bir fetişizm türünün önemli yönlerini ima ettiği sürece işimize yarar: Kadın fetişizmi veya kadın-metin fetişizmi yani edebî ve psikoanalitik sınırları aşan ve kadın görüş açısından tanımlanan bir tür fetişizm.

Maupassant'ın kadın nevrozu anlatımları Charcot'nun* Saltpêtrière'de** sergilediği kadın isteri krizleri sırasında yaptığı kişisel gözlemlere dayanır. Bu örnekler genelde kadınların çılgın ve erotik yas törenlerini aydınlatır.⁷ Erkek bakış açısından anlatılmış olmalarına rağmen, kadınlarla ilgili metinlerin hastalık seyrini gösterme değeri, feminist kuram eşliğinde okunduğunda iyice belirginleşir. Bu metinlerin bazıları kadın kişilik tarafından birinci şahıs olarak, bazıları da üçüncü şahıs kullanan ve her şeyi bilen bir anlatıcıya bir kadın kişiliği yansıtılarak anlatılmıştır. Maupassant'ın eserlerindeki kadınların bazıları yazı masalarının ve çekmecelerinin derinliklerinde gizledikleri şeylere delicesine tutkundur: ("Kutsal Anı", "Anı Eşyaları", "Eski Şeyler" adlı öyküler.) Bazıları çocukluktan kalma anısı olan eşyaları kutsallaştırarak saklayan anaç tiplerdir: (*Bir Yaşam* adlı roman.) Bazen de erkek karakterler erotik tit-reşimleri olan "narın kadavralar dolu düşler" aracılığıyla kadınları ve gömülme arzusunu bir araya getirir ("Mezar Taşları", "Hayalet", "Ölüm" adlı öyküler). Tüm bu eserlerde duygusal bir hastalığın ana hatları ortaya çıkar. Bu hastalık, ondokuzuncu yüzyıl kadın hastalıklarına, yani isteriye, hastalık hastası olmaya, uykuda gezmeye ve cinsel soğukluğa benzetilmektedir.⁸

Onsekizinci yüzyıl tıbbı (Pinel, Esquirol) "duyarlı ruhu", "sağlıklı" bir duygululuğun işareti saymış, bunu aydınlanmış bireyde yükselmiş ahlâk kalitesinin gereği olarak görmüştü. Fakat ondokuzuncu yüzyıl psikolojisi bu tür aşırı duyarlılık coşmalarını sapıklık sınırında görmüştü.⁹ Maupassant ise bu tür rahatsızlığı *Bir Yaşam* adlı kitapta "kalıtsal bir tür düşsel duygusallık içgüdü" olarak görmüştür. Maupassant'ın bu rahatsızlığı tanımlaması, Freud ve ondan önceki hekimlerin ge-

Charcot, Jean Martin (1825-1893). Ruh ve sinir hastalıkları, özellikle de isteri konularında uzmanlaşmış bir hekim, ç.n.

** Paris'te isterik kadınlar için kurulan bir hastane. Bina eskiden baruthaneydi, ç.n.

liştirdiği cinsiyete dayalı fetişizmin tanımlarının düzeltilmesine temel oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda ondokuzuncu yüzyıldaki duygusal bir saplantının son derece değerli bir portresini çizmiştir. Maupassant bu bağlam içinde okunursa, psikoanalizin sosyokültürel tarihi içinde eserlerinin önemi daha iyi ortaya çıkacaktır.¹⁰

"Kadın fetişizmi" deyiimi feminist düşünürler tarafından yaratılmış, Freud sonrası döneme ait yeni bir tanımdır. Feminist düşünürler bu deyiimi cinsiyet kalıpları ve erkek cinsiyet organını merkez kabul eden psikoanalitik önyargıların yeniden değerlendirilmesini amaçlayan eleştirinin bir parçası olarak kullandılar. Bilindiği gibi Freud fetişizmi salt erkekler için bir psikopatoloji (ruhsal rahatsızlık) olarak tanımlar.¹¹ "Aşk-ın İçindeki Fetişizm"¹² adlı makalesi 1887'de, yani Maupassant'ın "At Kuyruğu Saç" adlı öyküsünden üç yıl sonra basılan Alfred Binet'in ve ayrıca Karl Abraham ve Wilhelm Stekel'in (en ünlü eseri kadın soğukluğu konusundadır) tıbbi vaka açıklamalarından sonra, Freud hadım edilme endişesini "erkek cinsel organı yerine geçen öğelere saplantı" ile ilişkilendirmiştir. 1927 tarihli denemesi, bazı nesnelerin niçin fetiş değeri kazandığını kuramsal olarak anlatan ilk çaba olarak görülebilir. Önlükler, mendiller, kurdeleler, peçeler ve iç çamaşırlarının ortak yanı birer ayıp-örter olmaları, böylece hadım edilme korkusunu arka plana itmeleri ve hadım edilme tehdidinin üstünü örtmeleridir. Fetiş nesneleri arasında ayaklar, saç ve bunların koruyucu örtüsü (çizme, kurdele, şapka) olması özellikle anlamlıdır. Bu nesneler pislik ve güçlü bir hayvansal kokuyla ilişkili olmaları nedeniyle, Freud'un *Three Essays*'de uzun bir dipnotta anlattığı gibi, "koprofilik zevk"¹³ (dışkıdan alınan zevk) vermektedirler. Bu nedenle saç ve ayak fetişistinin, gelişmesinin anal döneminde takıldığı söylenebilir. "Uygarlaşma öncesi" insanının günümüze uyarlanmış hali olan, eşcinsel (anal) erotizme eğimli olan bu kişi, toplumsallaşma

için çok gerekli olan pislikten iğrenme duygusunu edinemiştir.

Fetiştin bu eşcinsel tiplemesini güçlendirmek için Freud bir de Ödipal senaryo eklemiştir ki bu senaryoya göre "meraklı oğlan kadınların bacaklarından yukarı bakıp cinsel bölgelerini görmeye çalışır".¹⁴ Freud'un savına göre kızlar hadım edilme endişesi yerine erkek cinsel organını kıskanma duygusu yaşar. Kendilerinde erkek cinsel organı olmamasını simgesel olarak dengeleyen olaylar gebelik, çocuk büyütme veya erkek bir fetişistin bakışları aracılığıyla kendi bedenlerine hayran olma süreci, yani "ikinci derece" bir fetişizmdir.

Gördüğümüz gibi, fetişizmin erkeklerle bu denli ilişkilendirilmesi edebiyata da yansımıştır. Kendimizi ondokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatıyla ve bunun ötesinde saç törensel bir biçimde tapınmayla sınırlandıırırsak şu örnekleri sayabiliriz: *Kırmızı ve Siyah*'ta Mathilde'in "güzel saçlı başının tam yansıni" sevgilisi Julien Sorel için feda etmesi; Emma'nın ihanetini bilmesine karşın Charles Bovary'nin elinde dua kitabı gibi sarıldığı "uzun bir kara saç tutamı" tutarak ölmesi; Baudelaire'in ünlü "trikofilik" (aşırı saç düşkünlüğü) metinlerinde söz ettiği, sevdiği kadının bayılıcı kokulu ve yılan gibi hareket eden saçları ("At Kuyruğu", "Egzotik Parfüm", *Tavus Kuyruğu* ve *Yapay Cennet*); Georges Rodenbach'ın *Bruges-La-Morte* adlı kitabında anlattığı dul kalmış bir adamın ölü karısının sarı saçlarını bir fanusta saklayıp her gün onlarla oynaması; Maeterlinck'in *Pelléas et Mélisande* adlı kitabında üçüncü perdede Melisande'nin baştan çıkaran çağrısı: "Saçım kuleden aşağı sarkık; seni bekliyor." Ve Pelléas'ın heyecan dolu yanıtı: "Saçının hepsi, Melisande, saçının hepsi kuleden aşağı düşüyor. Ellerimde tutuyorum saçını, ağzıma sürüyorum, kollarıma alıyorum... Parmaklarımin arasında kuşlar gibi yaşıyor ve beni seviyor; beni senden çok seviyor."

Bu sahneler edebiyat geleneğinde fetişistin, fetiş sağlayan

kadını yücelttiğini kanıtlamaktadır. Ancak yasa ve tıp arşivlerinde bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Gustave Macé (*Un Joli Monde*, 1887), Kraft-Ebing (*Psychopathia Sexualis*, 1893) ve Charles Féré (*L'Instinct sexuel*, 1899) Parisli kız öğrencilerin at kuyruklarını hedef alan "saç örgüsü kesicilerini" anlatmaktadırlar. 1923'te fetişizmi bir çeşit eşcinsellik olarak sınıflandıran Stekel, "nedeni ne olursa olsun, fetişizm hep kadını aşağılamaya dönüşür ve gözlemleyebildiğim az sayıda kadın fetişizmi vakaları için de aynı şey geçerlidir" demektedir.¹⁵

Freud'un tanınmasının kuramsal açıklayıcı gücünü kurban etmek istemeyen feminist eleştirmenler çoğu kez aynı Stekel gibi kadın fetişizmi örnekleri bulmakta zorlanmışlardır. George Sand'ın eserlerinde erkek fetişizmi tipolojilerini açıklayan Naomi Schor, "kadın fetişizmi, psikoanaliz yaklaşım içinde bir uyumsuzluklar birlikteliğidir" diye kabullenmektedir.¹⁶ Fakat Schor yine de kadın fetişizmi vakaları anlatan eserlerin bir kaynakçasını toparlayabilmiştir: Schor'a göre G. A. Dudley "fetişi erk olmaktan çıkarmıştır" ve "fetiş yalnızca erkek cinsel organının değil başka çocukça nesnelerin yerine geçebilir". Georges Zavitzianos'a göre kadın fetişist (ki erkek cinsel kimliği edinip Elektra kompleksi kazanmıştır) için fetiş babanın cinsel organına eşittir. Lacan'ın "erkek cinsel organı olmak ya da ona sahip olmak" arasındaki farka işaret etmesini kullanan Gerard Bonnet, bir kadın fetişist anlatmaktadır. Bu kadın "annesinin arzusuna uyarak onun (eksik, var olmayan) erkek cinsel organı olmak istemektedir"¹⁷ Schor aynı zamanda Piera Aulagnier-Spairani'den de söz etmektedir ki bu feminist bir Lacan taraftarıdır. Aulagnier-Spairani'ye göre şiddetli kıskançlık durumlarından da bir tür kadın fetişizmini sorumlu tutmaktadır. Bu aşırı kıskançlık örneklerinde kadınlar yalnızca kadın rakiplerden şüphelenmekle kalmamakta, canlı ve cansız tüm nesnelerden erkeğin dikkatini çektiği için şüphelen-

mektedir.¹⁸ Bu durumda kadın fetişizmi kadının kadın tarafından somutlaştırılmasıyla eş anlamlı olup, mazoşist bir "kendini nesneleştirme arzusu"nın uzantısı olarak ortaya çıkar. En yüzeysel düzeyde bu arzu kadının kendini bir cinsellik nesnesi yapmak istemesi olarak belirir. Aulagnier-Spairani'ye göre kadınlar varlığı itibarıyla fetişisttir, çünkü onlar gölgeler ve izler aleminde yaşarlar: Mücevher takımı, taşbebek yapmacıklığı, bedenin bazı bölgelerinin tek tek narsist bir tavırla teşhiri ve orgazm olmuş gibi yapmak, temelde yapay olan bu cinselliğin değişik tavrıdır.¹⁹ Schor şu sonuca varır: İnsan kadın fetişizmini nasıl tanımlamaya çalışırsa çalışsın, tabii eğer böyle bir şey varsa kadın fetişizmi bir "çalıntı", (bir tür "sapık hırsızlık") olarak kalacaktır çünkü fetişizm baskın şekilde erkeklere ait bir rahatsızlıktır. Bu haliyle de " 'penis kıskançlığının' en son ve en az aşikâr şekline" çok yakındır.²⁰

Kadın sapkınlıkları konusunda Schor'un penis kıskançlığı görüşüyle çatışmayan bir yazar da *Oeuvres psychiatriques*' in yaratıcısı Gaëtan Guëan de Clérambault'dur. Bu doktor, çok az incelenmiş olan bir kadın fetişizmini anlatmaktadır: Dokunma duyusuna odaklanan fetişizm. Büyük şair Alfred de Vigny'nin akrabası, Freud'un sıradışı çağdaşı ve Jacques Lacan'ın hocası olan Clérambault, eserlerinde "takıntı halinde bir bakış" olayını incelemiştir ve çoğuna göre Lacan'ın "ayna dönemi kuramı" bu olayı temel almıştır. (Clérambault'nun kendini öldürmesi görüşünü açıklayıcı korkunç bir dipnot olmuştur: Bir ayna önünde beynine tabanca sıkıttığında kurşun gözünden çıkmıştır.) Clérambault'nun klinikte geçen meslek yaşamı, sağalttığı hastalığa kendi yakalanan doktor klişesinin açıkça görüldüğü bir yaşam olmuştur.²¹ Kumaş dokuları ve dökümlü kumaşlara takıntısı olan doktor, kadın hastalarında da aynı "kumaş tutkusunu" teşhis etmiştir. (Aynı zamanda Yunan kostümleri üzerine yazılar yazmış ve yaşmaklı çaclırlu Cezayirli kadınların fotoğraflarını çekmiştir.) Jacqueline Ro-

se'un tarif ettiği ayna tutkusu, Clérambault'nun çözümlemesini oluşturan bir tür körlüğü çok güzel tanımlamaktadır: "Bakma tutkusuyla arzulanan nesne arasındaki ilişki, yalnızca arasındaki uzaklık değil aynı zamanda bir dışta oluşturmaktır. Bu da, gözlem yapan öznenin bakışın nesnesi olması ve böylece kendisi olarak göz ardı edilmesi demektir."²²

Görsel yanılsamalarla dolu olsa bile (Clérambault, *Katarakt Ameliyatı Olmuş Doktorun Anıları* adlı bir kitabın da yazarıdır), Clérambault'nun kadın vakaları üzerine ürettiği kuramsal düşünceler 1908'de basılmış ve fetişizm kavramının cinsiyetten bağımsız ele alındığı ilk eser olmuştur. Terim ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Charcot, Magnan, Ball, Binet, Moll, Garnier, Boas ve diğerlerince bir tür cinsel sapkınlık anlamına gelecek şekilde kullanılmış olmasına karşın, bu kavramın değişime uğramış bir türünü kadınlar için ilk kez kullanan Clérambault olmuştur. Ancak bu kuramsal ilerleme "tamamen yadsıyarak" yapılmıştır, çünkü Clérambault kadınları erkek sapkınlığının seçkin çevresine kabul etmeye ilke olarak razı değildir. "Kadın elbiselerine cinsel olarak tutulma" adlı makalesinde erkek ve kadın cinsel fantazilerini birbirinden kılı kırk yararcasına ayırmaya özen göstermiştir:

Fetişist, sadist, eşcinsel ve mazoşistlerde ilginç bir ortak özellik, tutku duydukları nesnenin rüyalarına çok sık girmesidir. Kendi kendini tatminden de öte, gerçek bir hayal dünyası ahlaksızlığı yaşarlar ve en sevdikleri eylem tutkulu oldukları nesneyi düşlemektir. Onunla ilgili konuşur ve yazar, onu yüceltirler. Fetişle mastürbasyon yaparken muhteşem sahneler düşerler...

Bizim üç (kadın) hastamızın durumunda bu tür bir bulgu yoktur. Bu kadınlar ipekle mastürbasyon yaparlar ve düşleri ise hoş bir şarabın tadını çıkaran yalnız bir tadımcınlıklardan çok fantazi içermez.²³

Clérambault'nun yalnızca kadınların takma bir organdan dokunma zevki alabileceği fikrinde ısrarı veya kumaş parçaları-

nın doyuma ulaşmak için yeterli olmadığını söylemesi, radikal biçimde sorgulanmalıdır; özellikle de doktorun dökümlü elbisesi kadınların fotoğraflarını içeren albümü sevgiyle okşadığı veya kişisel kadın heykelcikleri koleksiyonu akla geldiğinde söylediklerinin içtenliğine inanmak zordur. Bunların yanı sıra kendi tuttuğu vaka notları kadınların erkeklerden daha az erotik düş gücü olduğu yolundaki savı yalanlamaktadır.

Clérambault, gözlemlerinin değerini azaltan psikoanalitik ve cinsiyetle ilgili önyargıları tarafından engellendi. Ne kadının ne de erkeğin "düş gücünün gerçek ahlâksızlığını" küçümseyen Maupassant daha güvenilir bir çözümleyicidir.²⁴ Örneğin saç fetişizmi Maupassant'ın eserlerinde iki örnek öykü olarak ortaya çıkar. Bunlardan biri erkek, diğeri ise kadın bakış açısından anlatılmıştır. "At Kuyruğu Saç" adlı öyküde onyedinci yüzyıldan kalma İtalyan yapımı bir sandık satın alan antikacı, çekmecelerden birinde örgülü bir saç bulunca coşar:

Evet, bir demet saç, koca bir saç örgüsü, sarışın, nerdeyse kıızıl, nerdeyse derinin hemen üstünden kesilmiş ve altın bir kordonla bağlanmış.

Aptallaşmışım. Titriyordum; sarsılmışım. Bu şaşkınlık veren anıdan insanı uyuşturan bir parfüm yükselmekteydi. Bu öylesine eski bir kuydu ki kokunun ruhu gibiydi.

Saç demetini nazikçe, neredeyse törensel bir şekilde elime aldım ve saklandığı yerden çıkardım. Birden örgü çözüldü, yaldızlı dalgasını dökerek, ağır ve ışıklarla dolu olarak yere aktı. Parlak ve gevşekti, aynı kuyrukluydunuzun ateşli kuyruğu gibi.²⁶

Maupassant'ın sahnelenmiş tarifi erkek cinsel organı yerine geçen bir nesneyi ("ateşli kuyruk"), kokuya karşı duyulan çekimi (dışkıya olan düşkünlük) ve çok parlak bir parıltıyı (Freud'un ünlü "Glanz auf der Nase" –burnu parıldamak– sözünü hatırlatıyor) içermekte ve Freud'la dalga geçiyor izleni-

mi vermektedir. "Bir Boşanma Olayı" adlı öyküdeki çiçek fetişisti veya "Bilinmeyen" adlı öyküdeki kadının tenindeki lekeyi unutamayan çapkın gibi, antikacı da erotik bir bakışa odaklanan sapkınlıkları olan erkek karakterler safına katılır.²⁷ Fakat bu tipik fetişizm yalnızca erkek karakterlere özgü bir sapma değildir; "Bıyık" adlı öykü bir kadın anlatıcının erkek bıyığına saplantısını anlatmaktadır:

Öyleyse bıyığın baştan çıkarıcılığı nereden gelmekte diye soruyorsun. Bilir miyim? Önceleri çok hoş gıdıklar. Ağızdan önce bıyık değer tenine ve parmak uçlarına kadar bir titreme geçer bedeninden. Bıyık okşar insanı; tenin ürperir, titrer, sinir sistemin ince bir titreşimle sarsılır ve birden soğuk almışsın gibi küçük bir "ah" dökülür dudaklarından.²⁸

Aynı "At Kuyruğu Saç"ta olduğu gibi arzulanan kıllı nesne ne-redeyse dinsel bir şevkle yüceltilir. Bu olgu, onsekizinci yüzyılda fetişizmin puta tapma ve kutsal nesnelere hümratsızlık olgusuyla ilişkilendirilmesini akla getirmektedir. Bu alıntılarda bir karşı gelme havası sezilmektedir. Naomi Schor bu karşı gelmeyi anlatmak amacıyla "bisekstüalite" sözcüğünü seçmiştir. Bu tanım "ters bir titreşim", "hem kadını, hem de erkeği hadım etme ekseninin iki tarafına bağlamak istememe" olarak açıklanmaktadır.²⁹ Bu yeni sözcüğü kullanırken Schor üstü örtülü bir şekilde Sarah Kofman'ın Derrida'dan aldığı "metin içinde titreşim" veya "karar verilemezlik" kavramlarını desteklemektedir. "Ça cloche"da (çan) Kofman olumlu değerlendirilen bir "genel fetişizm" istemekte, "kısacası, fetişist olmanın kötü yanlarının" artık yalnızca tek cinsiyete bağlı kalması gerektiğini söylemektedir.³⁰

Kofman fetişin olumsuz tarihini yıkmak istemekte, onu Kant'ın dediği gibi değerini yitirmiş bir değer ("bir hiç") olmaktan kurtarmak istemekte, Marksizmin gördüğü yalıtılmış değerler (mal fetişizmi) anlamını silmeye çalışmakta ve femi-

nistlerin sözlüğünden çıkarmaya uğraşmaktadır (feministlerin sözlüğünde "fetiş", pornografi, reklamcılık ve sanatta 'bulunan, erkeğin bakışlarıyla kadını soyması anlamına gelmektedir').³¹ Fetişizme yeni bir anlam yüklemeye çalışan Kofman, bu tanımın erkek cinsel organını merkez alan anlamını reddetmekte ve fetişist ister kadın, ister erkek olsun yarattığı fetiş-i idealize edilmiş bir erkek cinsel organının yok olmasına karşı garanti olsun diye geliştirdiğini söylemektedir. Zaten erkek cinsel organı da "erk" yerine geçen bir simgedir. Demek ki fetiş, simgenin yerini almış bir simgedir ve radikal karar verilemezliğin simgesi olduğu için fetiş kurtulmuştur. Önceleri gerçek değerini yitirmiş olan ve cinsiyet ayrımcılığı yapan psikoanalizin ikon olarak gördüğü fetiş, ironik ve cinsiyetler üstü bir metafiziğin temeli olarak yeni bir kimlik edinmiştir.

Kofman kuram aracılığıyla fetişizmi erkek rahatsızlığı olmaktan çıkarmış ancak bunu yaparken kadın ve erkek arasındaki farklardan tümüyle vazgeçmiştir. Kofman'ın kadın fetişizmi tanımı (en azından bilgi kuramı açısından anlamı), metnin sınıflandırılama durumu içinde yansızlaşmıştır. Bu sınıflandırılama durumu Maupassant'ın "Clochette" (küçük çan, zil) adlı öyküsüyle örneklenebilir. "Clochette" öyküsü Kofman'ın "Ça cloche" adlı makalesini alaycı bir şekilde olayın içine çekmektedir. (Çanın içinde her iki tarafa çarparak ses çıkaran metal parçanın iki kutup arasında gidip gelmesi ile Derrida'nın *Glas'*ındaki "çiftmetinlilik" arasında bir benzetme vurgulanmaktadır. Kofman'ın "titreşim" konusunda en usta işi metin saydığı *Glas'* tır.) Clochette ailenin terzisinin ismidir ve tüylerle kaplı yüzü bu kadını "çift cinsiyetliliğin" ilginç bir örneği yapmaktadır:

Uzun boylu, ince bir kadındı. Sakallıydı; daha doğrusu kıllıydı, yüzünün her tarafında sakal perçemleri vardı. Şaşırtıcı, hiç umulmadık bir sakaldı bu; inanılmaz kümeler halinde büyüyor, kıvrırcık salkınlar

sanki bir deli tarafından bu ereklilikli jandarmanın yüzüne ratsgele ekilmiş gibi duruyordu. Burnunun üstünde ve etrafında, yanaklarında, teninin her tarafında tüyler vardı. Aşırı kalın ve uzun olan kaşları düzensiz, kırlaşmış ve diken dikendi. Sanki yanlışlıkla alınına bir çift bıyık konmuş gibiydi.³²

Clochette'in yüzü sanki bir fetişizmler tablosu gibidir: Cinsel kimliğin ölüler dünyasında sıkışıp kalmış, ne kadın, ne erkek olan Clochette, bozulmanın "ne biri, ne öteki" benzetmesini bedeninde örneklemiştir. Freud bu ara konumu fetişistin genel durumu olarak görmekte, baskıyı reddederken bastırılmış fetişin varlığını doğrulamaktadır. Metin açısından bakıldığında bu reddetme hadım edilmiş anlatı tanımına uymaktadır. Clochette'in yüzündeki her tüy kümesi kesilerek, soyutlanarak ve yerinden oynatılarak yoğun bir görsel odaklanmanın nesnesi olur. Metin/yüz giderek tanınmaz parçalara ayrılırken okur kadın bedeninde bir parçalama eylemi düşler. Bu sadomazoşist kesip biçme, fetişist pornografinin tipik bir yönü olup öykünün trajik sonuyla birlikte büyür. Ayağı aksadığı için (cloc-he-pied) lâkabi Clochette olan kadın kendi açtığı bir yara nedeniyle total olmuştur. Hizmetçi olarak görevliyen korkak sevgilisinin şöhretini kurtarmak amacıyla kendini pencereden atmıştır. Hadım edilmiş kadınlığın göstergesi olan total bacağın simgesel karşılığı veya bedeli olarak da bıyık çıkmıştır. Bıyık, kadın yüzüne yapııştırılmış bir erkek göstergesidir ve sanki korkunç bir karnaval maskesi oluşturmaktadır (Derrida'nın *Glas'* ta "une plaie postiche" [takma bir çıban] dediği şey gibi).³³ Böylece bıyıklı kadın gülünç bir ek, bir protez, kayıp ve yarılığa karşı dikilmiş gerçek ötesi bir bekçidir. Aynı zamanda hem bölünmüş ego ("le clivage du moi"), hem de metnin yarılması ("le clivage du texte") imgelerinin baskıdan kurtulmasıdır.³⁴

Kofman'ın fetişizmi psikoanalize yorumlamacı bir yaklaşma uygundur çünkü Freud'un *Verleugnung* (yadsıma) ve *Ver-*

neinung (olumsuzluk, yadsıma) çözümleme yapılarını vurgular (yani fetişistin sahte olduğunu bildiği ama yine de inandığı bir imge uydurarak yokluğa karşı çıkma çabası).³⁵ Ancak salt kadınlara ait bir fetişizm arayışımıza feminist sanatçı Mary Kelly'nin çağdaş eserleri daha yardımcı olur. Kelly'nin *Post-partum Document* (Doğum Sonrası Belgesi) isimli hem heykel hem metin içeren eseri, çocuk gömme törenlerini anlatarak kadın fetişizminin hem estetik eylem hem de kurama dönüşmesini sağlamaktadır.³⁶ Tıpkı Derrida ve Kofman gibi Kelly de "yazmanın, temsil etmenin fetişist doğasını" sorgulayarak fetişizmi erkeklere özgü bir bakış olmaktan çıkarmak üzere kesin adımlar atmaktadır. Kelly'nin kuramsal senaryosu içinde, kafasını kaldırıp anasına bakan erkek çocuğunun geleneksel resmi, yerini ananın çocuğa doğru başını eğmesine bırakmaktadır:

Freud'a göre erkeğin hadım edilme korkusu çoğunlukla kol, bacak, saç, diş, göz ve hatta penisin yok edilme fantezisi olarak ortaya çıkmaktadır. Freud kadının hadım edilme korkusundan söz ederken bu düşsel senaryo kadının sevdiği nesneleri ve özellikle de çocuklarını kaybetme korkusu şeklini alır. Çocuk büyüyecek, onu terkedecek, reddedecek ve belki de ölecektir. Bu ayrılığı erdemek veya yadsımak için kadın çocuğu fetişleştirir: Onu giydirerek, ne kadar büyürse büyüsün beslemeye devam ederek veya kısaca bir bebek daha doğurarak. Yani pomografi kavramı yerine annenin anı olarak biriktirdiklerinden söz etmek daha doğru olacaktır: ilk ayakkabılar, fotoğraflar, saç bukleleri veya okul karneleri.³⁷

Analık fetişizmi tanımını Freud'un kadın narsizmi tartışmasına dayamasına rağmen (çocuk anaya ek olarak görülür ve kaybolmuş bütünlüğü tamir etmenin bir aracıdır), Kelly kadın fetişizmini penis kıskançlığıyla eş değerde gören geleneksel tavrı yalanlama çabası içinde değildir. Ancak Kelly'nin "çocukluktan kalma molozların minyatür müzesi" yaratması, kadına cinsiyet oluşturuucu, koruyucu ve bakıcı olarak avantaj

sağlamaktadır. *Post-partum Document*, geçip giden "bebekliğe" törensel bir yakınma anında sıkışıp kalmış tarihsel bir "analık" canlandırılmasının alaycı bir şekilde çerçeveselenmesidir. Öyle görünmektedir ki Kelly, Freudyen melankoliğin "manik" eğilimlerini bile desteklemektedir. Bu kişinin biriktirme ve saklama gereksinimi, bir türlü ele geçmeyen aşk nesnesinin özelliklerini ele geçirmeyi ve böylece kendi bünyesine katmayı amaçlayan ve derinden gelen bir gereksinimdir. Melankoli törenlerinin çevresini saran olumsuz kavranıları söküp atan ve bu törenleri alaycı bir biçimde estetize eden Kelly, bu "analığa ait kutsal emanetleri" kadınsılaştırmış bir şiir diliyle anlatılan "bellek izlerine" dönüştürür. Yani olumlu değerlerle yüklü bir duygusallık biçimi haline getirir.³⁸

Bu koşullarda anlaşıldığında Maupassant'ın romanı *Bir Yaşam* (*Une Vie*, 1883), günümüz kadın okurlarına Ondokuzuncu yüzyıl sonundan Kelly'nin yirminci yüzyıl müze sergilerine eklemlenen bir zincir sunar. *Bir Yaşam*, bir kadının yaşamında peş peşe gelen aldatmaca ve yıkımları anlatmaktadır. Kitap, kadının evlendiği gece hayvanca bir cinsellikle hırpalanmasıyla başlamakta ve dul kalıp çoluk çocuğu tarafından unutulmasıyla son bulmaktadır. Jeanne'a sanki genetik bir rahatsızlığa tutulurcasına annesinden melankoli bulaşır. Annesinin en büyük melankolik zevki "Sfenks'in baş kısmındaki çekmecede duran" aşk mektuplarını karıştırmaktır (s. 155):

Günlerce *Cortine* veya Lamartine'in *Meditations*'unu okuduğu olurdu. Bazen de "anı çekmecesini" ister, çok değerli bu mektupları kucağına döktükten sonra, çekmeceyi yanındaki bir sandalyenin üzerine koyar, her birini tek tek inceledikten sonra "anılarını" yine çekmeceye yerleştirirdi. Yalnız olduğu zamanlar, yapayalnızken, bazı mektupları öperdi. Aynı bir zamanlar çok sevilen fakat şimdi ölmüş olan birinin saç buklesini öper gibi öperdi.³⁹

Annesini gözyaşları içinde bulup üzülen kızına yanıt olarak barones şöyle der: "Bana bunu yapan anılarım. Bir zamanlar iyi olan, ancak şimdi hiç olmayan şeylerin anısı... Sen de sonraları aynı şeyleri duyacaksın." İşte bu "sen de sonraları aynı şeyleri duyacaksın" sözüyle Jeanne'ın annesi kızını suratsızlığın kodlanmış diline mahkûm etmektedir. Bu öyle bir dildir ki sürekli abartma, aşırı kadınsı nostalji kalıpları, kendine acıma ve kayıp üzerine kurulmuştur (s. 149). Jeanne iyi bir kız gibi bu dili kullanmayı öğrenir fakat dili bir anne ağzına dönüştürür. Örneğin oğlunun yokluğunu anmak için onun lakabı olan "Poulet" (piliç) sözcüğünü sözel bir anıya dönüştürür:

'Poulet, sevgili küçük Poulet' diye fısıldardı, sanki onunla konuşurcasına. Bu isim bazen onun düşlerine bir son verirdi ve saatler boyu parmağıyla havaya bu ismin harflerini yazmaya çabalırdı. Ateşin önünde yavaş yavaş her harfi havaya yazar, onları gördüğünü sanır, sonra da yanlış yapığını sanıp yeniden 'P' harfinden başlardı. Kolu yorgunluktan titrer, ama yine de ismi bitirmek için kendini zorlardı. Bitirdiği zaman yeniden yazmaya başlardı (s. 193-4).

Havaya 'P' harfi çizen Jeanne kaybolan sevgi nesnesinin yerine "bellek izini" koymakta, bu iz ise bu ana kadar biriktirilmiş çocukluk anıları koleksiyonuna eklenmektedir. Bu nesneler içinde en sevileni "Poulet merdiveni" denen, ahşap bir panele oğlunun gelişmesini kaydettiği bıçakla atılmış çentiklerdir. Bu tablo Mary Kelly'nin "dışkı izleri" hesaplamasına benzemektedir (s. 180).

Jeanne'ın müzecilik saplantısı, Stekel'in cinsiyet ayrımı yapan terimlerle "harem kültü" dediği fetişistlere ait bir saplantıdır. Stekel'e göre "her fetiş ustasının mendiller, donlar, ayak-kabılar, saç örgüleri, korseler, jartiyerlerden oluşmuş bir haremi vardır. Her fetiş, fetiş olarak büyüleyici özelliklerini bir süre sonra yitirmekte, ona hayran kişi de hızla ve açgözlülükle

başka bir örnek bulmakta, ancak bir süre sonra yine eskisini ortaya çıkarmaktadır. Aynen haremi olan bir paşa gibi".⁴⁰ Stelkel'in paşasının dişisi sayılabilecek Jeanne, çılgınca koleksiyon yapmakta, geçmişte bir araya getirdiği "küçük zırvallıkları" yeniden keşfedip kurmaktadır. Galerisinde neler neler vardır: Kırık fincanlar, annesinin lambası, babasının kırık bastonu, sıcak su şişeleri ve tencereler, eski takvimler, kendi altın saç tokası, ve üzerinde sevgiyle yazılmış sözler olan, Poulet'nin büyüme tablosu:

Boyanın üzerindeki değişik aralıklarla yukarı uzanan çizgiler vardı ve çakıyla çizilmiş sayılar oğlunun yıl ve ay olarak yaşını ve boyunu göstermekteydi. Yazılar bazen Baron'un iri yazısıyla, bazen kendi küçük harfleriyle, bazen de Lison Teyze'nin titrek eliyle yazılmıştı. Oğlunun çocukluğunu gözünün önüne getirdi. O zamanki sarışın haliyle küçük alnını duvara dayıyor, onlar da boyunu ölçüyorlardı. "Jeanne" dedi Baron, "son altı haftada bir santim uzamış". Çılgın bir sevgiyle boy ölçen tahtayı öpmeye başladı (s. 199).

Bu bölümün sakarin tadı veren tonu Baron'un maddeleştirilmiş bağırtısıyla birleşince tipik mezar taşı şiirlerinin ve yas ağıtlarının göz yaşartan çözümlemesini anımsatmaktadır. Maupassant bu fikri (ki buna "sözel fetişin elmas kesicisi" denebilir) sonraları *Pierre et Jean* (1888) adlı eserde bir dulun oturma odasını süsleyen dört oymayı anlatırken en etkili biçimde kullanacaktır. Sulugözlü başlıklarıyla "dulluk" olgusunu anlatan bu resimler zevksiz burjuva kültürünün yasa yaklaşımını göstermekteydi. Cenaze çelenkleri, kapaklı kolyeler içinde minyatürler, evlerin içine yapılmış türbeler, şömine üstüne konan küçük testiler, dulların taktığı yaşmak, mezarlık heykelticikleri, mektup paketleri, saç bukleleri, yani kısacası kişiselleştirilmiş her türlü cenaze töreni ıvır zıvırı, Maupassant'ın alaycı merceğinden görüldüğünde fetişist bir ikonografi olarak belirmektedir. Bu fetişist ikonografi ise kadının cinsel

enerjisini nesnelere aktarmasıyla (cathexis) yakından ilişkilidir.

Ölümü anmak amacıyla biriktirilen bu nesneleri çevreleyen hafif ölü seveci (nekrofilik) hava Maria Torok tarafından incelenmiştir. Ferenczi, Abraham ve Freud'u yorumlayan Torok bu havayı şöyle anlatmaktadır: "Onarılmaz bir günah duygusu: Arzu tarafından esir alınmışlığın günahı, en uygunsuz zamanda cinsel taşkınlık yaparken yakalanmışlığın günahı, üzüntü ve çaresizliğe teslim olmuşken yakalanmışlık."⁴¹ Torok bu "yas hastalığının" yalnızca kadınlara ait olduğunu belirtmemekle birlikte ve tarif ettiği "bastırılmışın dönüşü" ("güzel kadavranın büyüü") salt kadınlara ait bir imgelem olmasına karşın, ölüm ve mezar arzusunu temsil eden nesnelere takılan yascılar bir kadın fetişizmi modeline rahatlıkla uymaktadır.⁴²

Böyle bir model, kadının (Ferenczi'nin deyişiyle) "nesnelerin dahil edilmesi" gereksinimine özel bir ağırlık vermektedir. Bu gereksinime "birleşmişlik", "başkasının fikirlerini bilincaltına alarak sahiplenme" veya kendini maddeleştirme (bir tür parçalanmış narsizm) ve nesneler yoluyla cinsel doyuma ulaşma da dahildir.⁴³ *Bir Yaşam* adlı eserde bu boyutlardan her biri Jeanne'ın bıkırtıcı dokunma, elleme ve eski şeylere yapışma alışkanlığında ortaya çıkmaktadır. "Eski günlerden kalan binlerce ıvır zıvır gördü... dokunduğu şeyler, çevresinde bulunan küçük önemsiz şeyler... Jeanne onlara dokundu, çevirdi, üstlerine biriken tozdan parmakları kirlendi" (s. 176-7). Jeanne'ın hareketleri Torok ve Abraham'ın "kenetlenme" görüşüne uymaktadır. Bu tanım Derrida'nın "iki örgü şisi arasında" olduğunu söylediği titreşimli vuruşlar dizisine benzetilmektedir.⁴⁴

Derrida'nın kendisi de buna benzer fetişizme "kenetlenmeler" anlatmaktadır. Manik tutunma duygusunda sürekli kayıp giden anlamı (yani sahte temsil edilmeyi) hareketsizleştir-

me, sabitleştirme ve maddeleştirme kaygısı bulmuştur. Fakat biz bu savı kabul edersek, Derrida'nın (ve Kofman'ın) her iki cinsiyette de görülen titreşim ve belirsizlik fetişizmini de kabul etmeye razı olmuşuz demektir. Eğer kişi açıkça kadın fetişizmini vurgulayan bir kuram yeğlerse, "kenetlenme" fikri doğum sonrası duygusallığının kadınlarca açığa vurulmasına bağlanabilir. Bu tür bir duygusallığın ölmüş bir çocuğa değil de ilgisiz bir sevgiliye uyarlanması Maupassant'ın en önemli eseri *Bel-Ami'* de (1885) görmek olasıdır. Bu kitapta çok zengin bir gazete sahibinin yaşlanmakta olan karısı acımasız bir servet avcısı olan Du Roy tarafından terk edilmek üzereyken onu bir bukile saç kullanarak tuzağa düşürür:

Kadın başını genç erkeğin göğsüne yavaş yavaş sürter ve onu hafif hafif okşarken uzun siyah saçlarından bir tutamı adamın yeleğine takıldı.

Kadın takılan saç fark etti ve aklına çok vahşi bir fikir geldi. Bu tür fikirler çoğu kez bir kadının tek akılcı yönüdür. Yavaşça saç düğmesinin etrafına dolamaya başladı. Sonra bir alttaki ve bir üstteki düğmelere de saçlarını doladı. Her düğmesine bir saç ilistirdi.⁴⁶

Erkeğe kısa, düzenli hareketlerle sürtünürken Madam Walter örgü şişlerinin hareketini taklit etmektedir. Mastürbasyona benzeyen bu hareket ("iki örgü şişi arasında"), herhangi bir erkek fetişistte bulunabilecek en sapık düşü ortaya koymaktadır. Bu gerçeğe yapay olanı karıştıran, bir proteze veya yapay cinselliğe tutunan aşırı duygusal bir düşüdür. Ancak bu yapay cinsellik kendi cinselliğinin bir figürü müdür? "Bilmeden ona ait olan bir şeyi alıp götürülecekti. Bir küçük tutam saç, hiç istemediği bir şey. Bu saçlar onu kendine bağlayan bir halka olacaktı. Bir sır, görünmez bir bağ, erkekte kalan bir büyü" (s. 326-7). Madam Walter sevgilisinin önünde kendini aşağılamıştır ama yine de bu saç halkalarında bir tür narsizm vardır. Halka, sahibine geri giden bir ilmek çağrıştırmakta veya en

azından kendi içine kapanmış bir kadın imgesi akla getirmektedir. Bu kadın aynı klasik bir erkek fetişist gibi kendine dönük bir erotik düş içerisinde.

Gerçekten de *Bel-Ami*'de ayna gibi bir şekil alan şey bu narsist kadın fetişizmidir. Du Roy bir kadından öbürüne koşarken saçlar onu ele verir. Düğmelerine dolanan saçlar ölümün yapışkan izi gibidir. Clothilde onu soyarken saçı görür ve bir dedektif gibi elleyerek inceler. Üçüncü düğümü de çözdükten sonra rengi solar ve bağırır: "Sen düğmelerine saçlar dolayan bir kadınla yatmışsın!" (s. 330). Clothilde diğer kadının fetişizmini *tamır* fakat Du Roy anlayamaz. "Clothilde'in kadınca içgüdüğü ona ne olup bittiğini anlatır: Kızgınlıktan küplere binip ağlamak üzere olan kadın kekeleyerek konuşur: 'Seni seven bir kadınmış... ve sen ondañ bir şey alıp götürüsin istemiş (s. 330-1).'*"Bu tümce, "ikinci derece" bir kadın-metin fetişizmini belirginleştirmektedir. Ortak sevgililerinin düğmesinde görüşmeden buluşan bu iki kadın figüründe kadın fetişistin birden ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu iki kadının artık yabancı bir erkeğin bakışıyla "ayrılmakta" değil, tam tersi, aynı "bakışla" birleşip maddeleşmektedir. Bu çembersel bakış bir saç buklesi imgesiyle iyice pekişmektedir: "Sen yaşlı kadınına sadık kal!" diye bağırıyor kızgın Clothilde. "Ona bağlı kal! Saçlarından bir halka ördür... beyaz saçlarından... Bir halka öreceğ kadar saç var"* (s. 331).

Durumun aniden tersine dönmesini vurgulamakla (sevgilinin söylemini çözerken iki kadının suç ortaklığını ortaya çıkarma) bu sahne kadın özlemlerinin aynasal doğasına ışık tutmaktadır. Bu olgu Maupassant'dan yıllar sonra Luce İrigaray'ın *Speculum* adlı eserinde söz ettiği olgudur. Maupassant'ın kadınları, erkeklerin elinde güven duygularının berelediğini görür ama aynı zamanda da birbirinin aynısı davranışlarla "kendilerine ait bir dil" keşfederler.

Kadına ait bir nesneyi basit bir "yerine geçen nesne" ol-

marın ötesinde değerlendiren bir kadın-metin dili kullanarak kadın fetişizminin birden çok anlamlı yapısını kavrayabiliriz. İster sevgili, ister ana-baba, çocuk veya ister kadın eş yerine geçsin, kadın fetişi koparılmı ve yoksun bırakılmanın erotik ekonomisine aittir. Bu yoksun bırakılma duygusu artık hadım edilme masalına bağlı değildir. Freud, "hadım edilme dehşeti, bu (fetiş) nesneyi kendi yerine geçmek üzere yaratarak neredeyse kendi anısına kalıcı bir anıt dikmektedir" der. Ben de bu anıt kavramına inanmakta ve kadın öznenin bu anıta "sıkı sıkıya sarıldığını" düşünmekteyim ancak kadın fetişistin düşler dünyasında "hadım edilmiş bir bölge" olduğu görüşünü sorgulamaktayım.

Erkek önyargılarının egemen olduğu psikoanalizde çok sık kanıtlanan hadım edilme endişesine karşı çıktığım ve buna uygun olarak, kadının kaybolan şey karşısında gösterdiği tepkinin "penis kıskançlığı" veya "gizli hadım edilme endişesi" olarak algılanmaması gerektiği ve farklı kategorilere gereksinim olduğuna inandığım için, Mary Kelly'nin yeni bir çıkır açan "yas konusunda eserlerine" giderek daha çok değer vermekteyim, *Post-partum Document* adlı eserinde Kelly, kadının "cinsel organ açısından yetersizliği" konusunu vurgulamak yerine "kaybın şiirselliğini" ortaya sürmektedir: Sıvılar ve hayalet gibi lekeler kavramsal olarak hacim kazanmaktadır. Kelly için kayıp aşk nesnelerine yas tutmanın erotik yönü kendi başına önem kazanmakta, erkek cinsel organını en yüce değer olarak vurgulayan yargılardan bağımsızlaşıp kopmaktadır.

Erkek cinsel organını temel alan açıklama geleneği sürüp gitmektedir. Örneğin 1981 gibi günümüze yakın bir yılda bile Fransız psikoanalisti Gérard Bonnet kendi hastalarından birinde kadın fetişizmini açıklamaya çalışırken, kadın sapkınlıkları konusunda veri eksikliğini bilmesine karşın yine de Clérembault'nun vardığı sonuçlardan pek de farklı olmayan

çıkarımlara ulaşmaktadır. Bonnet, hastasının durumunda dikkat çeken noktaların erkek fetişizmine tıpatıp uyan yönlerini ön plana çıkartarak başlamaktadır. Bu yönler şunlardır: Cansız bir nesnenin önem kazanması, bu nesnenin cinsel doyum için gerekli olması ve "sapkın" bir mizansen geliştirilmesi. Aynen Clérembault'nun ipek fetişisti kadınları gibi, "Lucie" de çok eski bir bomozu bacaklarının arasına sıkıştırarak orgazm olmaktadır. Bonnet fetiş-nesnenin seçimini "dahiyane" bir şekilde izleyip bulmaktadır. Gerçi bu temel nesne artık önemini yitirmiş ve zamanla yok olmuştur ama Lucie'nin fetişizminin başlamasına neden olmuştur. Bu nesne Octave Mirbeau'nun *Le Journal d'une femme de chambre* (Bir Oda Hizmetçisinin Anı Defteri) adlı kitabıdır. Hastaya kitabı annesi vermiş ve bu ondokuzuncu yüzyıl romanındaki gibi, kendisinin de bir ayak fetişistine hizmet verdiği yolunda övünmüştür. Lucie'nin babası yoktur. Bonnet "*robe de chambre*" (bomoz, ev elbisesi) ve "*femme de chambre*" (oda hizmetçisi) terimlerini birbirine ilişkilendirerek Lucie'nin bomozu "sahip olmasını" babanın cinsel organına sahip olmanın simgesel bir formülü olarak açıklamaktadır. Freud'un vurguladığı, erkek fetişistin *annenin* cinsel organına "sahip olup olmaması" sorunsalını merkezden kaydırarak bu tartışmadan sonra Bonnet daha kabul edilebilir, sıradan bir yoruma geçmektedir. Lucie'ye "*robe de chambre*" terimindeki sessiz harfleri kullanarak "*bord de branche*" (kalas) teriminin oluşturulabileceğini gösteren Bonnet şu sonuca varmaktadır: Lucie'nin bomoz fetişi, erkek fetişistlerin gelecektekisi olarak yansıttığı annenin çalımı, gösterişi "olmak" arzusunun açığa çıkarmaktadır. Clérembault'a rahatsız edici şekilde benzeyen bu tarz ile Bonnet kadın fetişistin simgesel iç arenasını yeniden erkek cinsel uzvu imgelemiyi doldurmakta, Lucie'nin "fetişist" değil, annesi tarafından "fetişleştirilmiş" biri olduğunu iddia etmektedir.⁴⁷ Bonnet da Kofman gibi kadın fetişizmi konusunun belirsizliği varsayımını seçmekte, Lu-

cie'nin belirtilerinin anne ve baba erki arasında sürekli gidip geldiğini söylemekte ve bu vaka incelemesi kaçamak yanıtlarla sona ermektedir. Lucie fetişist "değil değildir". Lucie'nin bornozu "geçiş nesnesi" olarak işlev görmesine karşın (burada Bonnet diğer pek çok psikoanalist gibi kadın "sapıkları" Oedipal dönem öncesine iterek çocuklaştırmaktadır) aynı zamanda cinsel fetiş-nesnenin salt aletleşmesini de paylaşmaktadır. Kadın sapkınlıklarında genelde olduğu gibi kadın fetişizmi de Bonnet'ye göre "çalıntıdır" ve "formüle edilmemiştir" ⁴⁸ Sav apaçık ortadadır: Clérembault'dan Gérard Bonnet'ye kadar kadın fetişizminin psikoanalitik anlatımı ne yazık ki kuramsal açıdan yoksun bırakılmıştır.

Bu tartışmayı sona erdirirken, kendi yaklaşımının içindeki "kadın cinselliğini olumsuz kalıplar halinde sunma geleneğini destekleme" sorununun farkında olduğumu belirtmek isterim. Fakat bu incelemenin amacı ne kadın fetişizmini desteklemek (kadınların sapık olmaya hakları olduğuna inanmama rağmen!), ne de kadınların katı ve aşırı duygusallık kalıplarına kilitlendiklerini ima etmek. Benim amacım kadın davranışlarını betimleyen "yoğun tariflerle" deneyler yapmaktır. Bir başka amacım Maupassant'dan Clérembault'a ve Kelly'ye kadar pek çok kişinin ilgilendiği kadınların koleksiyon yapma, nesne biriktirme merakının edebiyata yansımalarına bakarak, yararlanabilecek "belgeleri" bir araya getirerek, kadın erotizminin psikoanalitik düzenlemelerinde göze çarpan katılasmaya, esneklik yetersizliğine çare aramaktır.

NOTLAR

Bu makaleyi yazdıktan sonra Freud'un çok az bilinen bir konuşması elime geçti. Viyana Psikoanaliz Derneği'nin (1909) toplantı notları Louis Rose tarafından derlenmiş ve çevrilmişti. Bu konuşmada Freud şaşkınlık verici bir

sav öne sürmektedir: "Tüm kadınlar giysi fetişistidirler." ("Freud and Fetishism: Previously Unpublished Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society", *Psychoanalytic Quarterly* 57, [1988]: 156). Bu savın hangi anlamlara çekilebileceğini "Unmasking the Masquerade: Eighteenth Century Woman as Nineteenth-Century Fetish" adlı bir makalede tartıştım: (*Fetishism and Domesticity: Psychoanalysis and Literary Obsession in Nineteenth-Century France* (Cornell University Press).

- 1 Michel Foucault, *The History of Sexuality*, çeviren Robert Hurley (New York: Random House, 1980), I: 154.
- 2 Naomi Schor, "Female Fetishism: The Case of George Sand", *The Female Body in Western Culture*, editör Susan Sulieman (Cambridge: Harvard University Press, 1986), s. 363-72. Bu makalenin giriş bölümünde Schor asıl amacının "erkek cinsel organını merkez alan tartışmanın yerine kadın cinsel organını merkez alan tartışma koymak değil, kadın bedeninden yola çıkan okuma modellerini tartışmak" olduğunu söylemektedir. "Kadın bedeninin cinsel bir beden olduğu feminist kuramcılarca sayısız kez vurgulanmıştır (Irigaray, 1977)." Fetişizmi araştırırken bu olgunun "çok merkezli" (ve birden fazla şekilli) bir sapkınlık olduğunu söyleyen Schor'un izinden gittim. Ancak Schor erkek-merkezli Freudyen bir fetişizmin ana hatlarına sadık kalırken ben tam tersi bir yol izledim: Erkek bir yazarın kadın fetişizmi konusunda edebi tanımlarını kullanarak Freud'un tanımını erkek cinsel organını merkez alan bir tanımdan uzaklaştırmayı denedim.
- 3 Bakınız madde: "Femininity", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editör James Strachey (London: Hogarth Press, 1953-64), cilt 22: "Penis kıskanmanının kadınlarda fiziksel bir etkisi de vardır. Cinsel eksikliklerini gidermek için kendi güzelliklerine çok değer verirler" (s. 132). "En üst düzey kadın özelliği olduğu varsayılan utanç duygusu aslında sanıldığından daha çok toplumsal bir gelenektir ve amacı, bizce, cinsel organ eksikliğini gizlemektir" (s. 134). Bu görüşlerin eleştirisi için bakınız: Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), s. 112-3.
- 4 Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, editör: Luis Forestier (Paris: Gallimard, Pléiade, 1974), I: 533. Aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler bana aittir.
- 5 Metnin aslında bir bukle saç "postiche" sözcüğüyle anlatılmıştır ki Litré tarafından "bir tür süs" olarak tanımlanmıştır. Sözcük genelde takma saç veya peruk için kullanılır. "Postiche" sözcüğünün çağrıştırdığı anlamlar arasında "fetişizm" sözcüğüyle bağlantılar vardır, çünkü "fetiş" sözcüğü Latince "facticious" (yapay) sözcüğünden türemiştir. Ondokuzuncu yüzyıl sonunda

takma saç a olan hayranlığı anlatan Fransız tarihi için bakınız: A. Chantoi-seau, *Le Coiffeur et la chevelure* (Paris: Ed. Ulysee Boucoiran, 1938) ve René Rambaud, *Les Fugitives: Précts anecdotique et histoire de la coiffure féminine à travers les âges* (Paris: S.E.M.P., 1955).

- 6 Roland Barthes, "L'Effet de réel", *Littérature et réalité* (Paris: Editions du Seuil, 1982), s. 81-90.
- 7 Maupassant'ın psikoanalitik eğitimi için bakınız: Elizabeth Roudinesco, *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France*, cilt 1 (1885-1939) (Paris: Editions du Seuil, 1986), s. 79-81.
- 8 Maria Torok, "Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis", *Revue Française de Psychanalyse* 4 (1968): 715-33.
- 9 Onsekizinci yüzyılda "sağlıklı cinsellik" ilgili bir tartışma yer almaktadır: *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987). Bu eserde Jan Goldstein sağlıklı cinselliğin Aydınlanma Çağı kalıpları içindeki yerini şöyle tanımlamaktadır:

Böylece bir takım kalıpsal özellikler, örneğin çocuklara karşı şefkat duyma, aile çevresine yorulan mutlu uyum, aileyle ilgili mutluluk veya üzüntü yaratan durumlarda bol bol gözyaşı dökmek, ahlâk ve insan doğası kavramlarını onsekizinci yüzyıl duygusallık kültürüne bağlamaktadır... Bu bakış açısından görüldüğünde Pinel'in Rousseauculuğu yeni bir boyut kazanmaktadır. Okurlarına sellar gibi gözyaşı döktüren *Nouvelle Heloise*' in yazarı doktor için özel bir öneme sahiptir çünkü doktor gözyaşı duygusallığı akıl sağlığının kesin bir göstergesi saymaktadır (s. 118).

- 10 Maupassant, *Une Vie* (Paris: Garnier-Flammarion, 1974), s. 150. Baronesin aşırı duygusallığını anlatırken Maupassant bir tıp terimi kullanmaktadır: "Yürek büyümesi." *Une Vie*'ye yapılan tüm atıflar bu basımdandır ve yalnızca sayfa numarasıyla verilmiştir.
- 11 Sigmund Freud, "Fetishism" (1927), *Standard Edition*, cilt 21 ve *Collected Papers*, cilt 5 (New York: Basic Books, 1959), s. 198-204. Aynı zamanda Freud'un şu önemli makalesine bakınız: "Splitting of the Ego in the Defensive Process" (1938). Bu makale erkek bir öznenin kadın bedeninde gerçekleştirdiği cinsel kaymanın tipik bir örneğini anlatmaktadır: "Evet bu kayma yalnızca kadın bedeniyle ilgiliydi; kendi penisıyla ilgili hiçbir değişiklik olmamıştı" (*Collected Papers*, 5: 375).
- 12 Alfred Binet, "Le Fetichisme dans l'amour", *Revue Philosophique* 24

(1887): 142-67, 252-74.

- 13 "Psikoanaliz, fetişi seçerken koku duyusunun verdiği dışkı düşkünlüğü ve zevkinin ne denli önemli olduğunu göstermiştir. Bu zevkin aslı bastırıldığı için yok olmuştur. Hem ayaklar, hem de saç güçlü koku yayan bölgelerdir. Fetişleştirildiklerinde koku duyusu zevk verici olmaktan çıkmış ve dolayısıyla bir kenara atılmıştır." (Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, çev: James Strachey (New York: Basic Books, 1975), s. 21.
- 14 Freud, "Fetishism", s. 201.
- 15 Wilhelm Stekel, *Sexual Aberrations: The Phenomenon of Fetishism in Relation to Sex* (New York: Liveright, 1930), s. 3.
- 16 Schor, "Female Fetishism", s. 365.
- 17 Freud gibi Lacan da fetişizmin kadınlar için bir sorun olmadığını öne sürmektedir: "Çoğu erkek sapkınlıklarının düşsel amacı erki korumaktır. İşte bu nedenle kadınlarda fetişizm olmaması erk arzusunun kadın sapkınlıklarında farklı bir kaderi olduğu fikrini ortaya çıkarmaktadır." Lacan fetişizm sorunundan söz ederken cinsel farklılıkları kabullenmekle birlikte, yine de erkek fetişistin karşıtı olarak erk kıskanan kadın eşcinsel imgesine geri dönmektedir. Jacques Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality", *Feminine Sexuality*, editör Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose, çev: Jacqueline Rose (New York, W. W. Norton, 1985), s. 96.
- 18 Aynı eser, s. 365.
- 19 Piera Aulagnier-Spaurani, "Remarques sur la féminité et ses avatars", *Le Désir et la perversion* (Paris: Editions du Seuil, 1967), s. 53-90. Bu eser fetişizmle ilgili son derece iyi makaleler içermektedir. Aralarında en dikkate değer olanı Guy Rosolato'nun "Etude des perversions sexuelles à partir du fétichisme" adlı makalesidir.
- 20 Schor, "Female Fetishism", s. 371.
- 21 Roudinesco, *La Bataille de cent ans*, 2: 121-27.
- 22 Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), s. 196.
- 23 G. G. de Clérembault, *La Passion des étoffes chez un neuropsychiatre*, editör: Yolande Papetti et al. (Paris: Solin, 1981), s. 34-35.
- 24 Bu düşsel ahlaksızlığın tanımı için bakınız: *Une Vie*, s. 48, 149-50, 179-80 ve özellikle 222. 222. sayfada Jeanne'nin düşgücü anıları tarafından sadoerotik bir biçimde "kırbaçlanır".
- 25 Maupassant'ın "La Chevelure" adlı öyküsünün ilginç bir Ortaçağ benzeri için bakınız: Jean-Charles Huchet'nin psikoanalitik yorumu, "De la per-

- version en littérature", *Poétique*, no. 71 (Eylül 1987): 272: 80.
- 26 Maupassant, *Contes et nouvelles*, editör: Louis Forestier (Paris: Gallimard, Pléiade, 1979), 2: 110.
 - 27 Bu kısa öykülerin "La Chevelure"le olan ilişkisinin ilginç bir yorumu Philippe Lejeune tarafından 1986 Temmuzunda Cerisy-la-salle'da "Maupassant et le fétichisme" adlı konuşmada yapılmıştır.
 - 28 Maupassant, *Contes et nouvelles*, I: 919-20.
 - 29 Schor, "Female Fetishism", s. 369.
 - 30 Sarah Kofman, "Ça cloche" *Les Fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida* (Paris: Galilée, 1981), s. 99.
 - 31 Fetişizmin felsefi tarihi ve "ilkel" toplumlarda din araştırmalarıyla bağlantısı için bakınız: William Pietz, "The Problem of the Fetish, I" *Res 9* (Bahar, 1985): 5-17. Reklamcılık ve pomografide fetişizmin eleştirisi için bakınız: New York, New Museum of Contemporary Art: *Difference: On Representation and Sexuality* (1984-85) ve *Damaged Gods* (1986).
 - 32 Maupassant, *contes et nouvelles*, 2: 851-52.
 - 33 Jacques Derrida, *Glas* (Paris: Galilée, 1974), s. 250.
 - 34 Buna benzer çift cinsiyetli bir hizmetçi figürü de Georges Rodenbach'ın Bruges-la-Morte adlı eserinde vardır (1892; Paris: Flammarion, 1978). Mutsuz, dul bir adamı anlatan öykü Hollanda'nın bir kentinde geçer. Yazıldığı çağdan biçem olarak ilerde olan öyküde ölü bir kadının saçları cam fanusa kapatılır ve adak nesnesi olarak saçları tapınılır:

Hâlâ O olan bu saçları, değişmemiş salonun her yanından görebilmek için piyanonun üstüne koydurttu. Piyano orada öyle durmaktaydı. Sonsuza dek sessiz kalacaktı. Saçlar kırılmış bir zincir, yarım kalmış bir demet, batan gemiden kurtarılmış kablo gibiydi. Ve onu her türlü kirlenmeden korumak için, metali okside edip rengini bozacak olan nemli havadan sakınmak amacıyla aklına gelen fikri uyguladı. Fikir pek sevimli olmasa bile oldukça safçaydı: Saçları cam bir fanusa koydu. Çıplak saç demeti bu kristal kutuda, bu şeffaf tabutta uyuyacak, o da her gün saçları saygılarını sunacaktı.

Clochette'in yüzündeki tüyler nasıl bölüm bölüm, coğrafi olarak birbirinden ayrılsa, ölü eşin bukleleri de bölük bölüktür. Hugue bu saçları "bölünmüş bir süreklilik" olarak tarif eder ki, bu tarif Freudyen fetişizmin bozuk görüşünü de kapsar. Bu tür fetişist ananın yok olması fikrini aklında sürdüremediği için onun bitişindeki nesneye odaklanarak bakışını "böler".

Altın yelesi yüzünden bir dansöze aşık olan Hugue, bir süre sonra dindar hizmetçisi tarafından terk edilir. (Dansözün sarı saçlarının da boyalı bir peruk olduğu bir süre sonra ortaya çıkar.) Sanki ölünün saç sakal aracılığıyla öç almaktadır. Zaten saç da çan şeklindeki fanusun altına itilmiştir. Fanus ise din giysilerinde kullanılan şapkalarla çanlar arasında mecazi bir anlam oluşturmaktadır. ("Sevgili Beguina-ge'na giderken mutluluktan uçmaktaydı. Hızlı hızlı yürümekte, kocaman başlıklı kara pelerininin başlığı bir çan gibi titreşmekteydi".) Barbe kararsız bir figürdür ve "titreşmektedir". Hareketleri giderek çalan çanların seslerinde yankılanır: "O sonsuz çanlar ona dokundu. Ölüm habercisi çanlar, otuz günlük ayin çanları, günlük dua çanları – sanki bütün gün boyunca kara buhurdanlıklarını sallamış gibi, görünmez bir buhurdanlıktan bir ses bulutu saçılırcasına." Ölüm habercisi çanlardan dengesi bozulan Hugue, sevdiğinin altın sarısı saçlarını kullanarak metresini boğar. (Öykü Maupassant'ın annesinin gerçek intiharıyla garip bir benzerlik taşımaktadır. Laure Le Poittevin, bir söylentiye göre saçını kullanarak intihar etmiştir.) Pierra Fedida "bu saç içinde cinayeti taşımakta" diyerek Rodenbach olayına gönderme yapmaktadır. *Nouvel Revue de Psychanalyse*, no. 2 (Ağustos 1970), s. 250.

- 35 İnkârın bu fetişist mantığı için bakınız: Octave Manoni, "Je sais bien, mais quand même" *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Paris: Editions du Seuil, 1969), s. 9-33.
- 36 Elizabeth Cowie'nin bu konudaki mükemmel çözümlemesi için bakınız: "Introduction to Post-partum Document", *m/f*, no. 5-6 (1981): 115-23. "Motherhood, Loss, Fetish" adlı bölümde anne, baba ve çocuğun görsel olarak yokluğu ile ilgili ilginç bir tartışma sunmaktadır:

Doğum Sonrası Belgesi (The Post-partum Document) bir tek kişisel tarihle değil, analığın "kişisel tarihiyle" ilgilidir. Bu nedenle insan figürünün olmayışı, Mary'nin fotoğraf gibi imgeleri, baba Ray Barrie veya oğul Kelly'nin kendisi önemlidir. Bu strateji serginin geriye bakış değil, temsil edilme işlevinin altını çizmekte ve sergiyi özyaşamöyküsü olmaktan daha da uzaklaştırmaktadır. İmgenin gerçekçi temsil edilmesi, insan yüzü olarak gösterilmesi ve böylece onunla özdeşleşilmesi sakınılacak bir konu olmuştur. Onun yerine elimizdekiyle yetinmeli, bu kişisel tarihin yapı dizisiyle çalışmalı, onu bir dizi temsilin, işaretin, yaklaşık değer, simgeler ve söylemlerin içinden

bulup kavramalıyız. Analığın kişisel deneyimi, analığın toplumumuzda araştırılmasından elde edilen malzemedir. Bu deneyim, yani Mary Kelly'nin analık deneyimi, apaçık bir gerçek değildir; bunlar işaretler, izler ve serginin malzemesinde yan yana gelmiş kayıplar ve ayrılıklardır. Bu öyle bir temsil sürecidir ki bireysel öznenin yerine başka bir şey konur. Mary Kelly, V. Belge ile ilgili şöyle der: "Anayı fotoğraf olsun olmasının kendi imgesiyle belirtmeyi reddetme onun varlığını ortadan silmek demek değil, çocuğun varlığı yoluyla ananın arzusunu Ötekinin alanına yerleştirmektir." "Bunun da ötesinde, eserin içinde ana figürü olmadığı için, kadınlığın temsil edilmesi 'bozulmadan' nasibini almayacak demek değildir. Doğum Sonrası Belgesi'nde bakış dünyasında bastırılan gerçekçilik, günlük yazımı olarak geri döner." Bu metinlerde itirafların iç gıcıklayıcı içtenliği vardır. Fakat "öykü" aslında yalnızca bu metinlerle nesnelerin yan yana konmasında ortaya çıkar. Öykü ana ve çocuğun toplumsal ilişkilerde yan yana getirilme sürecinin yazımı olur. Bu dolaşımda serginin nesneleri ve metinleri önemli geçici nesnelerdir. Ananın "anı nesneleri" ve çocuğun "geçici nesneleri" birlikte yaşanan bir zevkten yoksun kalmaya şahitlik eden simgelerdir. Fakat bunların köklerinde yatan arzu, yalnızca fantazinin özel yapısı kullanılarak bilinç dışında yaratılabilir. (Alıntılar *Control Magazine*, no: 11, 1979'dandır.)

- 37 Mary Kelly, *Post-partum Document* (London: Routledge and Kegan Paul, 1985), s. xvi.
- 38 Kelly bize "müze söylemi" denilebilecek şeyin feminist bir yer değiştirmesini vermektedir. Bu söylem, Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola, Henry James, Proust, Benjamin ve Adorno gibi yazarların edebî temsil edişlerinde bulunmaktadır.
- 39 Maupassant, *A Woman's Life*, çev: H. N. P. Sloman (Harmondsworth, England: Penguin Classics, 1982), s. 123. Metindeki tüm alıntılar bu basıktandır.
- 40 Stekel, *Sexual Aberrations*, s. 21.
- 41 Torok, "Maladie", s. 717.
- 42 Çavuş Bertrand'ın ünlü sapkınlığını anlatan Maupassant, saç fetişizmi ile nekrofiliiyi (ölü sevicilik) 1884'te basılan "La Chevelure" ve "La Tombe" adlı öykülerde birbirine bağlamıştır. "La Tombe"da erkek bir birinci şahıs ağzından anlatılan öyküde saç, organik çürümenin dışkı sevice cazibesiyile özdeşleştirilmiştir. Bu öyküde fetiş tamamen erkeklere ait ölü-sevice bir düş gibi beliriyoorsa, ki bu Freudyen yapıya göre tipiktir, bu fetişistin be-

beklik ütopyasındaki anal erotizme ve dışkı "armağanlara" geri dönüş arzusunu göstermektedir. Bu öyküden bir yıl önce basılan "Apparition" (Hayalet) adlı öyküde ölüm, saç ve kadın arzusu iç içe geçmiştir. Perili bir evde kadın bir hayalet kurtarılmayı beklerken, kadının terekesini dağıtmak üzere bir adam gelir. Hayalet "ister misin? ister misin?" diye sorarak, ısrarla adamdan "büyük bir hizmet" rica eder. Bu öykü tersine dönmüş bir ölü sevicilik öyküsüdür: Ölü bir kadınla sevişen erkek yerine, bu öyküde dişi bir ceset yaşayan biriyle sevişmek ister.

- 43 *The Language of Psychoanalysis*, çev: Donald Nicholson-Smith (New York: W. W. Norton 1973).
- 44 Jacques Derrida, "Entre crochets", *Digraphe*, no. 8. (1976): 97-114.
- 45 Maupassant, *Bel-Ami* (Paris: Garnier-Flammarion, 1959), s. 283.
- 46 *Bel-Ami*, çev: Douglas Parmé (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1975), s. 326. Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları metinde belirtilmiştir.
- 47 Gérard Bonnet, "Fétichisme et exhibitionisme chez un sujet féminin", *Voir, être vu: Etudes cliniques sur l'exhibitionisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981), I: 93-94. Bu metni benim dikkatime sunduğu için Jann Matlock'a teşekkür ederim.
- 48 Gérard Bonnet, *Les Perversions sexuelles* (Paris: Presses Universitaires de France, 1983), s. 117.

9 Rodin'in Ünü

Anne M. Wagner

Zaten şöhret de yeni bir ismin çevresinde kümelenen yanlış anlamların toplamıdır.

– R. M. Rilke, "The Rodin Book"

Rodin'in eserlerindeki ilke cinselliktir. Kendinin farkında olan ve olanaksız bir amaca ulaşmak için umutsuzca enerji harcayan bir cinsellik.

– Arthur Symons, "Les Dessins de Rodin"

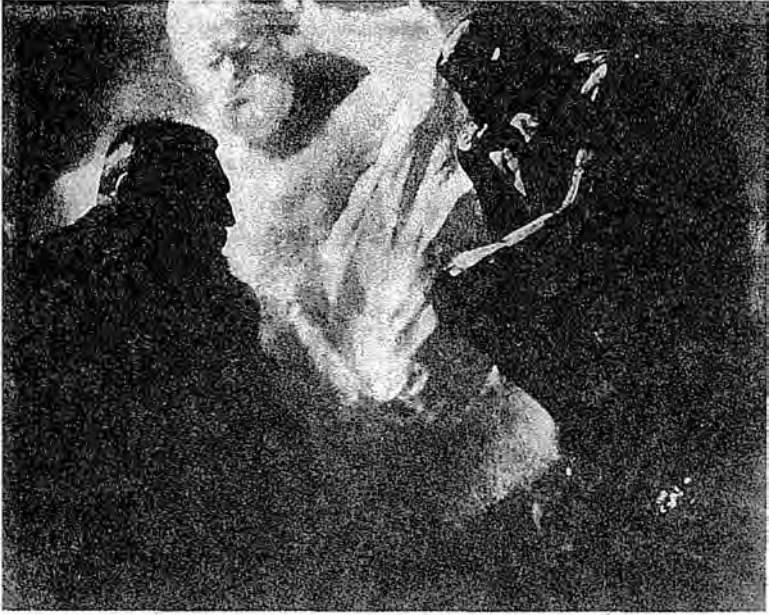
Rodin'in ünü halen oluşmaktadır. Onu anlama ve sonuç olarak yanlış anlama çabaları sürekli birikmektedir. Kanunoyunun tanıdığı Rodin'le ilgili en ilginç yön, hakkında en son söylenenlerin Rodin'in çağdaşlarının görüşlerine çok uymasıdır. Bizim Rodin'imiz, tıpkı onlarınki gibi, hem çok ünlü, hem de kötü şöhretlidir. Sanatı ve cinselliği (hem kendi, hem de eserlerinin cinselliği) ümitsizce birbirine dolanmıştır. Bu kadarı açıktır. Daha az açık olan Rodin'de cinsellik ve sanatın açık ilişkisinin günümüzde ne anlama geldiğidir. Bu ilişkilendirmeyi Richard Dorment göz ardı etmemizi istemekte, fakat bunu yapamayız. Sanatçının eserleri ve davranışlarındaki "sapkınlıktan" iğrenen Dorment, Rodin'in bu kolay hazmedilme-

yen yönlerini dışlamıştır: "Eminim Rodin'in ünü son hesaplaşmada bitmiş bronz anıtları ve portrelerinin üzerinde duracaktır."¹ Rodin'den söz ederken iğrenme söz konusudur fakat "nihai ün" kavranıyla (belki de Kıyamet günü kastediliyor) baş etmek güçtür. Kabullenmesi daha da güç olan bir konu daha vardır ki bu da Dorment'in son değerlendirmesinin temeli olan radikal ayıklamadır. Burada ayıklamadan kasıt sanatçının eserlerinde hoşla gitmeyen, sakıncalı sayılan yönlerin temizlenip eserden çıkarılmasıdır. Bu sanatçının ameliyat masasından kalkamadığı bir tür estetik ameliyat gibidir. Fakat cinselliği açıkça ortaya koymanın da sakıncaları vardır: Rodin'in resimlerinden bir seçkiyi büyük boyutlu bir kitap yapın, kitaba aşikar bir isim verin: *Rodin: Erotik Desenler*, Alan Kırılı gibi bir çağdaş Fransız heykeltıraşının sanat, aşk ve kadın konusunda ilhamlarını ekleyin, edebiyatta sürü başı olan Philippe Sollers'a üstünde dumanı tüten, nefes nefese bir makale yazdırın ("*Rodin'in Sırları*") ve işte kötü şöhret bir kez daha sizinledir.

Dorment'in endişelerinde ve Fransızların oturaklı düşüncelerindeki gülünçlük bize kendi yüzyılımızın sonlarına erişirken tarihin kendini yinelediğini göstermekte, bir önceki yüzyılda olanlar tekrarlanmaktadır. Ancak günümüzün bu iki tür tepkisi (yani "sapık" malzemenin ayıklanması ve tahrik edici malzemenin paketlenmesi), artık sanat eleştirisi dünyasında pek iş yapmamaktadır. Rodin'in sanat ve cinsellik arasında kurduğu denklem bugün sorunsaldır. Bu denklemin çözülüp açığa çıkması Rodin'in eskiden yerleşmiş ününün nelere dayandığını ortaya çıkarmıştır. Rodin'in yaşadığı çağın sanat dahisi olarak dünyaca tanınması iki şeye dayanmakta ve bunlardan beslenmektedir: Kendi cinselliğine tepkileri ve sanatın cinsel yoğunluğuna tepkileri. Rodin'in ilk izleyicileri arasında olan erkek ve kadınlar, şairler ve edebiyatla uğraşanlar, amatör ve profesyoneller, sanatçılar, karikatüristler ve sosyologlar

Rodin'in önemini anlatırken seçtikleri terimlerle onun yaratıcılığını cinsel performans ve sanatını cinsellikle ilgili doğruların anlatımı olarak okuduklarını göstermektedir. Bu izleyici kitlesi Rodin'i tek izleyicisi olmasa da kesinlikle etkili olanıdır. Rodin'in sanatını yakından görmekteydiler ve bu sanat onların anlattıklarını etkilemekteydi. Kısacası, kişi ve sanatçı olarak Rodin'in kültüre girmesi kendi heykellerinden çok bu insanların gayretleriyle gerçekleşmiştir.

Rodin'in dehasının cinsellikle ilişkilendirilmiş okumalarının ne denli yaygın olduğunun en güvenilir göstergesi, bu tür okumaların hem hırslı hem de sıradan aldatmacalarda ortaya çıkmasıdır. Bunun en güzel örneği seçkin sanat fotoğrafçılığı ve gazetecilikte kullanılan karikatürlerdir: 1901'de Edward Steichen'en çektiği Rodin portresi ve 1913'te Sem'in yaptığı karikatür bu tür yaklaşıma örnek verilebilir (Figür 9.1 ve Figür 9.2). Her iki eserde de imgenin Rodin'in dehasına odaklandığını söylemek yanlış olmaz, ama bu ifade bilgi vermekten hayli uzaktır. Her iki eserin de bu dehayı tanımlamaya çabaladığını söylemek de yeterli değildir. Steichen bu amaçları kucaklar, ancak önemli olan bu amaçlara şekil vermek için kullandığı tipik abartma ve dramatik aşırılıktır. Steichen'in dediğine göre Rodin yalnızca insanlar arasında bir insan değil, ölümsüzler arasında bir ölümsüzdür. Bu kardeşliğe girmesini sağlayan ise derin olduğu kadar ustaca da olan bir yaratıcılıktır. Steichen'in eserinde öne sürülen fikri kanıtlamak için üç ayrı simge üst üste bindirilmiştir: Rodin'in heykelini yaptığı Victor Hugo, bir başka şair olan Rodin'in *Düşünen Adam*'ı ve Rodin'in kendisi.³ Aynı yüceltme havasını yansıtan bazı makalelerin isimleri ise şöyleydi: "Rodin: O bir Tanrı mı?".⁴ Steichen'in yanıtı, aynı Rilke'nin veya Octave Mirbeau'nun yanıtı gibi, muhteşem bir "evet" olmuştur. Böylece fotoğrafçı 1907'de Rodin'i bir kez daha resmetti (Fig. 9.3). Bu fotoğrafta Tanrı gibi beyaz uzun giysili Rodin'i bu kez de İncil'den güç



Figür 9.1 Edward Steichen, *Düşünen Adam'ın yanında profilden Rodin ile arka planda Victor Hugo Anıtı*, 1901, 26 x 32.2 cm.
(Musée Rodin, Paris, Ph. 217, negative Bruno Jarret).

alan ve yaratıcılığını vurgulayan bir başka simgeyle ilişkilendirildi. Bu fotoğrafta Havva hayalet gibi olmasına karşın tam oluşmuştur ve ustanın bedeninden çıkar gibidir. Yaratılan etki rastlantısal değildir. Steichen bu fotoğrafı bir önceki eserini tamamlaması için tasarlamıştır.

Steichen'in fotoğrafları biraz görünmekle birlikte, Rodin'in ününü tanımlamakta yalnız değildir. Benzeri şekilde tasarlanmış yığınla portre vardır: Usta nutuk atarken, 1900 yılındaki tek kişilik sergisinde veya Gertrude Kasebier'in çektiği bir düşünme anını gösteren fotoğraf ve hatta hepsinden daha düşünceli görüldüğü başını Adem'e dayamış, Havva'dan uzak duruşuyla hiç benzeşmeyen o fotoğraf.⁵ Bu tür imgeler



Figür 9.2 Sem, Rodin *Tango Yapıyor*, 1913, ağaç baskı
(Robert Descharnes ve Jean-François Chabrun'un *Auguste Rodin* adlı eserinden
alınmıştır, [Lausanne, 1967], s. 216.)

sanatçının çağımızda baskı yoluyla hızla yüceltilmesine katkıda bulundu. Bu yaygınlaşma sıkıcı makalelerle de sürdürüldü, maceraperest yazılarla ve bu iki uç arasında değişen sürüyle küçük dergi yoluyla genişledi.⁶ 1880'lerde bir bilinmeyen olan Rodin'in yine öyle kalmasını destekleyen eleştirmenler, bu makaleler yaygınlaştıkça homurdanmaya başladılar. "Ma-

kalelerden oluşmuş bir kaideye oturtulan Rodin Tannılaştı." Bu sözler 1880'lerde Rodin'in ilk destekleyicilerinden biri olan, fakat 1898'de bu tür bir başarının değer yitirmesine yol açacağından emin olan Félicien Champsaur'e aittir. Champsaur şöyle devam etmektedir: "Beyni önce sarhoş olan, sonra da yumuşayan Rodin sonunda akılda kalacak laflar etmekten başka bir şey yapamaz oldu. Bu sözler kesin olarak 'ülkenin dehası' rütbesine yükseltilmiş birine yakışır sözlerdi."⁷ (Bir noktaya dikkat çekmekte yarar var. Rodin bu tür sözlerle hiç kulak asmazdı. Yazar ve fotoğrafçılara kendi hakkında yayın yapmaları için para verir ve sonuçları takip etmek amacıyla basında yayınlanan haberleri tarayıp kupür kesen şirketlere üye olurdu.)

Sem'in gerçekleştirdiği ve Rodin'in ününü cilalamaya yönelik eylem, sanatla ilgisi olmayan bir kategoriye girmektedir. Çağdaş bir paralellik kurulabilmesi amacıyla 1906'da Rodin'in sekreteri olan Marcelle Tirel'in sözlerini aktarmama izin verin. Tirel ilk tanışmalarından söz etmektedir: "... beni kendim, yaşamum, işim ve paramla ilgili sorgulamaya başladı. Tüm sorularını tam olarak ve açıkça yanıtladım. Ben konuşurken o da yüzümü incelemekteydi. 'Bana modellik yapar mısın?' diye sordu. 'Modellerim var ama onlara hiçbir zaman güvenemem.' 'Hayır, efendim, ben hiçbir sanatçıya modellik yapmadım; size ise hiç yapmam: Çok kötü bir ününüz var.'⁸ Sem'in kariyatüründe de az çizgiyle ima edilmek istenen budur. Bu kariyatürde sanatçı ve erkek aynı bedeni, yani Rodin'in bedenini paylaşmaktadır. Fakat çalışma önlüğü ve keçi ayakları Rodin'in kişiliğinin dillerden düşmeyen iki yönünü açıkça okumamıza yardımcı olmaktadır. Bu yönler Rodin'in mesleği ve gem vurulmaz cinselliğidir. Bu çizimde tek beden fakat iki ayrı dış görünüş vardır. Aynı şekilde kadın ve heykel de tek formda birleşmiştir. Kadını heykelden ayırdetmek iki yönlü mümkündür: Söylentiye göre Rodin heykellerini yaratırken



Figür 9.3 Edward Steichen, *Rodin-Havva* 1907, renkli, 15.5 x 10 cm
(Metropolitan Museum of Art, New York,
The Alfred Stieglitz Collection, 1949. 55. 635. 9).

onları kırıp döker, şiddet gösterilerinde bulunurdu. Kırık parçalar heykel yaratı olayını anımsatmaktadır. Beri taraftan heykelin ustanın kollarında kalan parçası ise garip bir şekilde çok canlı bir kadını betimlemektedir.

Sem ve Steichen'in imgelerinin ulaşmak istediği noktalar tabii ki birbirinden çok farklıdır. Fakat bu imgelerin amaçladığı gülmece veya ciddiyet birini veya diğerini daha fazla ciddiye alınamızı gerektirmez. Ben ise her bir görüşün önemine işaret etmek yerine bunların birbirine nasıl bağlı olduklarını, nasıl birbirine dayandıklarını göstermek istemekteyim. Rodin'in dehası (ki bariz şekilde erkeksi bir özelliktir), onun kadınları temsil ediş şekli ve hatta onun keçi gibi davranışlarıyla ilgili dedikodular gerekliydi ve toplum içinde oluşan Rodin olgusunun uyumlu birer parçasıydı. Hatta Rodin'in kendi cinsel davranışlarıyla ilgili fikirleri bu olguya öylesine eklemlenmişti ki, hem Steichen hem de Sem kurucu statüsü kazandı. Benim ileriye sürdüğüm görüş şudur: Rodin'le ilgili bu iki bakış –yani onu bir dahi olarak sunan bakışla sanatçının kadınlarla ilişkisinin çeşitli derecelerini tanımlayan bakış– birbirinden ayıramaz. Rodin'in çağdaşları için onun parlaklığı ve kadın bedenini temsil ederken ve kullanırken gösterdiği yakınlık ve şiddet hep birlikte Rodin'in dehasını oluşturmaktaydı.

Bu bölümün amacı, Rodin'in ünü dahiinde, onun kadınla dansının ne denli merkezde olduğunu tartışmaktır. Öyleyse başlama noktamız Rodin olmalıdır, yani sanatçının kendisi. Bu mutlak ve bilinebilir bir nicelik değildir tabii ki, fakat ya-yınlara yansıyan bir kimliktir. Rodin eleştirmenlerinin çoğu için yapılacak ilk iş sanatçı için bir kimlik, bir "ben" yaratmak olmuştur. Bu, okuyucuya Rodin'in değerini anlatacak bir bilinç veya dünyada varoluş biçimidir. Bireyciliğin vurgulanması tabii ki ondokuzuncu yüzyılda yaygın bir uygulamaydı: Örnek olarak Van Gogh'tan des Esseintes'e kadar bir dizi imgeci kahramanı hatırlamanız yeterlidir. Fakat ruhsal ve estetik uç-

lan vurgulayan bu tür kimlikler Rodin için uygun değildi. Ortaya çıkan mitosta garanti edilen kişilik akıl veya zevk değil, fiziksel dünya, elle tutulabilir gerçektir. Rodin'in varoluşunun ilk sınavı onun dehası değil, maddesellikle olan ilişkisiydi. Yaratıcılığının ilk kanıtı ise bedensel çalışması, ham ve şekillenmemiş malzemeyle aracısız temasıydı.⁹ İnsan ve malzemenin bu bağlantısının görülür etkileri Rodin'le ilgili yazılarda ortaya çıkmıştır. Örneğin sanatçının stüdyosuna yapılan ziyaret, kavram olarak çok sıradan olmasına karşın, dipdiri ayakta durur. Pek çok kez Rodin işinin başından çağrılır ve bizim inceleyici bakışlarımızla karşılaşır: "Adam size doğru geliyor, giysileri alçıyla kılınmış, ürkek ve çekingen."¹⁰ Veya başka bir yorum: "Adam orada öyle gözlerinizin önünde, giysileri alçıyla kirlenmiş, elleri kille yapış yapış."¹¹ Veya bazen çalışma mekânı tek başına sanatçıya kinlik verir: "Auguste Rodin'in stüdyosu içten bir sadeliğe sahip. Gösteriye yönelik hiçbir şey yok. Zarafete hiç ödün vermemiş. Sözcüğün gerçek anlamında bir atölye burası, işçinin kullandığı anlamda. İçerdiği çalışmaların dışında hiçbir amacı olmayan bir oda."¹²

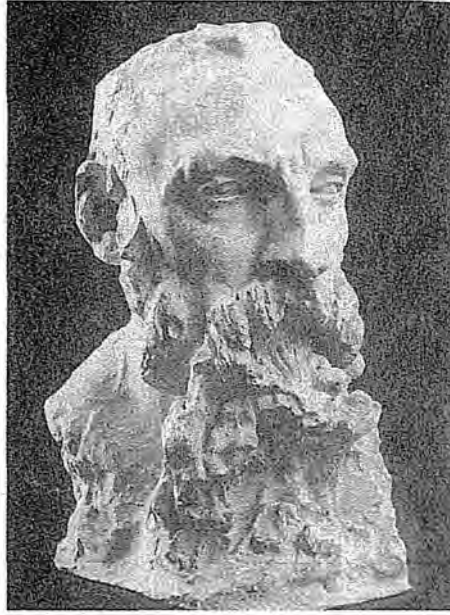
Buradaki kayma (bir insanla onun çalışma yerini birbirine denk olarak görmektir) kişiliğin göstergesi olarak malzemede ısrar etmektedir. Rodin'in fiziği de aynı şekilde böyle kanıt sunmak için kullanılmıştır. Demek ki sanatçının bir sürü portresini değerlendirirken göz önüne alınan yalnızca benzerlik değil, portrenin bireysel özelliklerinin sanatçının özünü temsil etme biçimiydi. Örnek olarak 1888'de hocası ve sevgilisi için Canille Claudel'in yaptığı büstün tanımını bir inceleyiniz (Fig. 9.4):

[Claudel'in Rodin büstü] canlı yüz hatları, açık bakışındaki sakinlik, uzun ataerkil sakal, geniş erkeksi omuzlar bize Rönesans'ın ilk günlerinin ustalarını anımsatmakta. O güçlü yaratıcıların içgüdüleri yetenekten çok daha zengin ve belirleyiciydi. Her şeyin ötesinde Claudel sanatçıda içgüdüsel olanı yakalamış, antik dönem heykeltıraşlarının

yaptığı gibi Tanrı adı altında doğa güçlerini temsil edebilmiştir. Rodin'in ellerinin şekillendirdiği taşları ve görünmeyen düşsel ruhu arasındaki gizli uyumu yakalayıp aktarabilmiştir. Yüz hatlarını böylesine tanımlayan, yorumlayan, bütünleyen bir portre görmedim. Bu besbelli Rodin; fakat onun da ötesinde, bu Heykeltıraş; bu aynı zamanda düşünceleriyle yaşamı kavrayan ve elleriyle yaşamı doğuran Yaratıcı; bu aynı zamanda bir güç, sanat büyüünün gözlerimizin önünde yarattığı büyük bir güç.¹³

Bu tür eleştiri (*Gazette des Beaux-Arts*'da yayınlanan Eduard Rodin'in sözleri) benim zevkime pek uygun değil. Ancak bu sözleri kullanmaktaki amacım, Rodin'in görüntüsünün aynı çalışma mekânı gibi, onun kişiliğinin gerçeğini yansıtır biçimde kullanıldığını kanıtlamaktır. Bu çok temel, çok içgüdüsel bir gerçektir: Bedenin gerçekliği ve erkeksiliği, köşeli omuzları ve ataerkil sakalı. Bu bir erkeği bir güçle veya üretkenlikle, "salt yetenekten daha belirleyici ve daha zengin" bir şeyle eşit tutan bir gerçektir: Buna ister doğa deyin, ister yaratıcılık; Rodin her ikisini de gerçekleştirmeye çabalamaktadır.

Rodin'in öznelliği bence temelde ve özünde erkeksidir. Böyle olduğu için de dünyanın maddeselliğiyle ilkel bir ilişkiye girmiş bir kimliktir: "Rodin doğayla boğuşan bir bendir."¹⁴ Veya daha az şiddet içeren bir deyişle, "Rodin doğanın güçleriyle tam bir alışveriş içindedir".¹⁵ Aynı tema üzerindeki bu çeşitlemeler, Rodin'e bir 'benlik' veya 'varlık' demektense 'pagan' demeyi yeğlemekte ve aynı savı biraz farklı bir yoldan öne sürmektedirler: Mirbeau şöyle yazar: "Her şeyin ötesinde Rodin bir heykeltraştır. Ve cesaretle belirtelim ki pagan bir heykeltıraştır. Yani tek bir aşkı olduğu için tek bir inancı vardır: Doğaya olan inancı ve aşkı. Doğa onun tek esin kaynağıdır."¹⁶ (Acaba yirmi iki yaşındaki "pagan" Rodin'in 1862 yılının büyük bir bölümünü "Augustin Kardeş" adıyla Kutsal Yüreğe Demeği'nde papaz çömezi olarak geçirmiş olması önemli mi dersiniz?)



Figür 9.4 Camille Claudel, *Auguste Rodin*, 1888, alçı, 40.7 x 25.7 x 28 cm. (Musée Rodin, Paris, s. 1384. Fotoğraf, Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP/SPADEM, 1989).

Bu tür yazılarda iki anahtar sözcük vardır. Bir tanesi 'kişilik' (le moi) veya onun yerine kullanılan 'un être' sözcüğüdür. Diğeri ise 'doğa' sözcüğüdür ki 1890'larda bile daha tümüyle kirlenmiş bir kategori değildir. Rodin hakkında çıkan yazıların bazılarındaki cilânın banal olduğunu kabul etmekteyim. Bunlardan bir tanesine örnek olarak Mirbeau'yu göstermek olası: "Doğayı görebilme, doğayı bilebilme, doğanın derinliklerine girebilme yetisi, aynı formun dilini kullanarak insan bedenini, bulutları, ağacı ve dağı, çakıl taşı ve çiçeği yaratan büyük ve basit uyumu anlayabilmek yetisi pek az kişiye verilmiştir."¹⁷

Rodin'in doğayla olan ilişkisini anlatan, Mirbeau'nunkinden daha ihtiraslı, daha açıklayıcı anlatımlar da vardır. Örne-

ğin 1899'da Charles Morice tarafından yazılmış bir metne bakalım. Burada Rodin'in doğası açıkça dişi ve maddeye dayanma yönü çok daha az:

Tek kadın, mutlak kadın. Ama yine de sözcüğün iki anlamıyla da kadındır: Bir kraliçe ve aynı zamanda da bir sevgili. Sanatçı ona duygu dolu zevkle baş eğer ve saygıyla ona sahip olur. Yalnızca ondan emir ve akıl alır, ama aynı zamanda sırlarını vermesini de ister. Ve eğer sanatçı düşündüğü saatlerde çok mutlu bir mistisizmle ona taparsa, çalıştığı, eylemde olduğu saatlerde ona saldırır, içine girerse, zafere ulaşmış aşkın sarhoşluğunda ona sarılır. Havarilerinin keşfetmesi için kadının ardında bıraktığı tüm gizleri sanatçı yenmek üzere kötüye kullanır. Sanatçının okşaması bile zafer kazanmış birinin okşamasıdır.¹⁸

İşte tam bu aşamada Morice kendini yukarı çekmeyi başarır ve eleştirinin daha tanıdık kullanımlarına döner gibi yapar. "Bu olağanüstü ruhsal şehvetlilik" diye sürdürür anlatımını "çok sık dikkat çekmiştir. Jean Dolent bunu en canlı şekilde anlatmıştır: 'Rodin'in aklı deliler gibi sağa sola koşturmaktaydı'."

Bence bu tür eleştiriye üç olası tepki vardır. En sık yapılabilecek göz ardı etmek, yokmuş gibi davranmak, yüzyıl sonu eleştirisinde sık rastlanan abartının bir başka zevksiz örneği olarak üstünde durmamaktır. İkinci tepki ise "A, tabii, doğa bir kadındır" gibi bir şey söylemek, bu tür gözlemler için hazır satılan kategorileri sayıp dökmektir: Erkek/kadın, kültür/doğa, falan.¹⁹ Üçüncüsü de burada Rodin'in sanatı hakkında oldukça özel bir şey söylendiğine karar vermektir. Bu sözlerle Rodin'in sanatının değerlendirilmesi için ölçütler oluşturulmakta, bir ün inşa edilmektedir. Evet, doğrudur, bu kriterler Rodin'in nasıl çalıştığını anlatan bir benzetmenin çevresinde oluşturulmaktadır. Fakat benzetme sonuçlara baktığımızda gördüğümüze bir tepki yerine geçsin diye yapılmıştır. Ve eğer o sonuçlar bir kadının heykeltıraşıysa bu daha da iyidir; özel-

likle de işimiz Rodin'in yeteneğinin özel niteliğini değerlendirmekse şu alıntıya dikkatinizi çekerim: "Rodin'in fikirlerinin içgüdüsel doğuşunun en iyi yakalandığı yer bu yanı işlenmiş mermerlerdir. Bunlar bilim ve lirizmin başyapıtları; kalçaların şişkinliğiyle kadın göğüslerinin yukarı fırlaması bir giz çağır-makta ki onlardan ayrılmak çok güç. Gerilmiş dudaklar do-ğurgan öpücükler istemekte, kollar bacaklar kırılıp harcan-mışcasına spaznün son titremeleriyle dolanmış birbirine."²⁰ Bu satırların yazarı Stuart Merrill adlı bir şair ve 1900 yılında özel sayı olarak basılan ve bütünüyle Rodin'e ayrılan *La Plu-me'* da yazmakta. Makalenin adı "Rodin'in Felsefesi" olmasına karşın yalnızca metafizik konular içermemekte.²¹ Rodin'in il-ginç yeteneğiyle ilgili yazılan bu değerlendirmeler arasında Jean Dolent'a son sözü vermek gerekir. Morice zaten açılış sözlerini verdi bile: "Rodin'in akli deliler gibi sağa sola koştur-maktaydı." Metin şöyle sürmektedir. "Rodin aslında ona acı veren şehvetünden bir yarar sağlamaya çalışmaktadır. Rodin'in yaptığı bir grup ırza geçmenin ikinci aşamasını yakalamakta-dır ki bu da şiddetin kabullenildiği, ona teslim olunduğu an-dır. Rodin'in yaptığı kadın suçtan ya hemen önce, ya hemen sonraki anı takip eden anda gösterilir. Ah avratlar!"²² Bu söz-cükle Dolent "dişi hayvanlar" veya hatta "dişi köpek" anlamı-na gelen bir şeyler belirtmek istemiştir.

Bu tür eleştiriyle yüz yüze olunca doğru tepki verme soru-nu birinci derecede önemli görünmektedir. Dolent'in görüşle-ri ciddiye alınmalı mıdır? Şimdi Dorment'in kitabından bir yaprak alıp tüm bunlara sapkınlık, hatta iğrençlik deyip yolu-muza devam etsek haklı olmaz mıyız? Bence olmayız. Do-lent'in görüşü aşırı uçtadır, fakat aynı zamanda sıradan, hatta normatiftir (kuralcı): Morice sürekli aynı görüşü yinelemiştir. Orgazm, içine girme ve hatta ırza geçme imgeleri yüzyılın ba-şında Rodin'in sanatına ulaşmak için gerçek yollar oluşturu-muştur. Eserin içerdiği cinsel şiddete dikkat çekmek bu eleş-

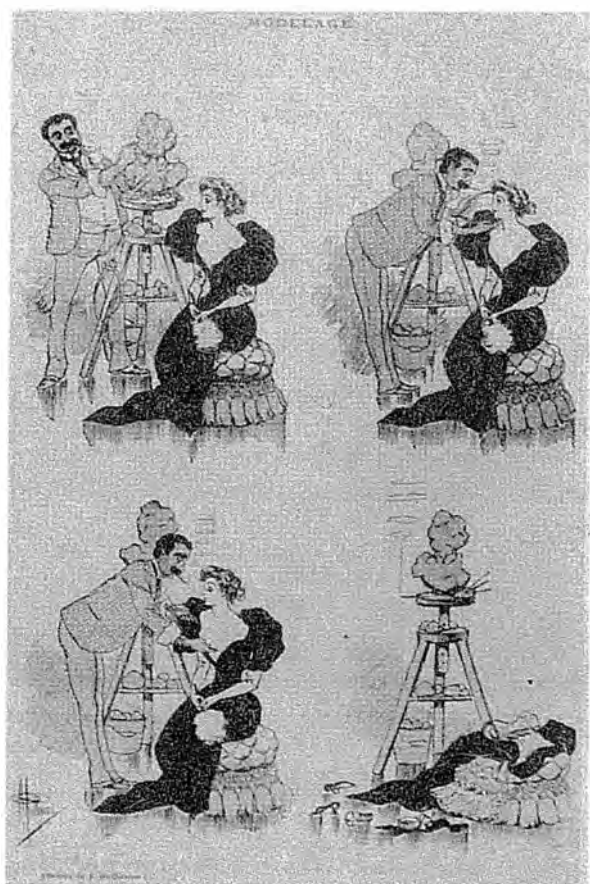
tirmenlerce onların gerçekliğine işaret etmenin bir yolu olmuştur.

Her şeye karşın, bu inceleme sanatçının ayrı dönemde dolayışında olan başka eserlerindeki dikkat ve ketumlukla çelişmektedir. 1895'te Duchêne adlı birinin çektiğı bir fotoğraf bu çelişkiye iyi bir örnektir (Fig. 9.5). Sanki fotoğrafçı (belki de Rodin'in yönlendirmesiyle) Dolent'in savlarını bir bir yok etmeyi amaçlamaktadır. Rodin'in sanatı iş olarak görülmelidir, zevk değil. Dış yüzeylerden oluşmuştur. Sabır, hassas iş ve saflık gerektiren, gerçekte ilişkisi doğrulanan bir süreçtir. Sözü geçen örnekte ise kendine son derece hakim bir modelin bedeni bulunmaktadır. Belki de fotoğrafçının ısrar etmesi, heykel hakkında bunun tam tersi imgelerin bu denli çok olmasından kaynaklanmaktadır. Çok sık yayınlanan karikatürler –örneğin *Gil Blas'* ninki– sanatçının doğrulama işinde kullandığı çap pergelini sevişmenin başlangıcı gibi göstermeye pek meraklı olmuştur (Fig. 9.6). Buna benzer pek çok resim, örneğin J. L. Forain'inki (Fig. 9.7) Rodin'i veya onun ikizini baş kahraman olarak almakta, ve sanatçının modellik yapan kişiyile ilişkisinin nötr olmaktan çok uzak olduğunu, kendine hakim olmakla da hiç ilişkisinin bulunmadığını göstermeye çalışmaktadır.²³

Tabii, itinalı zanaatkârlık, gerçeğı ortaya çıkarmak için sıyrılan gömlek, sarhoş sıcaklık veya zafer yoktur; yalnızca bedenın sağlıklı diriliğı vardır. Fotoğraf bunları göstermekte. Bu iddiaların niçin yapıldığını ve öncelikle kimi hedef aldığını merak etmemek çok güç. Tüm bunlar Rodin'in yönetmenliğı altında çekilmiş pek çok fotoğraftan birini garip bir şekilde çağrıştırmakta (Fig. 9.8). Bu fotoğrafta Rodin bir mermeri yontarken görülmekte. Bu fotoğraf tamamen palavra, çünkü bu tür işleri Rodin'in asistanları yapar, usta ancak son birkaç bitirme dokunuşunu kondururdu.²⁴ 1895 tarihli fotoğrafın gösterdiklerine inanmak da aynı ölçüde güç. Acaba burada



Figür 9.5 Duchêne (?) *Rodin Üstü Çıplak Bir Modelin Yanında Heykel Yapıyor*, 1895, 22.5 x 16.3 cm (Musée Rodin, Paris, Ph. 2448; negatif Bruno Jarret.)



Figür 9.6 Albert Guillaume, "Poz Verme", *Gil Blas Illüstré*, 4 Aralık 1892
(Harvard University Libraries, Cambridge)



Figür 9.7 Jean-Louis Forain, *Model Seçimi*, yağlı boya (Musée Dr. Faure, Aix-les-Bains; Robert Descharnes ve Jean-François Chabrun'un *Auguste Rodin* [Lausanne, 1967] adlı eserinden alınmıştır.).

yaratılmak istenen Rodin'in ciddi ve saygın bir sanatçı olduğu izlenimi, 1900'de *Revue des Quat' Saisons'* da yayınlanan bir karikatürün saldırılarına karşı koyabilir mi? (Fig. 9.9) Rodin'in modele bakarak çalıştığını başka bir açıdan gösteren bu karikatür çok vahşidir ve fotoğrafın betimlediği saygın sanatçıdan tamamen farklı bir Rodin göstermektedir. Karikatürdeki sanatçı kuşkuya hiç yer vermeyecek biçimde Rodin'dir ve kolaylıkla tanınır. Ancak adı ve kıllı bir suçluya dönüştürülmüştür. (Buna en yakın görsel koşutlar 1930'ların sonlarında *Der Stürmer*'de yayınlanan Yahudi karikatürleridir.) Tam ondan beklenircesine, sanki heykel yontmamakta ve önündeki figürün kalçalarını okşamaktadır. Model ise eğilmiş cinsel organlarına bakmaktadır. Tanıtılmak istenen Rodin işte budur: "Doğanın

en içte yatan gizlerine girebilen" Rodin. Arka plandaki heykellerden de şunu anlamamız istenmektedir: Kolları bacakları birbirine geçmiş bu figürlerden (eleştirmenlerin dili şimdi tam yerinde görülüyor!) anlaşılmaktadır ki her birinin yontulmasında modelden aynı özveri ve kendini teslim etme beklenmiştir.

Tabii bu karikatürdür, fotoğraf değil. Fakat bence Morin karikatür yaparken bile bir benzerlik, bir tanınırlık amaçlamıştır. Bu tanınırlık tıknaz ve sakallı Rodin figüründe olduğu ka-

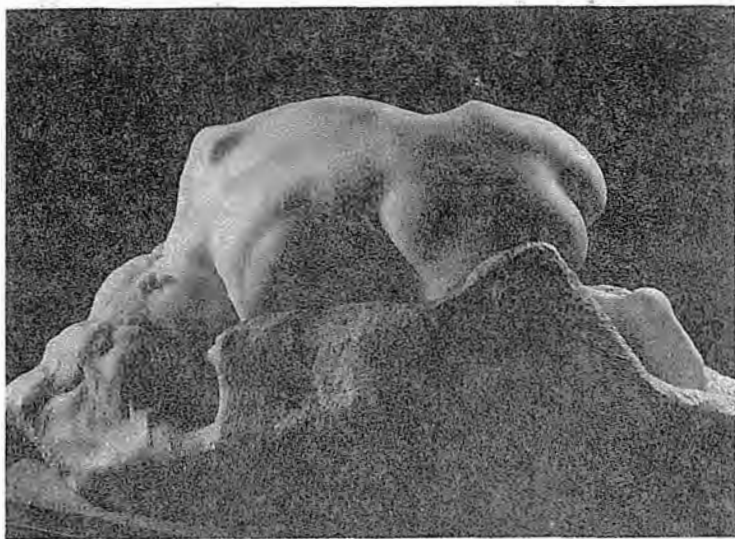


Figür 9.8 Bilinmeyen bir fotoğrafçı, *Rodin Ariadne Heykelini Yontarken*
(Roger-Viollet, Paris).

dar yapmakta olduğu figürde de bulunmaktadır: Danaid isimli mermerden yapılmış gerçek bir heykel 1889'da bitmiş ve derhal devlet tarafında satın alınmıştır (Fig. 9.10).²⁵



Figür 9.9 Louis Morin "Modern Heykel", *Revue des Quat' Saisons* no. 3, 1900
(Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).

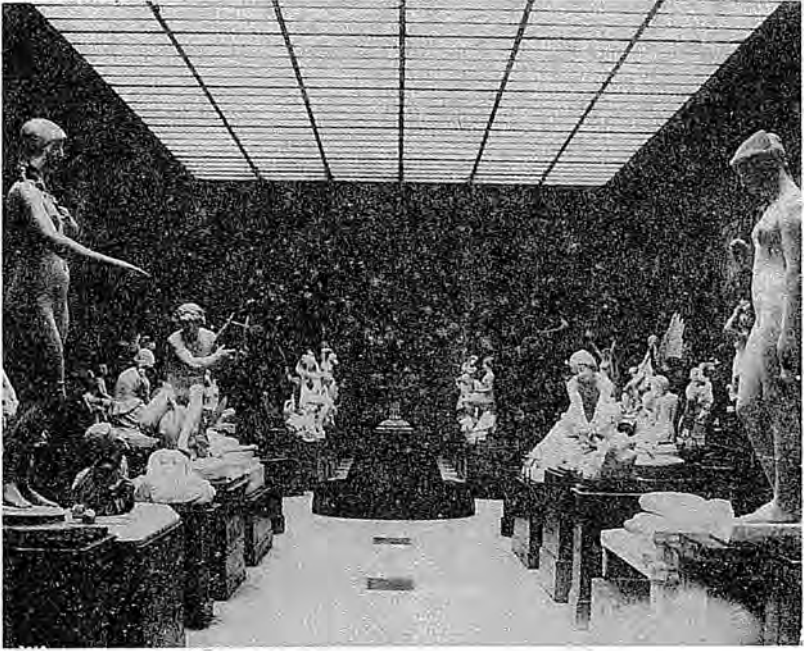


Figür 9.10 Auguste Rodin, *Danaïd*, 1889-90, menner, 36 x 71 x 53 cm. (Musée Rodin, Paris, s. 1155; fotoğraf Bruno Jarret, copyright ARS N. Y./ADAGP, 1989.)

Demek ki dönemi iyi tanıyan uzmanlar için Morin'in iddiaları –yani Rodin'in kadın figürleri için öne sürdüğü kaynak– tamamen özeldi. Yani Duchene'in yarattığı kişiliksiz stüdyo, bilinen başyapıtların vurgulanmaması gibi genellemelerle taban tabana zıttı.

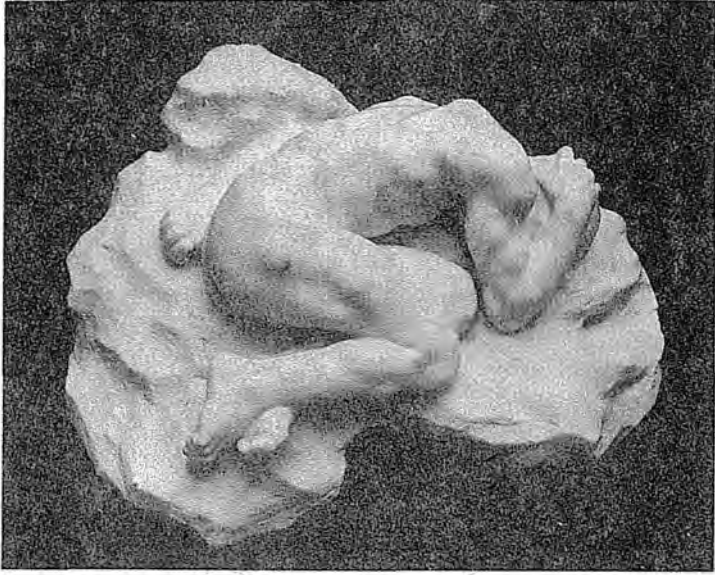
Morin'in taşbaskısı Rodin olarak okunmak üzere yapılmıştı. Fakat yine de Morin ve heykeltıraşın diğer eleştirmenlerinin Rodin'e insan olarak baktıklarını, onun sanatçı yönüyle ilgili fazla bir şey öne süremediklerini belirtebiliriz. Önemli olan heykeltıraş önlüğünün içindeki hayvandır. Fakat belki de Morin heykelin kırbaçtan kurtulması gerektiğini belirtmek istemiştir. Belki de değil: Garip pozlara girmiş şekiller ve duvarlara yapıştırılmış grafiti figürleri (Rodin'in ünlü "anında çizimleri") çok sıradışıdır. Peki izleyiciye ne demeli? Biz de çalışma sürecini ortaya çıkan eserden ayırmak istiyor olabilir miyiz? Karikatürün Rodin'de ortaya koyduğu yoğunlaşmanın şiddeti yalnızca bir gereksinim olamaz mı? Ve Rodin'in cinselliği betimlemesi gününün heykel normlarından pek mi uzak? 1990'lü yıllarda heykelde doğa demek insan bedeni demektir. Müzeler çıplak heykellerle doluydu. Yüzyıl sonunda Lüksemburg Müzesi'nin bir salonunu gösteren fotoğraf bunun en iyi kanıtı (Fig. 9.11). Rodin'in *Danaid* adlı heykeli orada solda, çıplaklar arasında bir çıplak. Yanında Havvalar, Vestallar, Apollolar ve benzeri çıplaklar var. *Danaid*'in çıplaklığı devrin bir geleneği, bir protokolü ve hatta salt kadın heykellerine de ait olmayan bir özelliği değil mi? *Danaid*'in pozunun benzerleri Rodin'in erkeği gösteren eserlerinde de vardır. Yani bir başka deyişle, Rodin'in eserleri arasında *Danaid* varsa aynı zamanda *Umutsuzluk* da vardır (Fig. 9.12).

Bunlar gerekli sorulardır. Rodin eleştirmenlerinin dili ve imgelemi kuşkusuz çok aşırıdır fakat acaba bu aşırılık *kültürün* cinsel farklılığı anlatırken kullandığı söylemin aşırılığı mıdır? (Ki burada bir dizi güçlü temsil eden şeylere eklen



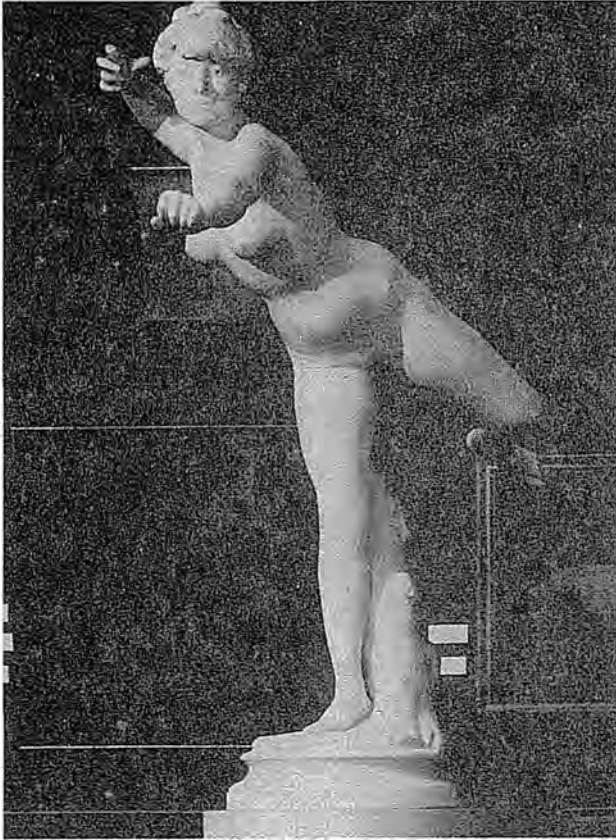
Figür 9.11 Bilinmeyen bir fotoğrafçı, *Lüksemburg Müzesi'nde Heykel Galerisi*, 1900 (Roger-Viollet, Paris).

miştir.) Yoksa, temsil eden şeyler mi bir tür eleştiri üretmektedirler? Dolent'in, Morice'in, Mirbeau'nun ve Morin'in eleştirisi olmasın Rodin'in eserleri. Yanıt biraz çift anlamlıdır. Ondokuzuncu yüzyılda, hatta daha bile önceleri, eleştirmenlerin cinsel fantazilerini heykele yansıtmaları çok sık rastlanan bir durumdu. Hele heykelin kadın bedeninin herhangi bir fiziksel özelliğini açıkça ortaya koyduğu durumlarda bu kaçınılmazdı. Raoul Ponchon'un *Le Courrier Français*'de yayınlanan ve Alexandre Falguière'in *Avlanan Orman Perisi* (Fig. 9.13) adlı 1888 yapımı heykelini hedef alan tepkileri bu durumun en güzel örneğini oluşturmaktadır.²⁶ Ponchon'un çabası *Orman*



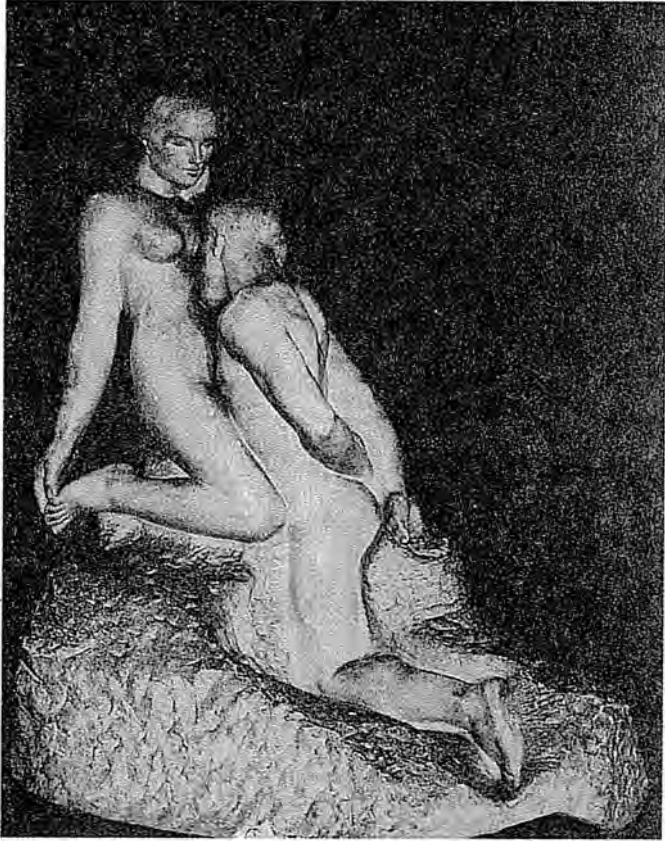
Figür 9.12 Auguste Rodin, *Umutsuzluk*, 1889-93, memmer, 35 x 58 x 44 cm.
(Saint Louis Art Museum, 58. 1921).

Perisi' nin cinsel düşler kurmak için bir araç olduğunu göstermektedir ve kullandığı diyalogun yapay içtenliği de bunu güçlendirmektedir. Falguière'in pek de fazla ruh içermeyen heykeline bakıp da bu tür düşler kurmak zor ama neyse. Fakat burada Ponchon'un kullandığı hile, okurların kendilerine tanıdık geldiğini sandığı bir cinselliği bu mermer yaratığa yansıtmaktır. Böylece *Peri'* ye bakan karakterlerden biri şöyle demektedir: "Bu doğa bana bir eldiven gibi uymaktadır." Arkadaşı ise şöyle yanıtlamaktadır: "İşte işe yarayan bir kadın." Sonra da devam eder: "Galiba Falguière'in bu perisi Tanrıça falan değil. Tanrıçanın çeyreği bile değil. Modern, küçük bir kadın bu; Parisli olduğu kesin. Kanlı canlı, tombul, işveli, her yerinde gamzeler olan bir kadın. Bence bekâretini kaybetmiş. Bunun gibi genç kadınlara, tabii giyinik olarak, hep rastlıyo-



Figür 9.13 Alexandre Falguière, *Aslanan Orman Perisi*, 1888, mermer, 171 x 62 x 175 cm. (Musée des Augustins, Toulouse, G. Weld armağanı, 1912).

ruz. İsmi ya Nini, ya Popo, ya da Titine'dir. Salata ve patates kızartması sever." Tabii bu şık ve esinli bir eleştiridir ve öyle olma kaygısı da yoktur. Fakat bu, Ponchon'un bir amacı olmadığı anlamına gelmez: Bu sözleri zarafeti baltalamak, kara çalarak tanıdık hale getirmek istemekte, eseri ve eserin be-timlediği bedeni tanıdık bir çerçeve içine alıp bildik kılmakta



Figür 9.14 Auguste Rodin, Ölümsüz İdol, 1889,
alçı (Musée Rodin, Paris; fotoğraf Bulloz).

dır. Böylece Peri Nini olmakta, patates kızartması sevmektedir. Bu durumda izleyici/okuyucu kendisini genelde besleyen iştah ve ahlâkı doyurmuş olmaktadır. Hiç tehdit edilmeyen güveni Ponchon'un en son sunduğu böbürlenmelerle daha da güçlenmektedir: Bu, "Koparılmaya hazır" olgunlaşmış taze ten bile bir süre sonra solacak ve yok olacaktır.

Ponchon'un çıplaklığa bu tepkisi onun son derece emin olduğu bir düzene yerleşmektedir: Geçerli olan cinsellik ve sınıf düzeni. Rodin'in yarattığı çıplak bedenlere tepkiler aynı kendinden emin hava içinde sürüp gitmektedir. Örneğin Rodin'in Ölümsüz İdol (Fig. 9.14) adlı heykeline bakarak Charles Morice diyalog değil, şiir yazmıştır: Burada Zarafet temeldir:

"L'HOSTIE"Yİ YONTAN AUGUSTE RODIN'E

Biçim, Madde ve Öge Tanındılar.
İmanının derinliklerinde
Saf metali ve şiddetli ateşi
Ve uyumlu, doğurgan çizgiyi ululuyorum.
Haçın dünyayı kurtardığını sanıyorum
Ve acımanın canlı övgüsü
Astarte'nin yaldızlı göğsüne fışkırıyor.
Fakat taptığım ve alkışladığım
Her şeyden daha yüce
Birliklerimin gizemi içinde
Erkeğin Alnı ve kadının Göğsü

Gökkubbenin eğrisi onlarda yer alıyor
Dünya haritasının kutupları onlar
Ve karşılıklı bir mıknatısla bir araya geliyor
Gizemlice biri diğerinin üzerine kuruluyor
Biri diğerini yatıştırıyor.
Düşüncesini yasladığı dilekle.
Şehvetin Kutsanması!
Eksiksiz en yüce evirmece,
İnsanlığın Tanrısallığı:
Erkeğin Alnı ve kadının Göğsü.

Kutsal, simgesel ve hoş tören
Duam: Ey ulu beyaz ve sarışın kızkardeş
Yalnızca sevgi ve saygıyla
Diz çökmüş olarak bırakıyor

Senin önünde ayakta, Marie veya Jaconde
 Bekaretin göğsüne çarpan
 Unutkanlık nehrinin ömürsüz dalgalarına
 Başımı yaslıyorum yüce geleceğe.
 Saflığın isteğim karşısında alevlensin
 Ve birlikte gösterelim büyüğü gökyüzüne
 Erkeğin Alnını ve kadının Göğsünü.

Sunu

Rodin, güzelliğin bildiricisi,
 Bize tüm gerçeği söyledin
 Ruhunla sarhoş olmuş kalemin
 Yontulmuş sonsuzlukta
 Birleştirdiği zaman
 Erkeğin Alnını ve kadının Göğsünü.²⁷

Ponchon düzeysiz bir anlatım kullanmıştır. Morice ise di-
 ne hakaret etme riskini göze almaktadır: Erkek aklının ve ka-
 dın bedeninin birbiriyle dayanışmasını ve "kurtarıcı" birliğini
 haçtan da üstün görmektedir. Morice'e göre Rodin'in heykeli
 yüce bir düzen, Hristiyan gizlerine eşit gizler çağrıştırmakta-
 dır. Kadın göğsünün üzerine yaslanmış erkek düşüncesi im-
 gesiyle sağlanan "zevkin kutsanması" görüşünün etrafında şii-
 rini örmektedir. Fakat bize ilk çarpan Morice'in görüşü veya
 şiir gücü değil şiirdeki tanıdık havadır. Rodin'in mermerinde
 keşfettiği cinsel düzen, Ponchon'un düzeniyle aynı tadı ver-
 mektedir; tek farkı uyaklı olmasıdır. Her iki durumda da erke-
 ğin amacı kadın vücudu olduğuna göre, birinde erkeğin aklı-
 nı vurgulamak neyi değiştirir ki?

Tarihin bu döneminde bu düzen ve düzen içindeki erkek
 ve kadın rolleri üzerinde ne denli ısrar edildiğini unutmamalı-
 yız. "Belle époque" denen kültürün yaşamı ve nefesiydi bu
 roller ve her yerde hüküm sürmekteydi ve kaçınılmazdı. Di-
 yelim ki bir dergiye, örneğin *Gil Blas'* ya abone oldunuz. Ba-

kın postacı size ne getirecekti (Fig. 9.15 ve 9.16).

Çevirin sayfalarını. Bazı espriler tanıdık ve pek çocukça: Avcı hanımefendi bir kez daha beyefendiye bir çift boynuz takmakta (Fig. 9.17). Veya mezarlığı ziyaretinde bir başka dul beyefendi genç kızın eteklerinden yukarı bakıp karısı yeni öldüğü için kendini teselli etmekte (Fig. 9.18). Dergide bunlara benzeyen pek çok imge cinsiyet ve sınıf sorunları üzerine odaklanmıştır. Bulvarlar ve şık yatak odalarının yanı sıra pek çok genelev ve pansiyonu da ziyaret ederiz. Fakat Jules Ricard'ın "Tecavüz" adlı öyküsünde –yine "Tecavüz" adlı resim Steinlein'ındır (Fig. 9.19)– ırzına geçilen hizmetçi kız dizlerini bükerek selam verir ve utangaç bir biçimde mırıldanır: "Çok teşekkürler, Mösyö." Ponchon eminim bu tür bir tepkiden pek hoşlanırdı.

Gil Blas dergisinin Rodin'le hiçbir ilişkisi olmadığını varsaymak akıllıca olmaz. Sanatıyla ilgili eleştiriler bu dergide yayınlanmış, sanatçı da yıllarca bu yazıları dergiden kesip saklamıştır. Bundan da önemlisi, derginin yazarları olan Octave Mirbeau, Gustave Geffroy, Séverinè, Félicien Champsaur ve diğerleri Rodin'e destek veren yazarlardı. Üst düzey sanat sürekli bu derginin sayfalarına girerdi. Örnek olarak şu iki sayfayı incelemek yeterlidir (Fig. 9.20 ve 9.21): *Natürmort* adlı birinci resimde bir salonda çıplak bir model darmadağın bir stüdyoda sigara içmektedir. Karşı sayfada ise haftanın aşk şiiri bulunmaktadır ve şiir Paul Verlaine'e aittir. Bir başka örneğe bakmak gerekirse (Fig. 9.22 ve 9.23)

Burada ise bir başka şiir ve topu sopaya oturtmaya çalışan bir başka çıplak kadın figürü bulunmaktadır. Ressamın simgeleri de karikatürçünün boynuzlarından daha incelmış değildir. Çarpıcı olan salon çıplaklarının böyle bir ortamda nasıl da sıradan, uygun ve yerinde görüldüğüdür. Bu çıplaklar sanat oldukları için diğer resim türlerinde cesaret edilemeyecek çıplaklık onlarda garip karşılanmamaktadır.



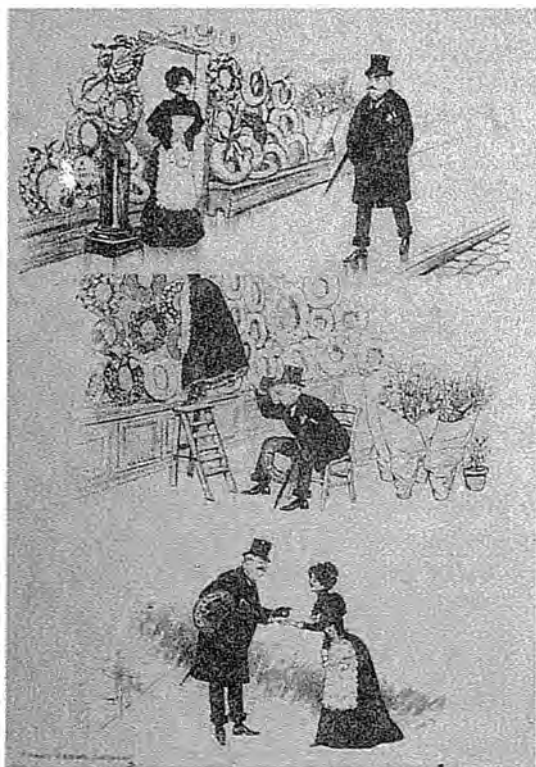
Figür 9.15 Teophile Steinlen, "Oaristys" renkli taşbaskı, *Gil Blas Illustré*, 22 Mayıs 1892 (Harvard University Libraries, Cambridge).



Figür 9.16 Teophile Steinlen, "Tellier'nin Evi", renkli taşbaskı, *Gil Blas illustre*, 9 Ekim 1892 (Harvard University Libraries, Cambridge).



Figür 9.17 Albert Guillaume, "Madam Chasse" tahta baskı, *Gil Blas illustré*, 9 Ekim 1892 (Bibliothèque Nationale, Paris).



Figür 9.18 Albert Guillaume, "Teselli Edilebilir Dul", tahta baskı, *Gil Blas illustré*, 3 Kasım 1895 (Harvard University Libraries, Cambridge).

Burada ise bir başka şiir ve topu sopaya oturtmaya çalışan bir başka çıplak kadın figürü bulunmaktadır. Ressamın simgeleri de karikatürcünün boynuzlarından daha incelmış değildir. Çarpıcı olan salon çıplaklarının böyle bir ortamda nasıl da sıradan, uygun ve yerinde görüldüğüdür. Bu çıplaklar sanat oldukları için diğer resim türlerinde cesaret edilemeyecek çıplaklık onlarda garip karşılanmamaktadır.

Bildiğim kadarıyla Rodin'in heykelleri *Gil Blas'* da gravür olarak yayınlanmamıştır. Ancak bu sayfalar fon veya bağlam oluşturmak amacıyla örneklenmemiştir. Bu örnekleri sıralamaktaki amaç, Rodin'in sanatını okuyabilmek için kültürel tanışlık yaratacak bilgi kınıtları sunmak değildir. Benim savım şudur: Örnek olarak gösterdiğim sayfalarda kadın-erkek ilişkileri açıkça gösterilmiştir: Erkek sürekli kadın kovalar, dikizler, peşine düşer, kadına sahip olur veya kadın tarafından sahip olunur. (Bazen de mezarlıktaki beyefendi gibi "üstü kalsın" der.) Bu tür ilişkiler Rodin'in sanatına hakimdir. Ne de olsa dönemin toplumsal düzeni, ekonomik gerçeği budur. Hatta bu gerçek *yenî kadın* (nouvelle femme) devrinde giderek tehdit altında görülmektedir. Bu nedenle yüksek sanat olsun, "kitsch" olsun, güzel sanatlar ve ticarî sanat olsun her tür imgelemede aynı mesajı görmek bize tuhaf gelmemelidir.

Tüm bunlara karşın vurgulamak istediğim bir konu var: Rodin'in sanatının ideolojik açıdan yanlışlığa bulaşmış olması, *Gil Blas'* da görülen kategori ve tavırları yeniden üreten bir heykel tarzına sahip demek değildir. Makalenin bundan sonraki bölümünde Rodin'in eserlerinin çok çeşitli yapılanmalara hedef olduğunu ve hatta onu övenlerin bazılarının kendilerini feminist saydığını göreceğiz. Ben bu feminist okumaları Morice'in veya Dolent'in okumasından daha çok yeğliyorum değilim. Benim inancım Rodin ve *Gil Blas'* nın bir düzeyde bir bütünün parçaları olduklarıdır. Rodin *Gil Blas'* nın kategorileriyle çalışmaktaydı diyebiliriz. Ancak Rodin bu kategorileri üretti,



Figür 9.19 Théophile Steinlen, *Técavüz*, renkli taşbası, *Gil Blas illustré*, 11 Aralık 1892 (Harvard University Libraries, Cambridge).



Figür 9.20 Paul François Quinsac'tan, "Natümmort" foto gravür; *Gil Blas illüstré*, 4 Ağustos 1895 (Harvard University Libraries, Cambridge).



Figür 9.21 Paul Balluriau, "Aşk Şairleri: Kaygısızlar", renkli taşbaskı, *Gil Blas illustré*, 4 Ağustos 1895 (Harvard University Libraries, Cambridge).

yeniden üretmedi. Tanıdık, bildik öykülere kesin ve bazen beklenmedik formlar verebilmeyi becerdi. Bu form sayesinde de cinsellik kimliğinin rahat ve bilinen şekilleri dışında okumalar yapmak mümkün oldu.

Rodin ve *Gil Blas* –veya Falguière– arasındaki temel farkı bulabilmek birkaç anlama gelebilir. Her şeyden önce bu eserlerin yarattığı tepkiler arasında temel benzerlikler olduğu gibi kökten gelen farklılıklar olduğunu kabul etmek gerekir. Örneğin Ponchon ve Morice arasındaki benzerliği kabul etmenin yanı sıra birbirlerinden tamamen farklı oldukları noktaları da belirtmek gerekir. Burada en önemli nokta tondur. Örneğin Falguière'in *Avlanan Orman Perisi* adlı heykeline bakalım. Ponchon'un bir erkeğin bunun gibi bedenleri satın alıp, kullanıp sonra da kaldırıp atabileceğine olan inancı tamdır. Burada sanat izleyicinin kontrolünde olduğuna inandığı bir alışverişi hem göstermek ve hem de onun yerine geçmek üzere vardır. Ve bir eleştirmen olarak Ponchon şüphesiz bu tepkisinin estetik nedenlerini sayabilir: Falguière yarattığı güya avcı olan kadının atletik olmadığı açıkça görülen bedenini bilerek önemsizleştirmemiş midir? Başının arkasındaki topuzu çok fazla dünyevi değil mi? Konuyu böyle işleme ve bunun yarattığı tepki, alınıp satıldığı "bilinen" bedenleri göstererek cinselliği göz ardı etmektedir. Cinsel açlığı önemsiz ve sıradan bir şey olarak ilan etmekte, bu açlığın doyurulmasını ise yalnızca vakti gelince satın alınacak bir konu olarak sunmaktadır. Fakat Morice için –yani şiirinde konuştuğunu söyleyen Morice için– işçi kadını yücelten bir sanat tümüyle aşağılayıcıdır. Onun cinsellik konusunda görüşü bundan yukarılardaydı. Morice için cinsellik inanç ve duygu yatırımdır. Bu yatırımın getirisi ise cinselliğin en önemli rolü oynadığı kişisel kimlik kavramıdır. Ve Rodin'in *Ölümsüz İdol* adlı eseri, bu kimliğin merkezindeki varsayımın dengesini bozmayı reddetmesine karşın Morice gibi izleyicilerin ilgisini çekmek için her şeyi

yapmaktadır. Eser bedenın ayrıntılarına inmek yerine erkek ve kadınla ilgili otoriter ve çekici genellemeler önermektedir. Bu nedenle Falguière'in eserine duyulan 'bildik gözardı etme yerine, Rodin'in eserine derin bir ilgiyle bakmak mümkün olmaktadır. Bence bunu sağlayan süreç Rodin'in formlarının bildik zaman, uzam ve sınıf çağrışımlarından temizlenmiş olması ve fakat ondokuzuncu yüzyıl heykelticiliğinin idealizminde pek sık yer alan Tanrı ve Tanrıçaların tanıtık ve kısır dünyasına kaymamasıdır.

Tek başına incelendiğinde *Ölümsüz İdol* banal görünebilir. Günümüzde edilgen pozların ve tapınmanın ötesini görebilmek ve bu bedenleri Rodin'in sanatını belirlediğini iddia ettiğim özel tavrın bir kanıtı olarak almak zordur. Fakat bu grubu bir bağlam içerisine koyun; 1880'lerdeki dostlarını çevresine yerleştirin: *Fugit amor* (1887) veya *Paola ve Francesca* (1887) ya da *Je suis belle* (1882). Bunların etrafına da 1890'ların kadın ve erkek figürlerini koyun; *İris*, *Tanrıların Habercisi* (1890, Fig. 9.24) veya *Balzac* (1898, Fig. 9.25). Böylece bir bağlam ve bir proje ortaya çıkmış olur; erkek ve kadın bedenleri bitişik durur ve bedenlerinin gereksinimleri aracılığıyla hareket edip tepki verir gibi dururlar. Ve bu bedenlerin cinselleştirilmiş karakterleri çok açıkça ortaya konmuş olur. Böylece son iki eserde (İris ve Balzac) Rodin'in cinsellik üzerinde ısrarı uç noktadadır.

Çiftleşmeler birbirinden ayrılmakta, erkek ve kadın ayrı durmakta ve her beden ilkörneksel forma benzer bir form almaktadır. Heykelticilikte seçici odağın ve dolambaçlı sözün en etkin olduğu bu dönemde Rodin insanoğlunun en temel, en belirleyici yönlerini öne çıkarmaktadır.

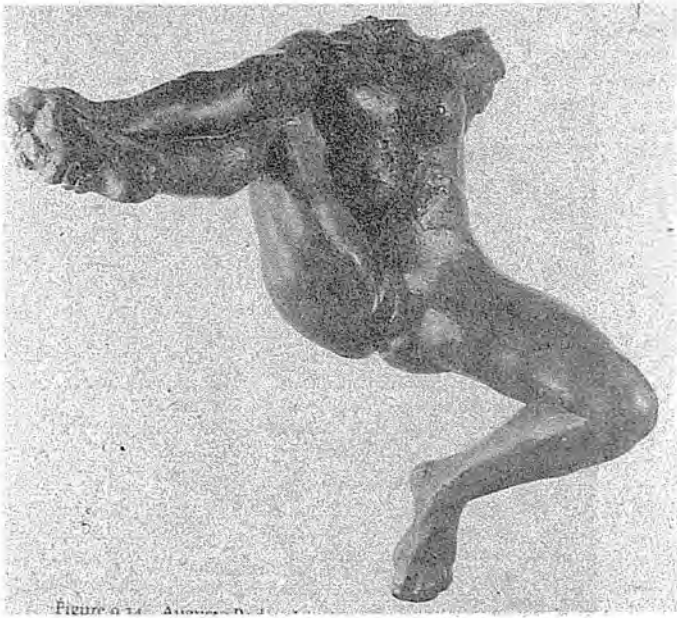
İris'in durumunda, cinselliğe giden anahtar bir yer, bir bölge olduğunda –bedenin üzerindeki işaretler onun bir kadın bedeni olduğunu göstermektedir– o bölge gösterilmeli, açıklanmalı, kilden yapıp bronz dökülmelidir. Bu heykelde



Figür 9.22 Alexandre Jacques Chantiron'dan, "Topla Oynayan Kadın", foto gravür, *Gil Blas illustré*, 16 Haziran 1895 (Harvard University Libraries, Cambridge).



Figür 9.23 Paul Balluriau, "Aşk Şairleri: Sfenks" renkli taşbaskı, *Gil Blas illustré*, 16 Haziran 1895 (Harvard University Libraries, Cambridge).



Figür 9.24 Auguste Rodin, *İris, Tanrıların Habercisi*, 1890, bronz, 83 x 86.3 x 52 cm. (Musée Rodin, Paris, s. 1068, fotoğraf Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP, 1989).

Rodin bize şunu söylemektedir: Kadının nihai işareti kimse için bir giz değildir. Bedenin, varolmanın tanıtılması için de açıkça ortaya konmalıdır. Ve böylece bacakları gergin, enerji dolu, kaçışa hiç benzemeyen bir hareketle iki yana açılmış olarak *İris* cinsel farklılığını ortaya koymaktadır. Başsız bedeni bu gerekli göstermeyi yapabilmek için poz almıştır. Bedenin yoğunluğu ve fiziksel kütlesi işarete anlam yüklemektedir. *İris*'in farklılığı bir anlatım farklılığıdır tabii, fakat aynı zamanda bedensel bir farklılıktır da. Özel ve beklenmedik bir biçimde bedenseldir. İlk göze çarpan sessiz ve güçlü bir açıklama hareketidir ki bedeni devinimiyle eşleştirmektedir. *İris* ve onun sunduğu cinsellik aynıdır ve bir bütündür. Ve ne beden maddesi, ne de eylemi çağının heykelinde görülen bir



Figür 9.25 Auguste Rodin, *Balzac*, 1898, bronz, 270 x 120.5 x 128 cm.
(Musée Rodin, Paris, s. 1296; fotoğraf Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP, 1989).

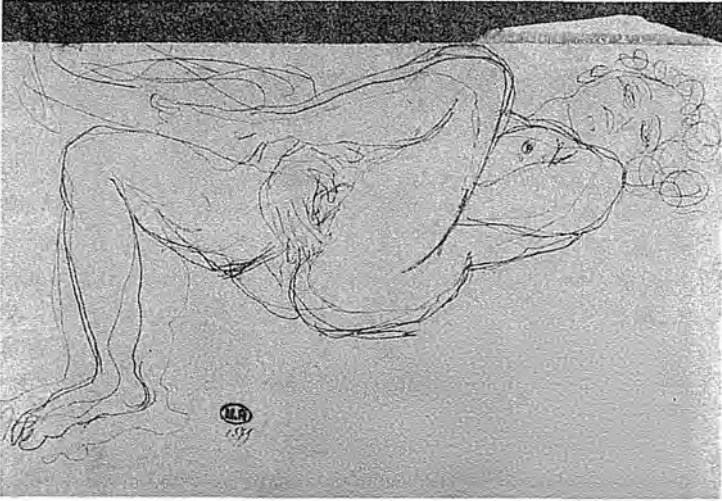
tarz değildir. Yumuşak veya nazik veya gamzeli hiçbir şey yoktur: Boyun ve kollardan biri budanmış kütükler gibidir. Ayaklar sopa gibi, göğüsler lumpen, göbek pütürlü, kol ve bacak hatları kalıp bitişme yerleri düzeltilmeden bırakılmıştır. Bu cisme bakarken elde edilecek taze ten düşlemek ne kadar olasıdır? Üstelik de ten görüntüsünü uyandırmak bu denli güçken. Bedensellik ve varlık duygusu Rodin'in şu ısrarıyla dengelenir: İzleyici heykeltıraşı bu bedenin yazarı olarak gör-melidir. *İris* doğal olmaktan çok yapay, görülmüşten çok yapılmış izlenimi vermek için yaratılmıştır. İşte bu nedenle bir işaret olarak çok etkilidir.

İris' in çekinmeden sunduğu şey bir zamanlar özel bir alıcı için sunulurdu; söylemek istediği şey belli birine yöneltilmişti ve açıkça fallosentrikti (güç merkezini erkek cinselliği olarak kabul eden görüş). Bu kadın önceleri erkek dehasına hizmetçilik etmek üzere tasarlanmıştı; diğer kadın figürlerle birlikte ve ilham perisi gibi uçuşmakta, düşüncelere dalmış Victor Hugo'nun tepesinde dönmekteydi.²⁸ Morice bu motifi mutlaka pek beğenmiş olmalı. Fakat sonunda Victor Hugo ilham perileri olmadan anıtsallaştı. *İris*'in kafası Medusa'nınki gibi koparıldı ve yaralı ve bereli olmasına karşın kendi başına bir heykel oldu. Bedenden koparılmanın acısı bir başka *İris* başında (Fig. 9.26) açıkça belli olmaktadır. Bedeninin olmasının acısı sanki yüzüne yansımıştır.

İris Rodin'in sanatında özel bir an olmakla birlikte tek de değildir. Rodin, cinsel farklılığının belirleyici işaretini göstermek üzere bacaklarını açan veya bedenleri böyle açıldığı için ağırlaşp çöken başka "uçan figürler" de yapmıştır. Ve bunların yanısıra uçma bahanesini bir kenara bırakıp bizi stüdyo senaryosuna geri götüren yığınla çizim vardır. Bu çizimlerde parayla tutulmuş modellerin bacaklarını açarak cinsel organlarını sürekli tanımlamaya çalışan Rodin'e poz verdiklerini görmekteyiz. Mastürbasyon yapan bu kadınlar kadın be-



Figür 9.26 Auguste Rodin, *Iris*, 1890-91, bronz, 60 x 38 x 44 cm.
(Musée Rodin, Paris, s. 789; fotoğraf Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP, 1989).



Figür 9.27 Auguste Rodin, *Yatan Çıplak Kadın, Bir Eli Bacağını Alnında*, krem renkli kağıt üzerine grafit kalem, 21.5 x 31 cm. (Musée Rodin, Paris, D. 1379; fotoğraf Bruno Jarret, copyright ARS N.Y./ADAGP/SPADEM, 1989).

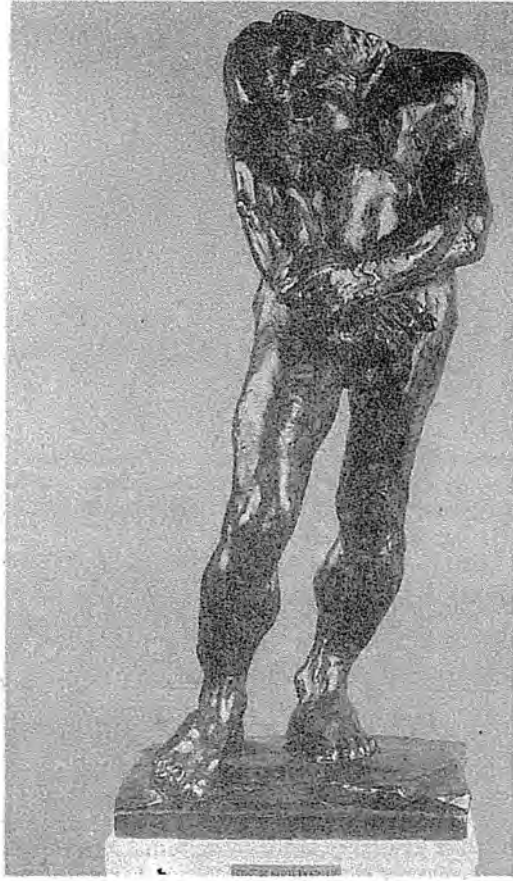
deninin cinsel zevk kaynağı olarak kendi bütünlüğü ve özerkliği olduğu yolundaki ilkel fanta-ziyi gıcıklatmaktaydı. Fakat sonuçta çizilen resimler (Fig. 9.27 ve 9.28) genellikle tamamlanmış olmaktan çok uzak. Ani çerçevelenmeleri ve Rodin'in bu devingen ellere olan tutkunluğu bu imgelere *İris* te olduğu gibi pandominin özelliği vermektedir: Kadın cinsiyet organlarının varoluşlarını ortaya koymak için yaptıkları sözsüz gösteriler.

Balzac adlı heykelin cinselliği bir mastürbasyon senaryosuna dayanmasındandır. Hatta bu eser için yaptığı çalışmalarından birinde Balzac gerçekten kendi kendini tatmin etmektedir. Bu çalışma Balzac'ı nasıl göstermek gerektiğini, onu nasıl bir vücuda dökmek gerektiğini araştırırken ortaya çıkmıştır. Balzac'ın bedeni tarihin yazdığı gibi kısa bacaklı ve koca göbekli mi olmalıdır? Yoksa başka bir beden imgesi daha mı



Figür 9.28 Auguste Rodin, *Cinsel Organ Üstünde El, Parça*, krem renkli kağıt üzerine grafit ve estomp, 20 x 31 cm. (Musée Rodin, Paris, D. 5996, fotoğraf Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP/SPADEM, 1989).

önemlidir? Verilen son karar dehanın erkek cinsel organıyla eşleştirilebileceği yolundadır. Böylece tarihin çizdiği gerçekler hasır altı edilmiş ve bir simge yaratılmıştır. Bu süreç sırasında ki bir aşama, gerçek bedenin dörtte üç boyutlarında yapılmış özenli bir çalışmadır (Fig. 9.29). Bu heykelin bedeni olmasa bile kendisi Balzac'tır. Başsız olmasına karşın bu "yaratan Balzac" heykelidir. Kişiliği aptallaştıracak kadar inanılmaz biçimde şişmiş erkeklik organında merkezlenmiştir. Canlı ve kendinden emin bir tavırla erkeklik organına sarılmıştır (sağ el organı tutmakta, sol el sağ bileği çevrelemekte, sanki ağırlığı taşımasına destek olmaktadır). Rodin'in boyunu bosunu çağdaşları gözünde şekillendiren çerçeve burada başka bir yaratıcı dehaya uygulanmaktadır. Bu çerçevenin belirleyici özelliği erkeklik diriliğidir. Kahramanlara yaraşır bir yeteneğe kahramanlara yaraşır bir cinsel organ gerekir. Doğa aslında Bal-



Figür 9.29 Auguste Rodin, *Çıplak ve Başsız Balzac Çalışması*, 1896-97, bronz,
93 x 43,5 x 35 cm. (Musée Rodin, Paris, s. 1080;
fotoğraf Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP, 1989).

zac'a böyle bir armağan vermemiş olsa bile. Bir sonraki aşama bu formülü bedensel bir temsil etmeye dönüştürmek–yani bedeni erkek cinsel uzvu yapmak– son kez hesapsız bir bahse tutuşmak, tarihsel ayrıntıyı yok edip yerine tamamen farklı bir şey koyarak elde edilecek kazanç üzerine kumar oynamaktır. Rodin'in heykeli bunu haykırmaktadır: Balzac denince aklımıza işte bu erkek gücünün simgesi gelmelidir. Sonuç olarak Balzac'ın bedeni, yani bütünselliğin, kitleselliğin, ağırlığın verdiği güven, erkek cinsel organı göstergesine bütünüyle kurban edilmiştir.

Erkek cinsel organından yapılmış bir Balzac ve kadın cinsel organından yapılmış bir İris: Bedensel çıplaklıkları nedeniyle ve bu çıplaklığa rağmen bu eserler, Rodin'in sanatının temeli olarak cinsellikte ısrar etmesinin en üst noktasını oluşturmaktadır. Fakat bu iki eser aslında birbirleriyle kıyaslanabilir eserler değildir. Balzac "sıradan biri" değildir; hatta yalnızca Balzac bile değildir. Bu Balzac'ın özel bir yönüdür; Rilke'ye göre "bolluğun verimliliğidir". Bu Balzac yaratıcılığın vücut bulmasıdır. Şair tanımını şöyle sürdürmektedir: "Bu Balzac kılığına giren Yaradılış'ın ta kendisidir; gözle görünür olabilmek için bu forma bürünmüştür. Bu yaradılışın küstahlığı, mutluluğu, haddini bilmezliği ve sarhoşluğudur."²⁹ İris heykeli ise bunun tam tersi bir durumu belirler: İris, az sayıda seçkin kadının ulaşabildiği güç veya belirleyici özelliği kendinde saklamamaktadır: O "herhangi bir kadındır". Onun anlamı bedeninin gerçeklerinde, önemle sergilediği gerçeklerde yatmaktadır. Rodin'e göre kadın cinsel organı kadın bedenini temsil eder; erkek cinsel organı ise erkeğin ulaşabileceği güçleri.

Her şeye karşın bu nesnelerin gem vurulmamış cinselliği onları Rodin'in diğer eserlerinden ayırmamakta mıdır? Bu tür imgeleri Rodin'in kamuoyu önündeki şöhretine ilişkindir diye sunmak ne denli haklı bir davranıştır? Bu eserler özünde yemekten sonra, puro içerek ve dikkatle seçilmiş birkaç arkadaş

eşliğinde izlenecek, özel eserler midir? Bu iki eser Courbet'in *Dünyanın Kökeni* adlı eserinden farklı mıdır? Bu eserin ilk sahibi Halil Bey eseri perdelerle örtüp yalnızca birkaç uzmana göstermişti. *İris* ve *Balzac* heykellerinin Rodin'in ününe katkısı olmuş muydu? Ben bu Günün çözümlemesini yaparken tartışmamı *Öpücük* adlı heykele dayandırmamalı mıyım?

Bu son sorunun yanıtı tabii ki "evet". Rodin'in sanatının daha iyi bilinen yönleriyle ilgilenmek, *İris* ve *Balzac*'ın –hatta bu ikisiyle ilgili çalışmaların bile– kesinlikle kamuya ait eserler olduğu gerçeğini gizleyemez. Bu eserler hakkında yazılar yazıldı; reproduksiyonları yapıldı. Hatta *Çıplak ve Başsız Rodin Çalışması*'nın resmi Merrill'in "Rodin'in Felsefesi" adlı makalesini resimlemek için kullanıldı. Halk bu heykellerle yüz yüze geldi. Yazar Séverine 1894'te Rodin'in stüdyosunda çıplak Balzac'ı gördü ve "çıplaktı; dehşetle gördüm" diye söz etti.³⁰ İris de sanat sevenlerin sık sık uğradığı bu mekânda görülebilirdi; alçıdan yapılmış o kocaman *Cehennemın Kapıları* adlı eserin önünde dikkat çekecek biçimde sergilenmişti.³¹ Hatta mastürbasyon yapan ve sevişen kadın resimleri bile basında tartışıldı ve Rodin'i ziyaret edenlerin beğenisine sunuldu. 1900'da *La Plume*'da yazan Arthur Symons'u okuyun: Gördüğü ve anlattığı resimler konusunda hiç şüpheniz olmaz: "Rodin'in çizdiği kadın çalışan bir makinedir. Dev gibi ve mahvedici, otomatik hareketler yapan ve bir hayvanın öfkesine tutulmuş. Bazen iki beden birbirine sarılmış, nafîle sahiplenmenin kızgınlığıyla et ete geçmiş... burada da, hep olduğu gibi doğanın hiçbir sınır tanımadığı lanetlenmiş kadınlar var. Kendilerine iğrenç ve doğal olmayan zevk yaratmışlar. Berbat ve yıldırان bir şey bu; uçtaki enerji formlarının güzelliğine sahip."³²

Rodin'in erotik çizimlerinin göz önünde olduğunun en dramatik kanıtlarından biri denemeci ve eleştirmen Maurice

Barrès tarafından kendi dergisinde yazılmıştır.³³ Yazını, birinci şahıs ağzından anlatılıyor olması bu tanıklığa içtenlik kazandırmaktadır: "Konuşup söylüyor, bakmaktan kaçınıyordum" der Barrès. Sanki 1905'te bir Aralık ayı öğle sonrası Rodin'in stüdyosuna yaptığı ziyaretin anılarını deşiyor gibidir. Ancak hatırlanan kişisel deneyim duygusu tamamen yanıltıcıdır, çünkü Barrès aslında Rodin'in *kadın* ziyaretçilerinden birinin, şair Anna de Noailles'nin tepkilerini kaleme almaktadır.³⁴ (1900'den sonra birkaç yıl boyunca Barrès ve de Noailles çok yakın arkadaşlıklar.) Resimler ona poz verme öncesi uzun bir öngörüşme sırasında gösterilmişti. Önce heykellere baktılar: Anlaşıldığına göre bunların bile bazıları utanç vericiydi. Kontes genelde heykellere bakmamayı uygun buldu ve sürekli konuştu. Bir başka kadın odayı terk edince Noailles de onun peşinden gitmek istedi. Rodin çıkmasını önledi: "Hayır, siz burada kalın." Kontes "Bir dehanın emrine itaatsizlik edilebilir mi?" diye düşündü. Böylece Rodin ve konuğu resimlere döndüler:

Bana resimler gösterdi, muhteşem kadın resimleri. Fakat insan bu tür şeylerin temsil edilebileceğini hayal edebilir mi? Özellikle bir tanesi. O kadın yaşlı ustanın gözü önünde bu üzücü zevki nasıl böyle utanmazca yaşamaya cesaret edebildi? Resimlerin benim üzerinde bıraktığı etkiyi gözlemekreydi. Son derece saygılı bir şekilde. Bakmamaya çalışarak ve tamamen doğal bir edayla "hadi, Mösyö, çalışmaya başlayalım" dedim.

Böylece poz verme süreci başladı. Sona erdiğinde Kontes tükenmişti: "Bakışlarıyla beni bitkin düşürüyor. Çıplak olsam nasıl görünürüm diye tahmin etmesi yoruyor. Bir yandan da kendi avcı dikkatine karşılık benim saygınlığımı koruma gereksinimi yaratıyor."

Yukarıdaki alıntılar uzun bir bölümden kısaltılmıştır. Böyle olmakla birlikte, sanatçı ve izleyicinin yüz yüze gelmesinin

son derece ilginç bir tarifiedirler. Rodin'in stüdyosunda 'sınıf ve hamilik gelenekleri bir tarafa itilmiştir. Sanatçının ünü ve resimleri birleşerek poz veren modelin soğukkanlılığını yıpratmıştır. Sanatçı sanki bir şarap bulutunun içinde gibi görünmektedir. Kapının anahtarını iç tarafa alır ve Kontes Rodin'in çalışırken bazen soyunduğu yolundaki söylentileri anımsar. Fakat tüm bunlar Kontes'in poz vermesini engelleyemez. Bir sonraki Salı günü tekrar gelir. Öyküyü de kendine saklamaz. Bu tür öyküler onun geçim kaynağıdır. Barrès içinde aynı şey geçerlidir.

Fakat dikkate değer nokta şudur: Barrès arkadaşının başından geçenleri kendi üslubuyla anlatırken değişiklik yapmıştır: Rodin Kontes'e erotik resimler göstermekte ve dışlarının arasından "sizin çok güzel bir resminiz yapılıır" demektedir. Ayrıntı önemlidir çünkü en özel yer olan güncede bile sanatçının kamuoyundaki ürünün anahtar öğelerini kullanımda tutmaktadır. Rodin'de cinsellik ve yaratıcılık birdir ve aynı şeydir: Bir kadının utangaçlığının tehdit edilmesi zevkle izlenecek bir şeydir, yerilecek bir şey değil. Heykeltıraşın izleyicilerine sunduğu dişiliğin açık olması ve erkek gücüdür. Bu tür imgeler açık saçık olmalarına rağmen, daha doğrusu böyle oldukları için kamuoyunun belli bir kesimine çok çekici gelmekteydi. Bu imgelerin etkisi anatomik olarak doğru veya gerçek olmalarından değil, modern cinsel durumun bir anlayış tarzına açıkça form yakıştırmasından kaynaklanmaktaydı. Rodin'in sanatı cinsel duyguların en aşırı olanlarını kabul etmekte, arzuyla harap olan ve tutkunun pençesinde kıvranan erkek ve kadınlar betinlemekteydi. Ancak bu uç noktadaki duygular evrenin temel düzenini bozmamaktaydı. Hatta bu duygular yeni bilinlerin o aralar cinsellik hakkında öğretmek istediklerini doğrulamaktaydı: Cinsellik insan kişiliğinin köşe taşıydı; cinsellik nedeniyle insanı sakatlayan hastalıklar ve rahatsızlıklar ortaya çıkabilmekteydi; sağaltım sağlanabilirse cin-

sellikten zevk alma umudu vardı.

Yüzyılın sonunda cinsellikle ilgili konulara duyulan aşırı ilgi Öpücük (Fig. 9.30) adlı heykelin niçin o denli popüler olduğunu açıklar. Herkesin tanıdığı bir eser olması, erotizm ve terbiyeyi aynı tarakta dokumuş olduğunu, bedensel yakınlaşmayı özel bir imgeyle düzenlediğini gözden uzaklaştırmamalı. Bu heykelin çağdaşları eserde bedensel ve ruhsal gerçekler arasında, ve ideal olanla idealize edilmiş olan arasında düzeltilmiş yeni bir denge bulmakta güçlük çekmediler. Bakınız Gustave Geffroy bu konuda neler söylemekte:

Geniş ve güçlü, fakat ince ve esnek olan, güçlü ve zarif çizgilere sahip bulunan adam oturmuş durumdadır. Ergenliğin gonca döneminde olan kadın erkeğin sol dizinde oturmaktadır. Fakat bedeni öyle şevkle ileri uzanmış, öyle tatlılıkla kendini sunmuştur ki, insanın aklına yalnız hafif bir sürtünme, bir kuşun konması gelebilir. Aynı tatlı temas erkeğin kadını sardığı sahiplenme hareketinde de görülmektedir. Bir koluyla ona etten bir yaka yapmakta, bir el kalçayı kavramakta, fakat hafifçe, parmak uçlarıyla kavramaktadır. Kol korkunç kash ve sinirli bir canlılığa sahiptir (aslında bu dövmek ve boğmak için yaratılmış bir eldir) fakat buna rağmen arzularını göstermekte, yumuşak, duyarlı, okşayan bir el olmayı başarabilmektedir. Kadının teslimiyeti tamdır. Sarmaşık gibi sarılmakta, erkeğin boynuna okşamalarına karşı hem istek, hem de şükran duyduğunu belirtircesine dolanmaktadır.³⁵

Geffroy'un yorumu, Rodin'in bu bedenleri nasıl ele aldığından emin olduğuna takılıp kalır. Cinsellik en önemli unsurdur: Bir erkek ve bir kadın çıplaktır ve birliktedir; salon ressamlarının çok iyi becerdiği gevrek pandomimden eser yoktur, hatta bu uçucu bitişiklik nedeniyle iki form özel olmaktan çok genelleşmiştir. Aynı *Sonsuz Put*'ta olduğu gibi bu iki form bize zaman, mekân ve sınıfla ilgili çok az şey söylemektedir. Hatta cinselliğin bazı yönleri bile tehlikeye atılabilir: Heykelin mermerden yapılmış bir yorumunu satın almak isteyen bir müşteri erkeğin cinsel organlarının dahil edil-



Figür 9.30. Auguste Rodin, *Öpücük*, 1888-98, mermer, 183.6 x 110.5 x 118.3 cm.
(Musée Rodin, Paris, s. 1002; fotoğraf Bruno Jarret; copyright ARS N.Y./ADAGP, 1989).

mesini istediğini kontratla belirtmiştir.³⁶ Konulan koşul boş gitmemiştir çünkü bu bedenler (*Iris* ve *Balzac*' da olmadığı gibi) cinsiyet organı çevresinde değil, farklılığın imbiikten geçirilmesinin çevresinde vücut bulmuştur: Sert erkek kasları, yuvarlak dişi yumuşaklık, erkeğin sahip olması, kadının teslim olması. Bu yetenekli ve becerikli bir genellemedir. Cinsiyet organları olsa da olmasa da mesaj Geffroy'un ki gibi bir okumaya izin verecek kadar açıktır: Erkek vurabilecek güçte fakat şefkatlidir; kadın arzuladığı için sarılır. Ve böylece bir kez daha Rodin'in heykelin cinsellik dilinde nasıl bir değişiklik yaptığını anlamaktayız. Burada *Iris*' le ve hatta *Balzac*' la uyum içinde olmayan hiçbir şey yoktur. Yani her iki eserde de somutlaşan erkek ve dişi kimliğinin ahlâkından söz etmekteyim. Sözü bir kez daha Geffroy'a bırakmak gerekirse: "heykelturaşın buluşları onun sanatın her ortaya konuşunda görülmektedir."³⁷ Ve yer değiştirme ve genellemenin düzeyi ne olursa olsun, bu amaçlar en güçlü biçimde ve sürekli olarak kadında görülmektedir: Rodin'in projesinin merkezi kadındır. Onu temsil etmek artık onun arzularken görülebileceği bir erkeklikle olan ilişkisini göstermek demek olmuştur. Geffroy şöyle devam etmektedir: "Rüya gören, teslim olan, ağlayan, ateş basan veya kızan kadın. O gururlu ve işkence görmüş bir mahpus. Duygularına boşu boşuna isyan etmekte. Fakat o aynı zamanda gerçek zarafet ve gururlu güzellik. Havva'nın güçlü kaslarından uzun kollu, çocuk göbekli, büyük göğüslü kır Tanrıçasına kadar bir arayışı takip etmek mümkün. Bu, heykelturaş gerçeklikle boğuşurken onu bir ideal gibi peşini bırakmayan vahşi sevimlilik ve incelmış güç arayışı."³⁸

Bir daireyi takip ederek artık tanıdık gelen alana eriştik. Bir kez daha Rodin'in sanatının gerçeğe olan dikkatte yattığını öğrenmekteyiz. Bu gerçek yine bir tek figüre indirgenmekte: Esir alınmış kadın bedeni. İzleyen için göğüsler, kollar, bacaklar ve karın bir kez daha erkekle kadın arasındaki en uy-

gun ilişkinin doğrulanması olmaktadır. Bu doğrulama Rodin'in sanatının gününün egemen cinsel ekonomisinden ne kadar uzaklaştığını göstermektedir.

Fakat kadının izleyici olduğu durumlar için neler söyleyebiliriz? Böyle durumların da olduğu kesinlikle bilinmektedir. Bu gerçek bazı erkek eleştirmenleri rahatsız etmiştir. Bu eleştirmenler Rodin kültürün en berbat aşırılıklarını kadın eleştirmenler için yakıştırmışlardır. Bunlardan biri şöyle demektedir: "Rodin'e en anlamsız ve aptalca övgüleri yağdıranlar, şu isterik ve güya edebiyatçı sayılan karılar olmuştur."³⁹ Kin dolu bu eleştiriyi okuyunca kadınların eleştirilerinin ne formda olduğunu öğrenmek istiyor insan. Burada gerçek sorular yatmaktadır: Bir kadın Rodin'in sanatına nasıl tepki vermeliydi? O eserlerin gerçeği kadının gerçeği miydi? Yoksa öyle kabul edilebilirler miydi? (Unutmayın ki Eisenstein'in *Ekim* adlı eserinde Kadınlar Taburu'nun askerleri Rodin'in *Sonsuz Bahar'*ını gördükleri anda silahlarını bırakır ve dişiliklerini yeniden keşfederler.) Öyleyse taraf değiştirmiş kadın için sertlik ithamları, içine girme ve ırzına geçme benzetmeleri ne anlama gelmektedir? Ne de olsa bunlar öyle tehditlerdir ki günün en iyi tıp bilgilerine göre isterik kişilerde hayranlık değil, hastalık belirtilerine yol açmaktadır.

Bu soruları yanıtlamaya yardım edebilecek değişik türde pek çok kanıt vardır. Bazıları yalnızca Rodin'in kadın izleyicilerinin –Isadora Duncan, Gwen John ve diğerleri– onun yaratıcılığının mitosu çerçevesinde tepki verdiklerini gösterir. Yani bir başka deyişle "sen Hugo ol, ben de Iris" oyunu oynamışlardır. Isadora Duncan'ın ustayla tanışmasını anlattığı ünlü parça çağın tonunu pek güzel yansıtmaktadır:

İnik göz kapaklarının altından bana baktı; gözleri ateşliydi. Ve sonra da eserleri karşısında takındığı bir ifadeyle bana doğru geldi. Ellerini boynum, göğsüm üzerinde dolaştırıp kollarımı okşadı ve kalçalaruma,

çıplak bacaklarıma ve ayaklarıma dokundu. Sanki çamurmuşum gibi tüm bedenimi yoğurmaya başladı. Bu arada ondan beni yakan ve eriten bir ateş çıkmaktaydı. Tüm arzum bütün varlığımla ona teslim olmak ve aslında böyle de yapabiliirdim fakat garip yetiştiriliş tarzım nedeniyle bir anda korkuya kapıldım.⁴⁰

Bir kez daha erkekle sanatçı arasındaki örtüşme önemlidir: Rodin Duncan'a bir heykele bakar gibi bakar ve onu kil-den yapılmış bir figür gibi yoğurur. Fakat buna rağmen Rodin'in sanatına kısaca verilmiş bir tepki diyemeyiz Duncan'ın yazdıklarına. Onun eserlerinin kadınların verdiği tepkilerin alt ve üst sınırlarını tanımladığını da söyleyemeyiz. Öyle kadın sanatçılar vardı ki –aralarında Clara Westhoff, Paula Modersohn-Becker ve Camille Claudel'i sayabiliriz– Rodin'in sanatını didikleyp esin aramakta ve ustadan kendi çalışmalarına ilgili tavsiyeler istemekteydiler. Ayrıca Séverine, Valentine de Saint-Point ve Aurelie Montier gibi eleştirmenler Rodin'in kamuoyundaki olağanüstü etkisinin doğasını açıklamaya çalıştılar. Bunların içinde Aurel takma adıyla yazan Mortier kamuyu seçmeye tabi tutarak gördü; her şeyden çok kadınların Rodin'in sanatına tepkilerini anlatmaya çalıştı. Kadınlara oy hakkı verilmesi için çalışan, simgeci bir heykeltıraş ve *Mercure de France* dergisine yazılar yazan Mortier, Rodin'in cenaze töreninden önce hiçbir kadının törende konuşma yapmak üzere seçilmeyeşine itiraz etti. Séverine işte böylelikle podyuma çıktı.⁴¹ 1919'da, heykeltıraşın ölümünden iki yıl sonra Mortier *Rodin devant la femme'* ı (Kadının Önündeki Rodin) yazdı.⁴² Kadın yargılayıcısı Rodin'in yargılanma sırası gelmişti. Karar hayret edilecek kadar olumluydu. Mortier, Rodin'in kendi dünyasını değiştirdiğini ve sanatı değiştirdiğini yazmaktaydı. "Eğer sanat tek cinsiyetli olmaktan kurtulabilirdiyse, insan duygularına açılabilirdiyse, yani erkeklerin yanı sıra kadınlara da açılabilirdiyse, eğer sanat kadın gücüyle zirveye ulaşıtıysa ve bundan keskinlik, şiddet, sivrilik elde ettiyse, eğer sanat kadı-

nın oğlu olabildiyse, bunları Rodin'in sanatı başarabilmiştir."⁴³ Bunlar Montier'nin sözleri: O'na göre Rodin özgürlüğe yakın bir anlam ifade etmekteydi. Montier sözlerine şöyle devam etmekteydi: "Rodin'in önünde kadın özgür olmaya ve tüm aldatmacaları reddetmeye cesaret eder. Erkeğin av hayvanı olmaya, onun tatlı ve pahalı oyuncağıymış gibi davranmaya son verebilir. Kadın kendi büyüklüğünü ve özerkliğini kucaklar. Bir hayvana dönüşebilir."⁴⁴

Bence Rodin'in böyle okunması, gösterdiğim diğer okumalar gibi, onun sanatının cinsel içeriğine dayandırılmıştır. Heykelin açık sözle bedenden söz etmesi, anaların kızlarına öğütlediği dozu iyi ayarlanmış dişi güçsüzlüğüne aykırı bir öneri olarak kabul edilmiştir. Rodin'in cesur yeni dünyasında kadınların geleneksel cilve yapma ve kedi yavrusu gibi davranmasının yerini hayvan tutkularının dolaysızlığı almıştır. Ustanın bronz ve mermer kadınları bu tutkuları eyleme geçirmektedir. Bu heykeller kadınların kandırma yöntemlerinin toplumsal cilâsını kazımakta, alttaki gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Bu gerçek bedeninin olduğu gibi görünmesi olarak düşünülmüştür. Rodin'in sanatı kadınlara bedenlerine sahip olma özgürlüğünü tanıtmaktadır. Mortier'nin öne sürdüğü budur ve en azından Mortier bundan memnundur.

Rodin'i böylesine feministçe okumanın arkasında yatan birkaç cinastan biri, Mortier'nin kabullendiği başka bir entelektüel borçta yatmaktadır.⁴⁵ Mortier'ye yazmasını öğreten, ona konuşma cesareti veren adam Jean Dolent adlı bir edebiyatçıydı ve Rodin'in sanatını ırza geçmenin ikinci aşamasına benzetmekteydi. Tabii Mortier'nin hocasıyla yollarının burada ayrıldığını belirtmeye gerek yok. Hocasının sanat ve şiddetle ilgili fantazilerine Mortier hiçbir zaman katılmamıştır. Fakat Mortier bir kadın olarak bakar, Dolent ise bir erkek olarak. Farklılık kişisel öznellikte, Rodin'in eserlerine yaklaşımdaki bilinçlilikte yatmaktadır. Veya bir başka deyişle, sanatın birey-

sel öznenin girişine ne denli yer ayırdığına bağlıdır. Mortier, Rodin'in sanatını şöyle görmekteydi: Bu sanat kadına kendini geri vermektedir. Kadın o zamana kadar böyle bir benliği olduğundan ancak yarı yarıya haberdardır. Dolent ise bunun tam tersini yapmakta, aynı nesneleri arzu için bir uzam olarak almakta, fantazinin özgürce coşabilmesi için bir mekik olarak görmekteydi. Kısacası, Dolent'e göre bu nesneler günün izleyicilerinin görsel deneyiminden bekledikleri normal işlevleri yerine getirmektedir.

Bu okumalardan birini diğerine yeğlemek veya birinin daha "doğru", yani sanatçının niyetleriyle daha uyumlu olduğunu söylemek gerekli değildir. (Zaten doğruluk ve yeğleme birbiriyle çelişebilir.) Fakat bir şeyi kavramak gereklidir: Her iki bakış modelinde de (Mortier ve Dolent'in yorumları), bu eylem saf bedensel özün işlevi, kadın veya erkek olmanın biyolojik gerçekliği olarak aktarılmamıştır. Tam tersi, her iki okuma da toplumsal gösteri, karmaşık, birbiriyle çelişen, ittifaklar, inançlar ve yeminlerin dile gelmesi gibidir. Mortier'nin bakışı, diğer kadınların tümüne uyum sağlıyor anlamına gelmez. Dolent'in görüşü ise diğer erkeklerin tümünün görüşüyle uyuşmaz. Her biri burjuva kültürünün ondokuzuncu yüzyıl sonunda özel bir yoğunluk kazanan düşünce biçimleri çerçevesinde bir yere sahiptir. Kadın ve erkek arasındaki ilişkiler farklı bir temele oturtularak yazılabilir miydi? Burjuva kadınları cinselliklerini yeniden ele geçirebilir, onu anlayabilir ve tadını çıkarabilir miydi? Bu cinsellik kamu önünde kabullenilip kucaklanılabilir miydi? Erkek arzusunun eşiti olarak görülebilir miydi? Yoksa geleneksel ezen-ezilen düzeni ne pahasına olursa olsun korunmalı mıydı? Rilke bu konularda Montier ile aynı fikirdedir. Rilke için de Rodin'in sanatı –hepsinden çok daha *Cebennemin Kapıları*'ndaki tutkulu, birbirine dolanmış bedenler– o zamana kadar bilinmeyen erkek ve kadın tutkularının eşitliği konusunu gündeme getirdi:

Burada ölçülemez arzu vardı. Öylesine bir açlık ki dünyanın tüm suları tek bir damla gibi bu arzunun içinde kuruyuverdi. Burada ne aldatmaca, ne reddetmece vardı; burada verme ve alma hareketleri gerçek ve büyüktü. Burada günahlar ve hakaretler, lanetlenme ve mutluluk vardı. Ve insan birdenbire dünyanın pek fakir olduğunu anlardı burada. Dünya vardı. İnsanoğlunun tüm tarihinin yanı sıra akan başka bir tarih vardı. Bu tarih örtünme, gelenek, rütbe ve sınıf pisliliğine bulaşmamıştı. Onun da tarihsel gelişimi vardı. Yalnızca bir içgüdü olarak başlamış, giderek bir arzulama olmuştu. Kadınla erkek arasında bir iştah olmaktan çıkmış, bir insanın bir başka insanı arzulamasına dönüşmüştü. Ve işte bu haliyle Rodin'in eserlerinde ortaya çıkmaktadır. O hâlâ erkekle kadın arasındaki ebedi çekişme, fakat artık kadın zorlanan veya kendiliğinden kabullenen hayvan değil. Erkek gibi kadın da uyanık ve arzuyla dolu. Sanki ikisi ruhlarını bulabilmek için ortak bir amaca hizmet eder gibi.⁴⁶

Mortier ve Rilke, Rodin'in önderliğinde, kadını cinsellik dolu bir özne olarak değil de cinsel bir nesne olarak gören çağın fikirlerinin durgunluğundan kopmak istemektedirler. Ancak bu fikirlerden isteyerek ayrılmaları burada "Rodin'in tercih edilen okunuşu" olarak geçemez. Çünkü Rodin'in sanatını alternatif şekillerde okumak olasıdır. Hepsinden öte Rodin'in sanatı 1900'lerin yaygın adeti olan kadında toplumsal ve cinsel dağınıklığı anlatma geleneğinin bir parçası haline getirilebilir. Félicien Champsaur'u bir kez daha okuyun: "Bugün, son muhteşem yüzyılın batan güneşinin altında, dünyanın despotu olan Kadın, bedeninin düşlerini ve onun şehvetli bahçelerini erkeklerle fısıldamakta. Erkekler yeniliklerle, Sodom'la, Lesbos'la, düşüncenin kendisiyle bitkin düşmüşler. Arzuyla parçalanan, nevrotik ve büyütölmüş bir halk cinsel çekicilik cinlerinden esir alınmış."⁴⁷ Tabii bu yeni kadın değil, onun antitezi olan ebedi dişidir. Başkalık ve gizem haresi içinde beklemekte, bilinmek için ısrar etmektedir. Veya Rodin'in destekçilerinin pek çoğu buna inanmaktadır. Bu noktada kendilerinden çok emin olmaları Rodin'in cinselliğe yaklaşımının di-

ğer okumasını yasal kılmıştır. Bu yaklaşım hükmetme, şiddet ve içine girme.

Ve Rodin'in sanatının bu biçimde okunması onu sanatçı ve erkek, kamuoyunun tanıdığı biri ve özel birey olarak tanımlamıştır: Yani bu okuma şekli kimliğinin her iki yönünü de "Rodin'in ünü" olarak yaymıştır. Rodin'in özel yaşamı, kamu yaşamı haline gelmiştir: "Cinsel istekten kudurmuş ruh." Eleştirmenler bu deyiimi bilerek yinelemekte, gerçeği anlattığından emin görünmekteydiler. Yazı şöyle devam etmekteydi: "Rodin rahatsızlık duyduğu şehvetinden yarar sağlamaya çalışıyor." Heykeltıraşın sanatsal becerilerini kendi cinsel iştahına dayandırdığı belirtiliyor, Rodin de (erkek yaratıcılığı görüşü nedeniyle) bu izlenime bir şekilde katılıyordu. Böylece sanatçının arzu dürtülerinin koruyucu kalkını altında çalıştığı kabul edilmekteydi. (Sırası gelmişken belirtmek isterim ki bu koruma çağdaş inanca göre kadınların sanat yaparken kullanabileceği bir güç değildi: "Erkek bedenini yaratırken kadın bir heykeltıraş becerilerini kaybeder. İşini başarıyla tamamladığında öğretmeni tarafından kucaklanan kız artık fazla bir şey başaramaz."⁴⁸) Bunlar Arthur Symons'ın sözleridir ve kitapta bölüm başlığı olarak kullanılmıştır. Bölümün adı ise şöyledir: "Rodin'in işinin ilkesi cinselliktir – kendinin bilincinde olan bir cinsellik ve olanaksız bir amaca ulaşmak için umarsızca çabalayan genişleyen bir enerjidir."

Ondokuzuncu yüzyıl sonu arzuya işte böyle hüküm giydirmiştir. Bu hüküm hâlâ bizimledir. Ve Freud'u bu bağlamda okumak, Rodin'in ününün köklerini çağdaş düşüncenin ne denli derinliklerinde olduğu hissini pekiştirir. Çünkü Freud da cinsel içgüdünün doğasında olan bir şeyin tam doyuma ulaşmayı engellediğini söyler. Heykeltıraşın kamu kimliğinin çeşitli boyutları bu arzu kavramının çevresinde bir araya gelmektedir. Arzu onun sanatının hem konusu hem de motorudur. Bu nedenle Rodin'in "arzu nerede doyurulur" sorusu ve

bulma çabası, arzulayan ve bir eksikliği olan kimliğin uzantısı olarak ve aynı zamanda kadına olan tepkiler olarak görülebilir. Rodin bu soruyu sorarken sayfalarca resim çizmiş, bir sürü alçı heykel ve onlara dayanan yığınla bronz heykel yapmış, tüm bunlarda kadın bedenini açıkça ortaya sermiş ve aşk sırasında ne hale geldiğini göstermiştir. Rodin'in modelleri onun tarif ettiği eylemleri gerçekleştirmişlerdir. Bu modellerin isimlerini bilmekteyiz. Hatta uzmanlar bize bu modellerin işverenlerine gerçek bir sevgiyle bağlandığını bile söylemekte. Fakat Rodin'in projesi kadın bedenini, hatta kadın cinselliğini tarif etmenin çok ötesine gitmektedir. Bu dişilik günler boyunca pek çok kez ısrarla cinsel organlara dayanılarak yaratılmış, arzu bölgesi yeniden, yeniden akla getirilmiştir. 1900'de Symons'un Rodin'in çizdiği kadınlarla ilgili yazdıklarına şaşmamak gerekir: "Bu kadın kendini yüzlerce tavra çevirmiş. Ama hep cinselliğinin merkezine dönmüş. Bu merkez fantastik ve ürkütücü bir monotonlukla kendini belirtmektedir."⁴⁹ Tabii Symons resimleri yanlış yorumlamıştır. Monotonluk Rodin'e aittir.

Rodin'in saplantıları aynı zamanda içinde yaşadığı kültürün de saplantılarıydı. Bu özellikle onun sanatına tepki vererek Rodin'in ününü oluşturan entelektüeller için geçerliydi. Bazı okurlar için bu tepkiler son derece uçta görünmekte, şimdiki okura nasıl yalvarma gibi görünüyorsa o devirde de aynı tadı taşımaktaydı.⁵⁰ Bu aşırılık modern birey ve modern durumla ilgili çağdaş görüş tarafından yumuşatıldı, hatta resimiyet kazandı: Yerinde duramayan, sürekli devinen, denge-siz, ateşli, kararsız ve ne dinlenmeyle ne de eylemle rahatlayabilen bir ruh durumu. Toplumbilimci Georg Simmel'e göre Rodin modernliğin tam bu yönünü görünür hale getirdi ve izleyiciye arınma duygusuyla birlikte yaşattı: "Rodin bizi kurtarıyor çünkü o devinim tutkusuna sapanmış bu yaşamın tıpkısını betimliyor. Bir Fransız Rodin için şöyle demiştir: 'O üç

yüzyıl mutsuzluk eklenmiş bir Michelangelo'dur'.⁵¹ Simmel'e göre heykeltıraşın figürlerindeki aşırılık ve tutku onların gerçekliği ve çağdaşlığıdır. Etkileri ise sağladıkları kendini tanıma şokunda yatmaktadır. Mirbeau bu görüşe katılmaktadır: "Rodin'in figürlerinde güçlü olan bize böylesine şiddetle dokunmalarına neden olan şey onlarda kendimizi bulmamız ve Stéphane Mallarmé'nin dediği gibi, onlarla birlikte acı çekmemizdir."⁵²

Rodin'in figürleriyle destekçilerinin ilettiği çağdaş kendini anlama arasındaki uyum duygusu, Rodin'in sanatının cinselliğinin ateşli destekçileri olmalarıyla çakışır. Hatta bu iki görüşün birbirine bağımlı olduğu söylenebilir. Ondokuzuncu yüzyılın sonunda "modern durum" deyiminden acı çekme ve nevroz anlaşılmakta ve kökeninde cinsellik olduğu kabul edilmekteydi. Rodin'in sanatını savunana göre bu sanat yeni yeni dile getirilen arzuyu içermekte, arzuyu temsil etmenin sınırlarını çizmekte ve arzuyu somutlaştırmaktadır. Ve bunu kadının cinselliğini betimlerken en kesin biçimde yapmaktadır. Kadın erkek fantazisinin öznesi olduğuna göre, kadın cinselliğinin temsil edilmesi sanatta üstü örtülü erkek cinselliğinin yerine geçebilir. Hatta kadın cinselliği Rodin'in pek çok izleyicisi için (ve hatta Rodin'in kendisi için) erkek cinselliğinin ta kendisidir. yani kadın bedeninde yarattığı yüzey ve cisimler, enerji ve delikler, titreme ve ürpermeler, tüm bunların erkek arzulan için var olduğu inancını sürdürürler. Kadını bedeni olarak tanımlarken Rodin'in sanatı hem kadının erkeğin kölesi olmasını, hem de kadının köleliğine dayalı erkek cinselliği öykülerini desteklemektedir.

Fakat aynı bedenler bazılarının gözünde kadın-erkek ilişkilerine yeni bir ivme kazandırmaktaydı. Bazıları için kuşkusuz bu bir ayarlama sorunu, modernizmin her cephede gerektirdiği şık yenileme durumuydu. Fakat Mortier ve Rilke için heykel çok daha öteye uzanan bir görüş, gem vurulma-

miş kadın cinselliğinin erkek arzularının nesnesi değil, onu tamamlayan bir şey olduğunu doğrulayan ve kutsayan imge-lerdi. Bu cinselliğin kendini yadsıma değil güç anlamına geldiği artık kabullenilebiliyordu. Burjuva kadını bedeninin arzularını kucaklayabiliyor ve bu artık Nini'nin Popo'nun acınası ve önemsiz zevkleri gibi görülmüyordu. Bu değişiklik çok hayret vericiydi; kadın cinselliği burjuva özelliği olarak kabul-lenilmekte ve kadının Madonna ve Magdalen (azize ve fahi-şe) kimlikleri arasındaki uçurum yavaşça kapanmaya başla-maktaydı. Bence Rodin'in sanatı bu süreçte yer aldı; aynı za-manda da Mortimer'in bu sanatın karşı çıktığını söylediği ta-vırların bazısının da sürdürülmesine katkıda bulundu. Aynı eserlerin birbirinden bu denli farklı iki yaklaşıma –ataerkil ve burjuva feminist– yol açabilmesi bize garip ve sıradışı gelme-melidir. Bunlar Rodin'in konusuyla ilişkilerindeki ve konunun özündeki karmaşıklık ve uçuculuktan kaynaklanmaktadır. Cinselliğin kullanımı ataerkil düzende burjuva feminist eleştir-menlerce halen sorgulanmamakta mı? Çağımızda pornografi ve kürtajla ilgili tartışmalara bakmak veya günümüzde, Ro-din'den bir yüzyıl sonra çıplak bir eserin nasıl karşıladığını gözlemek yeterlidir. Alternatif anlatımlar egemen kültür imge-leriyle beslenemedikleri zaman endişe edilecek bir konu var-dır.

NOTLAR

Bu çalışma ilk kez 1987'de University of California, Berkeley'de sanat tari-hi bölümünde sunulmuştur. O toplantıda sunulan tepkilere, 1988'de Ber-keley'deki bir seminerde öğrencilerin yaptığı yorumlara ve özellikle Tim Clark'ın önerilerine teşekkürü borç bilirim.

Bölümün en başındaki alıntılar: R. M. Rilke, "The Rodin Book (1902)", *Ro-din and Other Prose Pieces*, çeviren G. Craig Houston (London: Quartet,

1986) s. 3 ve Arthur Symons, "Les Dessins de Rodin", Fransızca çeviri: Henry D. Davray, *La Plume*, numéro exceptionnel, 3^{me} fascicule (1900): 383.

- 1 R. Dorment, "In the Hot House", *Times Literary Supplement*, 8-14 Nisan 1988, s. 379 (Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography* [New York: Holt, 1987] adlı kitabın eleştirisi). Rodin'in insan olarak davranışlarına ve sanatının içeriğine duyulan iğrenme Dorment'in eleştiri yazısını tamamen kaplamıştır. Bu tavırların yanı sıra şöyle bir görüş de vardır: Sanatçı "temelde basit bir heykeltıraş olup Octave Mirbeau gibilerinin kendini sapkınlığa itelemesiyle ilkel aydınların oyuncağı durumuna düşmüştür".
- 2 Kirili bu resimlerin Rodin'in ruhsal ve cinsel özgürlüğünün ve herşeyin ötesinde, erkek gücünün kanıtı olarak görülmesinde ısrarlı. Sollers ise Tanrı'ya benzer bir Rodin (ona "le Créateur" -yaratıcı- demekte) kavramında ısrar etmekte, onun kadın bedenleri ve kadın gizlerinin yorumcusu olduğunu söylemektedir. Bakınız: Philippe Sollers ve Alain Kirili, *Rodin: Dessins érotiques* (Paris: Gallimard, 1987).
- 3 Bu fotoğrafın doğuşu ve sanatçının Rodin'e olan hayranlığı için bakınız Edward Steichen, "Rodin's Balzac", *Art in America*, Eylül 1967, s. 26.
- 4 Louis Vauxcelles, "Rodin, est-il un dieu?", *Gil Blas*, Nisan 16, 1910. Benzeri bir övgü için bakınız Georg Simmel, "Rodin's Plastik und die Geisterichtung der Gegenwart", *Berliner Tageblatt*, 29 Eylül 1902. Makalenin Fransızcası için bakınız "Rodin comme l'expression de l'esprit moderne", *Mélanges de la philosophie relativiste*, çeviren A. Guillaumin (Paris: F. Alcan, 1912), s. 126-38.
- 5 Çeşitli yayınlara dağılmış pek çok Rodin fotoğrafı vardır. En kullanışlı kaynak: Albert E. Elsen, *In Rodin's Studio: A Photographic Record of Sculpture in the Making* (Ithaca: Cornell University Press, 1980). Diğer eserler: *Rodin: L'Homme et l'oeuvre* (Paris, 1914); *Rodin Rediscovered*, edit. Albert E. Elsen, (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1981), s. 245-47; Robert Deschamps ve Jean-François Chabrun, *Auguste Rodin*, çev. Haakon Chevalier, (New York: Viking Press, 1967); Catherine Lampert, *Rodin: Sculpture and Drawings*, çev. David Macey, Londra Sanat Konseyi kataloğu, 1 Kasım 1986-25 Ocak 1987 (London: Arts Council of Great Britain; New Haven: Yale University Press, 1986).
- 6 Meslek yaşamı boyunca gazetelerden aldığı tepkilerin gelişimi ve değişimi için bakınız Ruth Butler'in giriş bölümü, *Rodin in Perspective* (Englewood Cliffs, N. J. Prentice-Hall, 1980).
- 7 "Un Raté de génie", *Gil Blas*, 30 Eylül 1896.

- 8 Marcelle Tirel, *The Last Years of Rodin*, çev. R. Frances (London: A. M. Philpot, tarih yok), s. 16. Fransızca basımı: *Rodin intime, ou l'envers d'une gloire* (Paris: Editions du Monde Nouveau, 1922). Bibliotheque Nationale kataloğu 1923'ten önce on iki baskı yaptığını göstermekte. Heykeltıraşın oğlu olan Auguste Beuret tarafından yazılmış kısa bir girişte anlatılanların doğru ve kesin olduğu belirtilmekte. 1919'da Tirel'in kitabından bazı bölümler basında "Memoires d'un chien de garde" adıyla dizi şeklinde yayınlandı. Gazete kupürleri için bakınız, Rodin 106, Fonds Vauxcelles, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris.
- 9 Rodin'in maddi dünyayla özel ilişkisini anlatan ilginç bir kıyaslama Courbet'nin 1877'de ölümüyle yayınlanan makalelerde ortaya çıkmıştır. Özellikle şu kitaptaki gözlemler ilginçtir: Camille Lemonnier, *G. Courbet et son oeuvre. Gustave Courbet à la Tour de Peitz. Lettre du Dr. Paul Colin* (Paris: A. Lemerre, 1877). Bu kitapta Courbet'nin genç bir adamken duyduğu bedensel iştahla son yıllarında hasta ve şiş bedeni anlatılmakta, yeteneği

övlürken bedeninden yola çıkılmaktadır. Sanki ressamın bedeni ve ölümlü oluşu dehasının tam gelişmesini sınırlandırmış gibidir.

- 10 Léon Rictor'nun sözleri. Alıntı için bakınız: Gustave Coquiot, *Le Vrai Rodin* (Paris: Librairie G. Taillandier, 1913), s. 3.
- 11 Gustave Geffroy, "Auguste Rodin", *La Vie artistique*, cilt. 2 (Paris: E. Dentu, 1893) s. 67. Geffroy'un bu makalesi ufak değişikliklerle önce şu kaynakta yayınlandı: *Revue des Lettres et des Arts*, 9 Ocak 1889, s. 289-304. Aynı yıl Geffroy, Galerie Georges Petit'de düzenlenen Monet ve Rodin sergisinin kataloğunu hazırladı. Bakınız Galerie Georges Petit, *Claude Monet. A. Rodin*, 1889 Haziranında düzenlenen Paris Sergisi (Paris, 1889), s. 46-84. Karalog 1893'te yeniden basılana kadar Rodin'in ününün temel taşı oluşturmıştır.
- 12 Edouard Rod, "L'Atelier de M. Rodin", *Gazette des Beaux-Arts*, 3d, per., 19 (1 Mayıs 1898): 419.
- 13 Aynı eser, s. 420.
- 14 Geffroy, "Auguste Rodin", s. 115.
- 15 Rod, "L'Atelier de M. Rodin", s. 430. Rod'a göre terim Eugene Carrière tarafından türetilmiştir. Carrière, Rodin'in sanat çevresinin temel kişilerinden biriydi ve heykeltıraşın portresini çizercesine anlattığı bir kitabı vardı. Rodin'in doğayla iletişim içinde olduğu çok yaygın bir görüştü. Örnek için bakınız Georges Rouault, "Trois Artistes", *Mercure de France*, 16 Kasım 1910, s. 654-59. Bu makalede "doğayla iletişim" açıkça mitolojik bir form almıştır; Rodin sözlerini Tanrı Pan'a yöneltmektedir.

- 16 Octave Mirbeau, *La Plume*, özel sayı, 2^{me} fascicule (1900): 338.
- 17 Aynı eser, s. 338.
- 18 Charles Morice, *Rodin* (Paris: Editions Floury, 1900), s. 10-11. Bu metin 12 Mayıs 1899'da Maison d'Art'da (Brüksel) Rodin'in eserlerinden oluşan bir serginin açılışında yazar tarafından okunmuştur.
- 19 Bakınız Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature is to Culture?", *Woman, Culture and Society*, editör M. Z. Rosaldo ve L. Lamphere (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1974).
- 20 Stuart Merrill, "La Philosophie de Rodin", *La Plume*, özel sayı, 1^{er} fascicule (1900): 306.
- 21 Merrill'in görüşüne göre Rodin "mutsuzluğun ve tutkunun büyük şairi". Aynı görüşü aşağıdaki notta Mirbeau ve Simmel de paylaşmakta.
- 22 Jean Dolent (Charles-Antoine Fournier) *Maitre de sa joke* (Paris: Alphonso Lemaire, 1902) s. 126. Tekstin içindeki pasaj 1889 tarihli. Morice'in bir bölümünü kullandığına bakılırsa (bknz. Not 18), 1902'de ortaya çıkışından önce başka bir yerde yayınlanmış olmalı, ancak ben bu baskıyı bulabilmiş değilim. Pasajın tümü Coquiot tarafından Le Vrai Rodin' de 1913'te kullanıldı, s. 44-5.
- 23 Forain'in Rodin'e karşı düşmanlığı 3 Haziran 1912'de *Le Figaro*'da yayınlanan bir karikatüre yol açtı: Heykeltıraş bir kadın modele soyunmasını emrediyor; mekân ise Hotel Biron'da eskiden kilise olan bir yer. 1916'da bu imge Rodin'in mirasını devlete bırakmasıyla başlayan, kamu ahlâkı açısından bu armağanın kabul edilebilirliğini tartışan çatışmayı başlattı. Bakınız Louis Vauxcelles'in haftalık köşesinde "Le Carnet des ateliers" adıyla bu olayı işlemesi. Gazete kupürleri Rodin 106, Fonds Vauxcelles, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris. Her iki tarafın savları ve önerilen hediyeyle incelemekle görevli komitenin raporu için bakınız Gustave Coquiot, *Rodin à l'Hotel Biron et à Meudon* (Paris: Librairie Ollendorff, 1917), s. 130-224.
- 24 Rodin'in stüdyosunda üretilen mermerler ve onun yontucu kullanımıyla ilgili bir tartışma için bakınız Daniel Rosenfeld, "Rodin's Carved Sculpture", *Rodin Rediscovered*, editör Elsen, s. 81-104 ve Grunfeld, *Rodin*, s. 566-71.
- 25 Bu figürün mermerden yapılmış 1889'da Paris Galerie Georges Petit'de Rodin-Monet sergisinde gösterilmiştir. Aynı figür ertesi yıl Salon du Champs de Mars'da sergilenmiştir. Bakınız Nicole Barbier, *Marbres de Rodin: Collection du Musée Rodin* (Paris: Musée Rodin, 1987), no. 58, s. 140-143.
- 26 Raoul Ponchon, *Le Courrier Français*, 3 Haziran 1888.

- 27 Morice, s. 5-6. Morice'in Sonsuz Put'a verdiği isim "L'Hostie" (kurban) olmuştur. Rodin'in eserlerine birkaç kez değişik isimler verilmesi olağandışı değildir. Hatta bu isimleri Rodin bazen kendisi değiştirdi. [Şiirin Fransızca'dan çevirisi için İnci Malak'a teşekkür ederim, ç.n.]
- 28 Hugo anıtının evrelerinin önemine ilişkin bir tartışma için bakınız Jane Mayo Roos, "Rodin's Monument to Victor Hugo: Art and Politics in the Third Republic", *Art Bulletin*, Aralık 1986, s. 632-56. Ve bakınız Rosalyn Franklin Jamison, "Rodin's Humanization of the Muse", *Rodin Rediscovered*, s. 105-26.
- 29 Rilke, "Rodin-Book", s. 41.
- 30 Séverine (Carline Remy), "Le Dix Mille Francs de Rodin", *Le Journal*, 10 Kasım 1894.
- 31 Elsen, *In Rodin's Studio*, Fig. 95.
- 32 Symons, "Les Dessins de Rodin", s. 384.
- 33 Maurice Barrès, *Mes cahiers* (Paris: Plon, 1931), 4: 124-27.
- 34 Grunfeld'in *Rodin* adlı kitabında (s. 474-75) önerdiği bu tanım Anne de Noailles'e olan atfı ve iki yazarın bu dönemdeki yakın ilişkisine işaret etmesi nedeniyle inanılır görünmektedir.
- 35 Geffroy, "Auguste Rodin", s. 93-94.
- 36 Patricia Sanders, "Auguste Rodin", *Metamorphoses in Nineteenth Century Sculpture*, editör Jeanne L. Wasserman (Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, 1975), s. 170.
- 37 Geffroy, "Auguste Rodin", s. 98.
- 38 Aynı eser; s. 99.
- 39 Coquiot, *Le Vrai Rodin*, s. 6. Rodin ve kadın hayranları konusu burada anlatılardan çok daha kapsamlıdır. Kadın modellerle ilişkileri de böyledir. J. Cladel'in girişini yazdığı *Pour le Musée Rodin* (Tours: E. Arrault, 1912) adlı kitapçık, Rodin'i kamuoyu önünde desteklemeye hazır burjuva kadınlarını listelemektedir.
- 40 Isadora Duncan, *My Life* (New York: Liveright, 1927), s. 89-91.
- 41 Grunfeld, Rodin, s. 634. Séverine'in nutku "Auguste Rodin" başlığı altında *La Vie Feminine*'in 2 Aralık 1917 sayısında basılmıştır. Musée Rodin'in arşivleri öyküyü Grunfeld'in anlattığından biraz farklı anlatmaktadır. Mortier konuşmacı olarak Séverine'i değil kendini öne sürmüştür. 24 Kasım 1917'de Léonce Benédite'e gönderdiği bir telgrafta şöyle demektedir: "Az sonra Rodin'e bir kadın vedası taşımamak haksızlık olur. Eğer istenirse sonuncu kişi olarak ben elli sözcük kullanarak bunu yapmaya hazırım." Bu telgraf, Mortier'nin mektuplarından da anlaşılan Rodin'le olan çıkar ilişkisine uymaktadır. Mektuplar Musée Rodin arşivlerindedir. (Morti-

er'nin diğer mektupları Bibliotheque historique de la Ville de Paris'e hediye edilmiştir.) Mortier 1904 Eylülünde Rodin'le mektuplaşmaya başlamasından sonra Paris'te düzenlediği konferanslarda heykeltıraşı "özel numara" olarak çıkarmaya çalışmıştır. Bundan da ilginç olanı, Rodin'e yazdığı mektuplarda onun sanatıyla ilgili söylediği pek çok şeyi sonradan bir kitaba dönüştürmüştür (bakınız Not 42). Rodin'in ve Jean Dolent'in nüfuzunu kullanarak yazar olma yolunu seçmesi onun kamuoyuna verdiği bir mesajdır. Diğer kadınları yazmaya özendirmiştir. Savaş sırasında feminist mesajı giderek daha ulusçu olmuş ve sonuç olarak bir tür tepkisel veya gerici feminizm doğmuştur.

- 42 Aurel (Aurelie Mortier), *Rodin devant la femme* (Paris: Maison du Livre, 1919).
- 43 Aynı eser, s. 9.
- 44 Aynı eser.
- 45 Aurel, *Jean Dolent et la femme* (Paris: Eugène Figuière, 1911). Bu metin Mortier'in Salon d'Automne'da 1910'da verdiği konferansın metnidir. Mortier cinsel şiddete ilgi duymamasına karşın, Dolent'in Rodin'in sanatını ırza geçmeye benzettiği yazıdan söz etmektedir. Bunu Dolent'in stilini ve kendisi ve Dolent'in (ve Rodin'in) stil ve cinsellik konusunda türettikleri denklemi açıklamak için konuya girmektedir: "Stil aşktır." (s. 9).
- 46 Rilke, "Rodin-Book", s. 22.
- 47 Felicien Champsaur, *Dinah Samuel, édition définitive* (Paris: Paul Ollendorff, 1889), p. xxxviii-xxxix. Alıntı romanın "Modernizm" adlı giriş bölümündendir.
- 48 Sigmund Freud, *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, cilt I, (New York: International Universities Press, 1962), s. 211. 9 Ekim 1907 günkü toplantı, Juliet Mitchell'in, *Psychoanalysis and Feminism* (New York: Pantheon, 1974) adlı kitabında (s. 433) anlatılmıştır. Freud'un yorumları Wilhelm Stekel'in "The Somatic Equivalents of Anxiety and Their Differential Diagnoses" adlı makalesindedir. Freud, Adolf Deutsch'un görüşüne katılmakta ve cinsellikten geri durmanın kadın yeteneği üzerinde kötü etkisi olduğunu savunmaktadır. Freud şöyle der: "Kadının cinsellikten uzaklaştıkça mahvolması kadın özgürlüğü sorununu çok etkilemiştir."
- 49 Symons, "Les Dessins de Rodin", s: 384.
- 50 Rodin'in mesleğinin geç dönemlerinde onu destekleyenlerin başında gelen Camille Maclair, Rodin'in ününün çok geç oluştuğunu, çünkü yıllarca hakkında söylenenlerin dostlarının önyargılı gözlemleri olduğunun sandığını öne sürmektedir. Ve tabii benim ayrıntılarıyla anlatmaya çalıştığım da Rodin'in dehasının cinsellikle dolu olarak anlatılmasını sağlayan

bu gibi durumlardır. Bakınız Mauclair, *Idées vivantes*, (Paris: Librairie de L'Art Ancien et Moderne, 1904), s. 6-8.

- 51 Simmel, "Rodin comme L'expression de l'esprit moderne", s. 138. Modern durumu tanımlamak için kullanılan sıfatların listesi bu makaleden alınmıştır.
- 52 Octave Mirbeau, "Les Oeuvres de Rodin à l'exposition de 1900", *Des Artistes*, 2nd ser., (Paris: Flammarion, 1924), s. 224.

YAZARLAR:

EMILY APTER Williams College'de romans dilleri doçentidir ve *Andre Gide and the Codes of Homotextuality* adlı bir kitabı vardır.

VIVIAN P. CAMERON sanat tarihi yardımcı doçentidir ve şu anda Nova Scotia'daki Acadia Üniversitesi'nden izinli olup Fransız Devrimi sırasında kadın imgeleriyle ilgili bir kitap yazmaktadır.

ANNE DENEYS New York Üniversitesi Fransızca bölümünde yardımcı doçenttir ve *Volney: Oeuvres* adlı derginin editörüdür. Şu anda üzerinde çalışmakta olduğu kitap onsekizinci yüzyıl Fransız romanında bedenin temsil edilmesiyle ilgilidir.

LUCIENNE FRAPPIER-MAZUR Fransızca profesörü ve Pennsylvania Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Grubu üyesidir. Balzac, Stendhâl, Nodier, Sand, Gautier, Mallarme ve Fransız kadın erotik yazıları üzerinde çalışmıştır. Şu anda Sade'la ilgili bir kitabı tamamlamak üzeredir.

LYNN HUNT Pennsylvania Üniversitesi'nde tarih profesörüdür ve *The New Cultural History*'nin de editörüdür. Şu anda politik pornografi ve Fransız Devrimi sırasında aile imgeleri üzerinde çalışmaktadır.

SARAH MAZA Northwestern Üniversitesi'nde tarih doçentidir. Şu anda devrim öncesi Fransa'da devrim nedenleri üzerine bir kitap yazmaktadır.

MARY D. SHERIFF Chapel Hill'deki Kuzey Carolina Üniversitesi'nde doçenttir ve *Fragonard: Art and Eroticism* adlı kitabın yazarıdır. Şu anda dekoratif sanatlar, erotik söylem, rokoko tarzı ve "feminin" üzerinde çalışmaktadır.

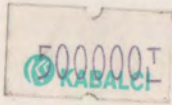
DEBORA SILVERMAN Los Angeles'da California Üniversitesi'nde tarih doçentidir. *Selling Culture ve Art-Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style* adlı ki-

tapların yazandır.

ANNE M. WAGNER Berkeley'de California Üniversitesi'nde modern sanat doçentidir. *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* adlı bir kitabı vardır. Şu anda üzerinde çalıştığı eser ondokuzuncu yüzyıl Fransası'nda kamu alanlarına yerleştirilen heykellerle ilgilidir.

Kadınlar 19. yüzyılın sonlarında,
toplumsal yaşam ve politikada
yadsınamaz bir güç haline geldi.
Bu dönemde bile kadınların bedenleri,
sanatta olsun edebiyatta olsun, erkekler tarafından
evcilleştirilmekte ve sunulmaktaydı.
Ancak kadın erotizminin,
politika, sanat, edebiyat ve ruhbilimin
modern biçimlerinde ele alınışı,
incelikten çok uzaktı.

Erotizm ve Politika'da,
sanat tarihi, tarih ve edebiyatın önde gelen isimleri,
erotizm ve politikanın kesişim noktalarını,
kadınların sanatlarda ve politikada,
nasıl meta haline dönüştürüldüklerini inceliyorlar.



ISBN 975-7942-57-X

EROTİZM VE POLİTİKA



2 109757 942576