

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>

kültürel çalışmalar

pusudaki ten

mehmet ergüven



pusudaki ten

mehmet ergüven

6

6

agorakitaplığı

4.

BASIM

MEHMET ERGÜVEN

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Mehmet Ergüven (1947), bir süre Ankara Devlet Konservatuarı'na devam ettikten sonra Münih'te şan ve sahne yönetmenliği eğitimi gördü. 1977 yılında İzmir'e yerleşen Ergüven, sırasıyla İzmir Devlet Konservatuarı ve 9 Eylül Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde sahne yönetmeni olarak göreve başladı. Son çeyrek yüzyıl içinde aralarında *Macbeth*, *Faust*, *Fidelio*, *Falstaff*, *Uçan Hollandalı*, *Don Giovanni*, *Figaro'nun Düğünü*, vb. olmak üzere çok sayıda operayı bu kurumda sahneye koyan Ergüven, ayrıca *Gilgamesh*'ten *Deli Dumrul*'a kadar bir dizi Türk operasının da sahnelenmesini üstlendi. 1979 yılında resim eleştirisine başlayan Ergüven, çeşitli dergilerde yazdığı görsel ağırlıklı denemeleri *Sesle Renk Arasında* (1987), *Mavi Sakal Haklı* (1991), *Yoruma Doğru* (1992), *Sırdaş Görüntüler* (1995), *Görmece* (1988), *Gölgenin Ucunda* (2001), *Kurgu ve Gerçek* (2003), *Aydınlıkta Görmek* (2006), *Davetsiz İzleyici* (2007), *Titreşimlerin Büyüsü* (2008) başlıklı kitaplarda toplarken, Mustafa Horasan, Ergin İnan, Devrim Erbil, Alp Tamer Ulukılıç, Neşet Günal, Neşe Erdok ve Ahmet Yeşil'in biyografilerini de kaleme aldı.

Mehmet Ergüven

PUSUDAKİ TEN

a

agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 18

Pusudaki Ten
Mehmet Ergüven

Kapak tasarımı: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Dördüncü Basım: Nisan 2009
Üçüncü Basım: Şubat 2008 (Agora)
1-2. Basım: 1998-1999 (Sel)

ISBN: 978-605-006-015-7

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

ÖN/SONSÖZ

Erotik fantezileriyle yüz göz olmayı göze alanlara adanan bu kitap, her ne pahasına olursa olsun, yazılmak zorundaydı-yazıldı.

"Sana bu öyküyü anlattıktan sonra tamamen boşalmış hissediyorum kendimi. Bu öykü benim sırrım, anlıyormusun?"

"N'olmuş yani?"

"'Lütfen, bunu başkalarına anlatma...' demek istemiyorum."

"Tamam. Ancak, senin sırrın şimdi benim de oldu; benden bir parça –ve diğer sırlarıma nasıl yaklaşıyorsam, onun için de aynı şey geçerli: gerektiğinde tasarruf hakkımı kullanırım. Ve o zaman bir başkasının sırrı olur."

"Haklısın. Sırlar dolaşmalı... "

(Hervé Guibert)

Tenin yenilgilerinden esas çıkar sağlayan Ruh'tur. Tenin sırtından zenginleşir, teni talan eder, acılarına sevinir; haydutlukla geçinir.(...) Porno yazarlarındaki sözlü açık saçıklık çoğu zaman aşırı edeptendir; "ruh"larını sergilemenin, özellikle de adlandırmanın utancından kaynaklanır: Hiçbir lisanda bundan daha müstehcen bir kelime yoktur.

(E.M. Cioran)

En Mahrem edim sırasında kimliğin yitirilmesi ve yalnızca bir et parçası olmak, az-çok kısa bir an için ruhun yükünden kurtulmak anlamına gelir. Herhangi bir kişi tarafından sorumlu tutulmaksızın, kendi doğama girerim. Hemen ardından insanlar hakkında daha çok şey bildiğim inancı gelir. Her insanın bir giz taşıması çok doğal.

(Gerhard Roth)

Ergen için beden, en tanıdık olan yabancıdır. (...) Emin bir yuva mıdır beden? Güvenilir midir? Farklı birtakım bağlılıkları var mıdır bedenin? Neleri vaat eder ve neden bazı şeyleri reddeder?

(Adam Phillips)

O halde bir beden, içinde kapatılmış, hapsedilmiş gibi duran bir mahremiyetin belirtisi ise, bu beden *ten* olmasındandır(...) Ten, ağırlık taşımaktan ve kımıldamaktan başka, bir şeyler anlatır, "anlatım"dır.

(Ortega y Gasset)

(...) belki de beden, salt ıstırap kendini belli edebilsin diye bağışlanmıştır.

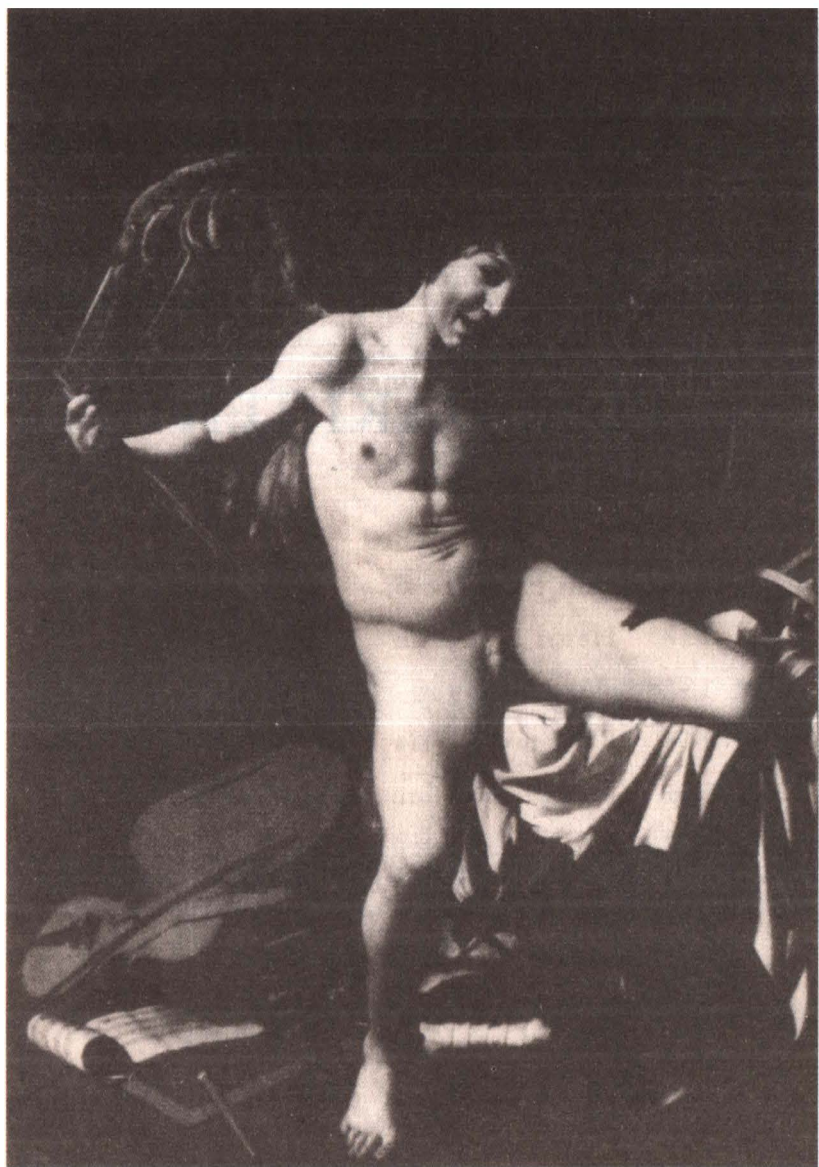
(Miguel de Unamuno)

İÇİNDEKİLER

Caravaggio'nun Erotik Mirası	1
Ölümcül Eros	17
Mit ve Ölümsüz Beden	34
Dino Pedriali	47
Çıplağa Yansımak	56
Ganymedes	73
Phallusophie	86
Tom of Finland	100
Jimi Hendrix	112
Henri Nouveau	123
Türk Hamamı	130
Fanteziyle Uzlaşmak	140
Fanteziyle İslanmak	147
Sidik ve Şehvet	154

Dışkı ve Şehvet	164
Jartiyer ve Richard Lindner	178
Otoerotizm Endüstrisi	191
Otomobil ve Cinsellik	201
Ayakkabı	210
Fileli Don	221
Kapandaki Venüs	229

PUSUDAKI TEN



CARAVAGGIO'NUN EROTİK MİRASI



*Korulukta bir kadınla bir erkeğin gezindiklerini gördüğü
zaman sanki vücudu saçından tabanına kadar ikiye ayrılır.
Ve her yeni parça gezinenlerden birini gidip kucaklar.*

(Comte de Lautréamont)

1.

Efsaneye göre cinsel kimliğin kadın ve erkek olmak üzere ikiye bölünmesi, haddini bilmeyen insanoğlunun küstahlığından kaynaklanır. Bu bağlamda Hermaphroditos ucube değil, farklı cinselliği aynı bedende yaşayan ilk insanın bir türlü özümseyemediği ayrıcalıktır. Aden yurt-

taşı seksüel ve tinsel alanda sahip olduğu bu olağanüstü güçten aldığı cesaretle Tanrılara kafa tutunca olan olmuş sonuçta ikiye bölünmüştür beden; bundan böyle kadın ile erkeğin birlikteliği, ödenmiş bir bedelin karşılığı olarak, hem ceza, hem de armağandır. Platon, *Symposion*'da bu konuyla ilgili çarpıcı açıklamalarda bulunur; androgynos dediğimiz üçüncü cins çoktan tarihe karışmış olup, sözünün edilmesi bile artık ayıptır. Ne var ki, bu ayrılmadan sonra bir yarının öbürüne muhtaç olması, hiç beklenmedik yeni bir sorunu gündeme getirir: İnsanoğlu yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır; çünkü rasgele sarılarak seviştiği öteki yarısı, kimi zaman hemcinsidir. Tam bu noktada Tanrılar yine devreye girer; zira kendilerine kurban sunulabilmesi için insanın varlığı zorunludur. Öyleyse hemen bir şey yapılmalıdır; Zeus paçaları sıvar –edep yeri öne alınan insanlar, bundan sonra ağustosböceği gibi toprağa yumurta döküp tesadüfen çoğalmak yerine, yüz yüze -birbirlerinin cinsel kimliğini dikkate almak koşuluyla- çiftleşerek kesintisiz üreyeceklerdir.

Gelgelelim, efsanedeki Tanrılar bu sorunu kökünden çözümleseler bile, çift cinsiyetli olmanın büyüü tarih boyunca insanlığı rahat bırakmamıştır. Buna göre dört baş ve iki çift kanadıyla yeryüzüne inen Cherub, aramıza karışır karışmaz gizli tutkularımızın nesnesi olmuştur; gerçi baş ve kanatlar çoktan dumura uğramıştır, ama bir haz objesi olarak oğlan, pekala çift cinsiyeti ile varlığını sürdürmektedir. Nitekim, 18. yüzyıldan itibaren yalnız rokoko sahnesinde değil, düpedüz yaşamın içinde, aristokrat kesimin kucağında fingirdemeye başlamıştır Cherub/ ino –kâh dişi, kâh erkek kılığında. Sınırsız cinsel çekim gücüyle her

şeye ilanı aşk eden oğlan, en başta kendisine sırılsıklam aşıktır hiç şüphesiz. Beaumarchais'de (*Figaro'nun Düğünü*) bunun tipik bir örneğine tanık oluruz: "Artık ne olduğumu bilmiyorum. Nicedir bir kıpırtı var yüreğimde; bir kadın görür görmez başlıyor yüreğim çarpmaya; aşk ve haz sözcükleri kalbimi titretiyor. *Seni seviyorum* demek ihtiyacı öylesine şiddetli ki, tek başıma bahçede koşarken hanımına, sana, ağaçlara, bulutlara, sözlerimle beraber bulutları sürükleyen rüzgâra hep bunu söylüyorum." Mozart, aynı oyunu bestelemeye karar verdiğinde bu kez da Ponte ekler: "Beni dinleyecek kimse yoksa, o zaman da kendi kendime aşktan söz ederim." Bütün bunlara rağmen, yarının Casanova'sı hâlâ her iki tarafın gönlünü çelmeye aday bir günaha çağırıyor temsil etmektedir o körpe-cik bedeninde.

Cherubino, her türlü kaçamak ilişkinin yaşandığı, ama kimsenin itiraf etmediği bir haz objesidir esasen –kuraldışı erotik beklentilerin tatmin aracı. 1700'lerde aristokratik çevrenin nazarında her orgazm küçük çaplı bir ölümdür; boşalma anındaki kayıtsız kendinden geçme -ya da kendini yitirme- egosantrizme böylesine teslim olmuş insanlar için korku kaynağıdır ister istemez; gününü gün edip, tensel hazzı alabildiğine yaşama ilkesi, aslında *memento mori*'nin* öbür yüzüdür; zira ölüme yazgılı olmak insanoğlunu bekleyen en büyük felakettir. O halde, kaçınılmaz olanı (gerçek ölüm) elden geldiği kadar geciktirip, kamufle etmenin en emin yolu kıyasıyla sevişip, *petite mort*'la** özdeşleşen orgazmı her fırsatta

*) Ölümlü anımsatan.

**) Küçük ölüm.

doludizgin yaşamaktır; *carpe diem*,* keyifli yaşam kadar, öte dünya'dan öc alma isteğini imler bu dönemde. Öte yandan, henüz buluş çağının eşiğinde olan biriyle yatmak, deneyimli ve yaşını başını almış karşı taraf için gençlik aşısıdır; oğlanın -ya da yerine göre kızın- körpe vücudu, Azrail'e meydan okuyan yaşama güdüsünü temsil etmektedir bir bakıma. El değmemiş vücudun masumiyeti ise ayrı bir cazibe kaynağı, bir tuzaktır bu arada –bekâretinin bozulması açısından değil, cinsel fetih isteğini kışkırtması bakımından karşısındakini günaha davet eder Cherubino. Seçilmiş olan, kendini vermekte direnirse, duruma göre aşığı zora başvurmaktan kaçınmaz. Ancak, Micalla von Marcard'ın altını çizdiği gibi, saflığa (arı beden) duyulan özlem, hiç kuşku yok ki, gizliden gizliye onu tahrip etme arzusunu da beraberinde getirmektedir: “Değerli gülü koparan, suç ve acı arasındaki dengeyi yeniden kurar; çünkü baştan çıkaran da bir zamanlar baştan çıkarılıp, o da karşı koymamıştır; şimdi, dengeli bir adaletle kendisini aklarken, izlediği yolu kurbanı aynen kabullenip direnmemelidir; bugün ayartılan, yarın ayartacaktır nasılsa.” Böylelikle yalnız hemcinsine değil, çocuklara yönelik cinsel ilgi de kendiliğinden meşruiyet kazanmış olmaktadır artık.

Gerçekte üst tabakada sürekli yaşanan bir şeydir eşcinsellik; hatta ayak işlerinden avcılığa kadar çeşitli alanlarda efendisine yardımcı olan oğlanın büyümlü vücudu, ulaşılms cinsel doyum aracına sahip olmanın verdiği ayrıcalıkla, çevreye karşı bir tür statü sembolüdür velinimeti için. Her iki cinse hizmet vermeye hazır Cherubino'un

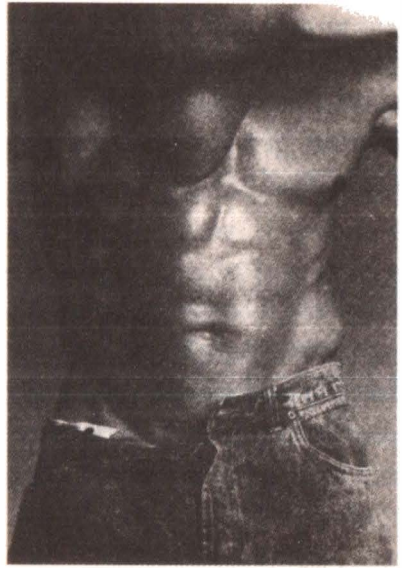
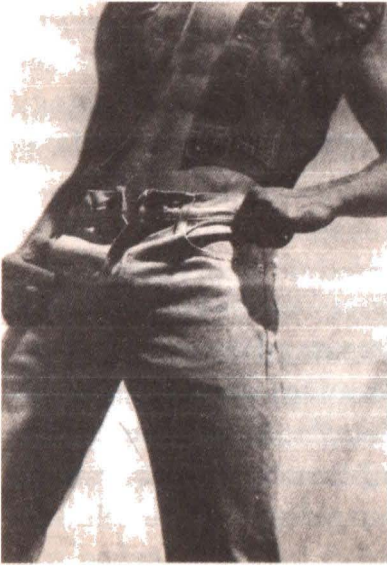
*) Gününü gün et.

yeryüzündeki konutu, öncelikle kral veyahut prensin şatosudur hiç kuşkusuz; ama sadece orada değil, başta ressamın atölyesi olmak üzere, soyunmanın mubah olduğu hemen her yerde cirit atıp, karşısındakini günaha davet etmektedir o.

2.

Caravaggio'nun, aşağı yukarı yüz yıl önce, bütün bunları bir başka biçimde yaşayıp resmine taşıması oldukça ilginçtir bizim için. Buna göre, *Muzaffer Aşk* (Amore vincitore), nereden bakarsak bakalım, homoerotik eğilimlerini gizleyemeyen bir kulamparanın gerçek yüzünü ele vermektedir son tahlilde.

Küçük yaşta ebeveynini yitiren sanatçının bakımını Milano'daki ağabeyi üstlenir; daha yirmi yaşına gelmeden birbiri ardına aldığı siparişlerle enikonu ünlü olmuştur. Ancak sıkıntılı, fevri ve alabildiğine hırçın kimliğiyle bu saygınlığı gölgelemek için ne mümkünse yapmaktadır sanki; tartışma yerine dövüşmeyi tercih eder hep; bu nedenle münakaşanın sonu değil, başlangıcı kavgadır Caravaggio'da. Garsonun suratına tabak fırlatır, kimlik kontrolünde polise saldırıp hakaret eder, inatla ruhsatsız silah taşımakta direnir; öyle ki, yeryüzüne çevresiyle boğuşmak üzere gelmiştir adeta. Polis kayıtlarındaki sabıka dosyası kabardıkça kabarır, ama onun için başka çıkar yol yoktur; usta bir ressam olmasına rağmen ilkin külhanbeyidir –tıpkı Ece Ayhan'ın şiiriyle o şiirin muhatabı olan bıçkın delikanlı gibi:



*Şiirimiz karadır abiler
Kendi kendine çalan bir davul zurna
Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan
Taşınır mal helâlarında kara kamunun
Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiridir
Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler*

Aldığı işi bir an bile aksatmadan zamanında teslim eder; dışarısı onu beklemektedir çünkü –görev bilincinin kökeninde yatan şey mesuliyet duygusu değil, serkeşliğin dayanılmaz albenisidir. Caravaggio, 29 Mayıs 1606 tarihinde belki de kendine en yaraşanı yapmış, bir düello sonunda düşmanı Ranuccio Massoni'yi öldürmüştür nihayet! Bu arada kendisi de ağır yaralanan sanatçının hayatında yeni bir dönem başlamıştır artık; bundan böyle oradan oraya gezinip duran Caravaggio, bir daha asla

Roma'ya d nemeyecektir. Yedi yıl boyunca Napoli'de kalan huzursuz sanatçı, bilinmeyen bir sebepten ötürü, bu kez Malta'da soluğu alır. Daha üç ay geçmeden kendisine   valye unvanı verilmiştir; ama bir türlü "kendi beni"yle yıldıztı barışmayan Caravaggio'nun burada da aslına rücu edip, sonuçta kodesi boyladığını görürüz; nasılsa bir yolunu bulup kaçmayı başaran çılgın adamın yeni durağı şimdi Sicilya'dır. Caravaggio, sürekli kaçma üzerine kurulu öylesine hızlı bir yaşam sürmektedir ki, kendi portresi bile bilinçaltı yasaklar listesindedir –polisin elinde belge olmamalıdır. Ancak, Sicilya'da izlenme psikozuna girip, bir yıl içinde üç defa yer değiştirmek zorunda kalır; Siracusa, Messina ve Palermo başyapıtlarına imza attığı yerlerdir; sıkıntısı arttı   her şeyi daha yoğun yaşayıp, yaratıcılığın doruğuna çıkmak onun yazgısıdır bir bakıma. I inden bir ses, burayı da terketmesini söylemektedir ona; her şeye rağmen Roma'ya dönüp, papa tarafından bağışlanmayı ummaktadır. Bu amaçla yola çıktığında, Porto Ercole'ye kadar gelebilir; böylesine hızlı ve huzursuz yaşama isyan eden yüreği, henüz otuz yedi yaşındayken durmuştur.

Ana hatlarıyla izlerken bile baş döndürücü bir yaşam! Bütün bu olup bitenleri ortak bir payda çevresinde değerlendirmeye kalkıştığımızda hep şu soru takılıyor kafamıza: Bu denli dışadönük bir sanatçıyı gözümüzde canlandırırken, gerçekten inandırıcı bir portre  izdiğimizden emin miyiz? Çünkü her şey öylesine açık seçik ki, belki de bu yüzden sonuçta şablonun tuzağına düşmemiz kaçınılmaz oluyor; ve bizi asıl şaşırtan şey, huzursuz sanatçı kimliğine tıpatıp uyan bu örnekte, birtakım boşlukları doldur-

mak üzere fırsat kollayan hayal gücümüze hiçbir yer kalmayıp; hazır, ama *kitsch*'in eşiğindeki macera romanlarından farksız senaryo hayat –bir zorunluluk olarak derinleştirip, insani boyut ekleme sorumluluğu bize ait.

Caravaggio'nun kimlik kontrolüne tepesi atacak kadar hassasiyet gösterip, çoğun pis ve pejmürde kılıkla dolaşmasına rağmen, bir statü simgesi şeklinde değerlendirdiği devasa kılıcı yanından eksik etmeyişi, sınıf değiştirme özlemini yüzüne gözüne bulaştıran kompleksli bir kişiyi mi ele vermektedir acaba? *Bacchus, Hasta Bacchus* vb. resimlerde tanık olduğumuz *ephebos*'un* eşiğindeki gençleri Murillo'nun masum oğlanlarından ayıran cinsel gerilimi (tutku?), ne dereceye kadar gündelik yaşamda şiddet yoluyla kamufle edilen, bastırılmış homoerotik eğilimlerin tezahürü olarak görebiliriz? Caravaggio'da bu ve benzeri soruların yanıtı hem çok belirgin, hem de bütünüyle öznel yoruma bağlıdır.

3.

Caravaggio'nun henüz yirmi dokuz yaşındayken yaptığı *Muzaffer Aşk*, sanat tarihinde eşine ender rastlanır rekabet öykülerinden birine konu olmuştur aslında. Başta Giovanni Baglione olmak üzere Orazio Gentileschi'nin de katıldığı bu çekişme, aylarca uzayıp, sonunda mahkeme salonları bile -Gentileschi'nin mahkeme tutanaklarına geçen ifadesinde Caravaggio'nun söz konusu resmi *Dünyevi Aşk* (Amor terreno) olarak geçmektedir- payına düşeni almıştır bundan.

*) Delikanlı.

Kişiliği ve resme bakış açısıyla sıra dışı konumda yer alan Caravaggio, doğal olarak, daha ilk günden itibaren farklı tartışmaların odak noktası haline gelmiştir bu eseriyle; en azından akademi çevresinden çatlak sesler yükselmeye başlamıştır. Buna göre, akademi yanlıları *disegno*'ya (çizim) ağırlık verirken, Caravaggio'nun gerçekçi üslubu yeğlemesi ağır eleştirilere hedef olmuştur bu kesimde. Sözcüğün etimolojik kökeninden hareketle bir açıklama yapmaya çalışan Federico Zuccaro için çizim, "segno di dio in noi", yani Tanrı'nın içimizdeki göstergesidir. Sanatçının tanrısal gücü sayesinde bir idea, yahut ilk-biçim olarak ortaya çıkan şey *iç çizim*'dir (*disegno interno*); görünür dünyanın sureti olarak, sürekli temrinle meydana gelen *dış çizim* (*disegno esterno*) ise bunun ürünüdür. O halde karar vermek zor değildir: İçindeki tanrısal gücü alevlendirme yerine, dış çizimden yana ağırlığını koyan Caravaggio yanlış yoldadır! Baglione daha da ileri gidip, *Yaşamlar* adlı kitabında Caravaggio'yla ilgili söylenileri açıkça yazıya dökmüştür: "Bazıları, resmin derinliği ile desenin temelinden yoksun olan Caravaggio'nun bu sanatı mahvettiğini iler sürmektedir."

Oysa, bütün bunların ötesinde bambaşka kaygıların rol oynadığı *Muzaffer Aşk*, özünde dünyevi (tensel) tutku üzerine bir çeşitlemedir sadece –kanatlı Cherubino (phallus ya da vagina) basbayağı yeryüzüne inip, aramıza karışmıştır. Derinden derine Vergilius'un sesini duyarız bir yerden: "Amor vincit omnia et nos cedamus Amori*" Roma'da uzun boylu araştırmalar yapan Richard Symonds ise 1649 yılında günlüğüne şöyle bir not düşer: "Caravag-

*) Aşk her şeyi yener ve biz de ona boyun eğerez.

gio'nun Cupida'su (...) ouna Checco di Caravaggio adını verip resmettiği onun oğlanıydı; koyu salar, iki olağanüstü kanat, pusula, lavta, keman, zırh ve defne ağacı (...) Birlikte yattığı oğlan ve uşaklarının vücudu ile yüzleriydi bunlar." Besbelli: Cherubino, gökyüzünde masumiyeti temsil eden melek değil, cinsel tutkunun doyum aracıdır burada. Derek Jarman'ın Caravaggio'yla ilgili çevirdiği filme (1986) öngördüğü altbaşlık, *Muzaffer Aşk'a* giden en kestirme yoldur: Bir erkeğin teni, öbür erkeğin zehiridir –Cupido'da ise zehirden ziyade tuzaktır bu, ya da alabil-diğine estetize edilmiş *ephebos* kırması ile erkekapan/1.

Antik Yunan söylencesinde aşk Tanrıçası Aphrodite'nin oğlu olan Eros, erkeğin kadın ve oğlanla aşk ilişkisini fitilleyen evrensel bir yaşam gücü, tükenmeyen bir ışık kaynağıdır; insanların yanı sıra Tanrılar da ona boyun eğmek zorundadırlar. Ancak, evreni var eden bu güç kaynağına ahlaki bir uyarının eşlik ettiğini görürüz: Amor, haz kadar acı da verip, insan ruhuna gölge düşürebilir. Herwarth Röttgen, burada hayli önemli bir noktanın altını çizer: "Pausanias, bu bağlamda her ikisi de Aphrodite'nin oğlu olan iyi (Urania) ve kötü (Pandemos) Eros arasında bir ayrım yapmaktadır. Altın ok, Ovidius'un *Dönüşümler*'inde aşkı davet ederken, siyah olanı onu yok eder. Caravaggio'nun Amor'u ise biri kırmızı (mutlu aşk), öbürü siyah (aşk acısı) olmak üzere iki ok taşıırken, bir yanıylar Pandemos'u temsil etmektedir böylece." Gelgelelim, sadece bununla yetinmez Caravaggio; kanatlar da aynı ilişkiyi pekiştirir. Nitekim, yine Röttgen'in verdiği bilgiye göre, altın sarısı yerine koyu kahverengi olan kartal kanadı, Eros'un yapısındaki şeytani yönü göstermektedir bize.

Apaçık: Caravaggio ile modeli arasındaki her şey, haz ve acının iç içe geçtiği, tensel kökenli karmaşık bir ilişkiyi imlemektedir bu resimde; büyüleyici bedeniyle hem kız, hem erkektir bu oğlan –tıpkı Walt Whitman’ın bir şiirinde dile getirdiği gibi:

Siz hiçbir kadın vücudu sevdiniz mi?

Siz hiçbir erkek vücudu sevdiniz mi?

Görmüyor musunuz bunların tıpatıp aynı olduğunu,

Bütün uluslarda, bütün çağlarda, bütün dünyada?

Kırmızı ve siyahın sembol olarak temsil ettiği bu kutuplaşma (erotik gerilim?), resmin tümüne egemendir esasen. Amor, cazibesini sürekli karşıtlık ilkesinden alır; yüz ile vücut, sağ ve sol kolun bambaşka şeyi ima etmeleri vb. sonuçta cinsel tercihin yarattığı bu gerilimle bağlantılıdır hep –oğlanda doyuma ulaşan tensel hazzın çekici aykırılığı. Buna göre, Amor’un yüzü tamamıyla erinlik öncesine has masumiyeti simgelerken, atletik göğüs kafesi ve bir ölçüye kadar karnı erişkin erkeğin cinsel olgunluğuna gönderme yapmaktadır. Caravaggio, erkek vücudunun en erotik bölümlerinden biri olan göğüs ve karın bölgesini cinsel kimliğin göstergesine çevirerek, bu alandaki seçimine açıklık getirmiştir böylelikle. Nitekim, dört yüzyıl sonra *Levi’s* reklamlarında karşılaştığımız yöntemin bu gerçeği çok daha net bir biçimde ortaya koyduğunu görürüz. Düşük bel modası ile sunulan giyside cinsel gelişimini tamamlamış erkeğin karın nahiyesine yayılan kaslar, genç ve sağlıklı vücuttan öte, karşı cinse yapılan davete işaret etmektedir hiç şüphesiz. Leğen kemiğine kadar hafifçe sıyrılmış bluciniyle vücudunu gözleyerek açan genç

adam, kemik, kas ve yağ dokusunun oluşturduğu ideal dengeyle, üzerindeki giysiden ziyade, bizzat kendisinin anatomi harikası olduğunu gösterir bize; pazarladığı şeye eklenen Eros, düpedüz metaya dönüşmüştür burada; bu nedenle, tüm çekiciliğine rağmen, erotik çağrı tahrik etmenin parodisine bırakmıştır yerini. Oysa, Caravaggio'nun Amor'u libidonun davetkar nesnesi olma yoluyla, sonuna kadar sahiciliğini korur; karşı koyulmaz cinsel çekim gücü Urania ile Pandemos'un birlikteliğinden kaynaklanmaktadır çünkü –günah ve haz, tutku ve acı usuldan organik bir bütün oluşturmuştur.

Amor'da, sıkılmış yumrukla, sağ kolun geniş bir yay çizecek şekilde yukarı doğru kaldırılmış olması, phallus'u imlemenin ötesinde, İtalyanlar için "far un manichetto", yani karşı tarafı kışkırtıp, bir meydan okumadır. Çocuksu bir safiyetle arkaya saklanan sol kol ise tamamen ters düşmektedir buna; ister topuğuyla oynasın, ister herhangi bir şey saklasın, sonuç değişmez –çocuk, çocuktur. Ancak, ilk kez Röttgen'in keşfettiği bir ayrıntı var ki, asıl karşıtlık orada çıkıyor önümüze. Amor'un apış arasından öne doğru fırlayan kumaşta gördüğümüz biçim enikonu şaşırtıyor bizi; gerçi rastlantı veya iradi seçimden hangisinin öncelikli rol oynadığını kestirmek çok güç, hatta mümkün değil; ama ne olursa olsun herhalde kayda değer bir durum söz konusu. Buna göre, burada bir kalple çevrelenen yarığın hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde çağrıştırdığı şey vagina'dır. Phallus ile bu organın böylesine pervasızca yanyana getirilerek dünyevi (tensel) tutkunun bu denli açık resmedilmesiyle, Amor bir kez daha tekrarlanmaktadır sanki. Öte yandan, oğlanın henüz yeterince ge-

lişmemiş cinsel organı bir süre sonra gerçek muhatabı olan şey önünde sırasını beklerken, erişkin hemcinsiye girdiği cinsel ilişki kendiliğinden meşru bir zemine oturmuş olmaktadır böylelikle; Amor, kadın kadar erkeğe de kollarını açar çünkü.

Besbelli: Kulampara, mitolojiden aldığı cesaretle tutkusunu makul hale getirmiştir; öyle ya, nasılsa Tanrılar'ın izni dahilinde gerçekleşen bu ilişkide, hem oğlan, hem de kendisi güvence altındadır. Gerçi madalyonun öbür yüzü bunu doğrulamaz, ama her ne pahasına olursa olsun, hayatında bir kez bile çıplak kadın resmi yapmayan Caravaggio, bildiğini okumakta kararlıdır; çevrenin şaşkın bakışları arasında oğlan ve genç erkeklere duyduğu yakınlığı saklar (ressam Minniti ile olan ilişkisi, ancak Minniti'nin evlenip ayrılmasıyla son bulmuştur), gerekiyorsa inkar eder, fakat sonuçta yine hep onlarla birliktedir.

4.

Hiç kuşkusuz, bizim için önemli olan Caravaggio'nun cinsel yaşamı değil, bu cinselliğin de kaçınılmaz olarak rol oynadığı fırtınalı yaşamı ile sanatı arasındaki bağıntıdır.

Caravaggio, öncelikle bir ışık ressamı olarak geçmiştir sanat tarihine; ancak, bu ışığın sacayağını karanlık, şiddet ve tutku oluşturur. Biraz daha ilerleyince, bütün bunların kökeninde karşısındakine sürekli hükmetmek isteyen bir kişinin homoerotik eğilimiyle yüz yüze geliriz; narsisizm ile saldırganlık ise bu eğilimin ortak paydasıdır. Caravaggio, gecedен yola çıkar hep; çünkü ışığa hak ettiği varoluş tarzını ilkönce karanlık verir; bu yüzden tutkuları-

mızın gerçek tanığı gecedir. Bir başka deyişle, tutkularımız söz konusu olduğunda, Gündüz Vassaf'ın da altını çizdiği üzere, handiyse gece için yaşarız gün boyunca; zira baskı güçleri, aşkın özgürlüğüne göz dikmiştir: “Ancak gece bir daha aşık olur ve *seni seviyorum* deriz. Gündüzleri söylenen *seni seviyorum*’lar geceye gönderme yapar.”

Eros, biri dolaylı, diğeri doğrudan olmak üzere iki defa kol gezer burada. Buna göre önkoşulu gece olan ışık dolaylı bir erotizm içerir; zira gece ışığı, aydınlattığı şeyin çevresindeki gizemli karanlıkta, erotik fantezilerimizi kışkırtmak için her an fırsat kollamaktadır; en azından, böyle bir yaklaşım söz konusu olduğunda, önümüzde büyük engeller yoktur –geceyi imlediği sürece, her karanlık şiddet ve erosla yüklüdür. Öte yandan, karanlığın egemen olduğu yerde vurgulanan ışık, aydınlattığı şeye dikkat çekmekle kalmayıp, onu fetiş haline getirme potansiyeline de sahiptir; gece ışığı, bütünü temsil eden parçanın (ayrıntı) altını çizmek için mükemmel bir araçtır çünkü; karanlıkta görünen, usulca mikroskop altına alınmıştır böylece.

Hiç kuşkusuz, geceyi ışığın varlığından öte abartılması için seçen Caravaggio’da bu olguyu sadece erotik tutkuyla açıklayamayız; aksi takdirde, aydınlatılan nesne veyahut sahneye (olay) etkin biçimde katılıp, onu dramatize etme yönündeki güçlü eğilimi atlanmış olur. Ne var ki, Caravaggio’da ışık, bir şeyi dramatik boyutuyla görünür kılıp, salt bununla yetinmez; nesne için adeta bir varlık gerekçesi olan ışık, üzerine düştüğü şeyin mekanda yer alması bağlamında da perspektifin yanı sıra epey önemli bir rol oynamaktadır burada. Çoğun kaynağı belli olmayan aydınlatma modelinde, aydınlanan şey kadar

keskin ışık huzmesinin de vurgulanmış olması, izlediğimiz olayı kendiliğinden podyuma taşır –her şey, güçlü spot ışığının eşlik ettiği bir sahnede olup bitmektedir sanki. Caravaggio’da ışık, bir şeyi gösterdiği ölçüde, sahneye girmesi muhtemel olan ilgisiz şeyleri saklamakla yükümlüdür aynı zamanda –spot ışığıyla aydınlatmanın öbür yüzünde ayıklama yatar.

Ne var ki, Caravaggio’da ışığın erotizmle olan bu görece ilişkisi, giderek rastlantı olmaktan çıkıp, belli bir eğilim ve kişiliğin göstergesine dönüşür sonuçta. Buna göre, izleyici ile resim arasındaki fiziksel mesafeyi aşmaya yönelik gizli rakursi, özünde müstehceni içeren tensel bir yakınlığı getirmektedir beraberinde. Figürün resim yüzeyinden fırlayacağını hissettiğimiz bu uygulama, Caravaggio’da salt teknik beceriyle sınırlı bir virtüöзите gösterisi olmanın çok ötesinde, doğrudan doğruya duyusallığın yönlendirdiği bir çözümdür; bize, kendisini ellemeye davet edecek denli yaklaşan şey, usulca nefsanî aşkın (amore carnale) davetiyesine dönüşmüştür artık. Her an Eros ile kucaklaşmaya hazır bu davetkar tavrın öbür yarısını ise spot ışığıyla yapılan reji tamamlamaktadır hiç şüphesiz. Göz, eli kışkırtır burada; çünkü erotik ilişkinin doruk noktasına hep dokunmayla ulaşır insanoğlu; ya da şöyle formüle edelim: Göz, uyarır; ama tensel hazzın doludizgin yaşanıp hayata geçmesi el/lemey/le mümkündür ancak. Dolayısıyla ister Amor, ister bir başka şey olsun Caravaggio’nun resimlerinde ellemeyi telkin eden erotik gerilim daima ön plandadır.

John Berger, bu resimlerde istek duyulan gövdenin etini düşte ulaşılacak bir amaç değil, anlık bir ayrılış noktası

olarak tanımlar; çünkü istek duyulanla kendini kaybetmek, sonuçta bu gövdelerin duyarlılığını elle tutulabilecek denli yakın kılmıştır bize: “Dokunma isteği biraz da el koymak, kendine mal etmek demektir. Daha sonra aynı istek değişerek sahip olunma isteğine, istek duyulanda kendini kaybetme isteğine dönüşür.” Amor’un atletik göğüs yapısı ile çocuksu yüzü, ima ettikleri şeyle birbirini yalayan kolları da hep bu karşıtlığı, haz objesinde sendelemeye başlayan kimliği göstermiyor mu?

Herkes biliyor: Amor’un zaferi, ilk günden bu yana tensel hazza yenik düşmeye yazgılı insanın zaafı üzerine kuruludur –*Muzaffer Aşk* hep bunu söylüyor bize.

ÖLÜMCÜL EROS



Ölürmüş benimle yaşamak istermiş öyle mi?

Suçsuzken ölüm sevginin ödülüymüş ona öyle mi?

(Ovidius)

1.

Başlangıcından bu yana ölümün gölgesiyle beslenen eros, insanoğlunun kaçınılmaz sonuna karşı açtığı gizli ve o ölçüde trajik bir savaştır aslında. Tarihöncesi mağara duvarlarında tanık olduğumuz resimleri anımsayalım: Cinsel organı uyarılmış durumdaki erkek, ölüme meydan okumaktadır böylece. Ölümlü olduğunun bilin-



cine vardığı andan itibaren *animal symbolicum* için cinsel etkinlik ile içgüdü arasındaki bağ giderek kopmaya yüz tutmuştur; bundan böyle, fantezilerin devreye girdiği bir tutku söz konusudur artık. Başka bir deyişle, üremeye yönelik cinsel yakınlaşmada, neslin devamını öngören doğa yasası aşılmış olup, bambaşka kaygılar (saplantı?) gündemdedir şimdi.

Ne var ki, erotik etkinliğin şeytani (diabolisch) olanla aynı paydayı bölüşmesi, özünde Hristiyanlığın armağanıdır bize. Buna göre öte-dünyada korku ve dehşeti temsil eden şeytan ile erosun birlikte ele alınması yolundaki yaygın inanç, sonuçta cinsel tutkuyu bir tür ölümle hesaplasmaya çevirmiştir –eros, ölüme meydan okumadır. Bu bağlamda fâniyyet, *homo sapiens*'ten günümüze kadar kadın erkek ilişkisini yönlendiren bir kavram olarak karşımıza çıkar. Her orgazm, hazzın doruğuna ulaşan insan için, varoluşunu borçlu olduğu etkinlikte, kendisini çoğaltarak, ölümü/nü tehdit etmenin dolaylı yoludur esasen. Georges Bataille bunu özlü biçimde formüle eder: "Erotizm ölüme, ölüm de bireysel yaşama süresinin reddedilmesi olgusuna yol açar."

Hans Sebald Bahem'ın *Genç Çift* (1529) adlı gravürü, Eros ile Thanatos'un ayrılmaz bir bütün olduğunu göstermektedir bize; ölüm, tutkunun sonu değil, öbür yüzüdür burada; süreksizliliği temsil eden ölüm metaforu, erosun kaybolduğu şeyde var olma özlemini adım adım izlemektedir. Buna göre, genç çiftin verdiği poza biraz dikkatli bakınca, bağlamında en küçük bir değişiklik yapılması halinde, kolayca pornografinin ilgi alanı içine girdiğini görürüz. Ölüm, Sade'ın öngördüğü anlamda olmasa bile, ahlâ-

kın sınırlarını zorlayan bir sahneye eşlik etmektedir sanki. Nitekim, iki cinsin yakınlaşmasında, gövdelerinin masumane teşhirinden çok, cüretkâr bir kıskırtıcılığın izlerine tanık oluyoruz bu örnekte. Eller, karşılıklı olarak, edep yerlerini örtmek yerine, okşamaya aracılık ediyor –erkek, işaret parmağını hafifçe vulvaya sokup, genç kadını tahrik etmeye çalışırken, kadın da onun cinsel organı ile erbezini avuçluyor usulca. Hemen arkalarında, resmin sağında iki defa temsil ediliyor gelecekleri; biri ölüm (süreksizlik), diğeri ise ortaklaşa ürünleri olan çocukta devam eden (süreklilik) bedenleri; şimdinin geleceğe meydan okuyan coşkusuna nihai son eşlik etmektedir hep –halâs, insanın varlığını tehdit eden şeyi geleceğinin güvencesine çeviren erosta saklıdır. Cinsel edim, evcilleştirilmiş ölümdür bir bakıma. Orgazm, ecele teğet geçip -iştiyakla kıvranan bedeninin boşalma (ejaculation) anındaki esrimesini anımsayalım- kaçınılmaz sonu makul hale getirmenin en emin yoludur. Gençlik ve canlılığın zirvesine işaret eden cinsel iştah, yaşamı hak etmenin temel göstergesidir.

Ne var ki, bu yalın gerçeğe rağmen, eros ile ölümü birlikte tasarlarken, yine de epey iş düşer bize; en azından birbirine bu denli uzakta olan iki şeyin iç içeliğini hayal gücüne başvurmaksızın salt *ratio* ile kavrayıp kabullenmekte enikonu zorlanırsınız. Bu nedenle sezgi, çoğunlukla kendiliğinden devreye girer; aşk ve ölüme ilişkin tanımların ortak paydası hep *quasi*'dir* çünkü; dolaşısıyla bunların hiçbir doyurucu açıklaması yoktur. Varlığını sayısız cinsel fanteziye borçlu olan eros, özünde bir bilinmeyendir bizim için –şeytanın hükmettiği *terra in-*

*) Adeta.

cognita;* tıpkı ölüm gibi. Aşk, herkesin “kendi beni”nde çıktığı gizemli bir yolculuktur esasen; kendimizde bilinmeyene kement atıp, sonucunu kestiremediğimiz bir sondağı sürdürürüz. Eros, gerçek yaşamda fiiliyata dönüştüğünde olduğu gibi, duygular evreninde de karanlığı sever; cinsel tutku, varlığını borçlu olduğu şeyi (nesne) her defasında yeniden üreterek ayakta durur; erotik fantezi, daima kendisinin hem nedeni, hem de sonucunu hazırlamakla yükümlüdür. Bu nedenle karanlık, bilinmeyenin güvencesi olarak, erosun en rahat serpildiği yerdir; hiçbir şey, açıklanmaya elverişli olmak denli aşkın doğasına ters düşmez. Bu bağlamda Schopenhauer, tutku ile bireysel kimliği aynı potaya koyar: “Bir kimsenin sadece kendisinde ortaya çıkan bireyselliğini açıklamak ne kadar güçse, iki aşığın, özel ve bireysel aşk tutkularını açıklamak da o kadar güçtür.” Bilinmeyen (karanlık) bölgenin asıl sahibi şehvani olandır; şeytani olan çok daha sonra gelir. Öte yandan, karanlığın cinsel tutkuda öte dünyayı imlemesi kaçınılmaz bir olgudur; çünkü erotik yaşantıyı ölüme yazgılı kılan, özü gereği hayatın doruk noktasını teşkil etmesidir; bu da, sonsuzun sınırına dayandığı yerde daha fazla ilerleme şansı kalmayan yaşam için tükenmeyle eşanlamlıdır –zirve, sonun başlangıcıdır. Her defa yeniden fethedilen zirve, orgazm sonrasını yeni bir fetih için beklentiye indirger; beklentinin sendelemeye başladığı noktada ölüm eşiğimizdedir; kendini çoğaltma yetisini yitiren, yok olmaya mahkumdur.

Hiçbir şey, mekanik bir ileri-geri hareketiyle sınırlı cinsel etkinlik kadar erosa ters düşmez. Uygarlık tarihi bo-

*) Bilinmeyen ülke.

yunca sanat yapıtlarında karşılaştığımız büyük aşkların hemen hepsinde bu karşıtlığa ilişkin sınır çizgisinin kesin bir biçimde belirlenmiş olduğunu görürüz. Bu bağlamda Tristan, Romeo ve Mecnun gibi aşkların sonu, “küçük ölüm”le (orgazm) yetinmeyen erotik yaşantının görkemli serüvenidir; *petit mort*, nihai sona meydan okuyan bir tutku karşısında biyolojik yaşamın dar kalıplarını aşıp, evrensel (tinsel) bir boyut kazanmıştır bu örneklerde –eros, kaçınılmaz son karşısındaki ayrılığı sonsuz birlikteliğe çevirmek üzere ölümü kendisine katik etmiştir; son, bitmeyen bir başlangıca dönüşmüştür böylelikle. Erosla gelen ölüm, Maurice Blanchot’nun son saatle ilgili olarak vurguladığı paradoksu anımsatır bize; son nefesiyle yalnız dünyayı değil, ölümü de terkeder insanoğlu –öte dünya, nihai sonun iptal edildiği yerdir. Ölmek, aşkın ölümsüzlüğünü güvenceye almanın yegane çözümüdür; büyük aşklar, tutkularına sonsuzluğu bahşetmek için bu dünyaya veda ederler. Ölümle gelecek son, tehdit unsuru olmaktan çıkıp, “sonrasız şimdi”nin hizmetine girmiştir usulca; bu ise, ölümlü bedene karşı, tutkunun sürekliliği adına kazanılmış zaferden başka bir şey değildir.

2.

*Ben seni beklerken ölmem ki..
Beklersem.*

(Özdemir Asaf)

Sabahattin Eyuboğlu, en beğendiği aşk tanımını Hasanoglan köyünde bir vatandaştan duyar: “Sevdiğine kavuşamazsın aşk olur.” Acıya dönüşen bekleme, ölümcül ero-

sun önkoşuludur; beklemek, ölümle sonsuzluğa ulaşacak tutkulu birlikteliğe yeryüzündeki katkıdır burada. Bu nedenle genç aşıklar için vuslat bir ütopyadır çoğun; çünkü yaşantıyı ölüm değil, yaşarken kavuşma bozar. Kavuşmamak, öte dünyayı temsil eden ölümün yaşamdaki örneğidir. Bu anlamda beklemek (acıya tahammül), ölüm saatini bilmeyele eşanlamlıdır, *vice versa*.^{*} Bir başka deyişle, ölüm, son nefesin verileceği anı bilip bekleme ve acı, tarihe mal olan büyük aşk öykülerinin değişmez sacayağını oluşturur daima. Son saate ilişkin bu bilinç, yazgısına ege-men olan aşğın ölümsüz, (tanrısal) bir güce sahip olduğunu göstermektedir bize; Tristan, İzolde'ye kavuşuncaya dek ölüme direnmeye çalışır: "Carhaix'de Tristan günden güne kuvvetten düşüyordu. Hep İzolde'yü bekliyor, başka hiçbir şeyle avunmuyordu. Ölmemesinin sebebi de onu beklediğindendir. (...) Ah dostum, siz öldüğümü haber alınca ölürsünüz eminim. Aşkımız öyle bir aşk ki, ne siz bensiz ölebilirsiniz, ne de siz yanımda olmadıkça ben ölebilirim." Aynı izlek, farklı bir biçimde Leyla ile Mecnun'un öyküsünde de karşımıza çıkar; aşk, sonu ölümle biten umarsız bir bekleyiştir; seven kişi için "yaşarken mezarına kendisi bir taş olur" diyen Mecnun, gerçek aşkı kavuşma öncesi yaşar:

*Gerçek seven aşkına özleminde kavuşur
Gece gündüz düşleyip yok olanı var sayar*

Ölümcül aşkta tenin tenle buluştuğu yegane yer mezarıdır; çünkü asıl ve kalıcı olan ruh birlikteliği gökyüzün-

^{*}) Sıralanışı tersine çevirerek.

dedir. Bu yüzden Leyla'nın ölüm haberini alan Mecnun için tek çıkar yol "ölümsüzlük ülkesi" dir:

*Yolun benim de yolum ölümsüzlük ülkesi
Örnek olarak senin aşka can verişinden*

Ancak Tristan, tıpkı Gawain veya Kral Ban gibi, bir noktada Mecnun'dan ayrılır; o, Philippe Ariès'in de vurguladığı üzere, aynen eski romanslardaki şövalyelere yaraşır biçimde -Tristan'ın öncelikle bir vassal olduğunu unutmayalım- ölünceye kadar zamanı olmadan son nefesini vermeyen biridir; bu kişiler, istisnai bir durum söz konusu olmadıkça, ölüme asla habersiz yakalanmazlar. Aynı şey İsolde için de geçerlidir; öyle ki, sonunun yaklaştığını hissettiği andan itibaren hazırlık yapmayı bile unutmaz: İsolde, Tristan'ı ölü olarak bulunca, kendisinin de ölmek istediğini anlamıştır. Bunun üzerine onun yanına, yere yatmış ve doğuya doğru dönmüştür." Büyük aşkların öte dünyaya geçişinde hep törensel bir nitelik vardır; bekleme gibi, bu geçiş de yayılıp uzadıkça, yer ve gökyüzü arasındaki ayrım, giderek silinmeye başlar sanki.

Gerçek anlamda tutkuyla sevenler için ölüm bir ceza değil, ayrıcalıktır; son nefesini veren aşık, Tanrı ile birlikte usulca yazgısına ortak olmuştur handiyse. Bu bağlamda gerek Tristan ve Mecnun, gerek İsolde ve Leyla gibi erotizmi mutlak biçimde tutkuya çevirenler için son yolculuğa çıkış düpedüz bir armağandır; ölüm, acıyla bütünleşen göksel mutluluğun sonucudur burada. Oysa, Don Juan ve Casanova'da görüldüğü üzere, salt cinselliğin belirleyici olduğu ilişkilerde karşılaştığımız ölüm, ya zorunlu olarak ödenen bir bedel, ya da yeryüzüne sıradan bir vedadır.

Tristan, tutkuya dönüşmüş bir aşkla bağlanır sevdiği-ne; burada her türlü toplumsal baskıya meydan okuyan doruk noktasındaki haz, mistik ve dayanılmaz bir tensel arzuyu imlemektedir. Nitekim, Eilhard vor Oberges'in *Tristan und Isolde*'sinden Berol ve Thomas'ın fragman ha-lindeki metinlerine kadar bu konuyla ilgili tüm yazın ürünlerinde hep aynı laytmotifin geçerli olduğunu görürüz: Aşk, her şeye kadir, yüce bir güçtür. Lo Duca, mitoloji kahramanları ile bu ünlü aşıklar arasında kurduğu bağ-ğıntıda, Tristan'ın Dionysos ile aynı paydayı bölüştüğünü söyler; buna göre Don Juan'ı Pan, Casanova'yı da Priapos sembolize etmektedir. Tristan ne denli tutkuyla severse, öbürleri o denli yabancısıdır buna –Don Juan tutku nedir bilmez; Casanova ise bütünüyle şehvani esrimeye teslim olmuştur. Ölümcül erosta ne kadın, ne de erkek birbirini avlamaya çalışır; kaçınılmaz birliktelikleri bir alinyazısı, daha doğrusu mukadderatın oyunudur sadece; üstlendikleri rol, iradelerini çoktan aşmıştır. Duca bu üç tip arasındaki farklılığı olağanüstü çarpıcı bir biçimde formüle eder: "Tristan bir kadını, Don Juan kadın'ı Casanova da tüm kadınları sevmektedir."

Hiç kuşkusuz, erotizmin bu üç mitoloji kahramanı ile temsil edilen öyküsü, hâlâ ışık tutmaktadır bize; ancak, günümüzde erotik yaşantıya ilişkin değerlendirmeleri bir bütün olarak ele aldığımız zaman, her şeye rağmen aşk ile acı arasındaki ilişkinin gitgide önem kazandığı görölmektedir; ölümcül tutkuyla bütünleşen acı, hazdan daha sahibidir; en azından, acı söz konusu olduğunda, ifade olanak-larının (malzemeyle hesaplaşma) muhatabı olan yaşantı içeriği, haz ile mukayese edilemeyecek denli geniş imkan-

lar sunmaktadır. Bu bağlamda Schlegel'den Nietzsche'ye kadar nice düşünürün kendini tahrip etme güdüsünde tanrısal bir yaratıcılıktan izler bulması rastlantı değildir. Daha değişik bir anlamda olsa bile, Sade'ın da dolaylı yoldan aynı gerçeğe işaret ettiğini görürüz: "Beden, acıyı hissetmek için var olan bir aygıttır."

Aşk ve acının birlikteliğini yücelten bir başka gerekçe de yaratıcılığın kendiliğinden bunlarla bütünleşmesidir. Oysa salt haz ve mutluluk, ayrıca tamamlanmaya (sanatsal müdahale) gerek duymadan hazır bir uyumdur son tahlilde; dolayısıyla burada bir sanat yapıtı olarak aşkı tehdit eden şey, kendine yeterli olan bir bütünün, yaratıcılığa yönelik itici gücü peşinen kısırlaştıran durallığıdır. Sanat yapıtının bize verdiği mutluluk ile mutluluğun dile getirilmesini birbirinden ayırmak gerekir: Sanat yapıtı aracılığı ile onaylanan (tekrar?) mutluluk, her an *kitsch*'e dönüşme olasılığını saklı tutarken, mutsuzluğu, yaratıcısı ve bizim için katlanılabilir hale getirmeye yönelik sanatsal kaygı, her zaman daha tutarlı ve sağlam bir varoluş gerekçesine sahiptir. Mutluluğun ayrıca tamamlanmaya ihtiyacı yoktur; mutsuzluk ise doldurulmayı bekleyen bir boşluktur özünde –*katharsis*'in* dönüştürmek üzere hesaplaştığı nesnesi (muhatap) acı'dan başka bir şey değildir. Sanatın büyüğü, ölümü mutlu son ile özdeşleştiren gücünde yatar; bu yüzden, ölümcül erosun en inandırıcı olduğu yer, gidimsiz dildeki sığınağıdır. Hiçbir şeyin aslı, ölümsüz eros kadar temsiline yenik düşmez; öte-dünyadaki mutlu birlikteliği inandırıcı kılan, aşıkların bunu hak edecek denli sınırsız bir tutkuyla birbirlerini sevmiş olmaları

*) Arınma.

değil, bu tutkunun gidimsiz dille ifade edilebilmiş olmasıdır sadece; çünkü bizim için belirleyici olan, onların gökyüzündeki yeni yaşamı değil, yine Maurice Blanchot'nun deyişiyle, "ölümde varlığını sürdüren hayat olarak dil"in gerçekliğidir.

3.

*Kimse başaramaz düşlerde gülmeyi, gelgelelim
Ölmeyi de, bak, işte bunca yakındır gülmek, ölüme*
(Herman Broch)

Richard Wagner, 1854 yılında Franz List'e yazdığı bir mektupta ilk kez *Tristan*'la ilgili projesinden söz ederken, en büyük mutluluk olan aşkı hayatı boyunca tadamamış olmaktan yakınır –"düşlerin en güzeli" olan aşk, ona göre sonu gelmeyen bir özlemdir; çünkü amacına ulaşan her özlem, sonuçta en büyük haz kaynağı olan ölümle noktalanmaya mahkum yeni bir özlemin başlangıcıdır sadece. Aşk, insanı "imkansız olan"la hesaplaşmak zorunda bıraktığı sürece soylu ve büyüktür. Aynı sorun, Wagner'in iki yıl sonra -*Tristan* iyice biçimlenmeye başlamıştır artık- bir başka dostuna yazdığı mektupta yine gündeme gelir: "Ahlaki bir davranışı, *feragat* kavramından farklı bir şey olarak düşünebilir misin?" Böyle bir durumda *günah*, aşkın gereksindiği acıya zemin hazırlaması bakımından, bir engel değil, "imkansız olan"ın güvencesidir. Mutlu son, öznelere (muhatap) aramızdan birine indirgeme yoluyla -en soylu tutkuyu bile sonuçta sıradanlığa mahkum eder- sınırsız tutku, ancak ölümle düzlüğe çıkan bir açmazdır.

Aslında kin, zina ve tutku üzerine kurulu bir aşk öyküsü, bütünüyle kişilerin iç dünyasında olup bitenlere yönelmediği sürece, her an Yeşilçam melodramına dönüşme sakıncasını getirmektedir beraberinde. Bu nedenle ölüm sezgisi, dile getirilemeyen bir şey olarak, *Tristan*'da hep ön plandadır; böylece varlık gerekçesini pekiştiren müzik, yalnız kendisinin aracılığı ile aktarılabilen zorunlu bir ifade aracına dönüşmüştür. Cosima'nın 11 Aralık 1978 tarihinde günlüğüne düştüğü not, bu bağlamda ilginç bir ipucudur; Wagner, Cosima'ya tek cümleyle *Tristan*'daki temel sorunsalı özetlemiştir sanki: "Günahın ateşiyle yanıp kavrulan bir çift; itiraf etmeseler de, tek çıkış yolunun ölüm olduğunu hissediyorlar." Öte yandan, özlemin faniliğe mahkumiyeti, daha uvertürden itibaren, müziğin başat özelliğini tedirgin ve her şeyin boşlukta yüzdüğü bir atmosferle sınırlandırmış gibidir. *Harmoni Bilgisi* (1911) adlı kitabında bu konuya değinen Arnold Schönberg, uvertürdeki la minör tonunun, tınılarda söz konusu olan kesişme noktasını hayali ve sahicilikten yoksun kılarak, *Tristan*'ın gereksindiği belirsizliği (gerçekleş/e/meyen özlem) mükemmelen yansıttığını söylemiştir.

Bütün bunlar, giderek sözlü iletişimin anlamsız hale gelmesine zemin hazırlar sonuçta; iki aşığın arasındaki diyalogun yerini monolog almıştır –konuşurlar, ama hiçbir sözcüğün anlamsız ses yığını olmaktan öte şansı yoktur artık. Ölüm sezgisine kayıtsız teslimiyetin yol açtığı edilginlik, bir tür kader birliğidir burada. *Tristan* için opera tanımına karşı çıkıp, *eylem*'i (Handlung) öngören Wagner, bir bakıma bu gerçeğe ışık tutmaktadır; söz diliyle bile anlaşma olanağının yitiriliş, gündelik edimlerin nerdeyse si-

linmeye yüz tuttuğu noktada, kişilerin iç dünyasındaki kıpırtılar çok daha önemli olmuştur. Dietmar Holland, olayların (Handlung) harici dünya ile kişilerin tinsel yaşantısı arasında ikiye bölünmesi sonucu ortaya çıkan bu çift tabanlı dramaturjik yapıda, zamanın da değişime uğradığını vurgular: “Wagner, belli bir anın yayılması olarak öznel zamanı, sahnelerin (tablo) bitimi veya ikinci perdenin sonunda görüldüğü üzere, ansızın patlak veren olaylardaki nesnel zamandan ayırır.” Müzik, ölümcül erosun tutsağı olan aşıkların yaşantı içeriğine yöneldiğinde, zorunlu olarak, “temsil edilen zaman”ı, “temsil zamanı”na feda etmiştir böylece; bu da, müziğin, varlık gerekçesine her defasında yeniden sahip çıkıldığını gösterir bize. Buna göre, eylemi soğuran dalınç, konuşmayı ısrarla iç monologa sürüklemesi nedeniyle, her şeye gölgesi düşen ölümün yanı sıra, Rilke’nin deyişiyle, “dillerin tükendiği yerdeki dil” olarak müziğin de inandırıcı olmasına önemli bir katkıda bulunmuştur son tahlilde. Nitekim, yine Cosima’nın günlüğünden öğrendiğimize göre, *Tristan*’ı bütünüyle senfoni ağırlıklı bir eser şeklinde tasarlamıştır Wagner: “Bir defa da tamamen senfonik ifadeye yönelmek istiyordu; ve bu, *Tristan*’a yol açtı.” Bir başka yerde ise Wagner’in ağzından şunu aktarıyor: “Sanki bir senfoni besteliyormuşum gibi, kendimi sonuna kadar müzikle ifade etmek ihtiyacı içindeydim.” Bu nedenle, *Tristan*’ın konusunu, birkaç satırla özetleyen Wagner, son perdeyi bile unuttur; önemsiz olduğu için değil, herşeyin ikinci perdede itiraf edilen aşkla doruk noktasına ulaşmış olmasından ötürü böyledir bu. Nitekim, bundan sonra şan, şeref, iktidar vb. dünyevi olan beklentilerin anlamını yitirmesi sonucu, bitimsiz ve süreksiz

li kendini yenileyen bir özlem söz konusudur artık –öte dünya özlemi. *Tristan*, özü itibariyle tek kurtuluş (halâs) yolunun ölüm olduğu sayrılı hasret ve şiddetli arzusun öyküsüdür.

İkinci perdede Tristan ve İsolde'nin karşılaştığı bu sahne, hiç şüphe yok ki, Wagner için en zorlu bölümlerden biridir; o güne dek öğrendiklerini son noktasına kadar sınayıp, ustalığını kanıtlaması gereken bir sahne; zira bir tür *euphorie*'ye* varan yaşam coşkusunun ölüm özlemiyle noktalandığı yerdir burası. Wagner, tutkunun ölüm arzusuna dönüşmesini sadece kendisine ait olan bir "müziksel biçimin sırrı"yla çözümlediğini açıklarken, sonuçtan son derece mutlu olduğunu gizlemez; her ayrıntı, o güne kadar hiç kimsenin tasavvur edemediği kadar başarılı bir biçimde işlenmiştir.

Carl Dahlhaus, burada karşılaştığımız müzik biçimlerini, duygulanımlara işaret eden müzik motiflerinin, senfonik bir eserde olduğu gibi, kesintisiz biçimde iç içe geçip, organik akışıyla açıklamanın yetersiz olacağını söyledikten sonra, kısa bir şema ile bunu (müziksel biçimin aracılık işlevi) anlatmaya çalışır: Başlangıç çok açık bir şekilde $A^1 B A^2$ (18, 12 ve 12 ölçü) şemasına göre üç bölümlü bir biçimdir. Tekrar olarak A^2 ise -üç bölümlü bir devrenin sonu ve aynı zamanda X^1 - iki bölümlü ikinci devre olup, bentli (14 ve 11 ölçü) X^1 ve X^2 'dir. İkinci devredeki motiflerin ('Begehrt, Herrin, was ihr wünscht') düzenlenmesi ise görünürde şaşırtıcıdır:

* Kendini aşırı ölçüde mutlu hissetme; örneğin uyuşturucu aldıktan sonra veya ölmeden hemen önceki durum.

Motifler:	a	b	a	c	d	/	b	e	d
Ölçü sayıları:	2	2	3	4	3		2	5	4

X^1 ve $X^{2'}$ 'nin ortaklaşa motifleri sadece b ve d'dir. Ancak, burada karşılaştığımız b, a b motif kompleksinin bölünmesinden başka bir şey olmayıp, başlangıçlar arasındaki benzerliği duymamak mümkün değildir.

X^1 , a ve c motifleri ile ikinci bentteki $X^{2'}$ 'den ayrılır: Öte yandan, $A^{1'}$ 'in tekrarı olarak $A^{2'}$ 'nin işlevini üstlenen X^1 ise özellikle a ve c ile bu niteliğini kazanmıştır. Buna göre, devreleri, yani $A^1 B A^2$ ve $X^1 X^{2'}$ 'yi, $A^1 b A^2 A^3$ şeklinde tek bir şemaya bağlamak doğru değildir; gerçi A^2 ve $X^{1'}$ 'in özdeşliği ile bunlar birbirine bağlıdırlar, ama diğer taraftan da hem A^2 hem $X^{1'}$ 'in çift anlamlı kesimi olarak, birbirinden bağımsız, farklı unsurlar söz konusudur. (Bir başka deyişle, A^1 ve $X^{2'}$ 'nin ortak bir yanı olmayıp, A^1 ve A^3 olarak şifrelenemezler.)

Bu bağlamda hem 'kapalı', hem de açık'tır biçim; 'kapalı'dır, çünkü iki ve üç bölümlü şema, biçim aktarımının temel modelini oluşturur ($A^1 B A^2$ ve $X^1 X^2$); 'açık'tır, çünkü yan yana olmayan kesimler birbirinin içine girerek, sınırları belirsizliğe sürüklemiştir. Çift-anlamlı kısımda ' A^2 ve X^1) c motifi $A^{2'}$ 'nin sonunu oluştururken ($A^{1'}$ 'in benzeri A^2 ve X^1), aynı durum d motifinde ve X^1 için ($X^{2'}$ 'ye eşdeğer olan) geçerlidir. Parça iki defa sona erer; birinde, üstlendiği işlevi yerine getirir, diğerinde ise bundan farklıdır. Bu durumda, biçim parçalarının çift-anlamlı yahut birbirinin içine girmesi sonucu, eğer dikkatli dinlenmiyorsa, -tiyatrodaki kaçınılmaz bir şeydir bu- biçimden yoksun bir yapı izlenimi uyanır bizde. Ancak, burada söz konusu olan 'biçimsizlik' alabildiğine ayrılmış biçimden başka bir şey değildir."

Dahlhaus'un ikinci perdedeki "büyük sahne"yle ilgili bu çözümlemesi bir dizi ipucu veriyor bize. Aslında son derece katı bir biçim disipliniyle işlenmiş olmasına karşın *amorph* izlenimi bırakan yapı -Wagner'in "müziksel biçimdeki gizem"-i- karşıtını içeren kavramı ya da duyguların ancak saydam (biçimsiz/lik) bir doku aracılığı ile aktarılabilildiğini ortaya koymaktadır; yeryüzü/gökyüzü, haz/acı, diyalog/monolog vb. bütün bu kavram çiftleri, karşıtlar arasındaki seçeneğin çoğu kez öbüründen mutlak fedakârlık pahasına gerçekleşip, bunun da tek yönlülüğe (tı-kızlık) mahkum edilen iletiyi peşinen geçersiz kıldığını göstermektedir. Ölümcül erosun temsili, zıddiyyetin giderilmesinden çok, bir şeyin karşıtıyla kabulü (onay) ilkesi üzerine kuruludur. Buna göre boşalma (orgazm), son nefes ile doğuşu birlikte ifade ettiği sürece ölümcül erostan payına düşeni alır. Philippe Ariès, Bernini'nin Azize Theresa'yla ilgili resminden söz ederken, bu paradoksal âna ilişkin somut bir örnek verir. Bernini, Theresa ile Tanrı'nın mistik birleşmesini konu alan bu sahnede, ölüm esnasındaki sarsılmayı orgazmıla yaşanan kasılmaya bağlayıp, bunların ayrıldığı noktayı usulca iptal etmiştir. Hazzın doruk noktası ile ölümün birlikte yaşandığı tutku, yalnız partnere değil, ilişkinin kendisine de gizemli ve tanrısal bir güç bahşeder. Bu anlamda ölüm, erotik tutkunun sonu değil, sonsuzluğun güvenceye alındığı yerdeki başlangıçtır; kendi yıkımını hazırlayıp, ona ulaşma yolundaki sınırsız arzu, bütünüyle yaşantı içeriğinin ilgi alanına giren bir varoluş biçimidir burada.

Biçimsizliğin eşiğine gelinceye dek işlenen kusursuz biçim, giderek ölümcül erosun kahramanları arasındaki

ilişkide *ben* ile *sen* ayrımını geçersiz hale getirmiştir. Bu nedenle Tristan ile Isolde'nin diyalogunda bir şeyler söylenir, ama kimin ne söylediği önemini yitirmiş olup, hiç kimse ağzından çıkan sözün mutlak sahibi değildir –birinin söylediği pekala ötekine de ait olabilir ve sonuçta hiçbir şey değişmez. Wagner'in biçimi dolaylı yoldan ilga eden mükemmeliyet tutkusu -Tristan'da biçim içeriktir, *vice versa*- sonuçta sözcüklerin de anlamdan yoksun bir ses yığınınna dönüşmesine yol açmıştır. Böyle bir durumda canlılar için tehdit unsuru olmaktan çıkan ölüm, tözdönüşümü bile değildir nerdeyse –sevgililerin ölümle gidecekleri bir yer yoktur; çünkü onlar hiçbir yerdedir zaten. Ölümcül erosun müziğindeki paradoks, suskunluğun sesini arayıştır; ne var ki, hiçbir şey müziğin varlık gerekçesi için bundan daha inandırıcı değildir; çünkü sözün tükenmediği yerde müzik fazladır.

Tristan, ölümcül erosun temsilinde en fazla kulağa ihtiyacımız olduğunu gösteriyor bize.

MİT VE ÖLÜMSÜZ BEDEN

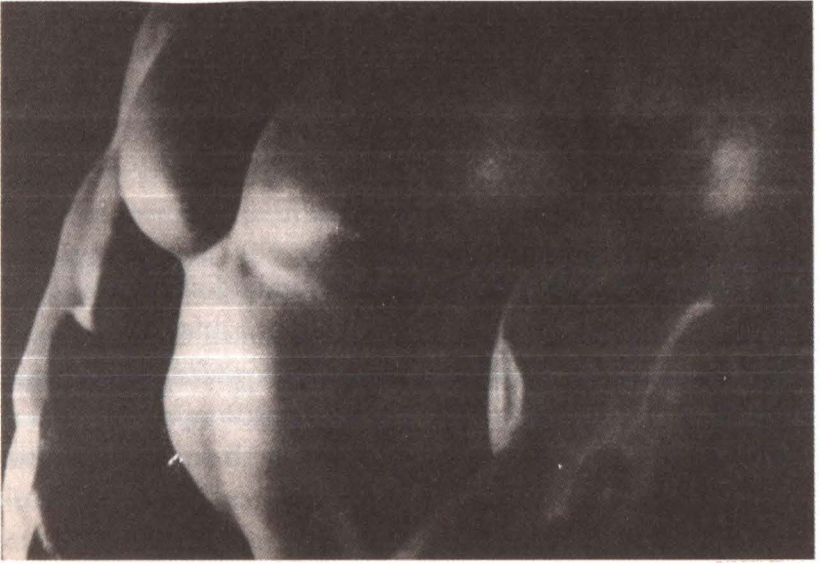


*Natura abhoret vacuum**
(Spinoza)

1.

Ölümsüz kahramana ilişkin her mit, doğrudan yahut dolaylı, zamana meydan okuyan bedenle hesaplaşma özlemini dile getirir; en azından, Joseph Campbell'in işaret ettiği üzere, yaşam ve çevreyle birlikte, mitin sacayağını oluşturur beden. Besbelli: Bedenin zamanla çıktığı yarışta kaçınılmaz sonu, oldum olası tedirgin etmiştir insanoğlu-

*) Doğa boşluktan nefret eder.



nu –fanîyyet, buna yazgılı olanın en büyük korkusu, evrensel bir karabasandır.

Korku ve beklentilerimizin yol açtığı boşluğun tehditkar yapısı, mite kendiliğinden hayatımıza sızma olanağı verir –gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınır çizgisini ihlal ederek yaşamı katlanılabilir hale getiren mit, bir tür can yeleğidir bizim için. Gerçekdışını doğru söyleyen her mit ile yerleşik gösterge dizgesinin bir başka düzleme kaymasını peşinen makul karşılayan gizli bir uzlaşma vardır aramızda. Roland Barthes, gündelik yaşamın mitolojisinde, bir bakıma bu gizli uzlaşmayı kurcalar hep; ister Greta Garbo'nun efsanevi yüzü, ister *Omo*'nun eşsiz beyazlığı olsun, daima aynı şey geçerlidir çünkü: mitos, kendi başına anlamsız olabilir, ama bu, hayatımıza bir anlam vermesine engel teşkil etmez. Aslında bu anlam, mitosun varlığı

için önkoşuldur; tek handicap ise işlevin mevcudiyetidir; bu da çözümlendiğinde hiçbir sorun yoktur artık; zira bir kültürün yığınlara mal ettiği şeyde anlamın işlevden daha önemli olması halinde, mitos ortaya çıkmaya hazırdır.

Ne var ki, özünde hayli çetrefil ve kapsamlı araştırmaları zorunlu kılan miti sadece bununla sınırlayamayız; Mircea Eliade'yi anımsayalım: "Mit, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçeğidir." Nitekim, esas itibarıyla bir "olup-bitmiş" üzerine kurulu mit, gizliden gizliye geçmiş, şimdi ve yarın arasındaki hassas sınır çizgisini iptal edip, farkına varmakta zorlandığımız bir ritüelin izlerini taşımaya başladığı andan itibaren bilinç niteliğimiz bulanmaya yüz tutmuştur. Bu bağlamda mitsel kahramanı günümüze taşıyıp, yeniden canlandırmaya yönelik her kuram ya da uygulama, mitin arkaik yapısına teslimiyetle bir kez daha doğrular bunu –Rambo, Hercules'in torunu değil, hâlâ aramızda yaşayan Hercules'tir.

Umberto Eco, tam bu noktada, mitin özgül yapısını çözmek üzere hepimizi göreve davet eder. Eco'ya göre burada ivedilikle yanıt bekleyen iki soru vardır: ilki, miti oluşturan imgenin amacı, yani bu imgeyi neyin izlediği; diğeri ise bu imgenin ardında gizlenen şeyin ne olduğudur. Mitosun oluşumuna zemin hazırlayan itkiyi bilinçdışı gereksinimlere indirgediğimiz sürece kendimizi aldatırız sadece; bize rağmen günbegün çevremizi saran bir mitler dünyasında yaşıyorsak, bunun bilinçli bir nedeni olmalıdır. Bu kaygı, ister istemez, mitin ideolojik yapısıyla ilgili gerçeği deşifre eden göstergebilimsel çözümlemeyi

gündeme getirir: mit, en çarpıcı örneğine reklam sektöründe tanık olduğumuz üzere, *status quo'*nun* sürekliliğini güvenceye alan bir üstdildir son tahlilde.

Mit, herhangi bir mala yükleyeceğimiz anlam söz konusu olduğunda, işlevi en kolay alt eden güçtür; şu veya bu biçimde zihnimize kazınmış olan mitin, kapsamına aldığı şeyi kolayca soğurma potansiyeli, giderek onun yerine geçmesiyle noktalanır –en azından, bu denli etkin bir imge bombardımanına maruz kalan şeyin işlevi çoktan geri plana çekilip, unutulmanın eşiğine gelmiştir artık. Buna göre, sigaranın fayda ve zararlarını tartışmaya açmanın anlamı kalmayınca, tek çıkış yolu kovboy mitosudur; *Camel*, doğadaki sağlıklı erkeğe gönderme yaptığı sürece tütünün zararı sorgulanmaz; *Camel* ile sigaraya devam eden erkek, her daim dinç ve dayanılmaz cinsel çekim gücüyle kadınların gözdesidir –tıpkı bulucinli delikanlı gibi. Ancak, bulucin sektörü bir adım daha atıp, Eros'la girdiği işbirliğinde, cinsiyet ayrımını ortadan kaldırır; bulucinle aynı sinyali veren kadın da, en az erkek kadar genç ve çekicidir.

Bütün bunlar, mitin bilinçli bir simgeleştirme iradesinden kaynaklandığını gösterir bize; mit, başlangıçta tepeden inme gerçekleşirken, günümüzde gündelik deneyimlerin sıradan bir parçası haline gelmiştir artık; nesnenin (figür), öngörülen etki doğrultusunda, gerçek işlevinden soyutlanarak kendine yabancı bir amaç ile topyekün özdeşleşmesi, sunu/istem yasasını yönlendirmenin en emin yoludur çünkü. İletişim teknolojisindeki gelişmelere koşut olarak kendiliğinden miti talep etmeye başlayan insan, so-

*) Kurulu Düzen.

nuçta düpedüz tutsağı olmuştur onun; zirvedeki isim ya da marka, her şeyden önce bir mittir günümüzde.

Michael Görden ile M.Christian Meiser, mitlerin gündelik hayatımızdaki gücünü çözümlemek üzere birlikte kaleme aldıkları kitapta ("*Madonna trifft Herkules*") önemli bir noktanın altını çizip, bizi uyarırlar. Buna göre, mitin mevcudiyeti, gerçeklik ile hakikat arasındaki ayrımda gizlidir esasen: "Çağdaş insan, bir yerde metafizik arka plandan yoksun doğa bilimleri, öbür tarafta *ratio'nun* dışlandığı inançlar, sallanıp durur bunlar arasında; bu, karşıt uçlarını irade ile tasavvurun oluşturduğu bir yerdeki sonu gelmeyen savaştır aslında. Böylece, sürekli bir düşünüm ihtiyacı içindeki insan, kendisini bile tanımlayamadan kaybolup gitmiştir; burada, önce gerçeklik ile hakikatin birbirine karıştığını görürüz: gerçeklik, dünyanın görünür bütünlüğünü imler; hakikat ise, kendini aşacak şekilde, bunun üzerine geçirilmiş bir örgüdür. (...) Mitos, kesinlikle hakikate aittir, gerçekliğe değil. (...) Beyinle ilgili çağdaş araştırmaların da giderek ortaya koyduğu gibi, her birey kendi hakikatini gerçeklik içinde yaratmaktadır –yani, her insan kendi hakikatini kendine göre sahneler."

Gelgelelim, mitosun gerçek, daha doğrusu bizi ilgilendiren yüzü, hakikati kendine göre sahneleyen insanın figürana dönüştüğü yerde başlar; bunca tekinsiz üstdil aracılığıyla eklemlenen malzemenin muhatabı, çoğu kez kolayca aldatılmaya hazır, sıradan insandır çünkü. Yalanı doğru söyleyen mit, yalnız kusursuz bir yanılmaya değil, kendisiyle gireceğimiz hesaplaşma tarzına göre kolayca ufkumuzu daraltmaya hazır, yanlış bilincin öbür (gerçek?) yüzüdür aynı zamanda.

Bugün, başta boks olmak üzere, sporun çeşitli dallarında mitosa dönüşmüş erkeklerin hemen hepsi, geçmişteki ilkörneğine gönderme yapar; ister demir yumruklu bok-sör, ister panteri sollayan koşucu olsun, usulca Olympos'tan aramıza inmiştir bunlar. Dahası, yalnız Batı de-ğil, Doğu mitologyasının da hep aynı şemayı doğruladığı-na tanık oluruz –en azından, edebiyat geleneği söz konu-su olduğunda, David Cohen'in deyişiyle, ne Oidipal kar-maşa, ne de Gordion düğümüne takılan bu kahraman tipi “genç, atak, cinsel bakımdan güçlü, erkeksi ve karşılaştığı sorunları çözebilen biridir.” Buna göre, mitolojik kahra-manın en belirgin özelliği ebediyen genç olmasıdır; hük-meden kahraman, her daim genç ve sağlıklı teniyle çevre-sindekilere meydan okur. Dolayısıyla, tıpkı Helena'nın as-la buruşup kartlaşmayan mücella teni gibi, Herakles'in cildi de kırışıklığa yabancıdır.

Bu bağlamda, sürekli bir şimdiki zamanda yaşayan kahramanın günümüzde film (Rambo, Conan) yahut çiz-gi romanlarda (Tarzan, Superman) karşımıza çıkan örnek-leri ilginç ipucu verir bize: *şimdiyi izlemeyen sonra* neden-sellik ilkesine göre zincirleme akan zamanı ilga etmiştir. Burada söz konusu olan “sürekli şimdi”, gerçekte Einste-in'in işaret ettiği, “içinde geçen olaylar sonucu varolan şimdi”yle aynı paydayı bölüşür; çünkü, zaman hiçbir şey değildir. Böylece efsanevi isimlerin ebedi gençliği ardın-daki sis perdesi dağılmaya başlar: mitoloji kahramanı, hiç-bir şey olmayan zamanı, ardı gelmeyen olaylar dizisiyle doldurarak, “sürekli şimdi”ye kement atmıştır; ve bu ol-

gu, aslında keyfi olan *şimdi*'yi, sıradan insanın hesaplaştığı zamandan soyutlama suretiyle, zaman-ötesi'ne taşır onu. Dolayısıyla, mitleşen kahramanın hiçbir öyküsü, bir öncekinin bittiği yerden başlamaz; daha doğrusu, burada karşılaştığımız şey, öylece bir araya gelen bağımsız epizotlar toplamıdır sadece.

Ne var ki, Olympos'un sakinleri aşağıdakilere hükmet-seler bile, sonuçta yine bizden alırlar o gücü; Hektor, dünya meydan okur, ama ölümden kurtulamaz. Binlerce yıl önce, bambaşka bir yerde karşımıza çıkan Gilgamesh ise, doğrudan doğruya zamana karşı verdiği sınavla belleğimizde yer etmiştir. Ölümsüzlük özlemi Gilgamesh için bir bakıma sonun başlangıcıdır; ve belki de bu yüzden onu böylesine yakın hissederiz kendimize. Ölüm, zamanı yitirmenin bedelidir burada: "Her şeyin benden *önce* olduğu düşüncesi, beni sadece şaşırtmakla kalmaz, varlığımdan kuşkuya da düşürür." (M.C.Anday) Bütün bunlar, mitos kahramanının tekeline aldığı "sürekli şimdi"de asıl bizim parmağımız olduğunu gösterir; o ebedi gençliği, imgelem gücümüzün armağanı olarak, biz bahşederiz ona –ama bir noktaya kadar: kahramanın ölümsüzlüğü, ancak karşıtıyla varolan yaratıcı gerilimle, "sürekli şimdi"yi daha inandırıcı kılmaktadır çünkü.

Aynı olgu, efsanevi kahramanın cinsel kimliği bağlamında da karşımıza çıkar; nitekim, genelde yalnız erkek değil, "çok fazla erkek" olmanın sakıncalarıyla karşı karşıyadır bınlar –abartılmış erkeksi nitelik, her an karşıtıyla tamamlanma eğilimindedir: "en erkek", sonunda kendine göz diker. Bir başka deyişle, dizginlenemeyenin önce kendi kabı üzerine taşması kaçınılmazdır.

Gılgamış da; aynen bu şemaya uyar; üçte ikisi Tanrı olan bu olağüstü erkek, tam dokuz karış gelen göğsü, uzun bacakları ve gümrah saçları ile çevresine rahat vermeyen azgın bir boğadır: "Şehvetiyle Gılgamış, ortalıkta ne sevgilisine bir kızoğlankız, ne savaşçının kızını, ne de soylunun karısını bırakıyor." Ne var ki, Enkidu'nun sahneye çıkışıyla afallamaya başlarız: Gılgamış, henüz tanımadığı ve her tarafı simsiyah kıllarla kaplı bu vahşi adamı önce rüyasında görüp, onunla sevişmiştir; gerçi yataktaki konumu erkekliğine gölge düşürmez; çünkü, evli ya da bakire demeden, tüm Uruk'lu kadınları elden geçirmesine karşın, hâlâ açtır "(...) ve ben, o bir karı imiş gibi, üzerinde ondan zevk aldım."

Hiç kuşkusuz, burada bizim için belirleyici olan nokta, Gılgamış'ın üstlendiği cinsel rol ya da gizli homoseksüel eğilim değil, cinsel kimliğinin tamamlayıcı parçası olarak, benliğindeki kadınsı niteliğe açık kapı bırakmasıdır –tıpkı Herakles gibi. Bu bağlamda, "kadınsı bileşenin de erkek ruhuyla bütünleşmesi" gerektiğine işaret eden Herb Goldberg, önemli bir olgunun altını çizer: "Erkeklerin eşcinselliği denemesi gerektiğini savunmuyorum; ancak, bu dürtüleri engelleyen yoğun kaygıların ve bastırmanın çok iyi bilincinde olan birisi olarak, erkek olarak ayakta kalabilmesi için her erkeğin içinde varolan güçlü kadınlık özelliklerini bilincinde bütünleştirmesinin son derece belirleyici olduğuna inanıyorum."

Gılgamış yahut Olympos'u mekan tutmuş birçok mit-sel figürü böylesine sahici kılan olgu, insan eliyle yapılmış Tanrı olmanın gereğini kusursuz biçimde yerine getirip, insani tutku ve zaafı mükemmelen temsil etmeleridir

–o ve benzeri mitleşmiş kahramanlar hâlâ bizimle birlikte yaşamaya devam ediyorlarsa, beslendikleri evrensel ilkenin hep aynı olmasındam kaynaklanıyor bu: *Nihil humani mihi alienum*.*

3.

Volker Janssen’in fotoğrafı, özellikle malzeme estetiği ve beraberinde getirdiği sorunlar açısından, günümüzde mitos ile beden arasındaki ilişkiye farklı bir ışık tutuyor –en azından, fiilen mitosun ilgi alanına girmeye aday tensel mevcudiyet bağlamında, zaman ve beden olgularını tekrar gözden geçirme fırsatı buluyoruz.

Mitoloji kahramanının imgelem ürünü olması, özü gereği zaman ötesi’ne taşıdığı muhayyel *şimdi*’yi kendiliğinden *önce* ve *sonra*’nın baskısından soyutlar; daha doğrusu mitsel figür, bunların kesiştiği noktadaki “sürekli *şimdi*”yi, herhangi bir sorunla karşılaşmaksın, öylece içselleştirme olanağına sahiptir –mitolojik kahraman, kaygı (korku değil) ve beklentilerimizin (umut) uzantısında, geçmiş ile geleceğin usulca örtüştüğü bir yerde varolur çünkü. Buna göre, destan yahut mitolojide söz konusu olan *şimdi*, yalnız o anı değil, epizotlar arasındaki zamanı da kapsamına alarak, tensel mevcudiyetin ebedi zindeliğini iki kez pekiştirir –zaman, hep başkaları için geçer burada.

Ancak, bizim için asıl önemli olan husus, fotoğraf öncesi hiçbir malzemenin bu *şimdi*’ye peşinen göz dikmemiş olmasıdır; duyarlı levha, objektifin önündeki modelin kaydıyla, her şeyden önce, reel zamana ait bir *şimdi*’ye el

*) İnsani olan hiçbir şey bana yabancı değil.

koyup, onu sabit hale getirmiştir –benim gibi olan bu beden, kaçınılmaz biçimde, her an değişmeye mahkumiye-
tin izlerini taşır. Burada mitsel bedenin dondurulmuş an
bağlamındaki görüntüsü, heykel yahut resimle karşılaştı-
rıldığında, tersine çevrilmiştir; özünde mekanik bir düze-
neğe bağımlı olan fotoğrafın imgelem gücüne tanıdığı öz-
gürlük, bizim adımıza önceden dondurulmuş anın geniş-
letilmesiyle sınırlı kalırken, resim ya da heykel, geçmekte
olan zamanın dondurulmasını bize bırakır –keyfi *şimdi*-
di’nin sürekliliği, birinde (fotoğraf) başkasının, öbüründe
benim tekelimdedir.

Bu bağlamda, asal işlevi *önce* ile *sonra*’yı birbirinden
ayırmak olan fotoğraf, özü gereği, *şimdi*’yi o âna mahkum
eder. Edmund Husserl’in deyişiyle, “geçmişin beni ve ge-
leceğimi belirlediği, ama daha sonra bu gelecek sayesinde
geçmişin yükünden kurtardığı (azat)” o kritik an, fotoğ-
rafta somut *şimdi*’ye feda edilmiştir: “Özgürlüğüm, za-
mansallığımda yatar; özgürlüğümde ise her ne kadar ol-
muşluğum (Gewordenheit) beni belirliyorsa da, tam de-
ğildir bu; çünkü bu (olmuşluk), içeriğini gelecek ile sente-
ze borçludur.” Ne var ki, yine Husserl’e göre, geçmişle il-
gili olarak, dönüşü olmayan bu kalıcının ağırlığı, her şeye
rağmen özgürlüğün taşımak zorunda kaldığı acılı bir yük-
tür. İmgelemde yaratılmış mitsel beden ise, geçmişin bu
yükünü kendiliğinden geçersiz kılar; çünkü salt imgelem-
de varolan böyle bir beden, geçmiş ile geleceğin örtüştüğü
muhayyel *şimdi*’de, zamansallığım ile fiilen ilişkiye gir-
meksizin, yaşadığım anın örgensel bir parçası olarak, tin-
sel düzlemde ona sürekli eşlik etme hakkı kazanmıştır.
Oysa fotoğrafın kaydettiği beden, ister istemez, dönüşü

olmayan bu geçmişin yüküyle bize ulaşma şansına sahiptir ancak; anın somut gerçekliği, *eudaimonia*'yı* usulca ve ebediyen rafa kaldırmıştır böylelikle.

Öte yandan fotoğrafta başkasının müdahalesiyle rapte-dilen zamanın, dondurulmuş anı somut, daha doğrusu elan yaşanmakta olan bir *şimdi*'ye sözümona mal etme yönündeki tehlikeli gizilgücü, mitosla ilgisi bakımından, uygarlığı açıkça tehdit eder. Tam bu noktada, yine Eliade'nin önemli bir olguya parmak bastığını görürüz; modern insan, tarih tarafından oluşturulduğunu düşünmesine karşın, arkaik toplumlardaki insan, kendini belli sayıdaki mitsel olayın sonucu olarak tasarlar: "Modern bir insan, kendini Evrensel Tarih'in akışının sonucu olarak görmekle birlikte, bu Tarih'i bütünüyle öğrenmek zorunda olduğunu düşünmez; buna karşılık arkaik toplumların insanı, kabile-sinin mitsel öyküsünü anımsamak zorunda olmanın yanı sıra, onun oldukça büyük bir bölümünü de dönem dönem yeniden *gerçekleştirme aşamasına getirir*. İşte arkaik toplumların insanı ile modern insan arasındaki en önemli ayrım da bu noktada kavranır: Modern insana göre Tarih'in sunduğu ayırdedici açıklama sayılan 'olayların geriye dönüş-lü olmaması' olgusu, arkaik toplumun insanı için bir gerçeklik oluşturmaz." Buna göre, mitsel bedeninin fotoğrafı-tıpkı İstanbul'un fethi ya da İzmir'in kurtuluşu münasebe-tiyle düzenlenen temsili gösterilerde olduğu gibi- bugüne taşıdığı şeyi, arkaik toplumdaki bir insanın muhatabı olma koşuluyla bize sunmaktadır; "geriye dönüşlü olmayan"ın reddi, hiçbir yerde mitsel bedeninin fotoğrafla tespit edilme-sinde olduğu denli açıkça ele vermez kendini.

*) Mutçuluk.

Bütün bu verilerin ışığında Janssen'in fotoğrafına bir kez daha bakınca görmekte gecikmiyoruz: vücudun bel ve omuzla sınırlı kısmına yönelen objektif, ait olduğu bütünü istila eden parçayı usulca fetişe çeviriyor; ancak, pornografiden aşına olduğumuz üzere, sadece bir tuzak bu; çünkü, alabildiğine kışkırtıcı bu görkemli ayrıntıdan hareketle, vücudun geri kalan kısmını imgelemde yeniden tasarlamak hiç de zor değil –hatta bu fotoğrafın asıl o görünmeyen kısmın tasavvuru için çekildiğini bile söylemek mümkün: atletik vücut, muhayyilemizdeki mitsel kahraman kisvesi altında, temsil ettiği cinsiyetin sınırlarını aşarak, epey zora koyuyor bizi; Gılgamış ve benzeri kahramanlarda “sürekli şimdi”nin halesiyle kutsanmış beden, burada santimetrelerle indirgeyebileceğimiz bir haz objesi yalnızca.

Dolayısıyla, tinsel boyutu böylesine sınırlı bir beden karşısında tek şey kalıyor bize: elleye elleye betimlemek. *Myra'*daki o ünlü sahneyi anımsayalım; kontrol bittiğinde vücuttan hiçbir şey kalmamıştır geriye; öyle ki, ilk bakışta mitsel figürden farksız delikanlı, şimdi sadece görkemli bir et yığınıdır nerdeyse: “Teni çok beyazdı, pazıları oldukça belirgindi, ama aşırı gelişkin değildi. (...) Omurgasının bitimine dokundum, şu anda bütün ihtişamıyla gözlerimin önüne serilmiş olan poposunun üst kavisinin arasında oldukça çıkıntılı bir kuyruk sokumu. (...) Dikkatle karnının değişik bölümlerinde parmaklarımı gezdirdim, ipekle kaplanmış sert kauçuk hissi veren sıkı kasları haz verdi bana. (...) Sol testisini elime aldım. Olağandan büyük ve sertti; ama, şüphesiz yüksek beden ısısı dolayısıyla testis kesesi biraz gevşekçeydi.” Bu sahnede anlatılanlar, fotoğrafla

belgelenen her kahramanın kaçınılmaz sonuna işaret etmektedir esasen: mitsel figürün parodisi. Böylece, imgelem gücümüze katkıda bulunma şansını yitiren beden, düpedüz kendi fiziksel varlığının tutsağıdır artık.

Bu bağlamda, bedenin yaşayan (*Leib*) ve fiziksel (*Körper*) yönüyle ikiye bölünmüş olmasını eleştiren Martin Heidegger, söz konusu fotoğraftaki açmazı bir kez daha gün ışığına çıkarır. Heidegger için bedensel fenomenin bütünlüğü, gerçekte onun indirgenemez olmasıyla bağlantılıdır; *Leib-phänomen*, bütünüyle bu indirgenemezliğin sonucudur çünkü. Bedenleşme, kaba bir yaklaşımla, *psyche* ile *physis*'in kesiştiği alandır –tıpkı geçmiş ile geleceğin örtüştüğü “sürekli şimdi” gibi.

Besbelli: Janssen'in modeli bu yüzden zamana yenik düşerken, Olympos'un sakinleri hâlâ aramızdalar.

DINO PEDRIALI



*şâibeli saadetimizin hep leyli bir yanı vardı
tabii biraz formasyon, süreç, birikim ve göt meselesi
acının da içine ettik sevincin de*

(küçük İskender)

Dino Pedriali, elinde kamerasıyla çıktığı şehir turunda, varoşların kent merkezine düşen gölgesi olarak, hep aynı şeyi görür: Oğlanlar, Bir başka deyişle, Pier Paolo Pasolini'nin *Ragazzi*'de andığı gençlerdir bunlar –sınıfsal sömürünün kiskacında, cinselliği her boyutuyla yaşamaya aday, üç kağıtçı *ephebos*. Yoksulluk, delikanlılığa geçişin sıkıntılarına eklenince, cinsel haz arayışı kendiliğinden so-



kağa düşmüştür burada –doğal bir umursamazlıkla birbirleri önünde soyunup, Tiber kıyısında serinleyen bu oğlanların henüz sakal ve bıyığı olmasa bile, oraları yeterince gelişmiştir her nasılsa. Dolayısıyla, akşam vakti yaşlı bir eşcinselle pazarlığa giren genci, çok geçmeden genelevde sırasını beklerken görürüz.

Pedriali'nin objektifine takılanlar, yalnız Roma'da değil, dünyanın hemen her yerinde tanık olduğumuz bir olguya işaret eder esasen: orgazmı, sur dibiyle genelev arasında yaşayan yoksulun her an kan ve şiddetle bütünleşme eğilimi içindeki karanlık dünyası –*vita violenta*,* en az hırsızlık ve uyuşturucu bağımlılığı kadar sapkın cinselliği de kapsamına alır; para için başkasının arkasına talip olanın, sonuçta aynı muameleye maruz kalıp kendi gödenine müşteri araması kaçınılmazdır.

Öte yandan, kaydedilen anın öylece ve kendiliğinden zamana yayıldığı yönündeki izlenim, Pedriali'de bizi yanıltır; en azından, bilinçli müdahaleyi tamamlayan bir başka gerçeğin kolayca gözden kaçması mümkündür: model, kameradan önce kendisi el koymuştur zamana; ancak, ne denli poz vermeye çalışırsa, sonuçta ait olduğu dünyayı o ölçüde yetkin temsil eden bir modeldir bu. Figürün gerçek kimliğini sergilemesine yardımcı olan mizansen, sahneleme işleminden doğabilecek sıkıntıları peşinen bertaraf ederken, tenin fiili mevcudiyeti de, sonuçta yaratma iradesine ilişkin sürecin aldığı *biçim*'de karşımıza çıkmaktadır.

Pedriali'de ışık ve gölgenin uç noktadaki karşıtlığı, gizemli bir ara bölgeye taşıdığı bedeni sessizce izleyicinin

*) Şiddet dolu yaşam.

imgelem gücüne teslim eder; böyle bir durumda, bedenin bütününü bize ait olduğu yanılması, giderek yüksek gerilim hattına çevirmiştir onu; ten, karşısındakine kayıtsız teslimiyetin güvencesiyle, iki defa kışkırtıcıdır artık; onda, kendimi de sevebilirim çünkü. Hiç şüphesiz, bu mutlak teslimiyetin ardında, malzeme estetiğini yönlendiren açık/koyu karşıtlığı hep başrodedir. Karanlık, ışıkla kutsanmasına yardımcı olduğu ten için herhangi bir dipyüzey olmaktan çıkıp, onu doğuran boşluğa dönüşmüştür burada: dolayısıyla figürü çepçevre kuşatan zifiri siyah, muhayyilemize tanınan özgürlükten ziyade, o bedenin kendisiyle var olmak üzere içine gömüldüğü öbür yüzüdür.

Cinselliği kerhane ile köprü altında yaşamaya yazgılı bu oğlanların, poza rağmen özdeşliğine sahip çıkması bir tek şeyden kaynaklanır: körpe ten. Pedriali'nin objektifine takılan, her şeyden önce, vücudun cinselliğe adım attığı başlangıç noktasıdır aslında –masumiyet, kışkırtıcı körpeliğini koruyan vücudun, doğal olarak yansıttığı bir özelliktir çünkü.

Bütün bunlar, Pedriali'nin kimi zaman “rol fotoğrafları” kapsamına giren çalışmalarını önceki örneklerinden ayırmamıza büyük ölçüde yardımcı olur. Buna göre, çıplak tenin kendisine örnek teşkil eden belli bir kompozisyon şeması yahut ayrıntının yeniden üretimde, varlık gerekçesine daima sadık kaldığını görürüz: poz, hiçbir koşulda, duygusallığın kamuflesi için kılıf değildir –tensel hazzın nesnesi olmak, bedenin alinyazısıdır.

Bu bağlamda, Caravaggio'nun *Muzaffer Aşk* adlı resminden hareketle çektiği fotoğrafı anımsamaya çalışalım.

Caravaggio'da, mitolojiyle iç içe olup, hayli kapsamlı bir çözümlemeyi zorunlu kılan *ragazzo*,* Pedriali'de doğrudan doğruya cinsel organıyla ön plana çıkan bir *ephebos*'a bırakmıştır yerini. Ancak, ilkinde farklı çağrışımlara açık, her an ilgi odağının dışında kalmaya hazır cinsel organ, burada talepkâr ve kışkırtıcı niteliğiyle erişkinlerin dünyasına geçmiştir sessizce –*smegma*'dan** yayılan koku, teşekkülünü tamamlamış uzvun teminatıdır artık. Bir başka deyişle, ilk gençliğe özgü taravet, cinsel edimde vereceği hazzın teminatı olarak, ayrıca bacak arasına taşınmıştır burada.

Yeniyetmenin orası, paradoksal bir ilişkiyle, daima sahibinden daha gençtir; cinsel organ her an duhule hazır olduğu için değil, ait olduğu bütünü topyekûn istila etmesine karşın, hâlâ fetiş kapsamına giremediği için böyledir bu; sahibi, henüz böyle bir kuşatmanın muhatabı olup, orası adına aradan çekileceği yaşa varmamıştır çünkü. Besbelli: Pedriali de, bu olgudan hareketle, orasını sere serpe teşhir eden oğlan karşısında çekinmeden deklanşöre basıyor.

Ten, duyusallığın yaşantı içeriğine eklemlenmesindeki etkin rolüyle, yazgıya her an tanıklık eden gizemli bir seyir defteridir aslında. Pedriali'nin ısrarla hesaplaştığı çıplak ten ise, bizzat altını çizdiği üzere, bu gerçeğin amentüye dönüştüğünü gösterir bize: *Creare il senso della vita nella fotografia*.*** Söz dilinin tükendiği yerde, bir başkasıyla diyaloga girmenin yegâne aracı kameradır. Bu yüzden, karan-

*) Oğlan.

**) Penisin ön kısmındaki derinin salgısı.

***) Fotoğrafta hayat duygusu yaratmak.



lık dünyanın kurbanlarıyla beraber olduğunda, *voyeur* ya da usta bir gözlemci değil, onların içindedir Pedriali. Dolaşısıyla, çıplak teni böylesine sahici kılan olgu hep aynı gerekçeden kaynaklanır: modelin fiili varlığıyla içerdiği önem, fotoğraftaki suretini daima tehdit etmektedir.

Hiç kuşkusuz, modele atfedilen bu önem, giderek iç ve dış mekan arasındaki ayrımın silindiği bir yere çevirir fotoğraf stüdyosunu. Sokaktan toplanıp, stüdyoda soyulan yeniyetme, çıplak tenle bir kez daha istila eder bulunduğu yeri –soyunduğu ölçüde dışarıyı, daha doğrusu kendine özgü dünyayı fotoğrafhaneye taşımaktadır bunlar; sokaktaki oğlanın, inatla salt teşhir objesi olmaya karşı çıkan çıplak vücudu, gerçekte herkesin rol aldığı kolektif bir günlüktür çünkü. Buna göre, objektifin karşısında, model kadar, fotoğrafı çekenin de bulunduğunu rahatça söyleyebiliriz. Bu aşamada, Pedriali'nin söz konusu oğlanlara ne dereceye kadar erotik fantezileri bağlamında yöneldiği sorusu önemini yitirmiştir artık; zira, "kendi beni"nden hareketle, modelin gerçek yüzünü arayıp, ona meftun olan sanatçı, ister istemez, karşısındakiyle beraber olmanın çoktan ayrıntıya dönüştüğü bir noktadadır zaten –sancılı yaratma heyecanı, her türlü sapkınlığı meşru kılacak denli acımasız ve bencildir.

Kimi zaman kol ve bacaklardaki derin yara izleri ya da dövmelemler ise, yaşamın önce tende tüketildiğini gösterir bize. Öyle ki, yaşanan acıları tıpkı bir sismograf hassasiyetiyle izleyen çıplak beden, *Weltschmerz*'in* mührüyle damgalanmıştır nerdeyse –ten, arzusu hilafına israf edilmiş olmanın trajik belgesidir.

*) Dünya acısı.

Pedriali'nin oğlanlarını cinselliğin ötesine taşıyan şey, kaçınılmaz son ile ondan bunca uzakta duran körpe vücudun çelişkisidir aslında –hayatın, çıplak beden aracılığıyla görünür hale gelen acıları, olası tensel haz arayışına kendiliğinden ket vurmuştur burada. Apaçık: Hayatı bu denli hiçe saymanın faturası, bilinç niteliği bütün bütüne bulanmadığı sürece, izleyicinin de paylaşmak zorunda kaldığı bir hesaba dönüşmüştür usuldan. Onlar, bizi kışkırtmaksızın, uluorta birbirlerine dokunup, köprü altında yatabilirler pekala; orgazm, ölümcül bir serüveni doludizgin yaşayan bu oğlanlar için, günbegün tükenmenin sembolüdür yalnızca. Bir başka deyişle, yaşanan değil, aranan bir şeydir burada söz konusu olan cinsellik; kimse, aynı cinsiyeti paylaşıyor olsa bile, başkasında “kendi beni”yle sevişmez bunlar arasında –her şey, henüz hazmedilemeyen bir cinsel gelişmenin yol açtığı merak saikasıyla başlayıp, kör topal (gayri ihtiyari) sürdürülüyor olmanın imtiyazlı gerekçesine sığınmıştır zira.

Pedriali, her ne kadar kendileri pek farkında olmasalar da, ayrıcalıklı konumlarından hareketle vücutlarını cömertçe sergileyip, istenen pozu veren bu oğlanları hep doğru anda yakalar doğal olarak; poz, saklayacak bir şeyi olmayan bu yeniyetmeleri, temsil ettikleri dünyaya bir kez daha iade etmektedir sanki. Öte yandan, belirgin ve alabildiğine güçlü ışık kaynağı ise, gölgeyle olan karşıtlığının giderek gizemli bir geçişmeye (ozmos) zemin hazırlamasından ötürü, yıkımın eşiğindeki bu trajik bedeni ucun ucun soğurmaya başlamıştır –böylece kendi yazgısına terkedilmiş masum, ama o ölçüde kışkırtıcı beden, tamamıyla tinsel bir atmosfere teslimiyetin güvencesi altın-

dadır artık. Bu bağlamda çıplak ten, ne denli kışkırtıcı olursa olsun, eklemlendiği malzemenin gizilgücüne işaret ettiği ölçüde, salt cinselliğe yahut erotik fantezilere ilişkin çağrışımlar kendiliğinden geri plana çekilerek, insani olanın çok daha net ve kapsamlı bir biçimde sergilenmesi olanağı gündeme gelmektedir. Modelin, çıplak ten aracılığıyla kösnüllüğe çıkardığı davetiye, kendisine rağmen içine sürüklendiği gerçeğin sorgulanması adına, cinsel deneyimi bambaşka bir mecraya taşımıştır. Öyle ki, önce bedeni esir alan *vita violenta*'nın karanlık dünyasında, birbirlerinin partneri bile değildir bu oğlanlar.

Buradaki cinselliği böylesine sarsıcı kılan olgu, sorumluluğu bize ait olan bir şeyden, sonuçta kimsenin sorumlu olmayışıdır. Bedeli hayat olduğu sürece, paylaşılmayan suç, er geç bizi de kapsamına alıncaya dek genişler –Pedriali'nin, pusudaki ten ile her an karşısındakini tuzağa düşürmek için fırsat kollayan oğlanları, hep bu hassas noktada yakalıyor bizi; dolayısıyla, onlara acıyıp, kendimizi suçlamaktan başka bir şey gelmiyor elimizden.

ÇIPLAĞA YANSIMAK



sana yaraşmayan ne varsa bir bir çıkarıp attım
(Kemal Özer)

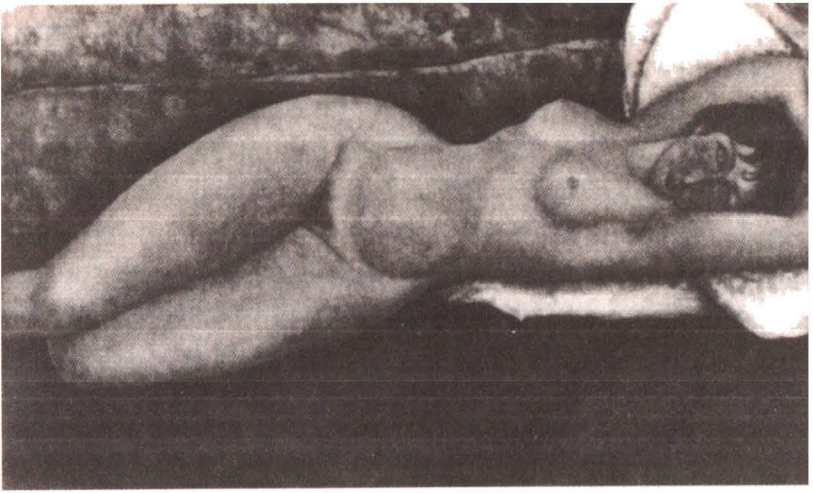
1.

Resimde hiçbir figür, çıplak vücut kadar malzeme estetiğini ikiye bölmez. Buna göre, görme ve kısmen dokunma duyusuna ilişkin olanı çizgi üstlenirken, renk de yaşantı içeriğinin temsiline yönelmiştir. Özünde her figürü kapsamına alan bu ayrım, resimle ilgili genel bir doğruyu dile getirmesine karşın, sıra çıplaklık ile erotizm arasındaki ilişkiye geldiğinde hayati bir önem kazanır. Erotik fan-

tezinin ilk aşamasında çıplaklığı hep ölçülebilire indirgeyerek tasarlarız –vücut, sayıların diline bölünmüştür ilkönce. Güzellik yarışmalarında hep ölçüler konuşur; öyle ki, genç erkek için 90/60/90 başlı başına bir tahrik unsuru, kadın cinselliğinin bir teminatıdır nerdeyse. Bu bağlamda, sayılara özgü soyut dilin güdüsel olanı harekete geçirmesi, erotizmin eşsiz bir cilvesidir bize. Gerçi sonunda başa dönmek üzere, erotik serüvenin izlediği yol, bu soyutlamayı çoktan aşıp, sayıyla ifade edileni tamamen geçersiz kılmıştır; ancak, bu başlangıcın resimde yeniden üretimi (temsil) söz konusu olduğunda, ölçülebilirin içerdiği soyut ilişkilere en uygun araç çizgide karşımıza çıkar –çizgi, başlangıç noktasına dönüp, belli bir şekli alıncaya kadar soyut, ondan sonra algının somut payandasıdır. Bu yüzden, profilde modelin kimliğine yönelen çizgi, çıplak bedende arzunun nesnesine aracılık eder hep.

Modigliani, ten rengini alabildiğine sadeleştirdiği çıplaklarında, erotizmi böyle bir başlangıç noktasına götürerek bizi etkisine alır; ancak, sonuçta her şey mutlak bir dinginliğe bırakmıştır yerini –açıklamakta zorlandığımız bir sıfır noktası. Matematik, sıfıra bölünen bir nesnenin tüm evreni kapladığını gösterir bize; çıplağı bu sıfır noktasına gelinceye kadar soyan Modigliani’nin resmi de, giderek buradan yayılan erotizmle dolmaya başlar –öyle ki, tüm tuval yüzeyi, duyuusal olanın kaidesine dönüşmüştür artık.

Yaşamı boyunca ölüdoğa ve manzara resminden uzak duran Modigliani, kişiliğini ilk kez çıplakla ortaya koyar; henüz on dört yaşındaki genç, daha resim (desen) eğitimi-ne başlar başlamaz, atölye arkadaşlarının hayret dolu ba-



kışları arasında, çıplağı bir özgürlük alanı olarak seçmiştir kendisine. Yıllar sonra, Venedik'te eğitimine devam ederken, gece kuşundan farksız delikanlının gözü hep dışarıdadır: "Bir gece boyunca genelevde öğrendiklerim, akademinin verdiğinden çok daha fazla."

Kılığı kıyafeti ve züppece davranış tarzıyla biraz *dandy*,* biraz da *playboy*** olan Modigliani, Ugo Ojetti'nin deyişiyle, çoğun kadınsı bir etki bırakır yakın çevresi üzerinde; "Hayli yakışıklı ve yüreği insan sevgisiyle dolup taşan Modigliani'nin kadınsı bir hali vardı." Ne var ki, tercihini tamamıyla kadınlardan yana yapan bu genç, Degas gibi anahtar deliğinden bakmaz karşı cinse; biri ne denli tutuk ise, öbürü o ölçüde rahattır. Bu nedenle, Modigliani, modelini seyredirken, önce seyredilmenin rahatlığını verir ona -çıplak, erkeğin karşısında edilgin bir haz objesi

*) Züppe kişi.

**) İşi gücü olmaksızın zevk arayışı içindeki erkek.

değildir burada. Kadın vücudunda tuval yüzeyine dalgalar halinde yayılan erotik gerilim daha sonra aynı yere dönüp, bir kez daha ete kemiğe bürünmüştür sanki. Öte yandan, bu çalışmalarda, çıplak model ile ressam arasındaki ilişkiyi yönlendiren resim kaygısı hep ön plandadır. Modigliani, özenle seçtiği ve çoğu hayat kadını olan bu modeller ile ilişkiye girmekten kaçınmaz; ancak bu, rastgele cinsel ilişkiden öte, kadın vücudunu bir başka malzemeyle yeniden yaratma tutkusuna işaret etmektedir. Nitekim, kimi zaman modelin sabırsızlıkla sevişmeyi beklediği bir sırada, o hâlâ önündeki eskiz defterini doldurmakla meşguldür –tıpkı sevişme sonrası gibi. Fütursuzca kendini veren kadını aşağısamak aklının ucundan bile geçmez, ama bunun bir sonraki buluşmayla ilgisi yoktur; çıplak vücut Modigliani değil, kadının tuvalde henüz tamamlanmamış sureti beklemektedir çünkü. Ne var ki, karşı tarafın da aynı tavrı benimsemiş olmasından ötürü, sonuçta hiçbir sorun çıkmaz ortaya. Besbelli: Kadın, aynı cinsel haklara sahip, eşdeğerli bir partner olarak soyunmuştur burada. Juna Rosef, çıplak modelin her türlü sorunsaldan arınmış bu kayıtsızlığı ardında yatan gerçeği son derece özlü bir biçimde dile getirir: “Modigliani’nin çıplakları, ne orospu, ne de mazbut ev hanımı olup, aldıkları tensel zevkten utanç duymayan eşdeğerli ortaklardır. Dolayısıyla, hiçbirinin dikizlenerek bizi tahrik etme yolunda beklentisi yoktur.”

Yaşamının son yıllarına doğru bir dizi halinde gerçekleştirdiği çıplaklar yüzünden çevresiyle başı derde giren Modigliani hayli şaşırdığı bu tepkiye anlam vermekte zorlanır; çünkü onun amacı cinsel hazzı ayağa düşürmek değil, ya-

lın ve kendi içinde uyumlu bir üslup arayışının uzantısında, çıplak teni kutsamaktır sadece. Y. Sonabel'in altını çizdiği üzere, kadınlara fazlasıyla düşkün olan Modigliani, bu alanda hiç boş durmaz, ama sıra onların resmini yapmaya geldiğinde, toplumsal konumundan öznel kimliğine kadar birçok şeyin iç içe geçtiği karmaşık bir bütünün temsil edilmesi söz konusudur artık. Öte yandan soyunmak, ona göre müstehcen bir edim değil, özgürlüğe giden yoldur yalnızca –aşırı dozdaki uyuşturucu yahut içkiyle kendini kaybettiğinde soyunmaya kalkışması, en azından bilinçaltında böyle bir inancın bulunduğunu göstermektedir bize.

Bir dönem anasından aldığı, mektubu okurken göz yaşlarına boğulacak denli duyarlı olan Modigliani, yalnız yaşamını değil, düşünce ve inançlarını da kısa sürede tüketerek her şeye meydan okur –burjuva, sosyalist, duyumcu vb. hepsi ve hiçbiridir o; tuvaldeki çıplak gibi, mutlak bir sınıf noktasından varolup çoğalmak değişmeyen yazgısıdır sanki.

Daha on sekiz yaşındayken bir arkadaşına yazdığı mektupta, neyin peşinde olduğunu açıkça ele verir: "Görevin düşlerini kurtarmaktır." Ancak, çileli ve uzun bir yoldur bu; kadını soymak yetmez, gerçek yaratıcı, onu ressamca görebilmenin bedelini ödemek zorundadır; ve Modigliani, son tahlilde bir üslup sorunu olarak değerlendirir bunu: "Bir üslubun etkili ve zorunlu olması, ifade ettiği düşünceyi mümkün kılan bir sözlük bularak, bu düşüncenin yolunu açmasıdır." Modigliani'nin sözünü ettiği düşünce ise sanat ve yaşamın gerçeğidir hiç kuşkusuz, ama ayrı ayrı değil, ortaklaşa –resmin usulca soğurup, örgensel bir bütüne çevirdiği gerçek.

Modigliani'nin yaşamöyküsü gerçek ile kurmaca arasında seçim yapmaya zorlar bizi; söylentilerden hareket ettiğimiz takdirde Casanova, salt belgeler geçerli olduğu zaman da koskoca bir boşluk çıkar önümüze –alabildiğine derbeder ve gündelik yaşayan Modigliani, ardında hayatını yeniden inşa edebileceğimiz hiçbir ciddi ipucu bırakmamıştır nerdeyse. Birkaç mektup ile yüzlerce desen ve resim, bu efsanenin temel yapı taşları arasında yer alır. Buna göre, bitmeyen bir hırs, tutku ve çalışma disiplinine tanıklık eden desenler, tuvaldeki çıplak vücudun altyapısı hakkında yeterince aydınlatır bizi; her bir uzvun tek tek incelendiği bu çalışmalar, bir bütün olarak insan vücuduna duyulan saygının en somut göstergesidir hiç kuşkusuz.

Öte yandan, parçalarında bilincin egemen olduğu bu bedenler, sonuçta toplamını hep aşar; ten, gizemli bütüne dönüşünce, dalıncın yönlendirdiği çıplak ten, okşayacak denli yakınımızda, ama *sahici* resim kadar da uzaktadır dokunma duyumuzdan.

Kim bilir, belki de bu bedenlerin böylesine uzamasına neden olan tek şey *aşk*'tır –aynen Cemal Süreya'nın dediği gibi:

Seni kucağıma alıyorum

Tarifsiz uzuyor bacakların

2.

13 Nisan 1912 tarihinde tutuklanan Egon Schiele, neye uğradığına şaşırır; gerçekdışı suçlama ve karalama kampanyası nihayet amacına ulaşmıştır böylece –müstehcen resimleri dolayısıyla üç hafta boyunca hapisshanede kalan

genç sanatçı için inanılması güç bir kâbustur bu. Nitekim, gerçekte kendisi başlı başına bir sorun olan cinselliği bu ve benzeri uygulamalar ile daha çetrefil hale getirmek, ona göre bağışlanması mümkün olmayan bir kıyım, insanlık adına bir yüz karasıdır.

Gençliğinde, kendinden dört yaş küçük olan kız kardeşinin çıplak resmini yapan Schiele, ayna önünde çektiği otuzbirle yaşam ve ölüm arasındaki o hassas sınır çizgisini sorgulayacak denli duyarlı biridir esasen. –Eros ve Thanatos, ölümcül tutkunun birbirini tamamlayan parçalarıdır gerçek aşkta.

Schiele, bilinçaltı hem *voyeur*,* hem de gizli bir Narkissos'tur; ama çıplaklarında asla doğrudan doğruya tanık olmayız buna –en azından, kimse sırf bu yüzden soyunmamıştır. Onun vurgulamaya çalıştığı şey, cinselliğin insan ruhunu perişan eden karmaşık yapısıdır sadece. Böyle birinin, deneyimlerine kendi bedeninden başlaması halinde, narsisizm ve dikizciliği kısmen yaşamaksızın sonuç alması mümkün değildir. Orgazmın, bir tür *petite mort* olarak, insanı mahveden etkileri Schiele'ye rahat vermez; sonsuz hazzın öbür yüzü, sonsuz acıdır daima –arzu, cinselliğin kahredici dünyasında, çoğun karabasanla aynı paydayı bölüşür: “Elbette *iğrenç* resimler yaptım. Yadsımıyorum. Ama bu, bunları yapmaktan hoşlandığımı, ya da ‘burjuvaları dehşete düşürmek’ için mi yaptığımı gösteriyor! Hiçbir zaman böyle olmadı. Ama arzunun da hortlakları vardır. Ben bu tür hortlakları çizdim. Kesinlikle keyfim için değil. Bir zorunluluktan bu.” Schiele, “arzunun hortlakları” üzerine pervasızca yürüyüp, birçok defa ken-

*) Röntgenci.

dimize bile itiraf etmekten çekindiğimiz gerçekleri işlerken, aslında davranışları ile iç gereksinimleri arasındaki çatışmayı dile getirmeye çalışmaktadır: “(...) davranışlarım iç gereksinimlerimle uyuşmuyor.”

Bu bağlamda soyunmak, *homo socialis*’in* zorla taktığı maskeye karşı savaş açıp, *kendi beni*’yle kıyasıya hesaplaşma özlemidir –çıplak ten, tabuları yıkan bireyin kendisiyle baş başa kalabilmesi için en büyük fırsattır. Böyle bir durumda, soyunan kişinin karşı taraf için seyir objesi olmaktan çıkıp, eğer böyle bir imkan varsa, önce onun bu hakka el koyduğunu görürüz; zira kendi vücudunu tanıma yolundaki safiyane dürtü, karşı tarafın (seyirci) beklentilerini çoktan geçersiz kılmıştır.

Buna göre, ilk bakışta kışkırtıcı bir biçimde göğsünü açan *Bakire* (1913), örtülü bir dalıncın uzantısında özel dünyasına çekilip, basbayağı etkisiz hale getirmiştir bizi. Schiele de, tıpkı Modigliani gibi bütünüyle çizgiye dayalı bir ifadeden yola çıkmasına karşın, birinde vücudu çevreleyen hattın yılankavi akışı, diğerinde düz ve dikaçılı bir şemaya bırakmıştır yerini. Dingin ve gizli anıtsallığın izlerini taşıyan bu üslup, kafamızda yeni soru işaretlerine yol açar. Alessandra Comini, çıplak bedeniyle baş başa kalan kişinin bu kritik andaki (ilginin yoğunlaşması) konumundan hareketle, çarpıcı bir gerçeğin altını çizmiştir: “Bu yoğun dikkate, aşırı bir form azalması eşlik eder Schiele’nin resimlerinde. Bu ikisi, psikolojik yoğunluk ve grafik yalınlık, Schiele’nin sanatının damgasıdır. “Ne var ki, belli bir konuya odaklanan ilgi, az önce sözü edilen soru işaretlerini çözmek yerine, tekrar ve daha güçlü bir biçimde günde-

*) Sosyal insan.



me getirir bunları. Dolayısıyla, çıplak tenini kendi ilgi alanına çekmeye kararlı bir modelin ne dereceye kadar erotik fantezilere açık olduğu sorusuna doyurucu bir yanıt vermekte epeyi zorlanırsınız. Nitekim, bu “mahrem tanışma anını bir başkasının karşılıklı anlaşmaya dayanarak izlemesi mümkün olmadığına göre, canlı model, *kendi beni*’yle hesaplaşan sanatçı için bir vesileye dönüşmüştür son tahlilde –bu, var oluşu azap haline getiren *aykırı*’yla uzlaşma çabasıdır bir bakıma. Bundan ötürü Schiele’nin çıplaktan, öznel deneyimlerine bir başkasının aracılık (ortaklık) ettiği seyir defterini anımsatır bize –yalın ve *meditativ*.^{*} Comini’nin sözünü ettiği “form azalması”, hiç kuşkusuz, çıplak beden bu hassas noktada görünebilir duruma gelmesiyle bağıntılıdır.

Çıplak tende kendi var oluşunu sergileyen Schiele, sonuça tüm tutku ve açmazları ile *insan*’ı görmeye çalışır sadece; her beden, görmesini bildiğimiz sürece, sessiz bir çılgıktır burada. Çizginin yalın ve kararlı akışı, bu ıstırapı evcilleştirmeye karşı soylu bir direniştir; çünkü hiçbir şey, tanıklığı sezgiyle sorgulayan o büyük ve sarsıcı ürperti kadar bu resimlere yakın değildir. Schiele için kendi bedeniyle diyaloga giren her insan, sonunu kestiremediği bir serüvene atılmayı göze almış demektir; bu anlamda soyunmak, cinsel tercihlerimizin (erotik fantezi) kuytu köşelerine kadar uzanıp, itiraf etmekte zorlandığımız şeylere meydan okumaktır –yalnız takıntılar yüzünden değil, cinsel hazzın ölümle iç içe olmasından ötürü bir ıstırap kaynağıdır cinsellik: “Ve inanıyorum ki, insanoğlu, cinsel duyuları canlı olduğu sürece, cinsel işkenceye katlanmak zo-

^{*}) Derin düşüncelere dalmaya ilişkin.

runda.” Böyle bir durumda, modelin soyunmuş olması, asıl gerçeği değiştirmez; Schiele, karşısındaki çıplakta kendi vücuduna bakıp, onun ardındaki beklentileri deşifre etmeye yönelmiştir çünkü –beden saklı cinselliğin eşlendiği bir teşrih masasıdır bu aşamada.

Modigliani’de her şeye rağmen şehvani duygulardan payına düşeni alan çıplak, burada masumane bir kimliğe bürünmüştür usulca; en azından, yıkım psikolojisi erotik yaşantının temel uğrak noktasıdır. Oysa, *Bakire*’ye dikkatli baktığımız zaman, Schiele’nin de çıplak kızın vücudunu normalin ötesinde uzattığını görürüz; ama birinde dokunma duyusunun yönlendirdiği çizgi akışıyla şehvi bir nitelik kazanan uzama, burada saf ve el değmemişliğin simgesine bırakmıştır yerini; kalça ile omuz arasındaki dal gibi uzun bölüm, olsa olsa bir kırılmalığın ifadedir *Bakire*’de –ince kemik yapısıyla narin ve tertemiz.

Küçük bir karartıyla, kırmızı dizkapaklarını verev, meme uçlarını ise dikey hatla ortalayan vulva, bu tüy gibi hafif bedende, hem gizli bir merkez, hem de imgelem gücümüzü kışkırtan bir bölgedir hiç kuşkusuz. Öyle ki, dile getirmekte zorlandıığımız bu görüntü karşısında, birden Özdemir İnce’nin dizeleri dökülmeye başlar ağzımızdan:

(...) bir güneş duruyor orda göbeğinin altında sislerin arasında
ve aşağıya doğru nefis bir uğurum
çok yükseklerden düşen çavlanın susuzluğu.

Öte yandan, öngörülen ifadeyi bir bütün olarak bedenin üstlendiği bu çıplaklarda, yalnızca form sadeleşmekle kalmaz, vücudun temsili niteliği de önemini yitirir. Buna göre, kimi zaman bir haç ya da phallusu çağrıştıran beden,

özellikle din yahut cinselliği vurgulama amacını taşımayıp, farklı konumlardaki (poz, jest vb.) vücudun *dil*'iyle "sendeleyeni ben" (yaratık) arasındaki bağıntıyı sorgulamaya yöneliktir.

Çıplak, hayatı doludizgin yaşamak isteyen Schiele için bir özgürlük alanıdır esasen –ama bir elini Eros'a uzattığında, öbürüne çoktan Thanatos sahip çıkmıştır burada.

3.

Edvard Munch, 1885 yılında kuzeninin kendisinden üç yaş büyük eşiyle yasadışı bir ilişkiye girer; ama bu, yıllar sonra itiraf ettiği gibi, yaşam boyu etkisinde kalacağı bir bunalımın başlangıcıdır: "Hiçbir şeyin silemediği bu olay nasıl da derinden kazınmıştı beynime... İlk buse ile yaşamın o güzel kokusunu elimden alıp götürdüğü için mi, yoksa bana yalan söylediğini saklamasından ötürü mü böyle olmuştu bu (...) Bundan sonra, sevebileceğim konusundaki tüm umutlarımı yitirmiştim artık." Genelde kısa süreli ve duygusal yönü ağır basan ilişkiler dışında karşı cinsle yıldızı barışmayan Munch, seksen yaşında son nefesini verirken hâlâ müzmin bekardır.

Schiele'de erosun öbür yarısı olan ölüm duygusu, burada günah ve pişmanlığın eklenmesiyle büsbütün karmaşık bir şekle bürünmüştür. Orgazm sonrası, dayanılmaz bir yıkımdır erkek için; hayat veren dölünü boşalttıktan sonra müthiş bir suçluluk duygusuyla iliklerine dek sarsılıp, mahvolan erkek -aynen bazı böceklerde görüldüğü gibi- sevişme bittiğinde dişi tarafından yutulmaya hazır hale gelmiştir sanki. Bu nedenle, Munch için aşk, son



tahlilde küldür sa-
dece –ateşten geri-
ye kalan bir enkaz
yığını. Aşk ve
onunla birlikte ka-
dın imgesi, başlan-
gıcı olmayan trajik
bir sonu imler bu-
rada: "Aşkımızın,
yerde duran bir kül
yığını olduğunu
hissettim."

Böyle bir durum-
da, tensel hazzın
objesi olan her ka-
dını önce *femme fa-
tale** olarak tasarlar
Munch; ona göre
bir kadını meşum

kılan şey, cazibesini sergiliyor olmasıdır –en azından, im-
geleminde ikiye böldüğü dişinin öbür yarısı tekin değıl-
dir. Yaşamı boyunca ilk kadın olarak tasarladığı annesi,
gitgide cinsel ilişkiye kuşkuyla bakan Munch için ciddi bir
sorundur esasen; ölüm, dişinin vücudunda pusuya yat-
mıştır sanki: "Kadının gülmesi, tıpkı ölümün tebessümü
gibidir." Hiç kuşkusuz, küçük yaşta kaybettiği annesinin
ilk kadın ile ölümün bütünleştiği bir sembol olması, bu
saplantıda önemli rol oynamaktadır; dolayısıyla, karşı
cinsle annesini bulmak üzere girdiği yataktan hep hüsrân-

*) Büyüleyici ve meşum kadın.

la kalkar; yatmak, olsa olsa doyumsuzluğa çıkarılan bir davetiyedir burada –her defasında biraz daha umutsuz ve moral bozucu.

Munch'un kısa süreli ve ayrıntılarını pek bilemediğimiz gönül ilişkileri arasında sadece Tulla Larsen'le kurduğu dostluk diğerlerinden farklıdır. Gelgelelim, Matthias Arnold'un işaret ettiği gibi, bu ilişki de Munch'un sorunlu kişiliğinden payına düşeni almakta gecikmez. Nitekim, bir yanda cinsel cazibesine karşı koyamadığı bu kadın, diğer tarafta da inanılmaz bir nefret hissine yol açmaktadır sanki. Tulla'yla varlığının tehdit edildiği duygusuna kapılan Munch, tüm eski korkularını yeniden yaşamaya başlar: "(...) *Kül, Vampir, Salome* vb. daha önceden yaptığı resimlerin gerekçesi bu sorunlu ilişkiyle kanıtlanmış olup, yeni bir güç kazanmıştır şimdi." İte kaka yürüyen bu beraberlik silahla sona erdiğinde, sol elinden yaralanan Munch'un bir parmağı sakat kalmıştır sonuçta. Yalnızca bu sakatlığa duyduğu tepki, daha doğrusu üzüntü ve kaygısını dile getirme şekli bile, Munch'un ne denli kendisine aşık, gizli bir Narkissos olduğu konusunda yeterli bir ipucudur bizim için: "Alçakça davranışıyla hayatımı mahvetti; beden ve ruhumu çamura buladı. (...) suçlu, bir ilkbahar gecesindeki cinsel azgınlıktı. Bozuk bir elin ne anlama geldiğini düşünabiliyor musun –bir el, Tanrı'nın bir harikası! İnsan aşk acısını unutabilir, ama bedensel yaralanmayı asla."

Aslında, oldukça yakışıklı sayılan Munch, kadınların her fırsatta peşine düştüğü bir tiptir. Ne var ki, son derece duyarlı ve her şeye eleştirel gözle bakan sanatçı, cinsel ilişkide sürekli bunun bedelini ödemek zorunda kalır. Nitekim, çiftleşme esnasında kadının elinden yanağına

kadar tüm vücudunu gözlemek, sevişmenin doğal akışı-
na gölge düşüren psikolojik bir engele dönüşmüştür so-
nuçta. Gerçi ileriki yıllarda bütün bu sorunlara kendince
bir açıklama yapmaktan geri kalmaz, ama gerekçeler de
çelişkili ve inandırıcı olmaktan uzaktır: “ Sanatımı daima
her şeyin önünde tuttum.(...) Çoğun, kadının sanatım
için bir engel olduğunu düşünüp, daha gençlik yılların-
dan itibaren bekâr kalmaya karar verdim.” İyice yaşlan-
dığı dönemde ise, bu kez bir başka bahanesi vardır: “ Ev-
lenmek için hiçbir zaman vakit bulamadım; gençliğimde
de param yoktu.”

Öte yandan, feminizmin ilk kez uç vermeye başladığı
bu dönemde, giderek belirginleşen özgür ve rahat kadın
imgesi, yine Arnold’un altını çizdiği üzere, erkeği gafil av-
lamıştır: “Özellikle duyarlı sanatçılar, aktif kadınlar tara-
fından izlenip, *cinsiyetlerin savaşı*’yla tehdit edildiği duy-
gusuna kapılmışlardı. Nitekim, Munch’un resminde oldu-
ğu gibi, Ibsen, Strindberg ve Wedekind’in dramlarında da
aynı konunun işlendiğini görürüz.”

Gövde ve ruhu uyumlu bir bütün teşkil eden *Madonna*,
Munch’un bu alanda verdiği en yetkin örnekler arasında
yer alır –yüceltilmiş erotizmle bütünleşen cinsel çağrı, en
az kadın kadar erkeğin fantezilerine de ışık tutmaktadır
burada. Kendini istekle vermeye hazır kadın, erkeği baş-
tan çıkarma yolunda kurduğu tuzakla, her zaman iki mis-
li dişidir. (Pornografi dergilerinde gördüğümüz kadınları
böylesine çekici kılan, aslında bu yanılsamanın armağanı-
dır bize; ancak ete kemiğe bürünen düşe tanıklık etmekle
yetinen fotoğraf, sonuçta yaratıcı imgelem gücüne yenik
düşer hep –çünkü, resimde arzusun nesnesi olan, yani öz-

gür imgelemeye fırsat tanıyan görüntü, fotoğrafta tükenip, usulca nesnenin arzusuna bırakmıştır yerini.)

Munch'un, İngiliz asıllı Eva Mudocci'yle olan birlikteliği, seksen yıllık hayatında yaşayabildiği tek sorunsuz ilişkidir. *Madonna*'nın bu beraberlikten önce yapılmış olması gerçekte rastlantı olsa bile, burada güçlü bir önseziden söz etmek çok daha doğrudur hiç kuşkusuz. Bu bağlamda, öncelikle umudun resmidir *Madonna* -sevgiyle dolu, ama günaha davetkar değil. Munch, dizginleri bütünüyle elinde tuttuğu bir ilişkiye göre resmetmiştir bu kadını: "Doğa, gözün görebildiği her şey değildir- göz, öbür tarafındaki, ruhta olan resimleri de gösterir."

Madonna, bedensel varlığını aştığı için, salt şehvani olandan soyutlanmış bir saflığı, yani Munch'un ürkmeden yaklaşabileceği kadını imler bu örnekte. Tensel tutku, imgelemenin makul hale getirdiğine safiyane bir boyut ekleyerek, daha kısa süre önce kadın yüzünden malül olanı aklamıştır sanki. Dolayısıyla hem çekici, hem de cinsel yönden somut bir beklentisi olmayan dişi tasavvuru egemendir bu kadına. Burada söz konusu olan, bir *bekleyiş*'tir sadece; sonsuz özlem, kadının somut varlığına duyulan ihtiyacı çoktan aşmıştır çünkü -vuslat, aşğın ölümüdür.

Hiçbir şey, canlı model olmaksızın yapılan çıplak kadar sanatçının erotik düşlerini ele vermez; çıplağın, zaman ve mekanla ilgili sorunlardan arınarak güvenli bir mesafeden canlandırılmış olması, ona kayıtsız ve ebediyen sahip olmanın rahatlığını verir sanatçıya. Buna göre, Munch'un, Mudocci'yle karşılaştıktan sonra, çıplak resmi şöyle dursun, portresini bile yapmakta zorlanıp, sonunda vazgeçmesi, ilginç bir ipucudur: "Kusursuz bir portremini yapmak

istiyordu; ama ne zaman yağlıboyada buna teşebbüs etse, sonuçtan memnun olmadığı için bozup atmak zorunda kalıyordu hep.”

İmgelemde yaratılan çıplak, görüntünün sonsuz devimlere tekabül edip, onların açık uçlu toplamı olması nedeniyle, klasik anlamda poz vermez –fotoğrafta ifade aracılığıyla zamana yayılan figür, burada gücünü yaşantı içeriğinden alan bitimsiz bir devingenliğe kavuşmuştur usulca. Bu yüzden, duyuşsal olan ile tinsel arasındaki sınır çizgisi kendiliğinden iptal olup, .yaklaştığımız ölçüde uzaklaşırsınız çıplaktan, *vice versa*.

Madonna da, tıpkı öbür çıplaklar gibi hep aynı şeyi söylüyor bize: Resimde çıplağın suretini arayan, önce kendi soyunur –dahası, teni bile çıkarıp attığı bir kılıftır artık.



TEHDİTKÂR KILIN GÖLGESİNDE

Antik Yunan'da ayva tüyüyle erişkin hemcinsinin meşru haz objesi olarak düzülen oğlan, kıllanmaya başladıktan sonra aktif role (paedico) geçmek zorunda kalır; çünkü kıla rağmen okşanıp, kaba etini karşı tarafa teslim eden biri *pathicus*'tur bu düzende.

Saç ve kirpikte masumiyetini koruyan kıl, kasık nahiyesine vardığında nihai cinsel kimliğin göstergesine dönüşmüştür. Bu nedenle palabıyık ve kıllı göğüs her ne kadar aldatıcı olsa da, her an sikmeye hazır maçonun en büyük silahıdır. Öte yandan, kıl fetişizmiyle gündeme



gelenlerin, kıllı vücuduyla övünenlerden çok, ona imrenenler arasından çıkması hayli ilginç bir olgudur bizim için –kıllı kol ya da göğüs, karşı cinsin cinsî cazibesini pekiştiren mücella tene meydan okuyarak, sahibinin cinsel kimliğiyle ne denli özdeşleştiğini gösterir. Tişörtten taşıp, alyansı örten kıllar, goril-erkeğin tüysüz adam karşısındaki mutlak zaferidir; en azından, kaymak tenli Adonis'i palabıyıklı hemcinsinin arkasında tasavvur etmekte epey zorlanırız; pürüssüz cildiyle, doğası gereği seyredilmeye aday olan erkeğe, kadından önce erkeğin göz koyduğunu unutmayalım!

İslam kültüründe gılmanın iğfalini aydınlara mal etmeye yönelik herhangi bir çaba olmamasına karşın, antik Yunan'dan bu yana Batı'da hep yüceltilmiştir oğlancılık. Doğuda, tıpkı yetişkin erkek gibi kullanılan gılman, karşısındaki erkeğin taşkın cinselliğinden nasibini alan bir kurbandır yalnızca. Gerçi, Mevlana'dan Nedim'e kadar, yeni-yetmenin güzelliğinden övgüyle söz eden dizelere şark edebiyatında da rastlamak mümkündür; ama bu, oğlandaki ilahi güzelliğin suretini Allah'la karşılaştıracak denli ileri gitmez hiçbir zaman; bir yanda cinsel rahatlamayı izleyen cünüp, öbür yanda günah korkusu, sürekli tehdit etmektedir bu ilişkiyi. Şiirlerini niçin Tanrılar yerine oğlanlara adadığı sorusuna Anakreon'un verdiği yanıtı anımsayalım: "Tanrı onlardır çünkü." Buna göre, cinsel yaşam pratiğinde Batı'dan pek farklı olmasa bile, İslami kültürde satır aralarına sıkışıp kalan yaygın oğlancılığı kimsenin alenen savunmadığına tanık oluruz; gılmana aşık olmak, her şeye rağmen sonuçta onu aşağısayıcı tarzda *kullanmak*'la eşanlamlıdır çünkü.

Yeniyetmenin körpe vücudu, tensel doyum arayışı içindeki erkek için sadece karşı koyulmaz bir tahrik aracı değil, hemcinsinde yaşadığı orgazm ile *petite mort*'u nihai sondan (gerçek ölüm) kaçışa çeviren erkeğin gizli gençlik iksiridir. Henüz biyolojik gelişimini tamamlamamış erkek adayının doğal erdişiliği, sapkın cinsel hazzı kendiliğinden makul hale getirmişti bakımından, hemcinsiyle yatmak isteyen erkek için mükemmel bir fırsattır hiç şüphesiz; hünsa ile girdiği cinsel ilişkide, yalnız karşı cinsi değil, örtülü özseverliğin tatmini bağlamında, kendini de düzmektedir erkek. Açıkça itiraf edilmese bile, oğlanla sevişmede düpedüz ikiye katlanmıştır cinsel haz; zira siken sikiilmektedir, *vice versa*.

Oğlanın apış arası, antik Yunan'daki şölende bilgenin yastığıdır. Platon, *Şölen*'de Sokrates'i aklamak için onca çaba göstermesine karşın, yine de Alkibiades'in ağzından önemli bir ipucu verir bize: "Sokrates, biliyorsunuz, güzel delikanlılara düşkündür, hep onların peşinde gezer kendinden geçer onları gördü mü."

Okul çıkışı oğlunun taşacağını okşamadığı için hocasına serzenişte bulunan baba ise, Pindaros'un ölümüne ışık tutar: çılgınca aşık olduğu oğlan için okulda geceleyen Pindoras, bir sabah uyanmakta gecikir; seksen yaşındaki ozan, başı seivdiği çocuğun dizine dayalı, son nefesini vermiştir!

Ne var ki, kıllanmanın başlamasıyla meşruiyetini yitiren oğlan tutkusu, doğal olarak, erkekler arası cinsel ilişkiyi ucun ucun hassas bir bölgeye taşır. Bir başka deyişle *ephebos*, görkemli vücuduyla serpilip erkekliğe adım attığında, kendini boşlukta hisseden sevgilisi için zor günler



kapıya dayanmıştır; çiğnenmesi mukadder olan örf ve adetler, tensel hazzı köstekleyen bir yükür artık –ve hiç kuşkusuz, bu aşamada seven ile sevilenin birbirine karışması işten bile değildir: yetmişlik Euripides, kırk yaşındaki Agathon’un peşinde dolanıp, onunla aynı yatağı paylaşırken, Anakreon da dolgun ve kalkık yarağıyla tebarüz eden genç Satyr’ler arasında Silenos rolünü üstlenmeye hazırdır: “Yaşlıyım, doğru; n’olmuş yani! Genç Satyr’ler arasında yaşlı Silenos gibi dans edeceğim.”

Antik Yunan’da “melek oğlan”a (Cherubim?) duyulan bu sevgiye Tanrıların da bulaşmış olması, giderek erkekler arası cinsel ilişkiyi Batı uygarlığında aklayan kusursuz bir gerekçeye çevirmiştir sonuçta. Nitekim, başta Roma ve Rönesans dönemi olmak üzere, tüm Batı uygarlığının Olympos sakinlerinden aldığı güçle eşcinselliği meşru bir zemine çekip, orada savunmaya çalıştığını görürüz. Bu bağlamda, Guglielmo Plüschow’un yüzyıllar sonra fotoğrafını çektiği oğlanların başat özelliğini anımsadığımızda, bunların *Satyricon*’a konu olan örnekleriyle aynı paydayı bölüştüğünü görürüz: *tipi nudi e ben membrati*. Burada söz konusu olup, Roma dönemindeki oğlan tacirlerinin Afrika ve Yakındoğu’dan toplarken dikkate aldıkları “iyi uzuv” ile neyin kastedildiği ise açıkça ortadadır: beklentiye göre müşteriyi mutlu edecek parlak göt ya da okkalı maslahat. Bu taş gibi oğlanların (puer) bir kısmı, daha ziyade kadın rolüyle, varlıklı kesime ait haremde yerini alırken, diğerleri de (exoleti) erkek kerhanelerinde çift taraflı hizmet vermektedir.

Roma hamamlarında ise özel olarak bu iş için eğitilmiş oğlanlar (officiosi) çalışmaktadır. Petronius’un ünlü

kahramanı Giton'un daha buraya adım atmasıyla başlayan alkış tufanı, devasa yaraklı bu adam ile oradakilerin beklentisi konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Apaçık: Yarağın erkekler arasında kutsanması, sonuçta yalnız o uzvu değil, duhulün gerçekleşeceği yeri de kapsamına alır; cinsel gücünü, kurutulmuş at taşıya ya da bir parça turnaya kartal ciğeri ile eşek husyesini ilave ederek artırmaya çalışan Romalı, sevdiği erkeğin arkasında sınav verecektir çünkü.

GÖT

Popolar ne denli övülse azdır.

(...) o, yalnızca sevgiye susamıştır.

(Michel Tournier)

İsviçre'ye yaptığı bir gezi esnasında dostu Ferdinand'ı çıplak görünce iliklerine dek sarsılıp, adeta büyülenen Goethe, yaşamının sonuna doğru kaleme aldığı *Faust II*'de, bu bastırılmış homoerotik tutkuyu, dolaylı bir biçimde, Mephistopheles'in ağzından aktarır:

*Hele sen, uzun boylu çocuk,
Bu papaz tavrı hiç de yakışmıyor sana,
Bana biraz çapkınca baksana!
Pekala yaraşıklı –çıplak da gezebilirdiniz,
Uzun büzgülü gömlek fazla kapalı-
Dönüyorlar -Onları arkadan seyretmek!-
Pek de iştah açıcı bu keratalar.*

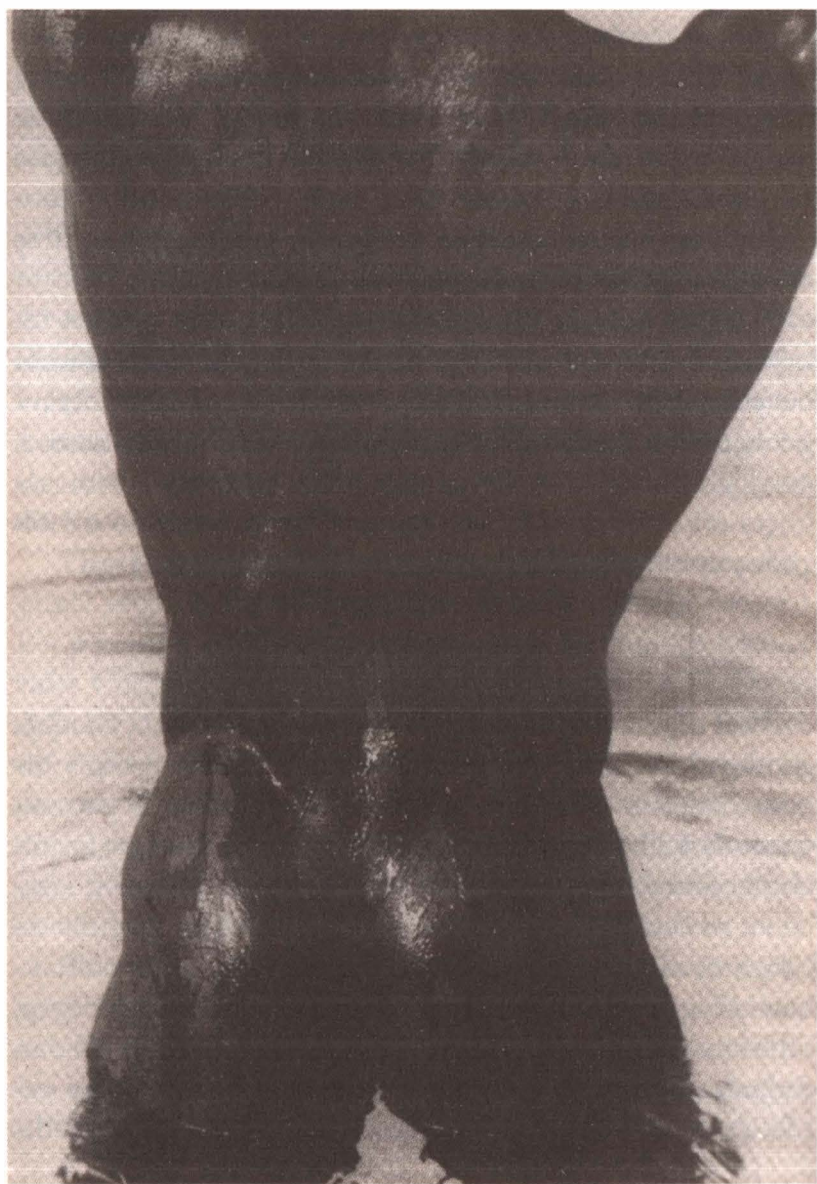
Arkasını dönen erkekte phallus ya da parmağın talip olduğu tek yer, Milan Kundera'nın deyişiyle "çıplaklığın

bütün nükleer enerjisinin toplandığı mucizevi nokta" olarak kış deliğidir. Ne var ki, amın rakibi olan g denbağır-sağı (rektum) kaba etiyile tahrik eden delikanlının, hiç umulmadık bir anda, önündekini de gündeme getirir!

Wilhelm von Gloeden'ın *Sütuna Yaslanan  ocuk ve Delikanlı*'sı, bu bağlamda karşılaştığımız hayli ilginç bir örnektir hiç şüphesiz. Apaçık: Bu fotoğrafta oğlancıyla özdeşleşen izleyicinin arkasını, arkası ile erkeğin haz objesi olmaya aday çocuğun da önünü görmek, erkekler arası cinsel ilişkinin alabildiğine kaygan bir zeminde seyredip, rol dağılımının her an değişmeye hazır olduğunu göstermektedir bize. Gloeden'ın, başta siyah (zenci)/beyaz ilişkisi olmak üzere, yaygın şablonu tersyüz ettiği bu mizansen (düzenleme), Romalı'nın haremindeki *puer*'den, duruma göre dişi rolünü üstlenmeye hazır *exoleti*'yi kadar birçok şeye gönderme yapmaktadır. Öte yandan birbirini hayranlıkla s zen bu iki figürün yataktaki muhtemel rolleri, her şeye rağmen madyonun öbür yüzüne ışık tutmaktan geri kalmıyor: homoerotik tutku, erkeğin  n  yahut arkasına yönelik kesin tercihin, er geç iptaliyle noktalanır. Bu amaçla çekilmiş fotoğrafları anımsadığımızda, arkadan gördüğümüz *ephebos*'un gerçekte neyi sakladığı bellidir –tıpkı yanındaki oğlan gibi.

Vergilius'tan Andr  Gide'e kadar birçok bilgenin arkasını görmek için can attığı oğlanın  n , burada usulca delikanlının gizlediği yere kaymış olup, rol dağılımını sarsalamak için fırsat kollamaktadır handiyse; kıdemli Satyr, genç hemcinsleri arasında dans etmeye talip olduğu andan itibaren, d z lmeyi göze almıştır çünkü.

W.Wangenheim imzalı çıplağın ise, bu konuyla ilgili muhtemel kuşkuları bertaraf etmek üzere, son noktayı



koyduğunu görürüz; atletik vücuduyla kendi cinsinin abidesi örneğini temsil eden genç adam, götüne göz dikene düpedüz pusu kurmuştur –ya da en azından, böyle birini düzmeye can atan kişinin, aynı muameleye kendisinin de her an hazırlıklı olması şarttır. Bir başka deyişle, taş gibi göt, kusursuz iş görmeye aday yarağın teminatıdır burada; öyle ki, vücudun arkası, ön tarafın sattığı caka, müthiş erkeğin özgüvenini imleyen fiyakalı pozdur artık.

Herkes biliyor: Böyle bir erkeğin arkadan çekilen fotoğrafı, önüne duyulan ilginin kamuflesidir esasen; o da bu yüzden fütursuzca arkasını teşhir ediyor zaten. Wengenheim'ın, çıplak erkek vücuduna kılıf aramaktansa, gerçeği dosdoğru söylemekten yana koyduğu tavır, sonuçta erkekler arası tensel haz arayışının samimi ve o ölçüde cüretkâr itiraf belgesine çevirmiştir bu fotoğrafı.

VERO NUDO*

1902 yılında buluş çağındaki çocukları baştan çıkardığı gerekçesiyle tutuklanan Guglielmo Plüschow, yüklü bir para cezasının yanı sıra sekiz ay boyunca hapis yatmak zorunda kalır. Aslında burada söz konusu olan suç, o yıllarda resimden edebiyata kadar tüm sanat çevresini etkileyen *verismo*'nun (gerçekçilik) çıplak oğlan fotoğrafına da yansımış olmasıdır. Buna göre, çoğun cinsel organa odaklanan bu erkek fotoğraflarının, gerçek amacını gizleyip, birtakım dolambaçlı yollara başvurmamak yerine, doğrudan doğruya homoerotik beklentileri tatmin etmek üzere çekildiğini hemen herkes kolayca fark eder Plüschow'da. Bir

*) Gerçek çıplak.

başka deyişle, pornografinin kuşatması altındaki genç erkek imgesi, mevcudiyetini tam da bu gerçeğe borçlu olduğunu asla yadsımaz; yarak görünüyorsa, açıkça teşhir edilmektedir. Çıplak tendeki pervasız şehvaniyet, *voyeur* olduğunu peşinen kabullenen izleyiciyi sıkıştırmakla kalmayıp, bu gerçeği açıkça ikrar etmeye zorlamaktadır –*voyeur*, görüntünün niteliğine bakmaksızın, kendi adına otuzbir çeken fotoğraf ile ıslanmanın esrikliği içindedir. Söylemek bile fazla: yeniyetmenin güzelliğe (güzellik ideası) duyulan sevgi için meşru bir mazeret teşkil eden körpe vücudu, *ephebos*’un gelişimini tamamlamış cinsel organı ile sendelemeye başlamıştır. Yarağın, ait olduğu bedeni istila etmek için fırsat kolladığı noktada ise Ganymedes’in maskesi her an düşmeye hazırdır artık.

Yüzyıl başında Roma ve Napoli sokaklarından gelişigüzel seçilmiş bu delikanlıların en bariz özelliği, öngörülen mizansene uymakta zorlanan kötü bir figüran olmalarıdır. Gerçekte, her şeyin şipşak kayıttan payına düşeni aldığı bir düzenleme söz konusudur burada. Öyle ki, sıradanlığın böylesine ağırlıklı olduğu bir görüntü üretiminde, vücudunu bile sergilemekte acze düşen delikanlının cinsel organı, cebren başrole geçmiştir; çünkü bunca sahte şey arasında kendiliğinden vurgulanan mevcudiyetiyle, izleyicinin yegâne ilgi odağı olmuştur sonuçta.

Plüschow için verdiği poza inanmayan gencin çıplak teni, nasılsa müşteriyi memnun edeceğine göre, gerisi boştur. Bu mizansende antik Yunan ideali delikanlıya bol gelen düzmece bir kılıf olup, açıkta kalan tek şey, muhatabını bekleyen mütekamil yaraaktır. Öte yandan, sözde alelacele seçilip modelin eline tutturulmuş aksesuar ile

kitsch'in eşiğindeki mekan tasarımı, büsbütün yalnız bırakmıştır bu organı.

Ardında halı ve çiçek (yaprak), kaplan postu üzerinde oturan genç erkeğe bakalım. Halı ve başa dolanıp, sol omuzdan aşağı dökülen dantelli şal(?), ilk elde Roma'daki delikanlının (exoleti) Afrika'ya uzanan geçmişini anımsatır bize. Çöl havasını teneffüs edip, kızgın kum üzerinde yalınayak büyüyen oğlan, erkekler arası cinsel ilişkide, kulamparadan ibneye kadar her kesime hitap eder. Bu yüzden Mısır'dan Fas'a kadar uzayan sahil şeridindeki oğlanlar, tarih boyunca eşcinsel ilişkilerin değişmeyen başrol oyuncusu olarak, bazen arkası, ama daha ziyade her an kalkmaya hazır orası ile Batılı'nın gözde erkekleri arasında daima ilk sırayı alırlar –Mağribi, her şeye rağmen *sânî* rolüyle hemcinsinin homoerotik fantezilerini süslemektedir çünkü.

Derinlikten yoksun dipyüzeyin halıyla sınırlı satıh etkisi, gencin vücudunu bir tür kabartmaya çevirerek, daha canlı ve etkileyici bir biçimde ön plana çıkarmasına karşın, bütünüyle salt dokunmaya ilişkin (haptisch) değerin istilasına uğrayan beden (çıplak ten), ansızın iâşeye dönüşmüştür burada. Ne var ki, ellenebilir olanın tüm vücutta eşit ölçüde yayılması, saklanan yerin daha fazla açılmasına zemin hazırlayıp, mahrem olanın zorla ilgi odağı haline gelmesine yol açmıştır sonuçta. Dolayısıyla, kamera oraya odaklandığı için değil, kayda değer başka hiçbir şey olmadığından gencin yarağı usulca başrole geçmiştir bu fotoğrafta.

Öte yandan, mizansen ve mekan tasarımındaki ayrıntılara dikkatli baktığımızda, Plüschow'un her şeyi hafife

alan derbederliği iyice ortaya çıkar. Halı ve şal ile Mağri-
bi'yi çağrıştıran *sânî*, sol üst köşeye sıkışmış duvardaki di-
key şeritlerin yivli sütunu anıştırması ile *exoleti*'ye bırak-
mıştır yerini. Bu bağlamda, tıpkı mekan tasarımı gibi, çıplak
erkeğin vücudu da ne Kuzey Afrika, ne antik Yunan'a
görünümüyle gerçek kökenini yitirmiştir; böyle bir gencin
yuvarlandığı boşluğu ise, hiç kuşkusuz, ancak müstehcen
ve müptezel olanın doldurma şansı vardır –yalnız çıplak
beden değil, izleyici de (voyeur) cinsel organa yenik düş-
müştür Plüschow'da; ve bütün bunlar, kıllı ya da kılsız,
sonuçta çıplak erkeğin teniyle kurduğu tuzağı gösterir bi-
ze; zira bu oğlanlar, durup durup aynı şeyi fısıldıyorlar
kulağımıza: Ganymedes'i kucaklayıp kaçırarak kartalın
kanadı, hiç ummadığı bir anda yaralanmaya adaydır.



SEYİRCİNİN KEŞFİ

(...) Böylece sorunun, vaginanın dişleriyle karşılaşmaktan çok öteki erkeğin phallusuyla karşılaşma korkusundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. (...) Öznenin asla erişemeyeceği bu phallus, zorunlu olarak gerçek penisi küçültecektir. Bu da bize penisi büyük olan erkeklerin bile neden organlarının boyunu dert ettiklerini ve bazı erkeklerin umumi tuvalette yanlarında başka bir erkek dururken işeyemedikleri gerçeğini açıklar. Penisin değeri, öteki erkeğin gölgesinden doğrudan etkilenir.

(Darian Leader)

(...) Selim pantolonunu, slipini çıkarınca, hemen orasına bakmıştı delikanlının. Yapısından umulmayacak kadar irikiyımdı.

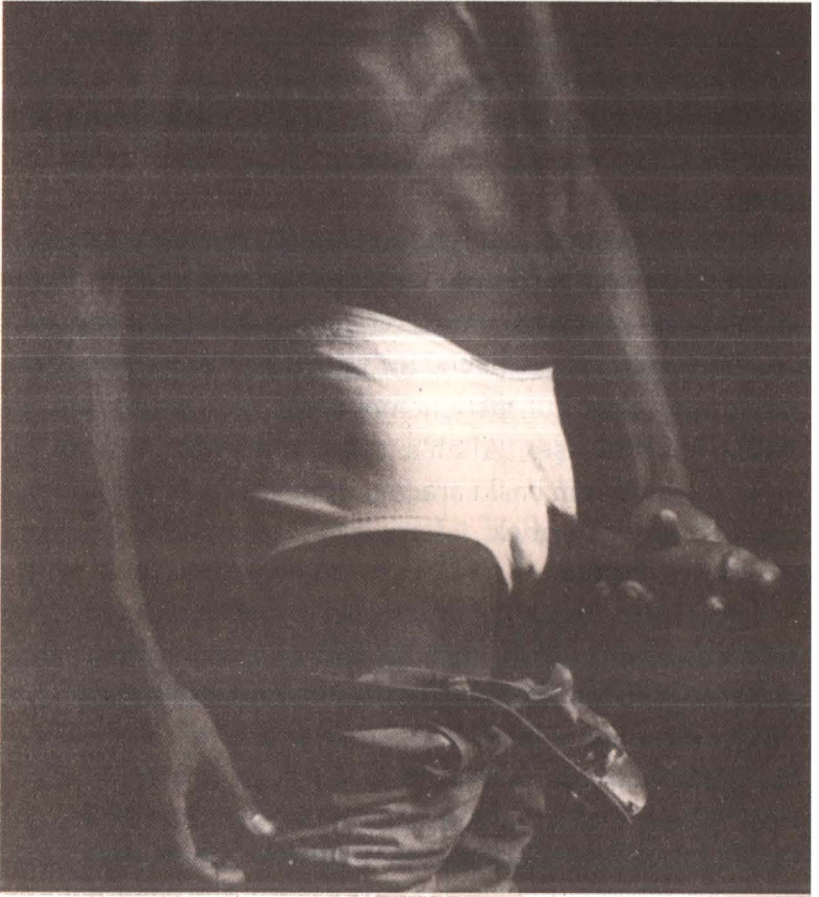
(Oktay Rifat)

Tevrat'ın hemen başında karşılaştığımız ilk günah teması, işlenen suçtan çok, buna verilen ceza ile dikkati çeker; yasak meyveyi yiyen insanoğlunun gözleri açılmıştır: "İkisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarının farkına vardılar; ve incir yapraklarını dikip kendilerine önlükler yaptılar."

Kur'an-ı Kerim'de ise (En'am Suresi), dolaylı yoldan da olsa, bu cezanın ne anlama geldiğini çıkarma fırsatı buluruz; ilahi bir ayrıcalığı temsil eden *görmek* Allah'a mahsusur: "Hiç görenle görmeyen bir olur mu?" Buna göre, görmeye talip olan kul, üstlenemeyeceği bir sorumluluk almakla haddini aşır, Allah'a rakip olmuştur! Tek taraflı seyretme hakkının baskı aracına dönüşmesi ile her an yozlaşmaya hazır görmek, âdemoğlunun hazmedemeyeceği bir lükstür burada.

Gelgelelim, bıçak sırtındaki bu şaibeli yetkiye, her ne pahasına olursa olsun, tarih boyunca hep erkeklerin sahip çıktığını görürüz. Hiç kuşkusuz, sözümona imtiyazlı cins olmayla kazanılan bu hak, ilk bakışta salt haz objesine çevirdiği karşı tarafı epeyi zora koşar; seyretme hakkını peşinen tekeline alan, seyredilene dilediği gibi kullanma gücüne kavuşmuştur –kadın için seyredilmenin bedeli, öylece sunmak zorunda kaldığı vücudunu, erkeğin isteklerine koşulsuz teslim etmektir.

Erkeğe bakılmayacağı yolundaki yaygın inanç, gücünü incir yaprağı ardında duranın hep bir örnek olduğu varsayımından alır. Dolayısıyla erkek ve kadında soyunmayla noktalanan çıplaklık, görünürdeki şaşırtıcı benzerliğe rağmen, aslında tuhaf bir çelişkiyle iç içedir. Ka-



dın, külotuna varıncaya dek, çıkardığı her parçayla bir kez daha soyunurken, donundan başka çıkaracağı bir şey olmayan erkeğin lahzada soyunmuş olması, ister istemez, tüm dikkatin cinsel organı üzerinde toplanması ile noktanır.

Ne var ki, erkeğin cinsel organına atfedilen güç, donun sıyrılması ile ölümcül bir sınava girer; boyut, sınırsız erki

simgeleyen bu organın yegane güvencesidir –o güne kadar bir örnek olduğu farz edilen organların farklı boyutlarda olması, bu uzvun mevcudiyetini yalnızca cesametine indirgemıştır nerdeyse! Gören kadının kıyaslama imkanına kavuşması, cinsel organı devasa boyutlarda olmayan erkek için sonun başlangıcıdır artık. Priapos’un gururla sıvazlarken kaburga kemiğine kadar sokmakla tehdit ettiği o güçlü silahı, usulca kendi karikatürüne dönüştürüp, sahibini yüzüstü bırakmıştır.

Bu bağlamda, fermuarın açılmasıyla ortaya çıkan uzuv, organ olarak değil boyutuyla gündemdeki yerini alır. Bir erkeğin kısa boylu olması, temsil ettiği cinsiyeti sınırlı ölçüde gölgelemesine karşın, kısa ve dar çaplı olarak, tahrik amacıyla gereksindiği tüm yananlamlardan soyutlanmış olmaktan ötürü, yarak değildir. Dolayısıyla, taş gibi sert olmak bile, büyük boyutlu organa yaraşan bir sıfattır ilkönce –boyutla ilgili sorunları örtbas etmek üzere sertliğin (mükemmel ereksiyon) ön plana çıkarılması ise, zevahiri kurtarmak üzere başvurulmuş bir aldatmacadır sadece.

Aslında phallus mitosu, gören Havva’yı yadsıyan erkeğin, onun adına kendi organına bakmasıyla oluşmuş trajik öyküdür. Erkeğin orasına takılıp kalan incir yaprağı, ardındaki seyir objesine odaklanan ilgiyi ikiye katlamıştır; yalnızca cinsel organından ibaret olan erkek, en az kadın kadar kendisi de orasını seyreder. Öte yandan, am ile karşılaştırıldığında, yarak da doğrular bunu –aynaya yandan bakan kadının cinselliği tüm vücuduna yayılırken, erkeğin cinselliği kendiliğinden orasına sıkışıp kalmıştır. Bir

başka deyişle, profilden yoksun amı sadece önden seyredilirken, yarağın her iki konumda da mevcudiyetini kutsadığını görürüz. Bu nedenle, donu indirdiğimizde, am açılır, yarak çıkarılır; öyle ki, sonuçta bu fillerin bile kendilerine rağmen cinselliğin ilgi alanı içine girip, etkin ya da edilgin bir kimlik (cinsiyet) kazandığını müşahade ederiz –çıkarılan cinsel organ, bir tür meydan okuma, daha doğrusu, vücudu istila eden organın gövde gösterisidir; önünü açmakla yetinen erkek, eğer teşhirci değilse, büyük bir olasılıkla arkasına işaret etmektedir; fermuar indirildiğinde, maslahata yaraşan tek şey, *çıkmaq*'tır; *açmaq* fiili ise, duhulün gerçekleşeceği göt ve am gibi yarıklara gönderme yapar yalnızca.

Böylece, karşı cinsi seyretmeyi tekeline alan erkek, sıra kendisine geldiğinde, çıkardığı organıyla tecavüzkar bir kimliğe bürünür. Bu aşamada kalkık organ, önceden seyredilmiş cinsel haz objesinin göstergesi olarak, gereğinin yerine getirilmesi koşuluyla, handiyse metazori seyrettirilen bir organa bırakmıştır yerini. Uyarılmış erkek karşısında kadına düşen tek rol, koşulsuz teslimiyet olup, bu da değerlendirmeye yönelik bir seyretmenin peşinen rafa kaldırıldığını gösterir bize. Cinsel fantezilerinde yarağının boyutu ile karşı cinsi büyülediğini varsayan erkek, seyredilmeyi sadece bunun onaylanması olarak kabul ettiği sürece üstlendiği rolü sürdürür –yarağın fetişe dönüşmesi, kadından çok erkeğin takıntısından kaynaklanır; erkek, gücünü salt boyutundan alan orası ile vardır çünkü; yarak, mevcudiyetini erkeğin cinsel organı olmasına değil, azman olduğunu tasdik eden görüntüsüne borçludur adeta.

Erkekler arasında penis boyutuna odaklanan rekabetin trajediye (onulmaz saplantı) dönüşmesi, cinsel kimlikle özdeşleşmenin bu organa indirgenmesinden kaynaklanır; gücü simgeleyen kallavi maslahat, rakiplerin bertaraf edilmesinde en etkin silahtır çünkü –en azından, hayvanlar aleminde bunu doğrulayan çarpıcı örneklerle rastlamak mümkündür.

Helena E.Fischer, cinsel seçimde (partner tercihi) penis boyutunun belirleyici olmasını, Darwin'den yaptığı bir alıntıya dayanarak, bu organa atfedilen anlama bağlar. Buna göre, insandan üç kez daha iri olmasına karşın, penis boyutunu öteki erkeğin uzvuyla yarıştırmaya ihtiyacı duymadığı için, gorilin cinsel organı sadece beş santim uzunluğundadır -bu vesileyle, porno dergilerini şenlendiren erotik fantezilerde, çoğu erkeğin düşlediği penisin, handiyse bira şişesine müsavi çapıyla, en az yirmi santim uzunluğunda olduğunu anımsamaya çalışalım- ancak, bu organın tahrik amacıyla gündeme geldiği şempanzelerde durum değişir: "(...) erkek şempanze bir dişiye bacaklarını açıp sertleşmiş penisini göstererek ve dişiye bakarken organıyla oynayarak kur yapar. İri ve çarpıcı bir penis, sahibinin kişiliğini ve cinsel gücünü reklam eder; bu ise dişileri mıknaş gibi çekebilir. (...) İnsan penisleri oldukça kalındır. Kalın bir penis, döl yolunun dıştaki üçte birinin kaslarını gerer ve klitorisin başlığını çekmek suretiyle heyecan verici bir sürtünme yaratarak, orgazmı kolaşlaştırır." Fischer'e göre, eşleşme söz konusu olduğunda, cinsel organı uzunluk ve kalınlığı ile göz doyurucu erkeklerin revaçta olması tamamen bu doğal seçimden kaynaklanır –bereketi simgeleyen organ, her şeyden önce, devasa boyutları ile abidevi olmalıdır.

UTERUS* KÂBUSU

*İtince adamın penisi küçük emme sesleri
çıkarıyordu, içini iyice dolduran penis dölyatağının
ucuna değiyor, ama soluk alıp veriş hızlanır hızlanmaz,
erkek dışarı çekiyordu kendini.*

(Anais Nin)

*Dünyada onun için feda 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 orta-
ya çıkarmak istiyorum.*

(Marquis de Sade)

Cinsel hazda yaşanan doruk noktasını, sadece saniyelere meydan okumak üzere zamana yaymayla yetinmeyip, yeni bir zirveye taşıma tutkusu, oldum olası meşgul etmiştir insanoğlunu. Bu bağlamda, dölyatağının hassas bölgesine değebilen penisin, klitorisle alınan hazzı artırdığı inancı (olgu), düpedüz korkulu rüyasıdır (uterus kâbusu) erkeğin –erkek, hemcinsinin imreneceği boyuta ulaşmamış cinsel organıyla alenen yıkımın eşğine gelmiştir artık.

Egbert Hörmann, bu sorunu işlediği ironik denemesinde, kimsenin telaffuz edemediği gerçekleri kurcalarken, usulca Akhilleus topuğundan vurur erkeği. Hörmann'a göre, sertleşmiş yarak, erkeklerin egemen olduğu toplumda sayılı tabular arasında yer alır; gizemli bir ritüel objesi gibi, herkesin hayran olduğu bu organ, hem her yerde mevcut, hem de görünmezlikle zırhlı olup, hakkında fikir

*) Döl yatağı.

yürütülmesine izin vermez. Öte yandan, iri bir burun ya da şişmanlık, sonuçta öznel beğeni sorunu olmasına rağmen, sıra oraya geldiğinde, vücudun hiçbir parçasında karşılaşmadığımız şekilde, iki sözcüğe sıkışıp kalır: ya büyük, ya da küçük.

Boyutun sadece belirleyici olmayıp, hayati önem taşıdığını söyleyen Hörmann, giderek bamteline bastığı sorunla, adeta can evinden vurur erkeği; “Erkekler, çoğun büyük organdan ziyade *tekniğin* önemli olduğu teziyle kadınları ikna etmeye çalışırlar. Elbette çuval gibi yatan bir erkeğin salt okkalı maslahatı ile karşı tarafı mutlu etmesi mümkün değildir. Ancak, *Kamasutra*’ya dek varan teknikle ilgili laf salatasını bir yana bırakıp sadede geldiğimizde, o kritik (ölümcül) itirafla birlikte maske düşen her kadın büyük yarağı arzular –tıpkı erkek gibi.”

Ne var ki, Hörmann’ın asıl vurguladığı nokta, penis boyutundan ötürü tüm erkeklerin -gizli ya da açık- nevrozun (penis paranoyası) eşiğine gelmesidir; zira burada karşılaştığımız temel sorun, kaç santim olursa olsun, penisin hiçbir zaman yeterince büyük olmayışından kaynaklanmaktadır: “(...) büyüklüğü önemsemeyenin orası küçüktür. Penisi küçük boyutlu olup, ancak bununla pekala yetindiğini söyleyeninki öyledir. Sadece küçük penisli olduğunu itiraf edenin orası ise gerçekten çok küçük olup, nevrozlu hastadır. Büyüklüğün önemi olmadığını söyleyen kadına gelince, ya ataerkil düzende beyni yıkanmış, ya da bakiredir. Büyük yaraklı olduğunu söyleyenin ise öyle bir organa ihtiyacı vardır. Son olarak bu konuda susmayı tercih edenlere gelince, her halükarda onlarınki de küçüktür.”

Hörmann'ın şaşırtıcı bir ustalıkla sergilediği bu görünüm, erkeklerin hangi gerekçeyle incir yaprağına sıkı sıkıya sarıldıklarını gösterir bize; penis paranoyası, sahip olduğu organla bir türlü iktifa etmeyen erkeğin gizli dramıdır esasen. Bu nedenle, varlığını her an hissettiğimiz penis, görünmediği sürece büyüktür; her ve hiçbir yerde olanın gizemli mevcudiyetini kimse sorgulayamaz çünkü.

Hiç kuşkusuz, bütün bunların erkeklere özgü bir takıntı olduğunu söyleyip, *phallusophie*'nin tarihöncesine dayanan geçmişini daha kapsamlı ve farklı bir platformda tartışmaya açabiliriz. Ancak, penis paranoyası ile somut gerçekler arasındaki hassas sınır çizgisini dikkate aldığımızda, phallus kültürünün ardında yatan tekinsiz gerekçe tüm çıplaklığı ile karşımıza çıkar: kısa ve ince penis, yalnız görüntüsüyle değil, işleviyle de tekleyip, sahibini mahcup etmeye adaydır. Açıkça itiraf edilmese bile, Priapos'un herhangi bir mitoloji kahramanı olmaktan öte, okkalı maslahata duyulan özlemi simgelediğini bilmeyen yoktur.

Bu bağlamda, ikinci evliliğini yapan bir kadının *Gizli Cinsel Sorunlar* köşesine utanarak yazdığı mektup hayli ilginç bir örnektir: "İlk eşim, hayatıma giren tek erkekti. Sık sık, yirmi santimi bulan cinsel organından söz açıp, şanslı biri olduğumu, çoğu kadının on beş santimle yetinmek zorunda kaldığını söylediğinde, doğrusu ya, hiç üzerinde durmamıştım bunun. Yeni eşimin cinsel organı ise, takriben on, on iki santim ve çok ince; sertliğini uzun süre muhafaza eden cinsel organıyla yatakta elinden gelen çabayı göstermesine karşın bir türlü orgazm olamı-

yorum; orası, hiçbir pozisyonda istediğim yere değmiyor; el yardımıyla kendimi tatmin etmeye çalıştım; o da sonuç vermedi. Cinsel organı büyültmenin bir yolu yok mu? Ne olur yardımcı olun! Çok kibar bir insan; onu kırmak istemiyorum.” Soruyu yanıtlamaya çalışan uzman Lemon Clark ise, kısa bir açıklamadan sonra acı gerçeği söylüyor: “Bu durumda, maalesef yapacak hiçbir şey yok!” Clark’a göre, bazı kadınlar için orgazma ulaşmak, cinsel organı mümkün olduğu kadar derinde hissetmeye bağıntılı olup, küçük penisli erkeklerin bunlar karşısında hiçbir şansı yoktur; çünkü: “(...) klitoris, her ne kadar orgazmın gerçekleşmesinde başrolü oynuyorsa da, kimi kadının, cinsel hazzı gerçek anlamda yaşayabilmek için, penisi iyice derinde hissetmeye ihtiyacı vardır. Kanımca, dölyatağının ağzına değen penis, onu uyarıp, harekete getirir. Bu organ, olağanüstü duyarlı karınzarıyla kaplı olup, uyarıldığında, kadının yaşayacağı orgazm her bakımdan daha güçlü ve yoğun olmaktadır.”

Bu yalın gerçek, penis paranoyası ile aklını orasına takıp, cinsel organı ile bir türlü yıldızı barışmayan erkeklerin pek de haksız olmadıklarını göstermektedir –gücünü, penisin görünmez varlığına borçlu olan phallus mitosu, ataerkil düzenin erkeğe bahsettiği en büyük armağandır belki de!

Ademoğlu şempanze değil; en azından ilk günden bu yana düşmeyen incir yaprağı ile orası hâlâ korunma altında. Ne var ki, erkeğin korkulu rüyasını değiştirmiyor bu; yaprak düştüğünde orasından başka sığınacak yeri olmayanın *uterus* kabusu, Hörmann’ı haklı çıkarıyor hep: “Küçük penis, hiçbir zaman moda olmamıştır.”

MUZAFFER SİYAHÎ

Pornografide siyah erkek her şeyi düzme yeteneği olan biri olarak tanımlanmıştır ...bir bok parçasını bile. Sadece aletin ölçüsü, her zaman hazır oluşu ve seçici olmamasıyla tanımlanmıştır.

(Alice Walker)

Siyah adamın kılıcı da kılıçtır hani. Onu karınıza sapladığında, kadın gerçekten de bir şeyler hisseder. İlham ya da vahiy gibidir bu. Bıraktığı tadın ardından, sizin küçük aletiniz kayıptır. Oda terden sıırılsıklam oluncaya kadar pompalayın, sadece şarkı söylüyor da sayılabilirsiniz. Bu bir elvedadır..

(Michel Cournot)

Adam Philipps, zenneye eğlenmenin ardındaki gerçeği kurcalarken, pattadak bamteline basar erkeğin. Philipps'in verdiği bilgiye göre, üyeleri arasında Henry Kissinger ve Ronald Reagan gibi ünlü isimlerin yer aldığı bir kulüpte her yıl sahnelenen *Alçak Sosyete*, en büyük alkışı zenne Bubbles Boobenheim'ın takma poposunu asansöre sürttüğü yerde alır. Bu tepkinin ardında kadın düşmanlığı ile homofobinin daimi birlikteliğini gören Philipps, önce Marjorie Garber'dan yaptığı bir alıntıyla girer konuya: "(...) kadınlık ve eşcinsellik tehdidini etkisizleştirmek için seçilen yol, tıpkı bir zehirden panzehir yapılmasına benziyor." Ne var ki, burada söz konusu olan gerçeğin (sorunsal) yeterince açıklığa kavuşmadığı görüşündedir Philipps; en azından, zenneyi alaya almanın kökeninde, daha cüretkar telaffuz etmemiz gereken bir başka gerçek vardır:

"(...) kadınmışım gibi yapabiliyor veya başkalarının kadınmış gibi yapmasını seyretmekten keyif alabiliyorsam, kadın olmadığımı kesin biçimde inanabilmem, çok acayip; yani gerçekte ne isem onu taklit etmeyi beceremiyorum. Gerçek kimliğim, tanımı itibariyle taklidini yapamadığım bir şey haline geliyor."

Robert Mapplethorpe'un *Philip* adlı fotoğrafında ise, eksiksiz erkekliğin göstergesi olarak, bu takıntıyı deşifre eden en yetkin örneklerden biriyle karşılaşırız; silahını başta çeken erkek, cinsel kimliğine ilişkin tartışmayı peşinen engellemiştir: devasa maslahat, "adı var, kendi yok"u geçersiz kılarken -gözümüze sokarcasına simgelediği erkek cinselliğinden öte- külliye istila etmiştir sahibini. Pervasızca teşhir edilen phallus, üstlendiği cinsel rolü oynamakta (kanıtlamak) acze düşen erkeğin, "tanımı itibariyle taklidini yapamadığı" cinsiyeti için son ve umutsuz bir sığınak noktasıdır burada.

Philip'in kalkık konumdaki cinsel organı, phalloplastiyi yönlendiren erk mücadelesine cesurca verilmiş bir yanıttır esasen: yarak, silikonlu yapay göğüsle karşılaştırıldığında, Tanrı'nın sadece erkeğe bahsettiği, sonradan tesisi mümkün olmayan bir *armağan-organ*'dır. Bu olgu, yani övünç vesilesine dönüşmüş hakiki yarak, cinsiyet değiştirme ameliyatı söz konusu olduğunda, "bir erkek vücudu 'inşa etme'nin kolay olmaması gerektiği yolundaki sinsi duygu"yu -gerçekte, erkek psikolojisi açısından, sahip olunamayanın sahibi olarak, imrenilir cinsiyeti güvenceye alma arzusu kadar, haset ve kaygının iç içe geçtiği karmaşık bir haletiruhiye de eşlik etmektedir bu duyguya- bir kez daha ortaya koyar; sahte maslahat her an fire verme-

ye hazırdır: “Alet düşebilmektedir, sertleşmemektedir. (...) Cinsiyet değiştirme ameliyatında phallusun ayrıcalığı korunmaktadır; ‘orijinal parça’ sonradan takılamaz, ancak doğuştan gelir.” (M.Garber)

Siyahi adamın haşmetli cinsel uzvu, kadın ve erkeğin birbirini bütünlediği varsayılan “uyumlu simetri”sine indirilmiş ölümcül bir darbedir burada; erkeğin öteki yarısı kadın değil, cinsel organından geriye kalan defolu boşluktur yalnızca. Buna göre, fiili (görünür) varlığı ile mevcudiyetini *ad libitum* katlayan penis, sonuçta her şeyi topyekün istila (ilga) ederek, gizli bir ikona dönüşmüştür nerdeyse; ve bu aşamada erkeğin mitsel cinsi uzvu bir tek şey beklemektedir bizden: varlığını kutsama tarzımızın, koşulsuz benimsenmiş bir ritüel olarak, ebediyen sürdürülmesi.

Mapplethorpe’un özenle seçip, istisnasız hemen hepsiyle yattığı kara derili erkekler, bu ırka ilişkin yaygın önyargıyı büsbütün güçlendirir. Gerçekte zencinin cinsel organı da ortalama on iki santimetre olmasına rağmen, beyaz adam bir türlü kabullenmez bunu; sahip olmak istediğini, sonuçta oç alma duygusuyla yanıp tutuşacağı *öteki*’nde varsaymak, bitmeyen takıntısıdır onun: devasa maslahat, zeka özürlü siyahi kölenin yegane can yeleği olup, hayvanı ırkın yeryüzünde bundan başka tutunabileceği hiçbir şeyi yoktur: “(...) gerçek nedir? Afrikalı siyahlar arasındaki ortalama penis uzunluğu, diyor Dr. Pales, yüz yirmi milimetreyi çok seyrek aşar. Fakat bunlar kimseyi ikna etmeyen gerçeklerdir. Zencinin bir hayvan olduğu inancındadır beyaz adam; o, bir *penis*’tir.”

Ne var ki, Mapplethorpe'un siyahi erkeklerden hazırladığı seçkiye dikkatli bakınca, Philip'ten Bob Love'a kadar uzayan gizli Priapos'lar listesinde, bu ortalama boyutun en az ikiye katlandığını görürüz. Philip, sıyırdığı pantolonuyla cinsel organını açmamış, izleyiciye meydan okurcasına, alenen çıkarmıştır; sol eliyle kavradığı -kallavi maslahatı ellemek çekingenliği, kavramak ise sahip çıkıp, onunla gururlanmayı imler- cinsel organı değil, sadece adı var olanın müşahhas mevcudiyetiyle, hakkındaki söylenmeyi doğrulayan tapınç nesnesidir; zira, yine Hörmann'ın deyişiyle, yarak kraldır; ancak, rekabet koşullarının sürekli tehdidi altındaki takipsizliği ile hep geçici kral; ötekine düşürdüğü gölge -en azından imgelemde var olan daha gelişkin örneğiyle- pek yakında gölgeleneceği, ya da elan gölgelendiğinin habercisidir.

Cinsel organıyla girdiği diyalogda ademoğlundan gorili örnek almasını bekleyemeyiz elbette; gelgelelim, cinsel uzvundan daha fazla bir şey olmadığına takılıp kalan erkeğin, pisi pisine iktidarsızlığa mahkum olduğunu anımsadığımızda, şempanzeye öykünmenin de fazla bir anlamı olmadığı açıkça ortaya çıkmaktadır; erkeğin orasına indirgenmesiyle açılan boşluğa, kadından önce erkek düşmeye namzettir çünkü -penis, erkeğe devrilir, *uterus*'a dek varan yoluyla kadına girer; bu yüzden, cinsel organı altında kalan erkeğin ölesiye ezilmesi kaçınılmazdır.



Dünya Nimeti'nde belli ölçüye kadar yazarın otobiyografisinden izler taşıyan Isak, daha ilk sayfalarda gelişkin vücuduyla okurun dikkatini çeker. Tıknaç, ama iriyarı adam pek güzel olmasa bile, tuttuğunu koparacak denli güçlü yapısıyla sahici bir *erkek*'tir. Knut Hamsun ise son derece dolaylı bir biçimde aktarır bunu; Isak ormanda çalışırken, eşinin kulağı ondadır; "İnger, onun ormanda ağaç kestğini duydu; çok uzak değildi orman ve çatırtılardan, Isak'ın koca koca ağaçları devirdiğini anladı." Besbelli: Hamsun, kahramanın erotik görüntüsünü ses'le çizmiştir bu bölümde. Açık hava, gerçekte *Pan*'dan *Peer Cynt*'e kadar, İskandinav edebiyatında gizli bir erotizme

eşlik eder hep; en azından, insani ilişkilerin yeşerdiği yerde çoğun önemli bir yerdedir doğa. Öte yandan, Afrika'da kum, çöl ve çıplak ayak ne denli cinselliği çağrıştırıyorsa, kuzey ülkelerinde de ağaç, kereste ve çelik gibi pazı o ölçüde onun yerini almıştır.

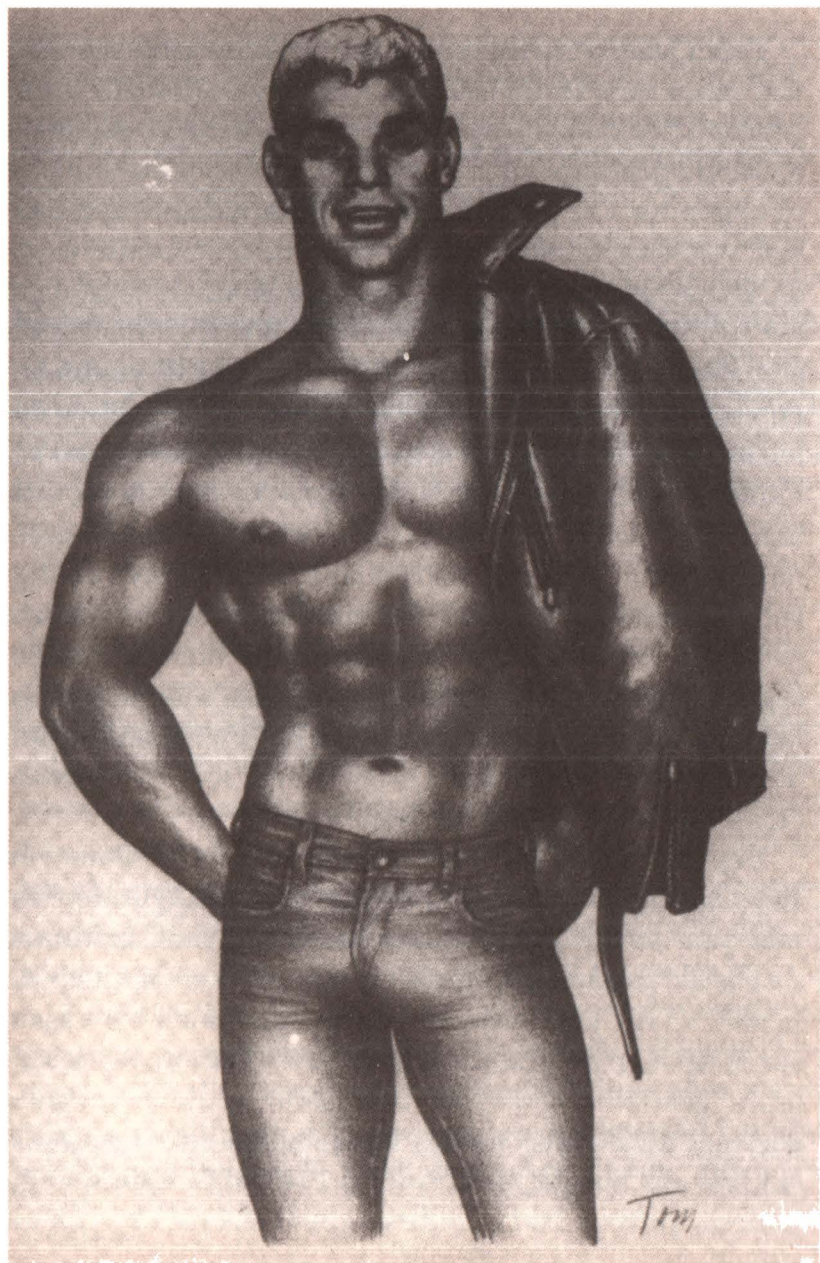
Oduncu simgesi, daha erinlik öncesi Tom of Finland'ın (Touko Laaksonen) düşlerini süsleyen bir semboldür esasen; ancak, burada belirleyici olan husus, oduncunun belli bir meslek grubu içindeki özgül konumudur. Buna göre, bir maden işçisi veya balıkçı da doğayla iç içe yaşayıp, hayatını kol gücüyle sürdürmesine rağmen, oduncunun bedeniyle kurduğu ilişki en uç noktada yer alır –oduncu, yaşam mücadelesinde kafa ve kol emeği arasındaki tercihini mutlak biçimde ikinciden yana yapmıştır.

Ne var ki, doğayla kucaklaşan güçlü erkek imgesi bütünüyle hayal ürünüdür Tom için –bu nedenle, fizyolojik deformasyondan sallantılı cinsel kimliğe kadar, olmayan adamlardır bunlar. Gelgelelim, yine de birçok insan (erkek) –eğer heteroseksüel duyarlılığını tartışmaya açacak denli kendinden emin ise- basbayağı büyülenir bu figürler karşısında; en azından, bu erkeklerin hemen hepsi, tanımlamakta zorlandığımız bir sahiciliğin uzantısında yer almaktadır. Gerçi erken yaşta erkeklerle birlikte olan Tom, yaşamı boyunca karşı cinse uzak durmuştur; ama çizdiği desenlerde, birlikte olduğu veya olmayı tasarladığı erkeğin değil, kendisiyle baş başa kalabilmenin (tahammül?) arayışı içinde olmuştur sadece. Bu yüzden, sağ eliyle desen çizerken, sol eli uyarılmış durumdaki cinsel organındadır hep; dolayısıyla maçonun suretiyle noktalan çizim, daha doğrusu *çizmek* eylemi, son tahlilde bit-

meyen ereksiyon özleminden kaynaklanır burada. Dahası, desenin niteliğini de -tıpkı bir sismograf hassasiyetiyle- cinsel organ belirler; doğru gidiyorsa kalkık, herhangi bir bozulma varsa derhal sönmeye yüz tutmuştur penis. Ancak, yıllar sonra salt resim dili açısından bu desenler tartışmaya açıldığında, en büyük sorunu burada yaşayacaktır Tom; ereksiyon süresiyle sınırlı çizimde birçok şey aceleye gelmiştir.

Aslında en ayrıntılı çizimlere gereken süre için bile yüzünü kızartamayacak denli uyumlu bir organı vardır Tom'un; ama maço imgesinin, bir resim olarak istenen kıvama gelmesi yine de sanıldığından çok daha güçtür. Tom'un deseni, her şeyden önce kendisiyle çelişen bir istimna metaforudur; onanizmin asli amacı, *erectio*'ya son verecek olanın iptalidir -ellemeden otuzbir çekmenin parodisi.

İlk kez Helsinki'de büyük kent atmosferiyle tanışan Tom, çizdiklerinin gerçek olduğunu görünce şaşırır; erkekler dünyasında oduncudan başkaları da vardır -polis, asker, sokaktaki işsiz genç vb. erotik fantezilerinin canlı örneği olarak karşısındadır şimdi. Ancak, grafik eğitimi için geldiği bu kentte çok geçmeden düş kırıklığına uğrar; çünkü zengin değil, sanatçı olma hayaliyle gelmiştir buraya; sessizce içine kapanıp, başlar kendi bildiği gibi çizmeye. Okulda öğrendikleriyle sadece fantezilerini süsleyen erkek modeline biraz daha yaklaşır; kapalı kapılar ardında kalem, kağıt ve elbette uyarılmış cinsel organı onun için en büyük mutluluk kaynağıdır. Gerçekte kimseye göstermediği bu desenlerden hiçbir beklentisi yoktur; çizmek, uyarılmış penisle sonsuz onanizm arayışıdır olsa olsa.



İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla en çetin sınavlardan birini verir Tom; saunada çıplak, yatakhane de sliple gördüğü delikanlılara sahip olamadığı için değil, kapalı bir mekanda gönlünce çizme olanağını yitirmiş olmaktan ötürü üzüldür. Öte yandan, Tom'un nazarında, savaşın kendisi, yenilenin düzüldüğü büyük bir cinsel oyundur aslında; kalkan (ereksiyon) roket, fırlatılan (sokmak) mermi vb. her şey, "en erkek" in daha zayıf olanı düzdüğü müthiş bir erotizmle iç içedir. Bu arada askeri üniforma ile yaşam boyu etkisinde kalacağı çizme de usulca fetiş nesnelere dönüşmüştür; çizme, bir türlü beceremediği ayak resmini kamufle etmekten öte, pantolona sığmayan penisin en fiyakalı aksesuarıdır. Tom'un, yıllar sonra, çizimlerinde gide rek büyüyen devasa maslahatlarla ilgili bir soruya verdiği yanıt ise oldukça ilginçtir: "Penisin büyüklüğü benim için gerçekten önemsiz. Dev boyutlu cinsel organa, erkeğin cepheden görünümüne ilişkin sansür kalktıktan sonra başladım; fotoğrafta mümkün olmayan bir şey bulmak zorundaydım. Bu dev organların hepsi izleyici için -bana gelince, ilgimi daha ziyade arka taraf çekiyor."

Beş yılı aşkın bir süre çalışma olanağı bulamayan Tom, savaş sonrası yine Helsinki'ye döndüğünde, resmin yanı sıra Sibeliuss Akademi si'nde piyano eğitimine de başlar; geceleri bir barda piyano çalarken akli hep dışarıda, kuytu köşelerdedir -alabildiğine hızlı bir yaşam süren sanatçı, bu arada yakın çevresindekilere de desenlerini gösterme cesaretini bulmuştur artık. İnanmakta zorlanır, ama gören herkes kendisinden çok daha fazla ciddiye alır bu maçoları. Ancak, 1940'larda eşcinsel eğilimlerin şu veya bu biçimde sergilenmesi hâlâ büyük bir

suçtur; öyle ki, sözümona bu konuda en hoşgörülü olan psikologların yaklaşımı bile düpedüz gülünçtür –elektroşokla tedavi edilemeyecek denli ağır bir vak’a söz konusu ise, lobotomiye (beynin bir bölümünü kesip çıkarma) kadar çaresi vardır bu hastalığın!

Tom’un yaşamındaki dönüm noktası, arkadaşlarının ısrarı üzerine *Physique Pictorial* dergisine yolladığı desenle başlar; umutsuz ve utana sıkıla gönderdiği bu çalışmayla ilk kez kamuoyu önünde sınav verecektir. Bu yüzden, önce bir takma ad bulur kendisine: Finlandiya’lı Tom. 1950’li yıllara gelindiğinde bir çok şey değişmeye başlamıştır artık. Gerçi sansür hâlâ yürürlükte olup, çift anlamlı davranışlardan yüz ifadesine, iki erkeğin birbirine değmesinden çıplak vücudun önden görünümüne kadar yığınla ayrıntı yasaklar listesinde. Ancak, vücut geliştirme kisvesi altında yayınlanan erkek magazinleri ile bu alandaki tabular da birer birer yıkılmaya yüz tutmuştur şimdi; bundan böyle hiçbir şeyin, derinden ama sürekli yayılan şöhretini engellemesi mümkün değildir. Nitekim, otuz yıl geçmeden, başta Londra ve New York sosyetesinin *crème de la crème** tabakası olmak üzere birçok ünlü isim -Franco Zeffirelli telefonla arayıp, Michelangelo’nun *David*’ini ısmarlamıştır- sıraya girerken, çeşitli galeriler de, yeni mukavele arayışı içinde, ardına kadar kapılarını kendisine açacaklardır.

Tom’un 1961 yılında yaptığı bir deseni çözümlemeye çalışalım. Sarışın delikanlı, o günün koşulları dikkate alındığında, bir dizi mesaj vermektedir bize. Buna göre, klasik “üçgen vücutlu erkek” imgesi sadece bir şemadır burada; yüz ifadesi, fermuarlı siyah deri ceket, blucin, kılsız gö-

*) Seçkinler.

ğüs, ışık düzeni, figür/dipyüzey karşıtlığı vb. çok sayıda gösterge deşifre edilmeyi beklemektedir izleyiciden. Bir başka deyişle, salt bu göstergeler bile çözüm bekleyen mesajın tartışmasız varlığı konusunda yeterince kışkırtıcıdır. Umberto Eco'yu anımsayalım: "Her mesaj çözülebilir, yeter ki bunun bir mesaj olduğu bilinsin."

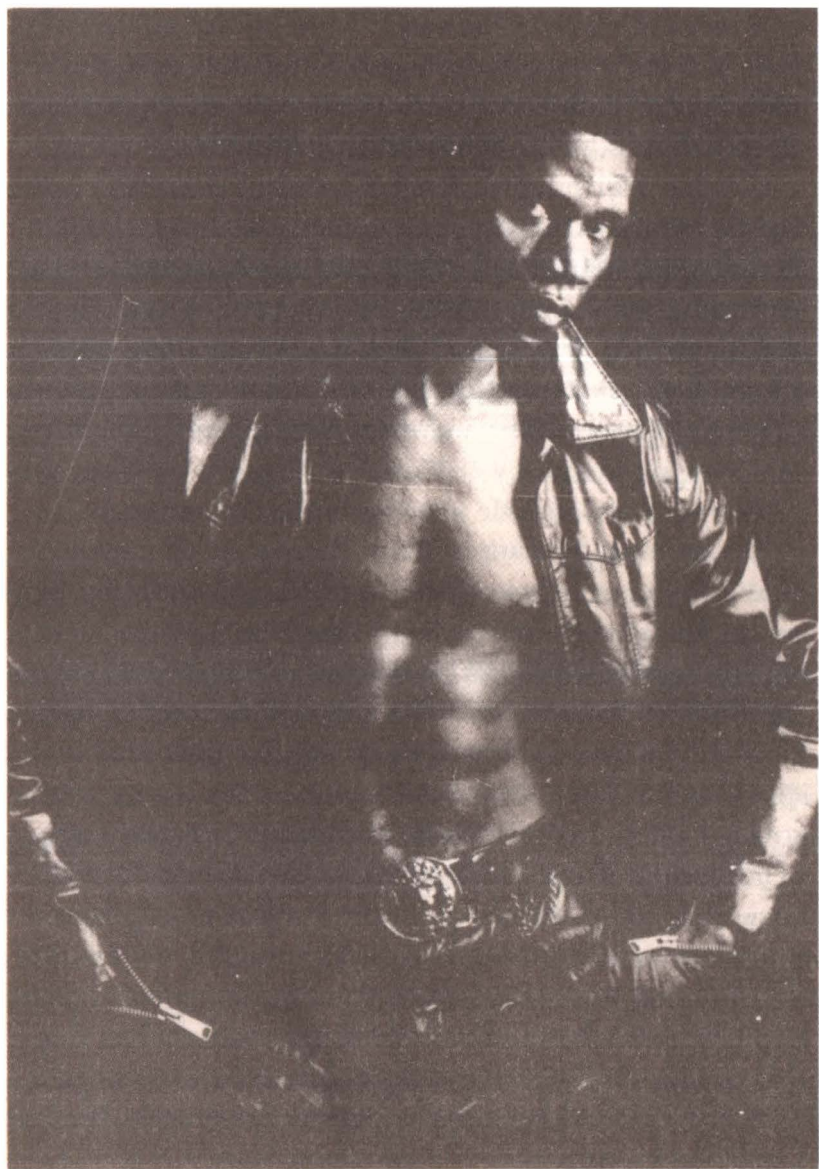
Kayıtsız ve bomboş duran bir yüz, ideal eşcinsel partnerin prototipidir aslında. Tom'un fotoğrafa karşı verdiği sınavda asıl başarılı olduğu nokta, aşırı gelişmiş cinsel organdan çok, bu anlamsız suratlardır hiç kuşkusuz -mutlu, ama tın tın. Besbelli: Cinsel tercihleri konusunda fazla kafa yormayan bu gencin penisi her an uyarılmaya hazırdır-damızlık boğa, öncelikle böndür. Mükemmel partner, muamele bittikten sonra kendisiyle konuşulacak hiçbir şey olmayan kişidir. Ancak, o dönemin koşulları açısından, Tom'un bu neşeli maçoları (erkek avcısı) bir başka anlamla daha yüklüdür: Cinsel tercihlerden ötürü azınlıkta kalan mutsuz değildir. Vücudunu -özellikle karın ve göğüs nahiyesi- sere serpe teşhir eden erkeğin boş ve mütebessim yüz ifadesi, eşcinsel için açıkça özgürlüğün (özgüven) sembolüdür -erkek, sansüre takılmaksızın, öteki erkeğe çağrıda bulunmaktadır böylelikle.

Karın bölgesine yayılan kasların erotik çağrışımı ile blucinin oluşturduğu bütün ise, Tom'un içeriği konusunda her türlü kuşkuyu peşinen bertaraf ettiği en net mesajlardan birini içermektedir hiç kuşkusuz. Yalnız kadında değil, erkekte de bedenin hiçbir bölümü bel ile omuz arasında kalan kısım kadar erotik değildir; yüz, tanışma anıyla sınırlı olan ilk uçucu sinyali verir; belden aşağısı ise fantezinin tükendiği mutlak sondur; sacayağını göğüs, karın

ve belin oluşturduğu bölüme gelince, burası başlı başına bir özgürlük alanıdır insanoğlu için –duhul noktasından dudağa kadar olan yer, çiftleşmenin gerçek anlamda iki bedene yayılıp, dokunmanın erotik sürtünmeye dönüştüğü en anlamlı (bakir) bölümdür son tahlilde.

Charles Worthington’dan bir fotoğraf, Tom’un bu konudaki sezgisini hiçbir şüpheye yer bırakmayacak biçimde doğrular; hafifçe açılan blucinin içinde durandan çok, üstündeki çıplak ten muhatabını davet etmektedir. Her iki örnekte de kıla yer yoktur –Tom’da, sadece cinsel organın çevresi değil, bedenın tüm kıllı bölümleri sansüre takıldığı için; diğerinde ise tamamen estetik kaygıdan ötürü. Başlangıçta sansürün yasakladığı kıllı göğüs ve karın, cinsel estetiğin söyleminde kendiliğinden dışlanmıştır.

Öte yandan, bluciniyle Vahşi Batı’nın uluslararası maosu kovboyun cinsel seçimi de çoğun şaibelidir. Bu bağlamda, George Quaintance’in kovboylarla ilgili olarak yaptığı bir açıklamada, ABD’li maoların kasabadaki bayan ğretmen ya da genç kızlardan çok birbirlerine ilgi duyma ihtimalinden söz etmesi hayli çarpıcı bir ipucudur bizim için. Oduncu ile kovboyun blştğ ortak payda, yerine göre aslı işlerini gölgeleyecek şekilde bir başka mesleği icra ediyor olmalarıdır: erkeklik. Ne var ki, burada söz konusu olan erkeklik, her an kopmaya hazır bir gösteridir son çözümlemede; “sürekli erkek”in en büyük takıntısı, cinsel kimliğinden duyduğu kuşkudur. Bu nedenle, doğal kimliğin ötesinde abartılmış erkekliğe mahkmiyet maçonun gerçek dramıdır; “en erkek”, narsisizmin kuşağında, usulca karşıtına dönüşmüştür esasen; dolayısıyla, kiminle birlikte olursa olsun, daima kendisini düzer o.



Ne var ki, sert erkeğin değişmeyen fetiş nesneleri arasında ilk sırayı her zaman deri ceket alır. Harley Davidson ile tur atan maço için (Robin Hood'un torunu) fermuarlı siyah deri ceket ve çizme onsuz olmaz bir üniformadır. Tom, 1950'lerden itibaren gündemdeki yerini alıp, hâlâ modaya meydan okuyan bu giyim tarzını çok daha önceden sezmiştir aslında. Nitekim, herkesin kaşmır kazakla "kostak delikanlı"yı oynadığı bir dönemde, onun çevreyi hiçe sayarcasına, tercihini ısrarla deri giysiden yana yaptığını görürüz.

Bu arada düğmenin yerini alan fermuar ile blucin ve deri cekette aynı yananlamını tekrarlanıyor olması hayli ilginçtir. Pantolondaki fermuar, pratik olmaktan öte, "zamanı tasarruf" amacını pekiştirir öncelikle; "aç-kapa"nın kolaylığı, genel tuvalette işemek kadar, en güç koşullardaki kaçamak ilişkilere de yardımcı olmaktadır –pantolonda gizlenen orası, fermuar aracılığıyla her an ellenmeye hazır duruma gelmiştir. Ayrıca, Giles Foden'in altını çizdiği üzere, ayırma ve birleştirmeyi sorun olmaktan çıkaran mekanizması ile bir teknoloji harikası sayabileceğimiz fermuarın, salt bu özelliği açısından bile, başlı başına cinsel çağrışımla yüklü bir sembol olduğunu söylemek pekala mümkündür; fermuar, bir anlamda "sınırsız çiftleşmenin mekanik aracı"dır.

Tom'un açtığı yolda ilerleyen maço estetiğinin uygulamadaki en somut örneklerinden birini Norman Hatton imzalı fotoğrafta görüyoruz; deri ceket ve pantolon, eldivende yinelenen fermuar, belden boyuna kadar açıkta kalan bölüm vb. her şey, "katıksız erkek"in cinselliğini çağrıştıran göstergeler dizisinde yer alıyor. Hatton'da mode-

lin sol üst tarafından çaprazlama gelen ışıkla, figürdeki kabartma etkisi ön plana çıkıp, dipyüzeyle bunun arasındaki ilişki belirsizliğe sürüklenince, izleyicinin imgelem gücü de kendiliğinden sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuş oluyor böylelikle. Seks ve kriminolitik şiddet potansiyelinin iç içe geçtiği bu fotoğrafta renge yer yok; çünkü, bütünüyle siyah üzerine kurulu bir düzenleme bu –giysi, ten rengi ve karanlık. Görünebilir olan, sadece ten, metal (fermuar ile kemerdeki halka) ve deriden yansıyan ışıkla sınırlı. Hutton’da, az sonra çift egzoslu Harley Davidson’una atlayacak olan siyahi maço, marihuana’lı kafayla, kadın erkek ayrımı yapmadan soyunacaktır –alabildiğine afili ve davetkar, ama o ölçüde mesafeli.

Diğerinde ise her şey apaçık; delikanlıya baktıkça Tom’un sol eliyle ne yaptığını kolayca fark edebiliyoruz –uyarılmış cinsel organın yönlendirdiği desen, yorumlama özgürlüğünü çepeçevre kuşattığı izleyiciye hiçbir hak tanımıyor burada. Önceleri tamamen düş gücüyle çizilen erkek, daha sonra fotoğrafla desteklenmesine rağmen -bu örnekte de açıkça görüldüğü üzere- sonuçta imgelemdeki model hep ağır basmaktadır. Tom’un fotoğraftan ayrıldığı nokta, yalnızca boyutları abartılmış penis değil, adaleli erkek vücudundaki hacim duygusunun (yanılsama) bütünüyle cinselliğe yönelik olmasıdır; erkekte gelişkin kas, bedene yayılmış penistir; “taş gibi olan’ın orası, her yerini istila eder; sert, *kalkık* olanın metaforudur çünkü. Hutton’da siyah dipyüzey, figürden hareketle izleyicinin imgelem gücüne çeşitli olanaklar sunarken, Tom’da adeta metazori figürle baş başa kalırız –tensel ilişki, bir olasılık değil, peşinen kabullendiğimiz bir sonuçtur sarışın maço-

da. Her şey, usul usul ama erotik gerilimin yönlendirdiği şaşmayan bir sezgi gücü ve usturuplu anlatımla sonsuz onanizm özlemine göre düzenlenmiştir Tom'un deseninde; öyle ki, salt cinsel yananlamına indirgenen *gösteren*, diğer tüm işlevlerinden soyutlanma suretiyle, açıkça aradan çekilmiştir artık. Dolayısıyla herhangi bir pantolon olmaktan çıkan dar blucin, ait olduğu kısmı örtüp sarmaktan çok, erkeğin "muhteşem organı"nı ima etmektedir sadece.

Tom'daki açık dipyüzey, figürün "şimdi ve burada" oluşunu diğerine oranla çok daha cüretkar bir biçimde ön plana çıkarmasına rağmen, sansüre karşı homoerotik duyarlığın kamuflesi bağlamında, mitoloji ve tarihöncesinden medet uman ısmarlama bir yabancılaştırma istemi her iki resme de eşit ölçüde uzaktır. Ne var ki, Hatton'da bilimkurgudan *Jurassic Park*'a kadar geniş bir çağrışım alanıyla iç içe olan mekan tasarımı, Tom'da bütünüyle soyutlanmıştır bundan; damızlık boğa, her şeye hazır durumda, izleyicisinin yanındadır –karşısındaki, ancak onun vücuduna kaçabilir artık.

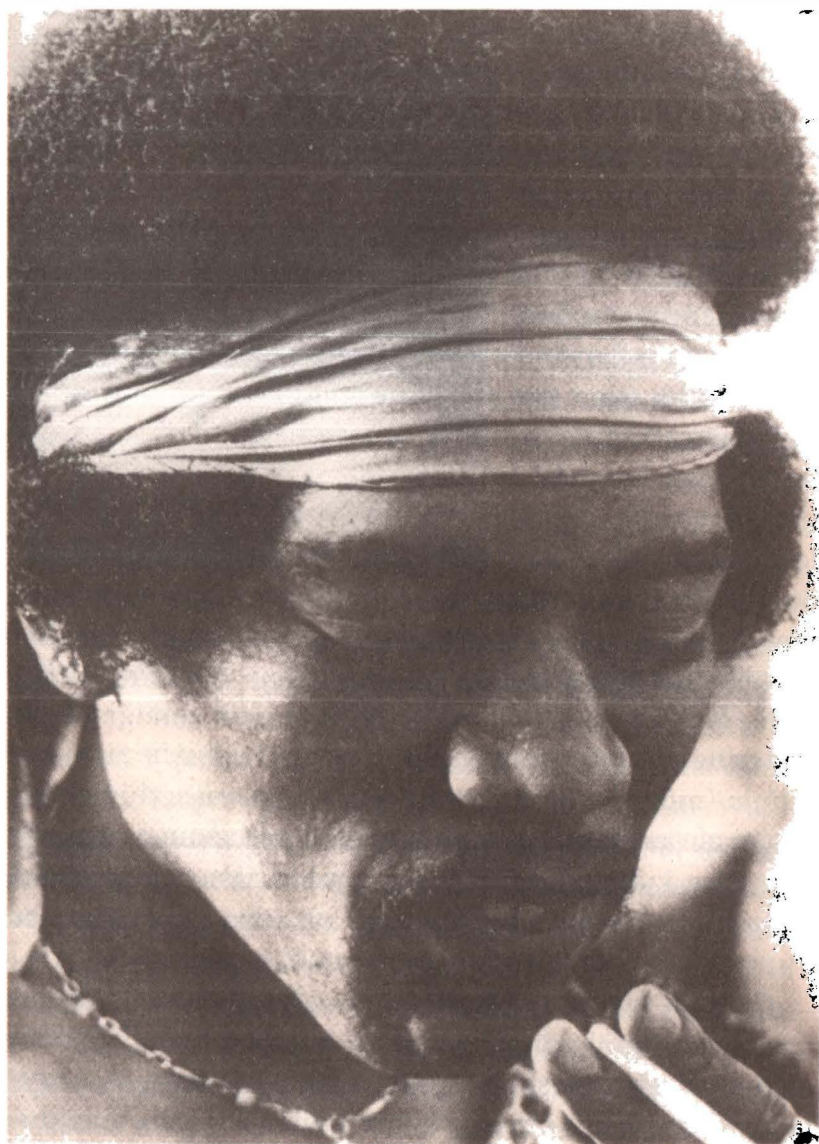
Tom'un erkeği, giyindiği ölçüde çıplak tenin büyüsunü vurgulayıp, hiç çekinmeden, öteki erkeğe göz kırpar. Kalem sağ elde olsa bile, aslında hep öbürüyle çizilmiştir bunlar –ve onları sahici kılan da budur.



1.

Can havliyle bağırان Güney Koreli gencin ağzına bakıp, çıkardığı sesi tasarlamaya çalışıyorum; boşuna, en azından, bu çığlığın ne yazı, ne notayla temsil edilebildiğı açıkça ortada; olsa olsa *onomatopoeia*'nın ilgi alanına giren bir titreşimler dizisi sadece.

Söz konusu fotoğrafa biraz daha dikkatli bakınca, bazı ayrıntılar kendiliğinden ön plana çıkmaya başlıyor sanki. Örneğın, elmacıkkemiğı ile gerildiğı iyice belli olan yanak, çenenin profesyonel bir şarkıcı gibi aşağıya doğru açıldığını göstermesi bakımından önemli bir ipucu benim için; bu



arada kalın ve emme konumunu anımsatacak şekilde öne doğru gerilmiş dudaklar ise, kökeni agulamaya dek inen bir oral haz arayışının uzantısında yer alıyor hiç şüphesiz.

Öte yandan, bu aşamada tanık olduğumuz bağırtı -tıp- kı müzik gibi- söz dilinin tükendiği noktada devreye giren *sui genesis* bir iletişim tarzıdır artık. İşitsel göstergenin farklılığı, bir bakıma bundan, yani müziğin insan sesiyle başlamasından kaynaklanır –el ve gözünden önce ses telleriyle tanışmıştır âdemoğlu. Buna göre, bebeğin aguları-yla başlayan gidimsiz dil ile anlatım ihtiyacı, daha sonra orgazma eşlik eden sestten, sahnedeki maço ya da vampin çığlıklarına kadar çeşitli bağırtılarla uzayıp gider. Ancak, burada asıl üzerinde durulması gereken nokta, çığlığın bir ifade aracı olmayıp, doğrudan doğruya ifadenin kendisiyle örtüşmesidir –bu da, sonuçları açısından son derece önemlidir; çünkü müziğin kendine özgü malzemesi (ses), tensel varlığımızın bir parçası olarak mevcudiyet hakkı kazanmıştır böylelikle.

Bu bağlamda, fotoğraftaki çığlık, gencin çektiği acının ifadesine aracılık etmez; çığlık, o acının *kendisidir* zira –ses dilinin (müzik) imleri, kendiliğinden *gösterilen* düzleminde yer alırlar. Sonuçta, ister hard rock yıldızının erotik çığlığı, ister kundaktaki bebeğin cıyıklaması olsun, işitsel malzemenin insani olan herhangi bir şeye eşlik ettiği her durumda, tavassut mekanizması aradan çekilmiştir.

Çığlığın müzik bağlamında yer almasıyla önce ritmin başrole geçtiğini görürüz; öyle ki, müzik diliyle iletişimin en önemli göstergesi olan ritim, ayak ya da parmak ucuy- la kendisine eşlik etmeye başlar başlamaz, tüm vücudu- muza yayılma eğilimine girer –beden, ritmi yansılayan bir



rezonans boşluğuna dönüşmüştür usulca. Dans, bu ritme eşlik etmenin dayanılmaz bir hal aldığı noktada, yerini *gösteri*'ye bırakır –pop konserlerinde iştihakla kıvranan beden, h/isterinin eşiğindeki aşkın ruh halinin ritmik devinimle (dans) kamuflesidir esasen.

Gerçi müziğin erosla ilişkisinde, ritmi ta-

mamlayan ezgi ve tını gibi başka etkenlerin de varlığından söz edilebilir elbette; ancak, burada hassas bir nokta vardır: dinleyici açısından ezgi ve tını edilgenliği teşvik ederken, ritim basbayağı kışkırtır. Aslında, hareketle eşliğe (dans) geçmeden, önce vücudun içinde ritme dönüşür tepki; kalp atışlarındaki hız değişimini anımsayalım –orgazma giden yol, her şeyden evvel *bioritmin* değişim sürecidir; gitgide yükselen nabzın doruk noktasına ulaştığı bu anda, tüm beden atmaya başlamıştır; bu aşamada her orgazm bir çılgıktır. Örneğin, Kuzey Kamerun'da biri erkek, diğeri dişiye temsil eden iki davulun, zıfıf gecesinde eşzamanlı ve giderek daha ateşli çalınması, çadırda yaşanan hazzın doruk noktasına işaret eder –davulun hızlanan temposu, koşar adım orgazma giden vücudun ritmiyle aynı paydayı bölüşmektedir. Müzikte çılgık ve

ritmin siyah adamla bütünleşen tarihi, işitsel duyarlılığımızın kökeni hakkında önemli bir ipucudur aynı zamanda, 11.yüzyıl boyunca Fransa'daki gezgin şarkıcılara örnek teşkil eden müziği (işitsel duyarlık) anımsayalım: Batı Sudan'ın öncü olduğu bu müzik, Araplar vasıtasıyla İspanya üzerinden tüm Avrupa'ya yayılmış olup, hâlâ geçerliğini korumaktadır. Hans Hermann, bir tümceyle özetler bu gerçeği: "Caz ve Bach'ın soyu aynıdır."

Ancak, siyah müzikte karşılaştığımız ritmin, çoğun ilk anda gözden kaçan bir başka özelliği daha vardır; başta dans olmak üzere, diğer bedensel etkinlikleri (sikişmek) kışkırtan bu gizilgüç, groove'la açıklanır –*groove*, ritmin zorla kışkırtıcı etkisini ima eder: "Gerçekte, cinsel açıdan uyarıcı olan bu etkiyi tanımlamak güçtür. Bir müzik parçasındaki *groove*'da çeşitli etmenler belirleyicidir: tempo'nun seçimi (kalp alışındaki ritimden fazla uzaklaşılmasıdır), metrik düz hat (sık ve karmaşık solo kadanslar *groove*'u tehlikeye düşürür) ve nihayet zamanlamada denge." (Döpfner/Garms)

Besbelli: Cinselliği kışkırtan müziğin, her şeyden önce yalın ve kolayca algılanabilir olması gerekir; hayvani edimde, entelektüel kaygıyla afra tafra anlatım tarzına yer yoktur –burada çılgılık, *petite mort* olarak, orgazmın sözle dile getirilemeyen eşsizliğine gönderme yapar sadece.

Tekrarın "bir iletideki kestirilebilirlik ve sıradanlık" olduğu konusuna dikkati çeken John Fiske, bu vesileyle iletişim sorunlarının bertaraf edildiğini vurgular: "Toplumumuzdaki gençlik altkültürleri hoşlandıkları müzik ya da yaptıkları dans türleri ile tanımlanırlar. Müzik ve dans uzlaşımıdır. (...)bir gruba üyeliği onaylayan veyahut belir-

leyen şey, tekrara dayalı olanın kullanımıdır.” İletişimi onaylama adına sıradanlığa aracılık eden ritim, müzikte tekrara dayalı olanın kendisiyle ortaya çıktığı önemli göstergedir –nakarat, çok daha sonra gündeme gelir.

Ritim, Aristoxenos’un tanımıyla, zamana ilişkin algılarımızın *belli* bir tarzda düzenlenmesidir. Gerçi metronomda tanık olduğumuz belli boşluk ya da vuruşların kendi başına fazla bir anlam taşımayıp, önemli olanın bunları daha büyük gruplar halinde toparlayabileceğimiz bir ilişki sürecinin mevcudiyetinde yer aldığını pekala ileri sürebiliriz; ancak, siyah müziğin cinselliği kışkırttığı nokta bu denli karmaşık bir yapıya çökelmiş olmayıp, çok daha basit bir ritim sorunuyla karşımıza çıkar. Bu, ölçü içindeki vurguların, ritmi bozmaksızın ertelenmesidir; vurma sazların en son anda, ama tempoyu sürüklemeyen, zamanlamaya riayet etmesi, dinleyicide tuhaf bir gerilime (cinsel gerginlik) yol açar burada –alabildiğine dakik olan diğer sazlar ise ayrıca vurgulamaktadır bunu. Siyah müziğin gerçek sahiplerine gelince, uygulamadaki örnekler, bu konuda özel bir yeteneğe sahip olduklarını açıkça ortaya koymuştur.

Podyumdaki siyahi adam, hep aynı gerçeğin altını çiziyor: Seks ve müzik ayrılmaz bir bütündür. Klasik müziğin daha ziyade ezgi ve tınıyla ima ettiği erotizm, pop müzikte ritmin önderliğiyle cinselliğe bırakmıştır yerini –ritim, sadece müziğin kendisinden çıkıp, yine ona döndüğü şey değil, cinselliğin de en çarpıcı sembolüdür. Yaşam ve ölümün kesiştiği orgazm, son tahlilde, ritmik devinimin armağanıdır bize.

Schelling haklı: “Ritim, müzikteki müziktir.”

Dünya, ölüm ve yarağımdır.
(Jim Morrison)

Ünlü pop yıldızlarıyla bir geceliğine olsun sevişmek için her şeyi göze alan *groupie*'ler, Chicago'daki örneklerle yedi düvele meydan okurlar; *plastercarters* adıyla pop kültür tarihine geçen bu grubun koleksiyonu, ünlü sanatçıların kalkık durumdayken alçıdan kalıbı alınmış yaraklarından oluşmaktadır. Daha sonra bu organlar sergilendiğinde, devasa maslahatıyla Jimi Hendrix'in herkesi gölgede bıraktığı ortaya çıkar. Bir gecede dört kadınla beraber defalarca sevişebilen Hendrix, yalnız eşsiz bir gitarist değil, efsanevi cinsel gücüyle, pop mitolojisi için de tükenmeyen bir malzemedir aynı zamanda: Fallik Satyr ya da Priapos!

Henüz on üç yaşındayken gitar ve kadınla tanışan Hendrix, kısa yaşamı boyunca her şeyi bunlar üzerine inşa eder; kâh tellerini ısırp, kâh oral seksle seviştiği gitar, pod-yuma taşıdığı dişidir aslında –bacaklarının arasına aldığında ise yarak.

Gerçi pop müzikte cinselliğin sahneye 'taşınması', 1960'lardan itibaren olağan hale gelmiştir nerdeyse; ancak, kimileri "işeyen kurbağa"yı (Truman Capote) anımsatırken, Hendrix'te kusursuz bir şova dönüşmüştür bu. Öyle ki, sahne (kadın) ile yaşam (gitar) çoktan birbirine karışmıştır burada; Hendrix'in açmazı, birinin açtığı boşluğu, öbürünün öylece bırakmasıdır sanki –*coitus* sonrasının düş kırıklığı:

Woman so willing, the sweet cause in vain
You make love, you break love, it's all the same,
When it's over...

Bu nedenle, kimi defa sahneden dinleyicileri (izleyici) uyarmak zorunda hisseder kendini: "Hep aynı kadın yerine müzikle yatmayı tercih ederim."

Öte yandan, cinselliğin bu denli ön plana çıktığı şov, Hugo Williams'ın deyişiyle, "yarakla mutlu gitar kahramanlığı"nı, çok geçmeden ayak bağına çevirmiştir Hendrix için –önceleri, ya kendini kaybedecek ölçüde keyiflendiği, ya da gerekli tepkiyi alamadığı durumda konserin organik bir parçası olan cinsellik, daha sonra istemeye istemeye yapılan bir işe dönüşmüştür artık: "izleyiciler arasında çoğu kişinin, gerçek Hendrix'i ancak bu pandomimle gördüğünü sanması büyük bir talihsizlikti esasen." (C.S.Murray)

Ancak, asıl önemlisi, birlikte çalıştığı sanatçıların da gitgide bundan rahatsız olmaya başlamalarıdır. Noel Redding, tehditkar görünümü ve korkunç ritimleriyle halkın gönlünde taht kuran Hendrix'in bu noktada ciddi bir hata yapıp kendilerini de buna alet ettiğini düşünür: "Ben Jimi'den değil, onun anlaşılmaz tavırlarından şikayetçiydim. (...) Seyircinin bir başka isteği ise Jimi'nin gitarıyla oral seks yapmasıydı. Bu numara giderek sıkıcı bir hal alıyor, bizi de sahneye çıkmaktan soğutuyordu."

Hendrix'in, müziği ile süper maço imajı arasındaki ortak payda arayışı, gerçekte huzursuz kişilik yapısından kaynaklanır –"en erkek", tam da bu erkekliğe duyduğu kuşku yüzünden mutsuzluğa mahkum olmuştur. Kadın, sürekli kendisinden kaçarak yaşayan böyle biri için sığınak ya da kurtuluş değil, sahip oldukça sendelemeye başladığı kaygan bir zemindir. Dolayısıyla sahnede, gitarın temsil ettiği phalluslu kadını, yatakta müziği sever; phal-

lusa odaklı yaşamda durmadan aradığı “kendi beni” hep bir başka yerdedir çünkü “en ölümcül tuzak içimizdedir.” (Raymond Chandler)

Mitch Mitchell ve Noel Redding’in katılımıyla oluşan *Experience*, görünürdeki başarısına rağmen, perde arkasına baktığımızda, alkol ve çeşitli uyuşturucuların eşlik ettiği bir karabasanı anımsatır; özellikle Hendrix, bir yanda sonu gelmeyen mükemmeliyet tutkusu, öbür tarafta hayranlarının giderek artan saçma sapan talepleri yüzünden çıldırmanın eşiğindedir neredeyse. Bu durumda tek kurtuluş yolu vardır: uyuşturucuyla tamamlanan seks –*groupie*’ler, hiçbir uzun süreli olmayan belli ilişkileri dışında yegane avuncudur: “Toplum birtakım sarsılmaz ahlaki direklerin üstüne oturtulmuş; sevgi, barış ve özgürlükte oluşan temel hayat felsefelerini göremiyor. Oysa ben, *groupie*’lere inanıyorum. Çünkü onlar, bu toplumun kurallarını koyanlardan çok daha cömertçe davranıp duygularını yer ve mekan tanımadan olduğu gibi açığa vuruyorlar.”

Bütün bunlar, kimi zaman kendisinin bile ne olduğunu tam olarak kestiremediği bir *sound*’un peşinde koşuşturup duran Hendrix’i yeterince ele verir; ancak, sıra şarkı söylemeye geldiğinde, başlangıçta çekingen olmasına karşın, daha sonra bu sorunu aştığını görürüz: “(...) Sonunda Jimi’nin inadını kırıp, onu şarkı söylemeye razı ettik. İlk zamanlar sesini bir nebze de olsa gizlemek için gitarını çok yüksek bir volümle çalışıyordu.(...) gerçekten başarılı olduğunu keşfettiğinde mutluluğu gözlerinden okunuyordu.” (Noel Redding) Gelgelelim, bugün ardında bıraktığı kayıtları dinlediğimizde, Hendrix’in hiçbir zaman bu kuşku-yu bütünüyle aştığını söylemek mümkün değildir –en

azından, elektronik gitarın sesine (efekt) hançeresinden daha fazla güvendiği açıkça ortadadır.

Aslında pop şarkıcılarının sesini cinsellik bağlamında sınıflandırmaya kalkışmak epey zorlar bizi; çünkü, bir yanda boğuk ve çatallı, öbür tarafta rahatça yüksek tonlara çıkıp, çığlık atabilen seslere kadar yığınla geçerli örnek vardır karşımızda. Ancak, hem belli bir ilkeliliğin göstergesi olarak, şarkı söylemenin kökeni, hem de kolayca organik çığlığa gönderme yapması bakımından, pop müzikte yüksek (ince) seslerin özel bir tercih nedeni olduğuna şüphe yoktur. Ayrıca, örneklerine özellikle *hardrock* türünde tanık olduğumuz üzere, sadece cinselliği kışkırtması yönünden değil, yetersiz sesi kamufle etmesi sebebiyle de etkili bir çözümdür çığlık –sonuna dek açılmış hoparlör ise, hiç kuşkusuz, vahşi tınıların eşlik ettiği bu çığlığı mükemmel bir biçimde tamamlamaktadır.

Hendrix’e gelince, sesi nispeten ince olmasına karşın, gırtlığına bu denli yüklenmediğini görürüz; gitar, gerektiği yerde cinselliğe ilişkin mesajı çok daha iyi vermektedir çünkü –bu da, tuhaf, açıklamakta zorlandığımız insani bir boyut ekler müziğine. *Fool For You Baby*’yi anımsayalım: Hendrix, nerdeyse romantizmin eşiğinde, lirik bir sesle gitarına eşlik etmektedir.

Hendrix’in huzursuz kişiliği, sesi ile yer yer uç noktadaki çılgın bir tını arasında ikiye bölünmüştür sanki; gitar ile erotik şova dönüşen dinletinin sahiciliği bir bakıma bundan kaynaklanır –çığlık ya da uluorta bağırma, olsa olsa orgazmın iflası, cinselliğin parodisidir burada.

Gerçekte, sahneye taşınan cinsellik, sanatsal bir esin kaynağıyla bütünleştiği sürece Hendrix’in ilgi alanına gir-

miştir hep; başka türlü olsaydı, mirasını bu denli ciddiye alıp, apar topar vasiyetnamesini hazırlamazdı her halde: "İstediğim tek şey, ben öldükten sonra mziğimi dinleyen insanların kabuklarını kırıp, zevk aldıkları her şeyi yapmaları. Kentler ve otel odalarında geçen mekanik hayatım, bu mutluluğu elimden aldı. Bu yüzden, adırımı söküp gitmeliyim –Venüs'e ya da hiç kimsenin beni bulamayacağı bir başka yere."

Hendrix'in Venüs'te (Venüs'le!) olduğu kesin, ama arında kalanların nerede olduğunu yanıtlamak hayli g.



*İnsanın yaşamındaki en heyecan verici şey, içinde
doğuştan var olan sapkınlık yönelimini keşfidir.*

(Michel Tournier)

Hans Giese, Hamburg'taki bir psikiyatrdan teslim aldığı günlükler karşısında hayrete düşer. Gerçi *Cinselliğin Psikopatolojisi* adlı kitabında bu olay (klinik vak'a) üzerinde pek fazla durmadığını görürüz; ancak, söz konusu günlükleri bir süre sonra Cinsel Araştırma Enstitüsü'ne vermiş olması, her şeye rağmen, bu konuyu ne denli önemsedğini göstermektedir bize. Giese, bunların er geç kapsamlı bir bilimsel araştırmaya malzeme teşkil edeceği-

ni düşünür; çünkü, cinsel fantezilerini tam kırk üç yıl boyunca düzenli olarak kayda geçiren bir sanatçının notlarıdır bunlar.

Macar asıllı ressam ye besteci Henri Nouveau'yu (asıl adı: Henrik Neugeboren) sapkın cinsellik bağlamında böylesine önemli kılan gerekçe, tıpkı Dr. Jekyll ve Mr. Hyde gibi, ikiye bölünmüş kişiliğinden kaynaklanır; öyle ki, başkalarıyla olan birlikteliği, tek başına yaşadıklarının yanında trajik bir maskedir burada –herkesten saklı tutulmasına karşın, gündelik yaşam, cinsel fantezilere iliştilmiş bir rozettir nerdeyse.

Öte yandan, onbin sayfayı bulan güncenin yanı sıra, bavullar dolusu pornografik fotoğraf ve çeşitli gereçlerden oluşan bu sıra dışı miras, üzerindeki sis perdesiyle de ayrıca kışkırtmaktadır bizi. Nitekim günümüzde, Nouveau'yla hesaplaşmaya kalkışan kişi, sınırlı sayıdaki birkaç belgeyle yetinmek zorunda olup, bunun ötesinde ne varsa, hepsi esrarengiz bir biçimde kaybolmuştur

Nouveau, ölümü üzerinden henüz kırk yıl geçmeden tamamıyla unutulmasına karşın, 20.yüzyılın ilk yarısında, müzik ve resimde birçok öncü akımın faal üyesi olarak karşımıza çıkar. Örneğin, genç yaşta Fransa'ya yerleşen sanatçı, 1934 yılında bu ülkeyi temsilen Floransa Müzik Festivali'ne davet edilir; resimde ise, 1960'ların başında Londra ve Paris'te açılan retrospektif sergilerin kanıtladığı üzere, küçük boyutlu konstrüktif-geometrik çalışmalarıyla, soyut sanatın öncüleri arasında görürüz onu. Ne var ki, erotik fanteziye ayırdığı zaman dikkate alındığında, bütün bunlar "kendi beni"ni gizleyen bir kılıftır sadece –Nouveau, özünde homoerotik tutkuların doyumuna ulaştı-

ğı otoerotizmi doludizgin yaşama uğruna her şeyi feda etmeye hazır amansız bir özseverdir esasen.

Ayna önünde kendi gövdesiyle sevişmek ölümcül bir tutkuya dönüşmüştür burada –suret, hayali partnerdir. Ancak, yalnızca kendini seyretmekle yetinmez Nouveau; ayna, doyuma ulaşmak üzere harcadığı çabaya tanıklık ettiği sürece geciktirilmiş orgazm için bir anlam taşır. Umberto Eco’nun vurguladığı nokta, otomatik denklaşörle çekilmiş bu sahnelerin ardındaki gerçeğe ışık tutar: “Ayna, çevirmez; kaydeder.” Nouveau, ayna karşısındaki her özsever gibi, bedeniyle birebir ilişki içindedir şöylece –çıplak vücudu ve yaptıklarıyla.

Jacques Lacan’ın kişilik oluşumu bağlamında “ayna evresi”yle açıkladığı dönem, tıkanıp sabit hale gelir gelmez eşcinsellik, narsisizm ve transvestizm bunun sacayağını oluşturur. Buna göre, aynada tatminkar görünüşüyle (imge) karşılaşan çocuk, henüz özne ile nesne arasındaki sınır çizgisi yeterince açıklığa kavuşmamış olmasına rağmen, “bir benlik merkezi kurma sürecini başlatmıştır.” Aynadan yansıyan, hem özdeş, hem de yabancılaşmış görüntüdür; dolayısıyla, her an “yabancılaşmış imge”nin kuşatması altındadır özne: “(...) bu benlik özde narsisisttir.(...) Çocuk, bu imgede kendini yanlış tanır; imgede gerçekte kendi bedeninde sahip olmadığı hoş bir bütünlük görür.” Lacan, “ben duyusu”na karşımızdakinin bize yansıttığı *ben*’le ulaşılan bu evrede, gösteren ile gösterilen arasındaki örtüşmenin yol açtığı düzmece “bolluk dünyası”nı görür.

Ayna, insanın kendi bedeniyle ilişkisi bakımından, yalnız *sine qua non** aracı değil, sinsî bir tuzaktır aynı zaman-

*) Olmazsa olmaz.

da; bedeninin sözümona sahip olduğu “hoş bütünlük” sendelemeye başladığı andan itibaren, düş kırıklığının faturası yine ona çıkar; aynadaki imge, imrenilen-öteki’nin kötü kopyası olarak, sadece aynı cinsiyetin etki alanına girmeye yol açmakla kalmaz; giderek kendi vücudumu algı odağı haline getirir; öteki, bende varolan boşluğu izale etme suretiyle ben’le özdeşir artık –ben, *sevdiğim*’imdir.

Giese, aynanın gövdeyle ilgili öznel deneyimde oynadığı etkin rolü örneklerken, özellikle ergenlik çağındaki hassas gelişmelere işaret eder: “Gelişmekte olan çocuk, her şeyden önce *ben*’in vurgulandığı bir tarzda, aynada kendini *görür*; bu sırada arkadaşlarının spor, banyo veya soyunma esnasında gördüğü cinsel organı ile kendi uzvu arasındaki farkın ayırımına varır.(...) Aynadaki imgeyle karşılaşma, ister memnuniyet, ister düş kırıklığıyla sonuçlansın, büyük önem taşımaktadır,” Bu bağlamda, hemen her erkeğin hayatında bir defa olsun yaşadığı deneyim olarak, ayna önünde çekilen otuzbirin kökeninde ne gibi duyguların yattığı ya da bunun neye gebe olduğu ilginç bir araştırma konusudur kuşkusuz. Nitekim, yine Giese’nin hazırladığı raporu dikkate aldığımızda, kendi cinsel organını seyrederken tahrik olan insan sayısı şaşırtıcı ölçüde yüksektir.

Nouveau örneğinde tanık olduğumuz aynayla ilgili deneyim ise, homoerotik fantezilerden başlayıp sado-mazoşist tutkulara dek varan bir sapkınlığın ilk adımıdır yalnızca. 1942 tarihli günlüğüne düştüğü not, ergenlik çağındaki takıntılarını ele vermesi bakımından ilginç bir ipucudur: bu, sonuçta otuzbir çekme kesesinden penis kılıfına, anüse sokmak üzere çeşitli çap ve boydaki mumlardan

ağız tıkaçlarına kadar devam edecek erotik gereç yapımının başlangıç öyküsüdür esasen: “O sıralarda cinsiyet farkına ilişkin bilgim, kadınların göğsü, erkeklerin sakalı olduğundan öteye geçmiyordu. Gazetelerde reklamını görüp, neye yaradığını bilmediğim adet bezi ise, doğal olarak, benim gibi biri için penisi saklamak üzere kullanılan bir şeydi. Linolyumdan bunun benzerini oluşturduğum şey, penisimi arkaya doğru sıkıştırıp görünmez hale getirdiğinde, o esnada cinsel organımın sertleşmesi nedeniyle, çok hoşuma gitmişti. Bacak ve kalçadan geçen şeritler (bağ) müthiş haz veriyordu. Ancak, bu vaziyette (ereksiyon) oturup desen çizmek sıkıcıydı. Günün birinde ortadan delik açtım; taşak içeride, penis dışarıdaydı artık, önemli olan penisin görünüp görünmemesi değil, içeride olmasıydı.” Ne var ki, delikten sarkan cinsel organ, her şeye rağmen çözümlenmesi gereken bir sorundur Nouveau için; ancak, çok geçmeden onun da bir çaresini bulduğunu görürüz: penis kılıfı –yarağı, hem içeride, hem de dışarıdadır şimdi. Bu kılıflara ek olarak kullandığı süspansuvar ise, yine gizli bir fetiş nesnedir son çözümlemeye –en azından, cinsel organı sıkı sıkıya saran şeyin, gizlediği şeyi usulca teşhir ettiğini söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, sahibini olmasa bile, karşısındakini tahrik etmek için fırsat kollamaktadır süspansuvar.

Ne var ki, siyek ve gödenbağırsağı tıkaçları ile yetinmeyen Nouveau, ağız ve burun deliklerini de bu işleme dahil ederek, düpedüz mazoşizmin eşiğinde bulur kendisini; “otuzbir-kesesi” ise aldığı hazzı geciktirme yoluyla artırmakta olup, ayrıca günlüğün yazılması ile cinsel fantezilerine ilişkin desenlerin çizilmesi de buna eşlik etmektedir

–tıpkı cinsel organı sertliğini korumadığı sürece çizime devam edemeyen Tom of Finland gibi. Ancak, bütün bunlarla yetinmeyen Nouveau’nun bir adım daha atıp, doğrudan doğruya yazma ve çizme eylemini de uzatmak üzere, eline yine linolyumdan yapılmış manşon geçirdiğini görürüz. Nouveau, duyuların engellenmesiyle orgazma ulaşma çabasında gözü de ihmal etmez; bu yüzden, doyuma ulaşmak üzere gereksindiği araçlar arasında, kısmen körleşmek için balmumundan ürettiği renkli lensler de fetiş nesneler listesindeki yerini alır –günlükte verdiği bilgiye göre, sargı ve tıkaçların yanı sıra bu gereçlerle sokağa çıkıp gezmektedir.

Gelgelelim, Peter Gorsen’in vurguladığı gibi, bu deformasyon fetişizmi asıl protez tutkusuyla doruk noktasına ulaşır; takma kol ve bacaklar Nouveau’yu alenen büyülemektedir. Dolayısıyla gözde ziyaret yerleri arasında ortopedi kliniğine bambaşka bir ilgi duyar –protez bacakla görünme özlemi öylesine güçlü bir tutkuya dönüşmüştür ki, sık sık gece vakti sokağa çıkıp, bu takma bacakla yürümek kaçınılmaz bir hal almıştır artık. Nouveau için takma kol ve bacakla ilgili en sıradan bir şey bile her an fetiş nesneler kapsamına girmeye hazır olup, malül gaziler için düşünülmüş indirimli metro kartını özenle koruması bunun somut bir kanıtıdır –kolu ve bacağı kesilmiş genç erkeklerle kuracağı ilişkiyi hayata geçirmekte zorlanması, sonuçta imgelem gücünü büsbütün kıskırtıp, durmadan bu sahnelerin çizimine sevk eder onu.

Ayna karşısında kanepeye çıkıp, dizkapağı üzerinde otuzbir çekmenin verdiği zevk azalınca, haz arayışı önden arkaya geçmiştir usulca; önce en kalın ve uzun mumların duhulüyle başlayan bu işlemi el ile boşalınca kadar

uzatmak, Nouveau için başlı başına bir haz kaynağıdır. Öte yandan, 1935 yılında günlüğüne düştüğü bir not, bilinç niteliği açısından bütün bunların muhasebesini yapan bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzu ortaya koyar: "Artık fetişizm değil, bir çılgınlık bu!"

Nouveau, cinsel tercihini toplumun (şaibeli çoğunluk) öngördüğü yolda yapan herhangi bir heteroseksüel için itici, hatta basbayağı iğrenç bir kimlik sergilemektedir hiç kuşkusuz; ancak, ilk izlenimi aşp, biraz soğukkanlı olmaya çalıştığımızda, her şeyi çok daha farklı bir perspektiften değerlendirme olanağı vardır. Nouveau, görünürde sapkınlığın en uç örneğini vermesine rağmen, özü itibarıyla bir fetiş müptelasıdır sadece; cinsel pratikte bütünü iptal eden parça, uygulamada sendeleyin fiilen hayata geçme imkânı bulamayınca onanistit deneyim tek çıkış yolu olmuştur ister istemez; protez yalnızca hayali yedek değil, aslının ait olduğu bütünden soyutlanmış kopyasıdır burada –*pars pro toto*, az ya da çok, her otuzbir çekmeye usulca eşlik eder.

Nouveau'yu böylesine farklı (aşâğılık?) kılan olgu ise cinsel fantezilerinin nerdeyse anbean belgelenmesiyle bir tür itiraf belgesine dönüşen günlüğüdür olsa olsa. Ne var ki, bütün bunları ne dereceye kadar ciddiye almamız gerektiği yine de epey tartışmaya açıktır; geçmişten günümüze gelen örnekler, hemen her gerçek sanatçının özünde gizli bir *Büyük Otuzbirci* olduğunu ortaya koymuştur çünkü. Nouveau, âdet bezine açtığı deliğin ifşasıyla, bir başka perdeyi aralamıştır esasen; ve herkes bunu biliyor, ama susuyor –zira susmak, Thomas Bernhard'ın deyişiyle, yalan söylemek değildir nasılsa.

TÜRK HAMAMI



Doğu'nun bir insanın zihninde tam anlamıyla etki uyandırması için, onu hayallerden, anlatılanlardan, okuduklarımızdan ve gerçeğe en aykırı, hatta en belirsiz çizgileriyle tanımlamalıyız. Bir düş malzemesi oluşturmamak ancak bu yoldan mümkün olabilir.

(Paul Valéry)

1.

Hamam, fetişe dönüşmek için fırsat kollayan ayrıntıların çoğalarak kendini yok ettiği tekinsiz bir mekandır aslında –bakışın odaklandığı şeyin çok sayıdaki örneğine

dağılması, erotik fanteziye indirilen ölümcül bir darbeye dönüşmüştür burada; ikiye katlanan cinsel haz objesi buna muhatap olan özneyi *ad libitum** bölme koşuluyla kabul eder çünkü. Bir erkek için yataktaki iki kadın hiçbir zaman o sayının işaret ettiği ile sınırlı değildir, *vice versa*.

Özne cinsel edimde partnerine kendini dağıtabilir, ama onu bölemez; daha doğrusu, böyle bir şeye kalkıştığı anda, o bölünmüş parçanın sahibi bile usulca aradan çekilmeye namzettir artık. Buna göre, bizi tahrik eden şeye kimi zaman baştan sona bir vücudun dahi fazla geldiğini rahatça söyleyebiliriz: cunnilingus** ya da fellatio*** meşruiyetini beden adına bedenin geri kalan kısmını ihmal etmeye borçlu olan edimlerdir esasen.

Yataktaki üçüncü kişi -ister seyir, ister teşhir amacıyla olsun- görünmeyen ayak bağıdır daima; ölümün tek başına idrak edilmesi gibi, fiili cinsel doyum da her zaman iki kişi arasında yaşanır son tahlilde; seyirde iki kişi arasındaki ilişki, teşhirde ise izleyenlerin bakışı muhayyel bir partnere irca edilmiştir sadece.

Bütün bunlara rağmen, başta hamam olmak üzere, tarih boyunca çıplaklığın aleniyet kazandığı mekanlarda, kışkırtıcı cinselliğe gizli bir davetiye çıkarıldığına tanık oluruz. Hamam, yüzyıllar boyu Adem ile Havva'nın tekelinde kalan çıplaklığın gündelik yaşamda onaylandığı ilk mekandır; hamam tarihi, bir bakıma çıplak tenin sorgulanma öyküsüdür bu nedenle.

Aslında hamam ile temizlik arasındaki ilişki ilk gün-

*) Keyfi, istendiği ölçüde.

**) Klitoris ve vagina dudaklarının yalanması.

***) Penisin emilmesi.

den bu yana hep ikinci planda kalmıştır; açık havada ebedi gençlik bahşeden su (abıhayat), burada yasak ilişkilere fırsat hazırlayan gizemli bir aşk iksiridir –su, ertelenen cinsel hazzın özgürlük sembolüdür; çünkü, Georges Vigarello’nun da vurguladığı gibi, suyun aracılık ettiği iletişim, özünde cinsel sıcaklığın aktarılmasıyla eşanlamlıdır: “Birer zevk yeri olan hamamlar, oyun, eğlence ve cinsel hazzın tarihçesiyle çakışır. Öyle olunca da, yasadışı durumlardan söz etmemek olmaz. 15. yüzyıldan itibaren ha-



mam işletmeleri tüzüğü yürürlüğe girince, bu tür kalabalıklara izin yoktur artık; birtakım ‘temaslar’, kendiliğinden olmaktan çıkmıştır bundan böyle.”

Hamam sefası, yatakta noktalanacak hazza önsöz, daha doğrusu, cinsel ilişkiye şölen olarak tasarlanmış girizgahtır –çıplak bedenler arasında şaşılacak bakışın kimi seçeceğine dair verdiği sınav, hamam ortamında mekandan çok zamanın desteğiyle düzlüğe çıkar; yıkanmak için harcanan vakit, usulca yayılmaya başlar başlamaz, sonuçta cinsi kaynaşmanın gereksindiği zamana bırakmıştır yerini.

Cennet, hiç değilse bir bölümüyle, açık havaya taşınan hamamdır. İrmakta çırılçıplak yıkanan ademoğlu, *Hazlar Bahçesi*’nin mutlu konuğudur. Hamama getirilen yeni kurallar burada geçerliğini yitirince, “kayıp cennet” imgesi, tensel haz özleminin sureti olarak, mükemmel bir maskeye dönüşmüştür kendiliğinden. Buna göre, çıplak tenin dinsel ve mitolojik bağlamdan soyutlanarak gün ışığına çıkmasında, ilkin bir ucu cennete değen hamamı başrolde görürüz. Bir başka deyişle, Batı resim tarihinde, tüm ortaçağ boyunca duraksayıp oyalanan çıplak beden teması, ilk kez Jan van Eyck’ın bir banyo sahnesinde karşımıza çıkar –hamam, aşk bahçesinin öbür yüzü, Eros’un gizli malikanesidir.

2.

Lady Montagu, 1718 yılında Bristol Kontesi’ne hitaben kaleme aldığı bir mektupta, İstanbul’daki kadınlar için hamamın tek eğlence yeri olduğunu yazar: “Kadınların hamamdan başka gidecek yerleri olmadığı, buralara erkeklerle

rin girmediği doğru. Hamama gitmek, onların en çok zevk aldıkları bir eğlencedir." Bu vesileyle, katıldığı bir hamam töreni hakkında ayrıntılı bilgi veren Lady, ıplak kadınların güzelliğine ilişkin izlenimlerini de dile getirir; mütenasip vücudu ve beyaz teniyle, çoğu çıplak iki yüz kadının yer aldığı bu mekan, adeta düşler alemine sürüklemiştir onu.

Uygarlık tarihinde, önceleri cinsiyet ayrımı olmaksızın herkesin birlikte gittiği hamam, 14. yüzyıldan itibaren özelliğini yitirmeye başlayınca, bu kez kadın ile erkek arasındaki sınır çizgisini vurgulayan bir mekana dönüşür; ancak bu kısıtlama, sessizce yeni bir cinsel haz arayışına yol açar sonuçta: sapkın cinsellik. Ne var ki, İşlamiyet'in etkisiyle, kadın/erkek ilişkilerinin ezelden beri katı kuralları ile sınırlanıp, otoerotizmin zaten kaçınılmaz hale geldiği Doğu'da, hamam, bu iş için biçilmiş bir kaftandır artık –göbek taşında hemcinsiyle çıplak muhabbet, düpedüz sapkın cinselliğe çağrıdır böyle bir ortamda. Nitekim, yabancı seyyahların bu konuyla ilgili anılarında, kadınlar arası tutkulu aşk ilişkilerine daima özel bir sayfa açtıklarına tanık oluruz. Bassano da Zara'yı anımsayalım: "Kadınların bu birbirlerini yıkama ve ovma sefalarının yarattığı yakınlık esnasında, birbirlerine aşk tutkusuyla bağlandıkları da hemen herkesçe biliniyor."

Öte yandan, doğru ile yanlışın i içe geçtiği hayali Doğu efsanesinde, hamamın harem imgesiyle flört ettiğini görürüz; onlarca kadına sahip olma ayrıcalığı, Batılı erkek için dş ve tasavvur edilemeyenle yüklü bir ütopyadır nerdeyse. Kadınlar hamamı, harem kapalı kapıları ardındaki gizemli ve ulaşılamayan dünyası için bir tür n basamak, gizli dikiz aynasıdır.

Bu bağlamda, *Haremdeki Lady* başlıklı yazısında oryantalist söylemi irdeleyen Meyda Yeğenoğlu epey ışıktır bize. Oryantalist söylemde, kadınsılığa ilişkin terimlerle temsil edilen Doğu, Doğu'yu anlamamanın önkoşulu olup, bu da Batı'nın phallusa odaklı söylemi ile örtüşmektedir: 'Gizemli' Doğu'nun içine girme ve böylece onun 'hakikatini', 'asli' kimliğini ortaya çıkarma (bu genellikle peçeyi açma ve haremde yasaklı mekanına girme arzusu olarak ifade eder kendini) oryantalist söylemi oluşturan temel mecazlardan biridir. (...) harem ve peçeli kadının sırrını çözmeye yönelik tutku, Doğulu kadının abartılı bir biçimde temsil edilmesine neden olmuştur."

Lady'nin çıplak ve mücella teniyle birbirinden güzel kadınlardan övgüyle söz ettiği satırlar, sadece herkese kapalı bir mekana girmenin ayrıcalığını değil, bunlara sahip olmanın büyüleyici hazzını da dile getirmektedir aslında –phallus merkezli söylemin ideolojik içeriği, bütünüyle erkeğin arzularına (takıntı) göre biçimlenmiştir çünkü.

Böyle bir durumda, peştemaldan kurnaya, keseden göbektaşına, takunyadan peşkire kadar hamam dünyasına ait bir dizi aksesuar, temizlikten çok örtülü cinselliği çağrıştıran araçlara dönüşmüştür Doğu'da. Öyle ki, bir erkeğin daha önce otuzbir çekmiş olması halinde, kadının cinsel ilişkiye girmeden bile hamile kalması pekala mümkündür burada –erkeğe yasak olan bu mekanda, henüz canlılığını yitirmemiş sperma, göbektaşından kurnaya kadar hemen her yerde pusuya yatmıştır nerdeyse!

Hamam, Doğulu için herkesin memnu meyveden tatmaya aday olduğu kösnül şölendir öncelikle.

AETATIS LXXXII; Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1862 yılında yaptığı *Türk Hamamı*'nı, yaşını bildiren bu ibareyle noktalar. Yaşlı usta, birkaç kuşak sonra, hayranları arasında Pablo Picasso ve Marcel Duchamp gibi isimlerin de yer alacağı bir başyapıtı tamamlamıştır böylece.

Türk Hamamı, bu mekanda şaşılışıp, belli bir kişiyi seçmekte bocalayan öznenin kusursuz örneğidir; çıplak kadınlar var, ama *kadın* yoktur burada.

Ingres, hayatı boyunca durmadan çıplak kadın eskizi yapıp, seksen küsur yaşında kendini hâlâ bir delikanlı gibi zinde ve ateşli hissettiğini söylemesine rağmen, sıra kadınlarla ilişkiye geldiğinde alabildiğine mesafeli ve mazbut biridir –uygun hayat arkadaşı, resme adadığı zamanı aynı titizlikle kollayan biri olmalıdır. Öyle ki, ikinci nişanlısını aşırı dans tutkusu yüzünden terk etmek zorunda kalınca, uygun eş seçimini arkadaşlarına bırakacak denli resim ön plandadır özel yaşamında; otuz altı yıllık beraberliği boyunca bir kez bile aldatmadığı Madeleine ise bu kıratla bir eştir; tutumlu, uysal ve sevecen.

Ingres'in, sonunda *Türk Hamamı*'yla noktalanacak önçalışmaları elli yıl öncesine dek uzanır esasen. Nitekim, bu konuyla ilgili olarak, daha 1806 yılında, *Muhammed'in Sarayındaki Hamamlar* başlığı ile defterine geçirdiği bir metin çıkar karşımıza: “Çok sayıda sedirin bulunduğu odaya geçildi... Borulardan gelen buharla içerisi ısındığı gibi, hoş bir koku yayılıyor etrafa. Burada bir sürü kadın, en değerli kokularla ovup, güzel vücudunu kurulamak üzere, sultanın eşini beklemekteydi –ve sonunda, şehvetli bir dinlenmenin keyfini çıkarıyordu bu hatun.”

Aslında Doğu'ya bunca ilgi duyan Ingres, hiçbir İslam ülkesine adım atmamıştır; ancak, bir ucu Kuzey Afrika'ya dayanan egzotizm ve şark duyarlılığı, siyasi gelişmelerin de etkisiyle, hayli günceldir o dönemde. Gelgelelim, *Türk Hamamı*'nın ne dereceye kadar bu atmosferden etkilendiğini belirlemek yine de bir hayli güçtür; Ingres, diğer meslektaşlarının bizzat haremi ziyaret edecek denli hareketli yaşadığı bir ortamda, şövale ile kitaplarının arasına sıkışıp kalmıştır. Dolayısıyla hamam atmosferi, her şeyden önce, kitaptan edinilmiş izlenimlerin ürünüdür burada.

Öte yandan, banyo ihtiyacını evlere yapılan küvet servisiyle gideren Parisli, çoğun yılda bir kez ve eşiyile yıkanmaktadır 1800'lerde –tıpkı yüz yıl öncesi gibi. Ne var ki, umuma açık “Muhammed usulü banyo”da, müziğin eşlik ettiği parfümlü sularıyla, meraklısına hizmet etmekten geri kalmaz bu dönem boyunca; ve hiç şüphesiz, gizemli Doğu, büsbütün gizemli hale gelmiştir böylece. Batılı'nın ayağına gelen şark hamamı, yabanıl Doğu ile antik Yunan'ın iç içe geçtiği tuhaf ve mesnetsiz bir “geçmişe duyulan özlem”dir artık. Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'ndan kalan harabelere Homeros'un merceğinden bakan Batılı -Lady Montagu, eşiyile birlikte İstanbul'a geldiğinde, *İlyada*'nın yeni çevirisi devamlı elinin altındadır-Türk hamamının ardında yüzyıllar öncesine giden kaplıca ve hamam kalıntılarını görmektedir aslında.

Bütün bunlar, Ingres'ın *Türk Hamamı*'nda doğrudan ya da dolaylı karşımıza çıkmasına rağmen, bizim için asıl önemli olan husus, üryan kadınlar arasında bocalayan bakışın, çıplak tene yenik düşmesidir –*Türk Hamamı*, Metken'in deyişiyle, her şeyden önce “tenin ölüdoğası”dır.

Gerçekte, bakışın belli birine odaklandığı, *kahraman*’dan yoksun bir resimdir bu; hamam, bunca kadın arasında seçimini yapamamış öznenin kaçınılmaz kararsızlığını simgeler burada. Ingres’in kusursuz malzeme estetiği ile bütünleşen form tutkusu, hamam atmosferini kösnül tenin ilgasına yol açan steril bir dinginliğe terk etmiştir sonuçta. *Türk Hamamı*, bir araya gelen kadınların değil, yaşam boyu yapılmış çıplak kadın desenlerinin toplamıdır sadece. Dolayısıyla burada tanık olduğumuz şey, tenin ölümü paahasına gerçekleşen (kanıtlanan?) bir ustalık gösterisidir son tahlilde; çıplak kadın vücudunda yalnızca *biçim*’i, daha doğrusu şeklen güzel olanı araştıran Ingres için, kadının güzelliği önemini yitirmiştir artık.

Türk Hamamı’na ilişkin yorumlar, biraz da bu nedenle, ihmal edilmiş kadına gösterilen tepkilerle doludur. Bu bağlamda, Baudelaire’in tombul ve fazla sağlıklı bulmakta yetindiği bu kadınlara, Doktor Laignel-Lavastine kuşkuyla bakıp, tersini ileri sürer; bunların kalkanbezinde bir hastalık vardır: “Aşırı kalın boyun; loplari önde ve fazla gelişmiş tiroit; ziyadesiyle etli dudakların yanı sıra dolgun yanaklı yüzün edilgin uysallığı; parıltıdan yoksun iri gözler; fazla yuvarlak ve tombul kollar; etine gömülü omuzlar.” Bir başka eleştirmen ise, hepsi aynı etkiyi uyandıran bu kadınları tek kelimeyle özetler: davar.

Ne var ki, tamamen öznel yargıya dayalı bu ve benzeri yorumlar, *Türk Hamamı*’yla ilgili gerçeği değiştirmez; karşımızda duran resim, düpedüz bir başyapıttır. Ingres, sadece *biçim*’i imlediği şeye tercih ettiği için değil, sezgiyle hamam atmosferini yakalayıp, açıkta kalan bakışı ustaca deşifre ettiği için yengiyile noktalamıştır bu eseri.

Türk Hamamı, çıplak ten ile bizi kışkırtmaz, ama Ingres öngördüğü hedefe ulaşmış olup, kurgunun gerçekliği, gerçeğin kurgusunu alt etmiştir sonuçta; hamamda uyarılanın, hamam resminde bozguna uğraması kaçınılmazdır çünkü.

AETATIS LXXXII, ressamın yaşı değil, bir ömrün zamana meydan okuyan özeti, zirvedeki ustalığın belgesidir gerçekte.

FANTEZİYLE UZLAŞMAK



*Kötü tarif edilmiş
Bir adres gibi
Dolaşıyorum gövdeyi*

(Erdal Alova)

Yazıya geçen pornografik fantezi, yalnız ahlaki kurallara savaş açmakla kalmayıp, kendiliğinden meşru hale gelir. Öyle ki, en tutucu kesimin bile bu örnekler karşısında çoğun yutkunmakla yetindiğine hemen herkes tanık olmuştur. Buna göre, Michel Tournier am/cık, Milan Kundera göt üzerine rahat rahat yazarken, Victor Hugo'nun sekreter François de Moncrief'e gönderdiği mektubu, şaka

yollu da olsa, “Sikinizi öpüyorum”la bitirmesi kimseyi şaşırtmaz; sanatçı, sıra dışı olmanın ayrıcalığıyla, sınırları zorlayan kişidir çünkü.

Fantezilerin yazı aracılığıyla kalıcı belgeye dönüşmesi bir tür psikoterapidir esasen. Karanlık bölgeye hapsedilmiş giz/em/li ve tehditkâr kımıltıları gün ışığına çıkarma cesareti, hiçbir zaman muhatabını ödölsüz bırakmaz; itiraf edilen fantezi, öteki ile ben arasındaki farklılığı değil, olsa olsa varlığını ortak bilinçdışındaki yerine sahip çıkarak pekiştiren ben’in gücünü (özgüven) gösterir bize.

Günlük tutmanın bu bağlamda özel bir yeri olmasına karşın, kendini keşfetmeyi göze alan kişi için sanatsal üretimin her dalı aynı işlevi üstlenmeye hazırdır. İlk-yorum olarak yaratma etkinliğini anımsayalım: o sancılı süreçten süzölüp, dipte biriken çökelti, gerçekte “saf ben”in teces-sümüdür –ya da damıtılmış *alter ego*.* Apaçık: Gidimsiz dille ifade, her daim gizli bir güvencedir insanoğlu için; estetize edilerek söylenen, “açık-yapıt-poetikası”nın teminatıyla, olası suçlamalara karşı peşinen zırhlanmıştı bu-rada. Bu da, itiraf etmenin zorunluluğa dönüştüğü nokta-da yegâne can yeleğidir hiç kuşkusuz; fantezilerin uluorta açıklanıp ifşa edilmesinde tek başına cesaret hiçbir anlam taşımaz çünkü.

Herve Guibert’in *Hayalet-Resim* adlı kitabı, görünürde fotoğraflarla ilgili sorunları irdelemesine karşın, aslında tamamen bahanedir bu; Guibert için fotoğraf, öznel fantezilerini bizimle paylaşmak üzere seçtiği bir çıkış noktasıdır sadece. Öte yandan, en az belli bir fotoğrafın yol açtığı çağrışımlar kadar, bütünüyle imgelem ürünü olan muhay-

*) Öteki ben.

yel görüntülerin de bu kitapta önemli bir yer tuttuğunu müşahade ederiz. Gördüğünü söz diline çevirerek yeniden canlandırıp, böylece hayal gücümüze bir başka imge (resim) sunabilen, yerine göre salt tahayyül ettiği şeyle de aynı işlemi tekrarlamaya adaydır. Ne denli somut (figüratif) bir imge olursa olsun, gördüğümüz şeyin dile getirilmesi, bir yanda algı yığınağı, öbür tarafta yaşantı içeriğinin kuşatması akındadır daima.

Örneğin az önce hayatını yitirmiş delikanlının teşrihanedeki portresi, erotik fantezilerin ötesinde, bambaşka bir dünyaya sürükler bizi –Gabriel von Max’a özgü ölümcül beyazın çağrıştırdığı steril ve o ölçüde tekinsiz atmosfer, Guibert’in çok geçmeden AIDS’le boğuşacağı hastane ortamının ilk suretidir sanki!

Banyodaki yaşlı kadında ise, olağan bir sahnenin usulca gerçeküstüne evrildiğine tanık oluruz: “Uzun saçlı kadın, daha önce adet olduğu üzere, kurşun ya da kıymıktan korunmak için, tabanına beyaz bir örtü serilmiş emaye küvette; ve bu örtü, kollar ile göğsün üst kısmına kadar, tıpkı bir kefen gibi, tüm vücuda sarılmış durumda –en uygunu, kadının yaşlı olması. Alabildiğine soğuk banyoya, yukarıdan çaprazlama bir ışık düşerken, küvetteki kaynar suyun üzerinde de beyaz buhar habbecikleri oluşmakta.” Besbelli: Kadın, ölüm ve cinayetin iç içe geçtiği bu meşum (kriminolojik) atmosfer, gerçekte karşı cinse uzak duran bir erkeğin ustaca sahnelediği *dişi-fobisi*’dir burada.

Kanserli Resim’e gelince, kırılğan bir duyarlılığın ön plana geçtiği bu yazıda, zamanla çürümeye başlayan fotoğraf, umutsuz aşkın metaforuna bırakmıştır yerini. Guibert, sadece fotoğrafına sahip olduğu genç oğlanın parça parça

sararıp solması karşısında umutsuz yalnızlığa sürüklenir; zamana yenik düşen suret, nihai ayrılığın tescilidir çünkü.

Ne var ki, pornografi ile eros arasındaki sınır çizgisini şaşırtıcı ve o ölçüde gözüpek itirafları için vesileye çeviren Guibert, asıl bu bölümde okura meydan okur; pürüzsüz vücudunu okşarken okkalı yarağını öpme arzusuyla yapışıp tutuştuğu delikanlı, çok geçmeden anlamını yitirip, boşluğa yuvarlanır; okurun cinsel fantezilerini kıskırtmak yerine, kendisi otuzbir çeken bir fotoğraftır bu: “Erotik resimdeki vücut yönlendirmeye açıktır; onu elimize alıp, kendimize ait fantezilere çekebiliriz. Fanteziler birbiri ardından sökün etmeye başlar: istediğimiz şeyi bu vücutla birleştirir, şurasına dokunup burasını değiştirebiliriz –açık, içine girebileceğimiz, yumuşak bir vücuttur bu. Pornografik fotoğraftaki vücut ise kaskatı, aşırı gerçekçi, şişirilmiş ve kandırıcıdır.”

Burada bizim için önemli olan nokta, Guibert’in cinsel fantezilerini pervasızca itiraf etmesi değil, erotik sanata ilişkin yaygın inanca bir başka açıdan yaklaşmasıdır. Bu bağlamda erotik sanatın şehvani duygulardan arınmış (pirüpak?) olduğu düşüncesi Guibert’e göre tartışma konusudur; zira cinsel uyarıyı bütünüyle reddeden erotizm düpedüz aldatmacadır –eros, fiili rahatlamaya (coitus?) bıraktığı açık kapı ile, cinsel hazzın meşruiyetini onaylayan bir önsözdür. Erotik olan, sonuçta yaşamaya talip olduğumuz cinsel fantezilerin mahremiyetini gizleyen bir kılıftır aslında –erotik vücuda dilediğimiz şekilde müdahale etmenin cazibesi de, hiç şüphe yok ki, bu güvenceden kaynaklanır; ya da şöyle formüle edelim: Başkasının deşifre etmesine elverişsiz olma kaydıyla, en açık saçık bir cinsel

imge bile, erotizmin koruyucu kanatları altında, her zaman masumdur.

Bu yüzden cinsel fantezilerine tıpatıp uyan bir fotoğrafla karşılaştığında Guibert'in keyfi kaçır; kendisine rağmen soyunup, istemeden teşhir objesine dönüşmüştür sanki! Porno dergisindeki çıplak vücut tahrik edici olduğundan değil -tahrik unsurundan yoksun fotoğraf erotizmin de ilgi alanına girmez çünkü- ortaklaşa fantezinin şablonunu yeniden ürettiği için ucuz ve iticidir. Öznel fantezilerini doyasya yaşamak üzere *ben'i* kendisiyle baş başa bırakıp, cinsel imgeye kayıtsız müdahale olanağı veren fotoğraf, özü gereği pornografinin panzehiri, gerçek (sağlıklı) doyuma çağrıdır -gerekçesi önceden bilinip, ayağa düşen mastürbasyon, herkesin seyredeceği şekilde, vitrinde çekilen otuzbirdir.

Bütün bunlar sadece cinsel organa odaklı fotoğrafın niçin bayağı olduğunu gösterir bize; yeterince cinselliği çağrıştıran bir uzvun tek başına vurgulanması, anonim fanteziye teslim olmayla eşanlamlıdır çünkü. Ne kadar önemli olursa olsun, izleyicinin tahayyül gücünden önce ait olduğu bedeni istila eden fetişleşmiş yarak ya da am, ister istemez kendi ağırlığı altında ezilmeye mahkûmdur. Cinsel organ, öznel fantezide yegane tahrik edici çıkış noktası olsa bile, fotoğrafta *varılan* şeye bırakmak zordur yeri. Bir başka deyişle, doğrudan doğruya o organın kendisinden yola çıkarak uyarılsam dahi, ona döndüğümde düş kırıklığına uğramayacağım bir örneğiyle bunu kamufle edip, tamamen ifşa etmemelidir beni. Varlık nedenini salt dolgun göğüs yahut kallavi yarağın altını çizmeye borçlu olan fotoğraf, orta malı cinsel

fanteziye koşulsuz teslimiyetle, daha ilk adımda pornografiye yenik düşmüştür.

Guibert için fotoğraf yorumu, *haz'* dan söz etmeyle aynı paydayı bölüşür. Dolayısıyla bu hazzı maskeleyerek yazmanın bir tür riyakarlık olduğuna işaret edip, sahici yazı olmanın koşulunu kayıtsız içtenliğe (dürüstlük) bağlar: “Resim, hazzın özüdür; resmi cinsellikten soyutlamak, onu kurama indirger.” Doğal olarak, böyle bir yaklaşımın fotoğraf yorumundan hareketle tutulmuş cinsel fanteziler günlüğüne dönüşmesi an meselesidir artık. Nitekim, geriye dönüp baktığında, anımsayabildiği ilk deneyimin bunu doğruladığını açıkça itiraf eder; ilkgençlik yıllarında, anne ve babasının baskısı yüzünden, mastürbasyona kuşkuyla bakan Guibert, orası sertleştiğinde önce fotoğraf koşar yardımına. Nasılsa eline geçen *Satyricon* filmiyle ilgili fotoğraflar arasında Hiram Keller düpedüz büyülemiştir onu. Okul dönüşü bu resmi sakladığı yerden apar topar çıkardığında, orası çoktan külotunu zorlamaya başlamıştır; kalkık uzvunu fotoğrafa sürttükçe, hazzın doruklarındadır Guibert; zira sikişinin, bu fotoğrafta kurşunaskerleriyle aynı büyüklükte olan vücudu tamamen kaplaması, bir tür onanistik deneyimdir onun için –uyaran, uyarılanla yekvücut olmuştur. Hiç kuşkusuz, insanın tahrik olduğu bir fotoğrafa cinsel organını sürterek doyum arayışına girmesi, gerçek duygusunun kaybından ziyade, suretin zaferidir burada; zahiri partnere rağmen, sonuçta alınan haz gerçektir çünkü.

Cinsel fantezilerin sakınımsız ve cesurane ifşası ile “haz günlüğü”ne dönüşen bu fotoğraf yorumu, çoğun sıradışı kişilere atfettiğimiz takıntılı sapkın cinselliğin, ger-

çekte ne dereceye kadar sadece onlara ait olduğu sorusunu gündeme getirmektedir hiç kuşkusuz. Buna göre, kadın ya da erkek, çıplak tenin izini süren sanatçının, büyük ölçüde öznel erotik fantezilerine bağımlı cinsel haz arayışından soyutlanarak, o vücutla kalıcı bir diyaloga girmesi mümkün müdür?

Ira Progoff'un bu konuyla ilgili kitabını tanıtmak üzere günlük tutmayı irdeleyen Anais Nin, giderek bamte-line bastığı sorunla çarpıcı bir uyarıda bulunur: Herkes güncesiyle kendini sorgulama fırsatı yaratıp, takıntılarını, hiçbir sansüre tabi olmaksızın, başkaları ile paylaşarak sayrılı yalnızlığına son vermelidir. Nin, açıkça altını çizmese bile, aslında şu gerçeği dile getirmeye çalışır: Sanatçı, paylaşma (dillendirme) cesaretini gösterdiği laflarıyla mutluluğa kement atıp, yaşamı olumlar –yeryüzünü varsıl kılmanın önkoşulu, evvela *ben*'in baskısından kurtulmaktır: “En önemli şey, yaşanan olaylar, insanın başına gelenler değil, iç dünyasıyla o şeyler arasında kurduğu ilişkidir. Yaşantıları saptamış olmakla kişi harekete geçme için dürtüklenir, ileri atılım yapar, içe yapılan yolculuk ile yalnızca şaire, sanatçıya yakıştırdığımız bütün özellikler toplumun her katmanındaki insana erişilebilir hale gelmiştir.”

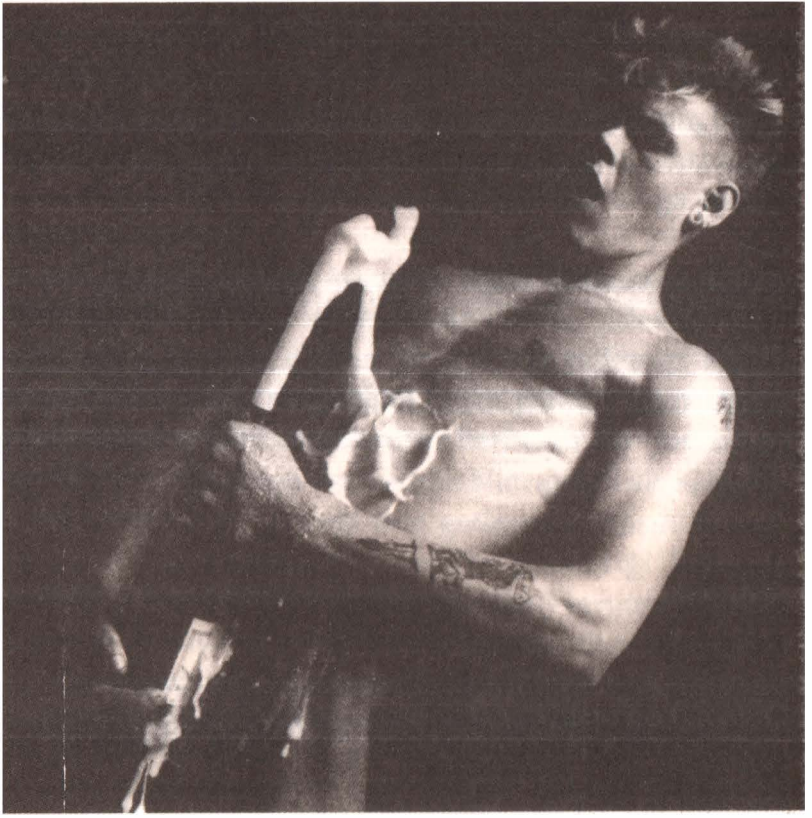
Guibert'in fotoğraf yorumu hep aynı şeyi söylüyor: İstisnai olanı yalnızca sanatçının tekeline bırakmak, lüks şöyle dursun, kimsenin çarçur edemeyeceği bir haktır esasen; zira, yine Nin'in vurguladığı üzere “her şey, yaşantımızı bir denklem, bir hikaye, şiddetli bir dramın tarihi olarak ele almamıza bağlıdır.”

FANTEZİYLE ISLANMAK



Fotoğrafta gördüğümüz genç ve çıplak erkeğin ilk anda çağrıştırdığı şey, şakanın sınırlarını aşıp, basbayağı bülüyüyor bizi. Öyle ki, doludizgin orgazmın metaforunu bir parodi olarak değerlendirmekte zorlanınca, çok geçmeden pornografik fantezinin en uç noktalarında alıyoruz soluğu –gürül gürül akan dölün eşsiz cazibesi!

Damızlık erkeğin yalnız orası değil, dölü de her türlü ölçüyü aşar. Bu yüzden, cinsel fantezilerde boşalan bel miktarı, en az penis boyu kadar tahrik edicidir; güçlü erkek, karşısındakini ıslatmaz, sular. Dolayısıyla düzülenin yalnız yüzü gözü değil, tüm vücudu bele bulanmıştır artık.



Gerçi insan doğasına ilişkin fizyolojik araştırmalar, boşalan döl miktarının çoğun üç, dört miligramla sınırlı olduğunu ortaya koymuştur; ancak, erotizmin ilgi alanına girdiği andan itibaren çağlayana dönüşür bu –ne yutmakla biter, ne ıslanmakla.

Burada ilginç olan noktalardan biri de, spermanın niteliği söz konusu olduğu zaman, yine görselliğin ağır basmasıdır; er suyu, muhatabını bembeyaz rengiyle baştan çıkarır hep. Nitekim, oral haz arayışında bunca sık yutul-

masına rağmen, bir türlü er suyunun tadı gündeme gelmez; bu da, cinsel fetişe dönüştürme hakkının, görme ve dokunma duyusunun tekelinde olduğunu gösterir bize. Erotizmin göz ve ele tanıdığı öncelik, hiçbir koşulda geçerliğini yitirmez; cinsel organ önce gözü, sonra eli kışkırtır. Bu nedenle, körpe amı okşar, kallavi yarağı sıvazlarız.

Cinsel fantezide koku ve tadın ikinci plana itilmesi, bunların betimlenmesine ilişkin sözcük dağarcığımızın yetersizliğinden kaynaklanır; söz dili, tıpkı müzikte olduğu gibi, koku ve tadı aktarmaya kalkıştığımızda acze düşer; daha doğrusu, bu duyuların ilgi alanı içine giren sıfatlar erotik açıdan son derece kısır olup, karşı tarafa bir şey ifade etmezler. Kaldı ki, imlediği şeyi aktarması mümkün olmayan bu sıfatlar, alabildiğine görece ve imgelem gücünü kısıtlayıcıdır. Cinsel organ veya terin mis gibi kokması, erotik fantezide kendisini tamamlayacak bir boşluğa yer bırakmadığı gibi, bu kokunun neye gönderme yaptığı da yeterince belli değildir.

Apış arasındaki kılları yalayıp, bu nahiyedeki kokuyla kendinden geçen kişi, bir türlü imgelem dağarımızda yeniden üretemez bunu; cinsel ilişkide görsel olarak tasarlamadığımız bir şey ise, sadece sahibine ve o defaya ait olmayla malüldür.

Eros, yüceldiği ölçüde iki uç nokta arasında seçim yapmak zorunda kalır. Buna göre tad ve koku, ya bütünüyle dışlanmış, ya da gerçekleşmeyen birlikteliğin sembolü olarak mükemmel bir fetiş haline gelmiştir. Bir başka deyişle, ağız dışındaki erojen bölgeler koku ve tadıyla betimlemeye dahil edildiği andan itibaren, pornografinin kuşatması altındadır eros. Dahası, başta imgelem düzeneğimiz

olmak üzere, söz dilinin ısrarla karşı koyması nedeniyle, er suyunun aktarmaya elverişli bir tadı yoktur –tıpkı hararetle yalanan amcığın ıslaklığı gibi.

Tadın ilgi alanı içine giren tüm salgılar, sonuçta şehvetin doruk noktasını temsil eder; dolayısıyla, aktarmakta zorlandığımız tada, eninde sonunda onu salgılayan organın eşlik etmesi kaçınılmazdır. Bu ise, şu veya bu biçimde, o organın gözümüzde canlandırılmasıyla eşanlama gelir son tahlilde.

Tadın cinsel hazza katık edildiği noktadaki salgı ve delik çeşitlerini kısaca anımsamaya çalışalım: ter, tükürük, sidik, dışkı ve nihayet er suyu. Bunların her biri, yerine göre cinsel hayatta yerini alıp, oynadığı role göre kimi zaman sapkınlığın eşiğine kadar getirmektedir bizi. Bu bağlamda ter ve tükürük en masum olanı imlerken, sidik ve dışkı psikopatolojinin ilgi sahasına girmektedir. Dolayısıyla erotik fantezide sperma ifrazatının kendiliğinden başrole geçtiğini görürüz; ancak, az önce altı çizildiği gibi, dölün tadından ziyade miktarıyla tahrik oluruz hep. Böyle bir durumda, salgıya aracılık eden delikler de er suyunun muhatabı olduğu ölçüde gündemdeki yerini korur. Nitekim ağız, vagina ve anüs, bu sıvının boşalacağı delikler olduğu için daima ön plandadır.

Gelgelelim, hiç kimse ağzına boşalan spermanın niteliğini ayrıca açıklamaya kalkışmaz; çünkü içeriği belli olan bu salgının tek başına damakta bıraktığı tad tahrik edici olmadığı gibi, abartılmaya da pek elverişli değildir. Algirdas-Julien Greimas'ı anımsayalım: "(...) dünyanın bir tat olarak algılanması, kokudan daha karmaşık ve çelişkilidir.(...) Tat, kendisine bağlı dokunma duyusuyla -emme,

öpme- birleşirse doyuma ulaşır.” Öte yandan, bilimsel araştırmalar sonucu tuz ve proteinden amino asitlere, karbohidrattan fosfora kadar burada ne varsa, hepsinin oranları kesinkes belirlenmiştir. Kaldı ki, miligramla sınırlı olan peltemsi bir sıvıda fosforun C vitamininden fazla yahut az olması ne kadının, ne de erkeğin gururunu okşar.

Görüp ellediğimiz bir şeyi aslından daha farklı boyutlarda -bilekten kalın ve ne kadar girse hâlâ bir kısmı dışarıda kalan devasa yaraklar ile parmağın bile duhülde zorlandığı daracık amları anımsayalım- yaşayabiliriz; gelgelim, kimi zaman miligramın %1’iyle ifade edilen bir maddeyi damak yoluyla ayırt edip, bunu tahrik unsuruna çevirmek, hayal gücünün bile sınırlarını aşmaktadır. Ayrıca, gastronominin sunduğu seçenekler karşısında, spermanın lezzeti peşinen yenik düşmeye mahkûmdur.

Bu durumda, salgıyla ilgili erotik fantezilerin değişmeyen tamamlayıcısı, dölün miktar ve hızıdır. Şehvetli erkeğin orasından çıkan bel, akmakla kalmaz, daima patlarcasına fışkırır. Dolayısıyla, eğer uygun bir deliğe boşalmamışsa -bu tür uzuvlar, ön/arka ayrımı yapmaksızın, nereyi boş bulursa lahzada oraya girer- karşı tarafın suratında patlar.

Bütün bu verilerin ışığında Erwin Olaf’ın *Haz (Marc)* adlı fotoğrafına tekrar baktığımız zaman, birçok şey kendiliğinden düzlüğe çıkıyor. Buna göre, iki elin konumunu değiştirmeden şampanya şişesini aradan çektiğimizde, gizli pantomimi kolayca deşifre edebiliyoruz. Sağ el, halk dilindeki karşılığıyla, altı okkalık taşığı avuçlamaya çalışırken, sol el de başı göğüs kafesine kadar gelen dev yarağın gövdesini tutuyor. Ayrıca yüz ve beden dilinin de tüm

ayrıntlarıyla, nerdeyse kusursuz bir biçimde buna eşlik ettiğini görüyoruz. Karnın öne çıkacağı şekilde hafifçe arkaya doğru bükülmüş beden, fotoğrafın altında kalan bacakların nasıl durduğu konusunda hiçbir kuşkuyla yer bırakmıyor –ayakları yana açıp, gücünü dizkapağı ile kasık arasında kalan bölümden almak üzere bir parça çömelme, cinsel organın en rahat ortaya çıktığı konumdur.

Mebzul miktarda akan dölüyle mest olup, kendinden geçen çıplak erkeğin ağız ve gözleri de bu mizansenini ikiye katlamıştır burada. Ayrıca, karından başlayıp kasıklara kadar dalgalar halinde yayılan bembayaz meni, muhtemel bir partnerin nasıl ıslanacağı konusunda ipucu vermekle kalmayıp, giderek cinsel fantezinin kendisini sulamaya talip olmuştur nerdeyse. Bu bağlamda açık ağız, iştiaqla kıvranan bedende, orgazma sesin de eşlik ettiği o müthiş doruk noktasına gönderme yapmaktadır: Ohhh! Gözler ise, bu olağanüstü âna tanıklığı üstlenip, kendi erkekliğinden gurur duyan delikanlının, gizliden gizliye otoerotizmin eşiğine gelerek, vermeye muktedir olduğu hazdan zevk aldığına işaret etmektedir hiç şüphesiz.

Öte yandan, görünürdeki açık seçikliğe karşın, ilgi odağını ayrıca vurgulayan ikincil derecedeki göstergelerin epvey ustalıklarla seçilmiş olduğunu görürüz. Dirsekten bileğe kadar uzayıp, sivri ucu cinsel organı gösteren dövme kama, en az muhteşem yarak kadar, genç erkeğin yaşama biçimine de ışık tutmaktadır –cinselliğin ön planda olduğu her şeyi doludizgin yaşamaya aday biridir bu Priapos.

Islak el ve bilekten küçük parçalar halinde akan beyaz damlalar ise, yer yer aslını çağrıştırmakta direnen köpüğü ait olduğu yere, meniye çevirme işlevini üstlenmiştir –im-

gelem gücü zorlanırken, gerçekte bağıntısı korunmalıdır. Akan damlalar ile karın nahiyesine öbek öbek yayılan köpüğün karşıtlığı, sözümona izleyicinin hayal kapasitesini ciddiye alan mükemmel bir tuzaktır aslında –damlanın imlediği şeye benzerliği, köpüğü de aynı paydaya bağlamıştır.

Atletik göğüs, gelişkin pazı, kılsız ve parlak (kaygan) ten, küpeli kulak, vb. bütün bu göstergeler, ateşli gencin her türlü erotik beklentiye cevap verecek güçte olduğunu bir kez daha pekiştirmektedir. Öyle ki, cinsel organından önce tüm bedeni *kalkık*'tır bu gencin. Dolayısıyla, ilkin dokunan sıırsıklam olur böyle birinin koynunda.

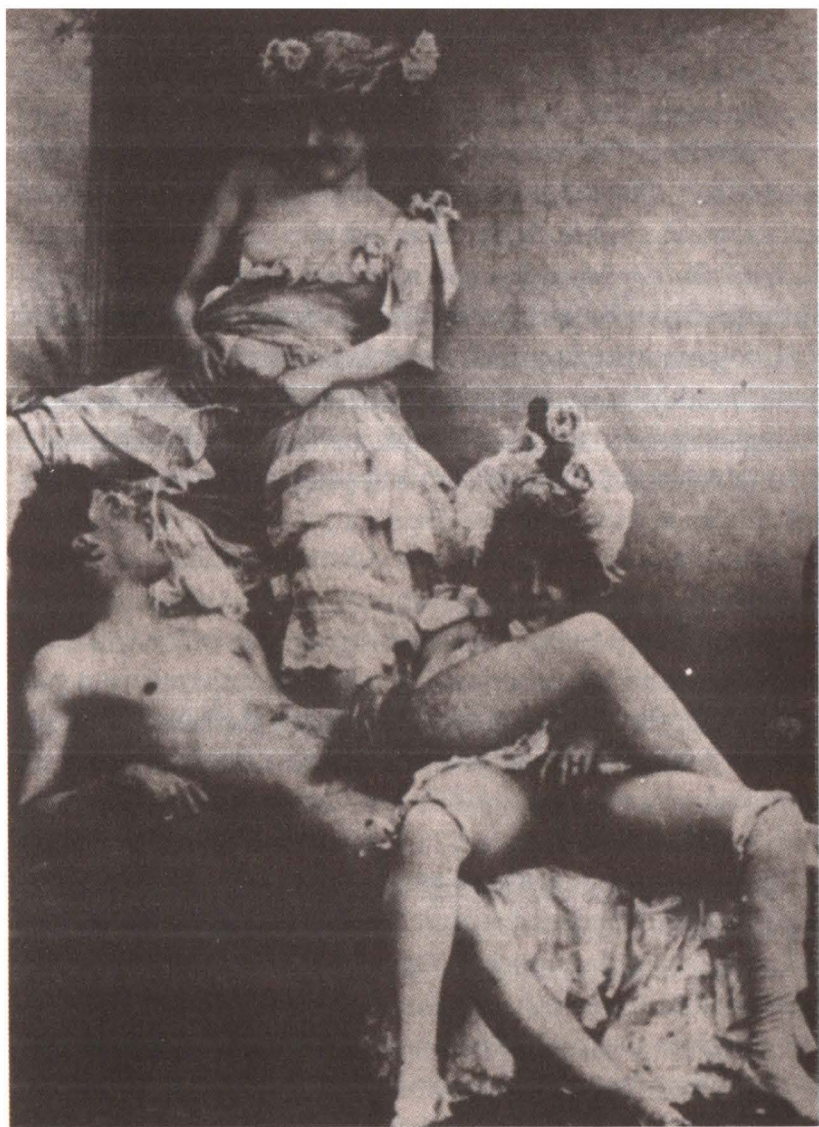
Dayanılmaz cazibesiyle erotik fantezinin sınırlarını zorlayan her erkek ya da dişi, sonuçta hep aynı şeyi vaat eder bize: Fantezileriyle orgazm olan, bine katlamıştır onu.

Olaf, bütünüyle yananlamlar üzerine inşa ettiği fotoğrafında durmadan aynı şeyi söylüyor: Cinsel yaşamda kurgunun gerçekliği istila etmesine seyirci kalanlar, müştereken körleşmeyi göze almışlardır.

SİDİK VE ŞEHVET



Bedrettin Cömert, *Anayurt Otel*i'nde uzun uzun işeyen Zebercet'i sert bir dille eleştirir; Cömert'e göre romandaki bu ve benzeri bölümler biçimsel edep eksikliğini maharetmiş gibi gösteren tutarsız örnekler arasında yer alır; çünkü Yusuf Atılgan, anlatım özgürlüğünü istismar ederek, ucuz yoldan okurun gözünü boyamaya kalkışmıştır. Ne var ki, Zebercet'in profilini dikkate aldığımız zaman, bu sözümona müstehcen sahnenin aslında son derece dolaylı ve ustaca işlenmiş bir erotizmle iç içe olduğunu görürüz. Henüz yedinci ayda doğan Zebercet, bir altmış iki boyunda, dar omuzlu, küçük elli, ama devasa maslahatıyla gizli bir Priapos'tur. Nitekim, olur olmaz cinsel organı



sertleşen bu çekik yüzlü adam, vatani görevini yaparken geneleve gittiğinde, becereceği kadın şaka yollu takılmadan edemez: “Bak hele, az daha büyüymüş boyunu geçecekmiş bu.” Dahası, sadece Priapos değil, donunun yırtmacından çıktığında, göbeğine doğru dimdik duran orasıyla aynı zamanda fallik Satyr gibidir Zebercet, öte yandan, böyle bir organdan çıkan sidiğin kubura şar şar -yahut faşır faşır- boşaldığı sırada çıkardığı sesi *onomatopoeia*’da boşuna ararız; çünkü akustik göstergenin yazı dilindeki karşılığı zaman olgusunu kendiliğinden iptal eder. Bu işeme sesi bir sinyal olsa bile, asıl belirleyici, daha doğrusu tahrik edici olan, sidik miktarını gösteren süredir –erkek adam, at gibi işer!

Aynı konu, *Kolera Günlerinde Aşk*’ta çok daha çarpıcı bir biçimde karşımıza çıkar; Marquez, işlemeyi düpedüz yaşamla ilgili bir sembole çevirmiştir burada; işeme miktarı, sidiğin tazyikli çıkışı vb. usulca cinselliğin metaforuna geçip, günbegün seks gücü azalan erkeğin gizli sır ortağı olmuştur artık. Fermina Daza, balayı için bindiği geminin kamarasında, zıfaf gecesi ilk kez bir erkeğin çiş sesini duyduğunda kendinden geçer: “(...) tıpkı at sidiği gibi fışkıran sidiğinin sesi ona öylesine güçlü, öylesine yetkeyle dolu görünmüştü ki, içindeki yıkım korkusunu artırmıştı.” Ancak, yıllar geçtikçe ne bu basınçlı fışkıрма, ne de sidik miktarından bir iz kalır geriye. Kolejdeyken dimdik fışkıran sidiğiyle şişeleri dolduran doktor Urbino, yaşlandıkça güçten düşmüştür: “(...) ama yılların yıpratmasıyla yalnız sidik miktarı azalmakla kalmamış, eğrilmiş, dallanıp budaklanmış, dikleştirmek için harcadığı tüm çabalara karşın, bir türlü doğrultulamayan kaprisli bir fıskiye dö-

nüşmüştü sonunda.” Besbelli: Marquez, üreme ve sevişme dışındaki işleviyle penisin cinsel çağrışım gücünü gündeme getirmiştir böylece. Güçlü cinsel organ, yalnız görüntüsüyle değil, idrar kesesinden prostata kadar görünmeyen altyapısıyla da sapasağlamdır. O halde bol miktarda ve basınçlı gelen sidik, güçlü erkekliğin yanı sıra, öncelikle sağlıklı ve genç olmanın göstergesidir; çünkü uzun ve uzağa işeyen penis, sorunsuz ereksiyonun teminatıdır. Doktor Urbino ise, tıpkı karısı gibi, oturarak çişini yapmaya mecbur olur sonunda; zira, ne kadar dikkat ederse etsin, pelteleşmiş orasından çatallı ve gelişi güzel akan sidiği küvetin kenarlarını kirletmektedir artık.

Hiç kuşkusuz, kalp ya da yüksek tansiyondan ötürü alınan idrar söktürücü bir ilaçla da uzun uzun işemek mümkündür; ama bu, cinsel gücün değil, yaşlılığın göstergesidir sadece. Dahası, çiş bile kendisi olmaktan çıkıp, öylesine bir sıvıya dönüşmüştür bu aşamada. Salah Birsell’in 13 Ocak 1974 tarihli günlüğünde bunun tipik bir örneğiyle karşılaşırız; prostat ameliyatını erteleyen Birsell, durmadan işer: “(...) boyuna ayak yoluna koşuyorum. Yarım saatte bir. Kimi zaman da on beş dakika. Her defasında da, bir litre ye yakın idrar boşaltıyorum. Beyazdan beyaz, sudan lekesiz bir idrar.” Apaçık: İdrar, kokusu ve rengiyle sapkın cinselliğin ilgi alanına girme şansını yitirip, tıbbi müdahalenin nesnesi olmuştur bundan böyle –metazori dolan sidik torbası, meni kesesinin iflasıdır bir bakıma.

Yüzyıl başında çekilmiş anonim bir fotoğraf, sidikle bütünleşen cinsel haz bağlamında, *urolagnie*’yi alabildiğine pervasız bir biçimde gözler önüne sermektedir. İşeme, sesi veya görüntüsüyle erotik fanteziyi kışkırtan bir edim

olmaktan çıkıp, doğrudan doğruya cinsel etkinliğin kendisine eklenmiştir burada; en azından, işlemek ile orgazm arasında her iki tarafın peşinen kabullendiği bir anlaşma söz konusudur. Oysa Zebercet ve Doktor Urbino gibi örneklerde bu konu açıkça gündeme gelmeden, öteki taraf kendi başına tahrik olur sadece; işlemek, cinsiyete yakıştırılan bir faaliyet son çözümlemede.

Aslıca sidik, görüntü ve kokusuyla tahrik unsuru olduğu sürece, bir sonraki aşamada tadı ile cinsel etkinliğe fiilen katılmaya hazırdır; idrar, fetiş haline gelen cinsel organın tamamlayıcı parçasıdır çünkü. Buna göre, cinsel organdan çıkan oral zevkin nesnesine çevirip, kimi zaman yutmak, ona kayıtsız teslimiyeti gösterir bize. Böyle bir durumda ağız mukozası, tıpkı üreme organı (vagina) ya da anüs gibi işlem görmeye başlamıştır artık. Gerçi klinik vak'alara geçen kayıtlarda, tüm yananlamlarından soyutlanan sidiğin salt koku, ısı ve tadıyla tek başına fetişe dönüştüğü örneklerle de tanık oluruz; ama kimi zaman gizli bir otoerotizmle bütünleşen bu durumun, sonuna dek koi-tal pratiğe karşı direnmesi halinde bile partner arayışı gündemdeki yerini korumaya devam eder –kendi sidiğine hayran olan, başkasınınkini de tatmaya hazırdır.

Ne var ki, bütün bunlara rağmen, *urolagnie*'yi sapkınlığın eşliğine getiren temel sebep, doğrudan yahut dolaylı, orgazma yol açan tahrik olgusunun coitus'i ikinci plana itmesidir; seyretmenin (dikizlemek?) verdiği haz, cinsel ilişkiyi hazırlamaktan öte, onun yerini almıştır çünkü. Bu nedenle, en az yatak odası kadar, genel tuvalet de *urolagnie*'ye duçar olan bir kişi için ayrıcalıklı mekânlar arasında yer alır; Rasim Adasal'ın deyişiyle, "genel abdesthanelerde

işeyen insanları vecd ile seyreder” bunlar. Burada altı çizilmesi gereken nokta, sidik tutkunu için cinsel doyum, işeyen organı değil, işemenin kendisini seyretmektir; aksi takdirde umumi tuvaletlerde dikizlenen işeme sadece erkeklerin tekelinde olup, bu da *urolagnie*’den çıkıp, usulca eşcinselliğin ilgi alanı içine girmektedir kendiliğinden.

Enis Batur, *Kırkpârê*’de oldukça muzip bir tavırla bu konuya değinir: “Pisuvâr sıkıntısı *asıl* gözler serbest kaldığı için doğar ve büyür. (...) Denilebilir ki, ne oluyor böyle, görülse ne farkedir, ne farkedir baksanız, bize bakılsa: bu biraz şaşkın, biraz olayı abartılı görmekten kaynaklanan küçümseyici eda pisuvârları kullanmayan cinsten gelebilir bir tek. Doğaldır: Bu bulutlu mekân her şeyden önce erildir.” Aslında birlikte işeyebilmek sadece erkeklerin sahip olduğu bir ayrıcalıktır; elleri orasında, iki bacağı açılmış erkeğin arkadan görünümünü bile başlı başına bir cinsel davettir meraklısı için –oturarak işeyen erkek, eğer hasta değilse, ya çocuk, ya da orası iflas etmiş bir yaşlıdır olsa olsa.

Ancak, heteroseksüel ilişki bağlamında, sidik ve şehvetin iç içe geçtiği *Gözün Öyküsü* bu alanda karşılaşabileceğimiz en yürekli ve çılgın örneklerden birini verir bize. Georges Bataille, erotik yazının yapıtları arasında yer alan bu eseriyle, sapkın cinselliğe bir anıt dikmiştir sanki; sacayağını kan, bel (meni) ve sidiğin oluşturduğu şehvet tutkusu, kitabın hemen her sayfasında karşımıza çıkıp, iliklerimize dek bizi sarsar –cinsel etkinliğin öbür yüzü, partnerle birlikte sidiğe bulanmaktır.

Öykünün kahramanı, kız arkadaşı Simone ile birlikte yatağa girmek istediğinde, daha önceki deneyimlerini aklayan bir tepkiyle karşılaşır; bir ev kadını gibi yatakta de-

ğil, işeyerek sevişecektir kendisiyle: “Bacaklarımın üzerinde nefis bir sıvının aktığını hissettim. O bitirince, bu kez ben onun üstüne işedim. Kalktım, kafasına çıktım ve suratını bele buladım. Yüzü gözü bellendi, çılgınca bir zevkin doruğuna vardı. Vücutlarımızdan yayılan nefis kokuyu içine çekmekle meşguldü.” İşemek, bir tür ilk-orgazm’dır burada; dolayısıyla önce işeyerek rahatlanır. Böyle bir durumda sidik ve meni arasındaki farkın silinmeye yüz tutmuş olması, sevişme sırasında her ikisini de yutulmaya hazır hale getirmiştir artık. Genç adam için barut ve güherçileyi çağrıştıran idrar, “gözenekli topraktan yapılma bir antika oturak” gibidir. Besbelli: Bataille, oturaktan hareketle, cinsel edim ve ona eşlik eden organları topyekûn sapkınlığın eşiğine getirmiştir böylece; oturak, anüsün yanı sıra, cinsel kimliğe göre vagina ve penisi mümkün olan en dar sahada çembere alan bir nesnedir çünkü. Ayrıca, dışkı ve sidiğin birbirine bulaştığı bu kapta, cinsel organlara yönelik seçim de her an birinden öbürüne kayabilececek imkâna kavuşmuştur –nitekim, adamın eli hemen her vesileyle kadının arkasına gider sevişme sırasında.

Bataille’ın kahramanları için işemek, kimi defa aşırı heyecan veya dayancasız coşkudan (euphorie) kaynaklanan önlenemez bir tepkidir. Bu bağlamda, giderek çılgın bir partiye dönüşen akşam çayında, önce Simone, durup dururken örtünün üzerine işeyip, ardından pantolonunu indirdiği oğlana “işe üstüme... kıcıma kıcıma işe” diye yalvarmaya başlar; bir başka genç kız ise (Marcelle), kendini dolaba kapayıp, orada otuzbir çekerken işemenin keyfini çıkarmaktadır; öyle ki, sonuçta bütün bu olup bitenler, şaşılabilir bir seks aleminin fragmanları olarak, handiye hayal

gücümüzün boyutlarını aşır dehşete düşürür bizi; zira *urolagnie*'nin kol gezdiği bu ortamda, "yere devrilen bedenler, havaya kalkan bacaklar ve kışlar, sırlıklam etekler ve akan bellerden oluşan bir curcuna" yaşanmaktadır –sidikle ıslanan yüzün, ifrazatla maskelendiği bir balo!

Ancak, asıl ürkünç sahneye Sevil'deki Don Juan Kilisesi'nde tanık oluruz. Daha önce annesinin kafasına işlemiş olan Simone, bu kez mezar taşını ıslatır; ölüm döşeğindeki papaz zorla -ama *gürültü*'yle!- işediği kutsal kaptaki sidliğini "iğrenç bir esrime"yle içip bitirir; papaz son nefesini verdikten sonra makasla çıkarılan gözü elden ele dolaşırken, Simone kendini tutamayıp bağırır: "Kıçıma sokun onu..."; ve bütün bunlara, tıpkı bir laytmotif gibi, sürekli sidiliğin eşlik ettiğini görürüz hep. Ter, sidik, bel, anüs, vagina, ağız vb. her şeyin birbirine karıştığı kâbusa dönüşmüştür kilise macerası –cinsel hazzın doruğunda bir ifrazat okyanusu!

Yaşanan bunca olaydan sonra, sıra o yöreden ayrılmaya geldiğinde, yine ilginç bir metaforla karşılaşırız: "Böylece toprağı da, göğü de saman sarısı, ışığa boğulmuş bir oturağı benzeyen Endülüs'ten sonsuza dek kaybolduk." Oysa, Endülüs değil, bu insanlar nerede bulunuyorsa, orasıdır oturağı benzeyen şey.

Gerçi Bataille'ın kahramanlarını yönlendiren bu karmaşık cinsel ilişkiler ortamında, doğrudan veya dolaylı eşcinsel bir ilişkiye tanık olmayız; ancak, en az vagina kadar cinsel hazzı açık anüs ve birbirinin önünde fütursuzca otuzbir çekenleri anımsadığımızda, eşcinsel pratiğin kıyısında dolaşan bir haz arayışının her an gündemdeki yerini alabileceği açıkça ortadadır. Sapkınlığın kökeninde

yatan temel neden, her ne kadar cinsel ilişki olağan partneri (karşı cins) şart koşsa da, koital ilişkiyle noktalanacak cinsel doyumun hep ite kaka gerçekleşme eğiliminde olmasıdır; çünkü sidik ve bele bulanmaktan başlayıp, sürekli arka tarafta dolanan ele kadar bir dizi ön oyun, çoğu kez nihai amacı (coitus) gölgeleyecek denli ön plana çıkmıştır burada.

Gelgelelim, bütün bunlar, karşı cinsle girilen ilişkinin *coitus*'la noktalanması halinde bile, işemenin rol oynadığı erotik fanteziye, son tahlilde, örtülü bir narsisizmin eşlik ettiğini gösterir bize; zira işeyerek cinsel doyum arayışına giren biri, hâlâ gizliden gizliye aynadaki imgesine tutkundur. Nitekim Freud, kökeni çocukluk evresinde başlayan bu düşkünlüğü, bir bakıma narsisizmin göstergesi olarak kabul eden "Küçük çocuk, bedeninin tüm atıklarına karşı büyük bir ilgi duyar; bunlarla severek ilgilenir ve bu ilgiden değişik hazlar almayı bilir. Bedenin bir parçası, organizmanın becerisi olarak, kendi kişiliğine ait her şeye -özsever diye nitelediğimiz- aşırı bir ilgiyle yaklaşır."

Bu bağlamda, işemenin rol aldığı sevişmede, ne seyretme, ne de seyredilme, sonucu etkiler; sidiğin dolaylı yoldan fetiş haline getirdiği cinsel organ, önce partner, daha sonra benim tüm gövdemi istila etmiştir -ben, oramla özdeşimdir artık.

Fermina Daza'da masumane bir tahrik unsuru olan işeme sesi, sidiğin görüntü ve tadıyla cinsel etkinliğin bir parçasına dönüştüğü andan itibaren bambaşka bir boyut kazanmıştır; sadece başkasına işeyerek tahrik olan değil, orgazmı, başkasının sidiğiyle ıslanarak yaşayan da sırlıklam kendisine aşıktır. Ne var ki, karşı tarafın cinsel

kimliğini işeme sesiyle belirleyip -erkek şar şar işiyorsa, kadında fışır fışırdir bu- bununla uyarıldığını hisseden kişi, hiç ummadığı bir anda kendi çıkarttığı sese de kulak verebilir; bu nedenle, sidiğin sesini *duymak*, sonunu kestiremediğimiz gelişmelere gebedir hep –insan, duyulabileceği mesafedeki tuvalete girmekten sıkılıyorsa, hiç şaşmayalım buna.

Urolagnie, cinsel fantezilerine sınır tanımayan kişiye kendi bedeninin taktığı çelmedir –üstelik sadece sidikle.

DIŞKI VE ŞEHVET



*avevan dal cul fatto trombetta **

(Dante)

1.

Mitoloji dünyasının, Pan'dan Sphinks'e kadar, yarı insan düşsel yaratıkları arasında hiçbirisi Kentauros denli çetrefil cinsellikle yüklü değildir; at adam, penis paranoyasına yakalanmış erkeği kamufle ederek simgeleyen ilk maçodur efsanede –azgın, ama Priapos'la karşılaştırdığımız–

*) Kızlarına trompet yapmışlardı.



da, yerine göre evcil ve yardımsever. Örneğin Kheiron'u anımsayalım; doğadan aldığı dersle birçok yiğit yetiştirip, tanrı Apollon'a bile yol gösteren bu at adamın en ünlü öğrencisi, Homeros'un verdiği bilgiye göre (*Ilyada*, XI, 832), Akhilleus'tur:

*(...) bu ilaçları Akhilleus öğretmiş sana,
o da Kentauros'ların en iyisinden öğrenmiş,
Kheiron'dan.*

Gerçi diğer Kentauros'lar için aynı şeyi söylemek mümkün değildir; ama sadece bu örnek bile, Priapos ya da fallik Satyr'in, salt cinsel organına odaklanan varoluş tarzından ötürü, at adam karşısında hiçbir şansı olmadığını gösterir bize. Öte yandan, çokluk sonu tatsız bitmesine karşın, yine de insanlar arasına karışıp, yiğitlerle karşılıklı şarap içecek denli uygardır bu yaratıklar; Pholos, mağarasında ağırladığı Herakles'e kızarmış et verecek kadar duyarlıdır.

Ne var ki, bütün bunlar Kentauros'la ilgili gerçeği de-
ğiştirmez; o, yabanıl ve cinsel organına yaraşır gücüyle,
bir at adamdır ilkönce. Nessos'u hatırlamaya çalışalım: ır-
mağı geçirmek üzere sırtına aldığı Deianeira'nın lahzada
ırzına geçmeye kalkışır.

Ovidius'ta ise (*Dönüşümler*, XIII, 395), yine yarı hayvan
olan Hylonome, aradığı erkeği bir Kentauros'ta bulur:

*Yeni çıkmaya başlamış sakalı, altın renginde, altın sarısı
Saçları dökülürdü omuzlarının ortasından iki yanına.
Parlak bir yüz, boyun, eller, omuzlar, göğüs üstün bir
Sanatçının elinden çıkmış ünlü yapıt, uyumlu, yerli yerinde,
Öyle bir adam. Eksiksiz at gövdesi belden aşağı, düzgün,
Uyumlu, çelişmiyor adamlar.(...) Sırt, kalçalar düzgün,
Kaldırır parlayan göğsünü. Bütün gövdesi kara mı kara (...)*

Atın cinsel çekim gücü, erkeğin *penisneid*'i (yarak kıs-
kançlığı) ötesinde, birçok kadın için de *zoophilie*'nin sınır-
larını zorlayan bir ilgi alanına girer. Bu bağlamda çiftlik
yaşamı umulmadık sapmalara gebedir; atın, kokusu ve
miktarıyla görkemli sidiği, öbek öbek dökülen dışkısı,
ademoğlu için hayvani cinselliğin en kışkırtıcı göstergele-
ri arasında yer alır –at gibi işlemek, kallavi maslahatın
sembolüdür.

Galler Prensi IV.George'la ilgili öykü, iri penis ile si-
dik miktarı arasındaki saplantıya ilginç bir örnek teşkil
eder: "Prens'in öykülerinden biri de, erkek kardeşlerin-
den birisinin çok büyük olan penisiyle ilgiliydi. Bu ger-
çeği onunla birlikte bir gece arabada yaptığı yolculukta
keşfetmişti. Kardeşi hacet giderme ihtiyacı duymuştu.
Arabanın penceresinden dışarıya işerken, çışı tıpkı bir

çeşmeden fışkırır gibi fışkırdı; hatta arabacı korkunç bir yağmura yakalandıklarını sanıp atları daha da hızlı koşmaları için kamçıladi!"

Erotik fantezilerini sıkılmadan yazan kadınlar arasında, at hiçbir zaman eksik olmaz; beygirin işmeden önce hafifçe uzayan cinsel organı, başlı başına bir tahrik unsurudur burada. Nitekim, Nancy Friday'in kadınlardan derlediği erotik fanteziler arasında da bunun çarpıcı bir örneğine tanık oluruz: "Gençliğimden beri, çiftlikte penisi aşağı sarkmış bir at beni son derece heyecanlandırır. (...) bir sevgilim var, sevişirken çoğu zaman onun penisi yerine atın içime girdiğini hayal ediyorum."

Ancak, Krafft-Ebing'in *Psychopathia Sexualis*'te sıraladığı klinik vakalara göz attığımızda, at ile baş başa kaldığında, erkeklerin kadınlardan çok daha fazla bu hayvana ilgi duyduğunu görürüz -ıssız doğa köşesinde, sahibi olduğu atla yalnız kalan her erkek, gizli ya da açık, Kentauros sendromundan payına düşeni almaya adaydır.

Gerçi uygarlık tarihindeki simgesel içeriği bakımından ne Kentauros, ne de atın doğrudan doğruya cinsellikle ilgisi vardır. Buna göre, ortak paydaları olan "kozmik güç" dışında, Kentauros içgüdü ve bilinçdışını temsil ederken, at, adamakıllı kararsızlığa sürükler bizi. Öyle ki, bir yanda küheylan ve arabanın simgelediği *arzu*'dan başlayıp, görüngüler dünyasının döngüsel hareketine kadar alabildiğine geniş bir çağrışım alanına yayılan at, öbür tarafta hızın sembolü olarak -Pegasos'u anımsayalım- rüzgardan deniz köpüğüne, ateşten ışığa dek birçok şeyle ilişki içindedir. Ne var ki, halk arasında sahibine bağlılığı ile sadakat sembolü olup, başta Grimm'in öyküleri olmak üzere,

birçok masalda sürücüsünü tehlikelere karşı zamanında uyarması ile belleğimize kazınan ata ilişkin en çarpıcı yorumlardan biri Jung'da karşımıza çıkar: at, erkeğin sihirli yönü olarak, "içimizdeki ana"dır.

Öte yandan, semboller dünyasında at ve Kentauros'la ilgili bu yoruma, ilk günden beri ressamların da sadık kaldığını görürüz. Bu bağlamda Rubens'ten Böcklin'e kadar uzayan örneklerde Kentauros'lara hep aynı rolün verilmesi fazla şaşırtmaz bizi. Kentauros, her ne kadar kimi zaman Nympha ile beraber olsa da -Nympha'nın olağan partnerleri arasında Priapos, Satyr ve Pan'ın bulunduğu anımsadığımız vakit, bu ilişki (beraberlik) ile Kentauros'un hangi beklentiye karşılık verdiği kolayca ortaya çıkmaktadır aslında- asıl rolü savaş alanında üstlenir; çünkü Thessalia'daki savaş sahnesi, görsel açıdan bir doruk noktasıdır mitolojide –en azından, Lapith'lerin haklı oldukları bir davada, kazandıkları savaş söz konusudur bu bölümde.

Böcklin'in 1870/71 harbi ardından yaptığı *Kentauros'ların Savaşı*'nda bunun tipik bir örneğiyle karşılaşırız; hayranları arasında Nietzsche'nin de bulunduğu bu resim için yapılmış önçalışmalar ise, Lapith'leri dışarıda bırakma konusunda sanatçının ne denli zorlandığını gösterir. Franz Zelger'e göre, biri ölü, altı Kentauros'lu bu resim, Fransa'yla yapılan savaştan ziyade, Almanya'nın içinde bulunduğu ekonomik bunalımı, daha doğrusu, iktisat politikasında bir tür hayat memmat savaşına dönüşmüş olan ölümcül rekabeti simgelemektedir. Apaçık: Kentauros, Nympha'nın alternatif partneri olarak, Priapos ya da falik Satyr'in rakibi değil -aynen Max Klinger'in resminde

olduğu gibi- saldırgan ve yırtıcı doğası ile bir savaş sembolüdür burada.

Gelgelelim, mitolojideki at adamın, sıçmaktan işlemeye kadar cinsel fantezileri kışkırtmaya hazır kösnül doğası, resamlara pek cazip gelmese bile, yazarların inceden inceye kurcaladığı bu konu, yazın dünyasında birbirinden çarpıcı ve kimi zaman cüretkar yorumlara zemin hazırlamıştır sonuçta –Herakles’le kafa çekip, Nympha’yla flört eden Kentauros’u yalnızca konuksever ya da saldırgan olmakla sınırlama çabası, derinlerde yatan bir başka gerçeğin tahrif edilmesiyle eşanlamlıdır çünkü.

2.

At adam, en az devasa boyutlardaki cinsel organı kadar, görkemli göt ve dışkılama özelliğiyle de ademoğlunun erotik fantezilerini süsler –sıçmak, başlı başına bir törendir burada.

Buna göre, yazın dünyasında karşılaştığımız *regio analis*, cinsel edimin gerçekleşeceği duhul noktası olmaktan ziyade, bok tutkusu ile dışkılama hazzına eşlik eden yer niteliğiyle gündeme gelir.

Mario Vargas Llosa’yı anımsayalım; *Üveyanneye Övgü*’de Don Rigoberto, usulca ve hakkını vererek sıçmayla cinsel doyumunu aynı paydaya bağlarken, her yerinden pis kokulu irin akan *lusus naturae* de (hilkat garibesi), kadın/erkek ayrımı yapmaksızın yarağına girdiği herkesi pisliğiyle büyülen “Erkekler de, kadınlar da hep gönül borcu duyarlar hana; çünkü her şeyin cinsel istek uyandırdığını ve uyandırabileceğini, bağırsakların işleyişinin, en

aşağıladığımız organik işlevlerimizin bile sevişmeyle bağıntı kurulduğunda yücelip soylu bir niteliğe büründüğünü benden öğrendiler. Benimle oynadıkları o yabansı oyunları -geçirme, işeme, sıçma- benimle yaşadıkları (hepsine çekici gelen, ama pek azının göze alabildiği) o iğrençlikleri çok sonraları bile kafalarından atamazlar. (...)”

Bütün bunlar, sidik ve dışkıyla orgazm olanlar için, Kentauros’u eşsiz bir uyarıcıya çevirir sonuçta. At dışkısı, renk ve kokusuyla yeterince tiksiniç değildir belki -koyu kahve-rengi bok etoburlara mahsus olup, bir sonraki aşamada, vahşiliğin sembolü olarak çiğ et, hatta leş yiyicilere kadar uzanmaktadır bu -ama miktarı ve toprağa öbek öbek dökülen kışkırtıcı kararlılığı, düpedüz *rektum*’un zaferidir.

Dışkı ve sidiğin belirlediği sınır çizgisi, çevrelediği şeye dahil olmak için sürekli fırsat kollar; çiftleşmenin doruk noktası, hayvani olandan aldığımız pay ile bağıntılıdır çünkü -*animal symbolicum*, hiçbir zaman dışkılama ediminde olduğu denli kendi türüne meydan okumaz; bu da, bok ve sıçmayı, başta *coitus* olmak üzere, hayvani olan her şeyin en yetkin örneğine çevirir son tahlilde.

Öte yandan, dışkının boy, çap ve ağırlığının kişiden kişiye büyük farklılıklar göstermesi, ister istemez, gizemli (kösnül) bir boyut ekler büyük aptese. Dolayısıyla, ortalama beş parça çıkaran Don Rigoberto, bir keresinde sekiz parçayla kırdığı rekoru asla unutmaz -bağırsak tembelliği, Kentauros’un izindeki şehvetli erkeğe yaraşmayan bir eksi puan, phallusa yönelik bir tehdittir zira. At adam için dünyayı döllemenin önkoşulu, onu bokuyla sıvayabilecek güçte olmaktır ilkönce. Bu nedenle, ağzına sığılan kişi, gerçekte düzülmüştür.

Ancak, dışkı ve at adam izleğinin, tıpkı bir laytmotif gibi, tüm kitaba damgasını vurduğu çalışmalar arasında, *Kızılağaçlar Kralı*'nın çok özel bir yeri olduğunu görürüz; Öyle ki, Michel Tournier'nin tasarladığı olay örgüsü, salt bu temayı işlemek üzere zekice hazırlanmış bir kurgudur nerdeyse.

Tournier'e göre at sağrısının kösnül cazibesi, kusursuz dışkılama özelliği ve buna aracılık eden organa gönderme yapar esasen; götün, düpedüz şiirsel bir görünümü vardır burada: "(...) kuyruğunun şöyle biraz yandan, kökünden havaya dikilerek kahverengi, küçük, çıkıntılı, sert, tümüyle kapalı, ortası büzgülü bir para kesesine benzer kıvrımlı kış deliğini açığa çıkarttığını gördü. Derken, bu para kesesi birden, hızlı tempoda filme çekilmiş bir gül tomurcuğu gibi açıldı, bir eldiven gibi tersyüz oldu ve dışarıya pembe ve ıslak bir çiçek tacı çıkardı. (...) bunun ortasından harika bir biçimde kalıplanmış ve cilalanmış, yepyeni dışkı toplarının ortaya çıkarak parçalanmadan teker teker samanların üstüne düştüklerini gördü."

Bu gözlem, insanoğlunun Kentauros'ta tecessüm eden atlaşma arzusunu (pferdneid*) ele verir hiç şüphesiz. Nitekim, çok geçmeden bu gerçeğin doğrulandığına tanık oluruz: "İnsan, ancak, atın sağrısı ile insanın kalçaları eksiksiz bir bütünleşmeye ulaşabilirse at gibi dışkılayan organlara sahip olabilir. Masallardaki yarı at, yarı insan Kentauros'ların anlamı da işte budur: bu masallarda insan Makat Meleği'nin içinde tensel olarak erimiş gösterilir; binicî ile atın sağrısı teke indirgenmiştir, binicinin sağrısı da artık mis kokulu altın elmalarını neşe içinde biçimlendirmektedir."

*) Ata duyulan kıskançlık.

Galler Prensi'nin kardeşinde fanteziye dönüşen sidik miktarı, devasa cinsel organı ve taşağı ile attı gerçektir –*penisneid*, aklını orasına takmış erkek için at karşısında kendiliğinden meşruiyet kazanır nerdeyse: "(...) atın belkemiğinin kavisli bir hareketle yükseldiğini hissetmiş, sonra da sanki bir çağlayanın asfaltta şırıldadığını duymuştu. Sidik içinde kalan insanlar, kimi gülerек, kimiye söylenerek kaçışmışlardı. (...) sanki kendisi içini boşaltıyormuş gibi hoş ve baş döndürücü bir izlenime kaptırmıştı kendini."

Aslında Tiffauges'in atlara duyduğu ilgi, fizyolojik yapısından dışkılama hazzına kadar birçok şeyle anlamlı bir bütün teşkil eder *Kızılağaçlar Kralı*'nda. Bir doksanı aşan boyu ile doktorların karşısında soyunduğunda *microge-nitomorphos* (gelişmemiş çük) teşhisi koyulur; *ejaculatio precocx*'un (erken boşalma) pençesinde kıvrılır; ama her vesileyle sıçmanın keyfini çıkarır. Helada geçirdiği zaman başlı başına bir mutluluk kaynağıdır onun için; "katılaşmış dışkının sümüksü salgılarla kayganlaşan kılıfı içinde" çıkışı, gizli bir ritüele çevirmiştir dışkılama eylemini: "Sabahın tek avundurucu olayı dışkısal nitelikli. Hiç beklemezken en kusursuz biçimde tek parça harika bir dışkı çıkarıyorum, o kadar uzun ki, küvete sığabilmek için uçlarından kıvrılmış. Doğurduğum bu canlı topraktan tumbul, güzel bebeciğe sevecenleşerek bakıyorum ve yaşamdan zevk almaya başlıyorum."

Bu bağlamda, küvete sığmakta zorlanan dışkı ile inkişaf etmemiş cinsel organ arasındaki ters orantı, Tiffauges'in helada geçirdiği mutlu dakikalara ışık tutar; uzun uzun ya da at gibi kalıplanmış ve cilalı bir parçayı dışkıla-

mak, penisteki tutukluğun telafisi, saklı (katıksız) orgazm-
dır burada –kuburdaki “altın elma”, atla paylaşılan sağrı-
nın sembolüdür.

Belki de bu yüzden, Vergilius gübrede altın ararken,
Yeats de bok üstüne kurulan aşk malikanesinden söz et-
mektedir.

Jonathan Swift ise, *Gulliver'in Seyahatleri*'nde bambaşka
bir perspektiften yaklaşır kazurata. Her yönüyle tiksiniç
olan bok, bir aşağıla/n/ma aracıdır *Yahoo*'lar diyarında.
Gerçekte burası atlar ülkesidir ve at anlamına gelen
Houyhnhnm sözcüğü, “doğanın mükemmel örneği”ni ifa-
de eder bunların dilinde.

Gulliver, daha ilk görüşte, bu yaratıklar karşısında
dehşete düşer: “Şekilleri çok garip ve biçimsizdi. Sırtları
boyunca, bacak ve ayaklarının ön taraflarında yol yol
uzun kıllar görünüyordu. Kuyrukları yoktu; kaba etleri
de kılsızdı; makatlarında kıl vardı (...) Hasılı, bütün seha-
yatlerimde böyle iğrenç bir hayvana rastlamadığım gibi,
karşısında bu kadar derin bir nefret duyduğum bir mah-
luk da görmemiştim.” Ancak, asıl facia, ottan kokmuş
hayvan etine kadar her şeyi yiyen *Yahoo*'ların ağaca çı-
kıp, oradan aşağıya sıçmalarıyla yaşanır; Gulliver, yanı-
na düşen bokların kokusuyla nefessiz kalıp, bayılmanın
eşiğine gelmiştir.

Ne var ki, bunca aşağısamaya rağmen, çırılçıplak ırma-
ğa girdiğinde, dişi bir *Yahoo*'nun saldırısına pek şaşmadı-
ğını görürüz; Gulliver, açıklamakta zorlandığımız bir hay-
ret ve rahatlıkla, onlarla aynı azalara sahip olduğunu mü-
şahede etmiştir: “(...) dişi *Yahoo*'lar, tıpkı kendi soydaşları-
na olacağı gibi, bana karşı tabii bir yatkınlık duyduklarına

göre, bütün aza ve hatları ile gerçek bir *Yahoo* olduğumu artık inkar edemezdim.”

Bütün bunlar, sonuçta Swift’in uzuvlar ve dışkıyla aşırı meşguliyetini genital işlevdeki rahatsızlığa bağlayan bir dizi tartışmaya yol açmıştır psikanaliz tarihinde. Buna göre, dışkıya duyulan aşırı ilgi –genital talepleri öylesine zayıf ve sınırlıydı ki, genital cinsellikten bütünüyle vazgeçmişti.” (Greenacre), kadın düşmanlığının gizli bir tezahürüdür *Gulliver*’da; aynen Ferenczi’nin altını çizdiği gibi: “(...)onun nevrotik davranışı, iyi huylu kadınlarla ilişkisinde bir cesaret yoksunluğu ve belki de aşağı türden kadınlara duyulan kalıcı bir saldırganlık eğilimi ile birlikte, normal iktidarın engellenmesi olarak açıklanabilir.”

Apaçık: İster olumlu, ister olumsuz, dışkıyla girilen diyalog sadece erotik fantezilerimizi yönlendirmekle kalmayıp, onun hakkında en hassas ipuçlarını verir son tahlilde; sıçmak, genital etkinliğin öbür yarısına talip olmak üzere, her an fırsat kollamaktadır çünkü.

3.

Dışkıyla ilişkinin doğrudan doğruya cinsel pratiğe dahil olup, bir tahrik unsuru olarak devreye girmesiyle görme ve dokunma duyusunun sendelemeye başladığını görürüz. Ancak, burada bizim için önemli olan nokta, *koprophilie*’de koku ve tadın zorunlu mevcudiyetine rağmen, bunlara ait duyunun geri plana çekilmiş olmasıdır. Bir başka deyişle, burada cinsel doyum arayışına aracılık eden şey dışkının niteliği (tat/koku) değil, dışkı ile dışkılayan arasındaki ilişkinin yer değiştirerek, sonuçta

sap(kın)lantılı tercihin iğrenme hissini bütünüyle yok etmesidir –dışkılayan, dışkısının yan ürünüdür artık. Daha doğrusu, sahibini bedenen istila etmesiyle, düpedüz fetişe dönüşmüştür bok.

Öte yandan, koku ve tat vasıtası ile girilen duyuşsal ilişim, cinsel haz objesinin ilhakı nedeniyle, teklifsiz (intim) ilişkiler arasında en uç örneği teşkil eder. Dolayısıyla böyle bir münasebeti kabullenme ya da dışlama söz konusu olduğunda, her ne kadar tiksiniş olan belirleyici görünse de, aslında sevgilinin ilhakına aracılık eden şey tamamen bir vesiledir; bok kokusuyla tahrik olan -tıpkı diğer fetiş müptelaları gibi- düzmece doruk noktasıyla başlayıp, tersine çevirdiği kösnül haz deneyiminde, cinsel doyumu daima sondan başa doğru yaşamaya yazgılıdır –dışkının kokusu, dışkılayanı temsil ettiği sürece iğrenç değildir.

Koprophilie, patolojik cinselliğe ilişkin araştırmaların kanıtladığı üzere, regio analis’e duyulan ilginin tezahürüdür aslında; ancak, bu sadece başlangıç olup, bir sonraki ilgi odağı anüs ve ürünlerine kaymakta gecikmez. Buna göre, önce dışkılama ediminin seyriyle tahrik olan kişi, çok geçmeden dışkıya yönelip, sonunda avuçladığı boku yemeye kadar ileri gider.

Yine *Kızılağaçlar Kralı*’ndaki tenobur (kıçsever) Tiffauges’e dönelim: Nestor’un sıçışını izlemekten aldığı haz, “kabaetleri fıskırmış olan kıç”a övgüdür burada: “hela-daki zorunlu çömelme hareketi tüm rahatsızlığına karşın, aslında, alçakgönüllülük erdemiyle dopdolu bir harekettir. (...) toprakla yeniden doğrudan ilişki kurmak isteyen omegadır, yani insanın kıçı; toprak, bedende kendisine en çok benzeyen şeyi sanki bir tür mıknatıslamay-

la kendisine doğru çekerek bu yolla bağırsak boşaltma işlemine yardımcı olmak istemektedir. (...) bedeninin içindeki şey toprağın coşkunun bir imgesi, canlı tohumlarla yoğrulmuş ve uzun süre hayvansal ısımızda kuluçkalanmış bir topraktır.”

Masum ve savunmasız “Makat Meleği”nin yaralanabilirliği ise -Philippe de Monès’in vurguladığı gibi- sonunda anal taleplerin genital olanları bastırmasıyla noktalanır *Kızılağaçlar Kralı*’nda: “Erkek çocuklarının küçük cinsel organları ‘cinsellik zindanlarının kör kuyusuna’ atılmayı beklerken, körü körüne ve bir şeye yaramadan dikileceklerdir. Oysa ki kaba etler ‘bir yüz gibi güleç, heyecana hazır ve anlatım doludur.’”

Diğer taraftan, başta Freud olmak üzere, bu konuyu irdeleyen psikanaliz uzmanlarının paylaştığı görüşe gelince, hep aynı noktaya işaret edildiğini görürüz; *koprophilie*’nin kökeninde, nihai biçimini almamış cinsel içgüdülerin zorunlu olarak terkedilmesi yatar. Buna göre, değişikliğe uğramakla beraber, erojen karakterini bütünüyle yitirmeyen anüs bölgesi, ileri yaşta da bebeksi narsisizmin genital öncesi haz arayışından izler taşımaktadır: “(...) içgüdü içindeki dışkısever unsurların, muhtemelen insanın ayakları üzerine dikildiği ve koku alma organını topraktan ayırdığı andan beri, estetik fikirlerimizle bağdaşmaz oldukları ortaya çıkmıştır. Ne var ki, bütün bu gelişim süreçleri karmaşık yapının sadece üst kısmıyla ilgili olup, erotik tahriki artıran temel süreçler her zaman aynı kalır. Dışkısal şeyler çok yakın ve ayrılmaz bir biçimde cinsel şeylere bağlıdır; genital organların konumu -*inter urinas et faeces* (sidik ve dışkı arasında)- belirleyici ve sabit unsur olarak kalır.”

Her şey ortada: Dışkı/lama, Kentauros'tan "Makat Meleği" ne uzayan çizgide, ilk günden bu yana insanoğlunu sürekli meşgul etmesine karşın, nasılsa *arka* planda kalmayı başarıp, mahremiyetin ardına ustaca gizlenmiştir.

Bir de şu var: Normàn O. Brown'un açıkça ortaya koyduğu formülü benimseyip, "bedenin dışına çıktığımızda, bedenin dışıyla eşitlendiği"nde uzlaşıyorsak, Gulliver'ın *Yahoo*'larını nerede arayacağımız sorusu, kendiliğinden yanıtlanıyor demektir.



1.

Faust, ilk görüşte aşık olduğu Margarete için Mephistopheles'i yardıma çağırır:

*Schaff mir ein Halstuch von ihrer Brust,
Eitt Strumpfband meiner Liebeslust! **

Başta iç çamaşırı olmak üzere, kadına ait birçok şeyin fetiş nesneler arasında ön sırayı alması, sapkın cinselliğin en yaygın ve nispeten sorunsuz olduğu alandır; dolayısıyla, psikopatolojik olaylar listesinde tek başına bir kadın çorabı ya da sutyenle orgazma ulaşmak ehvenişer kabul

*) Bu aşk hevesine karşı, göğsünden bir atkı, ona ait bir çorap bağı getir.



edilir. Buna göre, çoğu defa renkli yahut sıra dışı kişiliğe atfedip geçiştirdiğimiz fetiş tutkusunun, özel yaşamı topluma mal olmuş sanatçılarda birbirinden çarpıcı örneklerle karşımıza çıktığını görürüz.

Yine Geothe'ye dönelim: hayatı boyunca cinselliği doludizgin yaşayan bu ünlü yazar (bilge), gerçekte Faust'un söylediklerinde kendi iç dünyasını dile getirir. Nitekim, Kraft-Ebbing'in *Tenasül Hayatımızda Bozukluklar* adlı kitabında söz konusu yazarla ilgili olarak verdiği örnekler açıkça ortaya koymaktadır bunu: "Goethe'nin

zengin ve fevkalade kudretli tenasüli hayatı, hiç bir zaman fetişist karakterler göstermekten kurtulamamıştır. Mesela, onun 1772’de Kestner’den Lotte’nin bir tarağını rica ettiğini görüyoruz: ‘Tarağı elime alıncaya kadar tek satır dahi yazamıyorum. Biz insanlar çok fazla şehvani mahluklarız; ellerimin arasında ona ait bir şeyin, şehvet duygusu uyandıracak bir şeyin bulunmasını öyle çok istiyorum ki!’(...) Elli dört yaşında iken ise, on beş yıllık bir evlilik hayatından sonra karısına şunları yazıyor: ‘Son dansta giymiş olduğun ve senden bir şeye malik olup kalbime bastırabileceğimi yazdığın yeni iskarpinlerini bana ilk fırsatta gönder.’”

Modanın endüstriye dönüşmesiyle başlayan kadın iç çamaşırlarındaki şaşırtıcı çeşitlenme, aslında kadından çok erkeğin beklentilerini dikkate alıp, ona hizmet etmektedir. Bu nesnelerin sergilendiği vitrin ve reyonları anımsamaya çalışalım; kadının kendi üzerinde tahayyül ettiği dantelli sutyen, erkeğin erotik fantezilerini kışkırtır; öyle ki, bakmak fiilinin sınırları hiçbir yerde bu denli açıkça belirlenmemiştir. Vitrinde teşhir edilen sutyeni kadın görür, erkek seyreder; kadın, kendine yakışanı ararken, erkek bir başka yerde sutyenin yaraşacağı partneri/ni tasarlamak-tadır gizliden gizliye.

Hiç kuşkusuz, don ve fanilayla yetinmek zorunda kalan erkeğe oranla, bu alanda çok daha geniş bir seçim özgürlüğüne sahiptir kadın; burada, külottan sutyene, çoraptan korseye kadar ne varsa, hemen hepsi kendiliğinden belli bir hiyerarşik yapıya göre konumlanır; üstelik sadece pratik işlevi açısından değil, erotizmle ilgisi bakımından da böyledir bu. Örneğin külot ve sutyende mode-

le ilişkin tasarım ile erotik boyut arasında önemli bir bağlantı olmasına karşın, korse ve jartiyerde bunun aşıldığını görürüz; çünkü gerek özgül çağrışım alanı, gerek simgesel içeriğiyle, peşinen fetiş nesneler arasına girmeye adaydır bunlar –sıkı bir korse, her şeyden önce üzerine geçtiği bedeni *kalkık* duruma getirir. Jartiyerde ise daha çetrefil ve tahrik edici bir durumla karşılaşırız; her an asli işlevinden kopmaya hazır bağcık ve şeritler, filedeki phallusa çevirmiştir kadın vücudunu. Öte yandan, jartiyeri cinsel oyunun önde gelen aksesuarlarından birine çeviren diğer gerekçe de, bunca düğme ve ilmikle, soyunmanın ritüele dönüşmesinde oynadığı etkin roldür –Jartiyer, çıkarılma anını, yavaşlatılmış mastürbasyonun metaforu olarak, zamana yayıp, alabildiğine uzatmak için giyilmiştir esasen. Çiftleşmeyi daha makul hale getirmek isteyen bir hayat kadınının soyunurken çıkardıkları arasında en önemli olanı belki de bu parçadır; ayrıca ağır çekime böylesine elverişli olan jartiyeri çıkarma fiili, her yönüyle onanistik deneyimin hizmetinde olmaya adayıdır son tahlilde.

Kadın ve erkeğe geleneksel rollerini oynama fırsatı veren jartiyer, bu yönüyle gizli bir şova dönüştürür *coitus* öncesini. Sutyen ile göğüs arasındaki birebirlik örtüşme, imgelem gücüne tamamlayacağı bir boşluk bırakmaz –en azından, sınırlı ve pornografi kökenli bir kışkırtma söz konusudur burada. Oysa jartiyerin düğmeleri çözülürken, topyekün kadın imgesiyle tahrik olmaya başlamıştır erkek. Sutyen, seri üretimden payına düşeni alsa bile, aynen sapkın cinselliğin ilgi alanına giren penis kılıfı gibi, sonuç itibarıyla üzerine geçirildiği organın standartlaştırılmış kalıbıdır gerçekte.

Jartiyer, cinselliğini keşfeden kadının yatakta kıdemli olduğunu ima eder; dolayısıyla karşı cins kadar vücuduna hayrandır böyle bir dişi –kadın vücudunun ağır ağır tadını çıkarılması gereken bir haz objesi olduğunu önce o kabullenmiştir çünkü.

Bütün bunlar, ciddiye aldığı biriyle ilk kez yatağa girecek kadının, hangi gerekçeyle başlangıçta jartiyerden uzak durduğunu gösterir bize; masum kadın, tıpkı vücudu gibi, jartiyeri de erkeğiyle birlikte keşfeder.

Biogenetik, kısa sürede kısırlaşan cinsel yaşamın ancak yeni uyarıcılar ile canlılığını koruyup, zamana meydan okuduğunu açıkça ortaya koymuştur; başta korse ve jartiyer olmak üzere, iç giyime giren her şeyin burada etkin bir rol almaya hazır olması, yatakta sendeleyeen ademoğluna imgelem gücünün en büyük armağanıdır hiç kuşkusuz.

2.

1941 yılında New York’a göç etmek zorunda kalan Richard Lindner, her şeyden önce geçmişini buraya sürükler –henüz on dokuz yaşındayken *La Traviata*’yla sahneye çıkan bir kız kardeş, popüler halk şarkıları yazan bir amca, varyete sanatçısı bir teyze. Böyle bir ortamda tiyatro ve müzikle iç içe büyüyen Lindner, ister istemez müziğin içinde bulur kendini; ancak, en az öznel duyarlılığı kadar, *Zeitgeist*’ın da (zamanın ruhu) etkin rolü nedeniyle, derin bir karamsarlık ve kararsızlığın egemen olduğu dönemdir bu: “Öyle bir zamanda doğmuşum ki, ya canı ya da sanatçı olması gerekiyor insanın.” Lindner, geleceğe ilişkin tüm umudunu yitirdiği bu dönem zarfında, soluğu Nürnberg



Konservatuvarı'nda alır; piyano dalında gördüğü eğitim iki konserle noktalandığında, Lindner yeni bir arayışa girmiştir artık.

Münih, resimle kuracağı ilişkide yeni bir duraktır. Tıpkı diğer kentler gibi, Bavyera'nın bu görkemli yerleşim merkezinde de ilk bakışta fazla bir şey çarpmaz göze; ne var ki, 1920'lerin operet ve revüyle bütünleşen renkli dünyası, gerçekte günden güne yaklaşmakta olan bir felaketin habercisidir esasen –huzurlu ortam, operet sahnesindeki düzmece mutluluk vaadinin somut yaşama düşen gölgesi, düpedüz bir aldatmacadır.

Yıllar sonra resimle ilgili bir soruya yanıt vermekte zorlanan Lindner, Dada kökenli sanat/yaşam karşıtlığının bertaraf edilmesine yönelik düşüncelerini hep bu döneme borçludur: “Resim üzerine konuşamam. Hatta günümüzde, genel olarak, sanatın varlığından bile kuşkuluyum. Giderek, insanoğlunun gizli davranışına daha fazla inanıyorum, içindeki mahrem sesi dinleyecek olsa, belki de herkes yaratıcıdır.” Ne var ki, bu açıklamadan hareketle, sapkınlığın eşliğindeki dünyasını körü körüne Lindner'e mal edip, onunla özdeşleştirmek yanlış olur; nitekim, korseli orospu kılığındaki *femme fatale*'in öznel yaşantı içeriğiyle ilgisi olmadığına en başta Lindner karşı çıkmaktadır; deneyim ile gözlem farklı şeylerdir çünkü.

Hiç kuşkusuz, sıra dışı ve ne istediğini bilen bir sanatçıyla karşılaşırız onun şahsında –Yahudi *par excellence*.* Örneğin, 1920'lerde *Mavi Sürücü* akımının merkezi olan Münih'te bu grubun üyelerini değil, Marcel Duchamp ve Francis Picabia'nın işlerini örnek almıştır ken-

*) Mükemmel.

disine. Ancak, iletişim kopukluğunun ifade tarzındaki tiyatral anlatım, tekinsiz kadın, kukla figür vb. Lindner'in resim dili ve gözde konularıyla ilgili belli başlı özellikler, Nietzsche'den Wedekind'e, Schlemmer'den Piscator'a dek varan bir etki alanına borçludur varlığını. Bu bağlamda, Piscator ile karşılaşmanın onun için önemli bir deneyim olduğunu görürüz; güncel olanla hesaplaşıp, insan/makine ilişkisini irdeleyen bir avantgarde tiyatro, ip ve tellerin ağırlıklı olduğu sahne tasarımıyla Lindner'i derinden etkilemiştir.

Yine aynı yıllarda çağdaş sahne estetiğine yeni bir boyut ekleyen Bauhaus okulunun Lindner'e yol açtığını kolayca saptamak mümkündür –mekanik konstrüksiyonuyla kuklayı çağrıştıran yapay figürler, sahneden tuvale geçtiğinde, birlikte yalnızlığa mahkumiyetin sembolüne dönüşecektir.

Lindner, Üçüncü Reich'in giderek hayati tehlikeye dönüşen baskısından kurtulmak üzere New York'a geldiğinde, ister istemez bu izlenimlerden hareketle kendine özgü dünyasını kurmak zorundadır. Dolayısıyla, o sıralarda Amerikalı sanatçıların ortak ilgi odağını oluşturan soyut dışavurumculuk, onun için hiçbir şey ifade etmez –*action painter*: ona göre, öngördüğü tarzda çalışan ressamı en uygun tanım budur. Lindner'in bununla altını çizdiği olgu, bilinçli denetimden uzak çalışma yöntemidir: "Kendimi tanımıyorum; tanımaya da niyetim yok zaten. Çalışma esnasında sürprizlere hep açık tutarım kendimi." Hiç kuşkusuz, kendisinin de açıkça itiraf ettiği gibi, sürprize dayalı bu üretim modelinde, New York'la birlikte içine girdiği yeni ortamın etkisi söz konusudur. Amerika'ya ilk ayak

bastığında Harlem, gökdelenler, Hollywood ve kovboy-lardan başka bir şey bilmez Lindner; ancak, zamanla yaşa-dığı kentin kültürünü daha yakından tanıyıp, sıkı bir göz-lemci olarak, izlenimlerini toparlamakta gecikmez. Times Square'deki seks mağazaları, sokağa dökülen ibne ve orospular, yirmi yıl sonra Lindner'in resmine damgasını vuracaktır –cinsel şiddet ve sapkınlığın eşiğindeki yalnız-lığın (iletişim kopukluğu) kol gezdiği bu sayrılı ortamda, *femme fatale* sürekli başroldedir. Aslında, Jean Baudril-lard'ın mükemmelen formüle ettiği üzere, vahşi kapitaliz-min tekinsiz atmosferidir Lindner'i çarpan: "New York'ta şiddet sosyal ilişkilerin şiddeti değil, *bütün ilişkilerin* şid-deti ve kendiyle çarpılarak büyüyor. Cinsellik de bir bakı-ma anlatım biçimi olarak aşılmış: Her yerde sergileniyor-sa da, insan ve aşk ilişkileri olarak somutlaşmak için artık zamanı yok; her ânın birlikteliği içinde, daha geçici birçok başka ilişki biçimleri içinde yok olup gidiyor."

Lindner'in sanatçı ya da cani olmak arasındaki tercih hakkını ressamlıktan yana kullanması, hiç şüphesiz, mutlu bir rastlantıdır; ne var ki, bu ülkede tanık olduğu şeylerden sonra, suç ve suçluyu sanat ile aynı paydaya bağlaması, öngördüğü resim için *tek* çıkış yolu olmuştur sonuçta: "(...) hepimiz suçluyuz –bu sadece bir ölçü meselesi. Suç da ha-yırsever olmak kadar insanca bir şey. (...) Ama suç... suç sa-nat gibidir; ve sanatçı suçluyu her zaman anlamıştır."

3.

Hayat kadınlarını gözlemeye öncelik tanıyan bir res-sam, hassas noktalarda gezinmeye başlamıştır; zira belli

bir mesafeden bakmanın yerini usulca dikizlemeye devretmesi işten bile değildir –meşruiyeti tescil edilmiş *voyeur*’ün etkinliği.

Lindner, biri *suçlu*, öbürü *genelev* yanı olmak üzere, resmettiği kadınları ikiye böler; bu durumda, söz konusu resimlerde iblisle işbirliğine giren kadın, özü itibarıyla daima meşumdur. Gerçi Lindner’in öznel deneyimleri bunu doğrulamaz: “(...) hiçbir kadının gerçekten kalbimi kırdığını söyleyemem.”; ancak, *femme fatale* bitmeyen bir takındır onun için: “Ama kuşkusuz o kadınlar her zaman kafamın gerisinde varolmuştur. (...) kişi saplantılarının üzerine gitmeli diye düşünüyorum.”

Bütün bunlar, Lindner’in resimlerinde kadın ile erkek arasındaki sıradan *karşılaşma*’yı soruna çevirir; insanoğlunun en yalın cinsel istekleri, bu karşılaşmayla bağımsız hale gelip, fetişe dönüşmüştür sanki: “insan imgesi, fetişlerinin temsili için vesiledir artık.” (Peter Gorsen)

Öte yandan, burada özellikle vurgulanması gereken bir başka nokta ise, başlangıçta *Fortune*, *Vogue* ve *Harper’s Bazar* gibi moda dergilerinde reklam grafiğiyle hayatını kazanan Lindner’in, cinselleştirilmiş beden diliyle yığınların ilgisini çekme konusunda hayli deneyim kazanmış olmasıdır. Her şeyin metaya dönüştüğü bir düzende, çıkarsız duyusalılık ve erotizmin kaybıyla, cinsel fanteziler de ekonomik sistemin bir parçası haline gelmiştir artık –*voyeur* ve teşhirciyi makul karşılamak, kapitalizmin armağanıdır bize.

Fetişin çoğu defa gözümüzden kaçan bir başka özelliği de, dışladığı gerçeğin yerine geçip, onun yedeğine (kaim) dönüşmesidir. Lindner’in resimlerinde kadın vücudu ye-

rine kaim olan korse, jartiyer, çorap, pantolon ve pabuçla bunun tipik bir örneğini görürüz. Freud'dan bu yana psikanaliz alanında sürdürülen kapsamlı çalışmalar, bu ve benzeri nesneleri fetişe dönüştüren temel etkenin penisten yoksun anne saplantısından kaynaklandığını yeterince ortaya koymuştur. Çocuk için böyle bir olgunun keşfi ise, giderek kendi penisini de yitireceği korkusuyla, kabustan farksızdır; bundan sonra, fallik fantezinin keyfi olarak seçilen nesnelere yönelmesi kaçınılmaz olmuştur artık –ve bu noktada her fetiş, yine Gorsen'in vurguladığı gibi, kadın penisine ilişkin cinselliğin sembolünü çağrıştırır: "(...) Lindner örneğinde ise beden imgesi, bilinçaltı phalluslu kadındır. Gerçekte penisi olmayan kadının açıkça temsili, annedeki erkek cinsel organını fallik fetiş biçimi halinde kalça, bacak, ayak, pabuç ve çizme topuğuna gizlemiştir." Öte yandan, sert konturların eşlik ettiği dikey düzenleme ilkesi, fetişe dönüşen phallusun bir bütün olarak resmi kuşattığını gösterir bize; erkeğin kalkık ve sürekli gezinen cinsel organı: *Phallambul!*

Lindner grafik ağırlıklı resim dilinde, ayrıca rengin kullanımıyla da bu olguyu pekiştirmeye yönelmiştir. Gerçi önceliği yüzey etkisine verdiği ifade tarzının renkle özdeşleşeni resme ters düşmesinden ötürü, bu malzemeyle hep belli bir mesafe vardır arasında: "Rengi doğrudan tuvale koyarım. Renkten söz ederken, iyi bir ressam renk körü olmalıdır demişimdir her zaman. Çünkü rengin görülmesi şart değil, yalnız hissedilmesi yeter." Ancak bu, genelde özgül değeriyle kullandığı rengin hafife alındığı anlamına gelmez; hatta tam tersi, fetişe dayalı erotik fantezi bağlamında, rengin ciddi katkısı söz konusudur esasen.

Erotizmle yıldızı barışmayan sıfatlar içinde, bol ve yumuşak belki de ilk sırayı alır; taş gibi sert olan sıkarken yine kendisi gibi olanla sıkıldığı sürece, ifrazatla noktalanacak birlikteliğin nesnel koşulları sağlanmıştırdır çünkü. Dolayısıyla, dar pantolon ve eteklikten, gergin bandaj ve askıya kadar sıkıştırmaya yönelik hemen her şey kısaca alınmış cinsel organın metaforu olarak karşımıza çıkar. Buna göre, yine psikanalizin ışığında, klinik bulgularla doğrulanmış bir olguyu anımsayalım: fetişistin otoerotizme yönelik alışkanlıkları arasında “sıkıştırılmış cinsel organ” saplantısı en yaygın olanıdır. Hiç şüphesiz, Karl Abraham’ın bir korse fetişistinde tanık olduğu üzere, daha uç noktadaki örneklerde tazyik ile cinsel haz arasındaki ilişkinin tamamen kaynaşma olasılığı da mevcuttur; korseyi sıkıca bağlayan erkek, mesane ve bağırsağı üzerindeki tazyikten aldığı hazla kendinden geçmiştir adeta: “Korseyi bağlar bağlamaz, sonunda işemeye noktalanacak şekilde, cinsel organı sertleşmeye başladı.”

Korseyle tahrik olan herhangi bir kişiye, onun adına büyük bir utanç vesilesidir bu; ancak, düpedüz şehvi duygularını tatmin etmek için, sevgilisinden tıraşı yahut ayakkabısını isteyen Geothe söz konusu olduğunda, bize hayret etmek düşer yalnızca.

Aslında, gelişen uygarlığa koşut olarak, yaşamın her alanına sirayet eden yabancılaşma süreci, parça-bütün ilişkisini çoktan zedelemiştir günümüzde. Dolayısıyla, bütünselliğin böylesine tehdit edildiği bir ortamda, giderek parçalarının toplamına dönüşme hakkını yitiren beden, düpedüz dağılmanın eşiğindedir artık. Lindner için ayak ile şapkanın hiçbir farkı yoktur birbirinden: “Pipo,

iskemle, göz, daktilo, şapka, ayak vb. Bütün bu şeyleri, kendi başlarına ve özgül değerleri kanıtlanmış biçimde, projeksiyon ekranında görelim. Bu sıralamaya, özellikle insan vücudundan da bazı parçalar koydum; çünkü insan, yeni gerçekçilikte, ancak parçalarıyla ilgimizi çeker –bu parçalar, diğer nesnelerden daha az dikkate alınmamalıdır.”

Artı değerın bölünüşündeki adaletsizliğin hayallerimizi bile meraya çevirmesi, şimdilerde hiç kimseyi şaşırtmıyor. Nitekim, metanın dolaşımını hazırlayan koşullar (alt-yapı), yedeğini libido üzerine inşa ettikçe, her gün biraz daha açılmaktadır fetişin önü: “(...) bunlar, Marx’ın eğretilemesini izlersek, potansiyel alıcıya göz kırpıp, satın almayı ikna etmek üzere, metanın cinsel kullanım değerine yönelik vaadi ile baştan çıkarma sanatına ilişkin yedeklerdir.” (Peter Gorsen)

İnternet aracılığıyla hayat arkadaşlarının bulunduğu bir dönemde, fetişin yeni portörü bilgisayar ekranı mıdır yoksa! –elektronığın tekeline giren “arzu üretimi” (Deleuze/Guattari) sınır tanımıyor çünkü.

OTOEROTİZM ENDÜSTRİSİ



Banyonun cinsel hazları çağrıştıran yönü, yıkama eylemini geride bırakmıştır. (...) kösnüllük derinin durumundan daha büyük önem taşır.

(Georges Vigarello)

1.

Uygarlık tarihinde ortaklaşa yıkanmadan bireysel temizliğe geçiş, ötekine takılan bakışın kendine yuvarlanma öyküsüdür. Kilit ve ayna, bedenle kurulan ilişkiyi alabildiğine hassas bir noktaya sürükler banyoda; başkasının görmesini engellemek üzere kilitlenen banyo kapısı, aslında



kendi vücudumuzla başbaşa kalmanın güvencesidir. Bu bağlamda, banyonun hazırladığı tuzak ile banyo mekanını esir alan otoerotizm, çoğu insan için kendi bedeninde çıkacağı yolculuğa atılmış ilk adımdır esasen –kitlenen hiçbir kapı, burada olduğu denli içeride bırakmaz bizi. Bu mekanda sürgülenen kapı -aynen yatak odasında olduğu gibi- dışarıdan gelen kişiyi bir kez daha dışarıda bırakır.

Su dağıtım şebekesinin her eve ulaşmasıyla özerkliğe kavuşan banyo, yıkanma ve dışkılama işlemine eşlik eden aksesuarların seri üretimini şart koşar koşmaz, özellikle Doğu’da, köklü bir değişime sahne olur. Buna göre, kurnanın yerini küvet ve lavabo alırken, taharet musluğu da usulca bideye sıçramıştır. Ancak, bütün bu araç ve gereçler arasında hiçbirinin, olağan işlevini ayna denli zorlamadığı-

nı görürüz; ayna, banyoda kutuladığımız bedeni, gözle kaş arasında parçalayıp çerçeveye almak üzere sürekli fırsat kollamaktadır çünkü. Bedenin herhangi bir yerini çerçeveleyen ayna ise, ilgi odağı haline getirdiği şeyin fetişe dönüşmesiyle, Narcissos'un kucağına atar karşısındakini. Bir başka deyişle, yansıttığı şeyi çerçevelerken parça ile bütün arasındaki organik ilişkiyi tamamıyla ilga eden ayna, gerçekte sonunu kestiremediğimiz bir soyutlama (koparma?) işlemine aracılık etmektedir hep –resmi biz çerçevelerken, aynada tersine dönmüştür bu; ya da şöyle formüle edelim: aynanın, çerçeveleme hakkını potansiyel bir güç olmaktan ziyade, fiilen yaşanan bir süreç olarak gündemde tutup, mevcudiyetini buna borçlanması, özgür iradeyle çerçeveleme arzumuzu kendiliğinden tartışılır duruma getirmiştir. Buna göre, yansıtıcının edilgen doğası gereği, yansıyan şey ya her an yerini bir başkasına devredecek, veyahut buna ters düşen (ısmarlama?) bir sabitleme işleminin uzantısında -ait olduğu bütünden önce kopup, daha sonra onun yerine geçme koşuluyla- vurgulanmış olacaktır.

Bütün bunlar, banyoda bir kez daha hamamcı olan müzmin otuzbirci için aynanın neye aracılık ettiğini açıkça ortaya koyar; cinselliğin psikopatolojisinde bunca sık karşılaştığımız ayna, özseverin *sine qua non* aracıdır. Söylemek bile fazla: Banyodaki boy aynası, ırmağa bağımlı Narcissos'un çömelmeye meydan okuduğu nihai zaferi imlemektedir.

Bu bağlamda, ev yaşamında sunduğu kesitleri çokluk banyo ile sınırlayan Mustafa Özel'in resmi çarpıcı bir örnek teşkil eder. Banyo, tekinsiz yalnızlığın sembolü olarak, bireyin kendine yuvarlandığı trajik bir boşluktur bu-

rada; öyle ki, mekanın meşum ıssızlığı, “sendeleyeni ben”in çökeldiği yeri temize çekmeyi üstlenmiş bir *horror vacui** çeşitlemesidir nerdeyse! Aynaya bakanın tek seçeneği vardır: kendine toslamak.

Bu resimde ise, yaygın işlevini zorlayan aynanın, yalnızlığı çoğaltan gizemli bir yansıtıcı olarak, farklı amaçlara hizmet ettiğini görürüz. Nitekim ilkin mekandaki boşluğu ikiye katlamak üzere duvara tutturulmuş bir aksesuardır bu; ayna, kendini tatmin eden gencin suretine değil yalnızlığını mekanın somut boşluğuyla pekiştiren birine tanıklık etmektedir burada; lavabo olmasa, nerede bulunduğumuzun muallakta kalacağı bir yer –ya da evcilleştirilmiş *locus terribilis***.

Öte yandan, ayna ile yarı çıplak delikanlı arasındaki münasebete dikkatli baktığımızda, Özel’in bilinçli bir biçimde bu ilişkiyi yokumsadığını müşahade ederiz; üstelik sadece önünde duranı keyfi yansıtması bakımından değil, belden yukarısı çıplak ikinci erkeğin hayali suretiyle de doğrulanmaktadır bu. Apaçık: Özel, aynanın onanizmde salt uyarıcı olmakla sınırlı işlevine böylece ket vurmuştur bu sahnede; yansıyan, aslının sureti değil, konuşma balonunu anımsatan muhayyel bir çerçevede, erotik fantezinin görsel karşılığıdır artık.

Ayna, özseverin kendi vücuduna -ya da vücudunun herhangi bir bölümüne- odaklanan bakışı harekete geçirip, tatmin olmaya -burada söz konusu olan şey, orgazm ve bunu önceleyen süreçtir hiç kuşkusuz- edilgen biçimde eşlik eden bir araçtır yalnızca; dolayısıyla onanistik dene-

*) Ürkünç boşluk.

**) Korkunç yer.



yime asla fiilen katılmaz. Bir başka deyişle otuzbir, aynanın fiili katılımıyla değil, pasif aracılığıyla çekilir hep. Nitekim, klinik bulgulara geçen uç noktadaki örneklerde, aynaya sürtünmenin her daim bir engel teşkil edip, özseverin kendi bedeniyle buluşmasını kösteklediğini görürüz. Cinsel fanteziyi kıskırtan uyarıcının, görün-

tüden somut (dokunulabilir) nesneye evrildiği noktada, mecburen tökezlemeye başlar ayna; dokunma duyusunun ön plana geçmesi ile ellenemeyen surete zorunlu seçenek arayışı gündeme gelir gelmez, kopya-organ (partner) üreticilerine mükemmel bir fırsat doğmuştur bundan böyle: makineleşmiş erotizm.

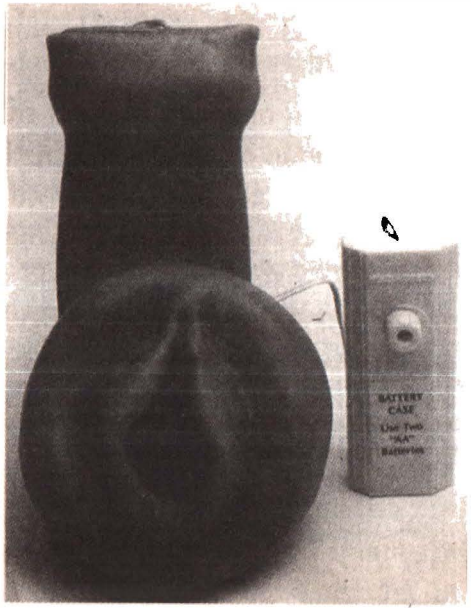
2.

Bir makine olmak istiyorum.

(Andy Warhol)

Raymond Roussel, *Locus Solus*'un hemen başında ilginç bir aygıtla karşımıza çıkar: *kaldırım tokmağı*. Okuyucu için romana adını veren köşkün bahçesindeki bu makineyi ta-

hayyül edip, tamı tamına zihninde canlandırmak handiyse imkânsızdır. Öyle ki, betimlendiği ölçüde gerçekliğini yitiren bu aygıt, bütünüyle fantezi (atmasyon) ürünü olmaya teslim olmuştur sonuçta –uzlaşmış gösterge yığınağı dışındaki varlığı ile mevcudiyetini ancak gösteren düzleminde idrak edebildiğimiz *sui generis* bir konstrüksiyon.



Milimi milimine tasarlanmış böyle bir cihaz, katıksız güzelliğin geometri ve onun uzantısındaki mekanik yapım ürünlerinde bulunduğunu söyleyen Platon’u anımsatır bize: “Şekillerin güzelliği deyince, bundan birçoklarının düşüneceği gibi, mesela güzel vücutları veya güzel resimleri kastetmiyorum. (...) düz çizgiden, daireden, torna, cetvel, gönye ile yapılmış düz ve katı şekillerden bahsetmek istiyorum; çünkü bu şekiller her bakımdan ve özleri icabı daima güzeldirler.” (*Philebos*, 51 c) Hiç kuşkusuz, Platon’un burada sözünü ettiği güzel form ideası, özü itibarıyla mimari tasarımı kapsamına alır; ama, dolaylı yoldan olmakla beraber, bu vesile ile vurgulanan bir başka noktayı da gözden kaçırmamak gerekir: yetkin biçimin güvencesi, alet ve ölçüye bağımlı üretim modelinde yatmaktadır.

Bu olgu ise, büyük bir tutkuyla Roussel'a bağılı olan Marcel Duchamp'ın, *Seks Silindiri* ile neyin altını çizdiğini bir kez daha düşünmeye zorlar bizi. Makine -Roussel'ın *kaldırım tokmağı*'nda olduğu gibi- gitgide robota dönüşmeye başladığı andan itibaren, takıp çıkarılabilir her bir parçasının *fetiş-uzuv*'u temsil etmeye namzet olduğu yapay organlar toplamıdır esasen; bilim-kurgunun *makine-insan*'ı, mitolojideki at adamla yetinmeyen ade-moğlu için yepyeni bir fantezi malzemesidir burada –penis başlı yaratık, bir bakıma Kentauros'un torunudur günümüzde. Buna göre, Platon'un öngördüğü kusursuz biçimi doğrulayacak şekilde tasarlanmış yapısı ile suni vulva ya da penis, robot için fuzuli olsa bile, otoerotizmin aksesuarları arasında ilk sırayı almaya adaydır.

Öte yandan, makinenin karmaşık ve kendi içinde uyumlu çalışma düzeneği (girme/çıkma, inme/kalkma vb.), cinsel edimin metaforu olarak, mükemmel devinime gönderme yapar hep –*superman*'ın vücudu da, tıpkı bu aygıt gibi, kusursuz ve tıkr tıkr işlemektedir. Bu örnekse-me, gizli ya da açık, insan ile makine arasında tuhaf bir rekabete (sürtüşme?) yol açar ister istemez; kılıçtan tüfeğe kadar çeşitli savaş aletleri ile cinsel organlar arasındaki metaforik ilişkiyi anımsayalım.

Bütün bunlar, takıntılı (sapkın) cinselliğin çağdaş sanattaki örneklerinde, makine ve düzeneğine duyulan özel ilginin gerekçesini ortaya koyar son tahlilde –Roussel'ın mucizevi *kaldırım tokmağı* (hava taşıtı?), duyuların altüst olması ile erotik fanteziye açılan yer dışında, şifreli bir cinsel iktidar sembolüdür her şeyden önce. Buna göre, Weimann/Prokop'un *Karmaşık Makine ile Otuzbir*'i, Peter Gor-

sen'in işaret ettiği üzere, cinsel iktidar kuruntusuna mümkün olduğu kadar fantastik bir görünüm verme çabasıdır: "Abartı, cinsel takıntının anlamıdır burada. Etki ile tepki arasındaki grotesk bağlantı, bir tür zincirleme reaksiyon, yahut alabildiğine çok sayıda parçadan oluşmuş dakik bir hareket mekanizması ile *dolambaç*'tır."

Dolambaç, otoerotizm endüstrisinin vaat ettiği cinsel hazzın garanti supabıdır esasen; geciktirilmiş orgazm, güvenceli doyum konusunda verilen sözün önkoşuludur çünkü. Bu bağlamda, az ya da çok, her *coitus interruptus*'un kökeninde, birbirine geçen dişlilerin girift mekanizmasındaki zamana meydan okuyan devinim potansiyeline sonuçsuz öykünmenin kabulü yatar; makinenin parçaları, penis ve vagina ile karşılaştırıldığında, sonsuza dek ve boşalmadan birbirine girip çıkabilmektedir. Apaçık: Henri Nouveau'nun pütürlü otuzbir kesesini devralan geciktirme sprey ve krem sanayiindeki marka bolluğu, bir bakıma bu beklentinin ürünüdür.

Makineye yetkin form ve işlevini veren üretim modeli, burada parçalanmış bedeni ayrıntılarda kurma işlemine talip olmuştur –kalkık organ, tıpkı makinedeki herhangi bir silindir gibi, hiçbir zaman boşalmaz, ama sertliğini de ebediyen korur; aynı şey, her an duhule hazır bekleyen plastik vagina için de geçerli olup, yüksek teknolojinin nimetlerinden payına düşeni almış bir organ durmaktadır karşımızda. Buna göre, erotik malzemeler katalogu, çeşitli renk, boy ve çaptaki organlar ile düşler alemine davet etmektedir bizi; çünkü bu yapay hazlar diyarında (aşk bahçesi), her şey alet ve ölçüyle üretilmiş olmanın güvencesini taşımaktadır –inmeyen penis, gevşemeyen vagina.

3.

Fetişte yedek parça ile orijinal, tıpkı kutsal nesne gibi, bölünmez bir mimetik bütünlük oluşturur.

(Peter Gorsen)

Yapay cinsel organ ile doyum arayışında ortaya çıkan en büyük çelişki, fetişe dönüşen haz objesinde görme duyusunun iptal edilmiş olmasıdır –penis, sahibinin yerine geçer, ama muhatabına (müşteri) seyir yoluyla tahrik olma şansı tanımaz.

Hayali partner ile kendini tatmin eden kadının elindeki plastik penis, fetişin parodisidir aslında; parçanın istila edeceği bütün baştan yok olmuştur çünkü. Dolayısıyla ait olduğu bütünden soyutlanma olanağını başkasının müdahalesi ile bizim adımıza yitiren suni penis, erotik fanteziyi kendiliğinden kısırlaştırıp, her şeyi mekanik bir devinime indirger sonuçta. Vitrin ve kutularda metaya dönüşmüş cinsel organın niteliği ne denli mükemmel ve kışkırtıcı ise, aslından geriye kalan boşluk o ölçüde trajiktir –paketlenip satışa sunulan erotik fantezi, gerçekte bu fantezinin iğdiş edilmesi koşuluyla pazardaki yerini almaktadır.

Salt dokunma duyusuna indirgenen cinsellik, mahkum olduğu zifiri karanlıkta özgül ağırlığını yitirip, usulca kemirmeye başlamıştır kendini. Bu bağlamda, özgür iradeyle sahibini aradan çekemediğimiz yapay cinsel organın görünürlüğü, tüm yananlamlarından soyutlanma pahasına gerçekleşmiş olup, aşkın yol açtığı körleşme, gerçek âmâliğin karikatürüne dönüşmüştür burada. Mağazadaki

penis hep aynı engele takılır: ait olduğu beden yerine kendini soyan cinsel uzvun tutunacağı yer kalmamıştır.

Hiç kuşkusuz, bedenın dokunma duyusu ile parçalara ayrılması, cinsel edime her adımda eşlik eden bir olgudur; ve -sevişmenin doğal seyri içinde- ön plana geçer geçmez, körleşme kaçınılmaz hale gelmiştir artık. Ne var ki, burada söz konusu olan karanlık (iradi körleşme?), son sınırına ulaşmış görme duyusunun armağanı sayabileceğimiz bir metafordur esasen –bedenin herhangi bir parçası üzerinde dokunma duyusu aracılığı ile aşırı yoğunlaşma, kırılan devaynasıdır.

Katalogdaki satılık uzuv, standart hale getirilmiş fetiş organa farklı perspektiften bakma olanağına peşinen el koyar; santimetrelerle indirgenen uzvun çap ve büyüklüğü, katalogda verilen ölçü ne ise aynen o kadardır. Dolayısıyla, erotizmin karanlığından nasibini alamayan böyle bir organ için görünürlük, metazori aydınlığın kendisinden aldığı intikamdır gerçekte –imgelem gücüyle atfedeceğimiz özelliği kalmayan penis, kullanma kılavuzundaki ölçütlerine yenik düşmüştür.

Varlığını, görme duyusunun ihlaline borçlu olan otoerotizm endüstrisi, aynaya düşmandır; çünkü onun karşısında devamlı mahcup olup, yitirdiği sureti ile kendine yabancılaşmasına önce o tanıklık etmektedir hep.

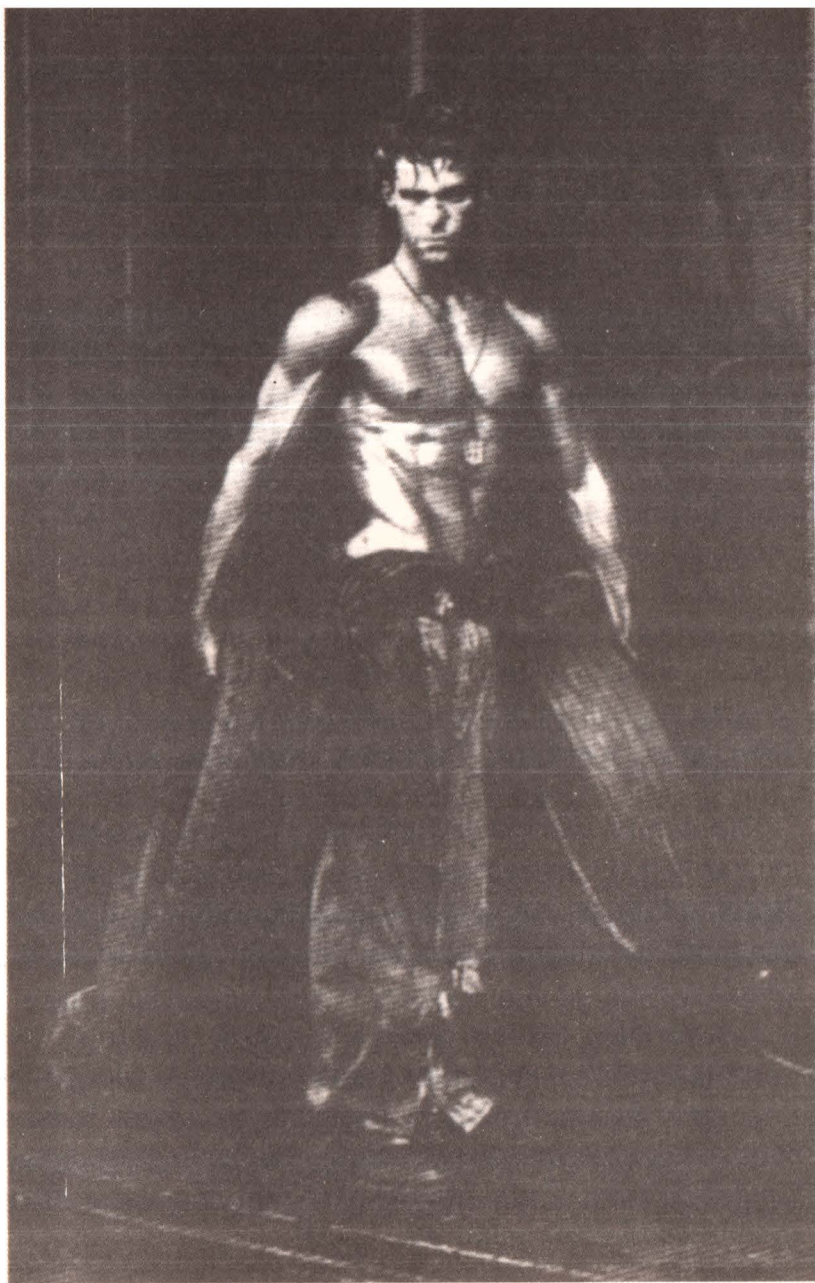
Sipariş listesindeki cinsel organın muhatabı *insan* değil, üretiminde (tasarım) kullanılan gönye ve cetveldir olsa olsa; bu yüzden, onu cetvelle ölçerken, Eros'un karanlığı ile aydınlanmış aslını devaynasında görürüz.

OTOMOBİL VE CİNSELLİK



Otomobille yalnız kendimizi değil, içinde bulunduğumuz mekânı da taşıyabilme olanağı, sonuçta bu mekâna ilişkin mülkiyet duygusunun güçlenmesiyle noktalanır; otomobil, sır ortağımız olan bir yere dönüşmüştür kendiliğinden.

Öte yandan, burada hareket imkanıyla kazanılan özgürlüğün bedelini çoğu defa başkası (dışarıda olan) ödemek zorundadır; direksiyon başındakinin önüne bakma zorunluluğu, yerine göre pekala seyretmenin ayrıcalığına bırakabilir yerini; beraberindekilere gelince, onların zaten sahip oldukları bir haktır bu.



Gangster filmlerinin dolaylı başrol oyuncusu otomobil, devinim ile sağlanan üstünlüğü, giderek karşısına da yansıtır; hatta duran araba, hareket halinde olandan çok daha tekinsizdir; çünkü sürücünün bu denli kendine mal ettiği bir mekândan çevresini tek taraflı izleme olanağı büsbütün artmıştır; pencere, dikiz aynasıdır artık. Çok katlı otoparkta geçen sahneleri anımsayalım: bekleyen arabadaki sürücü iki defa maskelidir.

Michel Butor, otomobil ile treni karşılaştırırken ilginç bir noktaya işaret eder; tercihini trenden yana kullanan Butor'un çok açık bir gerekçesi vardır: insan, otomobilde manzaranın içine dalarken, trende etrafını seyredip, dilediği öyküyü tasarlayabilir: "Vagonun içindekiler, yolcular ya da yolu kullananlar manzaranın her iki taraftan akıp gittiğini görürler. (...) Otomobil sürücüsünün önündeki manzara arkamızda geçmişle geleceğe daldığımız bir şimdiki zaman eğretilmesidir. Demiryolu manzarası boyunca kayıp gideriz ve otomobil sürücüsüne göre çok daha büyük bir özgürlük hissederiz."

Ne var ki, trende söz konusu olan özgürlük bütünüyle kurgusaldır; oysa eylem imkanıyla kuşatılmış araba, her bakımdan gerçekçidir –kompartımanda fırsat kollanırken, öbüründe yaratılır. Dolayısıyla, otomobilde gündeme gelen "şimdiki zaman eğretilmesi", her an, yaşanmakta olan somut bir şimdi ile yer değiştirebilir. Piyasada elden ele dolaşan otomobil kartlarındaki romantik aşk sahneleri, özünde varolan bu imkanın *kitsch*'e dönüşmüş parodisi, yavaşlatılmış mastürbasyondur esasen. Sürücü, mekânın koşulsuz denetiminden hareketle, dilediği yerde park edeceği arabada fantezilerini kolayca gerçekleştirebilir;

kaçamak ilişki, hiçbir ortamda bu denli kışkırtıcı ve güvenli değildir çünkü. Boş araziye çekilmiş arabadaki sevişme sahnesini gizleyen duvarlar, önce açık hava, daha sonra otomobille örülmüştür.

Çağdaş teknolojinin sunduğu araçlar arasında hiçbiri sahibinin cinsiyetiyle bu denli örtüşmez; otomobil, erkeğin malı olarak, *erkek*'tir ilkönce –tekerlekli Kentauros.

Bu bağlamda otomobil, bize ait bir mekânın taşınma hızıyla erkekliği kışkırtır; dolayısıyla daha fazla sürat, gençliğin yanı sıra, daha fazla dinamizm ve erkekliğin en önemli göstergesidir –ölüme meydan okuyacak şekilde gaza basan, genç kızların ilâhı olmaya adaydır; çünkü böyle biri, Tanrısal güçle, zamanı da aşmanın eşiğindedir artık. Aşırı hız ile zamanın da mekana mutlak egemenliğin kapsamına girmesi, ölümcül ve dayancasız bir coşkuyu getirir beraberinde; yaşam ile ölüm arasındaki hassas sınır çizgisinin silinmeye yüz tuttuğu bu noktada sanal gerçeklik her şeyi istila etmekte olup, direksiyon başındaki bir başka alemdedir artık –aşırı alkolle kazada can veren sürücü, çoğun “en erkek” olduğu bir anda Azrail’le karşılaşmıştır.

Jean Baudrillard, arabayla aramızdaki ilişkinin derinlerde yatan psikoseksüel boyutlarını irdelerken, fallik nesne (otomobil) ile fallik işlev (hız) kavram çiftinden hareket ederek -“ulaşım zorunluluk, sürat hazdır”- bir başka gerçeğin daha altını çizer: “Otomobil erotizmi, cinsel ilişkiye değil, edilgin birleşmeye gönderme yapar: özseverci yolla ayartılan partnerle, yine aynı yöntemle çiftleşmek. Burada söz konusu olan erotik değer, tıpkı mastürbasyondaki gerçek ya da tasarlanan imgenin rolünü oynar.”

Reklamlarda kullanılan kadın cinselliği söz konusu olduğunda erkeğin hayvani gücünü temsil eden otomobil-phallusa teslimiyet, arabayla birlikte kadına da sahip olunacağını imler- diğer taraftan da, Stephen Bayley'nin altını çizdiği gibi, "göğüs ve popo gibi insan vücudunun kıvrımlı, girintili çıkıntılı bölgelerinden" alınmış şekliyle erkeğin arzu nesnesine işaret etmektedir. Böylece otomobil, erkeğin hem cinsel gücü, hem ilgi odağı konusunda ipucu verir bize -yalnız araba değil, direksiyona talip olan da Kentauros'tur artık.

Bütün bunlar, başta onarım olmak üzere, otomobille ilgili her türlü faaliyeti, giderek erkekliğin ön plana çıktığı bir gösteriye çevirmiştir sonuçta. Ergenlik öncesi oto tamir atölyelerinde çalışmaya başlayan çocukları anımsayalım: henüz kullanmakta zorlandıkları âletler ile yüzü gözü kararıp, kir pas içinde kalan bu çocuklar, tıpkı Correntes ya da Tanca'daki yaşıtları gibi, yarının "en erkek"leridir şimdiden -karbüratör ustasının gerçek muhatabı, bir başka deyişle dengi, mazbut aile erkeği değil, eli orasında, her an düzmeye hazır TIR şoförüdür.

Herb Ritts'in *Lastikler ile Fred'i* (1984) bu bağlamda ilginç bir örnek teşkil ediyor bizim için: otomobil dünyasının eril yüzü. Tamirhane atmosferi, arabanın sunduğu cinselliğin önsözüdür burada. Gelişkin vücuduyla belden yukarısı çıplak Fred ise, phallusun metaforu olup, bu mekanın cinsellikle yüklü potansiyelini ima etmektedir hiç kuşkusuz -kaslı bedeniyle mesleği için gereken güç sınırını aşan böyle bir delikanlı, koynuna girecek dişiye peşinen orgazm güvencesi verir.

Tamircinin doludizgin yaşamaya aday olduğu hayat, erkeklik duygularını tatmin eden uğraşıyla pekişirken,

yatakta doruk noktasına ulaşacaktır. Fred, aldığı hazdan bıkmaz, ama verdiğinden asla –en azından, Ritts’in fotoğrafı sürekli bunu söylüyor bize.

Bu arada kollara dikkatli bakınca, ağır tekerlekleri elde tutmanın gerekçesini kolayca buluyoruz: güçlü damar sistemi, sağlıklı kan dolaşımının yanı sıra sorunsuz ereksiyonun teminatıdır aynı zamanda –kol gücüyle çalışmak zorunda kalan delikanlının yalnız vücudu değil, yeri geldiğinde kanla dolan orası da taş gibi serttir.

Fred, çelik kaslı vücuduyla, araba onarımının erkeklerle mahsus olduğunu ima ederken, aslında kadınları tahrik edip, erkeklerin gururunu okşamaktadır –arabasını böyle birine emanet eden müşteri, erkekler arası dayanışmanın huzuruyla oradan ayrılır. Hız tutkusu (dinizm, gençlik vb.) ve nesne olarak phallusu çağrıştıran otomobil, muhataplarıyla birlikte topyekun fallik mekana çevirmiştir tamirhaneyi. Fred’le emin ellerdedir araba; çünkü, aynı cinsiyeti paylaşmaktan ötürü arabanın dostu, sürücünün sırdaşıdır.

Romantik bir pozda gördüğümüz gençlere gelince, özel müdahale ile renklendirilmiş -blucin (mavi), araba (kırmızı)- bu siyah/beyaz fotoğrafta otomobil başrolde-dir; burada her şey arabaya göre sahnelenip, tüm yanan-lar varlığını ona borçlanmışır.

Issız bir doğa köşesine çekilen otomobil, “hususı boşluk”u bir kez daha çembere alır; ve hiçbir yer, gözden uzak olmanın güvencesiyle, fanteziyi bu denli kışkırtmaz. Arabanın yanında olduğumuz sürece, açık havadan bile daha rahat (cesur) yararlanıp, çırlıçıplak güneşlenebiliriz. Gerçekte otomobili böylesine cazip hale getiren şey, bütünüyle



bize ait bir mekandan kaçamak yararlandığımız duygusunu canlı tutmasıdır; otomobil, bu yönüyle, karavan ile motosikletin tam ortasında yer alır –ne o denli ihtiyatlı, ne o kadar pervasız. Karavanda sevişme, resmiyet kazanmış seyyar yatak odasının güvencesini taşır; portatif ev, cinselliğin istediğimiz yere taşınıp, orada yaşanmasını meşru kılar; çünkü iç mekanın mahremiyeti tescillidir. Motosiklette ise açık havaya meydan okuyan bir küstahlık söz konusudur; öyle ki, yalnızca birlikte seyahat bile sürtünüp sarılmanın cesurca sergilendiği bir gösteriye dönüşmüştür burada –motosiklette cinsellik, önce açık havaya tecavüzle başlar.

Otomobil, bu hassas sınır çizgisinde yer aldığı için kışkırtıcıdır; bize ait boşluk, özünde kurmacadan başka bir şey değildir çünkü. Gerçi Donald J. Bush'un altını çizdiği gibi, bilgisayarlı gösterge panosunun sunduğu denetleme gücü, erotik fantezileri kendiliğinden harekete geçirir burada: "Bunlar sadece hız ve güvenlik anlamına gelmez, aynı zamanda cinsel dürtü ve özimge anlamına da gelir." Ancak, bundan ötesi sallantılı ve tartışmaya açıktır; zira, otomobildeki cinsellik iki yönlü tehdit altındadır hep: ilki, mekana ilişkin mülkiyet duygusunun hiçbir koşulda çiftleşmeye (coitus) dek varan bir sevişme edimine cevaz veremeyişi (otomobilde başkasının, yani üçüncü şahsın mevcudiyet olasılığına rağmen düzülür); diğeri ise Peter Freund ve George Martin'in birlikte kaleme aldıkları *Otomobilin Ekolojisi* adlı kitapta işaret ettikleri üzere, "rahim benzeri bir kapsülde başkalarıyla ilişkiye girmeden yaşanan onanistik deneyim"dir.

Kırmızı arabalı kartpostalda, söz konusu ara bölgenin sıradan bir örneğine tanık oluyoruz: otomobil, kendi başı-

na sunduğu imkanların ötesinde, ayrıca boş alana çekilerek, çiftleşme edimine somut bir fırsat tanımasına rağmen, her şey romantik yakınlaşmayla sınırlı tutulmuştur; böylece, duygusal birlikteliğin pazarlanan görüntüsü, kullandığı otomobile düpedüz yenik düşmüştür sonuçta.

Bu arada, özellikle seçilmiş iki renkten, ateşli tutkuyu temsil eden kırmızıyı arabada, sadakat ve utangaçlığı imleyen maviyi kızın blucininde kullanmak, örnekli aşk mektuplarından farksız bu sahnede (mizansen), izleyicinin zekâ yaşına indirilen son darbedir hiç kuşkusuz.

Otomobil imgesiyle bütünleşen cinsellik *kitsch*'e dönüştüğünde, önce phallusun metaforu aradan çekilir –geriye kalan ise otuzbir çekmeye bile yetmez artık.



1.

Henüz yedi yaşındayken ebeveyniyle birlikte pikniğe giden Michel Leiris, burada çıplak ayakla ağaca tırmanan yaşlılarını gördüğünde iliklerine dek sarsılıp, kendinden geçer: yaşamında ilk kez cinsel organı sertleşmiştir.

Yıllar sonra, ayağa duyduğu cinsel tutkunun hiçbir zaman geçmediğini itiraf eden Leiris, bu sarsıcı deneyimi şöyle açıklayacaktır: “O zaman, cinsel organımdaki bu değişimle tanık olduğum sahne arasında doğrudan bir ilişki kuramamıştım; farkına vardığım tek şey, bunların eşzamanlı oluşuydu. Bugün, tahayyül ettiğim şeyin bende yol



açtığı tuhaf duyguyu anımsıyorum. Topuklar ve çıplak ayak parmaklarının çentikli ağaç kabuğu ile teması hoş ve acı bir his yaratmalıydı çocuklarda...”

Burada, yaygın cinsel fanteziler bağlamında, bizi şaşırtan nokta, dokunma duyusuna ayağın sahip çıkmasıdır; olsa olsa görüntüsüyle erotizmin ilgi alanına giren ayak, bu örnekte elden çok, elin işlevini iptal ettiği için hayrete düşürür bizi –dokunma duyusuna ilişkin yanılsama, kendine yabancılaşarak varolmuştur çünkü.

Ayak, özünde müstehcen bir organdır; bu nedenle fermuarın açılması, çorabın çıkarılması ile aynı paydayı bölüşüp, yerine göre biri öbürünü önceler sadece.

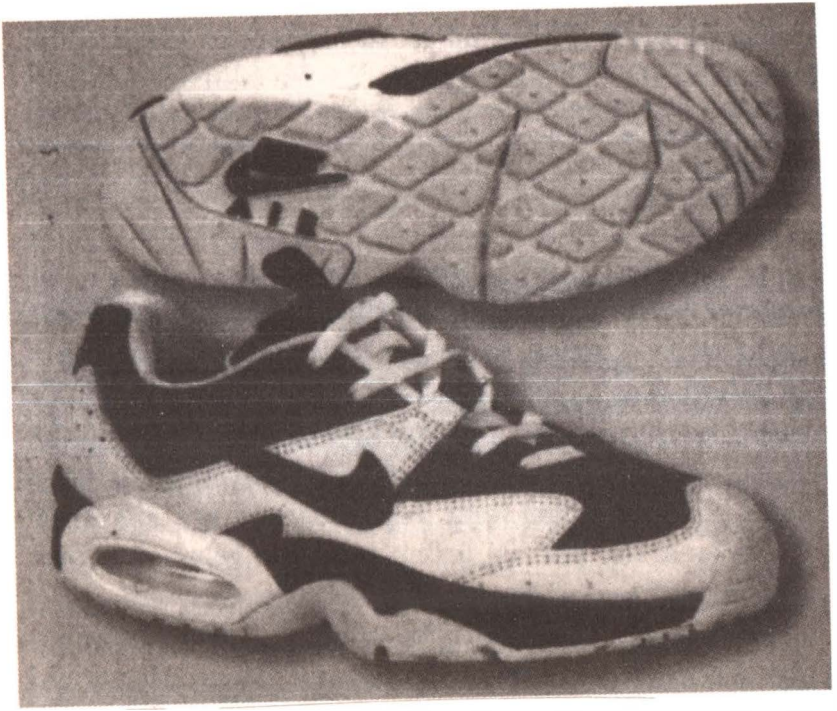
Ayakla aramızdaki mesafe, sosyal ilişkilerimizin de önemli bir göstergesidir aslında; resmi konuğun karşısına terlikle çıkmakta zorlanırken, çıplak ayakla karşıladığımız kişiyi yatağa davet edecek denli yakın hissederiz kendimize.

Öte yandan, çıplak ayakla basılan zemin, her koşulda doğaya çağırıyor imler; yalınayak dolaşma, açık havaya çıkarılan davetiye, daha doğrusu erkekte sağlık ve gücün, kadında masumiyetin sembolüdür –erkek, toprağa *basar*, kadın ise *uçuşur*. Bu nedenle erkeğin ayağına kapanır, kadınınkini öperiz.

Aşk edebiyatı, öpülen kadın ayaklarıyla doludur. Fuzuli’yi anımsayalım:

*Zülfü gibi ayağın koymaz öpem nigârım
Yoktur anın yanında bir kılca i’tibârım*

Hiçbir organ, ayak kadar düzanlamına savaş açmaz; bir başka deyişle, bağlamına göre bu denli değişmeye hazır



uzuv yoktur -kızgın kum yahut avludaki çıplak ayak, nerdeyse yüzden daha fazla ipucu verir bize; kumsalda romantik aşıkları, çölde donsuz bedeviyi, avluda sümüklü çocuğu, bozkırda doğaya meydan okuyan emekçiyi görürüz- çıplak ayak, tersine çevrilmiş otoportredir bir bakıma. Belki de bu yüzden, bize rağmen ifşa edeceği sırlardan korkup, usulca saklamaya çalışırız onu; ayak, zapturapta alınmadığı sürece, lahzada bedeni istila eder çünkü. Djuna Barnes, lafı hiç uzatmadan, bu gerçeği pattadak formüle etmiştir: "Zihinsel yaşam bile ayaklar kaba durmasın diye gövdeyi saklama çabasından başka bir şey değildir." Buna göre, her ayakkabının biraz da vücudu sakladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Dolayısıyla ayakkabıdan gizlediği ayağın

şeklini almaması beklenir; zira ayakkabıya formunu veren ayak, deforme olmuş demektir; bu da, sahibine rağmen kendini teşhir etmekte direnen ayağın bedene tecavüzüdür.

Bu bağlamda, John Coplans'ın otoportreler adlı fotoğraf dizisine baktığımız zaman, çeşitli parçalara ayırdığı vücudundaki keşif gezisinde, ayağın başlı başına bir doruk noktası olduğunu görürüz. Ayak, hem organik bir parçamız hem de ait olduğu bütünden ayrı bir işaret levhasıdır sanki –gerçeği böylesine acımasız yansıtan ayağın itici olduğu kadar insani olması düpedüz büyüler bizi. Sararmış, kalın tırnaklar (bunları kesmekte zorlanan el titrer), boğum boğum ve kırışık ten (göbek sarkmıştır), hayatıyetini yitirmiş kıllar (orta yaş çoktan geride kalmıştır) vb. Coplans, her şeyi ile teslim olmuştur izleyiciye; öyle ki, kişiliğini bile deşifre etmemiz mümkündür artık.

Hiçbir insanın, tıpkı eli gibi, ayağı da yalan söylemez. Dino Pedriali'yi anımsayalım; onun fotoğraflarındaki ayaklar yalnız varoşlarda yaşayan yoksulların değil, uyuşturucudan karanlık cinsel ilişkilere kadar her şeyi dolu dizgin yaşayıp, hızla kendini tüketen oğlanların canlı belgesidir. Coplans'de yakında ölecek, burada ise ölmüş bir kişinin ayağına baktığımız duyguşu ağır basar –biri tükenmiş, öbürü israf edilmiş hayatın tanığıdır.

2.

Ayakkabı ve dolayısıyla ayağın içerdiği simgesel anlam, vulvadan doğurganlığa kadar geniş bir alanı kuşatır. Öyle ki, ister Luc Bondy'nin sahnelediği bir Mozart operası (*Figaro'nun Düğünü*), ister sıradan bir Yeşilçam filmi (*Şoför Ne-*

bahat) olsun, kadın ayakkabısının ansızın fetişe dönüşmesi işten bile değildir –pabuca sarılan yalnız sırlıslıkla aşık değil, bilinçdışı başka dürtülerin de etkisi altındadır burada.

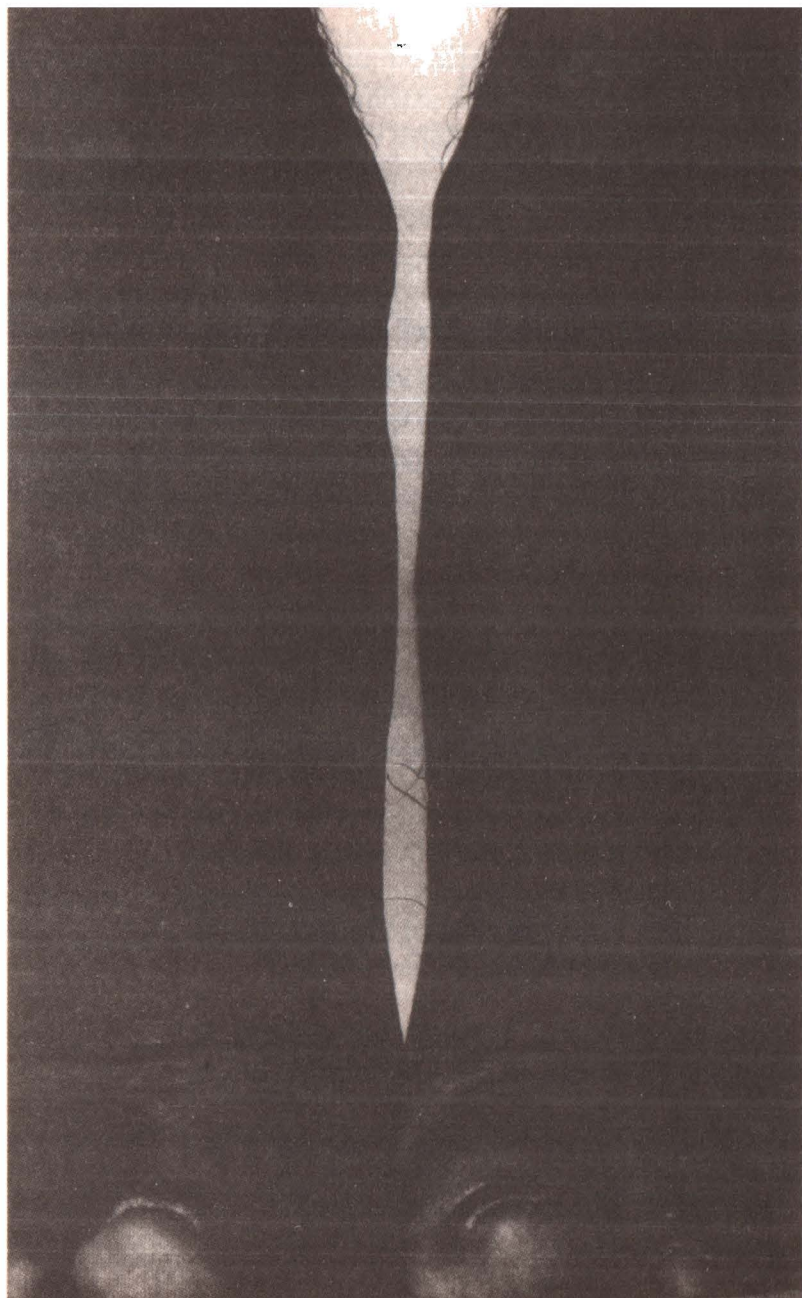
Grimm'in *Külkedisi*'nde ise hızını alamayan ayakkabının sessizce başrole geçtiğini görürüz; aralarında Rossini, Massenet ve Prokofiev olmak üzere çok sayıda besteciye esin kaynağı olan bu öykü, ayakkabıdan hareketle, vulva-ya (masum dişi?) dikilmiş bir anıttır aslında.

Kısaca anımsamaya çalışalım: Üvey anası ve kardeşlerinin horladığı bu genç kız, kralın düzenlediği davete katılmak istediğinde derhal yüzüne vurulur: "Ne doğru dürüst bir giysin var, ne de ayağına geçirecek iskarpinlerin." Külkedisi eve geldiğinde, önce gri bir önlük ile tahta ayakkabılar verilmiştir kendisine. Ancak, altın kalpli kızın duası tutunca, kuşlar yardımına koşup, evvela ipek ve gümüş simlerden örülmüş, daha sonra som altından bir çift iskarpin armağan etmişlerdir ona; ve bu ayakkabılar, çok geçmeden prenses olmasıyla noktalanacak mutlu sonun başlangıcıdır Külkedisi için:

*Rucke di guck, rucke di guck,
kein Blut im Schuck.
Der Schuck ist nicht zu klein,
die rechte Braut, die führt er heim.**

Besbelli: Ayak ile ayakkabının uyumu, kökeni hayli derinlere inen karmaşık bir semboldür burada.

*) *Gu guk, gu guk, gu guk*
Kan yok içinde
Ayağa göre iskarpin
Gu guk, gu guk, gu guk
At üzerinde gerçek gelin.



1950'li yıllarda dekoratif ayakkabı ve çizimleri Zsa Zsa Gabor'dan, Judy Garland'a, James Dean'den Elvis Presley'e kadar ünlü yıldızların portresine çeviren Andy Warhol daha da ileri gidip, düpedüz bir çığır açmıştır bu alanda. Freud'un Leonardo'yla ilgili incelemesinde vurguladığı nokta, somut örneğiyle karşımızdadır sanki: "Kadın ayağına ve kadın ayakkabısına fetiş tarzındaki düşkünlükte, ayak, bir zamanlar el üstünde tutulan, ama günün birinde elden çıkıp giden kadın penisinin yerine geçirilmiş bir simge anlamını taşır."

Freud'a göre kadın ayakkabısını yüceltme, eşcinselliğin göstergesidir. Ne var ki, ayakkabıyla ilgili yaygın inançlar arasında aşk, bereket ve doğurganlığın da yer aldığını görürüz. Örneğin Kuzey Amerika'da damat adayı, düğün töreni esnasında müstakbel eşinin pabuçlarına el koyar; ve herkes bunun gerekçesini bilir: *Rice for good luck, and bachelles (= old shoes) for bonny bairns..*"*

Warhol, amansız bir ayak tutkunudur esasen; kimi görse ayağını çıkarıp göstermesini rica eder; tıpkı cinsel organı gibi. İki desen albümü vardır; *cock-book*'a penisler, *foot-book*'a ayaklar kaydedilir. Ayak fetişizmini en uç noktada yaşayan sanatçının pabuçlarıyla kurduğu erotik ilişki kimsenin gözünden kaçmaz; delininceye dek giyilen pabuçtan görünen ayak parmağı onu mest edip, orgazmın eşğine getirmektedir.

Aslında dar ve yıpranmış ayakkabıyı dik/izlemek *sadovoyeur* için eşsiz bir haz kaynağıdır; Warhol örneğinde ayrıca mazoşizm eklenmiştir buna.

*) İyi talih için pirinç, güzel çocuklar için eski pabuç.

İlk kez 1955 yılında *A la Recherche du Shoe Perdu* başlığıyla ortaya çıkan bu ayakkabılar olağanüstü bir ilgiyle karşılanır; altlarında ise annesinin el yazısıyla, halk deyişleri ve güncel şarkılardan seçilip uyarlanmış dizeler yer almaktadır. Rainer Crone, bu konuyla ilgili kapsamlı araştırmasında Warhol'un daha başka kaynaklardan da yararlandığını gösterir bize. Örneğin, 1920'lerin popüler sloganı *anyone for tennis*, burada *anyone for shoe*'ya dönüşmüştür; yine Lewis Carroll'un *Alis Harikalar Ülkesinde*'ki "*Soup of the evening, beatiful soup*"u, bu kez "*Shoe of the evening, beatiful shoe*"ya bırakmıştır yerini.

Warhol, çok geçmeden, *Golden Shoes* (1956) adıyla açtığı bir sergide, ünlü kişilerin ayakkabı (çizme) portrelerini teşhir eder; Crone için bu *sui generis* portreler başlı başına bir olaydır: "James Dean'ın çizmesinde serbest ve yumuşak çizgi akışı, mahmuzun saldırgan ve kayıtsız özerkliğiyle vurgulanırken, Judy Garland'da çocukların gözdesi değil, yaşlanmakta olan mağrur ve sert bir film artistine işaret edilmiştir: bir yıldız, spora'nın yerine geçerken, küçük tezyinat kordonları geride kalan düzmece parıltıya, dikkati çeken dik tüy ise gurur ve baldır kısmındaki tarama çizgilerinde (gölgeleme) vurgulanan erkeksi öğeyle karşıtına gönderme yapmaktadır."

Bütün bunlara ilaveten, son derece hassas ve özel ilişkiler için de Warhol'un ayakkabıya ayrı bir yer verdiğini görürüz. Nitekim, söz konusu portreler arasında karşılaştığımız Truman Capote bunun en çarpıcı örneğidir. Warhol, yıllarca peşinden koştuğu bu sanatçıyla yakın ilişkiye girdiğinde, her ikisinin de eli ayağı birbirine dolaşır; ne Capote, ne de kendisi etkin bir rol almaya hazırdır bu beraberlikte –ve sonuç, mükemmel bir fiyaskodur doğal olarak.

Böyle bir partnerin ayakkabı-portre'yle temsili ise Warhol için namus borcudur artık; *ayakkabı*, tüm vücuttan alınmış ölçüyle, maskenin itirafıdır zira.

3.

1980'lerden itibaren hızla yayılmaya başlayan spor ayakkabılarında model ve mağaza adının yerini marka almaya başlar; öznel kimliğin ifade aracı olmaktan çıkan ayakkabı, bir yaşam üslubunun göstergesidir bundan böyle –vitrenden önce katalogda görürüz bunları. Ayakkabı, seri üretim teknolojisinin numarasına dönüşmüştür usulca: AIR 2 STRONG, AIR DVST 8, AIR FLIGHT ONE vb.

Bu ayakkabılar ile yürünmez; ya koşar adım gidilir, ya da iş öncesi *jogging* için kullanılır; ama asıl önemlisi, yaşam boyu spor yapmanın onaylanmış olmasıdır. Kafanın sağlığı, AIR 2 STRONG ile iki defa güvenceyle alınmıştır; dolayısıyla yalnız Maradona yahut Mike Tyson'a değil, holdinglerin genç yöneticilerine de en yaraşanı budur; bu ayakkabıların dünyasında, genç kaldığı sürece yaşlılara yer vardır çünkü.

Geothe'yi anımsayalım: "Yaşlanmak, görüntü dünyasından yavaş yavaş el çekmektir." Markalı (numara) spor ayakkabısı, çağdaş insanın görüntü dünyasına karşı direnme hareketidir bir bakıma –ebedi zindelik, "sonsuz koruma etkisi ve performans konforu"yla üretilmiş bu ayakkabıların armağanıdır bize; koştukça zamana meydan okuruz.

Öte yandan, sağlıklı yaşamın öbür yüzü güzelliştir; dinç ve sağlıklı insan çirkin olamaz. Bu nedenle, "perimet-

relerindeki yüksek basınç bölgeleri yastık-etkisini artıran“ spor ayakkabıları daima ideal ölçüleri öngörür; en azından, erkeğin boyu epey uzun, kadının kalçası ise blucin giyebilecek denli dardır.

Aslında, yaşanmış olanı geriye fırlatarak, durmadan özgürlüğe koşarız bu ayakkabılarla; çünkü AIR 2 STRONG’un üretim mantığı, sınırların ihlali üzerine kuruludur. Ayrıca, hem en erkeksi olana, hem de cinsiyet ayırımının geçersizliğine (entelektüel kadın) işaret etmesi bakımından, tuhaf ve açıklamakta zorlandığımız paradoksal bir yapısı vardır bunların. Ringdeki zaferini bir gecede seviştiği yirmi dört kadınla perçinleyen rakipsiz maço Mike Tyson, Bosna’da Beckett’i sahneleyen Susan Sontag ile aynı pabucu giyebilir pekala.

En önemlisi, AIR MAD MAX bir elbiseye göre seçilmez; elbise ona göre seçilir –yeme içme alışkanlığından erotik fantezilerine kadar hemen her şeyi manipüle edebilen böyle bir insan ise sanal gerçekliğe teslim olmuştur artık. Ayakkabı, bu aşamada kişiliği yansıtan herhangi bir aksesuar olmaktan çıkıp, düpedüz ben’i istila etmiştir.

Warhol, *Golden Shoes* sergisini 1990’lı yıllarda açsaydı, Madonna yahut Michael Jackson’ın ayakkabı-portre’leri nasıl olurdu kestiremiyoruz, ama adlarını tahmin etmek güç değil –biri AIR PLAYER REQUEST / *Material Girl*; diğeri ise AIR TURMOIL / *Lovely One*.

FİLELİ DON



Hervé Guibert, sitomegalovirüs teşhisiyle hastaneye yattığında, artık sayılı günleri olduğunu bilmektedir. Çılgın yazar, birbirinden sıkıcı tedavi işlemleri sırasında, donla koridordan geçmek zorunda kaldığında kendini kaybeder; düpedüz aşağısandığı duygusuna kapılmıştır çünkü. Nitekim, onca acı çekerken, bu konuyla ilgili olarak güncesine not düşmeden edemez; Guibert'in sıkıntısı, hiç şüphe yok ki, don ile çıplak beden arasındaki ilişkiye ışık tutması bakımından bizim için de önemli bir ipucudur: "Bu dalganın içinde hastaneden geçirilmeye boyun eğmem için bulunduğum noktadan çok daha aşağılara düşmemi beklemeniz gerek. Bunu bana kabul ettirmenin



tek yolu sizin de benimle aynı kılıkta, benimle el ele inmeniz olabilir; siz benim donuma izin verdiğiniz gibi ben de sizin sutyeninize izin verebilirim.” Oysa, homoerotik fantezilerini fütursuzca itiraf edip, tabuları sarasmaktan korkmayan yazar, bu konularda alabildiğine rahat gibidir; ama kendi isteği dışında donla dolaşma zorunluluğu, ona göre çıplak vücudu seyretme hakkının sadece karşı tarafa verilmesiyle eşanlamlıdır –metazori çıplaklık, ölümcül teslimiyeti imler. Kişisel özgürlüğümüz, hiçbir yerde soyunma hakkının yalnızca bize ait olması kadar kutsal değildir.

Don, belli bir yeri örtmekle kalmaz; saklandığı organın şeklini alma potansiyeliyle imgelem gücümüzü kışkırtır. Hegel'in çağdaş giyim kültüründe eleştirdiği şey ise özellikle budur; kendi içkin ağırlığına göre özgürce dökülen kumaş, antik Yunan kültürünün bir ayrıcalığı olarak geçmişte kalmıştır. Estetik üzerine derslerini anımsayalım: "Eskilerin daha ideal kumaşlarıyla karşılaştırıldığında, günümüzde giysilerimizin kesimi sanatsal değildir ve yavandır. (...) Öte yandan, bizim modern elbisemize gelince, malzemenin bütünü yalnızca bir defalığına biçimlendirilmiş, kolların ve bacakların şekline uygun olacak biçimde kesilmiş ve dikilmiştir; öyle ki, elbisenin dökülme özgürlüğü artık pek mevcut değildir."

Aslında, giysiyle karşılaştırıldığı zaman, donu ilginç kılan şey, sakladığını göstermesidir; don, bol da olsa, gizlediği organın kalıbını alma eğilimiyle, işlevini yitiren maskeyi anımsatır bize –maskede merak edip canlandırdığımız şey, burada görmeye bırakmıştır yerini. Maskeli yüze bakarken araya belli bir mesafe koyma imkanı olmasına karşın, külot bakmanın önkoşulu, önce bu mesafenin kaybidir. Dolayısıyla külot bağlamında imgenin kışkırtılması, gizlenen görüntüyü tahayyül etmekten ziyade, görüntüyle gireceğimiz tutkulu ilişkiyi imler.

Don, ister istemez, giz'in iptali üzerine kuruludur; oysa beden varlığına ilişkin bu giz, giyside tersine dönüp, Greimas'ın deyişiyle, vücudun "sonradan oluşturulmuş imgesini yansıtarak" ortaya çıkar; görünen, bu imgeye izafe edilendir sadece.

Donlu insan iki defa çıplaktır; çünkü yalnız soyunmayıp, soyunmayı zamana yaymıştır –hem çıplak, hem de belirleyici son anın mutlak hakimi.

Gerçekte, kendisini önceleyen edimin seyri, donun yazgısını belirler: çık/arıl/mak –devam etmekte olan bir işlemin (soyunmak) son halkası. Öyle ki, resmiyet kazanmış don olarak mayo bile, gizliden gizliye bu fiilin tutsağı olmaya namzettir.

1.

Robert Mapplethorpe'un fotoğrafında -*Patrice*, 1977- deri kemer ve ceketle tamamlanan fileli donu, sol üst köşeden gelen güçlü ışıkla başrolde görüyoruz; ama biraz dikkatli bakınca, her şeyin penisi vurgulamak üzere düzenlediği ortaya çıkıyor: ayrıntıyı bizim adımıza ait olduğu bütünden soyutlayan objektif, cinsel organı kendiliğinden fetişe çevirmiştir. Ancak bu olgu, varlığını ustaca gizleyen yananamlara borçludur etkisini. Bir başka deyişle, penisin altını çizen düzenleme ilkesi, gücünü bu yananamların gizlenerek vurgulanmasından almaktadır; tamamlayıcı öğelerin toplam etkisi, hizmetinde olduğu şeyi aştıkça geri plana çekilmektedir sanki –ve sonuçta her şey, penisin mevcudiyeti adına dipyüzeye dönüşmüştür artık.

Bu fotoğrafın büyüü, kendi varlığı dışında hiçbir şeye hayat hakkı tanımayan penisin, sonuçta bunlara tek tek sahip çıkmasından kaynaklanıyor; görünmeyeni de görüyoruz, ama bu sadece onun görülmesine yardımcı oluyor neticede –tuhaf, açıklamakta zorlandığımız bir durum.

Sağ üst yarıda odaklanan görüntü, özellikle sıkılmış yumrukla beraber, vücudun geri kalan kısmı (duruş, verilen poz vb.) hakkında yeterince aydınlatıyor bizi. Besbelli: Genç adamın sol eli de aynı konumda, tıpkı hafifçe yana

açılmış bacakların birbirini tekrarlaması gibi –bu ise, simetriyle güçlenen gizli bir anıtsallığa zemin hazırlıyor doğal olarak; erkeksi olanın abidevi gücü, önce bedende ortaya çıkmıştır. Böyle bir durumda penis, karşı cinsin imrendiği organ olmaktan öte, erki simgeleyen ayrıcalıklı bir uzuv, *phallus*'tur artık.

Mapplethorpe, 1960'lardan itibaren erkek cinselliğinin önde gelen fetiş nesneleri (deri ceket ve metal halkalı kemer) ile cinsel organın dolaysız birlikteliğini, genç kuşağın seks amblemine çevirmiştir burada. Öte yandan, kasık nahiyelerini kemere bırakan paçasız don (slip), işlevini paylaştığı ölçüde erotik fanteziyi doruk noktasına taşımaktadır.

Aslında kemer ile cinsel organ arasındaki ilişki, bu fotoğrafın ardında yatan kaygıyı açıkça ortaya koyar: Mapplethorpe, bir ayrıntılar ustası olarak kameranın başına geçtiğinde, hiçbir şeyi rastlantıya bırakmamıştır. Çift uçlu kemerin tokalar karşısındaki konumu, baştan sona *sahnelenmiş* bir küstahlığın (cüretkar davet) belgesidir. Nitekim, burada yapacağımız en ufak bir değişiklik her şeyin altüst olmasına yeter; estetize edilen erotizmde tesadüfe yer yoktur çünkü.

Özellikle, kemerin aşağıdaki parçasına bakınca, önemli bir ipucuyla karşılaşırız: Mapplethorpe, soyunma işleminin düz bir hat üzerinde ilerleyişine resmen müdahale edip, tersine çevirmiştir bunu; yani, önce açılan kemer (seni düzeceğim), daha sonra bağlanmıştır (beni fotoğraf ilgilendiriyor). Nitekim, kemerin her iki parçasındaki izde görüldüğü üzere, gündelik yaşamda son deliğe geçirilmektedir toka. Mapplethorpe'un modeli ise, çözdüğü ke-

merin alt parçasını ilk deliğe geçirmiştir. Böylece penis köküne doğru hafifçe düşen kayış, her şeye meydan okuyan bir kayıtsızlığı ima etmektedir sessizce.

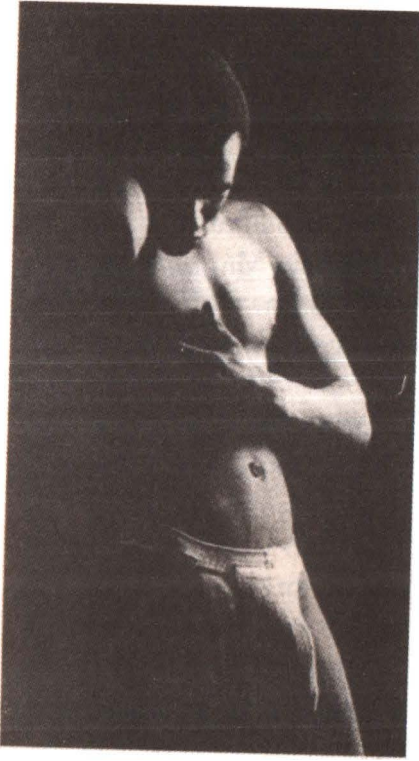
Bütün bunlar, sacayağını deri ceket, kemer ve fileli donun oluşturduğu *phallusophie* temasını salt cinselliğe mahkum etmeksizin, bir başka düzleme kaydırır: *Patrice*, değişmekte olan bir yaşama üslubuna tanıklığın fotoğrafa özgü dille yeniden üretimidir.

Mapplethorpe'un fileli donu, şeklini aldığı organla, bundan ötesini bize bırakıyor!

2.

Norman Hatton'da ise çok daha farklı bir yaklaşım söz konusu; genç erkek nerdeyse tüm vücuduyla sahnelenmesine karşın, fileli dona sığmakta zorlanan cinsel organı bu kez rol çalan kötü oyuncu konumunda. Mapplethorpe'da dolaylı yoldan tüm bedene sahip çıkan penis, burada alenen istila ediyor onu; cinsel organ bedene değil, beden yarağa eklenmiş sanki. Böyle bir durumda don, saklamadan, sadece gösteriyor –dolayısıyla hiçbir işlevi yok. Besbelli: Genç adam soyunsa, bu kadar çıplak olmayacak.

Koyu dipyüzey önünde, ışığın *beyaz*'lı görünür kıldığı bölümler arasında, önce donun bu ışıktan yararlanmaya aday olması, fazla bir anlam taşımıyor; zira, kendisinden çok, tıpatıp şeklini aldığı penisin görünmesine yarıyor bu. Çıplak beden bütünüyle karşımızda durmasına rağmen, gözümüzün takıldığı tek yer, şikarını bekleyen dev maslahat. Ne var ki, bu zorlama ayrıcalığını hiçbir şeyle paylaşmaya razı olmayan organ, sonuçta yalnız sahibine değil,



izleyicinin imgelem gücüne de ayak bağı olmuştur ister istemez.

Buna göre, *Patrice* ile karşılaştırdığımız zaman, Hatton'ın fotoğrafındaki görsel mantığın bütünüyle tersine çevrilmiş olduğunu görürüz; birinde, objektifin vurguladığı ayrıntı (Mapplethorpe'da model, fileli dondur), yananamların katkısıyla var olurken, burada bütün (Hatton'da model, çıplak erkeğin bedenidir), ayrıntıya yenik düşmüştür. Bir başka deyişle Mapplethorpe'da ayrıntının, ait ol-

duğu bütünden kopması, kameranın müdahalesiyle sınırlı fiziksel bir olgudur; görünmeyi, yaşantı içeriğinden bilinç niteliğine kadar bir dizi etmenin (tinsel süreçler) dolaylı katkısıyla, zihnimizde yeniden tasarlayıp canlandırabiliriz burada. Oysa, Hatton'da düpedüz bir israf söz konusudur; çünkü *gösterilen*'in ayrıntı adına kendini ilga etmesi yönündeki eğilim tüm fotoğrafa egemendir -çıplak tenin büyüğü, yarak uğruna pervasızca harcanmıştır.

Bu bağlamda, Mapplethorpe'un başarısı, görünen ile görünmeyen arasındaki tercihini kesinkes yapmış olma-

sından kaynaklanır; gizlenmesi gereken, gerçekten gizlenmiştir. Paçasız donu bele tutturan kalın lastiği ele alalım; sadece ön tarafı örten bez parçası için gerek duyulan bu lastik kemer, olsa olsa, halkaya geçirilmiş vücudu, kalkık penisin metaforuna çevirmeye yarar; bundan ötesi, dar bir şeritle vurgulanan anüs ile öndeki maslahatın narsisizme özgü teşhirinden başka bir şey değildir. Mapplethorpe'un erotik fanteziyi kısırlaştırması kaçınılmaz olan bölümde ustalıkla gizlediği şey, burada hesapsız vurgunun nesnesi-ne dönüşmüştür nerdeyse.

Yine iki erkeğin bölüşmekte zorlandığı payda, poz vermenin ardında yatan mantıkta karşımıza çıkar. Hatton'da hareketli beden dili, önce daha çarpıcı (davetkar) bir etki bırakmasına karşın, çok geçmeden yarı yolda kalır –kendi vücudunu okşayarak karşı tarafı baştan çıkarmaya çalışan genç adam, basbayağı düzmece bir mizansenin tuzağına düşmüştür aslında. Gerçi Mapplethorpe'un fotoğrafında da buna benzer bir narsisizmin varlığını her an hissederiz. Gelgelelim, her şey öylesine dobra dobra ve açıktır ki, sonuçta bunun yalana dönüşmesi artık kaçınılmazdır –ama en önemlisi, Mapplethorpe, doğru söyleyebileceği bir şeyle yalanın keyfini çıkarırken, Hatton çıplak doğruya yenik düşmüştür.

KAPANDAKİ VENÜS



1.

Gerek Gazzaniga, gerek Mozart'ın *Don Giovanni* operasında söz çapkınlığa geldiği zaman, uşaklar ağız birliği etmişlerdir sanki; genç (körpe) olduğu sürece azılı çapkının gözü hiçbir şey görmez. Pasquarello, pattadak baklayı ağzından çıkarır:

*Vi dirò ch'egli ama tutte
Che sian belle, che sian brutte:
Delle vecchie solamente
Non si sente ad infiammar.**

*) Size söyleyeyim
İster güzel, ister çirkin olsun herkesi sever;
Sadece yaşlılarda
Yüreği tutuşmaz.



Leporello da ondan aşığı kalmaz; ama o biraz daha muzip ve şakacıdır. Kadın avcısının listesinde kimler yoktur ki! İtalya'da altı yüz kırk, Almanya'da iki yüz otuz bir, Fransa'da yüz, Türkiye'de doksan bir, İspanya'da ise tam bin üç kadın, efendisinin elinden geçmiştir. Gelgelelim, asıl zaafı körpe kızlardır:

*Ma passion predominante
E la giovin principiante.**

Yine Leporello'nun verdiği bilgiye göre, patronu için ne çirkin, ne de güzel fark eder; yeter ki, ergenlik öncesi etekliği olan biri çıksın karşısına.

Bütün bunlar, erkeğin egemen olduğu bir düzende, kadın imgesini olanca açıklığıyla ortaya koyar. Etekliliğin içindeki haz objesi, sadece mücella tene sahip olmayı şart koşmaz, mutluluğu erkeğine hizmet etmekte bulan uysal kadını da kapsamına alır –bu, özünde *phallus*'a odaklanmış sistemin getirdiği cinsiyet ayrımında, *uyarıcı* taraf olanın ödemesi gereken bir bedeldir çünkü. Eteklik, hem vulva, hem de erkeğe kayıtsız tabi olmanın sembolüne dönüşmüştür öylece.

Nazım İçsel, *Kadın Nedir?* adlı kitabında, bir yazarın bayram armağanı olarak sevgilisine verdiği eteklik ile bir kez daha doğrular bunu:

*Yemek pişirmek
Erken uyanmak
Yırtık, sökük dikmek*

*) *Ana onun asıl tutkusu
Körpe kızıdır.*

*Her zaman neşeli olmak
Kusurlarını düzeltmek
Tembellikten sakınmak
İyi huylu bir kadın olmak
Kıskanç ve kuruntulu olmamak
Dedikodudan sakınmak
İyilikten asla kaçmamak
Kavgacı ve geçimsiz olmamak
İyi huylu ve bilgili evlat yetiştirmek
İkide bir mağazalara koşmamak
Yaşadığı kimseleri incitmemek
Yoksullara yardımı vazife bilmek
Erkeğinin sadık bir yardımcısı olmak
Yıldan yıla noksanlarını düzeltmek*

Apaçık: Kadın üzerinde bu denli hak sahibi olan biri, doğal olarak, onun yaşı ve güzelliğiyle (biçim) ilgili konulara da müdahale hakkını bulur kendinde; *uyarılan*'a gelince, bu soruna değinmek bile abestir, çünkü erkeğin yaş ve güzellikle ilgili hiçbir sorunu yoktur –erkeğini mutlu etmekle yükümlü olan kadın, yatakta çıkması muhtemel sorunların da yegane sorumlusudur. Bu yüzden, sorunlu ereksiyonun faturası hep kadına çıkar. O halde daha genç, daha pürüzsüz ten arayışı, erkeğin doğuştan gelen ve yaşlandığı ölçüde artan hakları arasında ilk sırayı alır –yıllar geçtikçe kadın çöker, erkek olgunlaşır. Erkeğin ömür boyu doludizgin yaşayıp, tadını çıkarma şansına sahip olduğu cinsellik, henüz açmadan solmaya yüz tutan kadının hayatında geçici bir anla sınırlıdır. Buna göre, erkeğin önyargılarından hareketle değerlendirmeye açılmış olması, kadın vücuduna ilişkin güzelliği tehdit eden en büyük tehli-

kedir aslında. Öte yandan, cinsel yaşamda uyarılan rolünü üstlenmesi, erkek için etkinliği pekiştiren bir gerekçeye zemin hazırlayıp, sonuçta baskı aracına dönüşen seyretmenin tekeline geçmesiyle noktalanır; uyarılan, teslim alandır bu oyunda, kadın ise önce seyredilerek erkeğine bırakır kendini.

Bir sonraki aşamada, bu ayrıcalığın yerini gençlik iksirine bıraktığını görürüz; olgun erkek, genç kadınla birlikte olduğu sürece kendiliğinden yıllara meydan okumaktadır. Lucas Cranach'ın *Gençlik Çeşmesi*'ni anımsayalım: Dinsel kökenli inançlarda kimi kez yıkanmayla sağlanan ruh temizliği (arınma), burada geçmiş zamanın telafisini de kapsamına almıştır; ancak, kutsal suda sadece kadının gençleştğini görürüz. Öyle ki, biraz dikkatli bakınca, zamanın soldan sağa doğru ters yönde aktığı duygusu ağır basar; yaşam-ölüm diyalektiği tersyüz olurken, önce ölüp sonra doğmayı düşleyen ironik beklenti hayata geçmiştir sanki. Hiç kuşkusuz, şifalı sudan yalnız kadınların yararlanması bir rastlantı değil, zorunluluktur; çünkü genç kadınlara eşlik ettiği sürece erkeğin yaşlanma sorunu kendiliğinden düzlüğe çıkmıştır. Suyun gerisinde gördüğümüz Venüs ve Amor figürleri, bu işte kimin parmağı olduğunu açıkça ortaya koyar: mucizevi etki, aşk Tanrıçalarının armağanıdır kadına –gençleşen kadın, gençliğini zerk ettiği erkekle, Amor'un koruyucu kanatları altındadır artık.

Sören Kierkegaard, genç kızların doğuştan öğretmen olup, en azından kendilerini nasıl baştan çıkaracağımızı öğrettiklerini söyler –yaşadığı sürece erkeğin daima genç kadından öğreneceği bir şey vardır: “Ne denli yaşlansam da, bir erkeğin ancak bir genç kızıdan bir şey öğrenemeye-

cek kadar yaşlandığı zaman sonunun geleceğini asla unutmuyacağım.” Besbelli: Nasıl uyarılacağını keşfetmenin heyecanı erkeğe yaşını unutturup, zaman ötesine taşımıştır onu.

Gelgelelim, her vakit bu denli alçakgönüllü olmaz erkek; nitekim, körpe kadın vücuduna ilişkin düşünceleriyle, kimi zaman her türlü insaf ölçüsünü aşan bir bencilliğin eşiğindedir. Auguste Rodin’de bunun en çarpıcı örneklerinden birine tanık oluruz; usta sanatçının Paul Gsell ile yaptığı bir söyleşide kadın vücudu (güzellik) üzerine söyledikleri, kapandaki Venüs’ü anımsatır bize. Rodin için Tanrı’nın dişiye bahşettiği ilahi güzellik, sadece genç kızların birkaç aylığına sahip olduğu bir ayrıcalıktır. Tam olmasa bile, günbatımında sürekli değişen manzarayı çağrıştıran kadın vücudu, bu birkaç ayla sınırlı süreden sonra mutlak saflığını yitirmiştir –saflığın kaybolması ise, kibarca ifade edilen sonun başlangıcıdır hiç şüphesiz. Bu bağlamda, esin kaynağını atölyesindeki çıplak kızlara borçlu olan sanatçının desen çalışmalarıyla ilgili olarak yaptığı kimi açıklamalar son derece önemli bir ipucudur bizim için: “Şu göğüslere bakın; büyüleyici yuvarlak hatları neredeyse inanılmaz bir zerafet örneği. Öte tarafta bir başka model! Kalçalarının eşsiz güzellikteki o bükümlü şeklini görüyor musunuz! Ya kadife yumuşaklığındaki tene gömülmüş o narin kaslar! Bu güzellik karşısında insanın ibadet edesi geliyor.”

Burada, sanatçıdan öte, duygularını biraz olsun dile getirebilen hemen her şehvetli erkeğin klasik övgüsüyle karşılaşırız: pürüzsüz ten ve yuvarlak hatları ile baştan çıkarıcı kadın vücudu –bu bedende belin daraldığı ölçüde

değer kazanması, göğüs ve kalçadaki yuvarlak hattın (dışbükey) hem cephe, hem de profilden görünüp, daha belirgin hale gelmesinden kaynaklanır. Apaçık: doksan-altmış-doksan, göğüs ve kalçanın zaferidir her şeyden önce.

Ne var ki, uyarıcı bedenin ayrıcalığı bir kez betimlenmeye başladıktan sonra, sonu gelmez bunun; erkeği tahrik eden şeyler usulca bir listeye dönüşüp, sıralanabilir artık –tıpkı yüzyıllar önce Helena’dan yola çıkan Zeuksis’in yaptığı gibi: “(..) üç uzun: saçlar, vücudun üst kısmı, parmaklar; üç dar: ağız, bel, ayak parmakları; üç geniş: kalça, göğüs, boyun vb.” Hiç kuşkusuz, günümüz porno endüstrisi kadın vücuduna ilişkin talepleri daha açık seçik (saçık) duruma getirip, bu listeyi değişikliğe uğratmıştır –en azından, “üç uzun”a boy, “üç dar”a, *vagina*’nın eklendiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yine de bütün bu özelliklerin nihai amacına ulaşp, erkeği cezbetmesi için bir tek koşul vardır: gençlik –erkeğin takıntısı, yalnız kadının alinyazısı değil, *uyarılan*’ın kendine taktığı çelmedir esasen, ya da yok yere yatağa musallat olan ayak bağı.

2.

Lucien Clergue’in çıplağında, ait olduğu bütünden soyutlanan ayrıntının tüm vücudu yeniden istila etmesi, erotizmin eşsiz bir örneğini verir. Beden, yekpare bir bütün değil, ayrıştığı parçaların şehvani toplamıdır burada –*uyarılan*, bakış niyetine göre, herhangi bir ayrıntıyı vücudun yerine koysa bile, bunun ayırdına varmakta zorlanacağı kesindir.

Clergue'in başarısı, kadın bedenindeki tahrik unsurunda ortalama erkeğin beğenisini dikkate alıp, *sıradan*'ı estetize etmesinden kaynaklanır –kadın sözcüğün en geniş anlamıyla, haz ve seyir objesidir *Denizin Çıplağı*'nda. Dişi, yuvarlak hatlar arasında kaybolup, sinsice pusu kurmuştur sanki; bir başka deyişle, erkekten önce kendisi yuvarlanıp, duhul etmiştir yarıklarına –*coitus*, bu fütursuz teşhirin tekrarıdır olsa olsa; cinsel edimde yeni baştan kurulan kadın vücudu, burada fantezideki yeniden üretimini tehdit etmeye başlayıp, nerdeyse onun yerini almıştır çünkü.

Jan Kott, dokunma duyusunun çıplak gözle algılananın yerine geçtiği noktada erosa kement attığımızı söyleyip, ardından ekler: "Dokunma duyusu kaslara ve dokulara, eklemlere ve kıkırdaklara değer kazandırır. İskelete, kemiklere işler, onları hiçlikten çıkarır; parmaklar derinin altına işler sanki. O ana dek taş gibi olan bedenin içi, artık var olmaya başlar. Dokunma duyusu ayırıştırır ve yaşam verir.(...) Dokunma duyusunun erotik *uzam*'ı, görme duyusunun üç boyutlu alanı içinde değildir." Ne var ki, Kott'a göre, sonuçta ortaya çıkan farklı bir kişidir (beden) artık; dokunma duyusuyla parçalanmış beden bir daha bütüne ulaşamaz; çünkü: "(...) farklı bir perspektif ve büyüleyici büyük planlarda gizlerini açığa çıkaran bedende, parçalar birbirleriyle ilişki için olmayı sürdürse bile, bir biçim ya da yapı oluşturmaz bu."

Burada altı çizilen olgu, fetiş haline gelen herhangi bir organ (göğüs, kalça, dudak vb.) ya da şeklin (bükümlü/yılankavi akış, yuvarlak hat vb.) bedeni ilga etmesidir.

Clergue'in fotoğrafında ise fetişe aday olan şeyin ısrarla kendini yineleyip yayılma olgusu, sonuçta tüm bedeni

bir ayrıntıya çevirerek, erotik fanteziyi kendiliğinden doruk noktasına taşımıştır –yuvarlak hatların iç içe geçtiği beden, baştan sona yaygın erkek fantezisini bir kez daha doğrular: kadın vücudu, erkeğin dolduracağı nemli çukurdur! Ancak, bu örnekte bir adım daha atılıp, erkeğin bütünüyle içine gömüleceği bir labirent-beden sunulmuştur bize; ışığın da yardımıyla olabilecek her yerinde duhule davetiye çıkaran beden, erkeğin itiraz hakkına peşinen el koymuştur nerdeyse.

Öte yandan, kameranın konumu, çaprazlama ve aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen yön hattıyla boşlukta bıraktığı vücudu, köpüklü deniz suyunun *amorph** yapısıyla sadece imgelem gücümüze emanet edip, erotik fanteziyi büsbütün kışkırtır; Rodin'in birkaç ayla sınırladığı saflık (cinsi cazibe), burada yeniden tartışmaya açılmıştır sanki. Yine Cranach'da, mucizevi suyla gençleşen kadın, Clergue'in seçtiği örnekte denizle eşdeğer muhatabını bulmuştur adeta –kaygan teniyle taş gibi vücuda gelince, içine hacet kalmaksızın varolmanın utkusuyla, göz ve eli birlikte tahrik etmektedir.

Her erkek, imgeleminde yarattığı dışının partneri olarak, biraz da kendisiyle sevişir yatakta; tinsel doyum, vermeye muktedir olduğu hazla güvenceye alınmıştır böylece. Ne var ki, erotik fantezide herhangi bir yeri fetişe dönüşen kadın, bu öznel (mahrem) ayrıntıyı tüm vücuduna mal ettiği andan itibaren imgelem gücü sığılmaya başlar; eksiksiz bir haz objesi olan kadın karşısında, erkeğe salt hayvani yönüyle varolmaktan başka bir şey kalmaz artık; çünkü, ya kusursuz bir dışının partne-

*) Şekilsiz.

ri olarak kendisine olağanüstü bir güç atfedip, her şeyi mubah sayacak, ya da bundan umudunu kesip, doğru-
dan intikam alacaktır –her iki durumda da katıksız şeh-
vaniyyet başroldedir ister istemez.

Bu olgudan hareketle Clergue'in çıplağına tekrar baktı-
ğımızda, *Don Giovanni* ve Rodin'in kadına bakış (yakla-
şım) açısından sorunsal daha kolay görüyoruz: ilki, etek-
liği sıyırdıktan sonra, her şeyi ile mükemmel kadının ye-
gane partneri rolünü üstlenirken, diğeri, bir fetiş olarak
vücuda yayılan safiyetin son derece kısa süreli olması yü-
zünden, mağrur ve müşkülpesent çapkın safında yer al-
maktadır; kadın için *zaman*'la sınırlı olan ise, erkek eliyle
yatağa bulaşan düzmece tekebbürün parodisinden başka
bir şey değildir –kapandaki Venüs, olsa olsa, kurumlu
çapkının illüzyonu, yaşlandıkça kayganlaşıp, ağzına sığ-
makta zorlanan biberonudur.

mehmet ergüven



Hiçbir yük, kendimize itiraf etmekte zorlandığımız cinsel fanteziler denli ağır değildir. Gerçi bu fantezilerin uluorta telaffuz edilmesiyle kimse düzlüğe çıkmaz; ama suskunluğun saplantıya dönüştüğü noktada, sürekli yutkunmak bir çözüm değil, kaçırılmış fırsatların telafisine yönelik sayrılı bir bekleyiştir sadece.

Herkes, biraz da kendisiyle sevişir yatakta; çünkü aldığımızdan çok verdiğimiz zevkle doyuma ulaşırız. Tahrik ettiğine inanmadan tahrik olmak, *nimal symbolicum*'a yabancıdır; en azından cinsel edim söz konusu olduğunda insan ile hayvan arasındaki temel ayrım bu sınır çizgisinde yatar.

Ayaktan sidiğe, kıldan dışkıya kadar hemen her şeyin fetişe dönüşmek için fırsat kolladığı bu karanlık dünyada, düpedüz pusuya yatmıştır ten.

Pusudaki Ten, böylesine tekinsiz bir bölgenin loş dehlizlerinde dolaşmakla yetiniyor yalnızca; çünkü ondan ötesi aydınlandığı ölçüde kararmaya yazgılı.

agora kitaplığı • 192

ISBN 978-605-006-015-7



9 786050 006015

kültürel çalışmalar • 18

www.agorakitapligi.com

