Bernhard Roloff-Georg Seeßlen

EROTİK SİNEMA

Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi



Almancadan Çeviren: Veysel Atayman

alan yayıncılık

Sinemanın Temelleri — 2

EROTİK SİNEMA • Bernhard Roloff-Georg Seeßlen

2

ALAN YAYINCILIK: 163
Sanat Dizisi: 3
Sinemanın Temelleri Dizisi: 2

Asthetik des Erotischen Kinos
Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films

EROTİK SİNEMANIN ESTETİĞİ

Bernhard Roloff - Georg Seeßlen - Claudius Weil

Çeviren: Veysel Atayman
Yayıma Hazırlayan: Zeynep Atayman

Birinci Baskı: Nisan 1996
Kapak Düzeni: Arslan Kahraman
Baskı: Mart Matbaacılık ve Sanatları
(0 212) 212 03 39 - 212 03 40

ISBN 975-7414-52-2



Çatalçeşme Sok. Torun Han. No. 40 K. 3 Cağaloğlu-İST.
Tel: (0 212) 511 26 00 • Fax: (0 212) 528 00 69

Bernhard Roloff - Georg Seeßlen
Claudius Weil

EROTİK SİNEMANIN ESTETİĞİ

Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi

alan yayıncılık

Almanca'dan Çevıren: Veysel Atayman

ÇEVİRENİN "ÖNSÖZÜ"

Erotik Sinema'nın tarihi (seks filmlerini ve porno filmleri de birer alt tür olarak içerdiği ölçüde) en başta bir erkekler tarihidir. Sinemanın yüzyılı bulan serüvenli yolculuğu, erkek egemenliğinin (her anlamda) damgasını bastığı bir sosyal tarihin yatağında gerçekleştiği için böyledir bu. Ama asıl, erkeklerin kadına karşı, erkeğin dişiye karşı mücadelesinin, hatta savaşının tarihi olduğu için de. Erotik sinema (ve seks ve porno sineması) erkek saldırısının hem aracı hem aynasıdır da denebilir.

Erkeğin o en eski korkusu, kaynağını oidipus kompleksinde bulan, ama doğurgan ve üretken doğayı (anneyi) altetme zorunluğuyla ilintilendiği ölçüde, üretim ile, ekonomi ile de bağları bulunan dişi-korkusu, kadının imgeleştirilmesinin (ve mitleştirilmesinin) asıl nedenidir.

Popüler kültürün (ve hatta kültürün) dişi imgesi, (mitleştirilmiş kadın da dahil) erkeğin uzağına bir yerlere sürüp attığı ve ancak o uzaklıkta kendisiyle endişesiz, gönül rahatlığıyla ilişkiler kurabileceği bir cinsel nesneyi ikame eder. Sinemaya dönecek olursak, yüz yıldır erkeğin kendi oluşturduğu bu imgeye (görüntülere), gösterdiği saygı ile gene de onlara karşı mücadelesinin bir yansısını buluruz orada. Çünkü kadın imgesi, toplumsal mücadelede anaerkil eğilimlerin yer yer belirleyici olduğu ölçüde, kadının kurtulma ve özgürleşme taleplerinden de bir miktar etkilenmeden edemez (yirmilerin vamp sinemasında olduğu gibi).

Gene de, popüler kültürün öteki alanlarında sorulabilecek sorular, erotik sinema özelinde son derece işlevsel bir boyut kazanmaktadır. Erotik sinema (erotik görüntüler, seks ve porno ürünleri), toptan reddedilmesi, siyasal, ideolojik mücadelenin, demokratik bir toplum taleplerinin hedefi olması gereken bir alanı mı oluştururlar? Şöyle de tamamlanabilir bu soru: Kapitalist pazar ekonomisine bağlı refah ve sanayi toplumlarında içindeki her türlü yaşama sevincinin, her türlü mutluluk verici öğenin yok olduğu bir cinselliğin faturasını popüler

kültürün erotik ürünlerine çıkartabilir miyiz? Yoksa tersine, bu eğlence sanayiinin ürünleri, zaten çoktan yitirilmiş bir sahiciliğin, artık geri getirilmez biçimde elden kaçırılmış bir cinselliğin ikamesi değilse bile, hafif esintileri olarak telafi edici bir işlev mi taşırlar?

Metnimiz bu bağlamda, geleneksel sol söylemin, cinselliğin metaştırılması, kadının (erotiğinin) pazarlanması gibi "klişelerini" de tartışmaya açıyor. Erotiğin metalaştırılması, meta'nın erotikleştirilmesi süreçlerini kapitalist pazar ekonomisinin ilkeleri üzerinde yakalamaktan da öteye, toplumsal gelişmeyi, bir yandan da anaerkil eğilimler ile babaerkil eğilimlerin (özellikle kültür ve siyaset alanına yansıyan) sonuçlarıyla anlamak isteyen bir modelde, erotiğe bakışımız boyutlanıyor.

Metni yer yer "bizden" kalemlerle takviye ettik. Batı kültürünün ürünlerine, "buradan" bakmak, hele bu konuda sistematik araştırmalar yapmak henüz bize çok uzak. Ama bu, "Batı" kültürü ürünleri üzerine, kimileyin, alabildiğine nitelikli değerlendirmeler yapılmadığı anlamına da gelmiyor. Sayın Enis Batur'un Brigitte Bardot üzerine denemesini, Sayın Atila Dorsay'ın Passolini ile ilintili görüşlerini bu metne eklemekle, yer yer kısa kalmış özgün metne katkıda bulunduğumuza inanıyoruz. Alexandrian'ın Erotik Edebiyatın Tarihi çalışmasından, Sayın Mina Urgan'ın İngiliz Edebiyatı Tarihi'nden kimi derlemelerle, erotik üzerine oldukça kapsamlı bir çalışma oluşturmaya çalıştık.

Sinemanın öteki türlerinden çok daha fazla hayatımızla ilintili bu türü anlamaya çalışırken, en başta da bireysel-psikolojik dirençlerimizi aşmak zorunda olduğumuzu düşünüyorum. Hele, hâlâ babaerkil karakteri ağır basan bir erkek okur isek.

Veysel ATAYMAN

İÇİNDEKİLER

Jenerik 9
EROTİK EĞLENCENİN MİTOLOJİSİ 17
1 – Erotiğin Kültürel Mesajı 19
Meta Dünyasında Cinsellik 20
Erotik Eğlenceye Yönelik Altı Tez 30
Babaerkillik ve Anaerkillik 36
Güzellik İdealleri 52
Müstehcenlik İlkesi 70
Erosun Bastırılması 75
2 - Erotik Eğlencenin Biçimleri ve Sinemalaştırılması 85
Edebiyat 85
Güzel Sanatlarda Erotik 106
Erotik Karikatür 109
Müstehcen Resim 110
Erotik Düş İmajı 112
Strip-Tease ve Pin-UP 113

EROTİK SİNEMANIN TARİHİ 119
1. Sessiz Sinema 121
Sessiz Sinema Döneminin Seks Tanrıçaları 121
Theda Bara'nın Doğuşu 122
Femme fatale'in Değişimi 128
Gloria Swanson: Monden Üslup 130

Avrupa'dan İthal Vamp: Pola Negri 135
It-Girl: Clara Bow 138
Uygarlaştırılmış "Flapper": Louise Brooks 140
Amerikan Sessiz Sinemasının Büyük Âşıkları 145
Yabancı: Rudolph Valentino 146
Sessiz Sinema Âşığının Çeşitlemeleri: Ramon Navarro ve John Gilbert 150
Amerikalılar: Douglas Fairbanks ve Ötekiler 151
Avrupa Sinemasında Vamplar 153
İtalyan Diva'ları 153
Kuzeyin Vampı: Asta Nielsen 157
Alman Sessiz Sinemasının Vampı: Lya de Putti ve Brigitte Helm 159
Alman Ahlak Filmleri 161
2 - Sesli Sinema 165
Otuzlu Yıllar 165
Hollywood'un Ahlaksal Tepkisi 165
Yeni Kılıklara Girmiş Erotik 168
Otuzlu Yılların Seks Tanrıçaları 172
"Reel" Vamp: Jean Harlow 172
Yeni Tanrıça: Greta Garbo 178
Eros ve Serüven: Marilene Dietrich 184
Erotik ve Komedi: Mae West 191
Avrupa: Melanikoli ve Yapay Şeker 201
Kırklı Yıllar 211
Savaş Yıllarının Pin-Up'ları 211
Kara Diziler: Ruhun Karanlık Yanları 220

1950-1970: YILDIZLARI BOL BİR DÖNEM 229
1 - Avrupa Sinemasının Seks Yıldızları 231
İtalya, Fransa ve... 231
Hollywood'un Seks Bombaları 266
Hollywood ve Nevrozları 279
2 - 1960-75: Erotik Halk Sanatı Olarak Sinema 295

Seks Filmlerinin Gelişmesi; Eğilimleri ve Biçimleri 295
Amerikan "Nudies" 298
Japon Seks Filmleri 302
Amerikan "Roughies" 304
Mondo Sexualis 307
Hakiki Porno-Movies 308
3 - 1995'ten Geriye Bakış 311
Bir Erkek Bir Erkeği Severse: "The Crying Game" 311
Gökkuşağının Ardındaki Umuda bir Cehennem Yolculuğu: "Wild at Heart" 316

Dizin 323

Jenerik

Erotik film, western ya da gangster filmi gibi değişmez kuralları ve tekrar tekrar karşımıza çıkan klişeleri olan bir tür oluşturmaz. Erotik film, mesajını iletebilmek için komediden tutun da, gerilime kadar akla gelebilecek her değişik anlatım biçimini kullanır; ifade yolları "apaçık gösterilen erotizmden", örtük, ima edici sembolizme kadar geniş bir yelpazeden yararlanır. Erotik film nedir? sorusuna, "her film bir erotik filmdir" cevabını vermek mümkündür. Gerçekten de her film biraz erotik filmdir, çünkü her film insan ilişkilerini anlatır; öyle ya da böyle; ve her film, bu ilişkilerin maddileştirilmiş (sinemalaştırılmış) bir göstergesi olduğuna göre de, erotik olmayan film yoktur. Ancak, gene de "dar anlamda" "şu bir erotik filmdir" dememiz için, hangi ölçütleri kullanmamız gerektiğini düşündüğümüzde, şöyle bir genel tanımlama yapılabilir: Erotik film, maddileştirilmiş göstergenin bilinçdışından gelerek bilince tırmandığı, öteki deyişle, erotik göstergenin, örtük bir bilinçaltı durumundan, ben buradayım bilinciyle ortaya çıktığı filmdir. Erotik sinemada cinsellikle ilintili bütün "ilişkiler", metaforlar düzleminde ortaya çıkarlar; şöyle de denebilir: Erotik film, erotik bir ilk fantezinin –çocukluk ve yetişkinlik döneminin perspektiflerinin

birbirine sarmaştıkları bir ilk fantezinin– şu ya da bu labirentlerinde cinsel göstergelerin yaptığı bir yolculuktur.

Gelgelelim özellikle biz Batı toplumlarının kültür dünyasında, ideolojik ve ahlaksal buyruklarını doğrudan ya da dolaylı zorbalıkla –kişiye herhangi bir seçme hakkı tanımadan– hemen hemen bütün dünyaya dayatmaya, küresel ölçekte yaygınlaştırmaya çalışan bir kültürel baskıda, erotik, gele gele kamusal alanda tabuların örttüğü şey ile özdeşleşmiş, daha doğrusu tabuya indirgenmiştir. Erotik, tabulaştırılmış olan ile özdeşleştirilmek istendiğinden ya da zaten kamusal alanda böyle varolabildiğinden, erotik ile ilintili hayal gücümüz de erotiği üç düzlemde tasarlayabilmektedir ancak. Erotik deyince, aklımıza ilk gelen çıplaklıktır. (Bu çıplaklaşmanın hazırlandığı ön aşamalar; yavaş yavaş soyunma ve çıplaklığa geçişin ara biçimleri, fantezimizin de hareket ettiği alanlardır. Hatta kimi yıldızların, tam tersine aşırı "kapalı" giyim kuşamlarının fantezimizde çağrıştırdığı çıplaklık da buna dahildir.) Erotik fantezimizin erotiği tasarlarken gezindiği ikinci alan, cinsel ilişki alanıdır. (Bu ilişkinin hazırlık safhaları olan öpüşme, koklaşma gibi ritüel davranışlar, bu ilişkiyi dolaylı yoldan gösteren semboller de buna dahildir.) Ve nihayet, "erotik serüvenden", "sapkınlıklara" kadar akla gelebilecek her biçim, fantezimizin dolandığı üçüncü alanı oluşturur.

Erotik film, çıplaklığın, cinsel ilişkinin, erotik serüven ve sapkınlıkların oluşturduğu bir kompozisyondur denebilir. Erotik film, erotiği gerçekten özgürleştirecek bir tasarım, erotik ütopya ya da kurtuluş projeleri üretmez; cinsel fantezimizi erotik tasarımlar oluşturmaya yönlendirmez, tersine, (sadece) *gösterir.* Tabulaştırılmış bir cinselliğin fantezimizi sıkıştırdığı yerde fantastik tasarımlarımız nerede dolaşıyorsa, onu gösterir. Güzel, içtenlikli, dostça olduğu yerde bile, hazzın yaratıcısı değil göstericisidir erotik film; gösterilmiş hazdır ya da hatta yetersizliklerin, acıların da gösteril-

mesidir. Erotik film, tutkulardan, özgürlükten ve cinsel hazza duyarlıktan yoksun bir alan içinde devinip geliştiğinden, şunu söylemek de mümkündür: İnsan ilişkilerinin bu yanını dışladığından, hem doğrudan erotik olduğunu söyleyen film hem de her film, bu anlamda *gerçek* bir erotik film olma niteliği taşımaktan uzaktır. Çünkü hiçbir film, şöyle bir günlüğüne de olsa, erotik performansımızı, koşullarımızı ve erotikle ilintili durumumuzu etkilemez ve değiştirmez. Hele hele, meta estetiğinin yasalarına boyun eğmek zorunda olduğu, bu anlamda bir pazar metaı sayılması gerektiği düşünülürse, zaten görevi ve işlevi, mevcut statükoyu korumak olduğundan, artık gerçek bir erotik ile zaten uzaktan yakından ilintisi kalmamış demektir. Statükoyu koruma görevini tam yüklenmiş film ise, bu bağlamda, seks filmidir.

Erotik film, konusuna karşı fetişist bir tutum içindedir. Oyunculardan, gösterdiği cinsel ilişkiye ve çıplak vücutlara kadar her şey bir fetiş karakteri kazanır onda. "Abartır da abartır" erotiği, ama aynı zamanda da indirger, eksiltir. Erotik filmler, korkunun yönünü değiştirirler; endişelerimizi ortadan kaldırmaya çalışırlar. Erotiğin olağan, net bir ilişki anlamına geldiğine inandırmaya çalışırlar bizi; iki tarafın "evet" demesiyle olup biten ya da taraflardan birinin "hayır" demesi durumunda da, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan, iki ihtimalli sıradan bir ilişki olduğuna.

Erotik film, erotiğin hakiki pratiği ile somut bir ilişki kurma yeteneğinden tamamen uzak olmasına, erotik fantezimizi ve cesaretimizi harekete geçirip geliştirme, bize hakiki bir cinsel özgürlük tasarlatma bakımından tamamen işlevsiz kalmasına rağmen, bu gerçeği görmezlikten gelip tam da tersini iddia eder. Böyle olunca da, zaten gerçek hayatta olması gereken biçimiyle bir erotikle ilişkisiz olmasına ve cinsel ütopyalarımıza hiçbir destek vermemesine rağmen, bu film türüne yapılan saldırıları anlamak pek mümkün değildir. İşte bu anlamda, ahlaksal gericiliğin ve muhafazakârlı-

ğın hedefi halindeki erotik filmin analizi, onun, bu gericilik karşısında savunulması zorunluğunu da birlikte getirmektedir.

Erotik filmde erotiğin somut, açık-seçik gösterilmesine karşı çeşitli toplumsal kesimlerden gelen itirazları başlıca üç argüman altında özetlemek mümkündür. Biz Batı toplumlarında kilisenin ve devlet kurumunun tepkisini oluşturan muhafazakâr argüman; cinselliğin (sinemada) gösterilmesini tıpkı sosyal hayatta olduğu gibi önlemek, onu tabuların örttüğü bir alan olarak korumak ister ve aksi durumda kendini bir "ahlaki çöküntünün" tehditi altında hisseder. Muhafazakâr kanadın tezine göre de erotik gösterimler insanın cinsel pratiğini doğal olmayan biçimde zorlar, çarpıtırlar. Dinsel söylemin, daha doğrusu din kurumlarının ve burada temellenen ahlaki argümanın, erotik gösterime karşı çıkışını ise bu kurumlaşmanın tarihine bakıp anlamak mümkündür; ne var ki, dinsel-ahlaki argümanlar, akla dayalı bir eleştiriye kapalı olduklarından, onlarla tartışmanın, onları çürütmeye çalışmanın da bir anlamı bulunmamaktadır.

Erotik gösterimin sözkonusu olduğu yerde, buna farklı yönlerden karşı çıkan modernist argümanlarla hesaplaşmak sözkonusu olduğunda, iş çatallaşmaktadır. Özellikle dişinin, kadının onur ve haysiyetini koruma argümanını karşı çıkışlarının odağına yerleştiren modernist tez, cinselliğin bir sömürü metaına dönüştürüldüğünü ileri sürmektedir. "Seksin sömürüsü", "seks aracılığıyla sömürü" modernizmin tezlerinde vazgeçilmez moda terimlerdir. Mantıken, erotik gösterimin her türlüsünün erotiği göstermeyi bırakıp, ütopik bir tasarıma, cinsel özgürlüğe giden yolun açılmasına hizmet etmesi hedefini önüne koyması, yepyeni bir erotik gösterim kavramına götürmesi gereken modernist analizin arkasında, aslında bildik, eski mi eski bir korku gizlidir sanki. Cinselliğin gösterimine yönelik korkudur bu, ya da başka deyişle bu korkunun, hatta saldırganlığın, kendine çağdaş bir ifade biçimi edinme kaygısı, modernizmin tezlerinde yansısını bulmaktadır.

Erotiğin gösterimine, her türlü canlandırılma ve anlatım biçimine karşı çıkan üçüncü tez, modern Batı kültürünün izin verdiği gösterme yollarının, sadece ve sadece psikanalitik anlamda kaydırma ve bastırmayı daha da sağlam, daha da dirençli hale getirdiğini söyler. Bu tezde modern kültürün izin verdiği gösterme biçimleri, cinselliği gerçekleştiremeyişimizden kaynaklanan kayıplarımızı örtmekte, ondan vazgeçmemizi kolaylaştırmakta, asıl erotik hazzın yerine röntgenciliğin geçmesine yol açmaktadırlar.

Erotik ve cinsellik konusunda inceleme yapmak isteyenler, Batı kültürü çerçevesi içinde, bu üç temel tezden birine dayanmayan tek bir çalışma bulamazlar. Her eleştiri, her inceleme, her makale ve değinme, gele gele bu üç argümandan birine sırt vermektedir. Bütün bu inceleme ve eleştirilerin ortak noktası, erotik ve cinsellik konusunda kesin tanımlanmış, sabit, değişmez bir anlayış ve kavrayışı alttan alta hissettirmeleridir; böyle olunca da, "cinsellik anlayışları" ne kadar doğruysa, bu argümanlar da o kadar doğru olabilmektedir. Bu türden argümanlar, az ya da çok, ötekilere karşı, daha doğrusu birbirlerine karşı polemiğe girişen tezlerin dayanaklarını oluştururlar; cinselliğin nasıl sosyalleştirilmesi gerektiğini söyleyen tezlerin ilkesel dayanağıdırlar. Bu tezlerin, cinselliğe yaklaşış tarzlarında merak unsuru yer almaz; böyle olunca da erotiğin incelenmesine yönelik her düşünce, ahlaksal ya da akademik bir yargı özelliğine bürünür.

Önü alınamaz bir açmaz gibi görünmektedir bu durum; bizi kuşatan sosyal-kültürel-ekonomik koşullarda başka türlü düşünmek olanaksız gibidir sanki. Tezlerden birini çürüttüğünüz anda yerine ötekisinin geçmesini önleyemezsiniz. Başka deyişle, bir tabuyu ortadan kaldırmanız, yerine bir başkasının konması sonucunu getirmektedir. Ama gene de bu kısırdöngünün parçalanması, edinilen, ulaşılan her özgürlüğün yeniden bir zorlamaya dönüşmesinin önlenmesi, karşımıza bir görev olarak çıkmaktadır. Bu düşüncemizi, erotik sinema alanına uygulayacak olursak, şöyle diyebiliriz:

Erotik filmi incelerken, bu sinemanın mitlerine karşı çıkıp yeni bir ahlaksal yargı kafesi oluşturmayı aklımızın ucundan bile geçirmiyoruz; amacımız, erotiğin popüler gösteriminde karşımıza çıkan çok boyutluluğundan hatta çelişkili karakterinden dem vurmak; onun bu yönünü öne çıkartmak. Batı refah ve sanayi toplumunun, bu tipik kültürün, erotik koşul ve niteliğini bu haliyle benimsememize olanak bulunmamasına ve bir değişimin kaçınılmazlığına inanmamıza rağmen, bu popüler gösterim biçiminin kendini varettiği ifade yollarını ve tarzlarını, bizce önerilebilecek alternatif bir cinsellik anlayış ve kavrayışının ilkelerince tartmayı ve eleştirmeyi hedeflemedik; amacımız bu ifade biçimlerini yansıttıkları olguyla birlikte, neyseler o olarak anlamak.

Okur, bu incelemenin peşinden giderken, ileri sürülen fikirlerin arkasında, aslında mevcut olmamaları durumunda erotikten sözetmenin, onunla ilgilenmenin de olanaksız olacağı duyguların varlığını hissederse ne mutlu. Başka türlü, biraz da cüretli bir ifadeyle söyleyecek olursak: Sadece erotik üzerine bir kitap yazmayı amaçlamadık, doğrudan az çok erotik bir kitap da gerçekleştirmek istedik; yani sadece kurallar üzerinden giden bir çalışma değil, deneyimlere dayanacak, (sözkonusu olan film olduğuna göre daha çok görme deneyimini esas alacak) bir çalışma öngördük.

Görme deneyimi öne çıkınca da, altını kalınca çizmemiz gereken bir durum sözkonusu. Seyirci, bütün filmlerde seyircidir; ama erotik film seyircisi, ister istemez "röntgenci" pozisyonuna itilmiştir. Seyirci olarak bu rolü benimsemediğiniz yerde, erotik filmi izlerken, beyazperdedeki her erotik olay, içinden çıkılması güç duygusal bir çelişkiye dönüşür.

Ama zaten ilginçtir, röntgencilik, erotiğin, bugünkü kültür alanı içinde de en üst kusursuzluk düzeyine tırmanmış parçasal ve elbette en başta ve en çok tabulaştırılmış alanıdır. Modern yaşamın sosyal ilişki biçimleri, "bakma hazzı" duyarken utanmamızı önlemek ve bunu aşmamızı sağlamak için akla gelebilecek en karmaşık

mekanizmaları oluşturmuşlardır. Kültürün dikte ettiği baskıcı, zorlayıcı ahlak anlayışını parçalamayı önüne koymuş teoremlerin, özellikle onların, bakma, seyretme hazzını en büyük "arıza" gibi algılamaları düşündürücüdür. Popüler Batı kültürünün röntgenciliğini kıyasıya eleştirmeyen, bu kültür ürünlerinin karşısına, doğal, özgür, demokratik cinsellik söylemini polemikçi bir tavırla koymayan tek bir "sol" yazı bulamazsınız ortaklıkta. Sanki insanların elinden bu "küçük" yedek tatmini, bu hazzı almanız halinde; ya da hatta öteki benzer "çarpık" hazları temizlemeniz durumunda, buradan açığa çıkan enerji, toplumu değiştirme potansiyelini artıracakmış gibi bir tez, solda yürürlüktedir. Kuşkusuz, bize sunulanlardan çok farklı, başka, değişik erotik "görüntü"lere sahip olmamız iyi olurdu. Erotik eğlence sanayii, yer yer, çirkin mi çirkin, korkunç, erotik duygumuzu rencide edici, yaralayıcı "resimler" üretip durmaktadır; mutluluğumuzla çok az ilintisi vardır bunların; ama her zaman, gene de gerçek hayatımız ile az çok bağlantılıdırlar. Bu nedenle onları görmekten, hatta onlara bakmaktan korkmamamız gerekir; hiç çekinmeden onlara her türlü tepkiyi göstermeyi de öğrenmeliyiz. (Ama elbette bu, sözkonusu gösterim biçimlerini, bu resimleri, her zaman da öfkelenmeden karşılayabileceğimiz anlamına gelmemektedir.)

Erotik üzerine yazılmış bir kitap, olsa olsa kişisel bir çalışma olabilir. İnsanı büyüleyici, elini kolunu bağlayıcı bir etki kaynağına, bir soruna kendimizce tepki göstermeye çalıştık; sinema yazarı olarak bilgiçliğimizin izin verdiği kadar "meraklı" ve saf olmaya gayret ederek. Sadece okurlar için değil kendimiz için de, bu erotik görüntülerin bizlerle, bizimki gibi toplumlarla ne alış verişi olabileceğini anlamaya ve açıklamaya çaba gösterdik. Ve erotiğin kendi başına salt doğal bir büyüklük olarak varolmadığını, uygarlığın sosyal tarihinin bir parçası, gündelik yaşamın ve kültürel yansıtma dünyamızın sıcak bir alanı olduğunu göstermeye çalıştık. Erotik filmleri, erotik sinemanın örnek yıldızlarını ve "gösterimin"

ahlaksal sınırlarını, hem tarihsel hem de bireysel bir deneyim olarak şeffaflaştırılmayı amaçladık.

Kitap erkekler tarafından yazıldı. Bu konuyla ilgili feminist perspektifli bir tartışmanın yerini tutması elbette düşünülemez bu yüzden. Ancak metnin oluşturulması sırasında kadınlı erkekli geniş bir tartışmacı çevresi, düşüncelerini belirtme olanağı buldu; bu düşünceler bu metne yansıyıp kimi sorunların çok yönlü bir yaklaşımla ele alınmasına yol açtı. Bu da, metnin canlı, tartışmaları bitirici değil de alevlendirici bir niteliğe bürünmesini sağladı, diye düşünüyoruz.

Erotik sinemanın "estetiği", aynı zamanda, biraz da, oyuncuların oyuncu olarak değil de kendilerini kendileri olarak sunmaları, kendilerini sahnelemeleri esasına dayanır; erotik sinemanın yıldızı, genel kabul görmüş, herkesçe anlaşılır erotik bir "ikon"dur; fonun süslemeleri ve "öykünün ahlaksal içeriği" de bu ikonla birleşip bu estetiği oluştururlar. Bu nedenle, asıl dikkatimizi erotik yıldızları bir tipoloji altında toplamaya yöneltmeye çalıştık, ama bunu yaparken, erotik sinemanın alt türlerini gözden kaçırmamaya da dikkat ettik. Erotiğin kültürel mesajını biraz ayrıntılı ele almamızın, böylece de kendi bakış açımızdan, erotik mitlerin gelişme koşullarını belirlememizin zorunlu olduğunu düşündük.

"Erotik Sinemanın Estetiği" kitabı, bu metin çalışmasında katkısı olanlar ve bu çalışmaya doğrudan katılanlar için önemli bir metin olup çıktı. İnsana acı verici, tabulaştırılmış sıcak alanların, "akademisyen" tavrıyla ele alınma, bunların "akademisyen diliyle, kapalı" bir tartışmaya alet olma tehlikeleri bulunmaktadır. Film, sinema kitabı yazarları ve okurları, film eleştirmenleri, yayıncıları vb., sinema konusunda bol bol yazıp okumaya bayılırlar, ama çoğu zaman, asıl konunun (çoğunlukla da kendi asıl sorunlarının) erotik olduğunu unuturlar. Bu metnin oluşturulması için yaptığımız çalışmanın tarzı ve tartışmalar kulağımızı bükmeseydi, biz de herhalde bu gerçeğin farkında olmayacaktık; ya da en azından bu "netlikle" algılamayacaktık onu.

EROTİK EĞLENCENİN MİTOLOJİSİ

1. Erotiğin Kültürel Mesajı

Rahatı, huzuru kaçmış modern Batı toplumu, meta ve insan üreten bir makinedir. Gerçek hayatları, bu makinenin "akaryakıtını" oluşturan insanların, birçok kusurun yanı sıra, cinsel tutum ve davranışlarının önceden hesaplanabilir, kestirilebilir olmaması bu nedenle de, (sistemlerce) kesin bir biçimde yönlendirilip denetlenememesi gibi bir kusurları daha vardır. Bu yüzden de, toplumsal hegemonya insanlara tahakküm etmek isterken, bir dizi baskı, meşrulaştırma ve telafi araç ve mekanizmasını devreye sokmadan, böylelikle sistem için tehlike oluşturan "yaşama sevincinin ve zevkinin", öteki deyişle "anarşist" cinselliğin patlak vermesini önlemeye çalışmadan edemez. Ve ilk bakışta aslında tek boyutlu ve doğrudan zora ve şiddete dayalı bir tahakküm biçimi olan faşizm bile, cinselliği bastırmaya ve onun yönünü değiştirmeye kalktığı yerde, alabildiğine karmaşık, esnek, ilkeleriyle bağdaşmayan çok boyutlu bir biçime bürünmeden edememiştir.

Hayatımızın temeli olarak kavrayabileceğimiz cinsel enerjiyi sürekli ve istikrarlı bir şekilde dönüştürmek, istenilen keyfi doğrultuda etkilemek mümkün değildir. Bu şu anlama gelir: Toplumsal iktidarın insandan güncel kaygılarla kopardığı cinsellik ve buna

karşılık gelen enerji, başka bir yerde, büyük olasılıkla değişmiş, hatta tanınmaz hale gelmiş bir biçimde yeniden ortaya çıkmadan edemez. Cinselliğini herhangi bir şekilde, herhangi bir yoldan gerçekleştiremeyen insanın ilkece yok olmaktan kurtulması olanaksızdır; ya da bir tür insan-canavar karışımı olarak yaşayıp gider o artık; yaşama yeteneklerini ancak bu insan-canavar karışımı türsel garabetlik içinde ayakta tutabilir; böyle birinin erotik titreşimleri, tüm erotik enerjisi, onun doğası ile ve hakiki ihtiyaçlarıyla hiçbir ilintisi bulunmayan faaliyetlere kanalize olmaktan kurtulamaz. Ama toplumsal sistemin işine gelen bu canavarsı varlıktan bizim de ne kadar payımızı aldığımızı, içimizde ondan ne kadarını gizlediğimizi tahmin etmek de zor olmasa gerekir.

Meta Dünyasında Cinsellik

Kapitalist sanayi toplumlarının canını, özünü meta dolaşımı oluşturur. Sosyal yaşamımızın kuruluş mekaniğine bağlı olarak, insanın doğal üretim gücünün yanısıra cinslerin birbirleri ile olan ilişkileri de bu dolaşımın yasalarına boyun eğmeden edemezler. (Bu söylediğimiz bile, bir bakıma cinselliğin tarifi sayılabilir.) "Kadının", "erkek" için ne anlama geldiği ya da "erkeğin" "kadın" için ne anlama geldiği toplumun ekonomik organizasyon biçimiyle sımsıkı sarmaşmış bir ilişkiler bağlamı içinde belirlilik kazanır. Kapitalist toplum sisteminde meta dolaşımının hızlandırılması ve sosyalist toplum sistemlerinde toplumsal üretkenliğin optimal artırılması ilkeleri, kadın ile erkeğin toplumsal rollerini belirleyen ilkeler olmaktan da öteye, cinselliğin "işlevini" de tanımlarlar. Kimin kim ile hangi tarz ve yollardan ve hangi amaçla cinsel bağlantılara girip cinsel haz duyacağı (ya da en azından böyle bir hazzı düşleyebileceği) bizim kendi kişisel seçeneğimize, karar ve kaderimize bırakılmamıştır. Karşı cinsle olan ilişkilerimizin somut varoluşu (ya da

bu ilişkilere yönelik hayal, düş ve fantezilerimiz) büyük ölçüde, toplumun aynı zamanda sibernetikleşmiş düzenleme sistemlerince önceden belirlenmektedirler. Bu düzenleme sistemleri, belli sosyal sınıf ve katmanların, belli sosyal öbeklerin gene belli sınıf, katman ve öbekler ile herhangi karşı cins ilişkileri kurmalarını imkânsızlaştırmakta, gene belli öbekler arasındaki ilişkiye "cevaz" vermektedirler.

Sistem, cinselliğin sosyal dağılımını belirlerken, aynı sosyal iktidarın, belli bir ölçüde, denetlenemeyen, düzenin istemeyeceği, bu yönüyle "anarşistçe" sayılabilecek cinsellik biçimlerini bastırmak istemesinden daha anlaşılır ne olabilir ki? Cinsellik ve toplum, birbirlerini istedikleri kadar karşılıklı olarak belirlesin ve koşullasınlar, bu anlamda, birbiriyle çelişen güçler ve yanlar olarak kalırlar hep; çünkü cinsellik, ilk ağızda amacı kendinde olan bir şeydir; onda motivasyon ile amaç, araç ile hedef örtüşmüş, tek bir şey olup çıkmıştır. Onun kendi dışında bir motivasyonu ve hedefi bulunmamaktadır. Oysa toplumsal sistemler, cinselliği sosyalleştirme çabasına girdikleri yerde, bu alanı, birey üstü, belli amaçlarla ilintili rasyonel hedeflerle bağlantıya sokmaya çalıştıkları, bunlarla bütünleştirmek istedikleri ölçüde, iş çatallaşır. Bu amaç, cinselliğin sosyalizasyonunu gerçekleştirebilmek için onu denetlemek zorunluğunu getirir ki, acı dolu tarihsel olayların da öyküsü buradan kaynaklanmaktadır. Gerçi insanın, cinselliğini toplumsal yasak ve tabuların baskısından kurtarma talebi, farklı tarihsel süreçlerde farklı kılıklara bürünmüştür, ama cinselliğin evcilleştirilmesini, onun sosyalizasyonu sürecini engellemek, onun kendi doğal motif ve amaçlarından kopartılmasına dur demek, salt bir irade işi değildir. Cinselliği, büyük olasılıkla, bir zamanlar neydiyse o durumuna geri götürmek artık olanaksız gibidir.

"Tehlikeli cinsellik" bu sınıf duvarlarına, üretici sosyal katmanlar ve tüketici sosyal katmanlar arasındaki ayrıma aldırış etme-

yen; aile sistemini, ekonomik ya da ideolojik sistemleri karşı cinsle kurulacak ilişkilerde engelleyici etmenler olarak algılamak istemeyen cinselliktir; ama belki de en önemlisi, kendi bireysel hazzını ve mutluluğunu, yaşama zevkini destekleyecek bir yaşama duygusunu öne çıkartan cinselliktir. Dolayısıyla, çılgınlaşmaktan, delirmekten; öteki deyişle, iç, doğal, biyolojik ve dürtüsel dünyamız üzerindeki denetimimizi yitirmekten ne kadar korkuyorsak, cinsel enerjimizin "patlamasından", bu enerjilerin akılcı bir denetimin baskısından kurtulmasından da o kadar korkarız. Böyle bir korku ve endişe taşımakta haklı olup olmadığımız, bu korku ve endişenin aslında bizden değil de bizi böyle şartlandırmış toplumsal sistemden kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorusunu bir yana bırakalım. Ancak günlük deneyimlerimiz, bize, cinsellikle ilişkili taleplerimizi toplumsal kural, ilke ve ölçütlere uyumlayamadığımız anda, sonumuzun hep acı ve hüsran olduğunu öğretmektedir. Cinsel enerjilerimizi, toplumsal sistemin öngördüğü kanallarda, onun öngördüğü ve izin verdiği yol ve tarzlarda kullanmadığımız yerde, canımıza okunmaktadır.

Cinsellik ile ekonomi arasındaki çelişki, sözkonusu toplumların *kültürü* içinde korunup aşılan, bu kültüre içkin bir çelişkidir. Bu temel çelişki, din, etik, felsefe, sanat ve eğlence kurumlarınca iletilen bir cinsel ahlakın oluşturulup biçimlendirilmesini zorunlu kılar. Kültür, cinsellik ile ekonomi arasındaki temel çelişkiyi içerdiği ölçüde, her cinsel tabu, her ahlaksal buyruk, her erotik mitos, tek tek ele alındıklarında, kendi ekonomik temellerine geri götürülebilirler ve analizi derinleştirdiğimiz ölçüde, bu tabuların, ahlak buyruklarının ve mitosların içinde gizlenmiş toplumsal-ekonomik çıkarlar kendilerini ele verirler. Cinselliğin sosyal düzlemdeki bağları ve ilintileri karmakarışık, içinden güç çıkılır bir yapı oluşturduklarından, bir tabu ile, bir cinsel yasak ile ya da mitos ile sosyal-ekonomik çıkarlar arasındaki bağlantıyı, somut, gerçek bir dene-

yim olarak yaşantılaştırmamız, daha doğrusu algılamamız güçleşmektedir. Örneğin feminizm gibi iddialı hareketler bile, cinselliğin bastırılması olayında, erkek ayrıcalıklarının savunulmasından başka bir yan bulabilmeyi beceremememekte, ekonomi, sosyal çıkarlar ve cinsellik arasındaki bağı ve temel çelişkiyi yakalayamamaktadırlar. Hele hele, tekelci kapitalizmin koşulları altında zorunlu bir gelişme olarak ortaya çıkan ahlaksal plüralizm, gerçek cinselliğin yitirilişiyle ortaya çıkan duygunun, bir yaşama sevinci duygusu yitimine dönüşmemesi için elinden geleni yapar; bireyin, bu yitimin bilincine varıp yaşama zevkini kaybetmesini önlemekle bir tür denge kurar.

Toplum üzerindeki iktidar, ekonomi ile cinsellik arasındaki sürtüşmede ortaya çıkan kayıpları azaltmak, yitimleri karşılamak için meta dolaşımı ile cinselliği birbiriyle bağdaştırmaya, ya da hiç değilse kenetlemeye çalışır. Teknolojik ve organizasyon yönünden avantajlı konumda bulunan Batı sanayi toplumlarında, meta, belli bir ölçüde erotik enerjiyle doldurulurken, cinselliğin kendisi, –özel/kişisel alanda bile– yabancılaşmış bir meta, daha doğrusu değişim değeri kimliğine bürünmüştür. Metanın erotikleşmesi, erotiğin metalaşması biçiminde bir denkliğin gerçekleşmemiş olması durumunda, Batı sanayi ve refah toplumunun ayakta durması ve işlemesi mümkün olmadığı gibi, birey üzerinde toplumsal bir iktidar kurmanın da zemini kalmaz. Erotik ile meta arasındaki bu ilişki, gerek meta dolaşımının gerekse "düşünce ve görüşlerin" dolaşımının gerçekleştiği, çeşitli kollara dağılmış organizasyon içinde, farklı, hatta yer yer birbirleriyle çelişen biçimlerde ortaya çıkar. (Sözgelimi tam bir metaya dönüşmüş pornografiden tutun da, şişme kadın ve benzeri eros-yedekleri, cinselliğin vazgeçilmez iki yanı olan insanı bile gereksizleştiren teknolojik-erotik ürünler dal budak salmış, karmaşık bir toplumsal organizasyon içindeki çelişik, tuhaf görüntünün örneğidirler.)

Cinselliğin metaya sızması, metanın da belli ölçüde erotikleşmesi biçimindeki bu "osmotik"(*) bağlantı, meta üreten enerji ile "duygunun" birbiri ile yer değiştirmeleri anlamına da gelmektedir. Bu iki alan arasındaki bağ, başka toplumsal çıkarlarla da bir etkileşim ilişkisi kurar. Gerçi meta ile cinsellik arasındaki ilişkiyi yorumlarken, buraya kadar söyleyegeldiklerimize bakarak, kapitalist meta toplumunda, bireyin, cinselliğinin belli bir bölümünü değişmiş bir biçimde, yani meta biçiminde elde edebilmek için, bu cinselliğin bir bölümünden vazgeçmesi gerekir, yollu sığ bir formülasyonu benimsememiz işi biraz basitleştirmek olur. Ama gene de, insanın toplumsallaşması (modern meta üretiminin gerçekleşmesi de buna dahil), paralelinde cinsellikten belli ölçüde vazgeçme süreçleriyle birlikte gerçekleşmektedir. Ve sözümona "seks delisi" çağımızdaki cinsellik ile geçmiş dönemlerin cinselliği karşılaştırıldığında, hafif bir esinti ile tam bir fırtına arasındaki farkı düşünmeden edemeyiz. Nerede o günler, nerede bu günler. Çünkü, geçmişin ahlaksal baskısı, din ve töre aracılığıyla bireyin tepesine ne kadar binmiş olursa olsun, bugünkü sosyal koşulların etkilediği kadar olumsuz etkileyememişlerdi cinselliği. Günümüz kapitalist sanayi toplumlarının çalışma, iş ve yaşama koşulları, kendiliklerinden, cinselliğin yaşanmasının bir yaşama sevinci olarak algılanmasını önlemektedirler. Modern meta dolaşımı toplumu, bir zamanlar bütün çabalarına rağmen, dinin, töre ve geleneğin yapamadığını, yaşama dünyasına dayattığı koşullarla kolayca elde etmektedir.

Eh böyle olunca da, toplum üzerine cabadan bir ahlaksal baskı kurmanın işlevi kalmamıştır. Dolayısıyla bireyin üstündeki ahlaksal-toplumsal baskı da iyice gevşemiş, ahlaksal-töresel kurallar liberalleşmiştir. Çünkü cinselliğin bastırılmasının gündelik hayatın hemen her alanına böylesine sindiği, bu boyutlarda yaygınlaştığı

(*) Örneğin suyun ağaca tırmanmasında etkin olan mekanizmayı tanımlayan terim.

bir yaşam dünyasında, bu baskı alabildiğine doğal, alabildiğine olağan bir olguya dönüşmüş, daha doğrusu hayatın normal bir parçası olarak, artık fark bile edilemez hale gelmiştir. Böyle olunca da, toplum üstü ideolojik ve ahlaksal ilkelerce, gelenekleşmiş alışkanlıklarca ayrıca uygulanıp yönlendirilmesi gereksizdir bu baskının. İşte bu durumda porno magazin ve filmlerden tanıdığımız profesyonel cinsellik, iki ayrı ya da aynı cins arasındaki "usta" işi "birleşmeleri" canlandıran büyük gösteriler; Pin-Up magazinlerin hayatiyetini yitirmiş, iyice sterilleşmiş güzellik idealleri, seks filmlerindeki kaba saba cinsellik saptırmaları ve bastırmalar ya da reklam dünyasında sık sık karşılaştığımız cinsellik çağrışımlarıyla yüklü yapımlar; parfüm, krem, traş losyonları çevresinde gerçekleşen yakınlıklar ve flörtler; liberal bir toplumdaki cinsel serbestliğin bu ürünleri, gerçek bir cinsel hayatın, steril olmayan, canlılığını koruyan hakiki cinselliğe duyduğumuz özlemin çok cılız bir yansısı olarak ulaşabilirler bize ancak; ama onun kendisi değillerdir kesinlikle. Zaten erotik alanda belli sınırlar içinde tahammül edilen bir serbestlik, tüketimin uyarıcısı olarak vazgeçilmez hale gelmiştir; gene öte yandan günümüz modern toplumlarına damgasını basan bir köksüzleşme, aile ve yurt bağlarının kopması, bireyin aidiyetlik duygusunu yitirmesi süreçleri, onu, insanlar ile yakınlıklar kurabileceği yeni yeni sosyal ilişki biçimleri aramaya, yitirdiğini başka yollardan karşılamaya ittiğinden, yukarıda tanımladığımız, gerçek cinsellikten iyice uzaklaşmış bu cinsellik, bu yönden de işlevsel olabilmekte; bir açığı kapatma, bir eksikliğin telafisi olarak algılanabilmekte ve müsamaha görmektedir.

Cinsellik (aslında) yaşama sevinci demektir. Bu yüzden de, sosyal tarihte cinselliğin bastırılması, hemen her zaman yaşama sevincinin bastırılması anlamına gelmiştir; cinselliğe karşı mücadele, hayata, yaşama zevkine karşı bir mücadele olmaktan hemen hiç kurtulamamıştır. Gelgelelim, cinselliğin özgürleşmesi, serbestleş-

mesi, başka deyişle "kurtarılması" adına gerçekleştirilen çağdaş birçok tekboyutlu hareket, insanlara varoluş sevincini iade etme, onlara yaşama zevkini yeniden kazandırma amacına dönük olmaktan çok, Batı toplumlarında erotiğe bağlı sorunların tüm belirtilerini yansıtmak bakımından anlamlıdırlar. Özellikle ilericilerin ve sol'un günümüz Batı toplumlarında cinselliğin özgürleştirilmesi konusundaki tezlerinin tek boyutluluğu ve tıkanıklılığı, gerçek bir cinselliğin, buna bağlı bir yaşama sevincinin, daha doğrusu böylesine bir ütopik mutluluğun, toplumsal çıkarlara ve ordaki mücadeleye ters düşeceği ve insanı, topluma müdahale edici bir araç, toplumun manivelası olarak işe yaramaz hale getireceği endişesinde dile gelir.

Davranışları denetleyici kuralları gevşetme anlamındaki, özellikle Batı'daki bu erotik serbestlik, bizim toplumlarımızda, hayatın, kendinden zevk alınması olanağını neden beri dışlamış olduğu; bu hayatın içinde yaşama zevkine yer kalmadığı, insanın kendi bedenselliğinden, kendi cinselliğinden mutluluk duymasının olanaksız hale geldiği gerçeğini unutturmamalıdır. Bu cinselliğin, yitirilmiş yaşama sevincinin bir bölümünü telafi etmeye yönelik olduğunu (eğlence fenomeninin parçası olarak ortaya çıkan cinsellikte olduğu gibi); ama aynı cinselliği insan mutluluğunun bir parçası olarak kurgunun içine yerleştirmenin olanaksızlığını düşünmemiz yeter. Şu anlamda: Biz insanlar attığımız her adımın, yaptığımız her şeyin, bir el hareketinin, bir bakışın, bir izlenimin bize mutluluk vermesini olağan karşılarız. Zaten bizi ayakta tutan da, bu beklentimizdir biraz da. Yapıp ettiklerimizden mutluluk duyabileceğimiz, duymamız gerektiği beklentisi. Gelgelelim sosyal hayatımızın gerçekliğinde durum hiç de böyle değildir. Gündelik yaşantımız bize izin verilen, bize bırakılan yaşama alanı içinde, daha doğrusu, göz yumulan ve müsamaha gösterilen davranış ve tutumlarımız içinde, mutluluğun nebzesinin bulunmadığını göstermeye yetmektedir.

Toplumsal "iktidarın" izin verdiği yaşama tarzı, içinde mutluluğun boşu boşuna aranacağı bir hayat sunar bize. Bu yüzden olacak, bu toplumlar, üretim güçlerinin büyük bölümünü, insanların mutsuz oluşlarını kolaylaştırıcı yönde işlev taşıyan alanlara yatırmaktadırlar.

İçinde yaşadığımız toplumda bize ulaşan şey, ister "haber" biçiminde olsun, ister efsane, ister eğlence biçiminde olsun, isterse de görüntü ya da imaj; bizi, şu ya da bu yoldan kendi mutsuzluğumuzla barıştırmayı, onunla birlikte yaşamamızı kolaylaştırmayı amaçlamaktadır. Ve elbette yitirdiğimiz cinselliğimizi, daha doğrusu cinsellikteki yitimlerimizi unutarak, bu haliyle geriye cinsellikten ne kalmışsa, onunla barışık yaşamamızı mümkün kılmayı hedeflemektedir. Bize iletilen ve erotik mutluluk başlığı altında toplanmış onca ıvır zıvırın içinde, tek bir *mutlu* yüz, gerçek yaşama deneyimimiz ile örtüşen, hayatın gerçekliğiyle bağdaşan tek bir uğrak bulmak mümkün değildir. Eğlence sanayiinin mekanizması içinde, cinsellik ile histeri ayrılmaz biçimde birbirine kenetlenmişe benzemektedir. Hani insanın, tamamen cinsellikten yoksun kalmaktansa, cinsel bir kâbusu, histeri ile iyice sarmaşmış bir albasanlar deneyimini tercih etmekten başka şansı yok gibidir, bile denebilir.

Bireyin, tek olarak gerçekleştirdiği cinsel deneyim ile kamusal alana yansıtılan medyatik cinsellik imajının birbirleriyle şöyle ucundan olsun örtüşmeleri olanaksızdır. Ve olup bitene biraz dikkatli baktığımızda, medyanın kamusal alana sunduğu bu cinselliğin bir gösterge olarak beraberinde getirdiği çarpıtmaların, cinselliğin abartılmasından, idealize edilmesinden, yalınlaştırılıp tekdüzeleştirilmesinden ve dünyeviliğini yitirip mistikleştirilmesinden ibaret olmadığını, Adorno'nun altını çizdiği gibi, burada "cinselliğin cinsellikten arındırılmasının" sözkonusu olduğunu kolayca görebiliriz.

Zevklerimizi, haz ve sevinçlerimizi temkinli, öteki insanları kollayarak gerçekleştirmemiz; kendimizi koyvermememiz gerektiğini öğrendik artık; ötekinin şehvete, cinselliğe düşkünlüğünü, bu yöndeki taşınlığını anlayışla karşılamayı biliyoruz; cinsel bir tahrik ile karşılaştığımızda kendimizi kaybetmemiz de sözkonusu değil artık ve utancımızdan da öyle eskisi gibi kolay kolay yüzümüz kızarmıyor. Cinsellik konusunda bir hoşgörü ve anlayış yaygın gibi. Gelgelelim, "taşması önlenmiş, zaptedilmiş ya da sırıtan bir müsamaha ile gözyumulmuş haz, haz olmaktan çıkmıştır; psikanalizciler bütün bu tekelden denetlenen ve standartlaştırılmış cinsel dürtünün içinde, film yıldızların sunduğu kalıplarda, haz öncesi hazzın ve hazzın yerini tutan hazzın, (asıl) hazzı örttüğünü göstermekte güçlük çekmeyeceklerdir. Büyük ıstırapların (tutku ve şehvet düşkünlüklerinin) yitip gitmesine bakarak tanımlanan cinselliğin nötrleşmesi olgusu, (cinselliği) hiçbir şeyden çekinmeden (ürkmeden) doyuma yöneldiğini sandığı yerde bile etkilemektedir." (Theodor W. Adorno)

Bir aşk öyküsünün artık büyük bir tutku, bir çile ve ıstıraplar öyküsü olma özelliğini yitirdiği ve ancak psikanalitik anlamda bir patalojik "çöküş öyküsü" olarak görüldüğü ve ancak böyle bir hastalık öyküsü olarak anlatılabileceği günümüz koşulları altında, medyanın bize ilettiği cinsellik, insanı bir bütün olarak kavrayabilecek bir cinsellik değildir. Bu cinsellik insanı mutlu kılmaz, olsa olsa "düşkün"leştirir. Ve bize bir Dante'nin, bir Shakespeare'in ya da Calderon'un yapıtlarında bugün ters, şaşırtıcı ya da yadırgatıcı gelen yanlar, o günden bugüne ortaya çıkmış dinsel, sosyal ya da siyasal dönüşümlerden kaynaklananlar değil, hepsinden önce, bugünün burjuva toplumu insanına idealist bir abartma olarak yansıyan o büyük, akıl almaz tutkuların koşulsuzluğudur. Günümüz insanı, öyle kayıtsız şartsız bir aşkın hiçbir koşula dayanmayan ihtirasların, sevgi ve bağlılıkların anlatıldığı bu yapıtlara bakıp, bütün

bunları, günümüzün yaygın bir terimiyle söyleyecek olursak, "kiç" diye tanımlayabilir. Yani geniş kitlenin zevkine uydurulmuş, iç gıcıklayıcı, biraz da bayağı, kaba saba, sentimental, dolayısıyla gerçeklikte karşılığı bulunmayan bir sanat tarzı ürünü olarak yorumlayabilir; ama tabii, sanat geleneğinin belli dönemlerde belli sosyaltarihsel gerçekleri öne çıkardığından da habersiz olması gerekir böyle bir yorumcunun.

Cinselliğimiz, bu erotik sanayide aynı zamanda cinselliğin özü olarak anlaşılan genital cinsellik (asıl cinsellik sayılan ergenlik cinselliği) ve erotik eğlence olmak üzere ikiye bölünmüş durumdadır. Erotik eğlence sanayiinde genital cinselliğin bütün ıvır zıvır korunup ikide birde karşımıza çıkartılır. (Bildiğiniz gibi, Freud'un, genital cinselliğin, aslında biricik gerçek "yetişkin" cinselliği olduğu tezi bugün artık neredeyse çürütülmek üzeredir. Bu teze yöneltilmiş şiddetli itirazlar bulunmaktadır.) Erotik eğlenceye gelince, bu alan erotik sembolizminden tutun da, boş zaman kültürünün her türlü biçimi içinde yer alan cinsellikle ve karşı cinsle ilintili alışkanlık ve davranışlarımıza, buradan insanlar arası ilişkilere kadar uzanır ve eğlencenin işlevine uygun olarak, bizim cinsel gerçekliğimiz içinde hayata geçmesi olanaksız olanı, yaşamamıza imkân bulunmayanı, bu yüzden de sadece biçim olarak varlığını sürdürebileni temsil eder. Erotik eğlencenin hemen bütün biçimlerinin ortak yanı, bu biçimlerin sadece ve sadece meta tüketimi üzerinden şu ya da bu tarzda kendilerini varedebilmeleridir. Eğlence sanayiinde biçimleşmiş, hakikilik ile tüm bağlarını yitirmiş cinsellik, artık sadece meta tüketim alanının öğesi olarak vardır. Bu biçimleşmiş ve meta tüketimine eklemlenmiş cinselliğin düzenlenip yönlendirilmesi, uygarlık anlamına gelmektedir. Şöyle de denebilir: Bizim uygarlığımız, cinselliğin düzenleyicisi olarak işleyen bir uygarlıktır; ancak böyle bir işlevle kendini vareden bir uygarlık. Bütün cinselliği hiçbir zaman kapsamamakla birlikte, oldukça de-

ğişkenlik gösteren, birbirinin yerine geçebilen, müsamaha edilmiş, toplumca gözyumulmuş biçimlerinin dışında kalan erotik de, şu ya da bu biçimde, para yoluyla elde edilebilen bir erotiktir. Toplumsal iktidarın izin verdiğinin dışına taşan erotiği, ancak parayla elde edebilirsiniz. (Pornografik malzemeden tutun da özel cinsel fantezileri gerçekleştirmeye dönük her girişimin bir fiyatı vardır.) Cinsellikten kopartılıp meta olarak değerlendirilen ve toplumun çeşitli alanlarında emilip tüketilenin dışında kalan pay, bize düşen paydır. Toplumsal iktidarın izin verdiği ve paraya pula gerek duymadan hakkımıza düşen parça. Bu vazgeçilmez "artığın" büyümesi, toplumsal iktidarın "izin verdiği alanı genişletmesine bağlıdır. Bu anlamda müsamaha ne kadar genişlerse, payımız o kadar artar. İzin verilenin ötesine her geçmek istediğimizde ise gene elimizi cebimize atmak zorunda kalırız.

Cinselliğin meta dünyası içinde büründüğü niteliğe yönelik bu oldukça sıkıştırılmış, oldukça özetlenmiş görüşler, erotik sinemaya ve eğlenceye bakışımızın temel ilkelerini belirlemek bakımından önem taşımaktadırlar. Özellikle erotik film konusundaki düşüncelerimizin temel karakteristik yanları, bu giriş bölümünde belirlenmiş olmaktadır.

Erotik Eğlenceye Yönelik Altı Tez

1) Meta dünyası içindeki cinsellik, insanın ve onun hayatının tümünü bir bütün olarak kapsayabilecek "doğal" cinselliğin karşısına, karakterini iyice değiştirmiş bir cinsellik olarak çıkar; doğa ile birlikte, doğanın içinde yaşayan insanın cinselliği karşısına, bizler gibi, doğaya karşı yaşayan (yapay doğallık kurmuş) insanın cinselliğini koyar. Meta dünyasındaki cinsellik, tek tek öğelerine ayrışıp parçalanmıştır; meta üretimi ve meta dolaşımının koşulları altında ortaya çıkan çeşitlilik yüzünden, kişi için, büyük, bütünlüklü cin-

sellik ile bu parçaların her türlü bağı ve ilintisi kopmuştur; bu parçalar ile bütün arasındaki bağlam tanınmaz hale gelmiştir neredeyse.

2) Geçmişte olduğu gibi bugün de hâlâ, hem toplumsal iktidarın hem de özellikle burjuva iktidar ve hegemonyasının vazgeçilmez koşullarından biri olma özelliğini koruyan, cinselliğin "gene de" bastırılması olgusu, hem cinsel pratiğimize hem de erotik eğlencenin biçimlerine damgasını basmaktadır. Batı toplumlarındaki cinsel özgürlüğe bakıp da, sadece, cinselliğimizle ilintili tutum ve davranışlarımızda, onu ele alış ve gerçekleştiriş tarzımızda, içine düşmekten kurtulamadığımız korku ve paniği hiç değilse bir nebze ortadan kaldırma eğilimi taşıyan "ileri adımları" görürken, bu arada bir yandan da cinselliğin "evcilleştirildiğini", uysallaştırıldığını unutmayalım.

Batı toplumlarının orta katmanları, normları oluşturan katmanlar olarak, cinselliği masum, zararsız bir olgu gibi algılayıp sunmuşlardır; cinsellik, mevcut koşullara ve taleplere uygun, çalışma koşullarına göre ayarlanmış, dolayısıyla boş zamanı hoşça geçirmeye yönelik; bu anlamda toplumsal yapının işleyişiyle çelişmeyen ve bu koşulların müsamaha ettiği bir olgudur. (Batı kapitalist rekabet toplumunun üretkenliği ve en üst düzey verimliliği öne çıkardığı, çalışmayı, çalışma etiğiyle yücelttiği yerde-ç) Ancak bütün bu hedef ve talepler ile çelişmeyen cinsellik, müsamaha edilen ve göz yumulan cinselliktir. Bu anlamda da, bu işleyişi aksatmayacak bir boş zaman uğraşı, bir hoşça vakit geçirme aracıdır. Karşı cins ilişkilerinin belli ilkelere göre belirlenmesi, cinsellik ideolojisi olarak karşımıza çıkar. Bu ideolojide, cinsellikle ilgili sorunlar, kültürel, klinik ya da psikolojik önlemlerle giderilebilecek sorunlara dönüşürler ve cinselliğe toplumun sözkonusu işleyiş mekanizmaları içinde asıl ve hak ettiği yeri gösterebilirseniz, ona bağlı sorunlar da, hiçbir bunalıma yol açamadan çözümlenebilirler bu an-

layışta. Bu biraz sterilize edilmiş, oldukça "apolitik" cinsellik anlayışında –davranış ve tutumları gündelik yaşamın akışını aksatmayan, ona zarar vermeyen, bu anlamda boş zamanı doldurma ve hoşça geçirme ilkeleri ile çelişmeyen– erotik ideolojileri ve cinsel tercihleriyle bir azınlık oluşturan öbeklere de yer vardır. Modern sanayi toplumlarının işleyiş yasalarıyla çelişmeyen bu cinsellik anlayışı, elden geldiğince pratik yollardan ve "temiz" bir biçimde kendisinden kurtulmamız ve "halletmemiz" gereken bir "cinselliğe" endekslidir. Bu anlayışta cinsellik, ulaşıp korunması gereken bir şey değil, kimseyi rahatsız etmeden "icabına bakılacak" bir şeydir.

3) İşte bu evcilleştirilmiş, uysallaştırılmış cinsellik ister istemez kendi muhalefetini de birlikte getirmiştir. Cinselliğinden toplumsal iktidarın öngördüğü çerçeve içinde kurtulmaya razı olmayan, cinsel mutluluğa "ulaşma" taleplerini, şu işi pratik ve temiz yoldan hallet, çağrılarına feda etmeye yanaşmayan kişi, cinselliği ya kaydırılmışlığın en uç biçimleriyle yaşamak ya da onun yıkıcı bir enerjiye dönüştürülmüş halini tercih etmek anlamına gelen bir sırat köprüsü üzerinde yürümek zorundadır. Tekelci kapitalist toplum, ister istemez kendi gangsterlerini, "delilerini", terörist ve toplumdışı kişilerini doğurmadan edemediği gibi, cinsel asilerini de ortaya çıkartmadan edemez. Erotik eğlence, daha doğrusu erotik film, bu asileri de anlatır. Cinselliğin evcilleştirilmesinin ve zararsızlaştırılmasının yanısıra erotik protesto da, erotik sinemada çekirdek halinde de olsa suskunluğu kırma isteğinin bir ifadesi olarak boy gösterir.

4) Bu söylediklerimizin mantıksal sonuçlarından biri, erotik eğlencenin, sadece daha önce sözünü ettiğimiz genital cinselliği gerçekleştirmekte, herhangi nedenlerle yetersiz kalan yetişkinin açığını karşılamaya yönelik bir olanak, bir eksikliğin telafisinden başka bir şey olmadığı görüşüne karşı çıkmaya götürmektedir bizi. Erotik

eğlence (erotik film) sadece genital cinselliğin eksikliğini gidermeye yönelik, değersiz, kullanıla kullanıla cılkı çıkmış bir telafi aracı değil, tersine zorunlu, vazgeçilmez bir tamamlayıcıdır; cılızlaşmış, yoksullaşmış cinsel pratiğimizin olmazsa olmaz bir tamamlayıcısı. En geniş anlamıyla erotik eğlence olmadan, yetişkinlerin genital cinselliği, en azından çekirdek halinde hâlâ yaşadığını varsaydığımız bu cinsellik de olanaksız olurdu.

5) Cinsellik istendiği kadar olağan, sıradan, doğal bir fenomen olarak kabul edilsin, kişi için –onu tam olarak gerçekleştirmek istediği anda– gene de bir riziko, bir tehlike anlamına gelebilmektedir. Cinsel başarısızlıkla ilintili rizikodan söz etmiyoruz. Hayatımıza tahakküm eden ille de başarılı ve etkili olabilme, kendini ortaya koyabilme ideolojisinin baskısıyla, cinselliği içten tehdit eden bir tehlikenin varolduğu; empotanlığın ölümcül bir zaaf olarak yaşandığı, zaten bilinmektedir. Ama kendini cinselliğe teslim etme durumunda, kişinin sosyal statüsünü, daha doğrusu sosyal kimliğini yitirme tehlikesi de unutulmamalıdır. Çünkü cinsellik bizim için bir amaç olmaktan çıkıp, ille de ulaşılması gereken bir hedef olduğu anda sosyal yükümlülüklerin konteksinin dışına çıkar. Kişi, cinselliği ulaşılması gereken, korunması gereken bir hedefe dönüştürdüğü anda, toplumsal kimliğini yitirme tehlikesi de kapıda demektir. Çünkü cinselliğimiz, kendi kendini gerçekleştirme hedefine değil de başka amaçlara boyun eğdirildiği için, toplumsal "iktidarca" yönlendirilebilen ve ayarlanabilen bir cinsellik olup çıkmıştır. Kendi kendisinin hedefi olan, kendisinden başka bir şeyi hedeflemeyen koşulsuz cinselliğin, sosyal dünyanın gerçeklik ilkesini "takmadan", toplumsal düzenleyici baskılara aldırış etmeden gerçekleşebilmesi konusu örneğin Nagisa Oshima'nın *Duygu İmparatorluğu* (1976) filminin temasını oluşturmaktadır.

Cinsellik her zaman her yerde bir iktidar, bir güç sorunudur da. İster dürtümüzü yöneltecek ve cinsel gereksinmemizi karşıla-

yacak bir hedef nesne olarak seçtiğimiz "öteki" üzerinde olsun, ister toplumsal statümüzü yitirmeden, cinsel ihtiyaçlarımızı sosyal çevreye dayatma tavır ve davranışımızda olsun, ortaya hep bir iktidar ilişkisi çıkar. Örneğin, toplum tanrıçaları haline gelmiş kimi pop yıldızları vb. kişilerin, homoseksüelliklerini ya da toplumca müsamaha görmesi kuşkulu eğilimlerini dışavururken, sosyal statülerini yitirmemeleri, onların gücünün bir belirtisi olarak yorumlanabilir. Batı erotik eğlence ürünlerinin mutlu bir insana yersiz, anlamsız gelmesinin bir nedeni de, herhalde, erotik "gösterileri" lüzumsuz ya da uygunsuz bulması değil, bu eğlence sanayiinin ürünlerinde başarısızlıktan duyulan korkunun ve "öteki" ile ilişkilerimizde kendini ele veren şiddet ve zorun kendini yoğun bir biçimde hissettirmesidir. Erotik eğlence, rayından çıkmış cinsel pratiğimizin hem tamamlayıcısı hem de yansısıdır; şu ya da bu yoldan, cinselliğin rizikosunu azaltmaya hizmet eder.

6) Her eğlence gibi, erotik eğlence de bir ideoloji iletir. Sadece "güzellik ideallerinin" canlandırılması ve belirlenmesinde kendini ele vermez bu ideoloji; reklam dünyasındaki erotikten tutun da erotik filmlerin yıldız imajlarına kadar erotik strateji ve davranışların arzediliş biçimini belirler. Erotik eğlence, cinselliği tanımlar. Onunla birlikte yaşayabileceğimiz şekilde tarif eder onu.

Bu ideolojinin niteliği, toplumun davranış normlarını belirleyen sınıfın kendi ahlaksal çelişkilerinin damgasını yemiştir. Bu, şu demektir: Tekelci kapitalist toplumun erotik eğlence alanında şekillenen ideoloji, ekonomik statüko ile çelişkiye düşmeyecek ve toplumsal iktidara karşıtlık oluşturmayacak, daha doğrusu bu ikisiyle de bağdaştırılabilen bir cinselliğin biçimlerinin peşine düşmüştür. İşte bu uyumlama girişimleri, ister istemez ortaya yeni çelişkiler sürmektedir. Cinsellik ile toplum arasındaki çelişki, doğrudan erosun biçimine taşınır. Cinsellik konusundaki düşünce ve anlayışlarımızın tutarsızlığının erotik eğlence alanında ortaya çıkış

biçimlerinden biri de, erotik eğlencenin sadece baskıcı bir karakter taşımamasında, bu eğlencenin ürünleri içinde, müsamaha edilen normatif sınırların aşılması yönündeki özlemin de sık sık dile gelmesinde kendini ele verir. Bütün bunların ötesinde erotik eğlence, dolayısıyla erotik film, şiddet ve zorbalık konusunda sinemanın ve eğlence sanayiinin öteki ürünlerinden çok daha gerçekçi bir dünya imajı sunar. İnsan ilişkilerine şiddet ve zorun ne ölçüde sinmiş olduğunu en gerçekçi biçimde yansıtan film türüdür erotik film.

Erotik eğlencenin belli bir bölümü aslında –toplumdan zaten böyle bir talep gelmediği için– sosyal gerçekliğe etkiyemeyecek olan özgürleştirici ya da engelleyici bir ahlak anlayışı önermek isteyen teorilerden daha fazla yansıtmaktadırlar sosyal hayatımızı. İş erotik eğlencenin ve onun ürünlerinin eleştirisine geldi mi, muhafazakâr çevreler ile ilerici çevreler arasında kurulan düşündürücü ittifak –başka argümanlarla desteklenmek istense bile– bu kadın düşmanı, yabancılaşmış, mutsuzluk getiren, şiddete, zorbalığa dayalı, sevgi yerine kin ve nefretten kaynaklanan şeyleşmiş cinselliğin, erotik eğlencenin (ve filmin) ikide birde erotik adına sunduğu bu korkunç şeyin, gerçekten de biz batı toplumlarının erotik kültürü olabileceği korkusundan –topluma yeni bir ahlak anlayışı aşılamaya çalışan teorilerin de paylaştığı bu korkudan– kaynaklanmaktadır. Hemen her erotik fantezide ortaya çıkan, zıvanasından çıkmış, sınır, norm tanımayan bir cinselliğe ulaşma özlemi, insanlığın ilkel, tanrıtanımaz dönemlerindeki yabanıllığa geri dönme arzusu da hiç kuşku yok ki, bugün batı toplumlarının sunduğu araçlardan (güç, iktidar, para, zor, şiddet vb.) yararlanmaktadır.

7) Demek ki, erotik eğlence, belli bir ölçüde sefilleşmiş, yoksullaşmış bir cinsel pratiğin zorunlu bir tamamlayıcısı; onunla karşılıklı ilişki içinde anlaşılabilecek bir alandır. Bu tamamlayıcı alan, cinselliğin kimi alanlarını ritüelleştirerek ve anıtsallaştırarak erotik deneyimlerimizin çoktan yitip gitmiş imparatorluğunu sembolik düzlemde bile olsa, yeniden ele geçirmeye çalışmaktadır.

Erotik eğlence ürünleri bireysel düşleri ve özlemleri iletirler genellikle; bu yönüyle de, zorlama ve baskıların *kollektif* düzlemde ortadan kaldırılması gibi bir amaca hizmet etmezler; tersine, yanılsatmalarını, gündelik yaşamın baskı ve zorlamalarının genel varlığı üstüne kurarlar. Bu nedenle de, erotik eğlencenin genellikle, ahlakı reddeden ya da onu eleştiren insanları değil de, onu hiçe sayanları anlatması, yanılsatmalarını bu tip insanların öyküleri üzerine kurması, anlaşılır bir özelliktir. Erotik eğlence ve erotik film, meşruluğunu istediği kadar gelenekselin karşısında yer alan eleştirel moda akımlara borçlu olsun, egemen ahlak anlayışına yönelik bir eleştiri olma niteliği hiçbir zaman taşımaz; egemen ahlak anlayışının çevresinden dolanır o; onu yok sayar; bu yönüyle de onu son tahlilde onaylayıcı bir işleve bürünür. Erotik filmde muhaliflik, eleştiri ve bambaşka bir cinsellik anlayışına dayalı bir ütopyayı boşuna ararsınız; düşlerimizde, yanılsama ve tasarımlarımızda ne kadar eleştiri ve ütopya varsa, o kadarını bulursunuz orda.

Böylelikle bu erotik tekrarların içinde –insanı yer yer ilerici yer yer yıkıcı, yeni yeni faaliyetlere sürükleyen– ekonomi ile cinsellik arasındaki sürekli çelişkiden başka bir şey olmayan tarih, günlük yaşamımıza ulaşır; onunla ilintilenir. Erotik eğlence dediğimiz şey; yani cinsellik içinden alınıp ifade düzeyine taşıyabildiğimiz ve gösterim üzerinden şu ya da bu yoldan genel bir anlayışın onayını alacak ve bağlayıcı olabilecek bir düzeye taşınan parçaların oluşturduğu bütün –Eduard Fuchs'un biraz lirik bir ifadesiyle– kültürel fenomenlerimiz gibi, "aşk ile açlığın karşılıklı etkileşimlerinin ve birarada oynadıkları oyunun sonucudur"

Babaerkillik ve Anaerkillik

Batı dünyasının eğlence ürünleri, cinsellik karşısındaki tavır ve tutumu olduğu kadar cinsler arasındaki ilişkiyi de yansıtır. Bu eğlen-

ce fenomeni içinde, cinselliğimiz hakkında bizi ilgilendirmesi gereken birçok şey bir araya gelir. Aynı zamanda iktidar ve güç ilişkilerinin de bir yansımasıdır erotik eğlence.

Psikolojik ve etnolojik bilimler, herhangi bir toplumun yapısını tanımlayabilmek için, ilkece, toplumsal organizasyonu ekonomi ve cinselliğin karşılıklı etkileşim bağlamı içinde iki biçime ayıran bir model geliştirmişlerdir: Babaerkil ve anaerkil toplum biçimi. Bu modelin, günümüz gelişmiş sanayi toplumlarının karmaşık yapısını yeterince yansıtıp yansıtmadıkları sorusunu bir yana bırakacak olursak, bu modelin toplumlarımızın birbirine karşıt iki eğilimini tanımlamaya yatkın olduğunu söyleyebiliriz; başka deyişle, erotik töreleri sosyal tarihin fonunda analiz etmemizi sağlayabilecek bir modeldir bu. Basitleştirerek söyleyecek olursak, babaerkil kişiliğin sosyalleşmesinde (bu kişiliğin toplumsal sistemin öğesine dönüşmesinde) baba ile özdeşleşmenin, anaerkil kişiliğin sosyalleşmesinde de ana ile özdeşleşmenin işlevleri öne çıkar. Anaerkil kişiliğin oluşmasında anne ile özdeşleşme nasıl belirleyici ise, babaerkil kişiliğin oluşmasında da baba ile özdeşleşme belirleyici olur. Gerek ekonomik çevre ve koşullar, gerek aile çevresi ve ortamı, gerekse de erotik koşullar, anaerkil ya da babaerkil karakter tiplerinin sosyal öbekler oluşturmasında etkilidirler. Anaerkil ya da babaerkil karakterli bu sosyal öbeklerin oluşturduğu hareketler, belli başlı biçimlere bürünürler ve bu hareket biçimleri, kimi özgün durumlarda (anaerkillik ile babaerkilliğin hesaplaştığı bir noktada) kendi erotik, iktisadi ve siyasal çıkarlarını anaerkillik ve babaerkillik kimliğiyle birlikte öne çıkartıp dayatabilirler.

Anne ile ve baba ile özdeşleşme olasılığı, "odipus kompleksinin iki olasıl çözümünü de oluşturur." Çocuk, annesine bağlı olup, babasını zorba ve annesi ile kendisi arasına zorla girmiş biri olarak nefret nesnesine dönüştürebilir; anne ile özdeşleşme eğilimini öne çıkartan konum budur. Ya da tersine, çocuk babaya bağlıdır; ona

saplanmıştır, annesini bir baştan çıkarıcı olarak algılayıp ondan nefret etmektedir. Baba ile özdeşleşmenin temeli budur. (Gordon Rattray Taylor)

Özdeşleşmenin bu çeşitli biçimleri –ailenin ve mevcut ekonomik sisteminin yapısına uygun olarak belli bir toplum biçimini temsil eden ya da o toplum biçiminin tahakkümcü yapısını belirleyici duruma gelen– kişiliğin sosyal ve psikolojik davranışlarını belirleyici etmene dönüşürler.

Babaerkil karakterin, kadının cinselliğine karşı hoşgörüsüz bir tutum takınacağı ve kadın haklarının kısıtlı olmasından yana olacağını söylemek bile gereksiz. Çünkü, bütün tehlike ve tehdit ona kadınsı olandan, dişi olandan gelmektedir. Bu bakımdan babaerkil karakteri ağır basan toplumlar, dişiyi, ama en başta dişi cinselliğini toplumun bütününden soyutlayıp tecrit etme; kadının toplumsal iktidara katılma yollarını engelleme eğilimi göstereceklerdir. Kadının siyasal erişkinlikten yoksun oluşu; babaerkil toplum biçimlerinin ilk önkoşuludur. Babaerkil bir erkek için kadın, onunla eşdeğer, hatta türdeş bir partner olarak algılanamayacağı gibi, kadın cinselliği de, günaha sokucu, tehlikeli ve erkeği yutup yokedici bir karakter taşır. Babaerkil özellikleri sırtan kültürel ve dinsel sistemlerin, dişiliği, kadınlığı aşağılamaktan, dişi cinselliğini baskı altında tutmaktan, kadına karşı korku ve saldırganlık üretmekten başka dertleri yoktur.

Örneğin üç büyük dinin yaratım mitoslarında kadın, erkeğin cennetten kovulmasına yol açan fettan kişidir; günah işlemeye, yoldan, baştan çıkmaya yatkındır. Batı hıristiyan kültürüne damgasını basmış şövalye kahramanlık mitoslarında; kendine el sürdürmeden yıllarca kocasını, şövalyesini ya da prensini bekleyen "temiz" kadınların öykülerinde, kadının baskı altına alınma gayretleri sırıtır. Kadının, kötülüğün yoğunlaşması olarak algılandığı yerde, kadın ile cinsel birleşmenin tehlike olarak algılanmasından başka

bir olasılık yoktur. (Bireyin kişiliğinin belli bir oluşma aşamasında, onun sosyalizasyonu sürecinde, anne, baba ile oğul arasına giren fettan kişi olarak algılandığına göre, bu oluşuma bağlı babaerkil kimliğin, zaten kadını başka türlü değerlendirmesi de mümkün değildir.) Babaerkil kişilikteki erkek, kendi cinselliğini her türlü tabuyla ve meşrulaştırmanın her yoluna başvurarak sağlam bir yere yerleştirmeye çalışırken, bu yoldan kadın üzerinde gerek cinsellik gerekse kültür alanında hegemonya ve tahakküm kurmayı amaçlar. Kadından "temizlik", el değmemişlik beklerken, her türlü cinsel deneyimi kendine hak görür; ama bu deneyimler onun herhangi bir yükümlülüğe ve bağlantıya girmesini zorunlu kılmamalıdırlar. Bu yüzden de babaerkil kişilikteki erkek için kadın ikiye bölünmüş bir görünüm oluşturur: Cinsel bir tehdit oluşturmayan "azize", yani anne; ve dişi cinselliğini sınırları iyice belirlenmiş ve bütünden yalıtılmış bir getto içinde temsil eden "fahişe"

Tersine saplantısı babaerkil özellik taşıyan kadın, kendi cinselliğini bir ihanet, bir suç gibi algılayacaktır; erotiğin bir zevk ve haz kaynağı olduğunu inkâr edecek; onu sönük bir görev konumuna indirgeyecektir; erotik, kutsal, çileci bir katlanma görevinin öne çıktığı yerde, sadece bir tartı aracıdır artık. Bu kadın tipinin toplumsal alana yansıyışı, püritan kimliğin öne çıkması biçiminde olur. Püritan kadın, resmi ahlakın koruyucusu ve savunucusudur. Erotiği, elden gelindiğince uzak durulması gereken bir tehdit gibi algılayan püritan ahlakın temsilcisi kadın, aslında babaerkil hegemonyanın ve tahakkümün garantörü olmaktan kurtulamaz. Gerçi ilk bakışta böyle bir kadın, babaerkil düşüncelerle çeliştiği izlenimi verebilecek siyasal bir etki, toplumsal bir konum savunuyor izlenimi bırakabilir. Ama aldatıcıdır bu görünüm. Egemen, resmi ahlak anlayışının koruyucusu olarak püritan babaerkil kadın çifte anlamda elini kolunu bağlamıştır; kendi frusturasyonunu, (gerçek ya da sözde bir düşkırıklığı; cinsel doyumdan isteyerek ya da zorlana-

rak vazgeçmek anlamındaki engellenme yaşantısını) sosyal bir güce dönüştüren, bu anlamda, aynı frusturasyonu ötekilere de aktararak, onların da zorla cinsel doyumdan uzak durmalarını hedefleyen, böylece kendi frusturasyonunu meşrulaştırmaya çalışan babaerkil erkek gibi davranmaktan kurtulamaz.

Bütün merak, bütün bilme itki ve arzuları, son tahlilde cinsel motifler taşıdıklarından ve yaşama hazzının artmasını hedeflediklerinden (elbette başka kuvvetlerce deforme edilmedikleri sürece geçerlidir bu hedefler) babaerkil tahakküm ve hegomanyanın etkisi altındaki toplumlarda araştırmaya, incelemeye, kültürel ilerlemeye ve bilgiye, giderek öğrenmeye karşı belli bir güvensizlik ve isteksizliğin bu tür toplumların karakteristik özelliklerini oluşturacağını da söylemek yanlış olmaz. Ve bu özellik, ister istemez siyasal ve dini tahakkümün karakterine de yansıyacaktır. Aşırı babaerkil biçimlenmiş toplumlarda denetlenemez olan, kendiliğindenlik özelliği taşıyan ya da "engel tanımayan", frusturasyona boyun eğmeyen her şey, öylesine kuşku uyandırır, öylesine rahatsız edici sayılır ki; muhalefet adına ne varsa, zaman zaman en sert, en kanlı önemlerle bastırılır ve bu tepki, kollektif ideolojilerle de desteklenir; meşrulaştırılır. Bu gibi toplumlarda *siyasal* rakibin baskı ve tahakküm altına alınması, genellikle babaerkil bireyin kendi cinsel dürtü ve itkilerini baskı altına almasıyla eş anlamlıdır; dolayısıyla da, anarşiden ödü patlayan babaerkil karakterli bir toplumun bu korkusu aslında dişilikten duyulan korku ile atbaşı gider, bu korkunun bir yansısıdır.

Erkek-olma, babaerkil karakter için sürekli tehdit altında olmak demektir: Bir yanda kadının ve kendisi ile kadın arasındaki ilişkinin yol açtığı tehdit vardır, öte yanda da homoseksüelliğin tehdidi. "Babaerkil kişilikler için homoseksüelliğin, anaerkiller için de ensestin bir tehdit haline gelmesinin temelinde odipus kompleksi yatmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi, küçük ço-

cuğun odipus kompleksinin üstesinden gelebilmesinin iki yolu vardır; annesinin sevgisini babası ile paylaşmamak ve babayı rakip olarak aşmak, babasına üstün olabilmek için, çocuk, kendisini babası ile özdeşleştirip baba yerine koyarak ona olan eğilimini bastırır; böylece annesinin sevgisi sadece kendisine ait olur. Heteroseksüel sevgiyi koruyup, homoseksüel sevgiyi bastıran babaerkil kişiliğin oluşumudur bu. Öteki çözüm, anne ile özdeşleşmek; onun yerine geçip, babaya olan sevgiyi korumaktır. Bu tavır –her zaman çok belirgin biçimde ortaya çıkmasa da– cinsel dürtünün yönünün değişmesi ya da homoseksüellik diye tanımladığımız olgunun temelini oluşturur. Sözkonusu insan, kendisini bir kadın olarak düşünür ve bütün erotik duygularını erkeklere yansıtır. (Gordon Rattray Taylor) (Anne ile özdeşleşmenin bu biçiminin anaerkil tip ile bir ilintisi yoktur; çünkü bu tavır anne ile rakip olma ilişkisinin en uç uğrağını oluştururken, anaerkil kimlik, baba ile olan rekabetin ürünüdür. Dolayısıyla her iki durumda da babaerkil bir kişilikle karşı karşıyayızdır.)

Babaerkil kadın, mazoşizm yoluyla, düzene bağlılıkla ve düzen aşkıyla kendini bir şekilde dengelerken babaerkil erkek, yukarıda anlatılan tehditlerden ötürü saldırganlaşır. Babaerkil erkeğe yönelik çok yönlü tehdit, belli bir zorunluluk halinde babaerkil erkeğin saldırganlığında dışavurur; özellikle de resmi egemen ahlakın ayakta durmasına karşı olan sosyal öbeklere yönelik bir şiddet ve zor davranışı olarak kendini ele veren bir saldırganlıktır bu. Ortaçağda, engizisyonun getirdiği suçlamaların altında, sözkonusu kişilerin şeytan ile cinsel ilişkileri olduğunu ima etmeyen tek bir örnek bulamazsınız. Tarihe bir kez de bu yönden baktığımızda, hangi toplumsal katmanların ve öbeklerin, çeşitli çağlarda, babaerkil karakterli egemen sınıflarca nasıl kanlı takiplere uğradığını görüp şaşmadan edemeyiz; çünkü belli toplumsal gruplar acımasız bir kıyıma maruz kalırken, egemen sınıfa muhalif başka sosyal

öbekler belli bir saygı ve hoşgörüyle muhalif olarak kabul edilmişlerdir. Egemen sınıf için, reel politika düzleminde tehlike oluşturan sosyal öbekler, saygın bir muhalif olma özelliğiyle bir anlamda bağışlanırlarken, babaerkil tahakküm ve iktidarın dünya görüşünü ve dayandığı fikirsel-ideolojik temeli tehlikeye sokan sosyal öbeklerin başına gelmedik kalmamıştır. Bunun en tipik örnekleri ortaçağdaki dinsizlerin ve cadıların izlenmesinde egemen sınıfların acımasız davranışlarında ve Amerika'ya göç eden Avrupa kökenli püritan insanın, yerli kültürler ve halklar karşısında takındığı soykırımcı tavırda tarihin defterine yazılmıştır. Kuzey Amerika yerlilerinin kökünün kazınmasıyla noktalanan bu babaerkil serüvenin tipik örneklerini bulmak için ille de tarihin derinliklerine geri dönmek de gerekmemektedir.

Burada kısaca kaba çizgileriyle gösterdiğimiz babaerkil bir hegemonyayı temsil eden toplum, aslında, insanlığın tarihinin başlangıç dönemlerinde alet kullanımının ve özel mülkiyetin doğup gelişmesiyle birlikte, "kadın cinsinin dünya tarihi ölçeğindeki yenilgisinin" başlangıcı anlamına gelen işbölümünün bir sonucudur. (Friedrich Engels) Babaerkil bir toplumda, genel eğilim olarak, kadının erkeğin mülkiyeti olması kaçınılmazdır; çünkü erkek, bütün bir doğayı, bir mülke ve meta üretim alanına nasıl dönüştürdüyse; kadının üretkenliğine de el koymadan edememiştir.

Ekonomik sorunlarını, sosyal rolleri kadın ve erkeğe göre paylaştırıp çözen, babaerkilliğin ahlak anlayışını topluma yerleştiren bir sosyal sistemde, erkek olmanın avantajları da sırıtır; bu yüzden de baba ile özdeşleşmek daha kolaydır; çünkü babanın kaderi, anneninkine göre çok daha "iyi" bir kaderdir; babaerkil karakterli yaşama tarzı, organize edici, yasaklayıcı bir eğilimi yaygınlaştırır ve anaerkilliğin, "müsamahacı", babaerkilliğe göre çok daha "izin verici" yaşama tarzı, bu eğilim karşısında ancak ona aykırı, onu yıkıcı bir eğilim olarak yer alır. Öte yandan kadın, sırf "doğurma" zo-

runluğundan ötürü, kendi çıkarlarını dayatmakta engellerle karşılaşır. Birbiri ardından gelen doğumlar yüzünden kadının enerjisi hemen tümüyle bağlanmıştır. Her iki cinsin çıkarlarının birbiri ile çeliştiğini, gene doğal olarak bir cinsin ötekisi üzerinde hegemonya kurmak istediğini kabul edersek, kadının bu çıkarlar çatışması içinde zafere ulaşmasını olanaksızlaştıran bir "yükün" altında olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Kadının doğum yükünden kaynaklanan zaafı, anaerkil eğilimlerin de zaafının temelini oluşturur. (Her ne kadar anaerkillik ile kadının bu özelliği aynı anlama gelmese de.)

Siyasal ve ekonomik tahakkümün tarih boyunca kendini ele veren çeşitli sapkınlıkları, bir bakıma, babaerkil korkunun da kaçınılmaz bir sonucu olarak açıklanabilirler. Anaerkil karşı hareketin kökünün kazınmasının olanaksızlığı bir yana, bu hareketin babaerkil ailenin psişik ve sosyal yapısınca, bu kurumun kaçınılmaz ürünü olarak durmadan yeniden üretildiğinin ve geliştiğinin bilinmesinden doğan bir korkudur bu. Oğullarıyla birlikte kudretli babaya karşı ortak bir cephe oluşturan anne, gerek mitolojide gerekse destan ve güzel sanatlarda ikide birde karşımıza çıkan bir motiftir; bu işbirliği motifi, hanedanlık ilkesini içten tehdit eden tehlikeyi anlatır. Prenses ve oğulları, hanedanlığın en güçlü başı olan babaya karşı bir komplocu güç oluştururlar. Babaerkil karakterli aile, ister istemez anaerkil nitelikli aykırılıkları, anaerkil asileri doğururken; babaerkil toplum da, toplumsal iktidar ve tahakküme karşı direnen veya bu tahakkümden etkilenmemeye çalışan anaerkil karşı güçlerin ortaya çıkmasını önleyemez.

Anaerkil karakter cinsel hazza düşkünlüğüyle, cinsellikten zevk duyuşuyla, erotik konusundaki hoşgörüsüyle, sanat, bilim, araştırma ve öğrenmeye düşkünlüğüyle babaerkil karakterden büyük ölçüde ayrılır. Anaerkil karakter, doğası gereği, kadının sosyal konumunu yüksek bir düzeyde görmek ister, cinslerin giyim ku-

şam, davranış ve sosyal görev ve yükümlülükleri yerine getirişlerindeki farklılıkları önemsemez. (Öte yandan anaerkil bir kişiliği, anaerkil bir toplum ile bir tutmaktan kaçınmak gerekir. Doğa ile içiçe yaşayan toplumlarda yapılan incelemelerin ortaya koyduğu gibi, anaerkil bir toplumda ensest ilişki bir sorun oluşturmaz, bu nedenle de, anne özdeşliğini bu yoldan kıran kişi o sosyal konteks içinde bir aykırılık, bir sıradışılık olarak ortaya çıkmak ya da algılanmak zorunda değildir.) Gelgelelim biz Batı dünyasının kültür çevresinde tamamen anne haklarına göre düzenlenmiş bir topluma, tarihinin hiçbir evresinde tanık olmamışızdır; dolayısıyla bu iki varoluş biçiminin sadece birbiriyle ilintili ve birbirinden diyalektik bir yoldan türeyen aşamalarının, sadece belli başlı dışavuruş biçimlerini tanımakta, bunları da modelleştirmekteyiz.

Batı dünyasının tarihi sadece kadının baskı ve tahakküm altına alınmasının tarihi değil, aynı zamanda anaerkil asiler ile babaerkil asilerin sürekli mücadelesinin de tarihidir. Bu mücadelenin sınıf mücadeleleri ile ne kadar sık örtüşüp kesiştiğini, tarihin olayları göstermektedir. Köylü ayaklanmalarından Paris Komünü'ne, buradan Rus devrimine kadar uzanan bir devrimler tarihi, bütün bu hareketlerde, daha çok sosyal adalete yönelik taleplerin hemen her yerde, daha çok kişisel mutluluk anlamındaki özgürlük talepleri ile birlikte ortaya çıktıklarını öğretmektedir bize. İleriye, gelecekteki hedeflere dönük mücadele, hemen her zaman *ekmek* ve sevgi mücadelesi olmak zorundadır; ama öte yandan, gene aynı tarih, bu "devrim içindeki devrimin", ekmek talebiyle birleştirilmiş sevgi ve bireysel mutluluk talebinin, devrimci güçlerin zafere ulaşmasından sonra, bastırılıp unutturulduğunu gösteren örneklerle doludur.

Kültürel ve erotik davranış biçimlerini anaerkil ve babaerkil davranışlar olarak bölüp okumak, cinsel baskının tarihteki bütün biçimlerini açıklamamıza yetmese bile, toplumsal güç ve iktidarın, tek tek bireyler üstünde kurduğu hegemonyanın karmaşık yapısını

diyalektik, tarihsel bir süreç olarak tanımlamamıza elverişli bir sınıflandırma oluşturmaktadır. Bu süreç içinde ekonomik, siyasal ve kültürel hegemonya, gerek mikro gerekse makro sosyal alanda, babaerkil yönetim sayesinde denge içine otururlar, ama aynı denge, "hiç farkında olmadan" anaerkil asiliği de doğurur. Bu asilik, sosyal değişmelerin enerjisini sağlar; bu enerji olmaksızın toplumun varlığını sürdürmesi olanaksızdır.

Anaerkil eğilimlerin, kültürcü ve sanatçı eğilimleri ve çözümsüz görünen sosyal çelişkiler üzerindeki liberalize edici etkisi, toplumun çöküş ve yokoluşunu önleyici bir etmen olabilir. Babaerkil kimliğin iliklerine nüfuz ettiği bir toplum, karşısında anaerkil bir alternatif bulunmaması halinde, kendi hareketsizliğinin içinde felç olup yok olur; iliklerine kadar anaerkil bir toplum ise, ancak cennetimsi bir durum olarak tasarlanabilir; daha doğrusu ancak cennete özgü koşullar altında anaerkil bir toplum düşünülebilir; çalışmaya, emek ve organizasyona gerek duymayan böyle bir anaerkil toplum, doğal bir toplum olarak, ihtiyaçlarını gidermek için, hiyerarşik bir düzene de yapısında yer vermeyecektir; üretim, buna bağlı çalışma ve organizasyon, zorlama ve hiyerarşik kademelenme, hep babaerkil bir topluma özgü nitelikler olarak, ihtiyaçların doğal yoldan karşılandığı anaerkil bir toplumda yer almayacaklardır. Ayrıca, toplumsal organizasyonun, sosyal yapının gerçekliği, (bu durumda) haz ilkesi ile, öteki deyişle cinsel dürtüler ile sosyal gerçeklik çelişmeyeceğinden, bu anlamda bir gerçeklik ilkesinin oluşturulmasına da gerek kalmayacaktır. (Freudçu modelde, akıl, bireyin cinsel dürtüleri ile sosyal dünyanın gerçekliği arasında bir uzlaşma sağlamak anlamında bir gerçeklik ilkesi oluşturup bunu haz ilkesi ile bağdaştırmak durumundadır. Dolayısıyla, her şeyiyle anaerkil bir toplum, tam doğal bir toplum olacağından, doğal nitelikli dürtü ile toplumsal gerçekliğin taleplerinin çelişmesi de mantıken olanaksız olacaktır. - Ç.N.)

Modern toplum ise, babaerkil eğilim ile anaerkil eğilimleri manipüle ede ede, bir ahenk içine sokmaya çalışmış, birbiriyle "uyumlamış", böylece onlardan yararlanma yoluna gitmiş, ama bu tutumuyla da her iki eğilimin birbiriyle uç noktalarda hesaplaşmasını önleyerek tam çelişik bir sonuca varmıştır: Modern toplumda, anaerkil eğilim ile babaerkil eğilim birbiriyle uyum sağlamış, çarpıtılmış birer eğilim olarak ortaya çıkarlar. Topluma istediği kadar yararlı gözüksün, olabilecek en çelişik varoluş biçimidir bu iki eğilimin.

Bu çelişkiler üzerine kurulu kültür tarihi fonunda incelendiğinde, erotik serbestliğin ve hoşgörünün, aynı zamanda bir "dalga hareketi" gibi, bütün bir tarihsel süreci katettiğini görürüz. Cinsel hazza duyarlığın arttığı, cinsellikten duyulan zevkin adeta patlak vererek bütün bir dönemi kuşattığı tarihsel uğraklar, babaerkil karakterin damgasını yemiş tarih anlayışı tarafından, sefahat, çöküntü, yüksek düzeyine ulaşmış halkların yozlaşması uğrakları olarak tanımlanadursunlar; anaerkil sanat incelemelerinin ortaya koyduğu gibi, böyle "yükseliş" dönemleri, sosyal ve siyasal dönüşümler ile de sımsıkı bir bağ içinde ortaya çıkmaktadırlar. Cinselliğe duyarlığın arttığı, cinsel zevkin ön düzleme çıktığı tarihsel evrelerde, toplumu dönüştürme yönündeki siyasal ve sosyal talepler de yoğunlaşmış olmaktadırlar. Şöyle de denebilir: Cinsel duyarlığın, erotik gücün öne çıkıp arttığı, yaşama hazzının ve sevincinin çoğaldığı aşamalarda bütün bunlar, toplumu değiştirme, sosyal dönüşümler yapma isteğini de körükleyen etmenler olmakta, bu dönüşümün gücünü sağlamaktadırlar. Sadece çok özel sosyal öbeklerle sınırlı kalmayıp toplumdaki anaerkil yanın güçlenmesinin bir sonucu olan bu "erotik genleşme" ya da yayılmanın, toplumdaki anaerkil yanın güçlenmesinin bir sonucu olduğu, kullandığımız modelden rahatlıkla çıkartılabilir; aynı şekilde, bu "erotik genleşme" dalgasının başarılmış (ya da önlenmiş) toplumsal dönüşümlerin hemen ar-

dından sönüp gitmesi, babaerkil, muhafazakâr güçlerin yeniden güçlenmesiyle bağlantılıdır.

Yeni bir düzen kurulup yerleştirilirken, cinselliğin üzerindeki baskının araçlaştırılması yeniden başlar; amaç yeni düzenin egemenliğinin ve tahakkümünün bu yolla da sağlamlaştırılmasıdır.

Gelgelelim devrim sonrası dönemlerde ya da devrimin önlenip eski sistemin yeniden olanca muhafazakârlığı ve gericiliğiyle sağlama alındığı aşamalarda, kamusal alanda, tıpkı büyük dönüşümler öncesinde olduğu gibi, erotik bir yayılma, yaklaşmakta olan dönüşümlerin habercisi olan o dalganın kabarması gibi bir durum ortaya çıkabilmektedir. Ama yakından bakıldığında, kamusal alanın cinselleştirilmesinde karşılaştığımız bu biçimler, yaratıcı erotik muhalefetin tam da karşısında yer alan, engelleyici, baskıcı biçimlerdir. Büyük dönüşümler öncesi tarihin tanık olduğu, kamusal alanın cinselleşmesi olayı "yeni dünyayı kendi avuçları içinde yoğuran iyice yoğunlaşmış, fazlasıyla varolan güçlerin orjisi anlamına gelirken, bu ikinci biçim, iktidarsızlığın, güçsüzlüğün, yetersizliğin orjisidir. Birincisi, duruma göre korkunç ve ürkütücü, tüyler ürperticidir; ama o ölçüde de etkileyicidir; ikincisinin görünümü ise iğrençtir hep, insanda kusma duygusu uyandırır; kızgın güneşin altında çürüyen leş gibi." (Eduard Fuchs)

Gerçekten de, faşizm de kamusal alanı cinselleştirmenin kendine özgü biçimlerini oluşturup hayata geçirmiştir; bu biçimler, o iğrenç, kusturucu, iktidarsızlığın orjisi olarak tanımlanan duruma somut birer örnektirler hep; ve kaba saba, kadın düşmanı nitelikleri apaçık ortada olan bizim erotik eğlence biçimlerimizin, (büyük dönüşümler öncesi ortaya çıktığını söylediğimiz o erotik dalganın kabarması olayını anımsatmaktan çok) bu ikinci kategoriye giren, erotik muhalefete tam da karşı kutupta yer alan biçimleri temsil ettiğini kabul edebiliriz. Yoksa, bugünkü erotik eğlence sanayiindeki duruma, daha doğrusu kamunun bu eğlence aracılığıyla cinselleşti-

rilmesine bakıp da bütün bunların, yaklaşmakta olan bir sosyal dönüşümün habercisi olduğunu ileri sürmek her türlü iyimserliğin sınırını aşar. Durumu belki şöyle açıklamak mümkündür: Bir "anaerkil orji" vardır bir de "babaerkil orji"; (orji, burada, cinselliğin sınır ve ölçü tanımaz biçimlerde ortaya çıkması anlamında) ve bu orjiler, belli başlı tarihsel durumlarda insanın aklı ile gönlünü birbirine düşürürler ve tıpkı anaerkil yaşama biçiminin babaerkil biçimden farklı olması gibi, bunlarda birbirlerinden tamamen farklıdırlar. Belki, alıntıda verdiğimiz (Eduard Fuchs'un), her iki cinsellik biçimini birbirinden böylesine kesin ayıran kategorik ahlaksal şemayı izlemek zorunda değiliz, ama erotiğin bir biçiminin (anaerkil biçiminin) özgürlüğe doğru yönelik buradaki engelleri zorlarken, öteki biçiminin, belli başlı erotik ritueller içinde doğrudan baskı'nın kendisini cinselleştirdiği görülmektedir. (Pier Paolo Pasolini, *Sodom'un 120 Günü*'nde bu tema çevresinde dolaşır.) [Bu Marquis de Sade uyarlaması, bizlere de Sade'ın tarihsel dönemi yerine İtalyan tarihinin daha yakın bir dönemine, Mussolini'nin yenilgiden sonra çok kısa bir süre için faşist iktidarını sürdürdüğü Salo yöresine nakledilmiş olarak verilir. Ve bu yakın tarih faşizminin bu son can çekişme dönemi içinde, bir şatoya kapanarak ve yanlarına halktan seçilmiş genç kız ve delikanlılar alarak, âlemler yapmaya girişen dört soylunun serüvenleri anlatılır. Marquis de Sade'ın uzun tutukluluk yıllarında, cezaevinde kâğıtlara yazarak oluşturduğu bu uzun (4 ciltlik) ve "lanetli" kitap, bir tür "lanetli film" olup çıkar. Pasolini, Wilhelm Reich'ı düşündürür biçimde, faşizmle sadizm arasında açık bir koşutluk kurar. Ana yapıttaki gibi *Tutkulara Giriş* adlı bir ön bölümden sonra gelen, *Cinsel Deneyler, Pislik Bölümü ve Kan Bölümü* adlı üç ana bölümden oluşan filmde, de Sade'daki para gücünün yerini alan iktidarın (yani siyasal gücün), genç bedenler üzerinde uygulama fırsatı bulduğu tüm deneyler, oldukça çarpıcı biçimde gösterilir. Dozu gitgide artan ve tam bir törensellikle uygu-

lanan cinsellik, cinsel ilişkiler, seks âlemleri, daha sonra işkence, sadizm, cinayet, adam öldürme sahneleri, kuşkusuz sıradan ve "habersiz" seyirci için oldukça şoke edici. A. Dorsay)

Kısacası, babaerkil toplum düzeni, anaerkil karşı hareketin kültürel, ekonomik ve politik esinlerinden ve itkilerinden yararlanarak ve bunları elden geldiğince dönüştürüp kendine uydurarak, anaerkil hareketten "beslenir" Başka türlü söyleyecek olursak: "Kadın aşkı, kültürel aygıtın akaryakıtına dönüşür." (Shulamith Firestone). Meta dolaşımının mekanizmalarına bağlı olarak tekelci kapitalizmde gelişmenin hızının iyice artmasıyla birlikte, babaerkil düzen ile anaerkil külür arasındaki bu yer değiştirmede şiddetlendikçe şiddetlenir, hızlandıkça hızlanır. Toplum; kültürel, sanatsal, fikirsel ihtiyaçlarını giderebilmek için "yaratıcı toplumdışılarına", aykırı (anaerkil) öğelere karşı takındığı katı ve ödünsüz tavrı bir yana bırakmak zorunda kalır. Burjuva (babaerkil) tahakküm ve hegemonya, işte tam da bu noktada, planlı bir bastırmanın yerine manipülasyonu yerleştirmeden edemez. (Baştan beri izleyegeldiğimiz modele bakacak olursak, anaerkil güçlerin ürünü olması gereken) liberalleştirme eğilimlerinin başdöndürücü bir hızla birbirini izlemesi ve eğilimlerde ortaya çıkan değişiklikler, iki kutup arasındaki uçlaşmayı törpüleyecek denetim yollarının uygulamaya konulmasını gerektirmektedir. Zaten hayatın pratiği, bu iki yan arasındaki çatışkıyı uçlaştırmak için elinden geleni ardına koymazken, yangına körükle gitmek, liberalizmin eğilimine aykırı düşmektedir. Dolayısıyla, baskı stratejisinin yerine manipülasyon stratejisinin konması, anaerkil ile babaerkil eğilimler arasındaki tarihsel bir uzlaşmanın da ifadesidir; ama hiçbir zaman kalıcı olmayan, her an rayından çıkabilecek bir dengedir bu.

Burjuva babaerkil tahakkümün, liberalleşme eğilimleriyle birlikte, baskıyı bir araç olarak kullanmaktan vazgeçip yerine manipülasyonu yeğlemesi, bu manipülasyonun cinsel ayağında, kamu-

yu cinsel yönden "aydınlatan" birçok biçimin yanısıra, özellikle erotik eğlencenin tayin edici bir işlev taşıdığı anlamına gelir. Erotik eğlencenin çıkış noktasını oluşturan "salt, katıksız cinsellik", elbette az çok hayal sayabileceğimiz ve erotik eğlencenin gerçekte ulaşamayacağı bir durumdur; cinselliği katıksız ifade edebilme iddiası, deforme edici, cinselliği zayıflatıcı ve hatta konumunu değiştirici güçlerin etkisine açık bir erotik yüzünden havada kalır; sonuçta ortaya erotik mitler ve imajların erotiğin kurtuluşuna katkıları olmasa bile liberal eğlence sanayiinin manipüle etme görevini yerine getiren bu mitler ve imajlar, en azından bu manipüle etme misyonuna ters düşmezler. Eğlence (sanayiinin) bizlere sunduğu erotik görüntüleri çok kolay benimsememizin başlıca nedenlerinden biri, bunların yanısıra bize başka "görüntülerin" ulaştırılmamasıdır. Erotik görüntülerin atomlarına ayrılması, paramparça bir biçimde sunulması, bizde bir "plüralizm" yanılsaması yaratır.

Erotik eğlencenin manipüle edici eğilimini farketmekse alabildiğine zordur; çünkü cinsel mesajın açık ve kesin bir biçimde farkedildiği yerde, (bu mesajın "tüketilmesi" uluorta gerçekleşmez. Onu tüketen kişi, genellikle ötekilerden yalıtılmış, kimseyle konuşma olanağı bulamayacağı bir konumda, yalnızdır) bu mesaj bilinçaltına öylesine doğrudan ulaşır ki, onu çözüp açığa çıkartmak, dolayısıyla bilinç düzeyinde algılamak hemen hemen olanaksızdır. (Bilincimiz ise zaten bir filmi izlerken öyküyle, temayla, sorunlar ya da filmdeki olaylarla ilgilenir gibi görünür.) Kimi eğlence ürünlerinin erotik niteliğinin farkına varmayışımız yüzünden (bu, erotik mesajın her zaman sadece bilinçaltında ortaya çıkmasından değil, kimileyin de bilerek onu bilinç düzeyimizden uzak tutuşumuzdan kaynaklanır) bu mesajın hangi erotik anlayışa yakın durduğu üzerinde de düşünmeyiz. *Action*'u iyice ağır basan bir Western, en masum *"Kid-comic"*ler, en vurdu kırdılı serüven öyküsü, en temiz komedi, her manzara görüntüsü, bütün bir mimari ya da moda, erotik

ilişkilerimiz konusunda bir şeyler söylerler, dolayısıyla da erotik eğlencenin, anlayacağımız erotik manipülasyonun bir parçasıdırlar.

Öte yandan bizim Batı toplumlarında, parasını bastınız mı her şeyi alabileceğiniz izleniminden hiçbir zaman kurtulamazsınız. Ve elbette, parayı gözden çıkartan, en çarpıtılmış, gerçeklik ile ilintisiz erotik yanılsamaları, cinsel hayalleri evine sokabilir. Ama işte, hayallerin sınırlarını zorlayan sadece temadır, yani erotik ilişkinin konusu; bu anlamda "özgür" olan bir tek odur; gösterimin, canlandırmanın biçimi, tüketimin tarzı (sunulanın nasıl tüketileceği), sunulanın beraberindeki öteki bütün ıvır zıvır, eğlence sanayiinin üretim ve dağıtım biçim ve yasalarınca sapına kadar belirlenmiş olduğundan, erotik eğlencenin ancak bu özelliklere uyan çok belli bir biçimi, mümkün olan biricik erotik eğlence türü olarak ortaya çıkar. Örnek olarak başka türlerde ve başka alanlarda, işledikleri konulara eleştirel biçimde yaklaşabildiklerini kanıtlamış olan kimi yönetmenlerin, bir anti-seks film, ya da doğrudan seks film yaparken, sık sık başarısız kalışlarını verebiliriz. Güzel bir seks filmi, öyle görünüyor ki, yapılması mümkün olmayan bir şeydir; ya da en azından meta dolaşımı ve tüketim koşulları, kapitalist ticaret yasaları, böyle bir filmi engellemektedirler. Erotik eğlence arayan, onu, bizimki gibi toplumlarda, ancak fiyatını ödeyebilirse elde edebilir; ama istesin istemesin, elde ettiği erotik eğlence ürünü içinde, kendisine kesilen ceza da yer almaktadır. Erotik eğlence, erotik film deyince, ne zamandan beri onun ayrılmaz parçası olarak görmeye alıştığımız ve onu hiçbir şekilde tehdit etmediğini düşündüğümüz, bütün çirkinlikler, bütün rezillikler, cinsellikten duyulan korku ve iğrenmeler, yoğunlaştırılmış, konsantre edilmiş bir biçimde önümüze konurlar; öyle ki, bu sunulanın yanında dinlerdeki cehennem tasavvuruyla birlikte yaratılmak istenen korku ve tehdit solda sıfır kalır. Cehennem sanki elle tutulurlaşmış; üretile-

bilirleşmiştir. Erotik eğlencenin ürünleri liberal bir manipülasyonu gerçekleştirme yolunda kimi az kimi çok, ama sonuç olarak tümüyle, çürümüş olanın içine doğru iterler bizi; kokuşmuşluğun haznesine.

Güzellik İdealleri

Kuşkusuz, erotik idealler, erotik imaj kahramanları, ilahlar, idoller, tanrı ve tanrıçalar yaratmak, erotik eğlence ürünlerinin görevlerinden biridir. Örneğin –en azından içinde yaşadığımız dönemlerde– magazinlerde, reklamlarda, filmlerde ve hatta televizyonda genç ve kusursuz bir vücuda sahip olan çıplak insanları görmemiz alabildiğine olağanken, aynı pozlar içinde yaşlı bir insanı seyretmek –ama zaten, çıplaklık, ancak belli bir "poz" içinde eğlence ürünü olarak varedebilir kendini– bize müstehcen, ahlaka aykırı gelmektedir. Erotik eğlencede, başkasının dikkatini çekmek, göze batmak için başvurulan yollar ile, başka deyişle, koketlik ile rezillik arasındaki sınır, aslında nereden geçtiğini belirlemenin pek mümkün olmadığı bu sınır, kapkalın çizilmiş gibidir. Fotomodel, güzellik kraliçesi, erkek timsali gibi terimlerle tanımlanmayı hak etmiş kişilerin, sadece bu kategoriye girenlerin, genç, sağlıklı ve güzel olma niteliklerine karşılık gelenlerin erotik gösterimini doğal bulma şartlanmasına teslim olmuşuzdur. Bu erotik idealleştirme içinde, arkaik olanın ne kadar payı bulunduğunu bir kenara bıraksak bile, bu alandaki tabularımızın hâlâ ne kadar kesin olduğunu algılamadan edemeyiz. Çocuk cinselliği tabu olma özelliğini korurken, gençlik ile cinsellik, genç olma ile güzel olma arasındaki ilişki bize o kadar olağan, o kadar doğal gelmektedir ki, bu ölçülerden en küçük bir sapma bile, bize hastamsı, yoz bir ilişki gibi yansımaktadır. Kuşkusuz, bu "gençlik saplantısı", Anton Andreas Guha'nın dediği gibi, bizi gaza getirerek ya da korkutarak, daha fazla çalışmaya, daha

fazla iş yapmaya, daha fazla başarıya ve uyumluluğa iten "uygarlık nevrozu" ile bağlantılıdır; ayrıca cinselliğin çocuklaştırılması, sadece gençlik ile sınırlı tutulması, erotik eğlencenin zorunlu bir yan ürünü olarak da ortaya çıkar; onun, hayatı parselleyişinin, alanlarla sınırlayışının bir sonucudur da. Ama güzellik ideallerini temsil eden "tanrıça ve tanrı"ların, her zaman genç olmalarının yanısıra, başka birçok katı ölçüte de uymalarının gerisinde, gerek meta dünyasındaki cinselliğin uymak zorunda bulunduğu yasaların belirleyiciliği, gerekse toplumun anaerkil ve babaerkil eğilimleri arasındaki dengenin etkisi yakalanabilir.

Eğlence sanayiinin erotik mitlerinin ille de genç olmasını, en azından, ilkece belli yaş sınırları içinde kalmaları zorunluğunu, yüzeysel bir kuramla bile açıklamak mümkün gibi görünmektedir. Erotik mitos içinde, cinsel mesaj konsantre edilecekse, "cinsel-nesne" olarak imgeleştirilmiş kişinin, cinselliğinin en belirgin belirtilerini taşıyor olmasından daha doğal bir şey olamaz. Çünkü, erotik eğlencede, erotik bir filmdeki "kadın", somut bir insan değil, erkeğin cinsel iştahının ve taleplerinin, onun bütün cinsel özelliklerinin harekete geçip ortaya çıkabilecekleri ortam ve koşulları oluşturan bir toplam; bunları bütünleştiren bir demettir. Eh, böyle olunca da, kadının genç olması, onun "sermayesini" oluşturan bir nitelik demektir; kadın, erkeğin cinsellikle ilintili her şeyini harekete geçirici ortamı, bu gençliğiyle, sermayesiyle sağlarken, erkeğin böyle bir derdi bulunmamaktadır. Güzel olsa iyi olur; genç de olabilir erkek, ama olmayabilir de. 1976 tarihli bir kadın dergisinde, "erkeğin cinsi cazibesi, başarıdır" diyor. Yetmişli, seksenli yılların seks sembolleri olarak sinemada boy gösteren (magazinlerde kol gezen) erkekler ile kadınların yaş ortalamalarını karşılaştırdığımızda, bu saptamanın ne kadar tutarlı olduğunu kolaylıkla görürüz.

Erotik eğlencede, işin, "cinsel akrobasi" terimiyle anlatılan

özelliklerin sınırını geçtiği yerde bile, erkek *başardığıyla* tanımlanır (onun bedeni, varlığı, görünüş biçimi bu başarıdan türetilir); kadınsa, değerini, başarıdan değil, *neyse o oluşundan* elde eder. (Elde edebileceği şey, sadece ve sadece dış görünüşüyle bağlantılıdır.) Kendinden emin, oturuş kalkışını bilen erkek, bizim kültürün kurallarına göre, erotik anlamda da "ilginçtir"; tersine, kendinden emin, kendine güvenen bir kadın, hele bir de dış görünüşü bizim binlerce kez şartlandığımız güzellik ideallerine pek de uymuyorsa, erotik bakımdan hiç de çekici ve ilginç gelmez bize. Bu şartlanmışlıklar üzerine kurulu bir toplumsal algılama biçimi için, kadının bedeninin onun kaderine dönüşmesinden daha olağan bir sonuç yoktur; erkek, bedensel, fiziksel özelliklerini, yaşlılığın, biyolojik koşulların sonuçlarını aşabilirken ve kendi "güzel olma ihtiyacını" (varolma ihtiyacını), kadına yükleyip, işin içinden çıkabilirken, aynı şey kadın için mümkün değildir. Demek ki bütün bir eğlence sanayiinin, *şu mevcut koşullarda varolan* eğlencenin ve sinemanın her türlüsünün temelini oluşturan dişi güzellik ideali, ya da ideal kadın anlayışı, biyolojik ya da "doğal" bir zeminde değil de, kültürel bir temelde oluşmuştur. Kimi toplumların uç alanlarındaki sosyal yaşantılarda, değişik alt kültürlerde ya da bölük pörçük, kapalı alanlarda bu kültürel kadın idealinin şartlanmışlığına direnen eğilimler olabilir; belli bir muhalif tutum kendini varedebilir, ama asıl ağırlıklı merkezlerde, sosyo-psikolojik yapının zaten başka türlüsüne elvermediği geniş toplumsal alanda, kadının bedenini onun kaderine dönüştürmüş zihniyet tepeden tırnağa tahakkümünü sürdürmektedir; kaldı ki, zayıflama diyetlerinin cenderesine kendi isteğiyle giren, kozmetik sanayiini hayatının ayrılmaz alanına dönüştüren; yaşlanmayı en ölümcül korku gibi algılayan "kadın", ne gariptir, yangına, erkekten daha fazla körükle gitmekte; bu dişi idealini ayakta tutabilmek için elinden geleni ardına koymamaktadır.

Güzellik ideallerinin, toplumun ideolojik ve kültürel temelleri

ile nasıl ilintilenebileceğine de böylelikle, ucundan da olsa, değinmiş oluyoruz. "Güzel bir kadının" görünüşünün, gerçek güzelliğin nasıl olması gerektiği konusundaki anlayış ve görüşümüz, bizim bireysel deneyimlerimizden çıkardığımız bir değerler demetine dayanmamakta; doğrudan devraldığımız kültürel şablonun ürünü olma özelliğini korumaktadır. Düzenli, kocaman, "enfes" göğüsleri olan bir kadın, bu özellikten yoksun bir kadından daha mı ateşli, daha mı tutkulu bir sevgilidir? Bedeni, her türlü ideal ölçülere uyan bir kadın, uymayandan daha mı duyarlı, daha mı yumuşak ve sevecendir? Simetrik bir surat, orantılı bir yüz, daha fazla istekliliğin mi belirtisidir? Hangi erkeğe sorarsanız sorun, ne alâkası var, diyecektir size. Gelgelelim bir kadın için, sosyal geçerliliği olan ölçütlerdir bunlar; hatta bir "iş-gücü", bir "emekçi" olarak bile "değerini" bu özellikler belirler.

Karşı yöndeki her türlü sava rağmen, bir an için, hâlâ tepeden tırnağa babaerkil tahakkümün denetimindeki bir toplumda yaşadığımızı varsayarsak, altını çizegeldiğimiz erotik güzellik idealinin de, cinsel baskının iyice belirgin bir uzantısı olduğunu kavrarız.

Bu baskının da bir tarihi vardır. Böylesine norm koyucu, şartlandırıp belirleyici güzellik ideallerinin nasıl oluşabildiği sorusu, erotik ilahların araç olarak kullanılmaya yatkınlıklarını göstermekle yanıtlamış olmayız. "Erotik hiyerarşinin", erkeğin kadın üzerindeki bu egemen konumunun bu kadar esnek, ama o ölçüde belirleyici ve kaçınılmaz bir düzenleme mekanizmasına dönüşmüş olduğunu, sanat tarihi ve antropolojiye kısaca bir göz atarak da görebiliriz. Sosyal organizasyonun, toplumun örgütleniş biçiminin belli bir tarihsel aşamasından itibaren, bu türden güzellik idealleri birer örnek olarak güzel sanatlarda öne çıkmaya ve toplum için geçerli normları ve değer yargılarını oluşturup belirlemeye başlamışlardır. İnsan türünün "insan oluşunun" eşiğinde (en azından mitolojilere bakacak olursak) modern insanın "yabancılaşması" aşamasında

noktalanan ve bugün tarihin asıl sürekliliğini oluşturduklarını kavradığımız süreçlerin başlangıçları yatmaktadır.

Ava çıkan taş devri insan sürüsünün erkekleri, ilk erotik kült nesnelerini yaratan kimselerdi. Av sırasında, geride bıraktıkları kadınlarının imajlarını, herhangi görüntü ve "kopyalarını" yapma fikrine ilk kapılanlar da onlardı. Kadın imgesi, kadını temsil eden "resim", avcıların öteki tutku alanlarına da sirayet etti. Kadından ayrılmış bu erkeklerin güzellik ideali, örneğin, Avusturya'da bulunan küçük "Willendorf Venüsü"nde ete kemiğe bürünmüştür. Venüsün dişi cinselliğini temsil eden organları, iyice abartık biçimde temsil edilmiştir. Göğüsler, kalçalar, karın ve kıç, aşırı büyüklükleriyle göze çarparlarken; yüz, kol ve bacakların, yontunun yaratıcısına pek bir şey ifade etmemiş olduğu belli olmaktadır. Gerek Venüs gerekse benzer öteki figürler, kuşkusuz, büyüyle bağlantılı bir aktarımın da nesnesiydiler. "Bu plastik imgeyi yaratan erkeklerin fantezisinde, kendilerinden ayrı düşmüş kadın böyle yaşamaktaydı; et ve kemikten oluşmuş canlı figürler gibi. Resimleşmiş, imgeleşmiş gerçeklikti bunlar." (Paul Fischauer)

Bu ilk temsili yontularda ya da resimlerde kadın salt cinsel bir varlık olarak karşımıza çıkar; ve eski devirlerin avcıları, bizlere ulaşan kültürel kalıntılardan çıkartabildiğimiz kadarıyla, akıllarını fikirlerini geride bıraktıkları kadına ve cinselliğe takmış olmalılar. Kadın ile erkek o devirlerde birbirleri ile karşılıklı dengelenmiş kollektif bir ilişki kurmuştular. Erkek için avlanma tutkusu ve tehlikesi karşı tarafta çocuk doğurma tutkusu ve tehlikesiyle dengelenmekteydi. Bu denge de, geçici de olsa, birbirlerinden uzaklaşabilmelerini mümkün kılmıştı büyük olasılıkla. Gelgelelim her iki taraf da birbirinden ayrıldığı halde, sadece erkek kendi dünyasının merkezi olarak algıladığı dişiyi temsil eden büyüsel görüntüler yaratma yoluna gitmiştir.

Kısacası, insanoğlu ilkel toplumun doğadaki hazır besini topla-

ma ve avlanarak yaşama aşamasından ekip biçme ve hayvan yetiştirme aşamasına geçerken, cinsel ilişki ile doğum arasındaki bağlantıyı da keşfetmiştir. Ve o andan itibaren, bu benim çocuğum, diyen erkekler sadece zürriyetleri üzerinde mülkiyet hakkı talep etmek ve bu hakkı hayata geçirmekle kalmamışlar, bu zürriyetin annelerini de kendi malları gibi algılamaya başlamışlardır. *Baba*'nın tarih sahnesinde "doğuşu"yla birlikte, öteki deyişle erkeğin sosyal yaşamda ayrıcalıklı bir konuma kavuşması ve miras ilişkilerinde baba kanının belirleyici olması, dolayısıyla aynı zamanda "aile" kurumunun da ortaya çıkmasıyla birlikte, artık bundan böyle, bir daha birbirinden kopmamak üzere cinsel ilişki ile ekonomi de birbirine düğümlenmişlerdir.

Kadınlar ve zürriyet, erkeğin aynı zamanda üretim araçları olup çıkmışlar ve cinsellik, bu üretim araçlarının "denetlenmesine" ve yeniden üretilmesine hizmet eden (doğum vb.) bir etmene dönüşmüştür; ama işte bu yeni işlevsel boyut, aynı zamanda cinselliğin kendisinin de sınırlanması sonucunu getirmiştir. Daha önceleri, nasıl avlanma ve cinsellik, kadın ile erkeğin belli bir süre birbirlerinden uzak durmaları yüzünden, karşılıklı tırmanan iki tutku ve zevk olarak birbirlerini etkiledilerse, dişisinden uzak erkek, cinsel isteğini, zorunlu olarak avlanma hazzına dönüştürdü, ama dişiden uzak kaldığı ölçüde cinsel arzusu da tırmandıysa, bu kez ekonomi (üretim) ve cinsellik birbiri ile zorunlu düğümlenen iki yan olarak, birbirlerini tehdit etmeye, birbirleri için tehlike oluşturmaya başladılar. Cinselliğin evriminde ortaya çıkan bu dönüşümün, doğrudan babaerkilliğin doğuşuna fatura edilebileceği, öteki deyişle, babanın sosyal yapıda söz sahibi kesilip aile kurumu içindeki miras ilişkilerinin onun kan bağına göre düzenlendiği bir yapısal dönüşüme damgasını basarken cinselliğin dönüşümünün de sorumlusu olduğu, babaerkilliğin ve anaerkilliğin karakteristik özelliklerini düşündüğümüzde de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Yaşama ve eko-

nomi koşullarının dayattığı sosyal hayatta örgütlenme, kurumlar içinde organize olma, işbölümü yapma gibi zorunlukların yanısıra, bireyi kuşatan yabancılaşma süreçleri, –sertlik, katılık, hiyerarşik kademelenme, erosun bastırılması vb. özelliklerin toplamı olan– babaerkil karakterin tipik belirtileridir.

Kadının enerjisi, daha önceki aşamalarda olduğu gibi doğum yüzünden büyük ölçüde bu olayda ve ona bağlı gelişmelerde tükenirken, böyle bir derdi bulunmayan erkek, toprağı ve hemcinsini (köleler) sömürerek buradan tasarruf ettiği enerjiyi, sosyal alanda kurduğu hiyerarşiyi güçlendirme yönünde kullanmıştır. Çalışma (üretim) ve özel mülkiyetin doğuşu, cinsel ilişkinin ucunda doğum olduğunun kavranması, ailenin babaerkil düzen içinde kurumlaşması gibi etmenlerin, –"cennetten kovulma" belirtisi olarak rahat rahat yorumlanabilecek bu gelişmelerin– gittikçe sivrileşen ve kendini dayatan yaşama koşullarına ayak uydurmaya çalışan bir ilkenin adım adım yerleşmesi anlamında evrimci bir süreç olarak mı, yoksa yepyeni bir niteliğin, –yani toplumun ortaya çıkması biçimindeki bir gelişmenin, devrimci bir sıçramanın yansıması olarak mı anlaşılması gerektiği sorusunu–, burada bir yana bırakıyoruz. Kesin olan bir şey varsa, o da ne kadının ne de erkeğin, her ikisi için de büyük kısıtlanma anlamına gelen bu gelişmeleri, o ayrıcalıklı "baba"yı bile alabildiğine etkileyen bu dönüşümleri, kendi istekleriyle, gönüllü olarak tarih sahnesine davet etmemiş oldukları-dır. Engels'in altını çizdiği, "kadın (cinsinin) tarihsel yenilgisi" olayı, aynı zamanda insanlığın da yenilgisidir; bu yenilginin tarih sahnesine çıkmasıyla birlikte, hayatının parçasal alanlarında insanoğlu yaşama hazzını ve zevkini gerçekleştirme yeteneğini kaybetmeye başlamıştır.

Kadını erkeğin mülkiyeti olarak aldığımızda, kadın bir *değer* oluşturuyor demektir. Kadının erkek için oluşturduğu asıl değer, işbölümünde temsil ettiği konumdan, döllenebilirliğinden ve bir

"cinsel nesne" olarak emre amade oluşundan ibarettir. Kadının erkek için bir kullanım değeri oluşturabilmesinin vazgeçilmez koşulu, hak mahrumiyeti temelinde gerçekleşebilir ancak. Gelgelelim böyle bir mahrum etme, haklardan yoksun bırakma girişimine kadının direnebileceğini düşünmek zor değildir. İşte bu noktada bir yitimi karşılama anlamında kadını pohpohlayıcı, ona belli bir değer atfedici, yitirdiğini gözden kaçırtıcı bir tutum da kendini göstermeye başlar. Ne var ki kadının kişiliğinden çok onun dış görünüşüne yönelik bir "değer verme" tavrıdır bu. Kadının erkek için temsil ettiği değer, (aslında çok başka yerlerde gerçekleşen bu kullanım değeri) altı çizilip korunacak bir değer olarak çıkar ortaya. Bu yüzden de, kadın, şu ya da bu biçimde, kimi ayrıcalıklara kavuşur. Gelgelelim, saptamalarımız üzerinden yapacağımız bir akıl yürütme, bize, bu ayrıcalıkların, tam da o sözünü ettiğimiz, "kadınların haklardan mahrum edilmişlik konumunu" doğruladığını söylemektedir. Başka deyişle, kadının kullanım değeri dış görünüşü ile endekslendirilip öne çıkartıldığı ölçüde, onun gerçekte yaşadığı hak mahrumiyeti de gizlenebilmektedir. Kadın, "değerini" azaltacak herhangi bir (erkeğin istemediği) girişimde bulunmamalı, böylece, (dış görünüşüyle sınırlı bu değeri koruyarak) hem bedensel zindeliğini ayakta tutmalı hem de belli bir güvence içinde olmalıdır. Kadının birey olarak güvence altında tutulması ile toplumun kolektif yasa ve kuralları birbirlerine iyice uyumlanmışlardır; kadın, kullanım değerini kendi dış görünüşüyle sınırlı tutmayı öğrenince, gerek kendisini gerekse çocuklarını iyi kötü bir güvencenin içinde bulmakla kalmamış, aynı zamanda sınırlı bir "hürmet" de görmüştür. İşte güvence ve hürmet, kadınların, ta o devirlerden başlayarak, içinde bulundukları koşullara itiraz etmemelerinin temel nedeni olarak anlaşılabilirler.

Bir mülkün, bir malın değeri, sadece kullanım değeriyle ölçülmez. Onun takas edilebilme anlamındaki değişim değeri de, getir-

diği doğrudan gündelik yararın ötesindeki değerini katlar. Genelde ekonominin başlangıçlarında değişim değeri, takasın getireceği öteki malla belirlenir. Her şeyin yolunda gittiği, dengeli bir takasta, her iki malın kullanım değerleri de birbirine iyi kötü eşittir. Öteki deyişle, verilen malın yararı, alınan malın yararına yakın bir düzeyde dolanmalıdır. Belli bir malın görünüşünü değiştirip yararını artırmak mümkündür. Malın kullanım değeri olarak vaat etiklerinin alanının genişletilmesi, takasa sunulacak malın süslenmesi yoluyla gerçekleştirilebilir. Süslenip püslenmiş, albenisi artırılmış bir mal, yanılsatıcı bir kullanım değeriyle donanmakla kalmaz, aynı zamanda kullanıcısına az çok "mutluluk" bile bağış edebilir. Örneğin, o dönemlerde büyü işaretleriyle donatılmış bir mal, böyle süslerden yoksun mala göre daha fazla bir değişim değeri oluşturmuştur; çünkü bu malı alan kişi, onun taşıdığı büyü işaretleri sayesinde, sözkonusu malın (bu bir aletse hele) kullanılışı sırasında kendinden beklenen işlevi yerine getireceği güvencesini bu büyü işaretlerinde bulmuştur.

Kadının erkek için taşıdığı değerin hem kullanım hem de değişim düzlemindeki bir mal olarak taşıdığı ağırlıktan oluştuğunu söyleyebiliriz. Bir kadının değişim değeri, bu bağlamda, gençlik, sağlıklılık gibi, kullanım değerinin ömrünü artırıcı özelliklerin yanısıra, onun bir cinsel nesne olarak sunduğu "güzellik"le de artacaktır. En, boy, endam, biçim, bâkirelik, sosyal köken gibi özellikler de, güzel idealinin ve kadını süsleyen sembolellerin içine katıştırabileceğimiz öteki parçalardır. Dolayısıyla bir güzellik ideali, bir insanın değişim değerini belirleyen oldukça yaygın bir ölçüttür, diyebiliriz ve hatta bizimki gibi, insanların birbirleri karşısında sözcüğün tam anlamıyla birer mal olarak yer almadıkları toplumlarda bile, bu sanal değişim değeri, eskiden olduğu gibi, hâlâ kadının "değerini" belirlemektedir. Sözgelimi, genç, güzel, alımlı bir kadın gerçek hayatımızda da adeta anıtlaştırılmış bir değişim değeri oluşturur ve

bu değişim değeri, bütün bir erotiği, götürüp ekonomik beceri ve kapasiteyle bütünleştirir. Bu gelişmenin nihayetinde kendini bir meta olarak kavrayan ve "alıcı" bulamayınca da çöken kadın durur. (Robert Altman'ın 1977 yapımı *Üç Kadın* filminin çevresinde dönüp dolaştığı konudur bu.)

Demek ki, dişi güzellik ideali, geleneksel Batı kültür tarihinin ileri sürdüğü gibi, erkeklerin estetik düzleme yansımış şiddetli arzularının, çağlarının ruhu ile birleşerek oluşturdukları bir ideal değil, erotik bir değer birimi, bir "kur", cinselliğin "parasal" ifadesidir bir bakıma. Erkeğin malı olarak kadın, onun sosyal statüsünü gösteren bir etmen, bir prestij-değeridir, böyle olduğu içindir ki, erkek "güzel bir kadın" ararken, aslında kadınsı mükemmelliğe olan düşkünlük ve tutkunun sonucunda onun izini sürmemekte, "değerli" bir mala sahip olarak sosyal prestij kazanıp kendi hemcinslerinin üzerine yükselme zorunluğuna teslim olmaktadır. Kadın güzelliği, ta mülkiyet ilişkilerinin başlangıcından bu yana, erkeklerin kendi aralarındaki rekabet mücadelesinin gerçekleştiği ortamlardan biri olma özelliğini de korumuştur. Nasıl ki her para değeri (kur), ekonomik ve politik gelişmelerden bağımsız olamazsa, bu erotik "kur" da, toplumların içinde bulundukları koşul ve durumlardan bağımsız olamaz. Toplumun içine yuvarlandığı ahlaksal bunalımlar, ahlak ölçütlerinde ortaya çıkan dönüşümler kadar cinselliğin anlaşılış biçimindeki farklılıklar da güzellik idealinin kuruna, parasal birim olma değerine etkimeden edemezler. Ve güçlü anaerkil eğilimlerin ağırlık kazanıp öne çıktıkları, örneğin Rönesans gibi dönemlerde, bizzat kadınlar (kendi) değerlerini belirleme süreçlerine müdahale etmekle kalmayıp, erkeği de bir âşık olarak taşıdığı değere göre bir yere koymuşlardır. Ama ne olursa olsun, güzellik idealini *işlevi* hep neyse o olarak kalmıştır: *Erkeğin kadın üzerindeki kollektif ya da bireysel mal sahipliğinin değer ölçütü olarak.*

İçinde yaşadığımız çağa kadar aile hukuku, ahlaksal kaygılardan çok, mülkiyet ilişkilerini düzenleyici ilkelerce belirlenegelmiştir. Burjuva egemenliği çağında kadınların da az buçuk erkek mülkiyeti elde edebildikleri, hani ilişkilerin bir bakıma tersine dönüp efendinin de uşağa bağımlı sayılabileceği koşulların oluştuğu gerçeği, erotik ilişkilerimizin hâlâ mülkiyet düşüncesine göre organize edilmiş ilişkiler olma özelliklerini korudukları, sadece günümüzde sahip olma'nın yerine tüketme düşüncesinin yerleştiği, farkın sadece burada yattığı gerçeğini bize unutturmamalıdır.

Tekeşliliğin gelişmesiyle birlikte güzellik idealinin önemi de artmıştır; çünkü bir mülk olarak "kadının" değeri nicelik düzleminden nitelik düzlemine kaymıştır. Sonunda burjuva toplumunun ahlaksal düzlemdeki alabildiğine karmaşık ve girift yapısı, kadının değerini sadece fiziksel, görünüşle bağlantılı ölçütler üzerinden belirlenemez hale getirmiştir. "Ahlaksal değerler de, bir tür içselleştirilmiş güzellik, ruh güzelliği olarak" güzellik idealini belirleyen ölçütlerin arasına girmiştir. Sadakat, belli bir ölçüde eğitim, analık, anlayış, sabır ve benzeri özellik ve davranışlar ideal bir kadının nitelikleri olarak, çalışan, üreten, güçlüklerin üstesinden gelmek zorunda olan, kısacası aileye bakan erkeğin, varlığını sürdürebilmesinin, kendini yeniden üretebilmesinin vazgeçilmez koşulları olarak aranmaya, güzellik idealinin belirleyici özellikleri olarak istenmeye başlamıştır. Erkek ile kadın arasındaki rol taksimi modern üretim çağında ekonomik meşruiyetinden yoksun düştüğü ölçüde (bundan böyle erkek *evin dışında* ailenin geçimi için gerekli parayı ücret olarak kazanmaya başlamış, kadının kullanım değeri yaratması da önemini yitirmiştir) ekonomik erdemler de psikolojik ve manevi değerlere yerlerini terketmişlerdir. Kadının "eve bağlılık" özelliği, ekonomi ile ilintili anlamını tamamen yitiren bu özellik, dönüşüp ahlaksal bir erdem olup çıkacaktır. Daha önce, kadın üzerine kurulan baskı, ekonomik bir gerekliğin sonucuyken, bu yeni

durumda, erkek hegemonyasının, pratikte hiçbir dişe dokunur (ekonomik) karşılığı kalmamış; maddi bir zorunluktan kaynaklanmayan kadın üzerindeki erkek tahakkümü, pratikte "boş" bir tahakküm olup çıkmıştır.

Burjuva erkeği, ailenin ve karısının koruyuculuğuna ve güvencesine sığınmış, dolayısıyla kadın artık bir güzellik ideali olmaktan çıkıp, çocuklarını büyüten, sadakati ve ruhsal "zenginliği" öne çıkartan bir insan olarak erotik özelliğini, cinselliğini geri plana itmiştir. Hem erkeğin hem de kadının aleyhine olan bu gelişmeyle birlikte, erotik güzellik ideali de artık sadece evin dışında bulunabilen ve evdeki kadının eksikliğini tamamlayan, bu yönüyle de sadece burjuva ailesinin dışında değil, aynı zamanda ancak belli bir anlamda ona karşı ve ona rağmen gerçekleşebilen bir telafi etmenine dönüşmüştür.

Bu noktada aile "yuvası" güven ve sığınmanın ortamı olarak bir anlamda erotiği dışa koyup özerkleşirken, erotik eğlence de, eksikliği telafi edici öteki alan olarak başına buyruklaşır. Aile dışı erotik alan, ailenin vazgeçilmez dengeleyicisi olduğu kadar, özerk bir tehdit bölgesidir de. Burjuva erkeği, kendini, sürekli olarak hayal gücünün kapıp götürmelerine, fantezilerinin melun, baştan çıkartıcı etkisine karşı korumak zorunda kalmıştır. Mülkiyetini, yani karısını (ötekinin fantezisinde erotik nesne olarak ortaya çıkan dişi olarak) yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır; bu korku, onu paniğe sürüklerken evdeki mülkiyetin kendisi, yani kadın da, kendi erotik arzularının peşinden gitme, kendi erotik isteklerinin (dürtülerinin) sesine kulak verme eğilimi ile aile kadını olarak yüklendiği sosyal rolün çekiştirmeleri arasına sıkışıp "isteriye" sürüklenmiştir; bu hastalığa karşı da yeni bir tedavi aracı olan psikanaliz doğmuştur. Belli bir anlamda bastırılıp itilen erotik ideal, çeşitli kılıklarda ve çarpıtılmış, zor teşhis edilebilir biçimler altında burjuva kültürünün bütün köşelerinde ortaya çıkmaya başlar; oturma odalarından

kült yuvalarına, meşum, gizli olanın içinden, ahlaka, edebe, toplumsal alışkanlığa karşı olan kılığında karşımıza çıkıp durur. Kimileyin tehdit edicidir, kimileyin mitleştirilip idealize edilmiştir; kimileyin de resmi kurumlarca sürgün edildiği bölgelerin gölgede kalmış yerlerinde varlığını sürdürür.

Avrupa kültürü çerçevesinde kadın, erkeğin mülkiyeti olarak yüklendiği çifte rolü –erkeğin kendisini yeniden üretiminin aracı olarak yerine getirdiği ev kadını ve cinsel nesne rolünü, bu çifte anlamda mülk olma işlevini– birbiriyle pek bağdaşmayan bu iki yakayı birleştirir. Aslında aşınmasız, yitimsiz bir araya getirilebilecek iki yan değildir ev kadınlığı ve cinsel nesnelik. Burjuva kadının böyle birbirini pek de tamamlamayan iki işlevi benliğinde birleştirmesi, iki düzlemde erkeğin mülkü olma görevini yerine getirmesi, "kullanım değeri" ile "değişim değeri" arasında aynı zamanda metafiziksel bir bağın kurulmuş olmasıyla mümkün olabilmiştir. Kadının, çift anlamda mülkiyet ilkesine göre kendi işlevlerini büyük aşınmalara yol vermeden yerine getirebilmesini sağlayan, bu iki ayrı değer düzlemini bir bütün olarak sunan metafiziksel bağdır. Çünkü, kadını iki tür mülkiyet olarak sunan bu modelin içine cinsel ilişkiyi sarsıcı, acıklı bir ilişki olarak yerleştirmek mantıksal bir çelişki olur. Daha doğrusu, kadın açısından bir cinsellik dramından söz etmek zordur. Bu modelde, erkek eninde sonunda kendi yenilgisini tatmak zorunda kalacaktır; buna da hazır olmalıdır.

Kadın erkek için, her türlü iletişimin aracıdır; erkeğin kendi tanrıları ile, doğa ile, öteki erkeklerle kurduğu iletişimin alabildiğine "tehlikeli" bir aracı. "Ailenin temeli olan, karşılıklı iki yanı birleştiren bağ, hiçbir zaman erkekler ile kadınlar arasında kurulmamış; bu bağın sadece başlıca vesilesi (bahanesi) olan kadınlar aracılığıyla (sadece) erkekler arasında varolmuştur" diyor Claude Lévi-Strauss. Kadın, erkek için, onun tarafından *görülen*, ilkece "öteki" olup çıkmıştır. Kadının, erkek için tamamen farklı olan

"öteki"nin imajının "büyük ana" mitosunda yoğunlaşıp karşımıza çıktığı anaerkil karakterli toplumsal akımlarda bile bu ilke geçerliliğini korumuştur. Giderek erkeğin kadını görmesi, ona ilkece kendinden tamamen farklı öteki kişi olarak bakması olugusu, başka deyişle erkeğin *röntgenciliği,* büyüsel, tarihsel bir boyut kazanır: "Öteki"nin imgede, resimde hapsedilmesi, varlığının yoğunlaştırılıp yansılaştırılması, onun şeyleştirilmesi, nesneleştirilmesi anlamına gelir. İnsanların temel niteliği olan "birlikteliği", kadın erkek bütünlüğünü, insan kavramının içerdiği dişiyi ve erkeği birbirinden kopartmak demektir bu. İki cinsin ilkece insan olarak oluşturdukları teklik, bilinçte de erkek ve "öteki" ayrımına yerini bırakır. Mitosun, büyüsel olanın içindeki kadın imgesi, bu yoğunlaştırılmış imaj, gerçek, asıl yaşayan kadını itip onun yerine geçer; tıpkı doğanın kendisinin ve doğaya yansıyan tanrısallığın, büyü ve mitosta yerlerini temsili, yoğunlaştırılmış imgelere bırakmaları gibi. Son tahlilde, insanlığın tarihi de erkeğin, "toprak ana"yı altetme girişimlerinin oluşturduğu zincirden başka nedir ki?

"Kadının değerinin düşmesi, insanlık tarihinde zorunlu bir aşamayı temsil eder. Çünkü kadın o prestijini, uzun süre (tarımcılık öncesi dönemde) kendi pozitif değerinden değil de, erkeğin zaafından sağlamıştır. Onun (kadının) benliğinde doğanın rahatsız edici, huzursuzluk verici sırları ete kemiğe bürünür: Erkek, kendini doğadan kurtararak kadının hamiliğinden sıyırır." (Simone de Beauvoire) (Demek ki doğanın tamamiyle tahrip edilip çökertilmesi, erkeğin kadından kaçarken yol açacağı en nihai felaket, kıyametin ta kendisi olacaktır.) Erkek, kadının benliğinde, kadın aracılığıyla salt bir olma durumundan çıkıp bir varolma, kendi kendini varetme sürecine girer. Bu çerçeveden bakıldığında, kadın ile erkek arasındaki tarihsel çelişkinin kültür içinde korunup aşılması, bu çelişkinin "kadının doğası" görünümüne bürünmesine yol açmıştır; ve erotik gösterilerde, canlandırma ve resimlerde şeytan kadın mito-

sunun yanıbaşında kadın ile doğanın aynılığı ya da benzerliği olgusu da yer alır. Böyle olunca da erkeğin kadından duyduğu hazzın, kadının ona verdiği zevkin, erkeğin kadını altetme, ona boyun eğdirme hazzından başka bir şey olması da olanaksızdır. Çünkü erkeğin peşine düştüğü güzellik ideali içinde doğanın altedilmesi tasarımı yoğunlaştırılmış bir halde yer alır.

Öyseyse erkeğin kadın konusunda geliştirdiği ideal görüntü, kadının sadece "değişim değerine" (ya da modern biçimiyle söyleyecek olursak, onun prestij sağlayıcı değerine) ve cinsel nesne olarak vaat ettiği olanaklara bağlı olmayıp, aynı zamanda, kadının bir fenomen olarak tehlikeli "öteki"ni kendi içinde taşıması olgusunca da belirlenmiştir. Modern dünyamızın erotik eğlence kültürünün "Pin-Up"ları ve cinsel ilişkiyi gösteren fotoğrafları; içinde o tehlikeli öteki varlığı da taşıyan bu "ideal görüntü"yü etkileyici ve kusursuz bir biçimde yansıtırlar: Pin-Up'ların ve erotik dilberlerin pozlarında ve hareketlerinde, boyun eğme ritüeli kendini ele verir, bu kadınların takıları stilize edilmiş esaret zincirleri olarak belirir ve çaresiz "içgıdıklayıcı" bakışlar, oradaki erotik meydan okuyuşun tahrik ettiği izleyiciyi yatıştırmaya yöneliktirler. Tersine, kimileyin, egzotik olan, uzak ve yabancı olan, kadının imajını, dişinin görüntüsünü fantastik olanın alanına yollar; erotiğin o olmayan ülkesine uzaklaştırır; orada, kadın ile, dişi olanla karşılaşma, erkeği, ekonomik alanın bağlarından ve dertlerinden iyice arındırır ve öteki, yani kadın, erkeğin karşısına mistik bir deneyim olarak çıkar. Egzotiğin içindeki kadın artık sadece resimdir, bu bakımdan da artık bütün "tehlikeliliğini" gösterebilir orada. Tehdit edici varlık olarak ortaya çıkabilir bu görüntüde, ama erkeği korkutmaz bu.

Kadının gerçek değil de "mistik" bir deneyim olarak yaşanılması, erkeğin onu hakiki hayatına içinde değil de tamamen spritüel, egzotik bir dünyada kendine maletmesi, bizim modern kültürümüzün içeriğini ve özünü belirleyen olgulardır. Bu tutum, kadının

ekonomik altyapıya sürekli ayak uydurularak altedilmesi, "öteki" olarak zaptırapta alınması anlamına gelir. Bütün bir resim tarihi, bütün bir edebiyat, müzik, felsefe ve nihayet sinema, hep kadının çevresinde dönüp dururlar son tahlilde; açık ya da örtük biçimde. Venüs gezegenini aramak gibi bir şeydir bu, hani sanki kendisinden ne kadar uzak olursak o kadar derli toplu, o ölçüde bütünlüğüyle kendini bize sunacak bir gezegeni. Başdöndürücü, esriklik yaratıcı bu arama, Venüs gezegenini, ulaşılmazlığı içinde gene de ele geçirme yaşantısı, bir sanal varlığın, bir hayalin peşine düşmek anlamına geldiği ölçüde, bir kaçış ve bir elegeçirmedir aynı zamanda. Venüs bu kadar uzaklıktan ne kadar ele geçirilirse o da o kadar ele geçirilir. Dolayısıyla mistikleştirdiği kadının izini süren mistik Donjuan, onu ele geçirmekten korktuğu kadar hiçbir şeyden korkmaz; bu anlamdaki başarı onun kâbusudur. Kadın bir kez kurmacanın, sanalın içinden çıkıp gerçekliğe iner; onu kuşatan mistik bağlar çözülürse; bu mistifikasyonun çıkış noktası olan asıl gerçek kadının da hayata iade edilmesi kaçınılmazlaşır. Parçalanan hayal orada, buradaki kadını da serbestleştirir. Ama işte bu kadın, erkeğin gerek kendi kendisi ile gerekse de hemcinsleri ile kurduğu diyaloğun ortamı olduğundan, tehlike erkek için çok büyüktür. Kadın gerçekliğin içinde ortaya çıktığı yerde, erkeği kendi üzerine geri fırlatacaktır; kendi kendisi gibi olanların arasına. Öyleyse, kadının mistikten geri dönüşü, felaketin ta kendisidir erkek için.

Doğrudan cinsel duyarlığın bir parçası olan güzellik ile soyut, süsleme öğesi olarak varolan güzelliğin toplamı olan dişi, erkeğin kendi hayatına bir anlam kazandırabilmek için *kendi* kültürü üzerinden kendine mal ettiği, sahip olduğu dişidir.

Tıpkı sosyal ve ekonomik gelişme gibi, kültürel ilerleme de kadının erkek tarafından sömürülmesinin bir sonucudur. Bu gelişme sürecine bakıp da, ilk kültürel gelişmeyi başlatıcı "Big-bang"in ne zaman gerçekleşmiş olduğunu sormak bile lüzumsuzdur.

Kadınların bu (erkek) kültürü ile doğrudan bir alışverişleri olamayacağı bellidir. Kadının bu kültüre ancak dolaylı bir etkisi vardır. Bu kültürün hem izleği (konusu) hem de itici gücüdür onlar, ne var ki, adresi değillerdir. O kültürün çaldığı kapının arkasında sadece erkekler bulunmaktadır. Bu yüzden de, aynı kültür, kadına, kendi yabancılaşmış imajını geri yansıtır. Kadın bu imajı, erkek kültürü içinde oluşmuş bu "resmi", benimsediği ve ona itiraz etmediği anda, aynı kültürün mitsel ve idealize edilmiş biçimlerini de yutmuş demektir; bunların arasında "güzelliğini" –erkeğin onu mülk ediniş biçiminde bir araya gelmiş cinsel duyarlığı tamamlayıcı güzellik ile soyut– süsleyici güzelliğini de kabul etmekten kurtulamaz. Bu itirazsız benimseme, kadını ister istemez narsizme –bu idealize edilmiş güzelliğine aşık olma– sonucuna götürür; narsizm ise, kadının, kültürün bu yapılarını onaylaması, kendini onların üzerinde, bu kültürel yapıların tarif ettiği bir güzellik olarak varetmeye yönelmesi anlamına geldiği kadar, aynı kültüre yeni yeni malzeme sunması, onu yeniden üretmesi de demektir. Batı kültürünün belirlediği bu kadın imajına yönelik her türlü düzeltme, onu şurasından burasından onarma girişimleri, ya herhangi bir yoldan gene aynı kültürle bütünleştirilmiş, onun içinde eritilmiş ya da kadını sosyal düzlemde bir aykırılık öğesine dönüştürmüştür. Egemen Batı kültürünün kendine sunduğu kadın imajını ucundan olsun düzeltmeye kalkan kişi, toplumdışı, uyumsuzdur. Kadını uyum sağlamaya zorlayan bu baskı, örneğin Viktoriyan çağın İngiliz kadın yazarlarında ya da 19. yüzyıl Fransa'sının ekspresyonist ressamlarında olduğu gibi, sanata ve hayata bakarken, geleneksel sanatın yapılarına iyice ayak uydurup onlarla uyum içinde hareket etme sonucuna yol açmıştır: Dünyayı ve kendilerini erkeklerin gözünden görmüşlerdir bunlar.

Bu söylediklerimiz, sözünü ettiğimiz erotik eğlencenin, niçin böylesine erkekler için biçilmiş kaftan olduğunu da azbuçuk açık-

lamaktadır. Bu erotik eğlence ürünlerinin estetiğinin, doğrudan, açık, seçik, eksiksiz bir erotikle ilintilenemeyecek olan, ama kadınlar tarafından gene de kendi cinsel duyarlıklarının ve duygularının ifadesi olarak benimsenmişe benzeyen klişe tiplemelerle, ikide bir karşımıza çıkan stereotiplerle sınırlı oluşunu da gene bu yoldan, bir ölçüde de olsa izah etmek mümkündür. Başka deyişle, erkeğin röntgenciliğinin kadının narsizmine karşılık geldiği, röntgencilik ile narsizmin buluştukları ileri sürülebilir burda. Kadın, kendini erkeğin gözüne, onun belirlediği kültürel yapılar üzerinden sunarken, (erkek) kültürünün etkisiyle dişi cinselliğinin artık geri dönülmez biçimde bu örtük narsizme dönüştüğünü kanıtlamakta, kendi imajında, erotik eğlence ürünlerinde ortaya çıkan kopyasında, bu ürünlerdeki cinsel duyarlılıklarda, yabancılaşmış, aynı zamanda hem aşağılanmış hem de yüksek bir yere konmuş benliğinin, kendi varlığının, kendisinin "tadına, zevkine varır" Dişiliğin tadını çıkartır. Son tahlilde, kendini meta değer olarak benimsemesi demektir bu; bir mal olarak değerini korumayı öğrenmesi.

Demek ki erotik eğlencenin güzellik ideali sadece kadının yoğunlaştırılmış bir geri iadesi değil, aynı zamanda bir tür uzlaşmanın ürünüdür. Bu idealin içinde erkeğin ve onun en başta gelen müttefiğinin, yani kendine yabancılaşmış kadının, dişisel olan üzerine kurdukları tahakkümü tamamlayan kültürel, sosyal ve "ahlaksal" çıkarlar, cinsellikle ilintili çıkarlar ile birleşirler. Bu dişisel-olan, gitgide kültür içinde tırmana tırmana tam bir sanallığa, tam bir hayale dönüşür; böyle bir sanal varlık, artık ancak bir tiyatro oyunu olarak gerçekleşebilme imkânı taşır. Bize, erkeğe ve kadına, "güzel" kadın olarak yansıyan, gözümüzün güzel olarak gördüğü şey, toplumsal statüko içinde, dişisel olanın rolünü, estetize edilmiş, başka deyişle erotik biçimde tarif eden şeydir. Dişisel olan, statüko içinde tanımlanırken erkek seks sembolleri, "asiler", "*action* erkekleri", maço-yıldızlar sosyal "hareket" içinde imgeleştirilir-

ler. Sanatta ve eğlence sanayiinde dişinin cinsel duyarlığının, seks duygusunun canlandırılış biçimi, kadını, kendisine iltifatlar yağdırılan süslü püslü bir kokana durumuna düşürür. Güzellik kavramı, son tahlilde (erkek) kültürünün bir aletidir; bu yoldan cinselliği uysallaştırdığı, sindirdiği bir araç. Bir fotomodel bile, kendi resminin, kendi görüntüsünün "güzelliğine" bakıp kıskançlıktan çatlamadan edemez. Bizim kültürümüzde kadına yönelik her methiye, onu övdüğü kadar onunla alay eden bir şarkıdır aslında.

Bu kültür, bütünüyle dişisel olanın erkek tarafından sürülüp atılması anlamına gelmektedir; bu kültür erkekler için bir iletişim aracı işlevi görürken, kadınlar için uyum sağlama modelleri hazırlayıp durmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Kadının bu kültürü ele geçirmesi, ona bütünüyle kendi damgasını basması, onu radikal bir değişime uğratması anlamına gelecektir; o anda, pis pis sırıtarak, sinsi bir tahrikle, "Bütün bu ülkedeki en güzel (kadın) kimdir?" sorusunu sordurtan ayna da paramparça olacaktır.

Müstehcenlik İlkesi

Sadece erotik eğlencenin değil başka benzeri ürünlerin de bize sundukları hayatiyeti yok edilmiş güzellik idealleri ve erotik davranışlarımızı yönlendiren stratejiler; genellikle "zevksizlik" diye tarif edilen bir kalitenin ürünleri olmalarının yanısıra müstehcenlikleriyle bir muhaliflik kimliği kazanabilirler. Aslında hukuk dilinde "müstehcen" olarak nitelendirilen şeyin hangi özellikleri taşıdığı alabildiğine belirsizdir. Eskiden müstehcenliğinden ötürü tüylerimizi diken diken eden bir şey, bugün olsa olsa, bizi biraz kızdırıyordur belki; o da yasaksız engelsiz pazarlanabildiği için. Ve yarın, bugünün "erotik özgürlüğünü" bir özgürlük olarak anımsamakta bile güçlük çekeceğiz belki de. Gene de müstehcenliğin genel özelliği, hâlâ insanı tahrik etmesi, ona adeta meydan okuması ve –

hangi nedenlerle ve motiflerle beslenmiş olursa olsun– "zevklilik" dediğimiz şeye saldırmasıdır. Müstehcen olan, en azından kültürel gettonun içindeki yolunu yordamını şaşırmış cinselliğin tatminine hizmet etmeyip, açıkça ortaya çıkabildiği ve kamusal alana zorla girebildiği yerde, erotik bir muhalefete; cinselliği bastıran kültüre karşı bir protesto girişimine dönüşür. Erotik eğlencenin içinde müstehcen olan, erosun evcilleştirilmesine karşı isyan eden parçadır; karşı yanda aşılması gereken engeller durduğu sürece varolabilen bir cinsel mutluluk talebidir. Sansür ile mücadele, erotik eğlencenin tamamlayıcı bir öğesidir. Çünkü, müstehcenin ediminde kendine yer bulmuş olan bir anlamdaki "cinsel özgürlük", kültürümüzün yasalarına boyun eğdirilmiştir; müstehcende yer bulan bu özgürlük, kültürümüzün meşru biçimlerinin –onların içinde yer almayan zorunlu bir tamamlayıcısı– olup çıkmıştır. Örneğin Sade, ancak yasaların çiğnenebildiği ölçüde mutluluğun mümkün olduğunu söyler. Bu durumda, müstehcenin, edep ve terbiyeye, ahlak ve iffete, töre, örf ve "güzelliğe" karşı sembolik başkaldırısı, devrimci bir tepkidir; ama gene de son tahlilde erkeksi siyasal bir mesaj olma özelliği taşır; cinselliği serbest bırakmaya çağıran bir siyasal mesajdır müstehcenin mesajı, ama ütopik bir hedefle ilintili değildir; büyük olasılıkla bedene ya da kadına düşman bir amaca hizmet etmesi için cinsel özgürlüğü isteyen bir mesajdır bu.

Düşüncelerimizin çıkışında yer alan tezimiz, yani kültürümüzün erkekler ile kadınlar arasındaki bir iletişim olarak ancak – gerçek değil de– estetize edilmiş dişi üzerinden işleyebildiği tezi doğruysa, müstehcen olan, erotiğin her türlüsüne ve güzellik idealine damgasını vuran erkeksi karakterin sadece negatif yansısıdır diyebiliriz. Başka sözcüklerle: Bizim kültürlerimizdeki müstehcen, kadına, dişiye yönelik "hazzın" özgürleştirilmesini kendi aracına dönüştürmüş erkeklerin erkeklere karşı bir provakasyonundan başka bir şey değildir. Müstehcen sanat yapıtlarının ve müstehcen eğ-

lence ürünlerinin hemen hemen istisnasız erkeklerce yaratılması bu tezi desteklemektedir. "Çirkinin" aranması gibi "güzelin" aranması da kültürümüzün doğayı biçime dönüştürmek isteyen leitmotifinin bir parçasıdır. Müstehcenin yıkıcı gücü, ahlakın ve onun zorlamalarının değiştirilmesini hedeflemez; onlarla sadece bir oyun oynar: Müstehcen, istisna kalmak ister, o kadar.

Dolayısıyla müstehcenliğin *ideolojik* karakterini yakalamak istediğimizde, onun kutsallığı zedelediği iddia edilen eğilimler ile ister istemez birleşmek zorunda olduğu, yani dünya görüşümüzün metafiziğini hedef aldığı savını düşünmek yeter. Öte yandan rekabetin baskısı altında erotik arzını yükselttikçe yükselten ticari müstehcenlik ile, kendini bilinçli bir şekilde muhalefet olarak tanımlayan sanatsal müstehcenlik arasındaki büyük farkı kesinlikle unutmamamız gerekir. Bu farklılığa rağmen her iki müsehcenliğin temelinde yatan –iç ve dış sınırları, zorlayarak hasara uğratma pahasına– bastırılmış erotik itkileri patlarcasına serbest bırakmaları, bunların ortak özelliğini oluşturur. Bastırılmış erotiğin inflak etmişçesine müstehcen aracılığıyla açığa çıktığı bu süreçlerde, erkeklerin görünürde aşabildikleri şey –büyük olasılıkla erkek rolüne sımsıkı sarılmış olma durumu da bu aşılanlar arasındadır– bu biçimiyle kadınlar için büyük olasılıkla mevcut değildir; başka deyişle, kadını müstehcenden bu biçimde etkilenmez. Bir yapıt ne kadar müstehcenleşirse (pornografileşirse değil ama) o ölçüde erkeklere yönelmeye ve onlara hitap etmeye başlar. Dizginlenmemiş cinsel haz mitosu –müstehcen her şeyin içinde bulunan ve gerek ruhsal gerekse fiziksel zedelenmeyi umursamayan bu mitos– kültürümüzün belirlediği erkek bireylerin, içinde manevra yapıp durdukları bir çıkmaz sokaktan son kurtuluş umudu gibi görünmektedir. Başlangıçtaki hayati gücünü yüceltip (başka kanala aktarmaya) programlanmış olan bastırılmış cinsel enerji, "erotik kaderinden" kurtulamayarak, dolayısıyla yeniden erotikle ilintilenerek müstehcen

aracılığıyla başlangıç noktasına geri püskürtülür; ve çıkış noktasına geri yansıtılmış bu enerji, orada yabancılaşmayı körüklemekten başka bir işe yaramaz. Erkek, müstehcen ideolojisi aracılığıyla cinsel yabanıllığın o ilkel başlangıç konumuyla ilintilenmeyi dener, ama bu yabanıllığı aynı zamanda bastırmaya da devam eder.

Müstehcen *fantezi*, cinselliği yaşamla bağlamından koparır ve ona "sanat" karakteri atfeder. Ve her sanatta olduğu gibi, müstehcenin içinde de çoğaltma, sıralama, varyasyon, yükseltme, abartma, çelişkili olanla karşı karşıya gelme, modülasyon ve kurallılık vardır. "İkileştirme, çoğaltma ve nesneleştirmenin tinsel olduğu kadar tensel de olan süreci, doğal olanı birçok yönden çarpıtarak ve parçalarına ayırarak doğrudanlık alanından çıkartıp dolayımlılık (iletim) alanına taşır. Ayna (yansıtıcı) muhakkak ki, ortalama doğanın olanaklarının artistik sömürü düzeyine yükseltilmesinin en eski aracıdır. Ayna, bütün müstehcen fantezilerin başlangıdır. Cinsel münasebetlerin ve bunların sapkın biçimlerinin tekrarı, fizyolojik yönden incelendiğinde ve yazılı metinlerde salt kuram olarak anlatıldığında bize alabildiğine tekdüze gelir muhakkak, ama (bu cinsel münasebet edimleri ve müstehcen biçimleri) hiçbir engel ve sınır tanımayan sistem içinde ortaya çıktıklarında, insanın doğaya tinsel yönden zorla tecavüz etme taleplerinin bir ifadesine dönüşürler..." "Edepsiz" olandan duyulan meşru, ama o ölçüde özgürleştirici hazdan öte bir şey olan müstehcenlik, *felsefi ve mistik* boyutlarda ortaya çıkış biçimiyle, cinselliğin karı - koca yatak odasındaki burjuva hapishanesinden kurtarılmasına yönelik bir harekettir; üreme amacına yararlı bir edime döndüğü yerden; hele hele İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni cinsel "aydınlanma" hareketiyle birlikte en azından hayatın yeniden üretimi, sağlık ve huzur adına üremeye hizmet ettiği yerden kaçırılışıdır. Ama işte, felsefe ve mistik içindeki bu müstehcen, aynı zamanda, cinselliği, sadece tamamiyle nesneleştirme, tepeden tırnağa şeyleştirme adına

özgürleştiren aristokratik bir harekettir. Öte yandan, mantıksal bir sonuç olarak, sözkonusu erotik mistisizm, müstehcen fanteziye eşlik etmeden edemez. Öyle ki, Georges Bataille gibi bir yazar, kendi ölümünü, cinselliğin en son, orjistik (düzlemdeki) gerçekleşmesi olarak tanımlayabilmiştir. Hakiki müstehcenliğin mitlerinin, mitosun içinde, eros ile Thanatos'u (ölüm içgüdüsünü) birleştirdiğini söylemek pek de yanlış olmaz.

Müstehcenlik bir *yaşam duygusu* olarak altkültürlerdeki sanat ve eğlence ürünlerinin biçimleri içinde olduğu kadar kimi kuramlarda dışavurduğu haliyle bizzat cinselliği yalıtarak hakiki hayatın üstüne çıkartmadan edemez; tıpkı bir dinin gerçekleştirilmesinde olduğu gibi. Politik güç, ekonomik, "bilgilerimiz" ve cinsellik, tarihin akışı içinde, öğeleri birbirlerinden ayırdedilemez ve kopartılamaz hale gelmiş bir egemenlik ve tahakküm konteksi oluştururlar. Bu alanlardan tek birini ötekilerden ayırıp orada bir devrimci dönüşüm gerçekleştirdiğinizde, bu gelişme yeni bir dengeye ve durağanlığa yol açar; çünkü bir sorunu hakiki hayatın içindeki bağlamından çekip alarak onu "manevi bir kurtuluşun" ortamına dönüştürmek anlamına gelir bu.

Dolayısıyla burada tartışılması ve karşı çıkılması gereken sorun, erotik eğlencenin –özellikle de müstehcen niteliğine ulaştığı yerde– meşruiyeti değil, insanın kendi cinselliğinin –gerçek hayatın öteki alanlarının üstüne konarak– onun kurtuluşunu getireceğini söyleyen özgürleştirme ideolojisidir. Bu ideoloji, Batı kültürünün muhalif kuramlarını bir hayalet gibi yoklayıp durmakta, en başta da cinsellik sayesinde insanın saldırganlıktan uzaklaşacağını söylemleştiren bir kurtuluş vaadi niteliği taşımaktadır. Cinselliğin yapay (sanatsal) bir ritueller toplamı olarak yeniden kurgulanması, sosyal yapıyı alttan alta yıkıcı bir edim olarak sözde siyasallaştırılması ve sanatsal anlamda estetize edilmesi, bütün bunlar, bizi geç-

mişi yüzyıllarca geriye giden bir baskıdan kurtaracak bir aydınlanmanın belirtileri olmaktan çok, bizim cinsellik ile olan sorunlarımızın göstergeleridirler ve siyasallaştırılmış, estetize edilmiş cinselliği bir kurtuluş söylemi olarak kotaran ideoloji, zaman zaman hâlâ standartlaştırılmış erotik eğlencenin meşruluğunu sağlarken, "cinsellik konusunda duyduğu kaygılar" üzerine, suskunluğu ve cinsellikten uzak durmayı yeğleyen öteki hareketlerin negatif kopyasından başka bir şey değildir.

Erosun Bastırılması

Günümüzün nispeten geniş erotik özgürlüğünü borçlu olduğumuz popüler cinsel aydınlanma hareketi, cinselliğin insan içinde doğal yoldan yerleştirilmiş, kapalı, bitmiş ve duruma göre engellenebilecek, duruma göre körüklenebilen bir şey olduğu anlayışını temel alır. Bu anlayışın olası yanılgılarından biri, cinselliğin orasından burasından budanabilen ama nihai olarak değiştirilmesi olanaksız, sabit bir büyüklük olduğu sanısında yatmaktadır. Böyle olunca da, Avrupa tarihindeki burjuva çağı, cinselliğin uzun süreli baskı tarihi olarak kabul edilirken, cinselliğin değiştiği çağ olarak anlaşılmaz. Cinsellik insanın doğal bir yanı olarak, tıpkı, kötü ve iyi gibi, doğuştan getirdiği bir şey olarak göründüğü için, "ebediyen" varolacak, insan varlığının başı ve sonuyla özdeş, cennetle cehennem gibi bir şey olup çıkmıştır. Oysa tabii, cinselliğin aynı zamanda toplumsal bir *ürün* olmakla da kalmayıp, bu toplumsal karakterin, cinselliğin biyolojik "hakikatinin" üstünü örttüğü gözden kaçırılmaktadır. Çünkü cinselliği, iktidarın zorla ezmeye çalıştığı bastırılabilecek bir doğa verisi olarak kavramak ne kadar olanaksızsa, bilgi'nin, adım adım onun üzerindeki örtüyü aralamak için uğraştığı bir gölgeler diyarı olduğu anlayışı da o kadar yanlıştır. Cinsellik, tarafların değişterebileceği tarihsel bir kurallar bütünüdür bir bakı-

ma. Çünkü cinsellik her şeyin temelinde yatan ve zar zor anlaşılabilen bir gerçeklik değil, üzerinde bedenlerin uyarılmasının, hazzın yoğunlaşmasının, tartışma isteğinin, (söyleme kışkırtmanın) bilgilerin biçimlendirilmesinin, denetimlerin artırılmasının ve dirençlerin bazı büyük bilgi ve iktidar stratejileri içinde birbirleriyle zincirlendiği büyük bir yüzeysel şebekedir. (M. Foucault)

Bu söylenenler, bizim kendi cinselliğimiz hakkında öğrendiklerimizin aynı zamanda cinselliğin "buluşları" olarak üretildiği anlamına gelir. Başka deyişle, cinselliğin bir kültürel bilgi ve iktidar ilişkileri toplamı olduğunu keşfederken, bunları, cinselliğin gerçekleştirdiği buluşlar olarak da kavrarız. Zaten, cinselliğin tıpkı öteki ihtiyaçlar gibi kültürel bilgi ve iktidar bağlamlarından oluşmuş bir büyüklük olarak anlaşılması gerektiği kesindir; şunun şurasında, kültürel etkileme mekanizmaları günlük yaşamın deneyimleriyle birleşerek açlığı bile "değiştirmekteyken" aynı şey cinsellik için niçin geçerli olmasın? Cinsellik, insanın doğasından kaynaklanan toplumsal bir sonuçtur; kendini durmadan yeniden doğurur; bu nedenle, "baskı" ve "kurtuluş" görece büyüklüklermiş gibi gelir bize.

Sanki cinsellik sadece yasaklar ve onların çiğnenmesi bağlamı içinde tanımlanabilirmiş gibi bir görünüm vardır; sanki cinsellik anlayışımız, kültürel engellerin onu tuhaf bir şekilde cazip ve ilginç kılmasından etkilenirken, deneyimlere açık, birbirimize aktarabileceğimiz bir ihtiyaçlar konteksinde cinsellik çekiciliğini yitirmektedir. Erotik resim içindeki sosyal serüven, psişik cüret, bize, kendi içinde sıradan, "bayağı" somut cinsellikten daha anlamlı ve önemli gelmektedir ve tutkularımız binbir kata bölünüp parçalanmışlardır. Bu gerçek doğrultusunda, müstehcenliğin ideolojisi cinsel bir ütopyanın peşine düşmek yerine (böyle bir ütopik cinselliği zaten tasarlama yeteneğimiz almaz) yasakların sınırlarını aşan değerler alanında dolanıp durur. Cinsellik konusunda ortaya çıkmış hani her toplum biçiminin şu ya da bu haliyle tanıdığı asi tepkiler,

aslında erotik yasaklamaların ve kuralların öteki yüzünden başka bir şey değillerdir. Bu yasakları delmek, tercih edilen sosyal bir edim olarak belirlerken, yasak çiğneme isteği çekici ve ciddi ciddi uygulanmaya çalışılan çabalara itici güç olmaktadır; ama aynı şekilde, tam da bu çabaların karşısında, cinselliğin bastırılması ve itilmesi için, ahlaksal, dinsel veya siyasal meşruiyet dayanakları aranıp durur. Başka deyişle; hayal ve sanallık gene hayal ve sanallıkla, ideoloji ideolojiyle, yabancılaşma yabancılaşmayla dengelenirken, ancak pozitivist bir kafa, bu birbirine sarmaşmış ikililerin oluşturduğu sarmalın ucunda, cinselliğin her türlü korkuyu aştığı cennetimsi bir durum görebilir. Cinselliğin belli amaçlara hizmet etmesi durumunu, toplumsal koşullanmışlığıyla birlikte normlaştırılmasını ve baskı altına alınmasını aşacak tek süreç tarihtir; ama tarihin aşılması anlamına gelen şey, insanlık için cinselliğin gerçek özgürleşmesi diye anlaşılan şey, nedir ne değildir, bunu tasarlamamız olanaksızdır; şu andaki mutluluk miktarından daha fazlasının da nasıl bir şey olduğunu tasarlayamamamız gibi. İşte bu yüzden, dikkatimizi bir son noktada mutluluğun ve cinsel özgürlüğün neye benzeyeceği, bizde hangi duyguları yaratacağı gibi konulara yönledirmemiz de sözkonusu olamaz. Bizi ilgilendiren, doğrudan cinselliğin kurtarılması, onun özgürlüğüne kavuşturulmasıdır. Cinsellik, tıpkı ölüm gibi, aşk, acı, mutluluk gibi, gerek bilgimizin alanı içinde gerekse de gerçek hayatımızda tarihsel olana bağlanmak istenmeyen ve bu girişime inatla direnen varlıksal alanlardandır.

Ama bütün bunlar, cinselliğin bastırılmasının sözkonusu olmadığı ve özellikle son iki yüzyılda, cinselliğin tarihinin cinsel dürtülerin zorla –psikolojinin anladığı anlamda– bastırılıp itilmesinin tarihi olmadığı anlamına gelmemektedir. Ama öte yandan erotiğin herhangi bir şekilde gösterilmesi girişiminin muhakkak ideolojik bir meşruiyete dayandırılmak istenmesinin yanısıra ahlaken de ge-

rekçelendirilmesi zorunluğu –hatta hazları hedef alan ticari kaygıların ön plana çıktığı yerde de geçerlidir bu zorunluk– cinsellik ile şöyle keyifli keyifli, iç ferahlığı ve vicdan rahatlığıyla oynamanın bizimki gibi kültürlerde imkânsız olduğunu göstermektedir. Cinselliğin ideoloji alanından tutun da reklam dünyasına, oradan, bireyler arası iktidar ilişkilerini düzenleyici doğrudan araca dönüşmesine kadar karşılaştığımız genel araçsallaştırılması olgusu, cinselliğin, içinde yaşadığımız çağda öteki çağlarda karşılaşmadığımız, onlardan ilkece farklı bir işlev taşımasına yol açmıştır. Bu işlev değişikliği bir yandan kültürümüzün dışavuruş biçimleri içinde ortaya çıkarken bir yandan da cinselliğin yerine getirilemediği duygusuyla kendini ele vermektedir.

Michael Foucault cinselliğin 17. yüzyıldan başlayarak dönüşüme uğramasını aşama aşama öbeklerken, dört büyük "stratejik bütün"ü birbirinden ayırdeder. Ve buraya kadar anlatageldiklerimizin ardından erotik eğlencenin karşımıza çıkan tüm dışavurum biçimlerini bir şekilde bu dört bütünden birine dahil etmek mümkündür. Eğlencenin erotik mitleri bu "stratejik bütünler" çevresinde öbeklenirler, onların devamını sağlar, götürüp onları bilinçaltına demirlerler.

1. Kadın Vücudunun Histerikleştirilmesi

Kadının vücudu bütünüyle cinselliğin işlediği bir vücut olarak analiz edilir. (Kalitelerine göre öbeklenir ayıklanır.) Bu vücut içindeki ayrılmaz bir pataloji (hastalık) yüzünden tıbbi pratiklerin alanına dahil edilir ve nihayet bu vücut (doğurganlığını / verimliliğini sağlamak ve düzenlemek zorundu olduğu) toplumun bedeniyle; (en temel, en öz ve işlevsel öğesi olarak –kendisinin de– taşımak zorunda olduğu) ailenin mekânı ile ve (meydana getirdiği ve bütün bir biyolojik - ahlaksal yetiştirme / eğitim boyunca süren bir sorumlu-

luk sayesinde korumak zorunda olduğu) çocukların hayatı ile organize edici bir bağ kurar: Anne, kendi negatif görüntüsü olan "sinirli kadın" ile birlikte histerileştirikleştirilmenin en belirgin biçimini oluşturur." (Michel Foucault)

Dişi vücudunun imgeleştirilmesinde biraraya getirilen "annelik" ile cinsellik arasındaki çelişki –burjuva toplumunun (bu ikisini birleştiren ve sosyalizasyonun üst amaçları içinde eritmeye çalışan tutumunun) ortadan kaldırılmaz bir ikilem olarak algılanmasına yol açan bu çelişki– yansız, doğal bir değerlendirme yapılmasını da imkânsız hale getirmektedir. Bu yüzden de, erotik eğlencenin ürünlerinde dişi bedeni, cinselliğin sembolü olarak anıtlaştırılmıştır; annelik ile cinsellik arasındaki çelişki, bir bastırma ve kaydırma ile çözülür burada. Ya da kimi erotik yıldızların beyazperdeye yansıyan kimliklerindeki çıtkırıldım, narin, yumuşak kadın, "sinirli kadının uysallaştırılması" anlamına gelmektedir. Bu hassas mı hassas erotik mitler, cinsellik ile annelik arasında sıkışmış sinirli kadın gerçeğini örten kaydırmalardır; tıpkı cinselliğin anıtlaştırıldığı kimliklerde, anneliğin bastırılması gibi. Batı kültürünün erotik eğlencesindeki koca göğüs fetişizmi de annelik ile cinsellik arasındaki bu çelişkiden kaynaklanmaktadır büyük olasılıkla.

Erotik eğlence, oldum olası sonuna kadar gerginleştirilmiş bir yay gibidir; abartılmış cinsel gerilim doludur; alabildiğine de yapaydır; başdöndürücü, dinlenmek bilmeyen bir komiklikler dizisidir ya da mistik bir "kutsallığın" iliklerine işlemiştir; insanda huzur koymaz. Yasakların sınırlarını geçmeyi denediği yerlerde iyice artan bir paniktir o; nesnesini aşağılamaya çılıştığı yerde de alabildiğine uç bir dehşete kapılır. Erotik eğlence hemen hemen hiçbir zaman histerikliğini elden bırakmaz, gerçekten de bir bütün olarak ele alındığında dişi vücudunun histerikleştirilmesine dönük yüzyıllar süregelmiş bir gelişme sürecinin kusursuz, en eksiksiz ifadesidir erotik eğlence.

Bu süreç de, son tahlilde, cinselliğin, insanın ayrılmaz bir öğe olarak içinde taşıdığı doğal bir güç olduğu tezinden hareket eder; ehven fırsat çıktığında harekete geçecek doğal bir potansiyeldir bu cinsellik. Bu cinsellik çocuk ve çevresi için maddi ve manevi bir tehlike olarak algılanır. Çocuğun içinde örtük biçimde varlığını sürdüren cinsellik, yaşlıların, otoritelerin denetim ve yönlendirimi altında belli bir dönemde –çocuk toplumsal olgunluğa ulaştıktan sonra– öteki deyişle cinselliği bir tehlike oluşturma özelliğini atlattıktan sonra, ortaya çıkmasına izin verilen şeydir. Duyguların üzerindeki denetim ve koruyuculuk olarak kendini gizleyen çocuk cinselliği karşısındaki bu korku, cinselliğin belli bir biçimden ve amaçtan yoksun oluşundan duyulan korkudur aslında. "Anababalar, aileler, eğitmenler, doktorlar, psikologlar bu değerli, vahim, tehlikeli ve tehlikeye açık cinsel tomurcuğu, sürekli bir biçimde sorumlulukları altına almak zorundadırlar. Bu pedagojikleştirme, daha çok mastürbasyona karşı Batı'da iki yüzyıl kadar süren savaşta ortaya çıkar."(*) Ve bu cinselliği motive eden duygular, ona duyulan kıskançlığı da kapsayacaktır. Çocukların cinselliğinde, insan bastırıp bilinçdışına attığı kendi cinselliğinin *tarihinin* bir bölümünü yeniden bulur. Öte yandan çocukların "temizliği ve saflığının" cinselliğin "pisliği"ni adeta meşrulaştırmaya hizmet ettiği bir yerde cinselliğin ille de meşru yoldan gerçekleştirilmesini isteyen gerekçenin kendisinin cinsel karakterli olduğunu düşünmek katlanılmaz olmaktadır.

Ayrıca, çocuk cinselliğinin bastırılıp bilinçaltına itilmesi, burjuva ailesini –bizzat kendisinin zorunlu hale getirdiği çok çeşitli kaydırma ve yüceltmelerle– dengesini ancak sağlayabildiği bu aile-

(*) *Cinselliğin Tarihi*, M. Foucault, Afa, çev. Hülya Tufan, s. 110.

nin yapışkanıdır. Bu aile biçiminin dağılma eğilimine girmesiyle birlikte toplumun da çocuk cinselliğine olan tavır ve anlayışı değişmeye başlar. Ailenin sosyalizasyonu görevini gitgide daha çok yüklenen soyut, kollektif pedagojik araçlar, cinselliği, öncesine göre daha yumuşak, onunla öyle fazla inatlaşmadan başka kanallara kaydırırlar, ama o ölçüde de etkilidirler. Elbette çocuk cinselliği pedagojinin içine alınalıberi, geçmişte rastladığımız ve bir anlamda (çocuğa karşı) babaerkil bir haçlı seferi olarak yorumlayabileceğimiz, kendi kendini tatmine (mastürbasyona) karşı açılmış o büyük savaştaki biçimleri çoktan terk ettik, ama gerek bizim cinsel pedagojimizin kimi bölümlerinde, gerekse "gençlere yönelik" yasaklarını biraz olsun gevşetmiş bulunan erotik eğlence ürünlerimizde çocuk cinselliğinin denetlenmesi ve yönlendirilmesi eğiliminin sürüp gittiği de aşikâr bir gerçektir. Bu demektir ki, bizim kültürlerimizin cinsellikle ilintili pedagojisi, cinselliğin fizyolojik ilişkilerini açıklayıcı zorunlu bilgilerin yanısıra, cinsellik ve onun duygusal ilişkilerle ilintilenişi konusunda da ideolojik bir tablo sunmadan edemez ve bu ideolojik tablonun "doğru ya da yanlış" olup olmadığına hiç aldırış etmeksizin, çocuk cinselliği ile yetişkin cinselliği arasına ve daha başka yerlere sınırlar çekip, alanlara ayırdığı bu cinselliklerin işlevlerini tarif edip durur. Çocuk cinselliği, ta işin başından beri evrilip çevrilip tam bir melodram biçimine dönüştürülmüştür; bu cinsellik, bu melodram içinde, "temiz", bozulmamış bir iletişim aracı olarak işletilmek istenir.

Hatta bugün, gençler ve çocuklar için erotik eğlence gibi bir şeyler ortalıkta gezinip durmaktadır; en azından gündelik yaşamın içinde yer alan çocuk ve genç cinselliği boyutları hepten yok sayılmamaktadırlar ve erotik eğlenceyi daha uygarlaşmış bir biçimde çocuk ruhuna uydurmak, bugün artık büyük bir "günah" sayılmıyor. Ama gene de, çocukların ve gençlerin cinsellik konusunda bu denetimli aydınlatılma eğilimlerinde, çocukların cinselliğine göz-

yumuşta kendini ele veren hoşgörüde ve belli başlı erotik eğlence ürünlerinin ortaya çıkış biçimlerinde çocuk cinselliğinin pedagojikleştirilme çabalarının kalıcı bir biçimde hayata geçtiği izleniminden kurtulamıyoruz.

3. Üreme Davranışının Sosyalizasyonu

Cinsellik, üreme ve ekonomi arasındaki bağlamlık, toplumsal etkilerle düzenlenir; tıp, psikiyatri, sosyal uyarıcılar (dört kişilik aile ideali, sosyal başarının "erotikleştirilmesi", çeşitli güzellik idealleri vb.) mali destek üzerinden denetleme (çocuk parası, vergilendirme toleransları vb.) ve nihayet töre'nin ve "moda"nın buyruğu, cinselliği, sorumluluğa çağrı yaparak sosyalleştirirler. Bu ekonomik ve sosyal düzenleme yolları ve biçimleri, erotik eğlencenin de tamamlayıcı bir öğe olarak eklendiği cinsel pratiğimizi belirlerler. Ama öte yandan gerek güzellik idealleri gerek sosyal ortam çizgileri, gerekse de edebiyatımsı metinler aracılığıyla bu etkiler doğrudan erotik eğlence içinde de ete kemiğe bürünürler. Sözgelimi Batı'da Gökkuşağı basını diye tarif edilen pembe kültürün içinde boy gösteren seks sembolünün aynı zamanda bir eş ve anne olarak tam da erotik bir mite dönüşmesi ya da cinsel ilişki öncesi yapılan kurun, iltifat seremonilerinin müsamaha edilebilecek, benimsenebilir bir erotik ilişkinin hazırlık ve ön aşaması olarak algılanması (şu çok büyük ticari başarı sayılabilecek *Emanuelle* dizilerini düşünelim) bu manipüle edici etkilerin doğrudan erotik eğlence ürünleri içinde de varolduklarını göstermeye yeter. Katıksız pornografik malzemeyi bir an için bir yana bırakacak olursak, erotik eğlence, cinsel serüveni, erotik bir sosyalizasyon (sürecinin) parçası olarak anlatır, diyebiliriz. Bu sosyalleştirme sürecinin öteki ucunda ailenin erotik ekonomisine eklenir bu serüven. Erotik eğlencede happy-end, paradoksal ama bir bakıma tipik bir özellik taşır: Mutlu son, erkeğin

ya da kadının cinselliğin baştan çıkartıcılıklarını aşmaları, eve dönüşleri anlamına gelir; cinselliğin evcilleştirilmesi anlamına.

4. Sapkın Hazzın Psikiyatrikleştirilmesi

"Cinsel içgüdü, özerk bir biyolojik ve psişik içgüdü olarak tecrit edildi; olası tüm anormallikleri analiz edildi; (bu içgüdüye) (insanın bütün davranışını) normalleştirici ve (de) patalojileştirici bir rol atfedildi; sonunda da bu anormallikleri giderici bir tekniğin peşine düşüldü. (Michel Foucault). Erotik eğlencemizin büyük bir bölümünün, cinselliğin normalleştirici etkisini temel söylem haline getirdiği apaçık ortada. Cinsellik çeşitli düzlemlerdeki başarısızlıklarımızın, bizden bekleneni ortaya koyamayışımızın, endişe ve korkularımızın, giderek, varoluşumuzun "olanaksızlıklarının" ilacı olarak tanıtılıyor. Bu propaganda çerçevesinde, ucuz bir teselli olarak beliriyor.

Ama bütün bunların yanısıra gitgide artan genel bir ilgi, cinselliğin, daha çok patalojikleşmiş biçimlerine yöneliyor; bu hastalıklı cinsellik biçimleri, psikolojinin denetim ve düzenlemesine tabi olmaya razı oldukları yerde "izin verilen" erotik içine bile rahatlıkla girebiliyorlar. Gelgelelim bu eğilimde de, normalden sapmış erotik eğilimleri aslında üstesinden gelinmesi gereken sorunlar olarak karşımıza çıkartan anlayışın yansısını buluyoruz. İzin verilenin dışındaki alanda devinen ve belli koşullarda içeriye buyur edilen bu "sorunlar", en azından yumuşatılırsa, toplumun sert tepkisinden de kurtulabilirler mesajını almak zor değil buradan. Eğlenceci basının cinsellik temasına eğilmiş kısmını, magazin, dergi ya da bulvar gazetelerini incelemeye kalktığımızda, cinsel "ifratlardan" ya da aşırılıklardan duyulan hazzın kendini ahlaksal bir tepki ve kızgınlık görüntüsü altına mı gizlediği, yoksa, burada karşımıza çıkartılan şeylerin erotik serbestliğin, aslında cinselliğe düşman eğilimlerin

bir devamı mı olduğunu kolay kolay yakalayamayız. (Seks filmi türü için de geçerlidir bu.)

Yadsınmaz bir gerçek varsa, erotik eğlencemizin büyük bir bölümünün bizim cinsel sorunlarımızı çözmeye değil, onlarla başetmeye yönelik oldukları gerçeğidir bu; onlarla boğuşmaya ancak yeten bu eğlencede, cinselliğin tadı tuzu yoktur aslında. Cinsellik bir sevinç kaynağı olarak kendini varedemez orada. Başka türlü söyleyecek olursak: Erotik eğlence, mevcut cinsel sorunlardan yola çıkar, yoksa, hedefinde ulaşılabilecek amaçlar bulunmaz. Belli ölçülerde haklı olan, sapkınlıklardan duyduğumuz korku (erotik içgüdüler ile bunların kendilerini açma olanaklarının darlığı arasındaki olumsuz ilişkiden kaynaklanabilen sapkınlıklardan duyduğumuz korku) eğlence ürünlerinde "toplum oyunlarının" malzemesine dönüşür; her köşeden, denetimden çıkmak, yönünü yordamını şaşırmak korkusu üzerimize çullanır. Ve uyuşturulmak, korkuyu duymamak ister insan. Eğlence, bu uyuşturma işlevini yüklenirken, şaşırtıcı bir gevezelikle karşımıza çıkar. Şimdiye kadar suskunlukla geçiştirilmiş şey, bundan böyle dırdır konuşulup durulan bir şeye dönüşmüştür; çünkü başka türlü ona katlanmak olanaksızdır; ama ne var ki cinselliği, popüler tartışmaların söylemlerinde dedikleri gibi, bir kavrama oturtmak, artık dilin kendisi de çoktan yabancılaştırmanın bir araç ve ortamına dönmüşken, hiçbir şey ifade etmemektedir. Bu dille o cinsellik, kavranılamaz. Tamam, susma, susturulma, baskı altında tutulmanın bir biçimidir; ama cinselliği canlandırırken ve gösterirken, onu anlatırken kullandığımız sözcükler ve görüntüler de bir başka susma yoludurlar; cinselliği onlarla kurtaramayız.

2. Erotik Eğlencenin Biçimleri ve Sinemalaştırılması

Edebiyat(*)

Sinemanın yararlandığı, kendine ifade yolu olarak seçtiği erotik biçimler, erotik edebiyat, plastik sanatlar, erotik oyun ve Strip-tease gibi çok sınırlı sayıda türün ve tematik alanın çevresinde dolandığı gibi, sinema da bu alanlara kendince yepyeni bir boyut eklemiştir. Erotik edebiyat, filmin dramatürjisini, güzel ve plastik sanatlar, ikonografisini (erotik sinema bu ikonografi çevresinde düzenlenir) ve Strip-tease de dahil olmak üzere erotik oyun ve gösterilerde kadın vücudunun mitolojileştirilmesini sağlarlar. Pin-Up'larda ve cinsel birleşmeyi gösteren fotoğrafların aktüel biçimlerinde eros, idealleştirilip anıtlaştırılır; bu anlamda, gerçekçi bir canlandırma ve gösterme yoluyla "aşılır"; (başka deyişle bunlar aracılığıyla orta-

(*) Bu bölümde sözü edilen erotik yapıtların özeti çok kısa tutulmuş. Orijinal metnin arasına *Erotik Edebiyatın Tarihi*, Alexandrian, 1993, Mitos Yay.; ve İngiliz Ed. Tarihi, Prof. Mina Urgan, 4. cilt; Altın Kitaplar'dan derlediğimiz bilgileri ekledik. Bu bölümleri ayraç içine aldık. Özgün metindeki bilgi ile bu bilgileri harmanladığımız yerde (kitabın yazarlarından da özür dileyerek) gerekli bir tamamlama yaptığımıza inanıyoruz.

dan kaldırılıp korunur.) Erotiğin bu ifade biçimleri, erotik eğlencenin dar bir çevrenin ayrıcalığı olmaktan çıkıp kitlesel kullanıma açılmasını sağlarlar. Ve nihayet seks fıkraları ve "skandallar", kullanıcısına, kendisi ile erotik arasına mesafe koyma, cinselliğin anlatılması, gösterimi ya da canlandırılmasını sağlayan öteki biçimlerden farklı olarak, kendini bu fıkra ya da espiriler ardına gizleme imkânı verdikleri gibi; bunlar, etkileri uzun süren biçimler olma özelliğini de taşırlar.

Erotik hakkında bir şeyler yazma alışkanlığı neredeyse yazının tarihi kadar gerilere gider. Sözgelimi İncil'de fahişelerle, akraba ilişkileriyle, gayrı meşru aşklarla ilgili öyküler yer aldığı gibi, dört İncil'den en az ikisinin içinde kusursuz pornografik bölümler vardır. Bu bölümler, öyle herhangi bir ahlaki kaygıyla yazılmış olmaktan ya da belli bir tarihsel önem taşımaktan çok, doğrudan cinsel etkilerinin heyecanlandırıcı atmosferini yansıtırlar. 1877'de Charles Bradlaugh ve Annie Besant İngiltere'de müstehcen bir kitap yazıp yayma suçlamasıyla kovuşturmaya uğradıklarında (doğum kontrolüyle ilgili bir kitaptı bu), yargıca, onun ölçülerine göre müstehcen niteliğini taşıyan ve mantıken yayımcılarının, yani kilisenin yargılanmasını gerektiren tam 150 bölüm sunmuşlardı Kutsal kitaptan.

"Eski Ahid"in sayfalarında erkekler ve kadınlar, kendilerini cinsel arzunun nesneleri olarak betimleyen ve katıksız pornografik nitelikteki ifadelerle anlatılırlar. Kutsal kitabın bu bağlamda sözünü ettiği kişilerin fahişeler ya da onların müşterileri, karı-koca ya da Hazreti Davut ve damda yıkanırken gördüğü Batşeba olması hiç farketmez. Kimileyin cinsel merak ve betimleme heyecanı, her türlü ağırbaşlılığın; edep ve arın sınırını aşar. Samuel İncili'nin II. kitabının 13. bölümünde Ammon'un kızkardeşi Tamar'a kendi erkek kardeşince tecavüz edilişini anlatan bölüm buna tipik bir örnektir. (H. Montgomery Hyde)

Sinema İncil'in erotik hikâyelerine sık sık ilgi göstermekten geri kalmamıştır. King Vidor'un yönettiği 1959 yapımı "Hazreti Süleyman" (ve Saba Melikesi Belkis) gibi filmler, "antik-filmler" türüne özgü bir anlatım ve estetik anlayışla, konularını düzenlerlerken, kahramanlarının erotik ilişkilerini doğrudan değil de bir semboller dili aracılığıyla verme hedefini hep gözönünde tutmuşlardır. İncil'e özgü trajedik olaylar ile bu filmlerin hemen hiçbirinde eksik olmayan orjistik kurban törenleri, tarihin akışını yönlendirici bir kadere dönüşmüş erotik ilişki ve de ince, zarif, tahrik edici –bir başlarına erotik bir mitos kurmaya yeten– kostümler içindeki rahibe ve kraliçe rolündeki oyuncuların narsist cinsel cazibeleri; bütün bunlar biraraya gelerek, esin kaynaklarının arkaik gücünü, günün burjuva aşk öyküleri ile birleştirmeye çalışan bir erotik tablo ortaya koymuşlardır. (Bu konuda, dizimizin "Serüven Sineması" kitabında geniş açıklama yapılacaktır.)

Antik çağ, zengin bir erotik edebiyat oluşturmuş ve sanat ile felsefe, "namuslu", iffetine düşkün, eşine sadık kadından çok, saray entrikalarını yönlendiren, derebeyinin, kralın perde arkasındaki asıl "aşkına", kibar fahişelere büyük ilgi göstermiştir. Bu tür kadınlar, bir bakıma antik Yunan toplumunun dengesini oluşturan vazgeçilmez unsurlardır sanki. Özel, kişisel alan ile genel kamusal alan arasında nasıl herhangi bir kopukluk, herhangi ayırıcı bir çizgi yoktuysa, bu toplumda, baskıcı bir ahlak anlayışının da yeri yoktu. Cinsellik olağan, gündelik hayatla iç içe gerçekleştirilen bir olguydu. Yunanlıların en büyük tanrısı Zeus'un tek bir zaafı vardı: Aşkın ve erotizmin sözkonusu olduğu yerde kendini tutamamak. Tanrıçaları olduğu kadar insanları da baştan çıkartıp hamile bırakmakta Zeus'un üstüne yoktu; dolayısıyla ortaya çıkan tanrı ve tanrıçaların yarı tanrı ve yarı tanrıçalarla birlikte Olimpos'u olduğu kadar yeryüzünü de ortak olarak aralarında bölüşmeleri kaçınılmazlaşıyordu. Bu anlayış doğrultusunda, her cinsel birleşme kendi

mitosunu yaratmaktaydı. Yarı tanrı ve tanrıçaların, tanrı ve tanrıçalarla birlikte oluşturdukları bu mitik dünya, gerçek Yunan insanının da asıl, somut hayatına yansımadan edemeyecekti elbette. Mitos, Yunan insanının cinsel pratiğine damgasını bastı. "Yunanlılar kendi dizginlenemez yaşama ve cinsel zevklerini meşru kılmak adına, Olimpos tanrılarına ve yarı tanrılarına kendi yaşamak istedikleri her türlü yaşama hazzını ve cinsel zevki hak gördüler: Yunanlıların tanrıları Yunan dünyasının, onların yaşama ve sevme tarzının aynasıydılar. (Paul Frischauer)

Din ile erotik bu yoldan birbirleriyle ayrılmaz bir bütün oluşturunca da, erotik ilişkilerin anlatılışında ortada herhangi bir "sorun" kalmayacaktı elbette ve püritan bir duygu ve kafa için müstehcenin üst sınırlarında dolaşan onca oyunun, fresk, yontu ve edebiyat metninin bize gösterdiği şey, Yunan insanının, hayatının hiçbir evresinde ve gündelik yaşamın hiçbir saatinde varoluş amacı olarak gördüğü erotik haz ve zevkten bir adım bile geri atmadığı gerçeğidir.

[Yunanistan'ın erotik ortamı biseksüel bir ortamdı; oğlancılık, oğlancılığın aşk hastalığı kadar, soylu tabakanın içinde yer alan fahişelere düşkünlük de had safhadaydı. "Meleagros'un sevdiği erkek çocuklar üzerine şiirleri, Yunanlıların *phlopaida noson,* oğlancılığın aşk hastalığı diye adlandırdığı şeyi yansıtır. Onların güzelliğinden gözleri kamaşır, oğlancılığın kurbanı olmaktan şikâyet eder; homoseksüel arzunun ölümcül düşüşüne geldiğinde (kendini kaptırdığında) şarabın ve dostların kendisini kurtarmasını ister." Kadınların da öyle fazla töresel ya da ahlaksal baskı altında bulunmadıkları bellidir. Her durumdan haz çıkartmanın meşru bir yolu bulunmaktaydı; sadece "biçimsel" bazı engelleri aşmak yetmekteydi. Heromafrodit'in ideal kimliğinde ifadesini bulan çok biçimli cinsellik, hiçbir yasak ve tabu tanımamanın ötesinde, kadınların da en az erkekler kadar severek ve kendilerini kaptırarak üzerinde kalem

oynattıkları bir alana dönüştürmüştür cinselliğin alanını. ["Suidas'ın *Lexicon*'unun *Astyanassa* sözcüğü altında belirttiği gibi, Yunanlılar, kadınlara erotoloji elkitapları atfetmişlerdir." Helen'in hizmetçisi, Menelas'ın karısı Astyanassa, değişik sevişme biçimlerini hayal etmiş olan ilk kişidir; kendisi erotik figür ve pozisyonlardan oluşan bir el kitabı hazırladı. Onun ardından, bu türün pisliklerini göstermiş olan Philaenis ve Elephantis gelirler. Elephantis'e gelince kimileri onun bir ressam olduğunu söylerler ve Nicolas Chorier şöyle der: "Yunanlı genç kız Elephantis, tahta panoların üstüne çapkınlar tarafından uygulandığını bildiği her şeyi çiziyordu." Elephantis önemli sayılan bir dizi erotik kitabın yazarı olarak bilinir ve kadınlar için, tıpkı erkeklerin felsefe okullarına benzer bir okul kurup yönetmiştir. Tiyatro, şiir ve karşılıklı şarkıların yanısıra, "söyleşi" ve tartışma, erotik olayların anlatımında oldukça yeğlenen yollardan biridir. İsa'dan sonra 125 yılında Samosata'da doğan Lukianos'un diyalogları bu türün en güzel örnekleri olarak kabul edilirler. Alexandrian.]

Eski Roma'nın en tanınmış erotik yapıtlarından biri Ovid'in *Ars Amatoria*'sıdır (Aşk Sanatı). Yirmi beş yaşlarındayken, evli bir kadın olan Corinna ile kuduğu ilişkinin tüm evrelerini anlattığı bir seçki olan *Aşklar*'ı yazan Ovid, kırk yaşlarındayken, üç şarkılık didaktik bir şiir biçiminde kaleme almıştır *Aşk Sanatı*'nı. Kısacası, bir tür aşk ve baştan çıkartma sanatları olan şiir biçiminde yazılmış bu kitap, toplumsal gerçeklik ile sanatçının hayata ilişkin ideal imajının birbirinden iyice koptuğunu gösteren tipik bir belirtiler toplamı da sayılabilir. Toplumsal gerçeklik ile sanatın yansıttığı ideal dünya birbirlerinden ayrılmaya başlamakla kalmamışlar; erotik serbestlik, cinsel özgürlük talepleri, resmi ahlak anlayışı ile bir çekişme ve mücadele içine girmeye başlamışlardır. Kitap bu yönüyle, resmi ahlakın, toplumsal iktidar ve tahakkümü, yoğunluğu değişen ölçülerde, ahlak üzerinden giderek topluma dayatmaya ça-

lıştığının belirtilerini de sunmaktadır. Ovid'in talep ettiği erotik özgürlük, nedenberi, eski Yunan'da olduğu gibi, günlük yaşamın olağan tamamlayıcılarından biri olmaktan çıkmış, kamusal alan ile resmi aristokratik alan arasına kalın çizgiler girmiş, erotik çoktan, serbest ve özgür biçimiyle, ancak toplumun kenar katmanlarınca, öteki deyişle, soylu tabakaca yaşanabilen bir pratiğe dönüşmüştü. Dolayısıyla Ovid'in yaşlılık yıllarında sürgüne gönderilmesi de, yerleşik resmi ahlak anlayışının cinselliğe biçtiği rolün mantıki bir sonucudur.(*)

Böyle olunca da, Roma edebiyatının bellibaşlı bölümleri, ahlaka ve resmi kültüre karşı az çok aristokratik bir muhalefet biçimi olarak anlayabileceğimiz eski Yunan erotik edebiyatından çok daha fazla bizim şimdiki pornografi kavramımızı çağrıştırmaktadır. Ahlakı, toplumsal tahakküm ve iktidarın bir aracına döndürme eğilimleri istediği kadar öne çıksın, Roma toplumunda da cinselliğin daha sonraki burjuva toplumları örneğinde olduğu gibi bastırıldığını söylemek gene de haksızlık olur. Gelgelelim Roma'da da sosyal organizasyon, cinselliği, felsefe, politika ve bilim alanlarının dışına iten babaerkil güçlerin ve fikirlerin oluşumunu teşvik edecek niteliklere bürünmeye başlar. Erotik alt kültürler doğma eğilimine girdikleri gibi, erotiğin anlatılması da oldukça dalgalı, açıklıktan ör-

---

(*) *Erotik Edebiyat Tarihi*'nde, Alexandrian, Ovidius'un *Metamorphoses*, *Fastes* ve *Pontiques*'leri yazdıktan sonra İS 17'de öldüğü Tomes'a sürülmesine, *Aşk Sanatı*'nın neden olduğunun iddia edildiğini yazıyor.

En sağlam varsayım, tahtın talibi Tiberius'la İmparatoriçe Livia'nın onu Augustus aracılığıyla Roma'dan uzaklaştırdıklarıdır, çünkü bir devlet sırrını keşfetmişti" diyerek, bir de Roma edebiyatı tarihinden kaynak veriyor. Bu açıklama, belli bir malzemenin değerlendirilişinde, yöntem ve dünya görüşünün önemini bir kez daha göstermek bakımından ilginç. *Erotik Edebiyat Tarihi*, bu yönden vazgeçilmez bir malzeme birikimi olmaktan öteye geçemiyor. Erotik, adeta ölü bir tarihsel fonda devinen bağımsız bir fenomen olup çıkmış. (V.A.)

tüklüğe birçok düzeyde karşımıza çıkar. Juvenal'in yergi ve taşlamalarından, Petronius'un ünlü *Satyricon*'undan çıkartabildiğimiz kadarıyla, özellikle Patrizerler arasında, kırbaçlama, cinsel hazzın ayrılmaz bir parçasına dönüşme eğilimi göstermektedir. Kırbaçlama ya da kırbaçlanma öğesinde kendini ele veren ceza edimi, bizi Viktorya çağı İngiltere'sine bağlıyorsa, aradaki paralelliğe pek de şaşmamak gerekir. Roma'da ve İngiltere'de, hep bir cezai yaptırım gibi algılanan töre ve geleneklerin ödünsüz, katı acımasızlığı, erotik alanda karşılıklarını bulmaktadırlar o kadar. (*Satyricon* bir hikâye, söylev, şiir karışımıdır. Olay Napoli yakınlarındaki bir güney İtalya yerleşim merkezinde geçer. Kahramanları, mevkilerini yitirmiş eşcinsel iki genç öğretmendir. Enclope ve Ascylte, Giton adlı üçüncü bir oğlanla bir handa kepaze bir hayat sürerler. Üçü birlikte akla gelecek her rezilliği yaparlar. Quartilla adlı bir kadının Priape'ye kurban edilişini engellerler. Kadın onlardan intikam almak için onları bir soytarıya *kırbaçlatır* ve tecavüz ettirir. Bu üçlü daha sonra Trimalcion'un şöleninde ipin ucunu iyice kaçırırlar. Daha sonra Encolpe, Giton ve şehvet düşkünü yaşlı şair Eumolpe bir gemiye binerler. Kaptanın karısı Giton'un metresi olur. Enclop Crotone'ye varır, orada kendini satarak hayatını sürdürür. Müşterisi olan yaşlı bir kadınla yatacakken, güçsüz kalır. Yaşlı rahibe Oenothee, güçsüzlüğüne çare bulmasını isteyen Enclop'un rektumuna, bakırdan kalın bir alet yerleştirir ve Enclop'u ısırgan otlarıyla döver.)

Antik çağın yaşama duygusunun, zevk, haz ve cinsellik anlayışının, bu çağ ile modern Avrupa kültürü ve erotik anlayışı arasındaki çelişkiyi bilinçli bir şekilde vurgulayıp öne çıkarmaya çalışan birkaç filmde ele alındığını görüyoruz. Bunlardan en tanınmışlarından biri Federico Fellini'nin *Satyricon*'udur (1969). Yönetmen, bir söyleşide belirttiği gibi, bu filmde, hıristiyanlık öncesi antik dünya ile bizim "hıristiyanlık sonrası" dünyamız arasındaki belli

başlı paralelliklere dikkati çekmek ister. Aynı zamanda antik kültürün yabancılığını, bizim bugünkü kültürümüze böylesine uzak ve ondan alabildiğine farklı yanlarının altını çizer. Gerçekten de ne hıristiyanlığın suç ve günah kavramlarını ne de babaerkil sistemin yol açtığı karşılıklı bağımlılıkları tanıyan bir yaşama biçimi, içinde yaşadığımız hıristiyan-burjuva yapının engellemeleri karşısında tam bir ütopya gibi görünmektedir. Ve cinsellik ile tarihin bir arkaik mitos içinde birleştirilme özlemlerini –burjuva toplumu için zıtlıklar olarak karşı karşıya gelmiş bu iki yanı bütünleştirme tasarımlarını– başka filmlerde de tematik bir kaygı olarak yakalarız. Pasolini'nin 1967 yapımı *Edipo Re* (Kral Oidipus) filmi, yönetmenin kendi psikanalitik ve otobiyografik deneyimlerini antik çağa ve Sophokles oyunlarına yansıttığı, erotik yazgının, arkaik, metaforik bir dünyada mitos olarak karşımıza çıktığı bir çalışmadır.

Hıristiyanlık bir devlet dinine dönüşüp toplumsal hayata iyice yerleştiğinde cinselliğin bastırılması, dinsel-etik önyargılarla hor görülüp aşağılanması da kaçınılmazlaştı. Erotik itki, genel bir eğilim olarak, gittikçe artan fanatik bir bekâret (mahremiyet) saplantısının etkisiyle sadomazoşist, dinsel ya da siyasal motiflerle süslenmiş bir şiddet ve insafsızlığın hedefi, ya da kaynağı olmaya yüz tuttu. İstenilenden sapan davranışların cezalandırılmalarının ve insanın durmadan tövbe etmeye çağrılışının yanısıra, bekâret, belli bir anlamda romantikleştirilmekten ve elbette dinsel kurtuluşun, nihai selamet vaadinin temel aracına dönüşmekten kurtulamayacaktı; dolayısıyla da, cinsel itkilerden uzak durma, bekâretini koruma tutumu erdemleştirilip, bir zamanlar, antik çağda her şeyin üstünde tutulan ve o ölçüde şiddetli bir arzuyla ele geçirilmeye ve yaşanmaya çalışılan cinselliğin, şimdi aynı şiddetle bastırılmasının aracı olup çıkıyordu. Hıristiyanlığın parolası haline gelen, *öteki* insanın, (herkesin kardeşliği anlamına gelen bu terimin) keşfi ve yaygınlaştırılmasının yanısıra, hayata hep sondan, yani ölüm noktasından

dönerek geri bakma eğilimi, cinsellik karşısında bir korku ve endişenin gelişmesine yol açtılar. İnsan, hıristiyanlıkla birlikte aslında uyamayacağı, doğal olanaklarına aykırı yasak ve buyruklara teslim olmak zorunda bırakılmıştı ve bu türden tarihsel aşamalarda hep olduğu gibi, sözde bir "hukuk" adına, bu yasaklara riayet edilip edilmediği, hıristiyanlığın koyduğu buyruklara karşı çıkılıp çıkılmadığı izlenmekte, aykırı davranışlar belli bir keyfilikle cezalandırılmaktaydılar; giderek ortaçağa özgü bir isteksizlik, dünyanın ve hazların geçici, ölümün asıl son sözü söyleyen mutlak hâkim olduğu duygusuna bağlı bir hareketsizlik, hayat karşısında felç olmuşluk hali, çağa damgasını vurmakta gecikmezken, bu isteksizlik ve felç olmuşluk hali, periyodik, döngüsel şiddet patlamalarıyla sarsılıyordu.

Ortaçağın tarihi, aynı zamanda erotik de olan taleplerini çeşit çeşit kılık kıyafet ardına gizleyen babaerkil ile anaerkil güçlerin bir "kültür mücadelesi" olarak da okunabilir. Bu çelişkinin edebiyatta en göze batıcı yansısı, Trubadur'ların aşk şarkılarında biçimlenen –bekâret ile, iffet ve cinsellikten uzak durma erdemi ile cinselliği, bedensel hazzı aşk aracılığıyla birbirine kaynaştırma girişimlerinde kendini ele verir. "Trubadurlar sadece notalara döktükleri şiirler yazmakla kalmamışlar, daha da fazlasını yapmışlardı: Her trubadur, duygusal eğiliminin nesnesi olarak mahiyetinde yer aldığı tımar sahibinin karısını seçer ve tüm şarkılarını ona ithaf ederdi. Şiirlerinde erkek ile kadın arasındaki bir bağın (birleşmenin) avantajlarını överdi; bu arada kadını ulaşılmaz bir yüksekliğe yerleştirirken erkek bu yükseklerdeki kadının iltifatına ve sevgisine "mazhar" olmak için akla karayı seçerdi... mistres, maitresse terimleri, bir erkek ile evlilik dışı sürekli ilişkiye girmiş kadını tarif etmek için kullanılırlardı ve bu terimler, Trubadurların eseri olan bir ilişkiyle ilintilidirler. (Gordon Rattray Taylor)

Erotik bir ilişkiydi bu; tutkulu, evlilik ahlakına aykırı bir iliş-

kiydi, ama ilkece cinsel ilişkiyi gerçekleştirme yanı dışlanmıştı. Buna rağmen erotik fantezileri, öpüşmeyi, sarılmayı, kendilerini âşıklarına çıplak olarak da gösteren kadınların "teşhirciliğini" saflığa, mahremiyete bir aykırılık olarak algılayan kilise açısından dinsel bir günahtı; gene de kadın âşığıyla cinsel ilişki kurmadığı için, "temiz" kalıyor, bu nedenle de kocalar bu tür ilişkilere müsamaha gösterebiliyor, hatta ortaçağ ahlakının sınırları içinde teşvik bile edilebiliyordu bu aşklar.

Dolayısıyla Trubadurların edebiyatında her şey "hanımefendinin" güzelliğinin tasviriyle sınırlıydı denebilir. Gene de bu katıksız aşkın ve çoğu zaman kutsal bâkire Meryem imajıyla yer değiştirebilen –ama din kurumlarınca hiçbir şekilde müsamaha ve onay görmeyen bu ilişkideki– güzellik idealinin birbiriyle kaynaşması sonucunda, o eski, hıristiyanlık öncesi "kâfirlik" döneminin cinsel özgürlüğüne duyulan özlemi dile getiren şiirler de yazılmıştı. Bir yanda hanımefendiye duyulan handiyse platonik olmak zorundaki katıksız, (cinsel ilişkiyi dışta bırakan) aşkın kendisine, öte yandan hıristiyanlık öncesi dönemin cinsel serbestliğine duyulan özlemin oluşturdukları çelişki üzerinde, zorlama, baskı ve takıntılarla yüklü, kilisenin babaerkil şiddetini, kimi saray ve malikanelerin anaerkil, evcilleştirici, zarif yaşama tarzını ve genel bir barbarlığı birarada tutan bir kültür ortaya çıktı.

Ortaçağın yaşama tarzının ve anlayışının ahlaksal düzlemde çıkmaza sürükleyen niteliğini gözler önüne sermek isteyen ve bu geçmişin, bugünkü kültürümüzün alınyazısını belirleyen bir miras anlamına geldiğini söyleyen filmler arasından sadece ikisinin adını vermek yeter: *Blanche*, 1971, yön: Walerian Borowczyk ve Robert Bresson'un *Lancelot du Lac*'ı. İlkinde cinsel isteklerin ve namus kaygılarının oluşturduğu ikilemin, ahlak yasaları ile tamamlanan bir açmazlar yumağı içinde insanları karşılıklı mahvedişi gösterilir. Bu filmde, ortaçağ dünyası, daraltıcı, sınırlayıcı, zorlayıcı ve şidde-

ti içeren bir yaşama biçimi olarak algılanırken, cinsel ilişkiden ve hayattan keşişçe uzak durma tutumunun, pratikte geçerli olmadığı, ama bu ilkenin salt bir ideoloji olarak korunduğu anlatılmak istenmektedir. Bresson'un kahramanı ise efsanevi kutsal kadehi (ya da taşı) bulma misyonundan kendisini alıkoyan kraliçe Guenievre'e duyduğu aşktan kurtulmaya çalışır. Şövalyeliğin ilkeleri, adabı, gelenek ve görenekleri, ahlak anlayışı, anlamlarını yitirmişlerdir daha o dönemde. Bresson, ortaçağı, çökmekte olan bir dünya olarak gösterir; aşkın, kişinin kendisini gerçekleştirme yolunda vazgeçilmesi gereken bir engel olarak ortaya çıkışı, şövalyeliğin kurmaca, sanal dünyasının ayakta tutulabilmesi için insanın gerçek hayatını kurban etme zorunluğunun dayatması –son tahlilde saçmasapan bir anlayışlar yumağı– aslında kadını perişan etmekte, gerçek büyük acıyı *o* çekmektedir. Gerçekleşebilme olanağı bulunmayıp, ister istemez deforme olan erotik ilişkiler düşüncesi, her iki yönetmenin filminde de kendini ele vermekte ve her ikisi de cinselliği anlatan bu görüntüler bütününde, ortaçağa ne kadar uzak, ne kadar yabancı olduğumuzu sezdirseler de, o dünya ile bugün içinde yaşadığımız dünya arasında paralellikler kurmadan da edememişlerdir.

Erotik itki ve arzular ile ahlaksal değer yargıları konteksi içinde olağanlığını yitirmiş bir cinsellik arasındaki bağdaşmazlığın sonsuz melankolisi her fırsatta kendini ele verip durmaktadır günüzde de.

Ortaçağın bu çelişkisi içinden, rönesansın yeni dünya tablosu gelişip ortaya çıktı. Rönesans, anaerkil damgasını, cinsel haz ve duyarlılıkları onaylayan yepyeni bir anlayışın üstüne bastı. Cinsellik karşısındaki bu yeni duyarlılık gene rönesansa egemen olan bir şiddet tutkusuyla yanyana varolmaktan kurtulamadı. Gerçi bu şiddet, ortaçağın sadist, adeta fikri sabit haline gelmiş şiddet manyaklığından çok farklı bir zeminde kendini temellendiriyordu. Hiçbir

ahlaksal engel, vicdani baskı tanımayan rönensans şiddeti, sadece ve sadece, rönesans insanının kişisel tatmin aracıydı. "Rönesansın şiddet olayları, Tanrının buyrukları ile insanın koyduğu yasaları (aynı ölçüde) umursamayan erkeklerden kaynaklanan bir şiddetti. Bugün olsa, bu insanları, bir tür (denetleyici-Ç.) süper-ego oluşturmayı başaramamış kriminal kişiler olarak tanımlardık." (G.R. Taylor)

Boccaccio'da gördüğümüz gibi, hayatı nasılsa öyle gösterme görevini –ortaçağ için düşünülmesi çok zor olan bir görevi– önüne koymuş rönesans edebiyatı, işte bu handiyse anarşistçe durumu yansıtan bir edebiyattır da denebilir. Giovanni Boccaccio'nun ünlü *Il Decamerone*'da başvurduğu asıl öyküleri bir dış çerçeve öykü içine yerleştirme tekniği, sonradan birçok yazarca kullanılacaktır. Bunlardan biri, Geoffrey Chaucer'in *Canterbury Tales* (1390) ötekisi de Marguérite de Navarra'nın *Heptaméron des nouvelles*'idir (1559). [*Dekameron* 1348'in ünlü veba felaketinin ardından yazılmıştır. Kitap, Floransa'da yıkım ve panik yaratan vebanın etkileyici bir tablosuyla başlar. Harap olmuş Floransa'da en yaşlıları 28 yaşındaki Pampinea olan yedi genç kadın, Santa-Maria-Novella kilisesinde karşılaşıp birlikte bir kır evine çekilmeye karar verirler. Ancak erkeklerin de yardımına ihtiyaçları olduğunu düşünerek, orada bulunan üç genci de yanlarına alırlar. Küçük bir vadinin tepesindeki bir saraya yerleşip, her gün, oradaki çayırda sırayla hikâyeler anlatırlar. Bu söyleşiler, kibar kadın ve erkekler arasında olduğu halde, hikâyelerden çoğu açık saçık(tır)... *Dekameron*'da Filostrato, kendisini dilsiz olarak tanıtan Masetto de Laporecchio'nun bir rahibeler manastırında nasıl bahçıvan olup sonunda bütün rahibelerle yattığını anlatır... Pampinea, bir seyisin Kral Agiluf'un karısıyla yatağa girerek nasıl seviştiğini ve kraliçenin onu nasıl kocası sandığını anlatır. Cansıkıntısına ve tekdüzeliğe karşı bir araç olarak baş vurulmuş hikâyeler anlatma yolu, ortaya birçok erotik serü-

ven öyküsü çıkartır; bunların çoğu, mahremiyete, bâkireliğe, kadının kendisine kocasından başkasının elini değdirtmeme anlayışına ve bu anlayış üzerine kurulu ideolojiye karşıdırlar. ("Boccaccio'nun gerçekliği eğlendiricidir, kahramanlarından birinin güzel bir kadın karşısında ereksiyon durumuna geçmesini birçok kez doğal bir biçimde belirtir." Alexandrian) Oysa bu alay, doğrudan sahtekâr, üç kâğıtçı din adamlarına yönelik olmaktan da öteye, tutkularını, cinsel isteklerini apaçık kabul etmeye yanaşmayanlara ve kendilerininkiyle birlikte karşılarındakinin de cinsel istek ve duyarlıklarını baskı altında tutmaya çalışanlara yönelik bir taşlamanın yansısıdır. *Dekameron*, erotik serbestliğin sözcülüğünü yapan bir yapıt olmanın yanısıra, hoşgörü ve barıştan yana oluşuyla, hümanist bir kitaptır da.

1340-1400 yılları arasında yaşamış Geoffrey Chaucer beş bölümlük *Troylus and Crysey*'de Boccaccio'nun "aşkın çarptığı" anlamına gelen *Il Filostrato*'sunun öyküsünü yepyeni bir açıdan yorumladıktan sonra, gene *Dekameron*'dan esinlenerek ünlü *Canterbury Tales*'i yazar. [Londra'nın varoşu Southwark'daki bir handa yirmi dokuz hacı, Canterbury Katedrali'ne birlikte yolculuk yapmaya ve geziyi sıkıcılıktan kurtarmak için yol boyunca birbirlerine hikâyeler anlatmaya karar verirler. Böylece ortaya şövalyenin, Yargıcın (Avukatın), Doktorun ve Taşralı soylunun hikâyesi gibi bölümler çıkar. Chaucer, o çağda bir araya gelmeleri hiç de kolay olmayan çeşitli sosyal katmanlardan insanları buluşturabilmek için, onları birlikte hacca göndererek gerçekçiliğin dozajını kaçırmaz, dolayısıyla ortaya bir sosyal katmanlar tablosu çıkar. Sadece aristokratlar, dilenciler ve hırsızlar yoktur bu öykülerdeki kişiler arasında.

Bu öykülerde, başrahibelerin, keşişlerin ve papazların, pisboğazlıkları, cahillikleri, dinle ilintisizlikleri ve şehvet düşkünlüklerini öne çıkartan Chaucer, klerikal sınıfa yönlendirdiği eleştirinin

başucuna, Vatikan'dan yeni geri dönen ve Papa'dan aldığı bağışlama belgelerini büyük paralarla günahkârlara satan bağışçıyı (The Pardoner) koyar. Rezilin rezili, iğdiş bir din adamıdır bu. Parada pulda gözü olmayan yoksul köy papazı ise bu yoz katmanın karşı kutbunu oluşturur. Yeni yeni canlanmaya başlayan orta sınıfın temsilcileri müflis tüccar (the Merchant), kurnaz avukat (Sergent at the Law) toprak sahibi ve hastaları sömürmekten başka derdi olmayan doktor, gene aynı loncadan ve orta sınıftan gelen tuhafiyeci, boyacı, marangoz, dokumacı, kaptan, açık saçık hikâyeler anlatmaya bayılan değirmenci, sosyal tabloyu tamamlarlar. Kişilerin en ilginçlerinden biri the Wife of Bath (Bath'lı Hatun)'dır. Aşkla ilişkili konularda uzman, aşk sanatının en eski danslarını bilen, tombul kadının "her bir kilise kapısında beş kocası olmuş"tur. The Canterbury Tales, XIV. yüzyıl İngiltere'sinin sosyal bir profilini çizerken, ortaçağ şövalye *romance*'larına, Fransızların "Fabliau" dedikleri açık saçık, ironik öğelerle bezenmiş gerçekçi öykülere, ahlak dersi veren örneklere kadar çeşitli anlatım geleneklerini kullanır. Her bir öyküde, anlatıcının kendisinin de belli bir sosyal katmanın üyesi olarak ortaya çıktığı *Canterbury Hikâyeleri*'nde, kahramanların cinsel bağımlılıkları, yer yer hoş karşılanmasa bile, çok sert bir tepkiyle verilmez. Örneğin Chaucer, aldatılan kocayı yürek sızlatan, trajik bir kişilik yapar. Altmışlık koca January (Ocak), May'la (Mayıs) evlenince, Keşiş Don Constantin'in *Düzüşme Üzerine* adlı kitabında sözünü ettiği macundan yemek zorunda kalır.

Rönesans döneminde kitap yazan fahişelerin çoğu, paradoksal bir biçimde, platonik aşkı yüceltmişlerdir. 1. François'nın kızı Marguérite de Navarra, erotik hikâyeler yazan ender soylu kadınlardandır ve bu kitap bu yönüyle dünya edebiyatındaki ayrıcalıklı yerini korur. 1545'te sekreteri Antoine de Maçon'a *Dekameron*'un Fransızca çevirisini yaptıran de Navarra, *Heptameron*'da Boccaccio'yu taklit etmek ister. Hikâyelerden birçoğu, tahtırevanda, yolcu-

luk sırasında yanındaki nedimesi tarafından kaleme alınmıştır. Kimileri trajik, kimileri açık saçık hikâyelerdir bunlar. Tıpkı Boccaccio ve Chauver'de olduğu gibi, kahramanların önemli bir bölümü klerikal katmanın üyesidirler. Orada ve burada din adamları ve rahibeler, cinsel hazlarını bir türlü frenlemeyen, frenlemek istemeyen insanlar olarak görünürler. 19. yüzyıla kadar aşka düşkün din adamı ya da aşka susamış rahibe figürü erotik edebiyatın sevilen bir motifi olma özelliğini koruyagelmiştir. *Flavia la monaca musulmana,* 1972, yön: Gianfranco Mingozzi ya da *Le monache di Sant Arcangelo,* 1973, yön: Paolo Dominici, bu geleneği erotik sinemada sürdüren filmlere birer örnektirler.

Boccaccio'nun eseri, sonraki yıllarda burjuvazi için hafifmeşrepliğin, açık-saçıklığın sembolik yapıtı, müstehcenlik sınırlarına girmeyen ama cinsel duyarlık ve haz konusunda, olabilirin en üst düzeyini yoklayan, dolayasıyla da sadece yetişkinlerin okuyabileceği bir metin olarak anlaşılıp algılandı. *Dekameron*, erotik edebiyatın standart yapıtları arasında yer almakta gecikmeyince, sinema da, erotik olanı azbuçuk güldürü atmosferi içinde çözüp eritmeye çalışan, alaycı, açık-saçık bir anlatımla bu konuya el atacaktı elbette. Örneğin Federico Fellini, Luchino Visconti ve Vittorio de Sica'nın birlikte gerçekleştirdikleri *Boccaccio 70*, 1962, *Dekameron*'un ruhunu modern çağın öykülerine taşıma denemesiydi. Almanların UFA şirketi adına yaptıkları *Boccaccio*, 1936, ise müzikal bir komedidir. (yön: Herbert Maisch) Film, ozanın gerçek hayat öyküsüne pek bağlı kalmayıp, yazarın erotik mitosunu, romantik duygusallık ve cıvıklık arasında gelgit yapan bir öykü içinde yok etmiştir.

Pier Paolo Pasolini'nin 1970 yılında yaptığı ve "Yaşam Üçlemesi"nin ilki olan *Il Decamerone*'da, cinselliğin yeniçağın başındaki sosyal konumu ve değeri gösterilmeye çalışılırken, elindeki özgün metnin erotik canlılığı, hayatın içinden gelişi, Pasolini'ye

bedenin "masumiyeti" gerçekliğini, aslında yitip gitmekte olan bu gerçekliği cinsel organların arkaik, hayatiyet dolu gücünü öne çıkartarak, son bir darbeyle çökertme fırsatı vermiştir. Fellini, Borowczyk ya da Miclos Janeso gibi yönetmenlerle benzer bir amaç taşıyan Pasolini, erotik film türünde sık sık edebiyat uyarlamaları olarak karşımıza çıkan bir cinsellik boyutunu, cinselliğin tarihsel yanını, ilgisinin odağına koyar. Üçlemenin ikincisi *I Raconti di Canterbury*, 1971, 22 tane olan Canterbury hikâyelerinden sadece 8 tanesini kullanır. Üçlemenin son ve üslup bakımından kendi içinde en bütünlüklü örneği olan *1001 Gece Masalları*'ndan erotik öyküler, *Il Fiore delle mille e une notte*, 1973, Arap ve İran kökenli masallara dayanır. ("Sonra sanatçının ünlü *Yaşam Üçlemesi* gelir. Bunlar da, İtalya'nın ilk büyük ozanı sayılan Bocaccio'nun 14. yüzyıldan kalma ünlü öykülerinden uyarlanan *Decamerone-Dekameron'un Aşk Öyküleri,* Ortaçağ İngiliz yazarı Chaucer'in öykülerinden uyarlanan *I Raconti di Canterbury-Canterbury Öyküleri* ve nihayet, Doğu'nun ünlü, gizemli ve anonim 1001 gece masallarından oluşan *Il Fiore delle 1001 Notti-1001 Gece Masalları*'dır. Bu üç filmde, Pasolini yine karışık ve şaşırtıcı bir dekor ve mekân anlayışına başvurur. Çok çeşitli esin kaynaklarından gelen bir müzik, farklı dönemlerin resim, ışık-gölge, perspektif anlayışlarını yansıtan plastik özellikler, bu üçlemenin tipik öğeleri arasındadır.

"Ancak üçlemenin asıl vurucu yanı, Pasolini cinselliğidir. Bu cinsellik, bir ölçüde sanatçının eşcinselliğiyle açıklanabilecek biçimde, öncelik ve özellikle erkek cinselliğine hayranlığı vurgular. Cinselliklerini yırtık-pırtık giysilerinin ardında cömertçe sergileyen, sürekli istekle kıvranan ve bu isteklerini komplekssizce doyuran genç bedenler, bir tür proleter cinselliği tablosu oluştururken, Pasolini cinselliğinin ilkel toplumlara ve onların dinler-öncesi cinsellik anlayışı ve uygulamasına olan ilgisini de sezdirir. "Günah" kavramının varolmasından önceki bir cinselliktir bu... Sakıncasız,

çekincesiz ve utanmasız... Böylece gencecik bedenler birbirlerine dünyanın en doğal şeyini yaparmışcasına sahip olurlar, delikanlı dostlukları çoğu zaman başka şeyleri de kapsadığını sezdiren biçimde gelişir, soylu ve zengin kadınlar şişman ve çirkin kocalarını gencecik halk çocuklarıyla aldatmak için hiçbir fırsatı kaçırmazlar. Bu rahat, komplekslerden arınmış, "ilkel" cinsellik, Pasolini için çağlar-öncesi, dinler-öncesi, uygarlık-öncesi bu cinsellik, sanki insanlık tarihinin artık geri gelmeyecek günlerini çağrıştırır. İster eski Doğu'nun yasaklarla bezenmiş gizemi, ister Ortaçağ karanlığı, ister Rönesans İtalya'sının "hafifmeşrep ahlakı", dönem hangi dönem, ahlak hangi ahlak olursa olsun, küçük insanlar, özellikle gençler, cinselliği en doğal bir şey gibi yaşar, ancak dönem gereği buna eşlik eden şiddet ve giderek vahşetten de, bu cinsellik uygulamasının kimi zaman getirdiği cezalardan da kaçınamazlar. Ölüm de cinsellik kadar doğal bir şey olarak karşılanır ve onun gibi kabul görür. Genç erkek cinselliğine ve eşcinsel bir estetiğe düşkün olsa da, Pasolini kadını da unutmaz ve filmlerinde, erkek portrelerinin yanında, son derece güzel ve çekici genç kızları, olgun kadınları da sergiler. Çıplaklık, serbestçe yaşanan cinsellik, onun filmlerinde ilkel toplumların büyüsünü oluşturan ögelerden biri olarak gelir ve bu çağdaş estetin süzgecinden geçerek filmlerine katılır." A. Dorsay)

Pasolini'nin *Il Decamerone* filminin başarısı üzerine birçok yönetmen bu konuya el atmadan edememiştir. Gelgelelim bu filmler, Pasolini'nin, tüketimin ve medyatik manipülasyonun tahakkümü altındaki kapitalist toplum yaşamına bir alternatif olarak gördüğü "mitsel" cinsellik anlayışından çok uzaktırlar. Örneğin, Pasolini'nin de senaryosuna el attığı *Storie scellerate*, 1973, yön: Sergio Citti, cinselliği halkın gücü olarak yorumlayan bir anlayışı sürdürürken, *Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno*, 1972, yön: Bitto Albertini, (Şeytanını benim sıcak cehennemime yolla, diye çevirebi-

leceğimiz bu filmle) salt erotik zevklerden oluşmuş bir güldürünün ötesine geçemezken, *Il Decamerone 300*, 1973, yön: Mauro Stefani, herhangi siyasal bir mesajı bulunmayan bir başka erotik güldürü sunar. Gene Pasolini'nin Canterbury hikâyeleri, *Glialtri racconti di Canterbury*, 1972, yön: Mino Guerrini veya *Canterbury N.2: nuove storie d'amore del '300*, yön: John Shadow filmlerinde dişe dokunur hiçbir şey sunmayan iki örnekle tekrarlanmışlardır.

1400'lü yılların ardından gelen iki, üç hatta dört yüzyıl, Avrupa'da aristokrasinin yüzyıllarıydı; dolayısıyla 16-18. yüzyılların ahlakını, törelerini anlamak istediğimizde, gözlerimizi soylu katmana, yani aristokrasiye çevirmeden edemeyiz. Ne var ki, soylu katmanın yaşama biçimi ve tarzı, hiçbir şekilde bütün bir halkın yaşama biçimini temsil etmemektedir. (1584 yılında, attan düşüp kalçasını kırınca dört yıl boyunca yataktan çıkamayan Brantôme Senyörü Pierre de Bourdeille *Des Dames* [Kadınlar] Derlemesinde cinsel özgürlüğün, özünde aristokratik olduğunu söyler. Soylu, aristokrat katmandan aşağıya baktığında, burjva kadınlarına aristokratlara tanıdığı özgürlüğü tanımayan Brantome şöyle der: "Böyle ortalama kadınların ... asla gezici olmamaları gerekir; âşık değiştirmeye başladıklarında kesinlikle cezalandırılmalı ve genelev orospusu olarak adlandırılmalıdırlar." Derlemenin ilk bölümünde ünlü kadınların, kraliçe ve prenseslerin erotik öyküleri birbirini izler: Fahişelerini ve soylu kadınlarını çok gergin siyah taftadan çarşafların içinde yatıran dükler, sevgililerin tohumuyla gebe kalmamak için, ancak kocalarından gebeyken onlara zevk veren soylu kadınlar, lezbiyenler, çift cinsiyetliler, 16. yüzyıl aristokrasisi hakkında bir fikir verirken, bu çağın aristokrasisine özgü erotiğin, sadece onlara hak olarak tanınan tensel özgürlüğün ve hazzın, her türlü fantezinin sınırını zorlayan, "buluşlarla dolu" bir "boş zaman eğlencesi", aristokrasinin zamanı hoşça geçirme yolu olduğu kadar bir politik araç da olduğunu gösterirler. Ama gene aynı dönemin

erotik edebiyatı, cinselliği ele alış biçimiyle, ahlaksal bir ikilemin de habercisidir. Bir yanda, çıldırtıcı, baş döndürücü bir sefahatın ayrılmaz parçası olan cinsel fanteziyi en uç sınırlarına kadar taşıyan öte yanda, böyle bir cinselliğin gene de tuhaf, pek de olağan olmayan yanını sezdirmeden edemeyen bir edebiyatın, erotik karşısındaki ahlaksal ikilemidir bu. Erotik, aristokrasinin boş zaman çılgınlığı, sadece bu sınıfa özgü bir ayrıcalık gibi yaşanan bir tensel haz düşkünlüğü olarak tarif edilse bile, sosyal düzlemde de kişinin öne çıkmasını, ünlenmesini destekleyen bir boyut da edinmeye başlar. Başka deyişle, pornografi, salt cinsel çılgınlık olarak masumiyetini yitirmeye başlayıp, sosyal bir işlev kazanmaya yüz tutar.

Erotik başarı ile sosyal yükselişin birbirleriyle ne kadar içiçe geçtiğini, erotik fantezinin, "ünlenme" mitosu ile (bugün olsa kariyerizm ile deriz) ne kadar sıkı bir bağ kurduğunu, –erotik edebiyatın öteki birçok biçimi yanında yer alan– otobiyografik erotik romanlardan çıkartmak kolaydır. Şöhret ile erotik başarıyı birleştiren en popüler örnek, Giovanni Giacomo Casanova'nın anılarıdır. Casanova, 1789'dan 1792'ye kadarki *Anılar*'ını ve 1797'de de *Hayatımın Özeti*'ni kaleme aldıktan sonra Boheme'deki Dux Şatosunda ölmüştür (1838). *Anılar*, önce Almanca bir çeviriyle, 12 cilt halinde yayımlanmış, ama asıl ilgiyi yıllar sonra, "dönemin hovardalığının başörneği" olarak üzerine çekebilmiştir Casanova. Casanova'nın anılarında ya da burjuva erotik edebiyatının roman türlerinde cinsel tablolar, sosyal bir Odyssee'nin, toplumun içinden geçen bir yolculuğun betimlenmesi bahanesinin içine sığdırılmışlardır. Henry Fielding'in 1749'da yayımlanan ve 18 kısımdan oluşan *Tom Jones*'unun erotik serüvenlerinin büyük bir bölümü (altı kısım) kırsal bölgede, altı kısmı yollarda, son altı kısmı da Londra'da geçerken, yazarı bu sosyal Odyssee'nin içine, dönemin İngiliz püritan ahlakına ters bir evlilik ve cinsellik anlayışının tablolarını yerleş-

tirmiştir. Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'den sonra en önemli kitabı olan *Moll Flanders* (1722), yazarın "ahlaksal-dinsel amaçlar güderek, namuslu insanları uyarmak amacıyla" kaleme aldığı bir öyküdür. 17. yüzyılda sahiden yaşamış Moll Flanders adlı bir kadının anılarından yararlanarak gerçekleştirilmiş bu romanda, yoksul, sefil koşullarda, babasız dünyaya gelen Moll Flanders, sosyal düzlemde tırmanmanın tek yolunun para olduğuna karar verdikten sonra, önce gençliğinden ve güzelliğinden yararlanacak, bu özelliklerini yitirince de kariyerini fahişelik üzerine kurarak, sosyal bir "yolculuk" yapacaktır. Büyük kentin sefil ve bataklık köşelerinden, soyluların, burjuvaların malikanelerine kadar uzanan bir "Odyssee, burada da, erotiğin örtüsünü oluşturur. *Casanova,* burjuva dünya görüşünün içinde, kadınların ayılıp bayıldığı, erkeğin, hovardalığın, baştan çıkartıcılığın simgesi olarak popülerleşti. "Casanova" sözcüğü, bu dünya görüşü içinde bir şifreydi; ama aslında gerçeklik ile, hele tarihsel yönden asıl Casanova ile pek bir alış verişi bulunmayan bir şifre sözcüktü bu. Örneğin, "kendi iradesine, isteğine rağmen Casanova", diye çevirebileceğimiz, 1931, Alman yapımı Casanova filmi, daha filmin adının seçiminde, Casanova "efsanesi" ile gerçeklik arasındaki çelişkiyi vurgulamaya çalışır (*Casanova wider Willen*, 1931, yön: Edward Brophy). Casanova'yı bir komedi konusu olarak sunan Amerikan filminin Almanca versiyonunda baş rolü Baster Keaton oynamıştır (*Ürkek Casanova*, 1936, yön: Carl Lamac). *Casanova Evleniyor,* yön: Viktor de Kowa, 1940 yapımıdır. Daha sonraki Casanova filmleri de bu ünlü hovardanın öykülerini komedi türü içinde ele almayı tercih etmişlerdir. 1965'te Mario Monicelli'nin, Marcello Mastroianni ile birlikte çektiği *Casanova 70*'te, Casanova, "atasının" serüvenlerini yaşayabilse bile, onun erotik başarılarını tekrar etmekte iyice yetersiz kalır.

Federico Fellini, erotik bir mitosun boyutlarına aydınlık getirmeye çalışarak, sinema tarihindeki öncüllerinden ayrılır. "Felli-

ni'nin Casanova'sı" diye çevirebileceğimiz filmde (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1975-77) yönetmen, Casanova'nın hovarda ve zampara kimliği üzerine kurulu erkeklik budalalığını parçalayarak, kitpalarında kendini hızlı zampara olarak algılatmak isteyen bu adamın, gerçekte yitik biri olduğunu göstermeye çalışır. Cinselliğin bütün bir gerçekliği kapsadığı, gerçeklik ile eşanlamlı olduğu düşüncesinin de bir yanılsama olduğunu gösterir Fellini. Bir cinsel makine olan Casanova, gitgide gerçeklik ile ilintisini yitirir, sonunda ideal kadınını bulmuştur gele gele: mekanik bir oyuncak kadın. ("Benzersiz Donald Sutherland Casanova mitosunu, bir süre sonra Ettora Scola'nın da yapacağı gibi, ters-yüz eder; bu, aşırı makyaj ve ağır giysiler altında terleyen, bir palyaço gibi duran, korkak, kompleksli, eşcinselliğe eğilimli bir anti-Donjuan'dır." A. Dorsay)

Casanova'nın anılarına tam da zıt anlamda bir roman John Cleland'ın 18. yüzyılın ortasında yayımlanan *Memoirs of a Women of Pleasure* ya da *Memoirs of the life of Funny Hill*'dir. Cleland'ın romanı aynı zamanda erotik edebiyatın konularını ve üslup araçlarını bir araya getiren bir antoloji olma niteliği taşır ve 19. yüzyılın erotik eğlence romanının örnek yapıtı sayılır. Erotik edebiyatın eğlence kültürünün bir parçası haline gelmesine, dolayısıyla da modernleşmesine önayak olan bu kitapta, yazar, lüzumsuz edebiyatçılığı, gereksiz anlatımları ya da dramatik süslemeleri bir yana bırakmış ve erotik sahnelerden oluşmuş bir kompozisyon meydana getirmiştir.

Funny Hill filmi (1964, yön: Russ Meyer) aynen 18. yüzyılın ortasında romanının karşılaştığı tepkilerle karşılaşmış ve yapımcıların başı sansürle belaya girmekten kurtulamamıştı. Oysa film, Meyer'in daha sonraki filmlerinin yanında tek sözcükle "zararsız" kalıyordu. Zaten filmin erotik adına kaydedilebilecek yanları da gösterimden çok, imalı, örtülü bir söz düzleminde kendini ele veriyordu. *Funny Hill - Sverige*, 1968, yön: Mac Ahlberg, filminde de,

Funny Hill'in bu İsveç versiyonu oldukça temkinli, çekingen bir erotik sunmaktan öteye gidemiyor, bunu da Cleland'ın konusunu güldürü unsurlarıyla sulandırarak yapmaya çalışıyordu. Ayrıca her iki film de, ahlaksal bir ders verircesine mutlu sonla noktalanıyor, Fanny Hill ilk sevgilisiyle evlenip erdemli, namuslu bir hayata geri dönüyordu. (Ayrıca pornografik *stag film* türü içinde aynı konunun ellili ve altmışlı yıllarda birkaç kez filme alındığını görüyoruz.)

Erotik özyaşam öyküsü, on dokuz ve yirminci yüzyıllarda da erotik edebiyatın belirleyici biçimi olma özelliğini korur. Bu özyaşam öykülerinde erotik fanteziler, kişiliğin gelişmesini ve oluşum süreçlerini konu edinen burjuva roman türüne karşı birer parodi olarak tasarlanmış öykülerin çerçevesi içine yerleştirilerek karşımıza çıkartılırlar.

My Life and Loves (1925-1929, yön: Frank Harris) *Josephine Mutzenbacher* ya da gene yakın zamanımızın *O'nun Hikâyesi* bu tip edebiyatın popüler örnekleri saylabilirler.

Güzel Sanatlarda Erotik (Mimarî, Heykel, Resim ve Grafikte Erotik)

Güzel sanatlarda erotiğin canlandırılması da, edebiyatın gelişmesine paralel olarak değişik evrelerden geçmiştir. Edebiyatta erotiğin izini az çok ayrıntılı sürdüğümüzden, güzel sanatların sözkonusu olduğu yerde, sadece, sinemanın şu ya da bu yoldan kendi diline kattığı biçimleri gözönüne almamız yetecektir.

İdealleştirilmiş Güzellik

Güzel sanatlar dişiyi bir meta-kadın olarak göstermeye çalıştığı her yerde, onu, oldumolası kusursuz, yanma yaklaşılması olanaksız görünen bir güzellik ideali olarak anıtlaştırmıştır. Sinemada bu anıt

kadın, dişi/kadın yıldızın "ortaya çıkış" tarzına karşılık gelir. Birçok filmde, o güzellik ideali meta-kadının seyircinin karşısına ilk çıkışında, bir tanrıçanın "ahali" arasına karışmasını andırır bir tavır vardır. Bu ilk ortaya çıkış anında, seyirci nefesini tutmadan edememelidir ve tanrıçanın herhangi bir insanla konuşması, "dünyevi" işlerle uğraşması ya da kendi peşinden "büyülenmiş" gibi giden bir erkeğe gönlünü kaptırması düşünülemez. Tıpkı heykellerde ve resimde olduğu gibi, dişi ilahın filmde ilk ortaya çıkışı, ikonografik bir donukluğun içinde bir tanrıçanın kendini insanlara "açma" biçiminde gerçekleşir.

İlahe görünürleşir; Greta Garbo'nun *Mata Hari*'de bir perde arkasından ortaya çıkışında olduğu gibi, kendini ilk kez gösterir seyirciye (*Mata Hari*, 1932, yön: Georg Fitzmaurice) ya da *The Revolt of Mamie Stover* (1956, yön: Raoul Walsh) filmindeki Jane Russel, *Bus Stop* (1956, yön: Joshua Logan) filmindeki Marilyn Monroe gibi. Bu tanrıça *Foothight Parade*'deki (1993, yön: Lloyd Bacon) Lorraine Marshall ya da *Harriet Craig*'deki (1950, yön: Vincent Sherman) Joan Crawford gibi merdivenlerden aşağıya iner. Kimileyin Carole Lombard'ın *Twentieth Century* (1934, yön: Howard Hawks) filminde yaptığı gibi, karşıdan gelen ışığın içinde bir hayal gibi çıkar seyircinin karşısına ya da *Gilda*'da (1946, yön: Charles Vidor) Rita Hayworth gibi. Birer abide, donmuş ikonalardır bu ilaheler ve filmin hareketi onlara da hayat verir; görüntü ya da bu hayaller filmle birlikte insanlaşırlar. Gerçekleştikleri ölçüde yakınlaşırlar bize, aramıza karışırlar. Erotik-melodramatik filmler, genellikle "Pygmalion" mitosu'nun biçimleridirler; soğuk olduğu kadar büyüleyici, heykeli andıran erotik görüntü, filmin olaylarının gelişmesine paralel olarak ete kemiğe bürünür.

Sinemanın erotik resim ve grafiği kopya ettiği de sık sık görülmüştür. Hollywood'un ilk *femme fatale* filmleri, İncilin öykülerin-

den yola çıkan dekorlu filmler, Şeyh filmleri ve öteki esrarengiz macera filmleri, yüzyılın başındaki salon resimlerinin devamı gibidirler. Bugün bize resme tıkabasa doldurulmuş izlenimi veren aşırı süslemeler, kat kat abartık giysiler, kırıtan, kaş göz süzen davranışlar içindeki kadınlar, resme girmiş nesne adına ne varsa tümünün sembolik bir anlam taşıması; örtme-gizleme ile üstünü açma, açığa çıkartma arasındaki oyun; sıkıntı verici, karamsar bir atmosferin içinde kendini ele veren baştan çıkartıcılık, devamını erotik filmde bulur. Hatta natüralist eğilimler gitgide ağır bastıktan sonra da erotik sinemada sık sık güzel sanatların kalıntılarına, oradan yapılmış alıntılara rastlamak mümkündür. Sinema, görüntü kompozisyonunu düzenlerken, güzel sanatların, geçmişi yüzyıllar öncesine dayanan şifreli görüntülere başvurma tekniğini kullanma olanağına sahiptir. Botticcelli'ye, Boucher'e, Rops ya da Lautrec'e geri götürebileceğimiz etkiler, erotik sinemanın ilahlaştırma çabalarında – çok çeşitli biçimlerde gerçekleşebilen bu çabalarda– akla gelebilecek birkaç ada bağlanabilecek etkilerdir. Kimileyin ünlü tablolar, *Moulin Rouge*'da (1952, yön: John Huston) ya da *Le déjeuner sur l'herbe*'de (1959, yön: Jean Renoir) olduğu gibi, aynen yeniden düzenlenirler. Ve renkli filmin gelişmesiyle birlikte, renklerin erotik sinyaller verici etkisinden yararlanabilme fırsatı doğunca, bu etkilerin araştırılabileceği alan gene güzel sanatların resim dalı olur.

Kadının bizzat kendi (çıplak) heykeli ya da resmi karşısında duruşu, onu seyredişiyle elde edilen ikileştirme yöntemi, hem erotik bir heyecan yaratmakta hem de sansürü atlatmakta işe yarar bir çare olarak belirmektedir. *Atlantis*'te (1932, yön: G.W Pabst) Alman vamp Brigitte Helm, kendi yüz hatlarının aynısına sahip olan dev bir heykel önünde görülür. Robert Aldrich'in westerni *Four for Texas*'ta (1964) Ursula Andres, Goya'nın "Çıplak Maya"sından esinlenmiş halde, kendi portresine poz verir.

Erotik Karikatür

Erotik bir durumun güldürünün aracılığıyla çarpıtılıp, şekil değiştirerek karşımıza çıkması bizde iki türlü etkiye yol açar; bu erotik durumun içinde yer alanların bizzat kendilerini ve bu durumu (örneğin baskına uğrayan âşığı, gizlenmiş röntgenciyi, şanssız bir baştan çıkartıcıyı) alay konusu yapar; ama güldürü, erotik anlatımın doğrudan kendisini bir eleştiri aracına da dönüştürebilir. Örneğin sahtekârlıklara, faziletfüruş, aşırı yapmacık tavırlara karşı bir taşlama niteliği kazandırabilir ona ya da siyasal karikatürdeki gibi işlevler yükler. Kuşkusuz erotik karikatür, tıpkı erotik espri (fıkra-şaka) gibi, bir toplumun cinsellik ile olan sorunlarını yansıtmaya yarar aslında ve cinselliğe yönelik genel anlayışın ve zihniyetin kuşkulardan, çelişki ve paradokslardan, vesvese ve kuruntulardan iyice bunaldığı yerde erotik karikatürün bir canlanma ve "yükselme" dönemi yaşamasında dolayısıyla hiç de şaşılacak bir yan bulunmamaktadır. Erotik karikatür, gizli, örtük istek ve arzuların nesnesini (cinselliğin nesnesini) küçük düşürerek, alaya alarak kendinden uzak tutma olanağı sağlar ya da erotik arzularımızın düşleri ve fantezileri ile sosyal yapının (kişinin) ahlaksal engelleri ve baskıları arasındaki çelişkiyi komik olanın içinde, belki biraz yaralayıcı bir yoldan da olsa, eritip çözmeyi, böylece de aşmayı dener.

Gerçi sinema, karikatürün görsel komikliğini güzel sanatların resim ve heykellerinde olduğu gibi doğrudan kendi görüntüsüne dönüştürememiş, güzel sanatlardan kadını idealize eden resimleri devralırkenki kadar şanslı olamamıştır burada, ama görüntüleştirilmiş komikliğin (karikatürün) erotik ile ilintili kimi öğelerini gene de kendine uydurmayı becerebilmiştir. Karikatür, cinselliği, çoğunlukla insanın zaafı olarak gösterir ve daha bu özelliğiyle bile – gerek güzel sanatlarda gerekse sinemada– karikatürize edici uğrağın, gülünçleştirici anın, gerginliği ve heyecanı artırıcı, sonucu ge-

ciktirici bir etki yaparak en azından belli bir süre için, seyirci ile olay arasına mesafe koymasında anlaşılmayacak bir yan bulunmamaktadır.

Müstehcen Resim

Müstehcenlik, erotiğin kültürel mesajıyla ilintili açıklamalarımızda da değindiğimiz gibi, erotik provokasyondur; bir meydan okuma, bir tahriktir. Dolayısıyla da cinselliğin bütün biçim ve yollarını kapsayan antik çağ resimlerinin (heykel) ve canlandırmalarının (buna edebiyat canlandırmaları dahil) müstehcen olarak nitelendirilmeleri olanaksızdır; çünkü bunların meydan okuyacağı, karşı çıkabilecekleri öteki taraf diye bir şey, kendilerini dayatacakları bir *karşı taraf* yoktu ortalıkta. Müstehcen sanat yapıtı, ahlaksal yasakların gelmesi ve artmasıyla birlikte ortaya çıkar; izlenme, yasaklanma, önlenme tehlikesiyle beslenir. Müstehcen resim (görüntü) bir provokasyon, bir meydan okuma ve hatta tahrik etme aracı olarak etkili olabilmek için, doğalcı (aslın aynını, gerçekliği kopya edici) anlayışın –mimesis'in– anlatım ve üslup araçlarına başvurmak zorundadır. Dolayısıyla mitsel olana karşı bir yanı vardır müstehcenin; belli bir anlamda erotik mitosu yıkıcıdır.

Müstehcen sanatın günümüz için önem ve anlam taşıyan iki temel önermesini öne çıkarmakla yetineceğiz burada. Erotik anlatımın (canlandırmanın) Tanrıyı (kutsal ruhu) zedeleyicilik ile, kâfirlik ile bağlantılanmak istenmesi, resim sanatını yeniçağın başından bu yana meşgul edegelmiş bir konudur. Bu arada hıristiyan ibadetinin temelinde yer alan erotik semboller natüralist bir anlatımın içinde yaygınlaşmıştır. Bu sembolizmin en çok kullanılan süjelerinden biri Phallus'u simgeleyen haçtır.

Bu türden sembolizm izlerini taşıyan filmlerden biri Pier Paolo Pasolini'nin 1962 yapımı *La Ricotta*'sı ya da Fernando Arrabal'in

1971 yapımı *Viva la Muerta*'sıdır. Altmışlı yılların popüler bir fotoğrafında Brigitte Bardot'yu büyük bir çarmıh önünde poz verirken görürüz. Ve papazın haçı, şeytana ruhu teslim olmuş kıza doğru tutması *The Exorcist* (1973, yön: William Friedkin) filminin özgün bir buluşu değildir. Bu sembol, birçok İngiliz korku ve gerilim filminde olduğu kadar Brunello Rondi'nin 1963 yapımı psikogerilim filmi *Il demonio*'da da karşımıza çıkar. Genelde, bu türün "katolikçe saplantılardan" farklı takıntıları olan Amerikan sinemasi bile haçı bir phallus sembolü olarak *Şeytan* filmindeki kadar iç karartıcı olmayan, daha yumuşak bir oyunda kullanmadan edememiştir: (*The Bed*, 1967, yön: James Broughton)

Anlatımlarındaki müstehcen yanı sadece ima yoluyla vermeyi tercih eden bu ve benzeri filmlerin yanısıra, provokasyonu bile bile en uç noktaya kadar taşıyan birkaç underground filme de rastlıyoruz.

Müstehcen sahnelerin güzel sanatlarda yer alışına ikinci örneklerin öbeği, cinsel rollerin transvestistlik, iki cinslilik ya da sevicilik diye tanımladığımız cinsel tavırlara göre belirlendiği, daha doğrusu sabit kadın-erkek rolünün bu roller aracılığıyla parçalandığı yerde karşımıza çıkar. Eski Yunan hermaphroditus imajında ifadesini bulan iki cinsli, amorf cinsellik mitosu ikide birde el atılan bir alandır, ama bu mitos özellikle cinsel serbestliğin kendini iyice hissettirdiği dönemlerde ne gariptir büyük ahlaksal muhalefetle karşılaşmadan edememiştir. (örneğin Rönesans şairi Antonio Beccadelli'nin 1431 de yazdığı *Hermaphroditus*, Rönesans gibi, örf ve âdetlerin yerinde yellerin estiği bir çağın göbeğinde kovuşturmaya uğramıştır.) Çağdaş yapıtlar arasında öncellikle Pierre Molinier'nin fotomontajları, Paul Wunderlich'in grafikleri ve Hans Bellmer'in çizgilerini bu bağlamda anabiliriz. Bu sanatçılar erkek ve dişi özelliklerini birbirine karıştırarak cinselliği sınırsız ve geniş kapsamlı bir güç olarak tasarlayıp canlandırmaya çalışırlar. Sınırları iyice

belirli erkek-dişi rollerini parçalayıp dağıtmak, muhakkak ki erotik sanatın ve erotik sinemanın yerleşik cinsel kalıplara yönelttiği en yıkıcı temaların başında gelmektedir, bu yüzden olacak *The Queen* (1968, yön: Frank Simenon) gibi transvestistlerin güzellik yarışmalarını gösteren belgesel ya da *Performance* (1970, yön: Nicholas Roeg) gibi bir film, bildik düpedüz seks filmlerinden çok daha fazla tepki görmüşlerdir. Erkeksiliği, seviciliği iyice dışa vurmuş cinsellik imajları (oyuncular) aynı zamanda yapay, sosyal alışkanlık ve anlayışlara ters düşen bir erotiğin temsilcisi olarak rahtsız edici bir etki yaparlar, çünkü, doğal bir yazgı olarak algılanan döllenme ve doğumla ilintilerini kesmiş bu "kadınlar", doğaya karşı isyan bayrağını çekmiş, doğal hayata meydan okuyan başkaldırıcılar olarak algılanırlar. Bu biçimdeki bir cinselliğin yapaylığı film dünyasında da sürüp gider ve kimi yıldızların örtük erkeksi erotiği, alttan alta kendini sezdiren androjenlik özelliği (örneğin Marlene Dietrich) bu erotiği canlandıran grafiklerde rastladığımız türden "soğuk" zerafeti yayar çevresine.

Erotik Düş İmajı

Resim sadece somut-gerçek durumları canlandırmaz, düşlerimizi de anlatır. Erotik gerçekliği idealize edebilme yeteneğine sahip olduğu gibi, içinde erotik düşlerin, hatta kâbusların ortaya çıkabileceği yepyeni fantastik resimler dünyası yaratabilir. Bilgi ve duygu, mitosun etki alanından çıkıp psikolojiye doğru kaydıkça, başka deyişle bilgi ve duygu anlayışı mitosun hegemonyasından çıkıp insan psikolojisi ile bağlantılandıkça, plastik sanatların erotik düşlerini yarattığı özgür alanlar da o ölçüde belirginleşip bireyselleşti. Cehennem tasvirleri görünümü altına kendini gizleyen bir Brueughel'in görüntüleri, (Pasolini'nin *Il Decamerone*'undaki son hikâyeyi düşünün) tıpkı –sinemadaki karşılıklarını bir Bunuel'de, Walerian

Borowczy ya da Alexandro Jodorowsky'de, Underground sinemada ya da hatta korku filmlerinde ve müzikallerle tarihsel dekorlu filmlerin süslemelerinde bulan– sürrealistlerin sembol dünyaları gibi, sinemaya taşınmaya müsaittirler.

Kısacası, erotik sinemanın görüntüler (resimler) dünyası, güzel (plastik) sanatların öğelerini oradan devralıp, kendi hareketli dünyasında onlara yeni bir boyut ekler. Erotik sinemanın resimleri, erotik ikonları, yer yer erotik edebiyattan alınmış ya da "erotik hayat hikâyelerinin" yarattığı duyguları paylaşarak kurulmuş film öyküleri içine yerleştirilirler. Erotik görüntüler (resimler) böylelikle bir sinemasal öykü içinde kendilerini gerçekleştirirler; bu öykünün, bu görüntülerin bahanesi mi yoksa filmin asıl amacı mı olduğu sorusunun yanıtı bu gerçekleşmeyi etkilemez.

Strip-Tease ve Pin-Up

Cinsel hazları gıdıklayıcı soyunma diyebileceğimiz strip-tease, özellikle ellili yıllarda Amerika'da ve Avrupa'da en sevilen ve aynı zamanda "seks yoluyla eğlenmenin" en belirgin tarzını temsil eden erotik gösteri biçimidir. Strip-tease, dans ile pandomimin ve teşhirciliğin birleşmelerinden oluşur; bilindiği gibi gece clup'lerinde, kabarelerde, revü gösterilerinde ve hatta doğrudan film gösterimi biçiminde sunulan bir erotik eğlencedir. Strip-tease, izleyicilerinin beklentileri üzerine kurulmuş bir oyundur; bu nedenle de sadece ve sadece strip-tease'ci ile izleyici arasındaki bir karşılıklı anlayış ve uzlaşma zemini üzerinde gerçekleştirilebilir. Dişi bedeninin anıtlaştırılması eğilimini sürdüren bir başka gösteri alanı olan strip-tease, "tek kişilik sessiz tiyatro oyunu"na (Denys Chevalier) handiyse büyüsel, dinsel ayinin sınırlarına yaklaşan bir boyut ekler. Strip-tease'in bir türlü gerçekleştirilemeyen –ama erkeğin burnunun dibinde her an gerçekleştirilmesi mümkün gibi onu tahrik

edip duran– cinsel ilişkiye çıkardığı davet, görünürde her an el altında olan dişinin "kıvırtmaları" ve son tahlilde bir türlü ele geçmezliği, erkeği zevkten kendinden geçirmeye yetiyorsa, bu mekanizmanın ardında, dişi bedeninden erkeğin duyduğu o en eski korkunun ve dişinin vücudunu çıplak görme isteğini körükleyen *cinsel dürtünün* yattığını unutmamalıyız. (Emilio Servadio)

Demek ki Strip-tease, nispeten bir sorun çıkartmadan, seyircinin erkekliğini onaylayan bir gösteridir; kitle kültürünün, erkeğin aracı ve ortamı olarak işlevselleşmiş sayısız ve çok çeşitli erotik arzlarından sadece biridir. Strip-tease'de erotik saldırganlık ile (kadının) sembolik olarak erkeğin isteğine boyun eğmesi arasındaki ilişki öylesine bıçak sırtı bir dengede tutulur ki, seyirci bir üstünlük, kadın karşısında erkekçe bir üst hiyerarşik konumda bulunma duygusunun hazzını bol bol çıkartabilir, hem de seyretmekten başka bir şey yapmak zorunda olmadığından (bu görünürdeki) üstünlüğünün tehlikeye düşmesi de sözkonusu değildir.

Strip-tease, az buçuk bir sanat biçiminde yirmili yıllarda ABD'de bir yükselme devri yaşamış kaba saba western'in eğlence geleneklerinden biri olan burlesque-show'ların içinden türemiş bir biçim olarak Doğu'nun büyük kentlerini istila ederken, öyle fazla açık saçık olmayan yumuşak, ılımlı biçimleri, toplumun *baskı gruplarının* onayını bile alabilmiştir. Strip-tease'in temiz seksi, erotiğin, toplumun baskı gruplarının onay ve müsamahasına ihtiyaç duyduğu, aksi halde kabul görmeyeceği –püritan zihniyetin denetlediği– toplumsal oratama uygun düşmekteydi. Strip-tease showların dekoru, biçimi, giyim-kuşamı, katılanların tümüne, bu eğlencenin zararsızlığını ve masumiyetini göstermek amacına göre düzenlenirdi ve sahnedeki utanç verici oyun, Strip-tease dansının büründüğü tarihsel, mitsel hatta yurtsever tarz ve dekorlarla, giyim-kuşamla yumuşatılmaya çalışılırdı. Altmışlı yılların ortasında erotik tabular gevşemeye başlayınca, Strip-tease de o ilkel, başlangıç-

taki biçimiyle, aşılmış, eski bir gösteri olarak algılanmaya başlandı ve yerine, erotik dramaturjinin başka, daha etkili, göze batıcı biçimleri geçti.

Strip-tease gösterilerinin öyküsünü, sinema, genellikle ironik bir tarzda anlatmayı yeğlemiştir. Örneğin *Viva Maria* (1965, yön: Louis Malle) ya da *The Night They Raided Minsky's* (1968, yön: William Friedkind) gibi filmler, strip-tease'i, seyircinin yorgun düşmüş ilgisini uyandırmanın, bu ilgiyi sinemaya yeniden çekmenin bir imkânı olarak; isteksiz de olsa başvurulan bir çare olarak keşfedilişini anlatırlar. Melodram filmleri de strip-tease konusuna yönelmişlerdir. Franklin Schaffner'in 1963 yapımı *The Stripper*'ı, yaşlanmakta olan bir strip-tease dansçısının (Joanne Woodward) genç bir adama duyduğu, ama kendi yaşama biçiminin tehdidi altında olan aşkını anlatır. Polisiye (cinayet) filmlerinde strip-tease sahneleri, kriminal bir sosyal çevrenin betimlenmesinde sık sık başvurulan sahnelerdendirler ve ayrıca *action* sahnelerinin arasına soluk aldırıcı bölümler olarak da yerleştirilirler. William Wellmann'ın *Lady of Burlesque* (1943) filminde, Barbara Stanwyck, meslektaşlarına yönelik cinayetlerin aydınlatılmasına yardım eden bir strip-tease dansçısıdır. Arjantin filmi *La Acosada* (1964, yön: Alberto du Pois) gangsterler tarafından strip-tease yapmaya zorlanan bir dansözü anlatır. Daha bu birkaç örnek bile, dramatik film biçimlerinin strip-tease'i, haysiyet kırıcı, onur kırıcı, utanç verici bir yaşama tarzının sembolü olarak gördüklerini; film kahramanının (strip-tease'cinin) kaçınılmaz kötü kaderini, bu utanç verici yaşama tarzının bir cezası olarak algıladıklarını göstermektedir.

Pin-Up dediğimiz çıplak resimlerin çoğu da, bir strip-tease sahnesinin "dondurulmuş" bir görüntüsünden başka bir şey değillerdir. Bu grafiklerin, fotoğrafların çoğu, kadının bedenini baştan çıkartıcı, ama gene de mesafeli bir biçimde sunarlar bize. Bakan ile resim arasında ulaşılmayı engelleyen bir uzaklık sözkonusudur.

Bakanın (seyredenin) resim ile ilişkisi, tıpkı strip-tease dansı ile seyirci arasındaki ilişki gibidir; seyreden ile gösteren, karşılıklı bir anlayışın, bir tür uzlaşmanın içinde yeralırlar. Her iki taraf da birbirinin davranışını onaylar.

Kırıtan, cilveli pozlarla kendini seyirciye parça parça açar strip-tease'ci. Bu açma pozları meydan okumanın, boyun eğmenin, ironikleştirmenin, sembolik imaların öğelerinden; yaklaşmanın ve uzaklaşmanın jestlerinden oluşmuştur (ve bu öğeler ve jestler) birlikte "soyunmanın dramını" (Parker / Tayler) "tehlikesiz" bir zevk ve eğlence olarak sahnelemeye müsait ortamı yaratırlar.

Biçimlerinde erotik resmin ve grafiğin geleneklerini sürdüren Pin-Up fotoları, kitlesel yayılımını dergiler ve kartpostallar aracılığıyla gerçekleştirmiştir; bu resimlerde fotomodel olarak poz verenler genellikle burlesque'lerin ve strip-tease showların yıldızlarıdır. Zamanla Pip-Up'lar özel Pin-Up magazinlerinin yanısıra, "Playboy" tarzında bulvar gazetelerine, her türlü dergiye, erotik skandal basının çeşitli biçimlerine, reklama, takvimlere ve posterlere kadar bütün bir medyaya yayıldı. Pin-Up'lar sadece satışı körükleyici bir araç ve özellikle "kadınsızlık" durumunda erkeğin erkekliğini anımsamasına ve bundan emin olmasına yardımcı bir erotik eğlence biçimi olmaktan da öteye, güzellik ideallerinin kriterlerinin nasıl değişip durduğunu ve bu ideallerin hangi çerçeveler içinde sunulduğunu gösteren bir sismografik alettirler. Örneğin ellili yılların Playboy'undaki Pin-Up'ları yetmişli yıllardakiyle karşılaştırdığımızda, güzellik idealinin, saf, göğüs ve beden yapısıyla "annelik" duyguları ve çağrışımları üzerine kurulu olmaktan çıkıp, kendinden emin, annelik yanı örtülmüş, cinselliği öne çıkmış, duyarlı kadına doğru kaydığını görürüz.

Pin-Up fotolarındaki pozlar erotik sinema için de, evcilleştirilmiş dişi cinselliğini canlandırmanın bir aracıdır. Film yıldızları da oldum olası Pin-Up modelleri olarak pozlar vermişlerdir, ya da ter-

sine, birçok yıldız, önce mesleğine Pin-Up modeli olarak adım atmıştır. (Örn. Marilyn Monroe) Ve nihayet, "Pin-Up Kızlar"ı denen türün içinde Betty Grable, Dorothy Lamour, Lana Turner gibi, İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan sinemasında erkeklerin kadın idealine tıpatıp uyan kadın tipleri ortaya çıkmıştır. *Pin-Up-Girl*'de (1944, yön: H. Bruce Humserstone) bu yıldız mitosu konu olarak karşımıza çıkar. Betty Grable, bu müzikal filmde, erkeklere sorun çıkartmayan, uysal kızı oynar.

Pozun biçiminden, güzellik idealinden, hareket ve mimikten ve resmin kompozisyonuna eklenmiş sembollerden (giyim-kuşam, eşya, "doğa" vb.) oluşmuş Pin-Up mitolojisi, sinema ortamında da sürüp gidecektir. Kadın kahramanın şarkıcı, dansöz ya da film yıldızı kimliğinde karşımıza çıktığı bu filmler, Pin-Up'ın sinemada devamını mümkün kıldıkları gibi, kimileyin filmin konusu da doğrudan Pin-Up'lığı meşrulaştırmanın aracı olarak imdada yetişir.

Strip-tease ve Pin-Up, erotik haz ve eğlence sanayiinin vazgeçilmez iki yaygın biçimidirler. Bunlar o zamana kadar sadece dar bir kesimin kullanımına sunulmuş olan, bu yüzden de adeta ayrıcalıklıların aracına dönüşmüş cinsel-sosyal bir uyarımı kitlesel biçimde yağınlaştırıp tüketime sunarak, belli bir anlamda cinsel gösterimi demokratikleştirmişlerdir. Strip-tease ve Pin-Up, erotik eğlencenin akla gelebilecek bütün varyasyonlarının ortamını oluşturduklar gibi, cinselliğin gösteriminin ve canlandırılmasının gittikçe "şeyleştiği" sürecin de vazgeçilmez önkoşuludurlar. Sinemanın yanısıra bir tek bunlar, Adorno'nun sözünü ettiği, cinselliğin cinsellikten arındırılması sürecine önemli etkiler yapmışlardır. Pin-Up ile strip-tease'in estetiğinin iyice formülleştirilmiş, klişe ifadeler içine hapsedilmesi, cinselleştirme (cinselliği canlandırma) sürecinin ayinleştirilmesi, dişinin seyirciye yönelttiği meydan okumanın ve tahrikin, bir tür "kafadarlar", eğlenen dostlar atmosferi içinde yumuşayıp dağılması ve dansöz ile seyirci arasında, olup bitenin

ciddi ciddi cinselliğe davet anlamına gelmeyip bir oyundan ibaret olduğu konusunda varılmış tartışmasız mutabakat; bütün bunlar erotik eğlence dediğimiz şeyin gitgide bir alışkanlık, rutin bir davranışlar toplamı karakterine büründüğü, hatta iyice köreldiği; bu eğlencenin erotik sorunlarımız bakımından bir "bilinç aydınlanmasına" ve değişimine destek vermesinin olanaksız hale geldiği gerçeğinin altını çizmeye yetmektedir.

EROTİK SİNEMANIN TARİHİ

1. Sessiz Sinema

Sessiz Sinema Dönemenin Seks Tanrıçaları

Amerikan film üretiminde *slapstick*'ler ve melodramlarla birlikte aynı zamanda *stag film* dediğimiz "evlerde kullanılan" pornografik filmler de yapılmaya başlanmıştı. Kamuya açık bir şekilde resmen gösterilen ve tartışma konusu sunan erotik filmler –film yıldızının benliğinde erotik içerik yoğunlaşıp mitoslaşmaya başladıkça– o zamanlar emekleme aşamasında olan sinemaya da konu bakımından geniş bir repertuvar sunmuş, böylece sinemanın gelişmesinin önünü açmışlardır. Çünkü, hep söyleyegeldiğimiz gibi, erotik filmler, pornografik filmin aksine, ahlakın üzerindeki basıncı azaltıcı bir sübap olmadıkları gibi, bu ahlak anlayışına karşı çıkan bir protesto, bir muhalefet de değillerdir; tersine, doğrudan bu *ahlakın* (basınç ve baskı altındaki ahlak anlayışının) *ifadesidirler.* Üstelik pornografi, hemen yirminci yüzyılın başında, viktoryan ve püritan zihniyete ve yaşama duygusuna tam denk düşerken, erotiğin *genel* (halka açık) eğlence çerçevesinde sunulması, pek de yenilir yutulur lokma olmamıştı. Erotik, örtünmeye muhtaçtı; mitolojik bir gizlenmeye ihtiyacı vardı; tüketim metaı olarak hoşgörülmemeli, cinsellik, egzotik ya da mistik bir dünyaya kaydırılmalıydı. Ancak

bu koşullar altında, kendini genele sunabilirdi. Yüzyılın başında etkililiğini sürdüren püritan zihniyet mirası, erotik gösterimin, gerçek hayat ile her türlü ilinti ve bağının inkârını talep etmekteydi. Erotik gösterilecekse, hayat ile aslında ilintisiz bir şey olarak gösterilmeliydi. Dönemin popüler dramlarında, roman ve resimlerinde alabildiğine tuhaf, uzak ve yabancı bir şey olarak yaşıyordu erotik. 1915'in filmlerinde istendiği kadar serbestçe canlandırılsın, uzak, elle tutulmaz, yakalanması olanaksız, gerçek olmayan, çekici, büyüleciyici olduğu kadar, tehlikeli görünen bir şeydi o. Bu uzak bir dünyanın, bize yabancı bir egzotik coğrafyanın erotiği, bugün geri dönüp baktığımızda, abartılarıyla, tumturaklı, şişirilmiş, baygınlık verici üslubuyla, aşırı kibarlıklarıyla ve aranıp da bir türlü bulunamayan aşklarıyla, acaip, yabancı gelebilir bize; hatta matrak; ama burjuva toplumunun ve onun ahlak anlayışının gelişmesi ile ilintilendiğinde, erotiğin bu anlatılış ya da canlandırılış tarzının da anlaşılmayacak bir yanı kalmaz. Burjuva ahlak anlayışının kendi içindeki çelişkisi, alegorileştirici ve "abartıcı" bir anlatım tarzını kaçınılmaz kıldığı gibi, bu tarz, ne yardan ne serden vazgeçememenin aczi içinde, hem erotiğin çekiciliğini hem de genel önyargıların doğruluğunu onaylayan, çelişki bütünleyici bir çerçeve oluşturur.

Theda Bara'nın Doğuşu

Erotiğin sadece kendisinin gösterilmesini önleyen ve bu gösterimi bir yandan doğa-üstü, mistik olan ile, fantastik ile, bir yandan da belli bir ölçüde seks karşıtı propaganda ile düğümlemeye çalışan böyle bir mitos –gerçekten de meşum ve karşıkonmaz erotik cazibesiyle erkeği felakete sürükleyip mahvetmek için, onu tam bir kul-köle haline getiren– *femme fatal* mitosudur. Sinema tarihinin ilk gerçek yıldızlarından biri olan Theda Bara, 1914 tarihli *A Fool There Was* filmiyle, *femme fatale* tipini de sinemaya hediye ede-

cektir. Bara, kendisine rastlayan her erkek için felaket, mahv ve ölüm anlamına gelen dişi "vampir"dir.

Bu kadın tipinin kökenleri 19. yüzyılın sonlarındaki erotik mitlerde yatar ve filmin kendisi de 1900 yıllarındaki popüler sanatın etkisinde kalmıştır. Philipp Burne-Jones'un *The Vampire* tablosu, Rudjard Kipling'in 1897'de, Londra New Gallery'deki katoloğa eklenen şiirinin de esin kaynağıydı. Şiir şöyle başlıyordu:

"A fool there was and he made his prayer
(Even as you and I)
To a rag and a bone and a hank of hair
(We called her a women who did not care)
But the fool he called her the lady fair
(Even as you and I)(*)

Şiir, öteki beş dizesinde de, aslında sevmeye değmez, haysiyetsiz, umursamaz bir kadına kul köle olmuş bir erkeğin aşkına ilişkin düşünceleri dile getirir. Sadece tensel zevkinin yasalarına boyun eğen kadın, erkeği yolundan çıkartıp mahvedecektir. Gerçi kötü ama güzel kadın, *femme fatale* imajı, daha önce mitolojide, masal ve efsanelerde, edebiyatta ve eğlence ürünü eserlerde her zaman olagelmişti. Yunan mitolojisindeki kadın canavar Gorgo'dan ve baştan çıkartıcı şarkılarıyla insanı çıldırtan perilerden, Doğu'nun (haham) geleneğinde dişi şeytan olarak bilinen ve Talmud'da, dişi şeytanların tümünün adını temsil ederken, mistik Yahudi kaynaklarında İblis Samael'den sonra gelen şeytanlar kraliçe-

(*) *Yaklaşık şu anlamda:*
Bir budala vardı tanrıya dua eden
(Hatta siz ve ben gibi)
Bir paçavra ve bir kemik ve bir tutam saç için
(Biz ona umursamaz bir kadın dedik)
Ama budala ona güzel bayan dedi
(Hatta siz ve ben gibi)

si olarak geçen ve efsanede Adem'in, Havva'dan önceki karısı olan Lilit'e, masallardaki cadı ve üvey annelere kadar, *femme fatale*'ın öncüleriyle karşılaşırız.(*) Ve bu kadınların şeytani varlıklarında aşkın, dünyevi olmayan, mistik bir boyut var gibidir hep; baştançıkartıcı cinsellikleri, genel, metafiziksel bir kötünün hizmetindeki bir araçtır sanki. Gelgelelim bu kadın imajının 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında öylesine popülerleşmesi, temel bir ahlaksal bunalımın kanıtı ve belirtisi olarak anlaşılabilir. Fantastik ve mistik vizyonlar içinde ortaya çıkan şeytan kadın, toplumdaki cinsel başarısızlığın, bu konudaki yetersizlik ve çelişkilerin ifadesidir. Ve Keat'in şiirlerinden birinde karşılaştığımız "belle dame sans merci" tipinin öncelikle 19. yüzyılın fantastik ve tarihsel romanlarında ortaya çıkması pek şaşırtıcı değildir. (Matthew Gregory Lewis'in *The Monk* romanında İblisin elçisi kılığında; Kleopatra ve Lukres Borjia kimliğiyle tarihsel kişilik olarak.)

19. yüzyılın toplumunda erkekler ve kadınlar aynı ölçüde dişi cinselliğinden korkuyorlardı; ama aynı zamanda bu cinselliğin nasıl bir "kurtarıcı" etki yapabileceği de seziliyordu sanki. "Kara romantiğin"(**) ressam ve ozanları, "kötüyü" aramaya çıkmışlardı. Mistik ve egzotik örtünün altına, cinselliği onaylama isteklerini gizliyordu bunlar. Kötüyü adım adım dünyevi olmayan bir aleme doğru yükseltmeleri, onu "nurlandırmaları", zorunlu bir boyutuydu bu girişimlerin. Günahın cazibesi, bir uzlaşmayla, bir klişeyle noktalandı; ritüel tekrarlar içinde belli bir soruna katlanmayı kolaylaştıran bir klişeydi bu; şu anlamda: Toplum henüz dişinin cinselliğini kendi üstyapısıyla bütünleştirecek herhangi bir yol yordam bula-

(*) Dizimizin 1. Kitabı, Ütopik Sinema'da, bilim-kurgu'nun erotiği dışlayıcı yönü uzun uzun anlatılmıştı. Ortaya çıktığı yerde, hep mürettebatın kaderini olumsuz etkileyen uzaylı, yabancı dişi ile *femme-fatale* arasındaki bağ ilginçtir. (ÇN.)

(**) *Kara romantik:* Meşum, hortlağımsı, ürkütücü, grotesk, şeytani ve marazi olana eğilimli romantik akım.

mamıştı: Dolayısıyla şeytan kadın klişesinde –toplumun üzerinde uzlaşacağı bu kalıpta– ahlaksal takıntı ve saplantılar, gizli (cinsel) arzularla bütünleşebilecekti.

"Bir klişeden başka bir şey olmayan bir tip yaratabilmek için, insanlarda derin izler bırakacak bir figüre ihtiyaçları vardır. Tip (denen şey) nörolojik bir noktaya benzer: Sürekli ağrılar, direnci azalmış bir bölge yaratırlar; ve ağrıya yol açıcı belirtiler ortaya çıkar çıkmaz bunlar hemen o hassas noktada yoğunlaşmaya başlarlar; sonuçta ortaya mekanik tekrarlar çıkar." (Maria Praz)

Femme fatale tipi de böyle bir nörolojik noktaydı, ama biraz yaşlı, aşınmış, pek de dirençli olmayan bir noktaydı sinema ona el attığında. *Femme fatale*'in işlevi, sinemada ilk ortaya çıkışında, cinsel örtülmüş arzular ile toplumsal reddin çelişkisini doğrulamaktan ibaret olabilir; gelgelim *femme fatale*'in bir moda olarak, bir pozlar ve davranışlar klişesi olarak ilk filmlerde ortaya çıkışıyla birlikte, bu şeytan kadın motifine yepyeni bir boyut da eklenivermiştir. *A fool There Was* filminin hemen ardından aynı konuda sayısız film çevrilmekle ve Theda Bara'yı örnek alan oyuncular beyazperdeyi doldurmakla kalmamış, neredeyse tam bir vamp-çılgınlığı ortalığı kasıp kavurmaya başlamıştır. Eğlence sanayiinin hemen her biçimi içinde boy veren bu vamp çılgınlığına, özellikle kadınların kendini kaptırmış olmaları şaşırtıcıdır. O yıllarda Theda Bara gibi görünmek, ona benzemek bir moda olup çıkmıştı.

A fool There Was, Pasifik adalarına doğru yola çıkmaya hazırlanan bir geminin demirli bulunduğu iskeleye yanaşan bir taksinin görüntüsüyle başlar. O yıllarda sinemaya duyulan büyük ilgiyle çekim alanına dolmuş insanların bakışları arasında, taksiden inen sinemanın bu ilk vampına dilenci kılıklı bir adam yaklaşır ve bütün vamp filmlerinin temel bir motifini sunmak istercesine, "Bak beni ne hale getirdin?" dedikten sonra intihar eder. Vamp kadın, güvertede kendisini bekleyen yeni âşığı, (evli bir) erkekle okya-

nustaki serüvenine doğru yol almak üzere, umursamaz bir şekilde gemiye tırmanır. Adam okyanusta yol alan gemide vampın pençesinde kıvranadursun, adamın evinde karısı ve çocuğu onu beklemektedirler. Ne var ki New York'a geri döndüğünde adam artık tamamen vampın esiridir. Dostları onu kadının pençesinden kurtarmak için boşuna uğraşırlar, madden ve manen bir hurda olup çıkmıştır beriki. Kadın ve kızı, adamı eve döndürmeye uğraşırlarken şeytan kadın da tüm hünerlerini kullanıp onları engeller; tüm şeytani cinsi cazibesiyle adamı tek seçeneği olan ölüme taşır. Filmin sonunda vampı, adamın mezarı başında dikilmiş, ağzında bir çiçek, tabutun üstüne çiçek yaprakları serperken görürüz.

A Fool There Was'un başarısını gören yapımcı William Fox, nasıl "vamp" kavramını popülerleştirdiyse, aynen o şekilde Theda Bara efsanesini yaratmıştır. Bara'nın sinemadaki adı da aslında onun buluşudur. Film tarihine bakacak olursak, Fox, "arap ölümü" anlamına gelen arab death kavramının her bir harfini yeniden düzenleyerek (Anagramm) bu yeni sözcüğü elde etmiştir; ama Theda Bara, büyük olasılıkla adının (Theodosia) ve annesinin aile adının (Baranger) kısaltılıp değiştirilmesiyle elde edilmiş bir addır. Fox yapımcılığın halkla ilişkiler bölümünün Theda Bara'nın efsanesi çevresinde uydurduğu tüm hikâyeler, onun "güzel bir yabancı" yanını, *femme fatale* tipiyle ilintilemeye dönüktü. Fox'un yarattığı efsaneye bakılacak olursa, Bara, bir Arap şeyhinin kızıydı; annesi yılan kanıyla beslenmiş bir prensesti ve Bara bir gün göçebe kavimlerden biri tarafından çölde kaçırılmıştı. Sözde, kehanet yeteneği bulunuyordu, rollerini belirleyen doymaz erotik istekliliği hali, varlığının temel karkteristik özelliklerinden biriydi. Üstelik Fox, daha kariyerinin başında, Theda Bara'nın İngilizce konuşmadığı söylentisinin yayılmasına arka çıkmasını bile talep etmişti ondan. Bütün bunlar, o zamanki kamuoyunun ne kadar safdil olduğunu göstermekle kalmayıp, güzel egzotik yabancı, mistik bir güzelliğin ken-

dini seyirciye (kamuya) açma mitosunun –toplumun kendi püritan gelenekleri içinde doğmasına imkân olmayan böyle bir mitosun– ne büyük bir inandırıcı güç taşıdığını da göstermektedir.

Theda Bara'nın sadece sinemada değil, halkla ilişki kurmaya yönelik geniş kapsamlı turnelerinde ve basın-medya için taşıdığı haber değerinde temellenen yıldızlık niteliği, giyim kuşamının stiliyle de apayrı bir boyut kazanmıştı. Kusursuzluğuyla ve zerafetiyle Rafael öncesi dönemin stilini taklit eden ya da 1900'lerin "gençlik stili" anlayışı diye çevirebileceğimiz, özellikle giyim kuşamı yaprak, çiçek gibi motiflerle süsleme anlayışını yeniden hayata geçiren elbiseleri, bu yıldız imajının ayrılmaz tamamlayıcısıydılar. Dizlerine kadar dökülen uzun saçları dalgalı süslemeli kumaşlara sarılarak ona meşum prenseslerin görünümünü kazandırıyor; kimileyin, öfkeli bir tanrıça gibi parmaklarını başının her iki yanından saçlarının arasına sokarak fotoğraflara poz veriyordu. Takılarında, sembolik yoldan cinselliğine yollama yapmayan tek bir parça bulamazdınız. Theda Bara, sinemanın yarattığı ilk kusursuz, bütünsel "sanat eseriydi", insandan yapılmış bir sanat eseri. Giyim kuşamı, bugünkü stüdyoların anlayışına göre tahrik edici olma bakımından fena sayılmayabilirdi, ama aslında bayağı erotikti bu kıyafetler; geniş gözenekli örümcek ağını andıran sütyenler, ya da göğüslerini sarmış bir çıngıraklı yılan, kalçalarına sarılı inci kolyeler, Yunan mitolojisinde Dionisos'un refakatçisi aşk tanrıçası Satyr'e benzemesine yetiyorlardı. Tarihsel vamp rollerine çıktığında ağır takılar kullanıyor, çıplak bedenine madeni zincirler takıyor, böylece belli bir ölçüde sapkınlık havası da yaratıyordu. (Alexander Walker) (İlk Amerikan filmlerinde erotiğin gösteriminde belli bir serbestlikten yararlanmak mümkündü; ortalıkta henüz bir sansür bulunmuyordu, daha doğrusu toplumsal kurumlar, henüz film üretimine etki edebilecek bir araç, bir sansür biçimi bulamamışlardı.)

Theda Bara vampının yaydığı "sapkın" ve pek de sağlıklı ol-

mayan ışınlar, görünümüne ölümün sembolü gibi bir boyut da ekliyordu. Filmlerinde ve fotoğraflarında kimileyin içinden şarap içtiği bir kafatasıyla görürdünüz onu; ya da tehlikeli bir yamyamın tıkabasa ete doymuşluğuyla bir kaburgalar kümesi üzerinden rehavetle bakarken. Mumyalar, kargalar ve kediler arasına karışırdı. "Benim vampirim (vampir anlayışım) bir kadından çok günahın genç bir sembolüne karşılık gelmektedir. Yaşlanmaktan ve ölümden başka hiçbir şeyden korkmaz o. diyecektir Theda Bara kendi rolünü tanımlarken.

Femme fatale'in Değişimi

Theda Bara, *The Devil's Daughter* (1915); *Lady Audley's Secret* (1915); ya da *The Eternal Sappho* (1916) gibi filmlerde ününü artıra artıra 1915 ile 1918 arasında, çoğu "sevgili yönetmeni" J. Gordon Edwards'la birlikte 40'a yakın kurdelada oynayıp, canlandırdığı tipin tüm şeytanca yanlarına karşın gene de bir tür ideal kadın imajı yaratmayı başarınca –çünkü kadın olarak "devraldığı" edilgenliği reddederek kendi kaderini kendi avuçları içinde tutmaya çalışan biriydi o gene de– yapımcılar onun taklitçilerini ve rakiplerini piyasaya sürmek için kolları sıvadılar.

Ziegfeld-Follies'te sahneye çıktıktan sonra keşfedilen Mae Murray, canlılığı, etkisi ve çekiciliği, Theda Bara'nınki ile kıyaslanmayacak kadar "dünyevi" karakter taşıyan, ateşli, yaşamaya susamış kadını temsil eder. *Sweet Kitty Bellair* (1916), *The Dream Girl* (1916) ya da *Her Body in Bond* (1918) gibi, tümünün yönetmenliğini kocası Robert Z. Leonhard'ın yaptığı filmler, Murray'in varlığındaki egzantrik, alışıldık davranışlardan tamamen uzak yanını ortaya çıkarmaya yetmişlerdi. Mae Murray da tıpkı Bara gibi, sinemadaki kişiliği ile halkın, seyircinin arasındaki kimliğini birbiriyle bütünleştirmiş, mitos ile gerçekliği harmanlamış, kendi kişili-

ğinde tekleştirmişti. Durmadan kendini oynuyordu Murray; "hızlı yaşamının" durdurak tanımayan koşuşturmalarının ve çalışma hırsının, kentsel bir tepki olarak yorumlanması mümkündür. Büyük kentlerdeki tecrit edilmişliğe ve sınıfsal engellerin aşılmaz sağlamlığa kavuşmuşluğuna karşı gangsterlerin, jazz müziğinin kültüründe, ayrıca da popüler kültürde kendini ele veren karşı hareketin, büyük kentteki yalıtılmışlığa tepkinin öteki adıdır "hızlı yaşamak" Yirmili yılların başında Murray, aktif, canlı, baştan çıkartıcı kadının sembolü olup çıkmıştı. Örneğin 1921'de Robert Z. Leonhard'la yaptığı *The Gilded Liliy*'de, bir sahnede, erotik bir dans aracılığıyla bir erkeği baştan çıkartmak isteyen *clup* kızını canlandırır. Erkek onunla evlenmek istemiş, ama "ahlaksız" bir kadınla evliliği onaylamayan annesinin tepkileri üzerine bundan vazgeçmiştir.

Seks tanrıçasının tahrik edici dansı, aslında kendi sınıfsal (sosyal) konumunun bilincinde olan püritan anneye karşı da bir meydan okuma olarak anlaşılabilir. İsyankâr bir güç yayar çevresine ve bu asilik, kimi zaman çevresiyle de başını derde sokar onun. Murray'in birçok filminde, kendisinin tam da zıddını oluşturan, püritan zihniyette olmaktan da öteye, püritanizmin zorlayıcı şiddetini de yansıtan bir karşı tip yer alır. İşte bu muhafazakâr, tutucu karşı tipin fonunda, Murray'in özgürlükçü, kadının serbestliğini temsil eden boyutu, iyice alışıldık dışı davranışları ve modern tavrıyla az buçuk aşınan "feminist" boyutu belirginleşir. Mae Murray'in kişiliğinde ete kemiğe bürünen kadın dünyasının kültürel ortamı, gece clup'leri, gece eğlenceleri ve jazz'dır ve bu dünya, kültürel altüst oluşların bir belirtisidir de aynı zamanda. Yönetmenliğini gene kocası Robert Z. Leonhard'ın yaptığı *Jazzmania*'da (1923), dönemin öteki yıldızları gibi, Murray'ın da giyim kuşama düşkünlüğünün yanısıra –kişinin kendini keşfetme deneyinin metaforu olarak yorumlanabilecek bir kendini değiştirme ve dönüştürme (elbiselerin aracılığıyla) gayretiyle karşılaşırız. Murray kendinden emin, eroti-

ğinin de bilincinde olan, ne yapıp ettiğini bilen bir kadın kimliğindedir; ve bu cinsellik o bitip tükenmek bilmeyen, mecburen doyumsuz yaşamının başdöndürücü hızı ve gerilimi içinde yorgun, bitap düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Murray'in sinema tarihi açısından en önemli filmi hiç kuşku yok ki 1925'te Erich von Stroheim'la birlikte yaptığı *The Merry Widow*'dur. Bir küçük Avrupa ülkesinde, toplumun kendisini küçük düşürmesinin intikamını alır bu filmde Murray. Öteki filmlerine kıyasla, daha keskin, daha kemirici, daha bitiricidir burada; "hırsı" handiyse metafiziksel boyutlar kazanmıştır. Yarı kapanmış, örtüldü örtülecek göz kapakları, biraz aralık bir ağız, bol, adeta boşlukta süzülüyor izlenimi veren elbiseler, kıvırcık sarı saçlar, ona Theda Bara'nın tam karşıtı bir görünüm sunarlar. Theda Bara geçmişten, uzak bir diyardan gelmiş gibiydi; Mae Murray ise gelecekti; bir bakıma geleceğin kadın imajıydı. Theda Bara, esrarengiz bir cinsel mesajı iletmek üzere bir yerlerden, tarihin derinliklerinden gelmiş bir yabancıdır, Mae Murray, her şeyiyle Amerikan kültürünün yarattığı kadındı.

Gloria Swanson: Monden Üslüp

Theda Bara'da ve Mae Murray'da "doğuşlarıyla" kökenleriyle ilintili efsaneler, gerçek hayatları ile sinemadaki kimlikleri arasındaki benzerlik ve özdeşlik, bunların birer yıldız olarak ünlerine ün katmıştı. Örneğin Mae Murray'in bir milyonerin evden atılmış kızı olduğu söylentisi onun efsanesinin temelini oluşturur. Gloria Swanson ise, dramatik olduğu kadar güldürü rollerine de çıkan bir arstist, bir tiyatro oyuncusuydu. Bara ve Murray egzotik, yabancı mı yabancı ya da en azından, yerleşik alışkanlıklara ters düşen egzantirik tiplerdi; davranış ve tutumlarının nedeni ya da temel motifleri öyle kolay kolay açıklanamaz türdendi; içgüdülerin, dürtülerin, öteki deyişle "doğal" ve açıklanamaz olanın derindeki (Freudçul

deyişle, "Es"ten gelen) enerjilerin denetimi altındaydılar bunlar. Swanson'un davranış nedenlerini anlamak hiç de zor değildi; psikolojik olarak açıklaması olan motiflerdi bunlar. Belli ölçüde, sağlıklı bir bencillik, iyi kötü düşünülüp taşınılarak düzenlenen bir hayat, rahatına düşkünlük; bütün bunlar onun erotik iştahıyla birleşip, hazza ve güzelliğe boyun eğen bir hayat üslubu oluşturmuşlardır.

Gloria Swanson'un kariyeri Mack Sennett'in "Bathing Beauties" (Banyo Yapan Güzeller) kumpanyasındaki oyunculuğuyla başlar. Nispeten açık kostümler içindeki bu grup, slap stick'lerde ortaya çıkıp, olaya şurasından burasından bulaşma bahanesiyle, fiziksel güzelliklerini akla gelebilecek en hoş, en canlı ve neşeli yollardan seyirciye sunuyorlardı. Cinsel çekiciliklerini masum bir ifadeyle ortaya koyan bu kızlar, daha sonraki bütün seks yıldızlarının da öncülleriydiler (Enno Patalas). "Banyo Yapan Güzeller" bu tarzlarıyla, büyük dramatik yıldızların şu ya da bu yoldan tehlike taşıyan sekslerine de bir alternatif ve muhalefet sayılabilirlerdi. Saf, çocuksu tiplerdi bunlar, ama biraz da kıntan, yosmaca, koket bir yanları da yok değildi ve hemen hiçbir erkeği, bir Bara bir Murray gibi, mahvetmeleri sözkonusu değildi. (Olsa olsa suyla şöyle bir ıslatıp bırakırlardı onu.) Öyle "büyük hanımefendilerden" değillerdi onlar, gecelerin kadını da değillerdi; gündüz güzelleriydiler ve haz ve eğlence dağıtırlardı; herkese açık olmak koşuluyla. Tepeden tırnağa proleter cazibeleri ve zerafetleri, şen-şakrak halleri ve oyundan (evlenmekten) başka bir şey düşünemez oluşlarıyla ilk slapstick'lerin umursamazlığını andırmaktaydılar. "Bathing Beauties", kendilerini erkeklerin şeyretme hazzının nesnesine dönüştüren uysal Pin-Up kızların ilk örnekleriydiler de.

Gloria Swanson'u keşfedip onu bir film yıldızı yapan yönetmen Cecil B. DeMille, onu ilk kez 1919'da *Male and Female*) sadece ve sadece onun öylesine inandırıcı olabileceği, üstüne biçil-

miş kaftan bir rolle de seyirci karşısına çıkarttı. Swanson'un ortaya çıkışı bolluk, lüks, har vurup harman savurma üzerine kurulu bir dünyanın fonunda gerçekleşti. O yılların erotik düşleri, bu türden bolluk, lüks ve hovardalık düşleriyle bütünleşmişlerdi sinemada. Birbirinden ayrılmaz iki yan gibiydi bunlar. Cinsel alandaki hareketlilik, sosyal alandaki bir serbestlik anlayışıyla atbaşı gidiyor; sınıf, sosyal aidiyetlik farkları tanımayan bu serbestlik, kadına da partnerini özgürce seçmesi konusunda anlayışla yaklaşıyordu. ABD toplumunda çelişkilerin netleşme belirtilerine rağmen sosyal bir seferberlik, kalkınma ve ilerleme atmosferi de yaygın olduğu ölçüde, öncekinden farklı bir ahlak anlayışı arayışları da öne çıkmıştı. Geleneksel değerleri koruyarak (örneğin ailenin geleneksel yapısına dokunmadan) sadece yaşama zevkine destek verecek, (erotik hazzı dışlamayan) bir ahlakın peşine düşülmüştü. Amerika, çok sonraki yıllarda, yirmili yılların, toplumun bütün için olmasa bile, en azından kent kültürü için geçerliliğini koruyan erotik özgürlük ve serbestlik düzeyini yeniden yakalayabilmek için çok uğraşacaktır. (Kitabımızın ilk bölümünde ana hatlarını çizdiğimiz babaerkil-anaerkil toplum çözümleme modelini bir kez daha, burada somut bir örnek üzerinde uygulamak istersek, yirmili yılların, ahlak ve kültür hareketinin, anaerkil karakterine dikkati çekmemiz gerekir. Bu tipik anaerkil eğilimli kültürel arayışların etkisiyle güzellik idealine ilişkin anlayış da değişmişti; dolayısıyla erkeklik ve dişilik de öyle kalın ve belirgin çizgilerle ayrılmış roller olarak görünmüyorlardı. Dönemin seks tanrıçaları, zarif, ince, kimileyin çocuksu endamlarıyla dikkati çekerken, Rudolph Valentino ya da Ramon Navarro gibi erkek yıldızlar da, hemen hemen kadın yıldızlar kadar fantastik takı ve giyim kuşamla süslenebiliyorlardı; Valentino ve Navarro'nın cinsel çekiciliklerinin ve romantik havalarının adeta parçası olmuş hafif kadınsı, zarif tavırlarını da unutmamak lazım.

Bu filmlerin ve bunların sayısız taklidinin temel işlevi yirmili yılların anladığı anlamda hayatın tadını dışlamayan modern bir ailenin propagandasını yapmaktan ibaretti; bu ailenin partnerlerinden birinin (koca ya da karının) kaçınılmaz bir şekilde aile içindeki konumunun sarsılması, koca ya da karı olarak oynadığı rolün gereklerini yerine getiremeyerek bir başka kadında ya da erkekte teselli araması, sık rastlanan durumlardandı. *Male and Female*'de Gloria Swanson evli bir kadın olduğu halde evin uşağıyla bir aşk ilişkisi kurar. *Don't Change Your Husband* (1919) filminde, kendisini ihmal eden kocasından ayrılır ve *Why Change Your Wife*'da (1920), bu kez aşırı erdemli, namus düşkünü, hiçbir şeyden zevk almayan tutumu ve bitip tükenmek bilmeyen ahlaksal talepleriyle kocayı bıktıran Gloria Swanson'dur. Kadının, kocasını kendi elleriyle bir başka kadının kollarına ittiği bu film de, tıpkı öteki seks komedisi filmleri gibi, Cecil B. DeMille'in elinden çıkmıştır. ("Adları bile anlamlıydı bu filmlerin: *Yeni Eşler Eskileriyle Değiştirilir; Kocanı Değiştirme; Niçin Karınızı Değiştiriyorsunuz; Memnu Meyve; Kadın ve Erkek;* Hollywood'da henüz hiçbir denetim anlayışının olmadığı, caz çağı çılgınlığını yaşayan, zincirlerinden boşanmış bir Amerika'da, Amerikan burjuvalarını gıdıklayan bu sessiz filmlerle büyük ilgi görüyordu DeMille." A.Dorsay)

Bu tür aile bunalımlarında, karı ya da kocanın hoşgörüsü ve anlayışı sayesinde, kopan ilişkiler yeniden onarılır ve "tavuk ya da horoz" kümese dönerler sonunda. *Forbidden Fruit* (1921), *Fools Paradise* (1921), ya da *Saturday Night* (1922) gibi filmlerde Cecil B. DeMille, aileyi, hem maddi hem duygusal hayalleri gerçekleştirmeye yatkın bir araç olarak tanımlarken, bu kurumun yapışkanı ve özü erotiktir her zaman; püritan geleneğin hiç de öyle olağan ve anlaşılır bir anlayış olarak onay vermeyeceği, cinselliği ailenin temeline koyan bu yaklaşımda, hayallerin ve erotiğin gerçekleştirilebileceği ideal çatıya ihanet, her zaman ailenin çökmesiyle son bu-

lacaktır: Kaçınılmaz bir cezadır bu taraflara verilmiş; bu yönden bakıldığında, filmlerin sonu gene de "ahlaksal" bir dersle biterken; aileden yana görünen bu "ahlakçı" uyarı, hiçbir zaman, "ihanetin" haklı, hatta belli bir anlamda handiyse zorunlu olduğu söylemini de kesinlikle ortadan kaldırmaz.

DeMille'in filmlerinde Gloria Swanson, çoğunlukla kendisini kuşatan lüksün aracılığıyla kendisini gerçekleştiren bir kadındır. Güzelliği, "kendi kişiliğinin uzantısı" olarak kendine eklediği güzel şeyler içinde sürüp gider. Swanson kendini "biçimin" içinde tamamlayıp gerçekleştirir, dolayısıyla da erkekleri ona bağlayan etmenin, Florence Lawrence ya da Mary Pickford gibi, masum genç kızların boy gösterdikleri ilk dramlardakinin aksine aşk değil de, Swanson'un yaşama tarzından, üslubundan gelen bir meydan okuma olduğunu söylemek mümkündür. Swanson'un yaşamı, tercihen yatak ile banyo arasında geçer ve yatak nasıl aynı zamanda mihraba dönüşmüşse, banyo da ayinin gerçekleştiği bir kült mekânıdır. Cecil B. DeMille'in Swanson filmleri için "Banyo küveti ve Boudoir romansları"(*) yakıştırması boşuna değildir. Theda Bara için şeytaniliğin, Mae Murray için olağandışılığın taşıdığı anlamı, Swanson için lüks taşır. Erotiğin sosyal *dürtüsünü* görünürleştirmenin, açığa çıkartmanın bir yoludur lüks.

Sessiz sinema döneminin öteki seks tanrıçaları gibi, Gloria Swanson da sinemadaki *imajını* özel hayatına taşımıştır. Villalarında, zerafetin ve debdebenin safahat ve lüksün imajdan gerçeğe dönüşüşünü yaşarız; stüdyoların dışında da kendisi için tasarlanmış elbiseleri giyen Swanson'un banyo odasının şaşalı, gözkamaştırıcı donanımı Hollywood'un dedikodu basınının ağzına sakız olmuştu. Para harcamak, Gloria Swanson'un imajında ve Cecil B. DeMille'in bu filmlerinde, cinsel, erotik hazzı çağrıştıran bir edime dönüşmüştür. Zenginlik amaç değil araçtır orada; tıpkı ailenin, haya-

(*) Süslü, şatafatlı salon, gelin odası.

tın anlamı olmayıp, hayatın tadını çıkartmanın denenmiş, kendini kanıtlamış bir aracı olması gibi; ama aynı zamanda bu yaşama zevki, hayatın tadı, gene aile (evlilik) yüzünden anlamını yitirmeden de edemez. Evliliği erotiğin temelinde kuran, ama onu gene de yaşama hazzına bir engel gibi algılayan "rönesansvari" bu anlayış, yüzeysel bir ahlak anlayışıyla bütünleşerek, ortaya çelişkili olduğu kadar umut vaadedici bir erotik tanımı çıkartır. Erotik, burada, melodramlarda olduğu gibi, karı-koca arasında, (kadın ile erkek arasında) ya da sevgililer arasında iletişimi sağlayıcı bir araç değil, hazzın ve zevkin gerçekleştirilmesi için kurulmuş amaçlı bir ittifakın temelidir.

Avrupa'dan İthal Vamp: Pola Negri

Amerika'nın dördüncü büyük seks yıldızı Pola Negri'ydi. Negri, Amerika'ya gelmeden önce özellikle Ernst Lubitsch'in filmlerinde ünlenmiş, 1922'de bir efsane olarak Amerika'ya ayak basmıştı. Reklamlara bakılacak olursa damarlarında babasından çingene kanı taşıyordu; soylu biri olan kocası Kont Dombski ise ona eski Avrupa aristokrasisinnin asil havasını vermişti. Theodosia Goodman adıyla Cincinnati'de doğan Theda Bara'nın aksine, Negri gerçekten de "yabancı"ydı. Polonya'da tiyatro oyuncusu olarak ünlenmiş, Birinci Dünya Savaşından önce Almanya'ya kaçmış ve siyasal ve erotik serüvenleri basını hop oturtup hop kaldırmıştı. Monden, zarif, bütün dünyayı etkileyici tarzını, Avrupa kültürünün popüler anlayışından edinilmiş parçalar üzerine kurmuş olan Swanson'dan farklı olarak Pola Negri, gerçekten de Avrupa kültürünün aristokratik yaşama tarzını ve karakteristik özelliklerini az buçuk benliğinde özümsemişti; Amerika için o dönemlerde, tanrıçanın yeryüzüne inmesi, kendini insanlara göstermesi demekti bu. Aristokratik yaşama biçiminin hemen yirminci yüzyıl başındaki büyük çöküşü,

yok olup gitmezden önce yoz oldukları kadar yaratıcı birçok itki ve enerjiyi de açığa çıkartmış, Avrupa'da sonu gelmiş (Amerika'nın hiç tanımadığı) soylu sınıfın dağılışından buraya yansıyan etkiler, yirmili yılların başında bir tür atılım ruhuna bürünmüş Amerika'da kültürel bir deneyim olarak algılanmışlardır.

Pola Negri'nin kendisi Avrupa soylu katmanından getirdiği mesajın en az yapay olan taşıyıcısıydı, dolayısıyla da imajını oluşturan kamera ile olan ilişkisi, Amerika'daki öteki oyunculardan tamamen farklı, çok özerk, bağımsız, doğrudan bir ilişkiydi. Oynadığı bir şey yoktu Negri'nin; neyse o olarak dururdu kamera önünde. Seks tanrıçaları gibi o da yabancı, aykırı, alışıldık dışı olanı temsil etse bile, bunlar arasında gene de en gerçek olanı oydu. Kimi sahnelerde çirkin görünmekten bile çekinmezdi. Uysal, ağırbaşlı hali, öğrenilmiş, yapmacık bir rol değildi; çevreye dönük becerikli, uyanık biraz da temkinli bir tepkiydi bu. Negri'nin *femme fatale* tipi, film yapımcılığının, "ahlakçıların" top ateşine tutulmaya başladığı bir sırada geliştirilmeye başlanmıştı. Bu yüzden, Pola Negri'nin seksi, tarihsel kostümlerin içine gizlenmek zorunda kalacaktı. *Forbidden Paradise* (1924, yön: Ernst Lubitsch), *Hotel Imperial* (yön: Mauritz Stiller, 1926) gibi filmlerin yanısıra, gene Lubitsch'in Pola Negri ile yaptığı öteki filmler de bu özelliği taşırlar. Negri, tıpkı öteki seks tanrıçaları gibi, aristokrat süslü püslülüğün içinde proleter görünümün simgelerinden biri olmuştu, ama filmlerinin yönetmenleri, onun cazibesini gitgide örtüp "gizlemeyi" uygun buldular. Böylece, Pola Negri'nin sinemadaki kişiliğinden onun ayrılmaz parçası gibi görünen "yabancı" da adım adım geriletilerek, bastırıldı; zararsız, şekil değiştirmiş bir şey olup çıktı.

"Makul, münasip" olandan her defasından daha fazlasını görüyormuş gibi bir izlenim veren iri gözleri, "müptela", biraz "oversexed" anlam taşıyan yüz ifadesi, ince, zarif endamlı bedeni, Negri'yi vamp rolü için biçilmiş kaftan yapan özelliklerdi; ama o ilk

Amerika filmi olan *Bella Donna*'dan (1923, yön: George Fitzmaurice) başlayarak bütün öteki filmlerinde de, Pola Negri'nin tipinin, bildik vamp tiplerinden daha sempatik olması için bütün yönetmenler ellerinden geleni yaptılar. Özellikle halkın içinde filmlerinde olduğundan daha ateşli, daha tutkulu, hatta Charles Chaplin ile olan ünlü ve dedikodu basınını ayağa kaldıran mesleki kıskançlık olayında olduğu gibi, bayağı hırslı kimliğiyle tanınmıştı. Filmlerinde ise, gerçek hayattakinin aksine, uysal, dengeli bir hali vardı.

Ulusu yaydıkları erotik ışınlarla ayağa kaldıran bu büyük yıldızların yanısıra, daha başka artistler de bu monden, alabildiğine alışıldıkdışı, egzotik kadının popüler mitosunun yaratılmasına kendilerince katkılarda bulunmuşlardır. Popüler vamp mitosundaki kadının meydan okuyan erotiği –aslında her türlü sosyal bağlardan arındırılmış bir getto içinde geçen oldukça serbest (özgür)– kadın-erkek ilişkileri görünümüne bürünmüştü; yer yer şiddeti ve kinik bir alaycılığı da içeren, örf, adet, gelenek ve ahlaksal kurala aldırış etmeyen bir tür "seksüel korsanlık" izleri de taşıyan bir cinsel serbestlikti bu.

Örneğin Joan Crawford, başlangıçta, ileriki yıllardaki "psikolojik" filmleriyle tamamen zıt bir yerde duran, sadece filmlerde değil, gerçek hayatında da erkekleri "tüketim" nesnesine dönüştürmüş bir vamptı. "Fazlasıyla güzel" kız, Barbara La Marr, *femme fatale*'in neredeyse melankolik diyebileceğimiz bir versiyonuydu; ahlak ve yasayla sürekli çatışma içindeki bu yıldızın kariyerini de gerçek hayattaki bir bigami (çifte evlilik) davası sona erdirecekti. Öyle görünüyor ki, o günlerde skandal, kamusal düşünceyi öyle ya da böyle etkileyen bir ifade biçimi, bir sanattı.

Hollywood Babil değildi; yozlaşmış, çığırından çıkmış bir altkültürü temsil etmiyordu; içinde yeni ahlaksal-erotik modellerin yoklandığı, tartılıp gösterildiği bir forumdu orası. Bu deneylerin

bir kısmının pek de istenmeyen bir noktaya gelip dayanması, ortaya, sonraki yıllarda özlemi çekilecek bir cinsel özgürlük düzeyinin çıkması, vamp kadının, toplumun tehdit edici bir unsur olmaktan çok (başlangıçta), cinselliğin ancak belli bir özgürlükle birlikte yaşanabilir olduğunu anımsatması; bütün bunlar bir yandan, toplumsal gelişmenin (sinemayı da içine alan bu gelişmenin) içerdiği çelişkilerden bir yandan da, püritan ahlak ve zihniyeti hızla aşma kaygılarından kaynaklanmaktaydı.

It-Girl: Clara Bow

Bir yanda oldukça serbest bırakılmış erotiğin cazibesi ile öte yanda yaşanan günlük hayatın gerçekliğinden gelen talepler arasındaki boşluğu doldurmak için yepyeni, cinsel cazibesini öyle toplumsal hayatın gerçekliğinden bağımsızlaşmış gettolarda değil de, daha realist koşullar ve durumlar içinde kullanan bir yıldız tipine ihtiyaç vardı. Clara Bow, Amerikan kadınının gerçekliğine oldukça yakın düşen rollerde, erotik çekiciliğiyle öne çıkmış, aktif, canlı, zinde kadın tipiydi. Monden kadın imajını, gündelik yaşamın içindeki yaşama mücadelesi teması ile birleştiren Clara Bow, filmlerinde satıcı, taksi sürücüsü, yüzme öğretmeni ya da kuaför olarak seyircinin karşısına çıkardı; meslekleri sayesinde belli bir bağımsızlık, başına buyrukluk elde etmekle kalmıyor, bol bol erkekle tanışma fırsatı da buluyordu. Clara Bow, tezgahtar kızların "büyük dünya ve (hızlı) çılgın partiler hayalinin" (Alexander Walker) gerçekleşmesiydi, işte "O" kızdı Bow, hayatı, flörtlerin birbirini izlediği bir diziydi ve beklediği o "doğru", hakiki erkeği bulana kadar da erotikten kaçınması da gerekmiyordu. "Belli bir şeyler"i kimliğinde temsil eden, her zaman "top neredeyse orada olan" kızdı o. *It* filmi, Clara Bow'un 1927'de çevirdiği ve dönemin ideal kadın gazeteci imajını belirleyen formülün kusursuz bir uygulamasıydı. Dur durak

tanımadan, bıkmadan usanmadan, biraz da, bakalım ne çıkacak altından havasında, amaçsızca erkekleri izleyip ortalığı karıştırıyordu. "Masum", ama deneyimliydi aynı zamanda; bir yandan ham, genç, evirilip çevirilebilmeye elverişli toy bir kız, öte yandan monden bir kadının tüm tarzına sahip bir usta, *flapper* terimiyle tarif edilen tip için biçilmiş kaftan. (Her yere burnunu sokan, sorulmadan söze giren, işleri berbat eden, biraz haddini bilmeyen, serserice bir yanı da olan, ama sevimliliği de elden bırakmayan kız.) Savaş sonrası Amerika'sında gerek moda dünyasında gerekse de sinemada popülerleştirilip idealize edilen kız tipiydi "flapper" Clara Bow'un biraz erkeğimsi, Dietrich'i andıran androjen (aracinse özgü) cinsel-cazibesi, hayatın gerçekliğine "evet" diyen, ama hayata karşı alaycı, küçümseyici tavrı da elden bırakmayan tarzı ve her zaman zinde, oradan oraya koşuşturan, her seferinde adeta kendi etkisine, kendi yüzünden olup bitene, ortalığı birbirine sokuşuna akıl erdiremeyen şaşkın kız görünümü, yirmili yılların atılım, yükselme ve gelişme havasına olduğu kadar, dönemin özgürlük ve hoşgörü sınırlarının genişliğine de işaret ediyordu.

Bu yaşama duygusunun ifade edilebileceği en kısa formül, "eğlenmek, hayatını tadını çıkartmak, keyif çatmaktı" Ve ilerki yıllarda Clara Bow'un sinemada yarattığı kişiler gibi gerçek hayatta kendisi de eninde sonunda nazik, dürüst, namuslu ve genç bir erkekle evlenip nihayet dinginleşmiş ve uslanmış olsa da, o hızlı hayatı, zinde, canlı erotiği ve kadının kendi hayatını belirleme istek ve hakkını savunduğunu unutturacak birer son değildi bu evlilik. Bebe Daniels, Joan Crawford ya da Colleen Moore gibi yıldızların kimliğinde dile gelen *flapper*'lar, kendilerini birer özne olarak dayatmaktaydılar; ne varki yaşamlarını zengin erkeklerin sırtına devirerek birer asalak olarak yaşamayı yeğliyor, kocaları başarısızlaştığı yerde onu terk ediyorlardı; hatta sırf başarıya kafayı takıp hayatın eğlenceli zevk veren öteki yanlarını unutan kocaların akı-

beti de aynıydı. *Flapper*'lar cinselliklerini sosyal statüde tırmanma aracı olarak görmekteydiler.

Bu filmlerde ortaya çıkan sorunlar ya çift evlilik ya da evliliğe ihanetten doğmaktaydılar; başka deyişle *flapper*'ları kendi varlıklarını gerçekleştirme sürecinde engelleyen tabularla çatışma sorunu filmlerin temel konusuydu. Kendisine ölümüne inanılan koca, bir süre sonra, ölmesi arzu edilen engele dönüşmekten kurtulamadığı gibi, evlenme isteği de aslında maddi taleplerin ve sosyal düzlemdeki hırs ve ihtirasın tatminini sağlama kaygısıyla belirleniyor, "avlanan" erkekler bu amaca hizmet edemez hale gelince, acımasızca "buruşturulup" çöpe atılıyorlardı. Cecil DeMille'in Swanson filmlerinde ailenin kurucu ilkesi içinde erotik de yer almaktaydı; *flapper*'ların filmlerinde ise, tam tersine, evlilik ile erotik sert çelişkiler oluşturabilmekteydiler. Bu filmlerde, birden fazla erkek ile cinsel ilişki kurma hakkı, çeşit çeşit örtüler altında gizlenerek adeta onaylanmakta ve meşrulaştırılmaktaydı. Örneğin "Bigami Nedir?" diye çevirebileceğimiz 1925 tarihli bir filmde erkeklerden biri erotiği ötekisi de parasal zenginliği temsil ediyor ve *flapper* her ikisine de muhtaç olduğundan, belli bir anlamda çift eşliliğe zorunlu olarak itilmiş oluyordu. Bu çelişkinin yanılsamacı, hayali bir düzlemde ortadan kaldırılması, *flapper* filmlerinin eğlence değerinin bir parçasını oluşturuyordu. Başka deyişle, gerçek hayatta, yerleşik aile düzeni mantığı üzerinde aşılması olanaksız bu temel çelişki, *flapper* filmlerinde hayali bir gerçeklik içinde aşıldığı biçimiyle filmleri eğlendirici kılmaktaydı.

Uygarlaştırılmış "Flapper": Louise Brooks

Flapper tipinin kendine özgü bir versiyonunu, başarılarının ve gerçek zaferlerinin önemli bir bölümünü Avrupa sinemasında elde edip, kendi toplumunu (Amerikan toplumunu) da bu filmlerle etki-

leyen Louise Brooks oluşturur. Örneğin G.W.Pabst'ın yönetiminde çevirdiği *Pandora'nın Kutusu* (1929) ve *Kaybolmuş Birinin Güncesi* (1930) diye çevirebileceğimiz Alman filmlerinde, aşkını karanlık, meşum, tahakkümcü bir güç olarak algılayan kadının cinsel gücünü tahrip edici bir güce dönüştürüşü anlatılır. Erotiğin ve debdebenin peşinde koşan *flapper*'ların o saf, masum tavrından eser yoktur burada. Brooks'un canlandırdığı kendinden emin, ne yaptığını bilen, ciddi kadın tipi, ancak Avrupa'ya özgü bohem bir kadın mitosunun ürünüdür. Louise Brooks'un önüne gelenle ilişki kuruşunda kendini ele veren "nemfomani"sine belli bir melankoli eşlik eder ve klasik güzelliğine, *flapper*'ların hesaplı, ama aynı zamanda histerik özellikleri tamamen yabancı düşer. (Brooks'unki ile karşılaştırılabilecek türden, bir sfenkse özgü ışın ve çekicilik yayan tek yıldız yirmili yılların sessiz sinema erotiğini otuzlu yılların romantiğine dönüştüren Greta Garbo'dur.)

Özetleyecek olursak, temsilciliğini David Wark Griffith'in yaptığı, sinema alanındaki "viktoryanizme" karşı şiddetli bir tepki gösteren yirmili yılların Amerikan sinemasının, o yıllarda, daha sonraki otuz yıl içinde karşılaştığımızdan çok daha geniş bir cinsel özgürlük alanı oluşturduğunu söylemiştik. Bu serbestliğin kaldıracı, başlangıçta, Avrupa'ya özgü varsayımsal bir taşkınlığın sinemaya aktarılmasından oluşmaktaydı. "Ahlakdışı" olanın cazibesi, gitgide Amerika'nın kendi yaşama tarzının renkleriyle karışıp harmanlandı. Zinde, canlı, yorulmak bilmeyen kadın imgesinin içindeki cinsellik, önce "yabancı" olan kimliğinde geldi; dönüşüp monden kadın imajında yerlileşti ve dönemin refah, atılım ve bolluk toplumu atmosferi içinde ve bu havaya karşılık gelen düşünce ile ilintilendi. Parayı ve erkeği adeta "yutan" kadın, hesaplı, oturuş kalkışını bilen bilinçli kadın olarak laikleştirildi, ama aynı zamanda kadının kendi erotiğinin gerçekleştiriliş biçimini tayin etme hakkının altı da çizildi. Sosyal dünyanın bir bolluk ve refah atmos-

feri içinde kendini yenilemeye kalkıştığı bir dönemde, topluma miras kalmış viktoryan zihniyet ve ahlak anlayışı ile bunun tam karşısında yer alan taşkın cinsellik, teorik bölümde sözünü ettiğimiz erotik dalgalanma hareketine bir örnek oluşturacak nitelikteydi. Babaerkil ve anaerkil eğilimler bir arada toplumsal yaşamı belirlemekteydiler. İçinde yer yer alabildiğine narsist düşlerin gerçekleşme olanağı buldukları özgür cinsel alanlar yaratıldı bu dönemde. (Vamp'ın en başta kendi güzelliğine hayran bir narsist olması anlamında) bu türden özgür alanlar, sözgelimi Theda Bara ve onu izleyenlerin ortaya çıktıkları egzotik (uzak-yabancı) mitos alanıydı; "hızlı gece hayatı" ve kent kültürünün yer aldığı bölgeydi (Mae Murray), DeMille'in Gloria Swanson ile yaptığı erotik komedilerdeki işlevi değişmiş aile alanıydı; "batting beauties" denen güzellerin hafifmeşrep umarsızlıkları, "çılgın partiler" ve oradan oraya sürüklenilen büyük kent (Clara Bow-*flapper*) hep bu özgür alanın içindeydiler, hatta Avrupa kıtasına özgü yaşam tarzı da. (Pola Negri, Greta Garbo ya da Louise Brooks.)

Sinemanın yarattığı bu erotik serbestlik alanlarında birçok şey, olabilirlik kazanıyordu; ve dekordan, giyim kuşama ve jestlere kadar bu alan içinde karşımıza çıkan her şey, birer sembol olarak geniş kapsamlı bir cinselliğe yollama yapıp duruyorlardı. İşte bu semboller dünyası içinde kadının –biraz da Birinci Dünya savaşının yarattığı koşullardan beslenen ve erotik canlılığın ve zindeliğin idealize edilmesinin yanısıra, kadın kıyafetine adım adım erkeğimsi özellikleri de katan bir eğilimde ifadesini bulan– özgürleşme hareketi şekilleniyordu. *Broken Blossoms* (D.W.Griffith) gibi viktoryan bir filmde kadın erkeğin "kurbanı"yken, sözünü ettiğimiz filmlerde "fail" olarak karşımıza çıkar; vamp, bir bakıma, toplumun bastırdığı dişiliğin intikamıydı ve aile kurumu, en azından geleneksel biçimiyle kadını baskı altına almanın aracı olarak, saldırıların hedefi oluyordu.

Mae Murray ya da Gloria Swanson gibi "büyük hanımefendiler", filmlerinde erkekler dünyasının dışında varolabilmeyi ve kendi erkek karşısındaki dünyalarını (bu, sınırlı bir alanı da kapsasa) yaratabilmeyi başarmışlardı; bu dünya içinde erkekler "misafir" gibi ayaklarının ucuna basarak dolanırlar; kadınların kendi yarattıkları yaşama alanına müdahale edemezlerdi; Jazz-Babies de denen *flapper*'lar ise Clara Bow veya Colleen Moore filmlerinde olduğu gibi, kendi taleplerini erkeklerin dünyasına kadar taşımayı becermişlerdi.

Erotik film türünün bu dönemde çevresinde odaklandığı sorunlar, sosyal konumundan ötürü kadının kendini gerçekleştirmesini önleyen engeller ya da zincirlerdi. Dönemin kadını özgürleştirici tüm eğilimlerine karşın kadının erkeğe olan bağımlılığının sürüp gittiği gerçeğini, türün en güçlü mitleri bile örtbas edemediler. Kadının siyasal düzlemde erkekle eşit konuma geçişi sürecindeki tereddütler (Amerikan kadını 1920'de seçme hakkına kavuştu), etkili, sürekli bir toplumsal (kadın) hareketinin doğmasını sağlamaya elverişli ortamı zedelerken, kadın haklarının eksikliği, sanki bir ölçüde dişi seks yıldızının narsist imajıyla örtbas edilip kaydırılmaktaydı. Bu filmlerde kendini ele veren olağandışı, alışıldıkdışı yan ile arasıra kendini duyuran alaycı perspektif, somut/erotik taleplerin varlığına işaret eden birer kanıt olmaktan çok, erkeğin zaaflarına kadının özgürlük dayatmalarından daha fazla şey borçlu olan yeni (özgürce) yaşama duygusunun ve olanağının öyle pek de uzun ömürlü olamayacağının bilinçötesi sezgisinin ifadesi olarak da yorumlanabilir.

Kadın yıldızlar, ancak kısmen erkek arzularının yarattığı hayalleri karşılayan görüntülerdi; aslında kadınların özdeşleştikleri birer dişi modeliydi onlar. Erotik tür, ömründe bir daha yirmili yıllardaki kadar anaerkil bir karakter taşımayacaktır. Seks tanrıçaları, sinema tarihinde bir daha rastlanamayacak bir yetki ve güçle kendi

imajlarının oluşumuna damgalarını basmış, bu imajı erkekten çok kadının önüne koymuşlardı. Özdeşleşsinler diye. Kendi görüntülerinin tasarlanışına katılırlardı onlar, kendilerini kuşatan mimarinin biçimlendirilişine; ve filmlerdeki çalışmanın tarzı bile, türün mitolojisine denk düşmekteydi: Kadın yıldızların kimseye benzemeyen, olağandışı halleri, mutlak ama amaçsız tahakkümleri, film yapımını da belirlemekteydi.

Dolayısıyla da yirmili yılların erotik filmlerinde geleneksel kadın rolü (doğum, evişi vb.) hemen hiç yer almadı. Etkin, canlı, kabına sığmayan, başarılı ve üstün kadın tipi, erotik özgürlük ile birleşip ortaya bir tür sürekli olağanüstü hal çıkarttılar; erkek ihtiyaçlarının giderilmesine değil de cinsler arasında yeni bir dengenin kurulmasına yönelik istisnai durumdu bu. Bu hedefe yönelik talebin biçimlediği yeni güzellik ideali, erotik ışınlarıyla, erkekleri olduğu kadar kadınları da çekmeden edemedi. Seks tanrıçasının görünüşü çevresinde, sadece dişilik ile erkeklik arasındaki farkı silmekle kalmayıp insanlar ile nesneler dünyası arasında da bir ayrım yapılmasına meydan vermeyen bir erotik atmosfer yaratmıştır. Bu genel erotikleştirici iklimin içinde seks yıldızlarının lüks ve debdebeleri, nesnenin, cansız eşyanın canlandırılmasını ve erotikleştirilmesini sağlıyordu.

Sessiz film döneminin seks tanrıçaları endamlı, ince, zarif, zinde, yerinde duramayan, şuh dilberlerdi. Tenselliklerini takdim ederken söylemlerinin merkezinde, daha sonraki filmlerin aksine, dişi biçimlerinin aşırı vurgulanması ya da göğüslerin fetişleştirilmesi türünden amaçlar değil, "siluetin ve beden ile giysinin idealize edilmesi" amacı yatıyordu. Onların yüz biçimleri ve bu biçimlerin makyaj ile dramatikleştirilmiş hali, kendine özgü bir erotik ışın yayıyor; erosun içinde beden ile "karakterin" bütünleşmesi durumu, seks tanrıçasının imajında "tecessüm" ediyordu. Kadının (belki hâlâ "masum") erotik bedeni ile –o yeni dengeyi ararkenki ey-

lemleriyle ilintili– karakteri arasındaki yabancılaşma, yıldızın mitosu içinde çözülüp ortadan kalkıyordu. Erotik, kadının *sahip olduğu* bir şey değildi (ve de erkeğin sahip olmak *istediği* bir şey); erotik, o kadının özüydü, varoluş tarzıydı; bu erotiği tıpkı Pin-Up kızların cinsel çekicilikleri gibi, ondan ayıramaz, koparamaz, nesnelleştirip ayrı bir yere koyamazdınız; hayatlarının dışına bir yere taşınamaz bir erotikti bu onların. Erotik, sinemasal eylemin, filmin konusundaki bütün dalların kendisine uzandıkları, varlığına işaret ettikleri bir olay değil, oradaki kadının görünüşünde, ortaya çıkışında kendini ele veren her bir ipliğin, her bir mimik ve jestin dokuyup dile getirdiği bir durumdu.

Bu yıldızların erotiklerini ortaya koyuş tarzlarındaki bilinçlilik, erotik filmin yirmili yıllardaki perspektifini –kadının bedensel cazibesinin bir kısmını feda etmesini gerektiren, dolayısıyla erkeği de onun karşısına *röntgenci* olarak yerleştiren– seyrettirici anlayıştan çok çok uzak bir yere yerleştirmişti. Böyle olunca da cinselliğin dramatikleştirilmesi, öyle kadının çıplaklığının ima edilmesi amacına dönük olmuyordu. (Bu ima etme yolu ilerde sansürün baskısı karşısında bitip tükenmeyen mücadeleler vermek zorunda kalan erotik sinemanın etkisini bir kat daha artıracaktır.) Seks tanrıçalarının erotik mitosu, yirmili yıllarda, cinsel çekiciliklerinden, beden görüntülerinden bir kısmını seyrettirme anlamına gelmiyordu kesinlikle; bu mitos, tanrıçanın kendi kendisini canlandırması, ortaya koyması demekti.

Amerikan Sessiz Sinemasının Büyük Âşıkları

Yirmili yılların seks tanrıçalarının erotiğini yorumlarken, "yabancı" egzantrik (tuhaf, olağandışı, kimseye benzemeyen), egzotik gibi kategorilere başvurduk; *flapper*'ların tiplemelerinde kendini vareden erotiğin özelliklerini keşfetmeye çalıştık. Bu yılların erkek

yıldızlarının temsil ettikleri erotiğin yorumlanması için de, püritan babaerkilliğin o dönemde içine düştüğü bunalımın yarattığı koşulları unutmamamız gerekir. Erkek yıldızların erotik cazibelerinin yeni yorumu, yeni niteliği, bu bunalımda ilkesel temellerini bulmuştur. Ve tıpkı dişi erotik yıldızlar gibi erkekler de, bu yeni yorumu gözardı edemeyip, ona ayak uydurmak zorundaydılar. Erkeksi erotiğin yeni ideal görüntüsü, Rudolph Valentino ya da Ramon Navarro'nun temsil ettiği tipte şekillenmiş "yabancı" imajında gerçekleşmesini yaşadığı gibi, John Gilbert'in "kibar" âşık imajında yüceltilmiş ve nihayet Douglas Fairbanks tarzı *action-hero* kimliği üzerinden iyice Amerikanlaşmıştır. Bu erotik, gelişme, yüceltilme ve Amerikanlaşma diye tarif edebileceğimiz üç aşamadaki serüven izlenerek keşfedilebilir öyleyse.

Yabancı: Rudolph Valentino

Dance hall'da müşterilerle dans eden hazır partner olarak bir süre çalışmış olan ve ilerideki rollerinde dansçı olarak ustalığını ve zerafetini her fırsatta konuşturan Valentino, genç, canlı, akrobatik ama erotik yönden oldukça sıkıcı Amerikan âşığı tipinin –Douglas Fairbanks'te olduğu gibi kadının masumiyetini kurtarmaktan, evlenmekten ve nihayet toplumsal statüsünü yükseltip korumaktan başkaca derdi bulunmayan erkek imajının– karşısına bambaşka özelliklerle çıkarak (ya da yönetmenlerince çıkartılarak) kısa sürede bir seks sembolü olmuştu. Viktoryan fantezinin hastalıklı ürünlerinden biri olduğu halde, başarısı, gene de değişmekte olan bir ahlak anlayışının belirtisiydi. Aura'sını (kendisinden yayılan etkileyici ışınları) orantılı, yumuşak yüz hatlarına ve latin-*lover* imajına, ona "dalgın", hayaller içinde dolaşan biri havası veren hafif göz hatasıyla daha da çekicileşmiş fotojenliğine olduğu kadar –sadece türün dişi yıldızlarında karşılaşabileceğimiz bir şekilde– gerek ritüel-

ler, gerekse "kültleştirilmiş" nesneler aracılığıyla çinsel çekiciliğini artırabilmiş olmasına da borçludur. Davranışları, yatağı, giyimi kuşamı, bu ritüellerin ve kültleştirilmiş nesnelerin parçalarıdırlar. Dönemin başka hiçbir erkek oyuncusu, filmlerinde, onun kadar sık soyunup giyinmemiştir; sık sık, geniş, mihraba benzeyen bir yatağın üstünde görürsünüz onu. Ve erotiğini tıpkı Theda Bara gibi, nesnelere dönüştürmekte onun üstüne yoktur. (Şeyh kıyafeti, belindeki kuşak, başındaki sargı, geniş kenarlı İspanyol şapkası, vb.) Valentino Theda Bara'nın doğrudan erkek vârisiydi aslında ve gerçekten de, hiç tereddüt etmeden kendisine erkek vamp tanımı yakıştırılmıştı. Bugün onun manyetik çekim gücünü anlamakta oldukça zorlanabiliriz; ortalama bir hizmetçi kadın rolünün gerektirdiği yeteneklerden fazlasına sahip olmadığı ileri sürülüyor bugün; ve gözlerini sürekli yuvalarında döndürüp durmaktan, kaşlarını çatmaktan ve utangaç bir yüz ifadesi takınmaktan başka bir şey bilmediği izlenimi ediniyorsunuz. Ama bunlar bile, adının, yıllar sonra hâlâ büyük âşık tanımıyla eş anlamlı olmasına yetip de artmaktadır. (Jeremy Pascal /Clyde Jeavons)

Valentino, *The Four Horses of the Apocalypse* (1924, yön: George Melford) ya da *Blood and Sand* (1922, yön: Fred Niblo) gibi filmlerde kadınlar sayesinde değil onlar için yaşayan erkeği canlandırır. Bir yandan yumuşak, romantik ve centilmendir, ama öte yandan erosun zincirlerinden kurtulması gerektiği yerde de kaba ve serttir. "Beni niçin buraya getirdiniz?" diye sorar Valentino'nun kaçırdığı kız rolündeki Agnes Ayres, *Şeyh* filminde, endişeli ama aynı zamanda heyecanlı bir şekilde. "Bunu bilecek kadar (olgun) bir kadın değil misin?" diye yanıt verir beriki. Dozajı iyi ayarlanmış bir sadizm'in yanısıra kat kat giysilere rağmen ya da zaten bu örtünmüşlük yüzünden sürekli hatırlatılan çıplaklık ile örtünmüşlük arasındaki gelgit, onun cinsel çekiciliğinin ayrılmaz parçalarıdır. (Reklam fotoğraflarından birinde onu bedenini çalılıkların ar-

dına gizlemiş flüt çalan çıplak bir Pan –çoban tanrısı– olarak görmek mümkündür.) *Blood and Sand*'da, vamp filmlerinin endamlı, ince güzellerine pek de benzemeyen "dolgun" kadın Nita Naldi, Valentino onun ellerini okşarken, "bir gün beni bu güçlü ellerinle döveceksin, o zaman neler hissedeceğimi merak ediyorum" der. *The Sheik* filminde, ölümüne bir tutkuyla seven âşığın hayallerdeki halinin tam anlamıyla tanrılaştırıldığını görürüz. Çöllerden çıkagelen bu ütopik bir coğrafyanın tanrısı, çılgıncasına sevdiği kadını, daha doğrusu aşkının nesnesini, alıp mistik bir dünyadaki erotik Arkadlar ülkesine götürür. Valentino, kadınları baştan çıkartmaz; kaçırır. Erotik düşlerin gerçekleşmesi değildir o; ya da erotik *bir hayal* değil, deyimi yerindeyse, erotik düşlerin metaforudur; kadın seyircisini her ne pahasına olursa olsun gerçekliğin dışına bir yerlere taşıyan bir metafor. Ama bu düşselliğine rağmen bir yönden de –toplumsal onay ve kutsanmaya aldırış etmeyen, kendini bu ilkelerden bağımsız da varedebilen ve kadınlar karşısındaki başarısını sosyal normlara uyarak elde etme gibi bir derdi bulunmayan– bir erkek özlemi çeken kadının böyle bir erkeği hayal edebilme hakkını simgeleştiren biridir o. Kadınlar ona hayrandılar, onun için çıldırıyorlardı, ama bu histeri, onun, Douglas Fairbanks ya da öteki *Amerikan* erkekleri gibi her yerde sayılıp sevilen biri olmasından değil, kadınlar için her zaman hazır ve nazır olmasından ve kadınların –hani dile getirmekten çekindikleri– arzularını bile yerine getirmekte bir an bile tereddüt etmemesinden kaynaklanıyordu. Onun imajında, cinsellik gerçekleşebilmek için ne evliliği zorunlu bir kurum olarak arıyordu ne de bu evlilik yüzünden partnerlerin özdeşliklerini, kimliklerini yitirme tehlikesi vardı. Onun sunduğu cinsellik, her türlü suçluluk, günah duygusunu ve ahlaksal kuşkunun ötesinde gerçekleşmeye elverişliydi. Yabancı (Valentino), erotiğin kusursuz yaşandığı ütopik bir coğrafyaya giden yolun köprüsüydü.

Yirmili yıllarda Amerikan kadınının nispeten geniş sayılabile-

cek özgürlüğü Valentino'da (ve onu izleyen yıldızlarda) karşılığını bulmuş olsa da, seyircinin Valentino'ya yönelik o histerik teslimiyetine bakıp da bu özgürlüğün kamusal alanda gerçekten de genel olarak benimsendiği ve anlayışla karşılandığını söylemek olanaksızdır. Valentino, Charlie Chaplin'le birlikte Hollywood'un bu dönemde en çok hışma uğramış oyuncularından biriydi ve –en azından popülerleştirilmiş efsaneye bakacak olursak– hasımlarından birinin saldırısı, onu ölüme götüren apandisit patlamasının da nedeni olmuştu. Rudolph Valentino'nun "anaerkil" hayalleri, "babaerkil" saldırılara ve yıkıcı darbelere dayanamadı: Üstelik (kuramsal bölümde değindiğimiz) bir babaerkil takıntıdan, homoseksüellikten bir türlü yakasını kurtaramadığı savı, Valentino'nun efsanesinin yıkılışında baş köşeyi tutar. Oysa o, sessiz sinemanın sekstanrıçala-rından biraz daha az ortacins, androjen bir mitostu. Onun *imajı* içinde cinsler arası özne-nesne ilişkisi, erkeğin dişiyi, dişinin erkeği cinsel nesne olarak algılama ilişkisi aşılmıştı. Biraz abartarak söyleyecek olursak, püritan Amerika'nın Valentino'yu reddetmesinin temelinde, erkeklerin onu hemen hemen hiç ilgilendirmeyişi yatıyordu; rakip olarak bile.

Valentino'nun kişiliğinde oluşan erotik imge; başarı hırsı, para fetişizmi ve sosyal statüde tırmanma kaygısı gibi belirleyici motiflere karşı bir muhalefet de içermekteydi. Ölüme kadar uzanabilen kayıtsız şartsız aşk (*Mahşerin Dört Atlısı*'nda savaş alanında gönüllü ölüme giderken, *Kan ve Kum*'da, sevgilisini yitirince arenada bile bile ölüme koşar) erosu, sosyal dünya ile ilintileyip, (kuramsal bölümde sözünü ettiğimiz anlamda) bu dünyanın gerekliklerivle uyumlamak isteyen, onu halledilip geçilecek bir soruna indirgeyen, bu uyumu sağlayanı da sevimli, hoş biri ilan eden daraltıcı zihniyete hiç sığmaz. Sadece sınırlı sayıdaki yüzeysel ayrıntılarıyla "büyük âşık" imajına uyan gerçek hayatının, kısa ömrünün ardından gelen beklenmedik ölümü, Amerikan ulusunu, sinema tari-

hinde bir daha eşi örneği görülmeyecek olan bir yasa ve kedere boğacaktı. Bir umut yok olmuştu bu son buluşta, bir hayat biçimi, özdeşleşebileceği kişiliği yitirmişti.

Sessiz Sinema Âşığının Çeşitlemeleri:
Ramon Navarro ve John Gilbert

Ramon Novarro, önce yönetmenliğini Rex Ingram'ın yaptığı *The Prisoner of Zenda* (1922) ve *The Arab* (1924) filmlerinde Valentino'nun yüzeysel taklidinden başka bir şey değildi. *The Student Prince of Old Heidelberg* (1927, yön: Ernst Lubitsch) gibi daha sonraki filmlerinde tipi değişerek daha bağımsız, daha "erkeksi" bir görünüm kazandı. Novarro, kendisini kapıp koyveren âşık olmaktan uzaktı; mesafeli erotik biçimi, gene de o günlerin gerçek dünyasında tüm romantizmini kaybetmiş aşkların ya da daha doğrusu cins-ilişkilerinin fersah fersah ötesindedir.

John Gilbert ise, Novarro'dan farklı olarak, "kibar" erkek tipini canlandırırken, arzularının ve aşkının nesnesini hiçbir zaman –tıpkı *latin âşık* gibi– gözden uzak tutmaz, ama tutkularına da kendini kapıp koyvermez. Duyguları üzerindeki denetimi elden bırakmayan neredeyse gerçeğe oldukça yakın biridir Gilbert. John Gilbert, özellikle Greta Garbo'nun partneri olarak tanındı. Başlangıçta hep ulaşılmaz, yanına yanaşılması olanaksız tanrıçanın erotik yanını isteyerek ya da istemeden harekete geçiren, onun duygularını uyandıran erkektir o; *Queen Christina*'da (1933, yön: Rouben Mamoulian) Garbo, kraliçe olduğunu saklasa da, Gilbert onu keşfetmekte gecikmeyecektir.

Gilbert, kadınların sırrını keşfetmeyi çok iyi beceren âşıktır; karşısındaki kadının varlığında gizlenmiş, esrarengiz yanı bulup açıklayabilmekten başka derdi yoktur sanki; hele bu kadın Greta Garbo'ysa. Kadının içinde Garbo'nun Kraliçe Christina'da sözünü

ettiği ve her kadının içinde gizli olduğunu söylediği "ötekini" arar. Dolayısıyla da Gilbert tipinde dile gelen âşık, tutkularının esiri olan erkeğin giderek geleneksel bir anlamdaki "tezahürüdür" Onun yorumladığı âşık, istediği kadar kadının gizemli yanını arasın, evcilleştirilmiş (uysal) bir âşıktır, temsil ettiği eros da öyle. Öte yandan, John Gilbert'in Rudolph Valentino ve Navarro gibi "yabancı" âşık karşısında oluşturduğu antitez, Amerikan erkeğinin kendine olan güvenini iade etmeye, "yabancının" tanrılaştırıldığı bir aşamada, bir süre için unutulan Amerikalı erkek olma bilincini yeniden oluşturmaya yönelik bir olanaktı da. Bu bilinç, ileride Clark Gable ve Gary Cooper gibi oyuncuların temsil ettikleri Amerikan tarzı erotik erkekliği de hazırlayan bilinçti. (David Robinson)

Amerikalılar: Dogulas Fairbanks ve Ötekiler

Böylece, Amerika'ya özgü ideal, gözüpek erkek tipine dönüş yolu yavaş yavaş açılmaya başladı. *American Aristocracy* (1916, yön: Josef Henaberg) gibi filmlerde daha yirmili yıllardan önce Douglas Fairbanks'in rollerinde biçimlenen tipin hazırladığı bir gelişmeydi bu. Fairbanks, bir bakıma, kent uygarlığıyla bütünleşmiş, iyimserliğini bir türlü elden bırakmayan öncüydü. İlgisi, sadece güzel kadına değil, aynı zamanda onun babasının milyonlarına, önündeki hayat yolunu açacak imkânlara da dönüktü hep. Gözüpek biriydi, inceldiği yerden kopsun der gibi bir hali vardı, ama gönül ilişkilerinin içinde bir yerlerde duran "işi" de, erotik ilişkilerden daha çok önemseyen, topluma ayak uydurmuş, yararlı, aklı başında biriydi de. *Robin Hood* (1922, yön: Allan Dwann) ya da *The Thief of Bagdad* (1924, yön: Raoul Walsh) gibi macera filmlerinde bile aklı fikri başarıda olan, dümdüz, her zaman "dürüst" eylem adamıdır Fairbanks; cinsel çekiciliği, ancak bu dinçlik, koşuşturma ve hayatiyet içinde bir yerde ortaya çıkar.

Kafasını çalıştırmayı fazla sevmeyen, gözüpek eylem adamı tipi, yirmili yıllarda gözden düşmeye başladıysa da, dönüşmüş, dönemin zevkine ayak uydurmuş bir biçimde yaşamaya devam etti. Maceracı tipin rakibi olan "yabancı" (tipinin), (yirmili yıllarda) öne çıkmasının ardından, bu tipin imajı mutlaklığını yitirip tartışılır hale gelince, her iki imajın birbiriyle kaynaşıp yeni bir üçüncü tipin ortaya çıkma olasılığının, her ikisinin bir sentezinin oluşturulması olasılığının gündeme gelmesi olağandı. Valentino'nun ölümünün ardından bu örnek yabancı'nın yirmili yıllarda sahneden çekilmesinden sonra sözkonusu iki tipin birbirine yakınlaşma süreci de başladı. Ama üçüncü bir gelişme, bu sürecin üstüne yükselti: Sinema kahramanının genel olarak laikleştirilmesi. Eylem adamının karakteristik yanları ile "yabancı" (âşığın) özellikleri otuzlu ve kırklı yılların Cooper, Stewart ve Gable gibi gündelik yaşamın içindeki kahramanlarına da yansıdılar. Gary Cooper ve James Stewart'ın yüreklilik ve medeni cesaret konusunda, Gable'ın ise yakışıklılık, çekicilik konusunda Fairbanks'tan ve Valentino'dan geri kalır yanları yoktu. (Enno Patalas)

Erkek kahramanın geçirdiği bu gelişme, kadın yıldızların gelişmesine benzer bir şekilde, (Valentino ve Navarro'nun temsil ettikleri) yabancı (âşık) tipinin de yeni kahraman tipiyle gitgide bütünleşmesi yolunu açtı; hem tarihsel-toplumsal hem de ahlaksal-erotik bir yanı bulunan bir süreçti bu. Yıldızların imajına, perdede yansıttıkları kimliklere bakıldığında, püritan-zinde, çalışkan, işini gücünü unutmayan eylem adamı ile kadınları baştan çıkartmaktan başka işi olmayan yakışıklı âşığın –her ne kadar tek bir tip içinde bir araya gelmiş gibi görünseler de– ikide birde öteki karakteri bastırıp öne çıktıklarını görmek mümkündü. Bu karakterlerden ya biri ya öteki baskın duruma gelince, sentezi yeniden "düzenlemek" kaçınılmazlaşıyor; ortaya yeni yeni kompozisyonlar çıkıyordu. Erkek yıldızı "teşkil" eden iki karakter, "anaerkil" özellikleri ağır basan

yabancının erotik cazibesi ile toplumsal statüsünü başarı üzerine kurmuş eylem ve iş adamının "babaerkil" sosyal cazibesi, macera filmlerinin belli başlı mitlerinde kolaylıkla yanyana getirilebiliyorlardı. Başka deyişle, macera filmi, iki karakter arasındaki dengeyi bozmadan, birini ötekine feda etmeden, sentezi sağlayan ortamdı. Çünkü bu filmler, dönemin tarihsel-sosyal koşullarının da bir yansısıydılar. Örneğin Fairbanks, Birinci Dünya Savaşından galip çıkan Amerika Birleşik Devletlerinin umut dolu iyimserliğinin ifadesi, kendini beğenmiş "insan soyunun tacı" olduğunu sanan Amerikan erkeğinin hafifçe alaya alınmış bir yansısıyken, Valentino, acı çekemediği için sevmeyi de beceremeyen, durmadan sırıtan, işinde başarılı erkekten duyulan hoşnutsuzluğun ifadesi ve erotiğin sadece karşılıklı bir boyun eğme ve sosyal alışkanlık olarak yaşanmaması arzusunun yarattığı simgeydi. John Gilbert, peşpeşe dizilmiş yıldızlar arasında, bu her iki arketip arasında iyi kötü bir uzlaşma sağlayan ilk erkek yıldızdı. Erkeğin bir partner olarak hayat doluluğu ve canlılığı ile ille de aynı anlama gelmeyen erotik boyut, sosyal havaya uygun bir şekilde, çoğunlukla melankoli ya da yitmişlik görünümü altına gizlenmekten kurtulamıyordu. (Humphrey Bogart ya da James Dean'i anımsayın) Yirmilerin "yabancı" öğesi ise, tersine bir yol izleyip kahramanın karşısına, kötülüğün mimarı olarak çıkmaya başladı; gelgelelim iş kadın meselesine geldiğinde, yeni kahramanın karşısında yabancının (bir zamanların aksine) hiç şansı yoktu. Yıldızların temsil ettiği tipler arasındaki rekabet, bir "kültür savaşının" da ifadesiydi; yeni bir yıldız tipi, hep bir öncekine yanıt olarak ortaya çıkıp duruyordu.

Avrupa Sinemasında Vamplar

İtalyan "Diva"ları

Amerikan sinemasında daha Theda Bara *femme fatale* tipini tanımaya başlamadan önce, İtalya'da vamp sinemasını andıran bir tür

yaygınlaşmaya başlamıştı: Diva-filmleri. Bu filmlerin yıldızları (örneğin Francesca Bertini, Maria Jacobini, Hesperia, Soava Gallone, Rina de Liguero) erotik çekicilikleri fazla, tehlikeli kadınlardı. Casus, sosyete kadını, oyuncu ya da soylu macera kadını rollerinde erkeği kendi büyülerine kaptırıp kovuğundan çıkartan, sonra da mahveden meydan okuyuculardı bunlar. Her ne pahasına olursa olsun, ünlü olmak ve skandalları çevreden eksik etmeme kaygısı, kendisini makyaj ve giyim kuşamda dışavuran "şeytani" bir cinsel çekiciliği göze batırma çabasıyla birleşmişti. *La Donna nuda* (1914), *Rapsodia Satanica* (1915), *Perfido incanto* (1916) ya da *Tigra Reale* (1916) gibi filmler divisimo'ların mesajını yansıtmaktaydılar.

1912 ile 1917 arasında İtalyan sinemasındaki "kötü şöhretli" vampımsı kadınlar ordusu arasından akılda kalanların başında Lyda Borelli ve Pina Menichelli gelir. Mahzun, kederli, solgun; gözleri gölgelerle çevrilmiş Borelli ile kendinden emin, cinsel, bedensel zevki her şeyin üstünde tutan, yaşama doyumsuz Menichelli, erotik, erkeklerin üstüne üstüne giden kadın imajını, *divisimo* modasında ortaya çıkan biçimiyle temsil etmekteydiler. Bu kadınların görüntüsünde, sosyal statüde tırmanma olgusu eros ile birleştirilmişti. Bu tırmanma, Amerikalı vampın aksine, sadece maddi refah kazanmayı hedeflemekle kalmıyor, aynı zamanda ve asıl, egemen sınıfın içine girmeyi, aristokrat tabakaya yükselmeyi amaçlıyordu. (Lyda Borelli sonunda bizzat bir büyük sanayici kontla evlenerek, Diva-mitoslarındaki burjuva yaşama tarzından bir üst katman olan aristokrat-büyükburjuva dünyasına geçme hayalini gerçekliğe dönüştürmüştür.) Gerçi *divisimo*'nun bu "aristokratik" modası, Amerika'daki vamp modasında olduğu gibi, halk düzeyinde bir yayılma imkânı bulamamıştır, ama İtalyan usulü vampın mesajı, kendi üzerindeki ahlaksal kısıntıları ve baskıları benim-

semeye yanaşmayan ve gerek aristokrasinin gerekse büyük burjuvanın kural tanımayan, serbest yaşama biçimlerine ve erotik dünyalarına hem kıskançlıkla hem de imrenerek ve omuz silkerek bakan kentlerdeki halka gene de ulaşmıştır.

Amerikan vamp filmlerinden farklı olarak İtalyan fettan kadının kurduğu mitos –belli bir ölçüde aristokrasinin cinsel ilişkiler konusunda canının istediği gibi yaşama tarzını, ama aynı zamanda bu tarzın "yozlaşmış, kokuşmuş" yanını belli bir ölçüde demokratikleştiren bu *femme fatale* mitosu– hiç de yapay sayılmazdı; öyle kotarılmış, tasarlanmış, abartılmış, yeni özdeşlik imajları geliştirmek üzere kurulmuş bir mitos olmayıp, doğrudan İtalyan sinemasının üretim ve yapım koşulları içinden, dönemin film yapımının bir sonucu, sinemanın İtalyan üst tabakasında oynadığı önemli rolün ve işlevin ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Şu anlamda: Sinema, İtalyan soylu sınıfına çok cazip gelmişti. İtalyan soylusu bu yeni sanat dalında kendini anlatabileceği bir araç bulduğunu düşünüyordu. Birinci Dünya Savaşı öncesi İtalyan sinemasında yönetmenler ve yapımcılar arasında bizzat aristokrat tabakadan kimseler ağırlıktaydılar. Film, üst katmanın bir sanatıydı; tıpkı onun gibi debdebeli, şaşalı, gözler kamaştıran, yoz, çürümüş ve akıldışı, anlamını yitirmiş bir sanat; ama aynen soylu katman gibi serbest ve "sanatsal"dı da. Film yapımcılığı, bir bakıma soylu sınıfın sosyetik oyunu gibi bir şeydi; stüdyolar yapacak işi gücü olmayan, aylak zenginlerin en çok tercih ettikleri buluşma yerleriydi ve film projeleri öyle amaçlı organizasyonların değil de, çapraşık ilişkilerin, entrika ve kişisel çıkar kaygılarının sonucunda gerçekleşiyordu. Üst katman bu filmlerde, öyle üzerinde fazla düşünmeden kendi ideallerini anlatıyor, bunları sadece sanatsal olma kaygısıyla (ve iddiasıyla) örtüyordu o kadar. Soylu sınıfın anlayışındaki hayat, sinemasındaki hayattı aynı zamanda; ziyafetler, davetler, eğlenceler, toplantılar, görkemli partiler, olaylar ve entrika-

lar, ama asıl çılgın "orjistik" eğlenceler (öyle gözkamaştırıcı, gürültülü patırtılı bir gösteriyi, ceviz kabuğunu doldurmayacak ayrıntısal bir olayı gözde büyütmek için kullanmayan tek bir film bile yoktu bunların arasında, üstelik senaryonun böyle bir curcunayı gerektirmiyor oluşu bile bir şey ifade etmiyordu) ve de elbette erotik serüvenler; ortada dönen entrikanın çevresinde kâh kurallara uyan, kâh onları hiçe sayan cinsellikle ilintili olaylar dizisi.

"Diva" İtalyan soylu katmanı arasındaki ilişkilerin taşıyıcı ortamı, iletişim bağıydı; hayatın doğrudan amacına dönüşmüş erotik bir olguydu; mazoşist tonlardan da nasibini almış bir erotizmdi bu; soylu sınıfın yapısına dengeleyici bir etki de yapıyor; sinemaya yansıyış biçimiyle bu orjistik, mazoşist niteliklerle de bezenmiş erotik, seyirciye, dolayısıyla alttaki katman ve sınıflara, soyluluk dünyasının her şeyiyle ne kadar ulaşılmaz, onlara ne kadar uzak olduğunu da göstererek, sınıfın konumunu sağlamlaştırıyordu.

Gerek soylu sınıfın gerekse büyük burjuvazinin ve burjuvazinin "Diva" filmlerinden duyduğu haz ve edindiği tatmin, bu filmlerde bir şekilde kendi dünyalarının canlandırılıyor olması gerçeğiyle, bu sınıfların çelişkilerinin toz pembe bir görünüme bürünmesi, kendi aralarındaki insani ve sosyal ilişkilerin idealize ve dramatize edilmesi olgusuyla ilintili olduğu kadar, "Diva"yı, aynı zamanda belli bir "spekülasyon" nesnesine dönüştüren bir sponsor sisteminin maddi etkisiyle de bağlantılıydı. Bir yıldız keşfedip onu adım adım "inşa" etmek soylu kişinin ya da kişilerin vakit geçirme ve eğlenme amcına dönük temel uğraşları haline gelmişti. Ama bu oyun, aynı zamanda onu oynayanların kendi düşlerine kendilerini kaptırıp koyvermeleri anlamına da geliyordu. Baronlar, bankerler, maddi varlıklarını olduğu gibi bir "Diva"nın doğuşu için seferber ediyor, *Donna mutada* (sessiz Donna) denilen bu yıldızların "iltifatlarına mazhar" olmak için çabalıyor, elleriyle yarattıkları bu büyünün içinde trajik bir biçimde yok da oluyorlardı. Erotik ile para,

hayaller ile mahvoluş arasındaki dekadanz oyun –ileride erotik ve melodram konulu filmlerin vazgeçilmez temasına dönüşecek bu ilişkiler yumağı– film yapım ortamı ile mitos arasındaki denklikte yansıyordu. "Yarı feodal bir romantizm, Akdeniz'e özgü tutkularla birleşerek, *Donna muta*'yı çepeçevre sarıyordu; güzelim gövdesini hafif hafif sallar, uzun, dağılmış saçlarını geri atardı o ve İtalyan sinemasını yozlaşmaya, çürümeye doğru alıp götürdü, sonra da mahva." (Georges Sadoul)

Kuzeyin Vampı: Asta Nielsen

Başka karakterdeki bir vamp, önce Danimarka sinemasında görünüp sonra da Alman sinemasına geçen Asta Nielsen'di. Gerçi o da, tıpkı İtalyan Diva'ları gibi, "yasak olanın çekiciliğini" varlığında cisimleştiriyordu ve burjuva "terbiyesinin" ötesinden gelen ve baştan çıkartıcı erotik bir tehlikeydi (ya da Kracauer'in deyişiyle, burjuva aile düzeni üzerine düşen lanet taşıyıcı meteorlardandı) ama kendisi de sosyal çevresinin zararlı etkileriyle, ya da insan onurunu ve varlığını aşağılayıcı, gelişmeyi önleyici sosyal engelleri kırma çabasında, "yanlış yola sapmış" kadındı da aynı zamanda. Nielsen'in neredeyse grotesk düzeylere ulaşmış endamlı, ipince bedeni, hem Nielsen'in hem de onun film kostümlerini hazırlayanların tercih ettikleri boyuna siyah-beyaz çizgilerle, onu daha da inceltip uzatmakla kalmayıp sinemaya alabildiğine uygun, olağanüstü görünümünü, bu siyah-beyaz kontrastıyla daha da vurgulayan kıyafetleri, şuh, zarif, ama gene de kendinden emin hareketlerinin yanısıra sinema denen ortama "cuk 'oturan" oyun stili, Nielsen'in görünümünü, burjuva hayatını tehdit eden seks şeytanının cisimleşmiş temsiline dönüştürüyordu. (Heinrich Fraenkel) Asta Nielsen'in ilk filmi *Afgrunden* (1911, yön: Urban Gad) bir sirke karışıp evinden uzaklaşan kentsoylu bir kızı anlatır. Çingene rolüyle, gönülleri çe-

ler Nielsen. *Det hede Blot* (1911) gene 1911 tarihli *Balletdanserinden* filminde bir balerin ya da *Generalens Börn*'da (1912, yön: Nielsen'in bütün filmlerinde olduğu gibi Urban Gad) olduğu gibi, doğru yoldan sapan bir general kızıdır. Asta Nielsen, Almanya öncesi yaptığı bu filmlerde, her seferinde, içinden geldiği ya da örtük de olsa güvence ve koruyuculuğuna sığınma özlemi çektiği burjuva dünyasının ahlaksallığıyla çatışma halindedir. Örneğin Theda Bara'da gördüğümüzün aksine, Asta Nielsen ender olarak sonunda onu acıların beklediği olaylara doğrudan yol açan kadındır. "Babaların Günahı" diye çevirebileceğimiz Alman filmleri *Die Sünden der Väter* (1913, yön: Urban Gad) ve "Pandora'nın Kutusu" anlamına gelen *Die Büchse der Pandora* (1917, yön: Urban Gad) ya da Ernst Lubitsch'in yönettiği *Rausch* (1917) filminde kişisel talep ve hırsıyla sosyal çevresinde dışlanan, bu çevre ile çelişkiye düşen kadındır o. Erkekler bilinçli bir tutumla kendilerini ona kaptırmaktan kurtuldukları için değil de, daha çok, çevrelerindeki iki yüzlü ahlakın varlığını kabul edemeyecek ve bu ahlakı reddedemeyecek kadar zayıf olduklarından, onun kaderini de belirlerler. Asta Nielsen'in vampı, vampın son tahlildeki yalnızlığının trajedisini de yansıtır. Erkeklere, burjuva aile kurumuna getirdiği mutsuzluk ve yıkım, onun önleyemediği erotik güçlerinin bir sonucu değil, ikiyüzlü ahlakın içine yuva kurmuş erkeklerin, tutkularını gerçekleştirebilecek, onun peşinden gidebilecek yüreklilikten ve yetenekten yoksun oluşlarının sonucudur. *Die freudlose Gasse*'de (1925, yön: G. W. Pabst) erkek, aşkı, onun boyutlarında kavrayamadığı için Nielsen, aşkı yüzünden katil olur.

Amerikan vampı insanlara dert ve sıkıntı taşıyıp kimileyin erkekleri sömürüp yok edebilirken, Asta Nielsen zaman zaman kendisi, sıkıntılı, sorunlu bir hayatın ürünü olarak ortaya çıkar. Sömürülen biridir o ve erotik şeytaniliği, bu geniş anlamdaki sömürüye ve çevresine tepkinin öteki adıdır. Demek ki ilk bakışta yüzeyin

sunduğu görünümde Amerikan vampı ile Avrupa vampının görünüm ve imajları ne kadar birbirine benzerse benzesin, özde bu iki *femme fatale* tipi birbirinden tamamen ayrılırlar. Savaş öncesi dönemin ve doğrudan savaş döneminin farklı deneyimleri, fenotipik olarak birbiriye akraba bu iki figürün değişik perspektiflerini öne çıkartmadan edememiştir. İtalyan "Diva"sı, egemen sınıfın tipik fenomeni ve ürünüyken, *femme fatale* dediğimiz Amerikan sessiz sinemasının vampı ve monden kadını dönüşme sürecine girmiş kültürel değerlerin bir ifadesiyken, Alman sessiz sinemasındaki şeytan kadın, erkeklerin zaaflarına karşı bir tepki, bir yakınma ve suçlamaydı; şiddet ve yalanı temsil eden erkeğe bir karşı çıkıştı. İlginçtir Alman sessiz sinemasında Rudolph Valentino ile karşılaştırılabilecek herhangi bir erkek oyuncu yokken, Douglas Fairbanks'in Harry Piel'de öteki Alman oyunculardaki karşılığını bulması ilginçtir. Gene Amerikan sinemasında, fettan kadının karşı tipi olan Mary Pickford gibi "iyi kızlar" ve hiç "büyümeyen" masum kadınlar Alman sinemasında Henny Porten'da karşılığını bulurken, *femme fatale*'in, olumsuz görünümünün o boyutlarda Alman sinemasına yansımamış olması da bir başka ilginç noktadır. Dolayısıyla erotik ideallerin gerek Avrupa'da gerekse ABD'de bundan böyle değişik bir gelişme yolu izleyecekleri de belli olmaktadır.

Alman Sessiz Sinemasının Vampı: Lya de Putti ve Brigitte Helm

Femme fatale'in Alman sessiz sinemasındaki doğrudan vârisi, Macaristan'dan gelen ve Almanya'da gece kulübü dansçısı olarak çalışmaya başlayan Lya de Putti'ydi. Lya de Putti, Fritz Lang'ın da el attığı ve yönetmenliğini Joe May'ın yaptığı *Das indische Grabmal* (1920) ve *Varieté* (1925, yön: E.A. Dupont) filmlerinde büyük bir başarı gösterdi. Karanlık duygu ve tutkularının esiri olan bu vamp tipi, Asta Nielsen'den çok daha fazla bir "salt" tutku insanıdır. Ero-

tik iştahını psikolojik düzlemde açıklama imkânı bulunmayan bir "yabancı"dır o. Oysa, yıldızın gerçek hayatı, sonu gelmeyen ve bitince de mutsuz biten, intihar girişimlerinden skandallara uzanan bir ilişkiler yumağı oluşturur. Yıldız-mitosu ile gerçekliğin oluşturdukları birlik ve bütünlük, Lya de Putti'de, sinemanın düşler alemi ile –dişi erotiğinin istediği gibi serpilip açılabildiği bu dünya ile– tepeden tırnağa sosyal ve ahlaksal tabuların ve yasakların boyunduruğu altında olduğu için, vamp mitosunu hayata geçirmeye yönelik her girişimin duvara çarpmadan edemeyeceği bir gerçeklik arasındaki diyalektik ilişkiye tam bir örnek sunar. Lya de Putti de, en etkili rolünü Abbé Prevevost'un ünlü romanı *Manon Lescaut*'da sergileyecektir (1926, yön: Arthur Robinson). Filmde, hafifmeşrep bir kız, hiçbir günahı yokken, karşı konmaz, cinayete kadar uzanan bir tutkunun kurbanı olur.

Fantastik sinemanın mitik dünyası içindeki vampını ise Brigitte Helm canlandırır. *Metropolis* (1926, yön: Fritz Lang), *Alraune* (1927, Henrik Galeen) gibi filmlerde, cinsel ışınlar yayan yarı insan yarı robot, şeytani bir kadındır Brigitte Helm (bkz. dizimizin "Ütopik Sinema" başlıklı kitabı). *Metropolis*'teki ya da *Alraune*'deki gibi, erotik cazibesinde kendisi bile yıkıcılıktan başka bir şey bulamayan, sırf yok etmek için programlanmışa benzeyen, şeytani güçlerin toplamı bu insan, artık bildiğimiz insan değildir zaten. Bir androit, bir yok etme makinesidir.

Gerek Amerikan gerekse Avrupa sessiz sinemasındaki vamp tipi, burjuvazinin kendini kavrayışının, kendini anlama girişiminin de bir tıkanma noktasına geldiğinin belirtisidir. Bir buhran sözkonusudur bu alanda. Sınıfın dar sınırlarının dışına, soyluluğun dünyasına, büyük kentlerin şık ama ahlaksal olarak pek de makbul olmayan alanlarına, –egzotik uzak zamanlara ve mekânlara ya da aldatıcı, güzel cilaların, sahte pırıltıların, tiyatronun, varyete ve revülerin gece alemlerine– taşıyan; bu alemlere yollamalar yapan bir

fettan kadın figürüdür. Erotik özgürleşme talepleri ile erotizmin şeytani güçlerini uyandırma endişesi arasında sıkışıp kalmış bu fettan kadın cazibesi, huzursuzluk ile umut arasında sarkaçlaşmış bir burjuva karşıtlığı olma özelliği de taşır. Biraz egemen ahlaka muhalif bir cinsel cazibedir onunkisi. Romantik bir varlıktır vamp, günah işleme özlemini de "cisimleştirir" benliğinde, değişme, erotik üzerindeki baskıyı kaldırma taleplerini de. Ama örneğin Alman ve İtalyan sinemasında ahlaksal-sosyal baskının marifetiyle, bu fettan kadın tipi dumura uğramakla kalmayıp, geriye doğru bir gelişme de göstermişken, ya da işin içine "kader" olgusu karıştırılıp, erotik bambaşka bir düzlemde sorunlaştırılırken, Amerikan sessiz sinemasındaki *flapper* imajında mitos bir süre için de olsa reel boyutlara bürünmeyi denemiş, ayağını biraz hayatın içine basarak, nereye kadar gerçekleşebileceğinin yoklamasını yapmıştır. (*Flapper*'a Almanya'da karşılık olarak tanımlayabileceğimiz ve oldukça farklı bir biçimde Olga Çehova ya da Lilian Harvey'in temsil ettikleri tipler, Amerika'daki örneklerine göre gerçeklik ile çok daha az ilintiliydiler ve yerleşik ahlaka aykırı yanlarını, pek de inandırıcı olmayan "kişileri birbirine karıştırma" komedileri içinde eritmeye çalışmışlardı.)

Alman Ahlak Filmleri

Savaşın göbeğinde (1917) Richard Oswald, *Es werde Licht* adlı, frengi hastalığını tanıtma amacı taşıyan öğretici bir film yapmak için Alman Savaş Bakanlığından destek ve sipariş alınca, "bilgilendirici" yanını, bir dizi açık saçık görüntüyü sergilemek için bahane olarak kullanan oldukça akıllı kotarılmış bir seks filmi yapar. Film tam bir başarı gösterince, "pehlivan tefrikasına" döner. 1919'daki *Prostitution*'a kadar bıkıp usanmadan bu doğrultuda filmler çeker yönetmen. 1919'da, cinsellik konusuyla ilintili filmler doruğa tırmandığında, "Ötekilerden Farklı" diye çevirebileceği-

miz (*Anders als die anderen*, yön: Richard Oswald) ve polisiye bir şantaj temasını homoseksüelliğin sorunlarıyla birleştiren bir film yapılır. *Keimendes Leben* (yön: Louis Ralph) ve *Anders als die anderen*, Alman ahlaki aydınlatma filmleri öbeğinin içinde yer alırlar. Oswald'ın homoseksüellikle ilintili aydınlatıcı filmleri içerdikleri, tüm spekülatif öğelere rağmen, aydınlatıcı işlevlerini dışlamadıkları gibi, yasaların liberalleştirilmesi taleplerine de destek veriyorlardı.

Bu aydınlanma filmlerinin ardından asıl seks filmleri, ya da ahlak (hatta) dürtü filmleri denen öbeğin bütün dalgası gelir. 1918 ile 1920 arasında sansürün hiç işlememesinin de bu gelişmedeki payı büyüktür. Bu büyük fırsat, siyasal düzlemde hemen hiç değerlendirilmezken, erotik eğlencenin kimileyin oldukça kaba saba erotik eğlence biçimleri bu olanaktan alabildiğine yararlanmışlardır. Yaşama hazzına, hayattan zevk duyma özlemine karşılık gelen filmlerdi bunlar; ama cinselliği ahlaksal düzlemde yeniden belirleme gibi bir dertleri yoktu. Hayat mücadelesinin o yıllardaki yolunu yordamını şaşırmışlığı, topluma egemen olan anarşi, bu cinsel dürtü filmlerine de yansıyordu.

Seks filmleri, bir savaş sonrasında savaşa katılmış tüm ülkelerde yüzeye çıkan belirli ilkel dürtülerin ifadesidirler. Yıllar boyu ölüm ve yıkımdan başka bir şey görmemiş insanların, bastırılmış yaşamsal dürtülerini yeniden her türlü ölçüyü kaçırarak geçerli kılmak istemelerinden daha doğal bir şey olamaz. Neredeyse kendiliğinden yürüyen bir süreçtir bu. Yitirilmiş denge, öyle kolay kolay bir daha rayına oturmaz. Kaldı ki Almanya'da birinci savaşın kan banyosuna olasıl bir iç savaş tehlikesinin getirdiği endişe ve mağduriyetleri de eklersek, bu seks filmlerini de sadece savaş sonrasında bir anda her türlü dış ve iç baskılardan kurtulmuş olma etmenine bağlarken temkinli oluruz. Hele devrimci, yerleşik yapıya karşı bir tepkinin ifadesi hiç değillerdir bu seks filmleri.

Bazıları, ceza yasalarının dayanılmazlığına karşı bayrak açmış gibi görünseler de, bir savaş öncesi kuşağının, ömrünü doldurmuş cinsel geleneklere isyan ile en ufak bir ilintileri bile bulunmamaktaydı. Özgürleştirici bir erotik duygu dünyasından da, dönemin edebiyatının tam aksine, en ufak bir nasiplerini almamışlardı. Seyircisine, cinsel hikâyeler uyduran, sıradan filmlerdi bunlar. Bu filmlere yönelik büyük ilgi ve talebi, kendini siyasal faaliyetlere herhangi bir biçimde bulaşmış görmekten hoşlanmayan halkın (seyircinin) bu hoşnutsuzluğuna bağlayabiliriz. Yoksa belirli siyasal amaçlara yönelik ilginin, halkın cinsel sorunlara dönük merakını bastırmış olması gerekir. Cinsel düzlemde sınırsızlık, engelsizlik arayışları, buraya dönük merakın artışı; genellikle derinliklerde yatan, iç, ruhsal bir boşluğun, yerine getirilmemiş olan bir şeylerin sesini kısmaya yöneliktir aslında. Bu psikolojik mekanizmaya, yirmili yıllarda Almanların çoğunun yenik düştüğü anlaşılıyor. Sanki birden kendilerine sunulan özgürlük ortamı karşısında elleri kolları tutulmuş, giderek siyasalın değil de tenin sorunsuz bir yoldan insanın dikkatini dağıtıcı etikisine kendilerini bırakmışlardır. Keder, melankoli karışımı bir şeyler bir sis perdesi gibi bu dönemin seks filmleri üzerine yayılmıştı. Seks filmleri 1919'da iyice yaygınlaşıp, birden gevşeyiverir. 1920 Mayıs'ında ulusal meclis birçok projeyi geri çevirir ve bütün film sorunlarını düzenleyen bir meclis kararnamesi çıkartır. Sansür yeniden uygulamaya konur.

Ahlak filmlerinin yapısı, polisiye filmlerininkinin ya da melodramların yapısından öylece devralınmıştı. Daha sonraki seks filmleri kuşağı gibi, bu ahlak filmlerinde, konu; soyunma, baştan çıkartma, ırza geçme, fetişizm ve sapıklık gibi asıl anahtar sahneleri birbirine bağlayan halkaların bahanesidir. Oldukça serbest sahneler vardı bu filmlerde ve çıplaklık da rahatlıkla gösterilebiliyordu. Ama bu filmler genelde, *Hyanen der Lust* (Haz Çakalları), *Der Schrei nach dem Weibe* (Kadın Arayışın Çığlığı) ya da *Peitschen-*

de Sinne (Kamçılayan Duygular) da olduğu gibi, sapkın olandan, skandal yaratıcı ve yasaklanmış olandan duyulan hazzın çevresinde dolanmaktaydılar. Cinselliğin sevinci değil, zorlaması, insanlar üzerindeki güç ve etkisi, bu ahlak filmlerinin konusuydu. Seksin insana uyguladığı şiddet. Bu ahlak filmlerinden bazıları, örneğin *Der Spitzel*, sansür kurulunca 1920'de yasaklanmıştı. Oysa Alman sansür kurulu, Hays Office ile karşılaştırıldığında, ondan çok daha hoşgörülü ve müsamahalıydı. Bugünden geriye dönüp baktığımızda bu kısa ömürlü türü, toplumsal restorasyon (toplumu eskisi gibi yeniden kurabilme) süreçlerinin başlattığı ve eşlik ettiği gerici cinselliğin bir dışavuruş biçimi olarak tanımlamak mümkündür; erosu politikayla, ütopya ve taleplerle birleştirmek yerine, aldatıcı bir erosu (hakikatte politik geleceği önceden kestiren, yani boyun eğdirme ve sömürme hazzını daha yirmili yıllarda güncelleştiren) bir erosu, politikanın sözümona alternatifi gibi sunan "babaerkil orji"nin bir biçimidir bu.

Özellikle çok küçük yapımcı firmalarca finanse edilen ahlak filmleri, (çoğunlukla belli bir yıldız, tanınmış bir artist bile gerektirmeden yapılan bu filmler) yirmili yılların sonuna doğru bir kısa rönesans daha yaşadılar. Toplumun ekonomik ve sosyo-psikolojik ihtiyaçlarının metada (bu filmlerde) buluştuğunun da bir göstergesi olan bu filmlerin yirmili yılların sonundaki örneklerinde polisiye konuların yanısıra özellikle tarihsel konuları erotik gösteriler ve çıplak sahneler için bir bahane olarak kullanılmışlardır (*Casanova*, 1927, yön: Alexander Volkoff, *Eros in Ketten*, 1930, yön: Conrad Wiene).

2. Sesli Sinema

Otuzlu Yıllar

Hollywood'un Ahlaksal Tepkisi

1929 yılındaki dünya ekonomik bunalımıyla birlikte Amerika'daki ahlaksal iklim de değişmeye başladı. Lüksten duyulan aptalca haz, fantastik buluşlarla donanmış dekorların önündeki erotik "şenlikler", erotikte yasak kural tanımayan serbestlik; bütün bunlar aniden çekiciliklerini yitirdiler. Aylaklığın, tembelliğin erdemlerinin yerine yaşama mücadelesi vermenin erdemleri geçiverdi birden. Savaş sonrası dönemin "femin" kültürü gitti, yerine püritan düzen yeniden "tesis" edildi. İnsanlar enerjilerini abuk sabuk erotik fantezileri gerçekleştirmekte değil, ekonomik sorunları ve güçlükleri aşmakta kullanmak zorundaydılar artık. Savaş sonrası dönemin anaerkil özgürlükleri, ekonomik yaşama mücadelesinin basıncı altında yok oldukça, evlilik ve aile hayatı da kadın için zorunlu, amaç edinilmesi gereken bir bakım ve koruma kurumu niteliğine bürünmeye başladı; erotik hayallerin, fantastik arzuların kapı dışında kaldığı bir güven yuvasıydı artık aile. Açıkça ya da örtük bir dille yirmili yılların filmleri, ailenin (evliliğin) ortadan kaldırılması, hiçe

sayılması ya da en azından, etrafından dolaşılmayacak bir engel olduğu yerde, daha açık olması gereğinin altını çizip, bu anlamlarda bir yeniliği savunmuşlarken, otuzlu yılların filmlerinde evlilik ve aile yuvası, kadınlar için cinselliğin güven içinde gerçekleştirilebileceği, erotik ilişkilerin gönül rahatlığıyla kurulabileceği biricik kurumlardı artık ve de kadının en nihai amacıydı. Bir kadın için evlenememekten daha büyük bir felaket düşünülemez olmuştu. Böyle olunca da, sinemanın (ve popüler kültürün) erotik simgeleri, yer yer, somut, elle tutulur, "gerçekçi" çıkar ve ilişkilerin ifadesi olma özelliği taşımaya başladılar. Otuzlu yılların başlangıcındaki yıldızlar, sert, dünyada olup bitenle ilgili ve dünyevi bir cinsel cazibe ile donanmış erkeklerdi ve cinselliğini eninde sonunda götürüp o tek, doğru erkekle bütünleştiren, belli bir geçmişi, bir hayat öyküsü olan kadınlar, her ne durumda olurlarsa olsunlar, hayat kavgasının taleplerine ve gerekliklerine ayak uydurmuş kimselerdi.

Sesli sinemanın vamp görüntüsünde, Greta Garbo, Marlene Dietrich ve Mae West'in temsil ettiği türden yepyeni bir kadın erotiği biçimi oluşmadan önce, daha doğrusu ekonomik bunalımın sarsıntısı biraz geçip, iktisadi çalkantı biraz durulup en azından kapitalist sistemin nihai biçimde çökeceği korkusu otuzlu yılların ortasında yerini gerçekçi bir güven duygusuna, statüko ile barış içinde yaşama alışkanlığına bırakmazdan az önce, sinemada, serbestçe gerçekleştirilen cinsellik sorunu, mutluluğun herhalükarda aile dışında ve ekonomik zorlamaların ötesinde bir yerde bulunduğu anlayışı, oldukça dramatik bir tepkiyle karşılaşıp altedilmeye başlandı. Sesli sinema sessiz sinemanın mirasını yansıtırken, yani *femme fatale* ve *flapper*'ları yeniden ele alırken, onları düzenle bütünleştirici, cazipleştirdiği ölçüde ucuzlatıcı bir revizyona tabi tuttu. Bu filmlerde, sessiz sinemanın *femme fatale*'ine duyulan ahlaksal tepki, babaerkil kafalı erkeğin diktasından kurtulmaya çalışan kadının sembolik düzlemde cezalandırılmasında kendini ele vermeye başladı. Bu

filmlerdeki kadınlar, kaderin pençesindeki aciz yaratıklardır hep, kader onların tutkularını gemlenmez bir itki olarak serbest bırakmışsa, artık bir tek erkek kurtarabilir onları ve ahlaksal yönden yeniden değişik motiflerle yönlendirebilir. Örneğin Jaon Crawford *Laughing Sinners*'ta (1931, yön: Harry Beaumont) kedini suda boğmak isterse de, yardımseverler kurumunun bir görevlisi (Clark Gable) tarafından kurtarılır.

Evlilik ve aile, o özlemi çekilen barışı ve huzuru getirip, sorunları da halleder. Öncesinde bir "ihanetin" ya da "yanıltılmış olmanın" sorunlarıyla dağılmaya yüz tutmuş kadın için evlilik, bir yeni başlangıç ve günahlarının bağışlanması demektir. *As You Desire Me*'de (1932, yön: George Fitzmaurice) Greta Garbo, total bir bellek yitimi sonucunda tamamen unuttuğu kocasına geri dönecektir. *Born to be Bad*'te (1934, yön: Lowell Shermann) Loretta Young, bir erkek tarafından zaptı rapta alınan hafif meşrep bir kızı canlandırır. *The Case Against Mrs. Ames*'te (1936, yön: William Seiter) ve benzer bir dizi gerilim filminde kadın (bu filmde Madeleine Carroll) kocasını öldürmüş olma şüphesini üstünden kaldırmak için çırpınıp durur. Öte yanda aile ve evlilik, *Coming-Out Party*'de (1934, yön: John G. Blystone) olduğu gibi, sosyal ve sınıfsal karşıtlıkların ortadan kaldırılması işlevini de görür.

"Düşmüş" kadının ahlaksal bir reform hareketiyle yeniden hayata ve topluma kazandırılmasında, ondan üstün olan erkek (koca) üstüne düşeni yaparken, bir yandan da kadının anne olarak çocuklarına karşı duyduğu sorumluluk, onun "kaymasını" önleyecektir. Günahkâr geçmişinin meyveleri, kadının evliliği ve aileyi kabul etmesi halinde, onun sosyal düzlemde yeniden eski yerine iade edilmesinin, bağışlanıp benimsenmesinin önkoşulu gibidirler. Kimi durumlarda, kadının, kaderi çizilmiş yolunun, onu, fahişeliklere kadar sürüklediği de olur; ama sonunda kendisi ve çocukları, yetişen kurtarıcı erkek tarafından yeniden doğru yola sokulacaklardır.

(*Call Her Savage*, Clara Bow, 1932, yön: John Francis Dillon) Hani aslına bakılacak olursa, otuzlu yılların başlarındaki melodram filmlerinde, sessiz sinema yıldızlarının canlandırdıkları tiplerde dile gelen erotik özgürleşme talepleri, gitgide (açıkça dile getirilmese de) fahişeliğin yakınlarında bir yerlerde noktalanacak talepler olarak algılatılmak istenirler. Babaerkil, erkek egemen mantığın ve zihniyetin kurduğu bir denklemdir bu: Özgürleşme eşittir fahişeleşme. Canımın istediği gibi, cinselliğimi belirleyerek yaşarım deyip, hayatını böyle yönlendiren kadın "elbette" fahişe olup çıkınca *Faithless*'ta olduğu gibi, Tallulah Bankhead (1932, yön: Harry Beaumont) geniş kapsamlı bir günah çıkartmanın ardından bağışlanıp topluma kabul edilir. Kadın, boyun eğme, babaerkil baskıyı kabul etme koşuluyla affedilir. Hatta bu gibi bağışlanma girişimlerinde aileye ihanet etmekten, fahişeliği yeğlemektense, insanın sevmediği bir erkekle bile evlenmesinin daha isabetli ve yerinde bir seçim olacağı kadına empoze edilip durulur.

Yeni Kılıklara Girmiş Erotik

Bu melodramların ahlaksal tepkileri gerçi kadın fahişeliğini mahkûm etme amacına yöneliktiler, dolayısıyla da ahlaksal düzlemde yeni, daha özgürce yollar arama girişimleri, daha "femin", daha anaerkil bir erotik önerme çabaları böylelikle heba olup gitmiştir, ama bütün bunlara rağmen otuzlu yılların başındaki sinemanın cinselliğe düşman olduğunu gene de söylemek olanaksızdır. Cinsellik, erotik ilişkiler, aile çerçevesi içinde gerçekleştirildikleri sürece, Hays Code diye bilinen sansür kurallarının ödünsüz tutumuna ve 1933 tarihli yönetmelik esaslarına rağmen, oldukça net öne çıkartılıp idealize edilebilmişlerdir. Ama bu filmlerdeki seks, çoğunlukla, önemsiz, üstünde durulmayı gerektirmeyecek bir biçimde temsil edilir; bilinç ve uyarımlar eşiğinin altında, kişiyi öyle

fazla etkilemeden halledilen bir şeydir cinsellik. Sessiz sinemanın seks tanrıçaları cinsel cazibelerini bilinçli bir şekilde açıkça sahnelemişlerdi; oysa şimdi kamera, dramatik bir eylemin içine yerleştirilmiş erotik sahnelerin ve görüntülerin seyredilişi sırasında, masumiyetini korumak isteyen seyircinin suçortağına dönüşmeden edemeyecekti. Kameranın erotiği yansıttığı perspektif, incelemenin (gözlemlemenin) masumiyeti yanılsamasını yaratıyor, böylelikle seyirciyi muhtemel bir ahlaksızlık şüphesi altında kalmaktan kurtarıyordu. Kısacası, seyirci işin erotik yanıyla hiç ilgilenmeyip, dramatik olayı izleyen masum bir bakıcıydı; kamera, olayları yansıtış biçimiyle, bu (sahte) masumiyete destek veriyordu. Filmin erotik mesajı ile öyküsü, artık ille de özdeş olma gibi bir dert taşımıyorlardı, hatta kimi ahlaksal melodramlarda ve komedilerde, filmin öyküsü başka telden erotik mesajı başka telden çaldıkları gibi, birbirlerine karşıt bir konum bile oluşturabiliyordu bu ikisi. Öykü, ahlaksal ahkâm keserken, görüntüler serbest bir erotiğin sularında dolaşıyordu sık sık. Görüntülerin ahlakdışılığı ile -sesin bir anlatım öğesi olarak sinemaya girmesiyle birlikte aniden karmaşıklaşan ve griftleşen, dolayısıyla da görüntünün anlatıcılığını geri düzleme itip belirleyici olmaya başlayan- öykünün (sinemasal eylemin) ahlak bezirgânlığı birbirlerini tamamlayarak sosyal (ahlaksal) uzlaşma ile gizli (cinsel) özlemler arasında bir denge kurdular. Bu türden bir denge içinde güzel bir bedenin, erotik bir jestin mi yoksa tehdit edici bir hayat dramının ve mutlu sonun mu izleyici açısından daha merakla öne çıkartıldığı sorusunun onun dürüstlüğünü ve namusluluğunu belirleme bakımından hiçbir önemi yoktu.

Cinselliğin doğal yanını vurgulayarak da olsa, cinsellik karşısında, otuzlu yıllarda bile hâlâ olumlu bir tavır takınmış filmlere örnek, W.S. Van Dyke'ın, ülkemizde "Tarzan Maymun Adam" adıyla ünlenmiş *Tarzan the Apeman* (1932) filmidir. Film, özellikle senaryo yazarı Ivor Novello'nun yeteneğinin ürünü olan entel-

lektüel seks esprileriyle doludur. Maureen O'Sullivan (Jane) ile Tarzanın maymunu Çita arasındaki diyaloglar iki anlamlıklarla dolup taşmaktadırlar ve kızın şaşkınlıktan dili tutulmuş babasının karşısında soyunduğu sahnede ensest tadı vardır. Yönetmen, açık erotizmin sergilenmesine bol bol "cevaz" vermiştir: Hayranlığımızı hak eden bir duyarlılıkla, âşıkların (Tarzan ile Jane'in) sıcak, sevimli ilişkilerindeki mizahı betimleyen yönetmen, aynı şekilde onların seviştikten sonra gene gündelik yaşamın içine dönüşlerini anlatır; Tarzan ile Jane'in kayıkta birbirleriyle sarmaş dolaş nehrin akışı yönünde yaptıkları gezinin güzel bir şiirselliği vardır. (Raymond Durgnat) "Tarzan Maymun Adam" filmindeki, uygarlıktan, doğal, ilkel dünyaya kaçış ve erotiğin ayrılmaz bir parça olarak ortaya çıktığı kavgadan, gürültüden, hırs ve didişmelerden uzak bu barışçıl dünya (cangıl), birleşerek, kentsel kültürün yapay erotiğinin ve eski seks yıldızlarının temsil ettiği cinselliğin aksine, "doğal" bir cinsellik imgesi oluştururlar. Tarzan'ın (Johny Weissmüller) ve Jane'nin bedenleri "masum", temiz ve özgürdür; karşılarında ne rekabet edecekleri başka kimseler vardır, ne de "erotiklerinin değerlendirilmesi" baskı ve zorlamalarıyla karşı karşıyadır. Gerçekten de Tarzan ve Jane sonraki filmlerinden hiçbirinde bir daha "Maymun Adam"da olduğu kadar seksi olmamışlar, edep yerlerini örten paçavralar genişleyip, çıplaklıklarını daha çok gizler oldukça, bu seksilik de yok olmuştur. *Tarzan and his Mate* (1934, yön: Cedric Gibbons) Weissmüller'in MGM için çevirdiği ikinci Tarzan filmi olmaktan da öteye, Jane'in çıplak göğüslerinin göründüğü tek sesli Tarzan filmidir de. Cinselliğin cennette yeniden "inşa" edilmesi, erotiğin saldırgan yanından da uzaklaştırır insanları; erotik mitleri böyle cennetimsi ütopyalara taşıyan Tarzan ve öteki benzer macera filmlerinde ahenge, dengeye duyulan arzu hissettirir kendini; kadın ile erkek arasında denge ve uyum sağlama isteği, cinselliği her türlü sorundan arındırma, belki biraz olsun olağanlaştırma amacıyla bütünleşir.

Otuzlu yıllarda cinselliğin Hays Code'a rağmen gösterimini mümkün kılan bir başka film türü müzikallerdi. Vücudun dans ve revü-numaralarında attığı her adımın, yapacağı her hareketin yapay olarak önceden belirlenmişliği (koreografisi), amacından az çok sapmış erotik kostümler ve sembollerle gerçekleştirilirler; kırk türlü ima, birçok müzikali, çok biçimli, göz kamaştırıcı bir erotikleştirme ortamına dönüştürmüş ve bu filmlerin anlattıkları aşk öyküleri, arka plandaki hareketlerin nesnelerin ve ilişkilerin sembolize ettiği erotiğin fonunda daha büyüleyici, daha bir çekici kılınmıştır. Çoğunlukla yoksul, alt tabaka insanının zenginliğe ve üne kavuşması teması üzerine kurulu Busby Berkeley'in filmlerinde, kadınlar, fantastik "nesneler" olarak donatılırlardı; bu filmlerin koreografisi, kadın oyuncuların (aktristlerin) cinsel cazibesini belki de pek öyle masum ve saf sayılamayacak biçimde nesneleştirerek etkili kılmaya yönelikti. Kadınları cinsel nesne olarak kullanmış, onlara nesne muamelesi yapmış biri varsa, o da Busby Berkeley'di. Onların üzerine şeffaf birkaç kumaş parçasından başka bir şey giydirmez, ya da onları koskoca bir madeni para, bir müzik aletine dönüştürür, (adı sinema tarihine geçen bir anne, bir gün Berkeley film setinde çekimleri durdurarak, orkestra çalgılarının birini sembolize edecek biçimde kostüme edilmiş kızının kolunu çekerken şöyle bağırmıştı: "Mr. Berkeley, kızımı, (orkestrada) bir arp olsun diye büyütmedim!") sonra da çeşit çeşit kompozisyonlarda birarada getirirdi. Onları sırt üstü yatırır, bacaklarını birbiriyle uyum içinde açıp kapattırır; onları canlı resimler gibi dondurur ya da insan-heykellerine dönüştürür, kimileyin işin içine ışıklandırılmış bir fıskiye bile sokardı. Kadınları seyre açardı, onları "terbiye" eder, (hayvan uslandırır gibi) uslandırırdı. Hepsini, favori dansözü Toby Wing'e benzetmeye çalışır, sonra da kamerayı, korku salan bir nesne gibi aralarında dolaştırmaya başlar, yakın çekimlerde gülen ağızlar, göğüsler, kalçalar yakalardı; kamerayı, kendisine teslim

olmuş bedenler arasına daldırır, röntgenciliğe çıkmış kameranın bu av partisinde, handiyse tecavüz ederdi kadınlara. (Jeremy Pascal / Clyde Jeavons)

"Gold Digger" dizileri olarak bilinen ve show-girl'lerin ve dansözlerin, revüde kendilerine bir yer edinme, "rakipleri arasından sıyrılma", ne olursa olsun dorukta kalma çabalarını anlatan filmlerde apaçık erotik sahnelere rastlanır. (Örneğin 1933 yapımı Gold-Digger, bir dizi kızın ipince bir tül perde arkasında çırılçıplak soyunuşunu göstermekle ünlenmiştir.) Bu filmlerin sansürden sıyrılmasını, dönemin (erotik) zevkine tamamen uygun düşmeleriyle açıklamak mümkündür ancak. Kadın bedeninin ustaca, çeşit çeşit çoğaltmalarla, yansımalarla, yansımaların kırılması, görüntülerin deformasyonuyla fetişleştirildiği bu filmlerde, kariyer, başarı ilkesinin de fetişleştirilerek, birincil fetişleştirme sürecine eşlik ettiği görülmektedir. *Gold Diggers of 1933*'de (yön: Mervyn Le Roy, Koreografi Busby Berkeley) Ginger Rogers, tümüyle altın pullarla kaplı bir elbiseyle sahneye çıkar; dansçı, şarkıcı kızlar yeni seks sembolüne dönüşürlerken, kadın, özgürleşimi, kendi fiyatını kendisinin biçmesinden ibaret olan "şen, neşeli" bir meta olup çıkar.

Otuzlu Yılların Seks Tanrıçaları

"Reel" Vamp: Jean Harlow

Kadınlar ile erkekler arasında yepyeni bir ilişki biçimi, varlığını Clark Gable ile Jean Harlow'un birlikte yaptıkları filmlerde duyurmaya başlar. Yönetmenliğini Victor Fleming'in yaptığı *Red Dust*'ta (1932) Harlow, Hindiçini'de, polisten kaçan bir fahişedir örneğin. Harlow, yöneticisinin (Clark Gable) üst-sınıftan bir kadına (Mary Astor) kur yapıp onun gönlünü çelmeye çalışıp durduğu bir kauçuk plantajına sığınır. Olaylar geliştikçe, Gable, üst tabakadan kadına

göre daha gerçek, arasıra saldırganlaşan, yer yer kabalaşan Harlow'un, bir bakıma frijit sayılabilecek, topluma, sosyeteye ayak uydurmaktan başka derdi olmayan öteki kadından çok daha fazla kendine uygun düştüğünü fark edecektir. Gable, gerek Harlow ile gerekse de bütün öteki kadınlarla yaptığı filmlerde, üst tabakalardan gelen, kendi sınıfının rahat hayatına sırt çeviren, sırf yepyeni bir hayat, yepyeni bir "dünya" içinde kendine bir yer edinebilmek için, maceradan maceraya atılan, tabii bu arada sosyal statüsünü de kaybetmeden edemeyen erkektir. Jean Harlow ise "geçmişi", Clark'ı tanımadan önce yaşadığı bir ya da daha çok "öyküsü" olan kadındır; akla gelecek her çareye başvurarak rakiplerini tek tek temizlemekten kaçınmaz ve kırılmaz iradesi ve hayata bağlılığıyla toplumsal uzlaşmaların engeline direnmeyi becerir. Her iki yıldızın da cinsel çekicilikleri, bir baştan çıkartma sanatından çok bir doğa gücünü anımsatır insana. Harlow, bu filmlerde, erkeğin harekete geçmesini sağlayacak fırsatları yaratmakla yetinir; vamp sinemasında olduğu gibi, onu "baştan çıkartıcı" adımlar atıp uyandırmasına hemen hiç gerek yoktur. Harlow gerek filmlerinde gerekse hayatta kendisini izleyen kadınlar için kurallara uymayan, sosyal uzlaşmaları hiçe sayan meydan okuyucu kadındı. Çoğunlukla, "iyi" kadının karşısında cinsel cazibesini kullanır; cinselliğini böylesine dışavuran biri karşısında eli kolu bağlanan "iyi" kadını, erkek üzerindeki hâkim etkisiyle ezip geçerdi. Harlow, *femme fatale*'in mirasçısıydı, yalnız ondan fettan kadının "tanrıçalık" özelliği esirgenmişti; hayat kavgasının boyun eğdirici, itaat ettirici mücadele alanına fırlatılmıştı o; aynı zamanda sessiz sinemanın vamp kadınının ve *flapper* tipinin psikolojik bir tanımıydı; seks tanrıçaları mitosunun parçalayıcısı ya da parçalanmış haliydi.

China Seas (1935, yön: Tay Garnett) filminde Jean Harlow, bir esir tüccarını gemisiyle taşıyan, iyi bir aileden gelme Clark Gable'in karşısına eski bir fahişe olarak çıkar. *Hold Your Man*

(1933, yön: Sam Wood) her ikisinin de cinsel çekiciliklerinin o zamana kadarki filmlerde görülmemiş bir olağanlıkla sergilenip öne çıkartıldığı erotik bir komedidir. Tensel yanı güldürü teması içinde öne çıkarma biçimindeki, sesli filmin mümkün kıldığı bu anlatım tarzı, Harlow'a, sansürün engellerine rağmen cinsel etkisini belirgin biçimde kullanma ve gösterme olanağı vermiştir. Kadının erotik zindeliğini, seksüel canlılığını alaya alma kurnazlığı, kimi sessiz filmlerin erotiğe zorla bindirdikleri "ölümcül" ciddiyeti parçalamanın da bir çaresiydi. Bu ironi, seksin doğallığından duyulan kuşku ve endişeleri yok ettiği gibi, ahlakçıların da ipliği kolayca pazara çıkıyordu. Jean Harlow bir parça sert, kaba, köşeli ve geleneksel anlamda kesinlikle "güzel" sayılmayacak yüzü ve zorlu hayat mücadelesinde pişmiş gibi görünen kıvrak, güçlü, dikenli bedeniyle rolü için biçilmiş kaftandı. Bir tür dişi James Cagney'i temsil edercesine, Cagney'in her şeyi mübah sayan maddi başarı mücadelesini erotik dile "tercüme" etmişti.

Jean Harlow'un rolünün tipik özelliklerinden biri de, *Wife Versus Secretary* (1936, yön: Clarence Brown) filminde Gable'ın karısının karşısına rakip olarak çıkan sekreterini canlandırırken kendini ele verir. Bu filmde, benzer öteki komedilerinde olduğu gibi, kendi yol açtığı kargaşalara rağmen tıpkı Gable gibi tamamen masumdur. Bu ikisinin erotiği, belli bir ölçüde gittikçe özerkleşir ve sosyal çevreye karşı bir başkaldırı niteliğine bürünür gibidir; ama eninde sonunda, yakışıklı Gable'den farklı olarak, faturayı, eğer ödenecekse, hep Harlow öder; insanlar onu aşağılar ve o, yeniden bağışlanabilmek için zorlu bir mücadeleye göğüs germek zorunda kalır.

Jean Harlow'un sinema dünyasında görünmesiyle ve ünlenmesiyle birlikte, kadın göğsünün seks sembolü olarak öne çıkma serüveni de başlamıştır; ve bizzat Harlow, yönetmenleriyle saç saça baş başa didişerek, erotik konusunda daha "açık yürekli" olmaları

için mücadele etmiş ve Hays Code'un koyduğu sınırlamalara gönülsüzce boyun eğmiştir. Sonuçta istemeye istemeye bir sütyen takmaya razı olmuş ve ilerki yıllarda Marilyn Monroe'nun yaptığının tam aksine, çıplak fotoğraflarından hicap duymak şöyle dursun, onlarla iftihar etmiştir hep. Basına bakılacak olursa, "vücudundan utanmayı bir günah saymıştır" Sonraki filmlerdekilerle karşılaştırıldığında nispeten küçük, zayıf göğüslerine rağmen, sinema tarihinin ilk "göğüsleriyle" ün yapmış yıldızı olma onurunu taşıyan Harlow, öteki yıldızların, androjen, ortacins ya da daha doğrusu cinsiyetsiz sekslerinin bir alternatifi olmaktan da öteye, öyle mitsel kıyafetlere bürünmemiş, oldukça doğrudan, apaçık bir erotik meydan okuma, cinsel bir provokasyon oluşturmuştur.

Seks tanrıçalarının erotiği aynı zamanda –gerçek cinsel edim ile pek de bir alışverişi olması mümkün olmayan– metafiziksel bir nitelik, gerçek üstü bir ışın kaynağıydı. Buna karşılık, Jean Harlow'un kaba saba, mantıken "iyi", "terbiyeli" kadınların hor görülmesine yol açan erotiği, doğrudan seks ile ilintili bir erotikti. Jean Harlow'un erotik saldırıları ve (rakiplerine katlanma) çabalarında, orta sınıfın erotik güzeline atfedilen her türlü "tanrıçalık"la birlikte, "çaktırmadan" altı çizilen "cinsel cazibe" boyutu da silinip süpürülür. Tıpkı Mae West gibi, Jean Harlow da batıcı, alaycı, ama lafı gediğine koyan sataşmalarıyla burjuva sosyal hayatını sürekli yoklayan bir provokasyondu. Oun iğnelemelerinde, burjuva toplumunun ideolojik karakterli "iffetlilik" ve "iyi terbiye" yanılsamaları, asıl kaynak ve köklerine hızla geri yollanıp bunların iplikleri pazara çıkartılıyordu. Burjuva kadının "frijitliği" ve erotik hantallığıydı bu kök; burjuva erkeğinin ödlekliği. Erkekler, ancak ailelerinden ve burjuva ortamının koruyucu güveninden iyice uzaklara savrulduktan sonra Jean Harlow'un benimseyebileceği ve (onu benimseyebilecekleri) özellikleri geliştirebiliyorlardı. Jean Harlow, burjuva toplumunun dibindeki bataklıklardan gelen ve öteki bütün

etki ve boyutları bastıran cinselliği cisimleştiriyordu kimliğinde. Harlow, cinsel *hakikatti*. Öyle tepeden tırnağa sevimli biri hiç değildi. İşlerine gelsin gelmesin, bedensel haz ile sosyal alanda başarıyı, kariyer yapma çabalarını birleştirmiş erkeğin aradığı kadın sadece oydu; dünya görüşlerini paylaştığı sert işadamlarının, maceracı erkeklerin, gangsterlerin arayıp da bulamadıkları tek "partnerleri"ydi o.

1929 buhranının ardından gelen, ekonomik paniğin nispeten dağıldığı toparlanma yıllarında, erotik idoller de değişmeye yüz tuttular. "Film yıldızlarının hayat öykülerinde (evriminde), erkek ve kadın seyircinin (ve halkın) arzularının birbiriyle yer değiştire değiştire, belirleyici bir rol oynadıkları görülüyor. Ya erkek cinsi dişinin ya da dişi erkeğin arzularına katılıp, yıldızı etkilemektedir. İki cinsin belirleyici konuma geçişini gösteren grafiğin yönü, sosyal tarihin yoluyla da kimi paralellikler gösterip durmaktadır. Görünürde sosyal güvenin arttığı dönemlerde "femin" karakterli, güvensizlik dönemlerindeyse artan tedirginlikle birlikte "eril" (erkek) karakterli yıldızlar, hem de her iki cinste egemen hale gelmektedirler. (Valentino'nun erkek olarak ortacinsli, ya da hatta *femin* karakterinin öne çıkmasında olduğu gibi.) Griffith okulunun "bâkire" güzelleri, hâlâ o dönemde bile varlığını sürdüren viktoriyan havanın barışçıl ruhunun ürünüydüler. Birinci Dünya savaşı *femme fatale*'i doğurdu. Kadının kendini kavrayış ve algılayışında, kendini topluma sunuşunda, kendini dişi olarak bizzat tayin etmesi ve tasarlaması belirleyiciydi bu tipte. Yirmili yılların monden kadınları ve *flapper*'lar sadece dişiliklerini öne çıkartmakla kalmadılar; kadının özgürleşme taleplerine de tercüman oldular. Savaş yılları, erkek yıldızlar arasında, ilk (eril), erkekliği öne çıkmış, erkeksi karakterinin altı kalın kalın çizilmiş erkek idollerini şekillendirdi. Bu erkek, Birinci Dünya Savaşı sonrasının sosyal atmosferi içinde (yeni bir güvenlik ortamıyla birlikte) yerini, kadınsı arzuların biçimle-

diği erkek tasarımına uygun, femin yanları iyice belirgin, biraz androjen "yabancı" erkeğe (Valentino, Navarro) bıraktı; 1929'a yaklaşırken, ekonomik buhran yıllarıyla birlikte bu ortacinsli, *femin*, ince erkekleri kendine rakip olarak hiç mi hiç algılamayan tip gerileyip, hem kadın hem de erkek yıldızlarda, erkeksi karakterin egemen konuma tırmandığı döneme yer açtı." (Enno Patalas) Avrupa'da da savaş, gerçi güvensizlik ve tedirginlik yaratan bir etmendi, ama öte yandan belli bir dayanışmayı da beraberinde getirmişti, üstelik kapıyı çalmaya başlamış olan II. Dünya Savaşı olasılığı, sosyal çelişkilerin üzerine sünger çeker gibiydi.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde, erkeksi tasarıma göre düzenlenmiş ahlak ve düşünce dünyası, 15'lerin vampına da yepyeni bir biçim verirken, yeni yaratılan kadın mitosunda, dişi erotiği, artık erkek için korku oluşturmayacak bir uzaklığa yollanacaktı. Bu yeni vamp imajında, özgürleşmiş dişil erotik deneyiminin erkekte yarattığı endişenin yanısıra, kadının talep ettiği ve nispeten de elde ettiği özgürlüğün şokunu atlatma çabaları yansır. Greta Garbo'nun ya da Marlene Dietrich'in özgürleşmiş, ama gene de yaygınlaşmış olmaktan çok, bir ayrıcalık ve istisna olarak algılatılan, olağandışı, yabancı, gerçeğe uzak bir dünyaya ve fantastik bir âleme projekte edilmiş seksleri, erkek-kadın ilişkisine indirgenerek tüketilemeyen, canlı cansız bütün nesneleri ve varlıkları panerotik (bütünü cinselleştirici) bir istekle kapsayarak, seyirci ile (ve halkla) iki anlamlı erotik bir bağ kurar; daha doğrusu, bu tür cinsellik, o iki anlamlılığa karşılık gelir. Otuzlu yılların vamp mitosunda, cinselliğin karakteri, asıl özü tanımlanmaksızın geçiştirilir; cinsellik, bu yorumunda, bir aşırı uçtan ötekine salınıp duran esrarengiz bir güçtür. Garbo, Dietrich gibi yıldızların sunduğu görüntüde, bir uçta dişilik idealize edilirken, öbür uçta erkeklik yüceltilir; dolayısıyla oyuncular da hem kadınsı hem de erkeksi özellikleri varlıklarında bütünleştirirler. Günlük yaşamın gerçekliğinin ötesinde bir yerde,

yerleşik ahlak anlayışlarının etkisine kapalı bir tür meta cinsellik oluşturur bunlar. Denebilir ki, otuzlu yılların seks tanrıçaları, kadının özgürleşme, kurtulma çabaları ile babaerkil hegemonik güçler arasındaki sosyal-psikolojik uzlaşma düzlemini temsil ederler. Bu yılların vampları, bir ölçüde elle tutulamaz, akıldışı, gerçek ötesi, yanına yanaşılmaz bir konuma bürününce, artık özerkliklerini de tartışmaya fırsat vermezler. Onların erotiği, gerçekliğin oldukça uzağında bir yerlerde hayata geçer; uzak diyarlarda, geçmişte, çoğunlukla erotik *Xanadas*'larda. Nereden geldikleri açıklanmaz; geçmişlerinde bir yerde boyunlarına kadar günaha batmış oldukları belli olsa bile, bu geçmiş seyirciye kapalı kalır; neyi kovaladıkları da pek belli değildir; tanrıça seviyor mu yoksa sadece oynuyor, gönül mü eğlendiriyor anlaşılmaz; seyirciye bırakılmış bir karardır bu; kadının özgürleşme ve kurtuluş taleplerinin bu yeni vamp mitosunda hem dile getirilmesi hem de aşılıp korunması, kuramsal bölümde güzellik ideallerini tartışırken ileri sürdüğümüz anlamda, kadının değerini yükseltme edimidir; dolayısıyla, yüceltilmiş bu güzellik ideali, bu erotik mitos, erkek için (erkek seyirci için) – kadının özgürleşme ve kurtulma taleplerine günlük yaşamın somut gerçekliği içinde "evet" demek zorunda kalmadan– sinemada bu seks tanrıçalarının büyüleyici erotiğinden paylarını almaları anlamına da gelir. Ve seks tanrıçalalarının bütün filmlerinin üzerini bir yozlaşma, bir çöküntü atmosferinin tül perdesi kaplamıştır; zinde, hayatiyet taşıyan bir cinsellikle destekli yaşama hazzından çok, kederli, bulanık düşlere karşılık gelen bir melankolinin havası sinmiştir onlara.

Yeni Tanrıça: Greta Garbo

Greta Garbo'nun erotik mitosu yirmili yıllara kadar geri gider. Bu filmler arasında *Flesh and Devil* (1926, yön: Clarence Brown) bu

dönemdeki filmlerinin içinde en ünlüsüdür. Bir aşk üçgeni öyküsüdür "Et ve Şeytan"; Garbo'nun âşığı (John Gilbert) ile kocası (Marc MacDermott) arasında ölümüne bir düelloya yol açacak gelgitlerini anlatır. Ve Garbo'nun vamp filmleri ile canlandırdığı vampların tipik bir özelliği olarak, filmlerin sonuna doğru giydiği matem kıyafetinden ve belli belirsiz bir tebessümünden, düelloyu kimin kazandığını anlarız. Garbo masum bir isteğin öznesidir; kendini vesveseye, kuruntuya, şüphelere kaptırmaz öyle. Erotik onun kaderidir; bir Jean Harlow gibi kullanmaz erotiği; yararlanmaz ondan ve Mae West gibi sahnelemez de bu erotiği.

Garbo'nun oldukça egemen ve baskın, ama hiç de saldırgan olmayan bir tavır sergilediği *Flesh and Devil*'in yatak sahnelerinin erotizmi, gerek tip olarak gerek oyuncu olarak, onun öteki vamplardan daha az narsist olduğunu, partnerince daha çok etkilendiğini, arzu ve isteklerinin somut karakter taşıdığını göstermeye yetmektedir. Öyle süper bir dişinin izlerini hemen hiç taşımayan ince, narin bedeninin hareketleri, "metafiziksel günahtan" çok "hayvansı bir iradenin" ipuçlarını verirler; ve en azından sessiz filmlerinde hep biraz dalgın, uçuk, handiyse uykudaymış gibi görünmesine rağmen ya da zaten göründüğü için, onun erotiği, sahnede (beyazperdede) doğrudan kendilerini oynayan yıldızların erotiğinden daha doğrudan bir etki yapar. Garbo, hiçbir zaman, erkeklere çullanan aktif, inisiyatifli kadın olmamıştır, ama berikilerin kendisini mülkiyetlerine katma, kendisine sahip olma girişimlerinin tümünü de geri çevirmeyi bilmiştir. İki tarafın karşılıklı olarak kendilerini vermeleriyle aşkın gerçekleştirilmesi, –seksi düzenleyici ekonomik ve sosyal mekanizmaları düşününce– erotik bir ütopya olarak algılanabilecek bu aşk ve cinsellik anlayışı, aktif erkek pasif kadın karşıtlığını yok ettiği gibi, hem "erkek" hem de "dişi" cinselliğini ayrı ayrı tartışılır hale getiren Garbo'nun sinemasal varlığında ifadesini bulur.

Garbo mitosunun oluşmasında Mauritz Stiller'in yanısıra en büyük pay sahiplerinden biri olan yönetmen Clarence Brown, Garbo'nun o büyüleyici (sinema) cazibesiyle ilintili olarak bir röportajda Kevin Brownlow'a şöyle diyecekti: "Greta Garbo'nun, sinemada başka kimsede olmayan bir şeyi vardı. Kimsede. Bilmiyorum, kendisi farkında mıydı bunun; ama vardı böyle bir şeyi. Birkaç sözcükle açıklayabilirim ne olduğunu. Garbo ile bir sahneyi çekmiştim. Tamam ama bir kez daha çekeyim dedim. Üç, dört kez tekrarladık. Oldukça iyiydi sonuçlar; gene de bir türlü memnun etmiyordu beni. Ama çekimleri pedede seyredince, çekim sırasında hiçbir şekilde fark edilmeyen bu 'bir şeyi' ayrımsadım. Kendisinden bir yakın çekim yapmadan görülmesi olanaksız bir şey vardı gözlerinde. Onun bakışlarında düşünceler görmek mümkündü. Birine âşık, ötekine kıskanç kıskanç bakması gerektiğinde, yüz ifadesini değiştirmesine hiç gerek yoktu onun. Bakışlarının (ifadesinin) değiştiğini gözlerinden okurdunuz. Onun dışında kimse beceremezdi bunu sinemada."

Duyguların aktarılması, (perdeden) seyirciye geçmesi olarak anlaşılabilecek erotik etki, Garbo'da, kendini verme ile geri çekme arasındaki sürekli gelgitten oluşurdu. Ona duyulan aşkta, tutku, acılaşarak "asilleşirdi" Kendisine yönelik ilişki ve bağın dışında hiçbir şeyin geçerliliğinin bulunmadığı bir etki atmosferine bürünürdü o. Erkeği ona bağlayan *amour fou* (çılgın aşk), hayatı sadece Garbo'ya indirgeyip dünyayı tümüyle devre dışı bırakırdı. Betimlenemezlik, anlatılmazlık Garbo mitosunun ayrılmaz bir parçası olduğundan, ne onun güzelliğini tarif etmek, anlatmak mümkündü, ne de onun erkekler ile, kadınlar ile, nesneler ile, dünya ile ilişkisinin adını koymak. (Bu yüzden olacak, onun özyaşam öyküsünü yazmaya kalkışanlar, ona ilişkin bir şeyler söylemek isteyen entelektüeller, genelde, sınırsız, ucu bucağı belirsiz övgüler düzüp durmuşlardır. Onun hakkında her şeyi söylemek mümkün olmuştur;

hatta ileri sürmek bile; ve bu terslikler, bu çelişik görüşlerin bile herbiri, insana doğruymuş gibi gelir bu yüzden.) Şaşkınlıktır olup biten ve onun çevreye bakışlarında da şaşkınlık vardır; her şeyin içindeki erosu seyredişinde; sanki insanlık tarihinin ilk ya da son kadınıymış gibi.

Greta Garbo, sessiz sinema dönemindeki rollerinde *femme fatale* geleneğinin içinde yer alırken, otuzlu yıllara doğru, kendini bir erkekler dünyası içinde dayatan erotik kadının romantik reankarnasyonunu (yeniden hayata gelişini) temsil etmeye başladı. *Mata Hari* (1932, yön: George Fitzmaurice) Greta Garbo'yu efsanevi casusun rolünde, erotiğini vatana ihanetin aracına dönüştüren, ama sonunda, sevdiği adam hakikati öğrenmesin diye, bu aşkla birlikte değişerek, ölümü seçen tehlikeli kadın kimliğiyle tanırız. *Grand Hotel*'de (1032, yön: Edmond Goulding) Garbo, canına kıymak isterken otele girmiş bir hırsız tarafından kurtarılan dansöz Grusinskaya'dır. Ancak Garbo'yu kurtaran hırsız, bir soygun sırasında ölür. Filmin son sahneleri kendisini, yepyeni bir hayatın beklediğine inanan dansöz kadını gösterir. *Anna Karenina*'da da (1935, yön: Clarence Brown) trajik bir öykünün öznesidir Greta Garbo. Alexander Dumas'ın *Kamelyalı Kadın* romanının oldukça serbest bir uyarlaması olan *Camille*'de (1936, yön: George Cukor) aşk ile toplumsal baskı arasında sıkışıp kalmış bir kadının öyküsü anlatılır. Eros'u toplumsal konumla uyuşmadığı için, acı çeken kadındır o. Ama gene de aşkından taviz vermez ve sonunda aşk onu asıl manevi "kurtuluşa" ulaştırır. *Grand Hotel*, Vicki Baum'un metninden yola çıkarak sinemalaştırılmışken, *Anna Karenina*, bilindiği gibi Tolstoy'un aynı adlı klasik romanından sinemaya aktarılmıştır. Film, mutsuz, ama özlemleri gerçekleştiren, her zaman için ve her yerde geçerli bir tutkunun hikâyesidir. Bu aşkın zamandışı karakteri, filmin kadın yıldızının özüne tam da denk düşmüşe benzemektedir. Çünkü Garbo'nun etkisi öyle bireysel olarak yaydığı ca-

zibe ışınlarından çok, "tezahürünün genelliği"nden ileri geliyordu. "Salt kadındı o, hepsi bu. Ve başka bir şey değildi. Ancak insan türü için genel geçerli olanı görselleştirmeyi, öncelikle (öğrendiği değil de) kendi varlığının içinde hazır bulduğu içerikleri canlandırarak başarıyordu. Kendine özgü hareketlerle, davranışındaki ayrıntılarla ve tarzlarla parlamak yerine –doğuştan (a priori) verilmemiş, ancak topluma eklemlenerek ve sayısız ampirik deneyimle elde edilecek (öğrenilmiş) davranışlarla öne çıkmak yerine– dış ilintilerden bağımsız, onunki gibi dopdolu bir varoluşun içinden pek de zorlanmadan yüzeye çıkartılabilecek olan mevcut (varlığında hazır) öğeleri biçimlendirip durur o." (Siegfried Kracauer) Yaşadığı deneyimler onun duygularını sınırlamaz; mutlaktır duyguları, onlardan hiçbir şekilde kuşku duyulmaz; sahici, asıl şeyler olarak vardır bu duygular; duygusal temel elementlerin "salt canlandırımı" olarak. Aşkın ilettiği mutluluğu öğrenmez; onu dış bir deneyim olarak yaşamaz, mutluluğun içine bütünüyle katılır; ona dönüşür. *Grand Hotel*'de sevgilisinin öldüğünden habersiz, aşka duyduğu sarsılmaz güven içinde, kendi varlığını sevgisi üzerinden ötekine onaylatmanın mutluluğu içindedir. *Anna Karenina*'da ölmek üzereyken sevgilisinin ortaya çıkışıyla (manevi) kurtuluşa ve saadete ulaşması, bireysel bir son, kişisel bir kaderin gerçekleşmesinden çok, giderilmiş, gerçekleştirilmiş özlemin yoğunlaştırılmış (genel) ifadesidir; daha önce ne olmuş olduğu, daha sonra neler olacağı hiçbir önem taşımaz o noktada. Garbo'nun güzelliği ve cazibesi onun *nötrlüğünde* aranmalıdır (kayıtsızlık değil, yansızlıktır bu). Her bir duygu, en bireysel, en kişisel, en farklılaşmış, tamamen ona özgü olan duygu bile, Greta Garbo'nun, bireylerüstü, her şeyi kapsayan duygusal dünyasının içine yansıtılabilir, orada ifadesini bulabilir. Seyirci, özleminin karşısına konulan nesnelere hangi duygularla yaklaşırsa yaklaşsın, Garbo'nun oyunuyla sallantıya düşebilir bu duygular.

Greta Garbo bir dizi orta düzey filmle yıldızlaşırken, özel yaşamının –yıldız sistemi için hiç de alışıldık olmayan– tecrit edilmişliği, kendi dünyasına kapanmışlığı yüzünden de ayrı bir ün yaptı. Gerek filmlerinde gerekse gerçek hayatında "öykü", onun mitosuna etkiyebilecek biricik etmendi; Greta Garbo'nun tipik, dişi erotiğinin ruhunun cisimleştirilmesiydi; ve ruhun büründüğü bu biçimin somutlaştırılması olanaksızdı. John Gilbert ya da Melvyn Douglas gibi "eski moda" (film) sevgilileri de Garbo'nun cinsel çekiciliğini ciddi ciddi gerçeklik ile ilintileyip sınamış âşıklar değillerdi. Gary Cooper gibi sert, erkeksi seks yıldızlarının partneri olarak onu düşünmek imkânsız gibidir. Garbo'nun filmleri, Avrupa'da Amerika'dakinden daha büyük başarılar elde ettiler. Tipini yeniden tanımlamaya (ve değiştirmeye) çalışan iki başarısız filmin ardından sinemadan çekileceğini ansızın açıklaması ve kendi dünyasına kapanıp adeta sırra kadem basmasıyla bir anda efsaneleşiverdi. Ve Garbo, esrarengiz kadın olarak sinema tarihine geçti.

Ernst Lubitsch *Ninoçka*'da (1939) koşulsuz aşk mitosunun ironik bir (sinemasal) eylemin içine yerleştirildiği ilk filmi çekmişti. Bu filmde de Garbo'nun serinkanlı, şaşmaz zekâsı, kendini (sevdiğine) verme gücüne boyun eğer. (Garbo bu filmde, kapitalist Batıda bir adama âşık olup görevini aşkına kurban edecektir.) Ama Garbo'nun öteki komedileri, Garbo'nun alışıldık tipini inkâr ettikleri gibi, *Two Faced Woman* (1941, yön: George Cukor) yıldızın bildik görüntüsünü bozmaktan başka işe yaramamıştır. Kırklı yıllar artık, salt, kadını en genel anlamda temsil eden "asıl sahici kadına" ilgi duymaz olmuşlardı; erkeğin yanında, arkasında duran, onu destekleyen "somut", bireysel hayatın içindeki kadına ihtiyaç vardı artık –erotik tabiatlı olanlar da dahil– gündelik hayatın dayattığı sorunları çözmekte erkeğe yardımcı olacak, uzlaşmalara gidecek kadın olmalıydı bu. Greta Garbo'nun temsil ettiği yıldız kalitesi, etki gücünü yitirmişti artık; hele, savaş yüzünden Avrupa pa-

zarı Amerika için bir süre yok sayılmak zorundayken. Garbo imajı, onun görüntüsü, bir gecede salt "nostaljiye" dönüşüverdi, geçmişteki bir kusursuzluğa duyulan özleme.

Eros ve Serüven: Marlene Dietrich

Greta Garbo 19. yüzyıldan kalma "yazınsal" mitlerin, sessiz sinema tanrıçalarının karakteristik nitelikleriyle harmanlanarak yirminci yüzyıla sarkmış bir uzantısıydı. Sinemadaki yıldız için yepyeni bir oyun tarzı ve niteliği anlamına gelen tamamen sinemaya özgü, katıksız bir canlandırmaydı o; Marlene Dietrich ise monden bir kadını canlandırıyordu; gerçi bu kadın da Greta Garbo'nunkinden çok daha az sembolik bir kadın tipi olmadığı gibi, çok anlamlılığı yollamalarıyla da onun temsil ettiği kadın tipinden aşağı kalır yanı yoktu. Dietrich'in cinsel çekiciliği de, sadece erkeklere yönelik olmakla sınırlı değildi; kadınlara da hitap eden ve onları da etkileyen bu çekicilik alanı içinde, her ilişki çifte ya da çok anlamlı bir biçime bürünüyor, aynı zamanda saldırgan, araya mesafe koyucu bir nitelik taşıyordu. Marlene Dietrich'in meydan okuyan, tahrik eden görünümü, ardında çekingenliğin, utangaçlığın ve çıtkırıldımlığın gizlendiği bir maske miydi? Yoksa sık sık benliğine işlenmiş görünen güvensizlik, kendinden emin olmama tavrı, baştan çıkartıcı olduğu kadar narsist de olan oyunculuğunun doruk noktası mıydı? Bu tür geçişler, bundan böyle gerçeklik nedir, diye sormaya imkân bırakmayan duygusal bir heyecan atmosferi yaratmaya elverişliydiler.

Dietrich'in ünü, Josef von Sternberg'in, Heinrich Mann'ın romanı "Professor Unrath"tan yola çıkarak gerçekleştirdiği *Der Blaue Engel* filmine geri gider. Marlene Dietrich bu filmde, ukala, sert, kılıkırk yaran, katı bir eğitimci kimliğindeki profesör (öğretmen)

Unrath'ı (Emil Jannings) ağına düşüren gece kulübü şarkıcısı Lola Lola'dır. Yaşlı adam, Lola Lola'nın kişiliğinden çok, onun temsil ettiği şeye mağlup olur sanki ve bu "yanlış adım" onun kaçınılmaz sonunu getirir. "Bu film, cinslerin birbirleriyle olan sahte, yalan üzerine kurulu ilişkileriyle, Wilhelm Almanyasındaki toplumsal yapının haysiyet, şeref, dürüstlük ve ahlak anlayışını belirleyen ilkelerin ikiyüzlülüğü ve sahteliğiyle, toplumun dar kafalılığı ve sınırlılığıyla bir hesaplaşmadır. Bu toplumda kendine özgü hayatını sürdürmeye çalışan henüz özgürleşmiş olmaktan çok uzak kadının durduğu noktayı temsil eden Lola-Dietrich, bu filmde istendiği kadar bu tip iddialar ortaya atılmış olsun, kesinlikle, erkeklerin yüreklerini körelten, onları sırf zevk için mahveden vamp değildir. Hatta 'erkekler çevremde pervaneler gibi uçuşup dururlar' diye şarkı söylese de, gösterdiğinden çok daha az fettan ve bela getiren biridir o." (Wolfgang W. Veiders)

İşte, Marlene Dietrich'in erotik etkisini belirleyen etmen de, bu farklılık, görünen ile asıl durum arasındaki bu uçurumdur. Ondan gelen tahrik ve meydan okuma, insanı, bu ayartıcılık ve insafsızlık maskesi ardındaki hakiki kadını keşfetmeye yöneltir. İşte bu keşfetme arzusu, onun filmlerinin hareketini sağlayan etmendir. (Ayrıca bir aktrist olarak kariyerini de buna borçludur Marlene Dietrich.) O ne kadar âşıksa, erosu ne kadar somutlaşırsa, "onun ortaya çıkışında", tavır ve hareketlerinde dramatize edilen dişi de o ölçüde ayaklarını yere basar. Dietrich, en azından otuzlu yıllardaki filmlerinde, başlangıçta insanın yarattığı bir sanat eserinden başka bir şey değildir; afallatıcı, iyice kabartılmış, ama azbuçuk ironik saç biçimi, kostümleri ve elbiseleri, onu, "dokunulmaz" bir güzel yapmaya yetmiştir. O karanlık, ayartıcı şarkıları, insanı bir oyuna bulaşmaya tahrik eder, onu baştan çıkarttılar; ama bir tehdit de vardır bu şarkıda: Budalalar yanlış bir gemiye binerler onun şarkısının etkisiyle ve sadece sahnelediği erotik görüntülerle, sadece seyret-

mekle yetinirler. Çok az kimseye, şarkıya kendini kaptırmamayı becerene, insan olarak gösterir kendini.

Dolayısıyla, "Mavi Melek", profesör Unrath'ı mahvetmek gibi bir amacı kesinlikle taşımamaktadır; duyarlı, yumuşak, sevecen ve iyi niyetli yaklaşır ona. Gerçi karşı tarafın kendisine sahip olma, ona el koyma ve onu değiştirme girişimlerine hiç ödün vermez. Profesörün gece kulübüne dadanmış öğrencilerine cömert erotiğini sunarak onların gözünü nasıl açmışsa, profesörün de içinde bulunduğu çıkmaz sokaktan çıkması, dar kafalı ahlak ve görev korsesini parçalaması için ona yardım etmek ister; ne var ki profesör, önünde açılan kurtuluş yolunun ağırlığını taşıyabilecek güçten yoksundur. Dietrich'in sunduğu erotik, erkeklerin kendini beğenmişliğini, boş gururlarını su yüzüne çıkartıp doğrulamaya değil (önce böyle görünse de) erkeği özgürleştirmeye, kurtarıcı bir maceraya sürüklemeye yöneliktir.

Sternberg'in Amerika filmlerinde de Marlene Dietrich, başlangıçta bu ülkenin geleneksel vamp anlayışı ile uzaktan yakından ilintisizdir. *Morocco*'da (1930), yabancı lejyoner Tom'a (Gary Cooper) âşık olan bir Café şarkıcısını canlandıran Dietrich, zengin Kennington'un (Adolphe Menjou) kendisine lüks içinde geçecek bir hayat önerisini geri çevirir; ve içinde yaşadığı sorunun bilincinde olduğu ve bir bar şarkıcısı olarak cinselliğinin "meta" karakterinin farkında olarak bu cinsellik ile ironik bir oyun oynadığı halde, kadının alınır-satılır olduğu önyargısı içinde debelenen sosyal çevreye bir isyan ve tepki olarak, aşkının seçimine boyun eğer. *Dishonored* (1931) filminde Marlene Dietrich bir fahişe ve casusu canlandırır; ama bu iki "faaliyeti" de, *femme fatale* imajının karakteristik özelliklerine hiç uymayan bir tarzda yorumlar. Aşk sayesinde geçirdiği değişim ve dönüşüm, onu aşkın inkârını bir yana bırakıp (onu benimseyerek) sisteme meydan okuma tavrına götürür. (O.O. Green) Genelin ne düşündüğü, kendi seçtiği erkeğe duyduğu aşkın

yanında hiçbir önem taşımaz; hiç yürümeyecek bir aşk da olsa bu. Genelden, özele (teke), oradan gene genele doğru hareket (Dietrich'in oyununa damgasını vuran bu çizgi) *dream come true* (gerçekleşen düş) olgusunun oyundaki dışavurumudur; hayalin, düşün gerçekleşmesine giden yoldaki hareket, seyirciye aktarılan bir harekettir.

Bu filmlerde Marlene Dietrich'i partnerine kavuşturan yol, upuzun bir yoldur hep; çünkü hem onun hem de erkeğin geçmişi, karşılıklı güvensizlik duygusunu kolay kolay aşmalarına engeldir. Sonunda geçmişin yükünü sırtından atarak yepyeni bir başlangıca doğru yönelir; serüvenlere –kendi kendini oynarken ona duyulan hayranlığın sağladığı cesaretlendirici konumunu terke– doğru yol alır.

Shanghai Express'te (1932) Marlene Dietrich, Şangaylı Lili olarak eski sevgilisi Captain Harvey'e (Clive Brook) rastlar. İçinde bulundukları ekspres, haydutların baskınına uğrayınca, Şangaylı Lili eski sevgilisini kurtarmak için haydutların reisini baştan çıkartarak, onun niyetini değiştirir. "Marlene, Şangaylı Lili olarak, Sternberg ile yaptığı bütün öteki filmlerde olduğu gibi, erkeklerin –en uçtaki ifadesini, her zaman askeri düzende bulan– düzenini yozlaştırır. Marlene Dietrich bu filmde bütün öteki yolcularla birlikte isyancıların eline düşen İngiliz subayının (Clive Brook'un) kaderini kendi ellerinde tutan kişidir. Subayın hayatını kurtarmak için çetenin reisi ile yatar. Aslında şantaj yapmaktadır hayduta ve onunla sevmeden yattığı için onu aldatmaktadır. Başka bir kadından öç alma da vardır işin içinde ve bunu da hayatıyla öder Marlene. Aşk bütün değerlerin en yücesi değildir, der Sternberg, ama hayatın hareket ettirici bir öğesidir; asıl büyük değer adalettir; Sternberg bunu bütün öteki değerlerin üstüne yerleştirir. "Şangaylı Kadın"da aşk ile adalet birbirleri sayesinde gerçekleşirler. Ve her şey bir hareket içinde sürüp gider. (Frieda Grafe)

Marlene Dietrich'in bu filmlerdeki güzelliği, Greta Garbo'nunkinin aksine, onun duygusal hareketlerine, hissi çalkantılarına, ruhsal dönüşümlerine endekslidir. Garbo, ruhun süsleyici modeliyken, Dietrich büyüleyiciliğin modelidir. Otuzlu yıllardaki filmlerinden hemen hiçbirinde, "ortaya çıkışı" (filmde ilk görünüşü) öyle gelişi güzel olmaz onun; fantastik bir kılıkta, bacaklarını vurgulayan giyim kuşam içinde, alaycı bir meydan okumanın yanısıra, seyirciyle dalga geçer gibidir; ama bu arada kendi haliyle, sinemadaki canlandırdığı kişiyle de ironik bir mesafesi vardır. Erkekleri fethetmeye yeter de artar bütün bunlar. Fantezinin erotik içindeki cisimleşmesidir Dietrich; ve kendisi toplumsal-tarihsel bir "kimin kimsenin bulunmadığı" ara dünyada yaşar o; sınır denen yerlerde; ara bölgelerde; bu özellik de onu, serüvenin, yaşantı denen şeyin eşanlamlısı kılar. Onun cinsel çekiciliği dünyanın tümünü kastetmektedir; herkese ulaşır, buradan tek tek kişileri yüreklerinden vurur; Onun *glamour*'u, varlığının, özünün, seyircinin perspektifi ile yüzde yüz örtüşmesinden ileri gelir. Başka türlü söylecek olursak: Yıldız Marlene Dietrich (başka bir şeyin) kopya edilmiş, imgeleştirilmişliğiyle elde edilmiş bir nesne olarak varolmaz; suretleştirilmiş bir nesne değildir o; suretin, imgenin ta kendisidir. Yönetmen Sternberg ona bakmaz, onun suretinden, arkadaki, kendine özgü yasaları olan bir evrene bakar. O, hani niçin olmasın, erotiğin bir palyaçosudur, "mantığa uymayan", aynı zamanda da iyice özerk, başına buyruk, yasaları ve kuralları devre dışı bırakan ve ilişkilerinde, bir parçacık mutlu anarşi gerçekleştirebilen palyaço. "Ortaya çıktığında" hem kendi cinselliğiyle hem de bu cinselliğin hayranlarıyla dalga geçer gibidir; ama bütün palyaçolarda olduğu gibi bu alay etme, bu acı gülüş, somut dünyanın olanaksız kıldığı her şeyden duyulan acının öteki yüzüdür aslında. Cazibesi, kıyafetinde ve bu kıyafetin "açılışında" yatar bir yandan da. Çoğunlukla, *Morocco* filminde olduğu gibi erkek kıyafetiyle çıkar önce orta-

ya; (Daha "Mavi Melek"te silindir sapkası, sadece kendini hayata dayatma ve kendi bildiği gibi benimsetme arzusunun sembolü olarak değil, aynı zamanda erotik kimliğinde bütünleştirdiği iki zıt cins kutbunun ifadesi olarak karşımıza çıkarken, *Blonde Venus*'de (1932), bir ayı postu içinde sahneye çıktıktan sonra, bir yandan dans ederken bir yandan da kabuğunu soyarak eril kılığından arınır; strip-tease'in içeriğini dalgaya alan, ironik bir travesti(*) sahneler burada. Ama onun böyle değişip durması talep edilen imaja ya da görüntüye uyum sağlama çabasının sonucu değil, tersine, kendi varlığını kendi belirleme kaygısının sembolik ifadesidirler. Marlene Dietrich'in erosu (ilginçtir, Marlene Dietrich sinema tarihine Marlene, Greta Garbo da Garbo olarak geçmişlerdir) yaratıcı ve değiştiricidir; sevdiği erkekler de neyseler o olarak kalamazlar bu aşkın sonunda. Marlene belki kadının özgürleşiminin bir sembolü değildir pek, ama erkeğin bilinç dışındaki kadının ya da asıl dişinin (animanın) özgürleşme sembolü olduğu kesindir. Marlene Dietrich'i benimseyen, onun erotik etkileme biçimine "evet" diyen erkekler, yerleşik sosyal ve psişik bariyerleri aşarlar; aynı zamanda, erotiği sembolleştirip içermekten çok, kendi varlığıyla erotiğin alanını genişleten bir güzelliğin kendinden geçirici etkisine kapılmadan edemezler. Kadın-erkek ayrımına dayanan kesin iki cinsin rolünü, daha doğrusu ya kadın ya erkek olma biçimindeki zorlamayı ortadan kaldırınca, artık erkeklerin onu onaylamasına da gerek kalmaz; bütün seks tanrıçalarının vazgeçilmez karakter özelliklerinin başında, bunların, geleneksel anlayışla uygun bir erkekler toplumundaki başarılı erkek klişesine hiç de uymayan erkeklere âşık olabilmeleri gelir.

(*) Dilimizde Travest(ie) ve transvest(ie) terimleri iyice birbirine karışmış gibi. Travestie, kıyafet, biçim değiştirmek, ciddi bir yazınsal metnin içeriğini, uygunsuz, gülünç bir biçim içinde sunmak demek; öteki türe uygun tipik kıyafet giyme biçimindeki, normal eğilime aykırı davranış ise Transvestizm.

Scarlet Empress'te (1934) Sternberg, seksin yozlaşma ve çürümesinin sadece kadınlar için sözkonusu olmadığını gösterir. Rus Çarı ile evlenip II. Katharina adını alan genç prenses Sophie Friederike, prens Aleksi'ye (John Lodge) âşık olur; gelgelelim prensin, üvey annesinin sevgilisi olduğunu öğrenince –Çarlık sarayının iktidar kavgalarının da yönlendirmesiyle– eski çariçe gibi âşık üzerine âşık değiştirmeye başlayıp, ordunun en yakışıklı subaylarını sıraya dizer. Filmin sonundaki zaferi, aşkın gerçekleşmesinin değil, yeni çariçe olarak iktidarı ele geçirmesinin ifadesidir. Joseph von Sternberg'in Marlene Dietrich ile yaptığı son film (1935) *The Devil is a Women*'da farklı bir seçim yapar şeytan kadın. Sevgilisiyle gitmek yerine, yaşlı ve zengin erkeğe katlanarak onun yanında kalır. Erkeği tamamen denetimi altında tuttuğu bu ve benzeri filmlerinde, Marlene daha çok yıkıcı vamp olarak çıkar ortaya. Ama o eski *femme fatale*'lerden gene de ayrılır; çünkü eylemlerinin en başında kendi aldığı bir karar yatmaktadır. Ve "Şeytan Bir Kadındı"da olduğu gibi, sadistçe özelliklere bürünse de, bu özellikler, sosyal dünyada işlerin kötüye gittiğinin algılanması sonucunda başvurulan bir tür tepkisel davranışların ürünü gibidirler. Birçok yıldız gibi, Marlene Dietrich de, hayat deneyimlerinin (olumsuzluklarını) unutmak için, kendini her defasında yeniden bulgulayan insandır.

Marlene'nin Sternberg ile işbirliği sona erince, *imajı* da bir miktar değişti; bu değişme, taşlamalı bir western olan *Destry Rides Again*'den (1939, yön: George Marshall) önceleri zaten ipuçlarını vermiş olan ve onun rollerine biraz komedyenimsi, kendi kendini alaya alan bir boyut da ekleyen eğilimde görülür. Sözkonusu filmde, "see what the boys in the backroom will have" diye bir şarkı söyler ve "delikanlılar", için vardır o, onların iyi bir arkadaşı, bir fahişe, dahası seksini erkeklere satmaktan çok onlara hovardaca sunan kafadardır o; sonunda James Stewart sadece, salonlarında Marlene'nin boy gösterdiği vahşi kasabayı değil, onun kendisini de

"ehlileştirip" yola getirecektir. Ernst Lubitsch'in *Angel* (1937) filminde Marlene bir vamp değil, büyük beklentileri olan, kendine özgü bir tarzda çekici bir kadındır. Erkeklerle olan ilişkisi hiçbir kadınınkine benzemez; erkekleri anlar, çünkü onlar ile özdeşleşebilen bir kadındır o; erkeklerin gözlerinde kendini görür; filmin alaylı, matrak boyutu da buradadır.

Kırklı yıllarda Marlene Dietrich'i gene öyle pek gizemli bir yanı olmayan, ama daha çekici ve daha saldırgan bir kadın kimliğiyle buluruz karşımızda. Oldukça gerçekçi bir serüvenciliğin özelliklerini taşır bu kadın tipi. *Manpower* (1941, yön: Raoul Walsh) ya da *Flame of New Orleans* (1941, yön: René Clair) gibi filmlerdeki "Maskı", sağlam ve güvenilir bir başlangıç pozisyonu anlamına gelen sahici kadın ruhunun stilize edilmesi anlamına gelmekten çok, kadının (Marlene'nin) kendini gönüllü olarak teslim ettiği ticari sömürüye bir yollamadır. Ama bu filmlerde de hâlâ, bedeni erkeklerin nesnesi olabilse bile, ruhu her türlü sahiplenmeye direnen, kimsenin malı olmayan kadındır o. Temsil ettiği bağımsızlık ve özerklik, Amerikanvari bir boyut da edinmiştir ayrıca; daha doğrusu Amerika'ya özgü bir tanım. Marlene Dietrich kırklı yıllarda erkeklerin sevgilisi olmaktan çok, onların dostu olan bir kadın olarak çıkar karşımıza ve İkinci Dünya Savaşı onu, askeri birliklere moral veren vazgeçilmez, aktif bir destekçi olarak değerlendirecektir; kendini erkekler ile özdeşleştire özdeşleştire, nihayet bu tavrın en pratik uygulama alanını bulmuştur da denebilir.

Erotik ve Komedi: Mae West

Otuzlu yılların büyük seks tanrıçalarının üçüncüsü Mae West, önce pek öyle esrarengiz bir yanı bulunmayan bir kadına benzemektedir. Mae West'in cinsel çekiciliği doğrudan etkiyen bir çekicilikti; bizzat kendini saçmalaştıracak kadar groteskleştirilmiş ve abar-

tılmış bir erotik açlık. ("Kendimi bugün pek iyi hissetmiyorum" der oda hizmetçisine, "kapıda bekleyen dokuz centilmenden biri eve dönebilir!") Gerek jestleriyle gerekse sözlü esprileriyle iplikleri durmadan pazara çıkarttığı erkeklere sürekli bir meydan okuma anlamına gelir o. (Pantolonunun önü biraz şiş birine, "Cebinde bir tabanca mı var, yoksa beni gördüğüne mi gerçekten de bu kadar sevindin?") ve erkeklerin özlemini çektikleri şeye "müsaade eden" cinselliğin de tehlikeli ve yasak olana doğru tırmanmasına yol açan bir "annelik" görünümü; bütün bunlar, onu, dostça, sıcak yürekli, çok dürüst ve açık bir şekilde seks, para (ya da elmastan) başka derdi olmayan bir fahişe kimliğine büründürmeye yetmiştir. Hemen bütün filmlerinde, dolup taşan lüksüyle ve sembolik eşya bolluğuyla genelevlerdeki travestiye karşılık gelen bir "evi" yönetir. Orospu ile "müşterisi" arasındaki cinsel ilişki formalitesi, burada kendine özgü, dramatik bir estetiğin içinde eriyip gider; öndeki odalarda erkekler telaşlı ısınma turları atarlarken, merkezinde Mae West'in bulunduğu kesintisiz bir erotik şenlik sürüp gider. Kendini sahnelemek için aynaları, heykelleri, siyah uşaklarıyla diyalogları ve de alabildiğine stilize edilmiş tuvaletleri kullanır. Onunla erkekler arasında olup biten, "iki arada bir derede", kapı eşiğinde, onun "mabedine" girilmeksizin, dışarıda geçer. Bu ironik sembolizm de, diyaloglardaki mizahla yumuşatılır; içeriye "tam" salınmayan erkeğin gönlü alınır.

Mae West'in kendi kotardığı mitosa bakacak olursak, o daha 11 yaşındayken erkekler onun peşine düşmüşlerdi bile; sokakta birbirlerini yiyorlardı onun uğruna. Şimdi de, onun bir şey yapması gerekmiyordu pek; varolması yetiyordu; iri gövdesini kabartıyor, ellerini kalçalarının üstüne koyuyor, erkekleri çılgına çevirip bırakıyordu. Belki de her şey gerçekten de sadece bir oyundu; kadın erkek rollerini hoş, yumuşak bir yoldan onaylayan bir oyun. Çünkü Mae West'in sert mizahçılığı, hiçbir zaman işi bitik bir erkeği aşa-

ğılamak için kullanılmıyordu; örneğin âşık olarak onun taleplerine karşılık veremeyen bir erkekle alay ettiği hiç görülmezdi onun; erkeklerle eğlenirken, onun provokasyonlarında kırıcı hiçbir yan yoktu; bu meydan okumaları, bitmez tahrikleri bir tür iltifat olarak algılayabilen erkeklere ulaşırdı sadece.

Cinsel çekiciliği ağırlıklı olarak üç yandan oluşur Mae West'in: Figürü (ve bu figürünü giyim kuşamla, takı ve hareketlerle dramatize ediş biçimi); filmdeki aksiyonlarının hızı (bu hızın öteki oyuncuların hızlarına oranı) ve nihayet dili (ve bu dilin öteki insanlarda yol açtığı tepkiler) Mae West'in vücut biçimi (figürü) özellikle belinin kullanılışı ve biçimiyle erkekleri etkilemeye elverişliydi; ve oldukça minyon hatta basık izlenimi veren vücuduna ve bütün ihtişamına rağmen biraz yavaş, neredeyse hantal izlenimi veren yürüyüşüne aldanmamak gerekirdi; o, orta/aracins vampların aksine haz ve zevkten çok, tutku vaadeden salt kadınsı güzelliğin temsilcisiydi. Hem seks sembolü hem de anaç kadındı o; koruyucu anne ile seks sembolü arasındaki ikilemi böylece bünyesinde birleştirip aşarken, erkeğin kendini güvencede hissetmesi için hayat boyu sürecek bir "evliliğe" mahkûm olma zorunluğunu ortadan kaldırıyordu. Elleri belinde, kolları kalçalarına sarkmış, uykulu, baygın, erotik avantajlarını karşısındakine anımsatmak istercesine yukarıya çevrili, kimileyin de erkeği tepeden aşağıya tıpkı bir aletin işe yarayıp yaramayacağını anlamak istercesine süzen gözlerle Mae West, filmlerinden birinin adının da altını çizdiği gibi *Belle of the Nineties* (1934, yön: Leo McCarey) yani 19. yüzyılın güzeliydi; 19. yüzyılın western kasabalarının salolarından gelme, püritan kaygılardan bağımsız, romantik hayaller taşımayan, ama tıpkı bir kovboy gibi kendine sadık olan bir güzel.

Bol, cafcaflı elbiseler içine girmiş dolgun vücudu, oluşmakta olan bir toplumun kadın imajına karşılık gelmekteydi; kendini cömertçe sunan bir dişilik; sosyal konum ve tabaka tanımayan, zen-

ginliğe aldırış etmeyen, ama sınırlar koymayan, herhangi belirlemeler yapmayan bir dişilik. Onun seksi satılıktır (ama herhalde herkese açık bir satış değildir bu gene de) ama o kendisi hiç satılık değildir; ve bu özellik ona, püritan ahlakla alay etme hakkını tanıyan bir üstünlük getirir. Mae West'in ellerini kalçalarının üstüne atışı ile bir kovboyun atın üstüne bacağına bir daire yaptırarak sıçrayışı popüler sinemanın birbirini tamamlayan ikonlarıdır; bu ikisinin bütünlüğünden her zaman için bir Amerikan düşü biçimleyip oluşturabilirsiniz; özgürlüğe doğru hareket ediyor olma düşü. Püritan beyaz Amerika'nın kültürel gelişmesinde özgürlük ve cinsellik birbirlerine karşıt bir çift olarak gelişegeldiklerinden, fatura olarak erkeğin özgürlüğünden fedakârlık yapmasını ve sosyal kurallara boyun eğmesini talep etmeksizin, erotiğini sunan kadın, erkekler için bir tür vahiy, tanrının mesajıdır. Ve western erkeği için kadın ve cinsellik her türlü özgürlüğün sonu, bağımsızlığın bitişi; kovboy olarak varlığına son veren zincirin ta kendisiyken, Mae West, kovboyu yok eden cinselliğin antitezidir; erkeği değil erkekleri sever o; bağımlı değil bağımsız erkekleri sever ve bağımsızca sever onları. Ev kadını olarak evcilleşmiş, uysallaşmış düşünemezsiniz onu; anne ya da kibar insanların temsilcisi olarak. Biçimlenip bu kılıklardan, bu kimliklerden herhangi birine uydurulamaz o. Ağzına kadar tıka basa dolu evlerinde kendine bir yurt, bir yuva kurmuştur o; tıpkı western'linin şapkası, mahmuzu, tabancası, boynundaki eşarbı, bütün o görünüşüne ait takım taklavatıyla başkalarıyla karıştırılmayacak bir kimliğin mozaiklerini oluşturması gibi, bu "yurt" da onun kimliğini oluşturur.

Ve tıpkı western'linin (ve popüler sinemada onun ardılının) "kimliğini-güvenceye alma" konusunda sosyal statüden gerekli desteği alamamasının eksikliğini (sığır çobanı olma zaafını) kendine özgü bir mitos yaratarak telafi etmesi gibi, Mae West de sosyal bir geri düzlemden yoksun oluşunu, yaşama üslubunun mutlaklı-

ğıyla dengeler. Belki Greta Garbo gibi güzel değildir ve Jean Harlow gibi seksi de sayılmaz; kariyerinde tırmanmaya başladığında yaşı kırka merdiven dayamıştır üstelik. Kimse ona kul köle de olmaz, ama ona *deli olur herkes,* belki doğrudürüst âşık da olunmaz ona. Ne var ki onun cinsel çekiciliği, kızgın çöldeki bir yudum su gibidir. Yollara düşmüş bir adamın tam aradığı ve ihtiyaç duyduğu şeydir o; ve yollara düşmüş bir adam, onun kendisi için arzu ettiği şeydir. Onun hoşuna giden erkeğin ille de güzelim bir aşk ilahı olması gerekmez ve bir erkeği öyle utanmadan tepeden tırnağa süzerken, onun cinsel gücünü mü anlamaya çalışıyor, belli değildir. Çok gecikmeden aradığı niteliğin erkekte bulunup bulmadığını anlar; onun bağımsız olup olmadığını, tamamlanmış, kapanmış, işi bitmiş biri mi yoksa geleceğe bakan biri mi, anında kestirmiştir. Sinemaya geçmeden önce onun ününü pekiştiren bir sahne oyunundaki rolünde Mae West Amerikan özgürlük heykeli pozuna girmişti. Eleştirmenler "Statue of Liberty" tanımını "Statue of Libido" olarak değiştirdiler. Gerçekten de o bir tür özgürlük sembolü gibi bir şeydi; erkeklerin ve *kadınların* köleleştirilmesine karşı bir panzehir; Batının öncü ruhu ile "seksusun" nihayet başarılmış bir bütünleştirilmesiydi.

Ancak Mae West her filminde kendi arzularının gerçekleştirilmesi amacının peşine düşmüş değildir; başkalarının yanında da yer alıp haktan adaletten yana mücadele ettiği olmuştur. *Night After Night*'ta (1932, yön: Archie Mayo) bir kulüp işletmecisi ile alkol yasağı döneminde karşı karşıya gelir ve kendisine içini döken yaşlıca bir bayan öğretmenle kafayı çeker. Daha bu ilk filminde bile, bir bakıma bütün filmi avucunun içinde tutar Mae West. Filmin hızını belirleyen odur. Daha burada *one liners* olarak sanatının ilk temellerini atarken, kısa, alaycı, ısırıcı araya girmeler, birçok filminin erotik içeriğini teşkil eden ve kimileri sokak Amerikancasının ayrılmaz repertuvarına dönüşmüş olan müstehzi, ukala, hazır ce-

vaplarla dikkati çeker. "Goodness, what beatiful diamonds!" der bir gardropçu kız ona. Yanıtı, "Goodness had nothing to do with it" olur.(*) "İlk bakışta âşık olunduğuna inanıyor musunuz?" diye sorarlar ona, "Bilmem," der, "ama insana bir sürü vakit kazandırdığı da muhakkak." *Night After Night*'ta, Maudie Trippeto olarak, gangstere (George Raft) kibar davranış ve eğitim vermesi gereken bayan öğretmen Skipworth'tan bir bakıma çok daha başarılı bir öğretmendir. Hele genelde hiçbir maksat kovalamadan erkeklere yardım etmeye her zaman hazır oluşu, "dramatik" vamp'ın tanımadığı ve Marlene Dietrich'in ancak son filmlerinde geliştirdiği bir özelliktir ayrıca, yakınındaki insanları takıntı ve saplantılarından (öneğin gangsterleri, sosyal çevrede tanınıp sayılma hastalığından) ve komplekslerden (örneğin gangstere kibarlık öğretmeye çalışan öğretmendeki gibi) arındırıcı bir hayat bilgeliği içeren ihtizalı, silkeleyici "fikir beyanları" ona ayrı bir kurtarıcılık boyutu katar. *She Done Him Wrong*'ta (1933, yön: Lowell Sherman) "Diamond Lil" adlı kendi sahne oyununu sinemalaştırırken, Mae West, kendi deyişiyle, doksanlı yılların büyük kentinde, güçlü, baştan çıkartıcı, önüne geleni kandıran, aklı fikri elmaslara takılı bir "müzikhol işletmecisi"dir. Suçların kol gezdiği, ayak üstü büyük zevklerin yaşandığı bir alemin kraliçesidir Lady Lue. Onun "payitahtının" hemen yanında, Gus Jordan'ın barının üstünde, Captain Cummings'in (Cary Grant) yardım örgütünün bürosu bulunmaktadır. Kibar Captain, semtin insanlarını doğru yola sokmak için didinip dururken, özellikle Lady Lue, iyiliksever Cummings'in misyonuna dört elle sarılmasının asıl nedenidir. Captain'in hareket motiflerinin aksine, Lady Lue'nun talep ve ihtiyaçları oldukça somut, elle tutulur cinstendirler. Film başarıya ulaşan bir baştan çıkartma ile (boşa gitmiş olma olasılığı bulunan) bir misyonerliğin öyküsünü anlatır. Filmin

(*) "Tanrım, ne güzel elmaslar!"
"Tanrının bu işle hiçbir alakası yok!"

biraz zorlama kokan ve sansürün hatırına düzenlenmiş gibi görünen sonu, olup biteni ahlaksal işlevi olan bir müdahaleyle düzeltmek ister sanki: İyiliksever cemiyetin reisinin, Jordan'ın çetesini ortadan kaldırıp Lady Lue'yu evlendirme memurunun önüne sürükleyen bir polis olduğunu öğreniriz.

I'm No Angel'da (1933, Wesley Ruggles) Mae West, bir *side show* yıldızı ve sirkte çalışan aktris Tira rolünde zengin playboy Clayton'a (Cary Grant) âşık olur. Mae West "imalı" bir sahnede, aslanları terbiye ederken erkekleri çıldırtır. "*I'm No Angel*'da filmin doruk noktasını bir mahkeme sahnesi oluşturur. Mae West'in aslanları terbiye ettiği sahneye benzer bir işlevi bulunan bu bölümde de 'kraliçeliğini' bir kez daha tasdik ettiren bir bölümdür bu. Tira (Mae West) evlilik vaadini tutmayan playboy Clayton'u mahkemeye verir. Hâkim karşısındaki kıyafeti tek sözcük ile matraktır. Üstünde yerlerde sürüklenen upuzun siyah bir tuvalet; sade, hakiki incilerden uzun bir kolye; kürk bir etol ve kıvırcık saçlı peruğun üstüne sımsıkı oturtulmuş bir tüylü şapka. Mae, davada, önce savunma avukatı, davalı ve elbette sonunda da jüri gibi davranır." (Michael Bavar). Sırayla tanık kürsüsünde karşısına geçen ve sorularını yanıtlamak zorunda kalan erkekleri tek tek en zayıf noktalarından yakalayıp, çifte standartlı ahlak anlayışlarının ipliğini pazara çıkartır. Püritan zihniyettekilerin karşısına çıkartmaya çalıştıkları argümanları çürütmek de, onun filmlerinin amaçlarından biridir.

Belle of the Nineties (1934, yön: Leo McCarey) Hays Office'in elinden bırakmadığı makas yüzünden kuşa çevrilip gösterilebilmiştir. Etkisi bu yüzden oldukça azalan filmde Mae West, Ruby Carter olarak bir kez daha ipsiz sapsızların dünyasından genç bir boksörü kendine âşık *(love interest)* olarak seçer; ama berikinin, menejerinin diretmeleri yüzünden kendisini terk etmesiyle ortaya çıkan boşluğu da anında doldurur. Melodram karakterli film eylemi, Mae West'in "boy göstermesi" için düzenlenmiş bir bahaneden

başka bir şey değildir. *Goin' to Town*'da da (1935, yön: Alexander Hill) Mae West, bu kez çağdaş bir sosyal çevrede, gene kraliçe endamıyla dolanır. Yaygın anlayışı ters çeviren bu filmde, hayranıyla evlilik üzerine oynar, kaybeder ve evlenmek mecburiyetinde kalır. Onun filmlerinde ona âşık olan erkekler, *Klondik Annie*'de (1936, yön: Raoul Walsh) Victor McLaglen gibi ya da *Go West, Young Man*'deki (1936, yön: Henry Hathaway) Randolph Scott gibi, o şık, kibar âşıklara hiç benzemeyen karşıt tiplerdir; güçlü, kuvvetli, olup bitene müdahale eden "doğa çocuklarıdır" onlar; Mae West ise, bu doğal insanlarla öyle pek de dürüst olmayan yollardan uğraşan ve onları ikna etmeye çalışan kibar hayranından kurtulmaya uğraşır. Elbette bu kibar bay, sonunda her şeyi yüzüne gözüne bulaştırıp, üstüne üstlük bir de Mae West'in maskarası olmaktan kurtulamaz.

My Little Chickade (1940, yön: Edward Cline) filmi, Mae West'i hastalık derecesinde kadın düşmanı ve dayanılmaz erkek Cuthbert J. Twille (W C. Fields) ile karşı karşıya getirir. Bu filmde de, Batı'ya git! dediği kaba, saba doğa insanı ile kibar erkek arasındaki konumunu andırır bir şekilde, iki erkek arasında kalır Mae West. Bunlardan biri oldukça arsız, hesaplı, laftan anlamayan ve onun peşini bırakmayn bir adam, ötekisi, Mae West'i ahlaka aykırı hayat tarzının dışına taşımak isteyen genç bir erkektir. Bu ikisine (Fields ve Dick Foran), bir salon işleten ve geceleri maskeli süvari olarak faaliyet gösteren bir üçüncü hayran eklenir. Bu filmde de, Mae West'in, aklı başında bir pedagog gibi davrandığını gösteren bir sahne vardır. Bu kez, oldukça uygulamaya elverişli, hayatı ilgilendiren ilkeler ortaya attığı gibi, bir yandan da toplumsal iktidar ilişkilerini aydınlatıcı laflar eder. Fields ve West arasındaki sahneler, diyalog komedisinin doruk noktası oldukları gibi, aynı zamanda her ikisinin tiplerinin de parodileridirler. "Come up 'n' see me sometimes!" Mae West'in seçtiği erkeğe sık sık söylediği çok ünlü cümlelerden biridir. Bu filmde ise, Cuthbert J. Twillie, Flower Bel-

le'ye, namı diğer Mae West'e şöyle der: "You must come up 'n' see me sometime" (Arasıra uğrayıp beni görmelisin). "I'll do that my little chickadee" (Öyle yapacağım küçük yuvasız kuşum) diye yanıt verir Mae West. Mae West'in daha sonraki filmlerinde sınırlı yapım koşullarından da etkilenerek filmlerin erotik içeriği daha alçakgönüllü boyutlara doğru gerilemiş bile olsa; komediye özgü yollamalarıyla bu filmler bile şen bir erotiğin savunucusu ve püritanizmi alaya alan taşlamalar olmaktan çıkmadılar.

Mae West, Jean Harlow ve Marlene Dietrich bir yana, otuzlu yılların vamplarının hemen tümü, Greta Garbo da dahil olmak üzere, az ya da çok, fahişelerin kodlanmış, şifreleştirilmiş imgeleri ya da kopyalarıydılar. (Gerçekten de büyük buhran yıllarında fahişelerin sayısı adeta sıçrayarak artmıştı.) Fahişelik sorunu sadece Hollywood sinemasının değil, aynı zamanda popüler kültürün de temel temalarından birini oluşturmaktaydı. Kadının erotik hayatiyetini, canlılığını ve aktivitesini koruma çabaları ile fahişeliğin birbirine bu kadar sırt sırta yapışmış görünmelerinde, püritan zihniyetin fahişelik ile değişik erkeklerle cinsel ilişki kurma arasındaki farkı gözden silip bu iki olguyu birbiriyle aynı tutan tavrı kadar, kadının bu yeni bağlılığının içinde de eninde sonunda bir miktar fahişeliğin yattığı düşüncesi etkiliydi. Yirmili yıllarda başlayan ekonomik bağımsızlık hareketi, yirmi dokuzlardaki bunalımla birlikte son bulur bulmaz, seksin de değerlendirilmesi ve bağımsızlığı sağlayıcı bir araç olarak görülmesi yeniden gündeme geldi. Aksi halde kadın için, tadı tuzu olmama olasılığı bulunan bir evlilik ve aile hayatı içinde sırf ekonomik nedenlerle kısılıp kalma seçeneği kalıyordu geriye. Fahişelik, gangsterliğe karşılık gelen dişi bir faaliyetti. Ve tıpkı gangster sineması türünde *mobster* (çete üyesi) nasıl ki bir hale (aura) içine oturtulmuş, en azından ahlaksal düzlemde konmuş bir mesafeden ve hayranlığa yakın bir bakış açısından ele alınıp yorumlanmışsa; vamplar da, aynı şekilde fahişelerin bir

tür yorumu ve idealize edilmiş biçimiydiler; yerleşik kent kültürüne aynı zamanda bir tür karşı kültür oluşturan tepkinin temsilcileriydiler. Genel olarak, vamp görüntüsünde, çıkarları, kendi başına buyruk olma isteği, hatta ayakta kalabilme kaygısıyla kendini şu ya da bu şekilde *satmak* zorunda kalan kadın, işte bu hale içine oturtulmuştur. Bağımsızlığını, erotiğin meta karakterinin kabul edilmesine borçludur vamp.

Böylece otuzların vamp mitosu birbirine zıt birçok etkinin birleşip ortadan kalkması (aşılması) olarak anlaşılırlaşmaktadır. Bir yanda kadının özgürleşme, kurtulma isteği; bir toplumsal sorunun, yani fahişeliğin ele alınıp işlenmesi ve kent alt kültürünün değişmiş ilişki biçimleri; "düşmüş kadının bağışlanması"; kadının güzelliğinin, sessiz sinemadaki vampın aksine, şeytani boyutun parçası olarak gösterilmemesi; ve nihayet cinselliğin günah söyleminden arındırılması, metafizikten kopartılması, kadınların da, erotik ilişkilerinde zevklerini olduğu kadar maddi çıkarlarını da düşünmeye hakları olduğunun, bu yüzden "şerefsiz" sayılmamaları gerektiğinin kabul edilmesi gibi ilintili, ama değişik sorunları bir potada eritir otuzlu yılların vampı.

Gene de sırf sansür nedeniyle fahişeliği ve bununla ilintili herhangi bir ilişkiyi adıyla belirtmek olanaksızdı. (Hays Code, tam 28 adet yasak sözcük belirlemiş, aralarında erotik imalar da bulunan küfür ve kutsal şeylere dil uzatma anlamındaki sözlerin kullanılması olanaksız hale gelmişti.) Böyle olunca da gerek senaryo yazarları gerekse yönetmenler diyaloglar ve görsel tabular alanında bir dizi *sofistikasyona* başvurmak zorunda kalmışlardı. *Shangai Express* filminde "Beni Şanghaylı Lili yapmak için birden fazla erkeğe gerek olmuştu" der Marlene Dietrich fahişe olarak yaşadığı geçmişini sansüre uygun bir yoldan dile getirmek için. Hatta iki kişilik bir yatağın gösterilmesi bile yasaktı. (*Sophisticated comedies* tanımıyle belirtilen alt türlerin o sayısız imalarındaki çifte anlamlılığın kay-

nağında da bu kıstlama yatmaktadır.) Ve bir öpüşmenin ne kadar süreceği ve hangi açıdan çekilip gösterileceği de gene Code'un yönetmelikleriyle kılıkırk yararak saptanmıştı.

Ünlü Avrupa yapımı *Ekstase* (1933, yön: Gustav Machtay), o günlerde adı henüz Hedwig Kiesler olan sonraki Hedy Lamarr'ı "çıplaklık eşittir doğa" denklemini anımsatırcasına çırılçıplak gösterince Hays Code'un erotik filmin estetiğinin özgün modeline dönüşecek olan bu "denklemi" içeren filmi görmesiyle yasaklaması bir oldu elbette. Ne var ki Hedy Lamarr, Amerika'da yaptığı daha sonraki filmlerde de sinemanın ilk "çırılçıplak" kadını olarak yaptığı ünün meyvelerini toplayarak yol alacaktı. Kusursuz güzelliğinin tarihsel bir fonun önünde sunduğu *Samson and Delilah* (1949, yön: Cecil B. DeMille) Lamarr'ı, kırklı yılların en sade seks sembollerinden biri yapmaya yetti. Otuzlu yılların Amerika'sında beyazperdede çıplak kadın göstermek olanaksız olsa bile, çıplaklık görüntü yoluyla olmasa da bu kez de "efsane" ve söylenti yoluyla topluma yayılıp yapacağını yapıyordu. Bundan böyle dişiliğin dramatize edilmesinin yanısıra, dekolteleştirme alışkanlığı da erotik bir sinyale dönüşecektir. Erotik film üç hedef güder artık: Erotik arketiplerin yaratılması; ahlaka dolaylı, oyunsu bir tarzda saldırma ve kadının elbiselerini olabildiğince işlevsiz hale getirme. Daha sonraki dönemin erotik sinemasının tarihi bir bakıma ağır ağır yol alan bir strip-tease'in de tarihi olarak tarif edilebilir. Cinselliğin laikleştirilmesi gibi bir yoldur bu; kadın bedeninin nesne olma karakterini git gide öne çıkartan bir süreç.

Avrupa: Melankoli ve Yapay Şeker (Sakarin)

Avrupa'da erotik düşleri ve hayalleri olduğu gibi yansıtan ve örneğin İngiltere sinemasına göre görüntü estetiği daha açık "erotizm" taşıyan sinema Fransız sinemasıydı. Kadının göğüslerini göster-

mek, orada, çoktan ortalığı ayağa kaldıracak bir tabu olmaktan çıkmıştı; ve burada da sansür kurulları olduğu halde, Amerika'ya göre daha hoşgörülü oldukları kesindi bunların. Cinsellik ile politika arasındaki bağlar öyle pek netleşmiş değildi; ahlak buyrukları ve ilkeleri çok daha esnektiler; resmi ahlak, *standart*'ların alabildiğine gevşetilebildiği serbestlik alanları oluşturmuştu.

Avrupa kültürü ve Fransız tarihiyle harmanlanmış konuları beyazperdeye aktarmakla ünlü, büyüklüğü ve gösterişi seven Abel Gance, tarihsel melodramlarında (en ünlüsü *Napoleon*), erotik düşlerin koreografisinin ustasıydı. Filmlerinin doruk noktasında çoğunlukla *La fin du monde* (1931) ya da *Lucrèce Borgia*'da olduğu gibi, büyük bir "orji" yer alırdı ve gerek "Dünyanın Sonu" gerekse benzer filmleri, onun başyapıtları sayılmasalar bile, bunlar gene de, bu büyük "ışık senfonicisinin" handiyse bir yanılsamalar dünyası kurmadaki ustalığının göstergesiydiler; güzel sanatlar alanındaki benzer motifleri sinemaya taşıyan birer örnek. Otuzlu yılların Fransız ve İtalyan sinemasında, Busby Berkeley müzikallerin "orji" sahnelerinden farklı olarak, çıplak göğüslü dansçılar ve birbirine sarmaş dolaş olmuş çiftlerle dolup taşan kitlesel erotik sahnelerdeki "orji", tensel bir sömürü durumunu betimlemede, daha açık ve muhtemelen daha somuttur.

Hollywood, bir yandan sansür ile bir yandan da ahlaksal tutuculuk ile çekişe çekişe, tamamen sinemaya özgü bir sembolik dil ve şifreli anlatım yolları keşfetmiş, seyirci ile filmci arasında kurulmuş bu iletişim biçimi, karşılıklı bir uzlaşma ve anlaşma zemini üzerinden, erotiğin gösterimini mümkün kılarken, bir yandan da filmciler hem erotiği gösterebilmenin hazzını hem de kendi koyduğu kuralları bile paldır kültür uygulamaya kalkan sansürü budala yerine koyabilmenin tadını çıkartmışlardı; inatçı, darkafalı, fetişist bir sansür zihniyeti, kendisini atlatmayı kafasına koymuş bir alana hem yaratıcı olma itkisi sağlıyor hem de atlatıldığı yerde aptal yeri-

ne konmanın utancını yaşıyordu. Avrupa sinemasında ise, cinselliğin resimleştirilmesi sürecinde, işin sanatsal kalitesi ağırlık taşıyordu. Avrupa sinemasında aşk, öyle pek cinselliğin tamamlayıcısı bir öğe değil, doğrudan sorun olarak kendini sinemaya sunan bir temaydı. Amerikan sineması aşk ile cinselliği bütünleştirmeye çalışıp, aşksız, sevgisiz bir cinselliği sorun olarak algılamak isterken, Avrupa sineması bu iki yan arasında bir çelişkinin bulunmasından zaten rahatsız oluyordu. Avrupa sineması, Marlene Dietrich gibi seks yıldızlarını hiçbir zaman yaratmadı. Çünkü, orada, hiçbir zaman Amerika'da olduğu gibi, ya da o ölçüde, cinsler arası bir çelişki var olmadı. Avrupa kıtasında, kadının geleneksel rolü, daha büyük bir olanaklar alanı yaratıyordu ona. Gerçi Avrupa kadınının daha kültürlü oluşu, onun bu anlamda kendini tasarlarken ve dayatırken, bir kültürel ve sosyal denetimin güvence zemininde ortaya çıkmasını sağlıyor; sinemadaki kadın da, öyle bir uçtan bir uca savrulmayan, daha dengeli, daha olağan bir kimliğe bürünüyordu. Böyle olunca burjuva ahlakı ile çelişen hayallerin, arzu ve düşlerin yansıtıldığı alan (Amerikan sinemasının aksine) doğrudan aşırı uçta tasarlanmış mitsel bir dişi değil, sanatçıların, öğrenci ve bohemlerin dünyası oluyordu; Avrupa burjuvasının sübap alanlarıydı bunlar; "toplumdışıların" aşırıların "toplandıkları" çanaklar.

Fransız sinemasında bohem dünyanın en tipik temsilcilerinden biri herhalde Arletty'di. Filmlerinde, erkeklerle kötü deneyimler yaşamış bir kadın olarak çıkar o karşımıza; ama gene de sevmekten bir türlü bıkıp usanmaz. Amerikan sinemasındaki vamptan tamamen farklı olarak onun canlandırdığı kadın hiçbir zaman cinselliğinin tamamen araçlaştırılmasına fırsat vermez. Hiçbir zaman erkeklerin arzularına tamamen sırt çevirmediği gibi, kendini de gerçekten dayatmaz. Kendine sadık oluşu her zaman bir miktar vazgeçme payı da içerir. Erkekler ile alay eder gibi görünse de, hassas ve kırılgandır; son tahlillerde erkek dünyasının bir kurbanı

olmaktan kurtulamaz; erotik özerkliğini koruması bu gerçeği değiştirmez. *Hôtel du nord*'da (1938, yön: Marcel Carné), başka bir kadınla çekip gitmek istediği için onu terk eden bir pezevengin sevgilisidir Arletty. *Le jour se lève*'de (Gün Doğuyor, yön: Marcel Carné), Arletty, başka bir kadını seven Jean Gabin'e âşık olur. Nihayet *Les enfants du Paradies*'de (1943-45, yön: Marcel Carné) filmin kahramanlarından birinin (Jean-Lous Barrault) sonunda yuvasını terk etmesine sebep olan kadındır o. Yıllarca birbirlerinden ayrı kaldıktan sonra, kendi kendine onu sevdiğini itiraf etmek zorunda kalır; ama bir gecelik kısa bir beraberliğin ardından gene de çekip gidecektir.

Arletty, aşkın kendisi için kader belirleyici etmen haline geldiği kadını canlandırır. Ama bir yandan da, cinselliğine giden, açık, doğrudan bir ilişkinin olanaklarını yoklamadan da edemez. "Cennetin Çocukları"nda, Garance olarak, filmin erkek kahramanını sevmektedir. Ama beriki ona kendi aşkını itiraf edecek cesareti gösteremediğinden ve kendi karmakarışık ruh dünyasının ve duygularının basıncı altında boğuldu boğulacak hale geldiğinden (biraz da cinselliği dışlayan salt aşkı arayıp Garance'ı da böyle bir saltlığın nesnesine dönüştürmek istediğinden) zinde, canlı, ötekine göre hayat dolu oyuncuya yönelir.

Garance ne sadıktır sevgilisine ne de satılıktır. Kendi bildiğini okumak isteyen, ona egemen olmaya çalışan erkekten uzaklaştığı gibi, kendine sahip olmak, onu "malı" yapmak isteyen konutun taleplerine de aldırış etmez. Arletty, "Cennetin Çocukları"nda, öteki fimlerinde olduğundan çok daha belirgin bir biçimde, tıpkı seks tanrıçaları gibi, kadının kendi cinselliğini belirleme hakkını vurgulayan yıkıcı bir gizli gücü temsil eder gibidir. Savaş öncesi Avrupa sinemasında erosu işlerken sık sık başvurulan melankolik oyun tarzı da, Arletty'in oyununda kendini ele verir.

Jean Renoir'ın otuzlu yıllarda çevirdiği filmler de, tıpkı Carné'ninki gibi altan alta yıkıcı bir yan taşırlar. Renoir'ın filmle-

rindeki erotik, hayatın her bir yanıyla öylesine sımsıkı bir ilinti kurmuştur ki, bu ikisini birbirinden ayırmak zordur. "Her Renoir filmi, berekete ve iyi tanrı Pan'a (düzülmüş) bir methiyedir." (Raymond Durgant) Erotik davranış biçimlerinin daha çok melankolik bir tonda gösterildiği filmlere bir örnek Renoir'ın "Oyunun Kuralı" dır (*Le rengle du jeu*, 1939). Film Fransız toplumunun savaş öncesinde "çekilmiş bir fotoğrafıdır" sanki, erotik ve sosyal ilişkileri, gitgide daha katı, daha ödünsüz, ama o ölçüde içi boşalmış, içeriksiz oyun kurallarına bağlanan Fransız insanının bir enstantanesi. Ön düzlemdeki kayıtsızlık, umursamazlık tavrı arkasında ikiyüzlülük, sahtekarlık egemendir; egemen sınıflar, iktidarı elinde tutan güçler ve aristokratlar kadar kendilerine hizmet edilenler için de geçerlidir bu. Kuşkuculuk, yalancılık ve aldatma, her yere sinmiş gibidir. Oyuncuların (film kahramanlarının) her bir hareketi, her bir davranışı, bir yandan cinsel bir itkinin bir yandan da sosyal bir zorlamanın belirleyici etkileri altındadır. Renoir'ın filmlerinde sık sık alıntıladığı mitolojik kökenli bir imge olan, Yunan halk inancından erkek düşkünü, aşk tanrıçası Nympha'nın peşindeki Satyr imgesi (Renoir aynı şekilde bir keçiyi de vital bir erotiğin simgesi olarak sık sık kullanır), bu filmde, kılık değiştirerek karşımıza çıkar: Bir av partisine katılan konuklar, malikânede neredeyse sözcüğün gerçek anlamında birbirlerini avlarlar; biri kaçar öbürü kovalar; koridorlarda, odalarda sürüp giden bir kovalamacadır bu; ama ne olursa olsun kimse oyunun kurallarını zedelemez. Erotik, bir umut olmaktan, insan ilişkilerini özgürleştirici bir etmen olmaktan çoktan çıkmıştır; çünkü toplumsal ilişkilerin içinde çözülüp dağılmış; özündeki anlamı yitirmiştir. Filmin erotik mesajı, melankolik bir hüznün ve acının içinde yoğunlaşır; Renoir, "bu filmde kurtarılmaya değer tek bir kişi bile bulunmamaktadır" diyerek kahramanlarının içinde bulunduğu umutsuz ve iflah olmaz durumu açıklar.

Belki de, Avrupa sinemasında, erotiğin üstünü örten, ona baskın çıkan tavırdır bu. Amerikan sinemasında erotik, her şeye rağmen, sansüre karşı tavır almanın, onu atlayıp özgürlük adına bir şeyler söylemenin, ahlaksal tutuculuğuna hayır demenin yollarından biri gibidir; Avrupa sinemasında ise, erotik ilişkilerin yüzyıllar süregelmiş etkilerle iyice biçimleştirilmiş, kalıplaşmış olmaları sonucu, erotik soluyamaz hale gelmiştir. Birleşik Devletler'de sosyal hareket istediği kadar "örtük ve değişik kılıklarda" ve estek köstek yürüsün, gene de kadına doğru yol alan bir hareket olma özelliği de taşımıştır; Avrupa'da ise bunun tam tersi söz konusudur; kadının özgürleşme ve kurtuluş taleplerini gerileten, kadını götürüp "mitolojinin içindeki yerine yerleştiren" ve babaerkil ideallere yönelen Avrupa toplumlarından başka türlüsü de beklenemezdi zaten; dünya tarihine yön verme konusundaki ağırlık ve güçleriyle birlikte kültürel ve ekonomik hegemonyalarını da çoktan yitirmeye yüz tutmuşlardı çünkü. *Ekstase* gibi oldukça cüretkâr, açık bir filmde bile, sergilenirken, cinsellik, öyle kadının özgürleşme talepleriyle, onun kendi cinselliğini belirleme kaygılarıyla kesinlikle ilintilenmiyor; doğal (bilinçdışı), insanları körükörüne sürükleyen bir dürtü olarak algılanıyordu. Bu karanlık cinsel dürtünün, herhangi sosyal bir fantezinin geliştirilmesiyle en ufak bir ilintisi yoktu. Cinselliğin gösterimine esrik bir çürümüşlük, hastalıklılık havası sinmiş olurdu çoğunlukla; erotik, yokolup gitme, batma, çökme duyguları ile (Avrupa modern kültürü ve ruhuna ta yüzyılın başından beri sinmeye başlayan çözülme ve dağılma havası ile) birleşmişti; ve tarihsel bunalım dönemlerinde sık sık görüldüğü gibi, dişi cinselliğinin her türlü melanetin sorumlusu, insan ruhuna çöken karanlığın müsebbibi olarak algılanıp aşağılanmak istenmesi, ahlaksal-siyasal dengenin bozulmasına bir tepkiden başka bir şey değildi. (Bu konuda dizimizden yayımlanacak "Duygusal Sinema" kitabına bakabilirsiniz.)

Otuzlu-kırklı yılların Alman sinemasında kadın ve cinsellik, Avrupa sinemasına göre çok daha fazla aşağılanıp bastırılmıştı. Bir burjuva aile kurumunun içinde tamamlanmayan, sonu evlilikle bitmeyen erotik, sadece ve sadece insani bir felaketin öteki adıydı; ama öte yandan kadın-erkek cins ayrımının dayattığı rollerin iyice derinlere uzanan etkisi, yüzeyde bir güldürü teması içinde halledilmeye çalışılan transvestizm sorunsalının sık sık ele alınmasına yol açmıştı sanki.

Faşist estetik (anlayışı), erkeksi olanı, aslında sadece dişi karakterli erotikte görülen bir tarzda dramatize etti. (İşe bu yönden bakıldığında, bu dönemde neredeyse elle tutulur hale gelen ve faşist estetiğinin ayrılmaz parçası gibi görünen azbuçuk "müstehcenliğin" de anlaşılır bir yanı vardır. Kültürün böyle örtük bir biçimde homoseksüelleştirilmesi (bu konu üzerinde burada uzun uzadıya durmamız ne yazık ki mümkün değil) kadının; delikanlı, oğlan kimliğiyle, erkek kıyafetleri içinde karşımıza çıkartılmasında ifadesini bulur. Ya erkeğin kalkışabileceği maceralara soyunmak arzusuyla ya da herhangi bir karıştırma, yanlış anlama sonucunda kadının filmin uzun bir bölümünde "erkek" kimliğinde (rolünde) sevgilisinin dikkatini çekmeyi başarabildiği bu filmlerde, karıştırma son bulduğunda, sevgililer de artık klasik kimlikleriyle aşklarının gerçekleşmesinin tadını çıkartırlar. Bu gibi filmlere tipik birer örnek (1932, yön: Georg Jacoby'in) *Üniforma İçinde Aşk* (*Liebe in Uniform*) ve sonradan Henry Koster adıyla Amerika'da çalışacak olan Hermann Kosterlitz'in, 1935 yapımı *Peter* filmleridir.

"Dünyanın en tatlı kızı" olarak lanse edilen Lillian Harvey, aslında erkek pantolonlu rollerin uzmanı değildi, ama Ufa adına yaptığı filmlerde hep erkek toplulukları içinde dolanan ve erotik kimliği, ancak sondaki *happy end* ile birlikte yerli yerine oturan genç kızdı.

Lillian Harvey, Willy Fritsch'in partneri olarak asıl ününe ka-

vuşacaktı. (*Die keusche Susanne*, 1926, yön: Richard Eichenberg; *Der Kongress tanzt*, 1931, yön: Erik Charll; *Die Drei von der Tanksetelle*, 1930, yön: Wilhelm Thiele; *Glückskinder*, 1936, yön: Paul Martin; *Fanny Elssler*, 1937, yön: Paul Martin)

Erotik bağ bakımından oldukça çocuksu bir tarz sunan Fritsch/ Harvey çifti, cinsellik ve aile konusunda oldukça tutucu bir anlayışı temsil etmekle birlikte, herhangi bir nedenle Fritsch ve Harvey, bir erotik çiftten çok bir kardeş ilişkisi canlandırıyor olma etkisini bir türlü silememişlerdir. Tutkuyla yanıp tutuşan bir ikili yerine, erkek ve kız kardeş bağlarıyla bir araya gelmiş iki kişiyi andıran çiftin filmleri, erotikten çok dostluğun, arkadaşlığın ve sadakatin, ilişkilerinin temel karakterini oluşturması gerektiğini vurgulayıp durur. Onların komedilerinde bol bol dans edilip şarkılar söylenir ve sanki tek bir şarkıyla en içinden çıkılmaz sorunlar bile ayak üstü halledilir gibidir; ve sanki valsin o hafif adımlarıyla toplumsal üst ve alt katman birleşiverirler oracıkta. Hiçbir şey öyle fazla önemsenmemeli, ciddiye alınmamalıdır, şöyle bir göz kırpmayla bastırılıvermiş cinsellik bile.

Buna karşılık Marika Rökk'ün oyun ve canlandırma tarzına açık ve doğrudan bir erotik hâkimdir. Rökk, "yabancı eşittir erotik" denklemine, Harvey-Fritsch ikilisinden çok daha fazla uymaktaydı. *Das Indische Grabmal* (1938, yön: Richard Eichenberg); *Der Stern von Rio* (1940, yön: Karl Anton), gibi filmlerde Macar asıllı Marika Rökk, Alman sinemasının "güzel yabancısı" olarak tam anlamıyla ünlü Alman dans yıldızı LaJana'nın sinemadaki temsilcisi görünümündedir. *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941, yön: Georg Jacoby) filminde erkeklerin müttefiki olarak baştan çıkartma hünerleriyle onlara yardımcı olurken, genellikle "hafifmeşrep" kadının ahlaksal yorumuna kalkışan öteki filmlerinde, sorunların oldukça tartışılır halledilişi biçimi, faşist eğlence sinemasının bütünleştirici ideallerinin hizmetindedir. *Kora Terry* (1940, yön:

Georg Jacoby), Rökk'ün revü filmleri içindeki en tipik örnektir. Rökk, bu filmde Terry kız kardeşlerin her ikisini birden canlandırır. Yaşı büyük olan Kora, kaba saba biri olabilmektedir; ateşli, yıkıcı bir kayıtsızlığı vardır; kime ne olduğu umurunda bile değildir. Genç Mra Terry ise iyiyi temsil eder; yakınmadan acı çekmeye hazırdır her zaman, herkese yardımcı olur, kırılanı döküleni hep o "yapıştırır" Her iki kardeşin karşıtlıkları iyice uç noktalara kadar taşınır. Soylu duygular, biraz casusluk, cinayet ve yabancı ülkelerde macera, bütün bunlar senaryoya ustaca yayılmıştır. Bu arada birkaç başarılı revü numarası da gerçekleştirilir. Katafalklar arasında Rökk'ün yaptığı göbek dansı, büyüleyici ritmiyle, en iyi Amerikan müzikallerini bile aratmayacak cinstendir. (Francis Courtade / Pierre Cadars)

Marika Rökk filmlerinin doruk noktası, o zamanki Alman sinemasının alışık olmadığı ölçülerde bir profesyonellik sergileyen dans sahneleriydi. Şarkılarına da bir miktar "cüretkârlık" sinmişti. Örneğin *Die Frau meiner Träume* (Düşlerimin Kadını) filminde (1944, yön: Georg Jacoby) bir rıhtım dekoru önünde "İnsanlar geceleri yalnız olmayı sevmezler" şarkısını söyler. Nasyonal-sosyalist sinemanın gerginlik azaltıcı işlevinin yanı sıra, Marika Rökk revü filmleri, o sıralarda Almanya'da artık gösterilmeyen Amerikan müzikallerinin bir tür devamıydılar; ve Busby Berkeley'in çılgınlıklar ima eden orjistik sahneleri, Rökk filmlerinde de yer alıyorlardı. Ama Marika Rökk revü filmlerinde sağlıklı bir dünyanın içine yerleştirilmişti her şey (Berkeley için kimsenin aklının ucundan geçmeyecek bir durumdur bu) ve kadınlar bu dünyada, sadece, gelip kendilerini uysallaştıracak erkeği bekler gibiydiler.

"Güzel yabancı" tipini canlandıran oyunculardan biri de Zarah Leander'di. Sonradan Amerika'da Douglas Sirk adıyla özelikle me-

lodram sinemasında büyük üne kavuşacak olan Detlef Sierck'in (bkz. Duygusal Sinema, Melodram Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi, bu dizide) *Zu neuen Ufern* (1937) filminden itibaren, geçmişi esrarengiz, hayat öyküsü dramatik kadını canlandırıp durdu Leander. Hayatı, maceranın ayrılmaz bir parçasıdır onun. Öyle can sıkıntısıyla dolup taşan bir hayata daha baştan katlanamayacak kadar güzeldir o. Leander, bir geçmişten gelerek (şarkıların anlattığı, dillere düşmüş bir geçmiştir bu) Almanya'ya, evleneceği Alman erkeğine ulaşıp, kendine bir *yurt* edinen kadındır. 1938'de yaptığı (yön: Carl Froelich) bir filmin de adıdır "yurt" (*Heimat*). *Femme fatale*'in evcilleştirilip terbiye edilmesi eğilimi, nasyonal sosyalist eğlence sinemasının temel işlevlerinden birine işaret eder: Leni Riefenstahl'in filmlerinde ya da biyografi filmlerinde kendini ele veren *katıksız* faşist estetiğin (tabii propoganda filmlerini hiç saymıyoruz) yanısıra varlığını sürdüren popüler sinemanın stereotipleri (klişeleri) ve erotik mitleri, milliyetçi ve ırkçı ideolojiye yansıtılmışlardır. Eğlence, hoşça vakit geçirme sinemasının arketipleri, tamamen ortadan kaldırılmak yerine, kısmen oldukça kurnazca nasyonal sosyalist ideolojiye uydurulmuşlardır. Günlük gerçeklikten kaçış, hemen her filme sinmiş alabildiğine hüzünlü bir hava, hatta birden fazla erkekle ilişki kurma imaları ve soylu (yüksek katmandan) birinin "metresi" olma, bütün bunlar Zarah Leander'in sinemasal kimliğini "ilginç" kılan yanlar olmakla birlikte, cinselliğin, milliyetçi kaygı ve taleplere boyun eğdirilmesinin metaforu sayılabilecek bir uzlaşma içinde eritilip aşılmışlardı. Leander'in boğuk, kalın sesi, fazlasıyla dişi vücut biçimi ve özlemle uzaklara bakan gözleri, onu vamp olmaya hiç de ihtiyacı olmayan bir vampın prototipine dönüştürmüştü. Savaş yıllarında Zarah Leander askerlerin idolüydü; erkeğin görevlerini yerine getirebilmesini sağlamak için, kendi kadın olma, kendi kendini belirleme hakkından vazgeçmiş bir güzel.

Revü ve müzik filmlerinde dişi yıldızların yaydıkları erotik ışınlar, dişiliğin ve cinselliğin cehennemleştirilmesi çabalarının damgasını yemişlerdi; hatta cinselliğin ve kadın olmanın, filmin temasını oluşturduğu yerde bile, cehenneme ait bir nitelikti cinsellik. Faşizmin estetiği "bâkire kadın" ile "anne" arasında bir boşluk bırakmıştı; eğlendirici filmin doldurması gereken açık bir alan. Bu sinemanın ortaya koymayı başarabildiği kadarıyla erotik idoller, deyimi yerindeyse, bir tür kültürel "cemaatleştirme" işlevi görmekteydiler.

Kırklı Yıllar

Savaş Yıllarının Pin-Up'ları

Savaş koşulları ile bir toplumun cinselliği arasındaki bağlamlık, tarih ile gündelik yaşam arasındaki –bilimin ender ilgilendiği– düğüm noktalarından birini oluşturur. Oysa böyle savaş durumlarında bir toplumdaki babaerkil güçlerin sözsahibi hale geldikleri ve deyimi yerindeyse, "yer altında" bu babaerkil eğilimlere karşı anaerkil bir karşı gücün oluştuğu ve erkeklerin çoğunun savaşa çekildiği bu ortamda, erkeksiz bir toplumun yaşama pratiğinde, kadınların yerine getirmek zorunda kaldıkları sosyal faaliyetlerin kaçınılmaz bir sonucu olarak özgürleştirici eğilimlerin ortaya çıktığı aşikârdır. Savaş aynı zamanda, ahlaksal kuralların, pragmatik zorunluklarla dağıldığı ve ailenin, evliliğin tehlikeye girdiği bir dönemdir de.

Savaş durumunun, özel, tek tek toplumlarda kamusal ahlaka ne gibi etkiler yaptığı konusunda, derin bir güvensizlik ve kaygı duygusunun yaygınlaştığı, insanlar arası ilişki biçimlerinin gevşediği, dolayısıyla da bu dağılmaya ahlaksal bir tepki geldiği biçimindeki saptamaların ötesinde bir şey söylemek pek mümkün de-

ğildir. Erotik ilişkilerin, savaş atmosferinde zorunlu olarak değişmesinin, ahlaksal ileti mekanizmalarına ve kurumlarına, öteki deyişle eğlence sanayiine de belirleyici yansımaları olduğunu kabul edebiliriz. Kırklı yıllardaki Amerikan sinemasının erotik idolü (kadın ideali ile ille de özdeş olmaması gereken bir idol-imajı) ilginç bir dönüşüm gerçekleştirir ve bu dönüşümün, koca göğüslü yıldızların ortalığı kaplamasıyla "marke" edilmiş olması herhalde bir rastlantı değildir.

Bu süreçleri en net yansıtan film, özellikle kamusal alanda açtığı tartışmalar ve halkla ilişkiler düzeyinde yapımcı şirketin yürüttüğü kampanyalarla birlikte iyice ünlenen *The Outlaw*'dı. (1943, yön: Howard Hawks / Howard Huges) Film, ahlaksal düzlemde, ortalığı birbirine katan bir western olmadığı halde, gerek yönetmeninin değiştirilişi, gerekse sansür serüveniyle dikkatleri üzerine çekip, uzun süre tartışmaların odağı olmuştu. Yapımcı Howard Huges, sürekli yönetmen Howard Hawks'ın işine burnunu sokup durduğu için, sonunda filmi kendisi bitirmek zorunda kalmıştı. Huges, yıldız Jane Russell'ın kimliğinde tamamen ona özgü, kişisel bir mesajın varlığını keşfetmiş, bu mesajı öne çıkartmak için de, Hawks ile didişip durmuştu. *Outlaw* efsanevi western kahramanı Billy the Kid'i (Jack Buetel) anlatır gibi görünse de, filmin asıl içeriği, Jane Russell'in vücudunun tahrik edici bir biçimde sergilenmesiyle ilintiliydi. Huges ve reklam stratejisini yönlendiren adamları Jane Russel'ın göğüslerini bir kült-nesnesine dönüştürüverdiler ve yönetmenin kılıkırk yararak tuttuğu yapım notları, giyim kuşamın, ışıklandırmanın ve kamera açılarının yardımıyla Russell'ın vücudunun nasıl dramatize edilmeye çalışıldığına dair bir belge niteliğini taşıdıkları gibi, bu türden planlı ölçümler ile, bireysel, ama aynı zamanda döneme uygun, dönemin özelliğini yansıtan cinsel takıntılar arasında bir uygunluk olduğunu da göstermektedirler. Kadın göğüslerinin, "savaşan askerin" dinleneceği yastık yerini tut-

tuğunu gösteren birçok sahne vardır bu filmde. Bu mesajın, (yapımcı ve yönetmenin bireysel, ama dönemin özelliğine denk gelen takıntılarının) alabildiğine kadın düşmanı bir tavır ile örtüşmesi pek de raslantı sayılmaz: Billy the Kid, kadın ile atı arasında bir seçim yapmaya zorlandığı yerde, atı lehine karar verir ve erkekler arası dostluklar ve ilişkiler –örneğin Billy ile yaşlı Doc Holliday arasındaki ilişki– erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkiden daha önemli ve karmaşıktır. (Gerçi filmin uzun süre sansürün ağına takılıp kalmasının sebebi muhakkak ki bu latent homoseksüel erkek-erkek ilişkisi değildi. Hughes'un bizzat kendisi sansür ile aralarındaki sorunların kamuoyu oluşturucu etkilerini kullanmayı bilmiş, seyircinin, "yahu şu filmi bir görsek" diye diye tırmanan merakını iyice doruğa taşıyıp, filmi yapımından üç yıl sonra, 1936'da gösterime sunmuştur.)

Jane Russell'ın kariyeri, *Outlaw*'ın yol açtığı beklentiler ile hiç de örtüşmeyerek, bir seks yıldızı doruğuna doğru yol almadığı gibi, bir gençlik arkadaşı ile skandallardan uzak, mazlum bir evlilik hayatı süren Russell, seks-yıldızı imajının yaygınlaşmasını bizzat önlemiştir sanki. Sadece Bob Hope'un partneri olarak görüldüğü *The Paleface* (1948, yön: Norman Z. McLeod) gibi daha çok ironik tiplerde ya da *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, yön: Howard Hawks) gibi Marilyn Monroe'nun arkadaşı olarak görüldüğü filmlerde, biraz kaba saba, stilizasyondan nasibini almamış cinsel cazibesi öne çıkar.

Ticari başarısı yapımcılarının umduğu düzeye bir türlü ulaşmayan *Outlaw* gene de, Hays Office'in sansür kurallarının, göründükleri kadar eğilmez bükülmez olmadıklarını da ortaya koymuştu. Sansürcüler de savaşta karılarından ayrı düşmüş erkeklerin ihtiyaçlarının sadece kahramanlık kültleri yaratarak ya da ahlaksal gerekçelerle ruhsal destek sağlayarak giderilemeyeceğini, dolayısıyla savaş öncesi sinemasının kurnazlıklarına da bu doğrultuda ihtiyaç

olduğunu kavramışlardı. Ahlaksal kuralların da ister istemez değişmesi gerekiyordu. Seks, askerler için teselli ve umuttu. Her gün en büyük tehlikeyle karşı karşıya bırakılan insanlar öteki cinsin kollarına sığınma eğilimi gösterirler. "Yarın ne olacağını bilmediğin için bugün yaşamana bak", saati saatine yaşanan günlerin felsefesiydi; ve hızlı olaylar, unutturmanın sağladığı kısa çaresizlik (ne yapacağını bilmeme) anları (insanları savaşın dertlerinden bir süre alıkoyup) en çok başvurulan ve en işe yarar erotik davranış biçimi oldular; besbelli ki, Hollywood'da artık daha fazla ailenin (evlilik kurumunun) erotik buyrukların ve yanılsamaların biricik yuvası olduğu, cinselliğin başka bir (gerçekleşme) biçiminin bulunamayacağı görüşünü ödünsüz savunamazdı. Savaşın bütün cephelerinde müttefik askerleri güzelin güzeli Pin-Up'ların fotoğraflarını dolaplarının içine yapıştırabiliyordu; ama Hollywood o aynı kızları, sunabilirdi onlara, hem de perdede gerçeklikte olduğundan çok daha büyük, canlı ve askerlerin hayallerini gerçekleştirmeye, onların fantezilerini körüklemeye hazır biçimde." (Pascall / Jeavons).

İşte bu dönemde olup bitenin mantıksal bir sonucu olarak yepyeni bir güzellik ideali olan Pin-Up kızlar imajı billurlaşmaya başladı; cinsel çekicilikleri sıcak, dostça, vücutları mükemmel, handiyse "annemsi" bir dolgunluk gösteren ve entelektüel ve duygusal talepleri makul sınırların içinde dolaşan kızlardı bunlar. Gerçi bu yeni yıldız tipi de bir günde kotarılmış değildi; sansür ile didişe didişe yepyeni erotik "ikonlar" yaratmayı başarmış savaş öncesi sinemasının parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşmuş bir güzellik idealiyle karşı karşıyaydı seyirci. Örneğin *They Won't Forget* (1937, Mervyn LeRoy) filminde darlığı sırtan ancak Code'un sansür kurallarına göre bir sakıncası bulunmayan, ama gittikçe daha çok erkeksi karakter taşımaya başlamış seyirciye apaçık erotik bir sinyal vermek için yetip de artan bir kazağın içinde poz veren Lana Turner'ın pozu böyle bir "ikon"du. (Erotik sinemanın göğüs sap-

lantısı elbette seyirci zevkinin doğrudan bir ifadesi değildi sadece; sansür maddelerinin de bir sonucuydu; sansürün fetişizmi, erotik türün mitlerini, tıpkı erotiğin açık gösterimine dönük seyirci özlemi gibi belirler neredeyse. Erotiğin apaçık canlandırılması özlemleri ile sansür zihniyetinin gerisinde gizlenmiş fetişizm bir araya gelip toplumun güçler dengesiyle harmanlandıktan sonra ortaya çıkacak durum, sosyo-psikolojik düzlemde geçerli bir yorum yapmamızı sağlayabilir ancak.)

They Won't Forget'i çevirdiğinde küçük rollere çıkan 17 yaşında bir kız olan (ama kesinlikle bir "Lolita" tipi olarak tanımlayamayacağımız) Lana Turner, *This Glamour Girls* (1939, yön: Sylvan Simon); *Two Girls on Brodway* (1940, yön: Sylvan Simon) ve *Ziegfields Girl* (1941, yön: Robert Z. Leonard) gibi filmlerde "Sweet girl" olarak seyircinin kafasına yerleşti.

Turner, daha sonraki rollerinde, tıpkı Rita Hayworth, Jean Peters ya da Dorothy Malone gibi –kırklı yılların ikinci yarısında Amerikan sinemasının "sadakat tanımayan" tipik yıldızları arasında yer alıp güzelliğinin erkekleri tehdit edici boyutlara ulaştığı kadın olarak seyirci karşısına çıktı. *The Postman Always Rings Twice* (1945, yön: Tay Garnett) gibi sonradan birkaç kez daha çevrilecek olan filmin bu versiyonunda, âşığıyla birlikte kocasını ortadan kaldırmaya çalışan kadındır o. (Visconti, James M. Cain'in bu popüler romanını daha 1942 yılında *Ossessione* adı altında sinemalaştırmıştır. Visconti, yaşlı koca, genç âşık, aşka susamış kadın üçgenini, Po Deltasının sosyal koşullarına taşıyıp Neorealizmin temel bir temasını yakalar orada: İnsanın sosyal çevresine ve dürtülerine olan bağımlılığı temasını. V.A.) "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar"ın ardından gene *Green Dolphin Street*'de (1946, yön: George Sidney) Lana Turner, yaşlıca bir hâkimin (Spencer Tracy) genç, güzel ve tehlikeli karısıdır. Lana Turner'in başlangıçta göğüs fetişizmine

yanıt veren, yalın, karmaşıklıktan uzak cinsel çekiciliği, giderek neredeyse asosyal, lanetli ve yozlaştırıcı bir güce dönüşerek sosyal çevresini büyük sorunlarla karşı karşıya getirir.

Veronica Lake'in vücuduyla temsil ettiği tip de, tıpkı Lana Turner'inki gibi bir dönüşüm yaşamıştır. Lake, işe "Peek-a-Boo" saç şekliyle Pin-Up kız olarak başlamış, yüzünün yarısını diyagonal bir biçimde örten ve kendisine koket bir görünüm veren sarı saçlarıyla bir anda ün yapmıştır. Sürekli bir baştan çıkartıcı tehdit görünümüdür o (Spielberg'ün ünlü animasyonu *Roger Rabbit*'teki kadın tipinde Rita Hayworth kadar Veronika Lake'in de bir kopyasını bulmak mümkündür. V.A.) Fabrikalarda ve özellikle cephane imalatında çalışan kadınlar, saçlarını Veronika Lake tipinde uzatıp, gözlerinin biri tamamen örtülecek şekilde alından göğüslerine dökmeye kalkışınca, gerek işyeri emniyeti gerekse üretim hızı bakımından ortaya büyük sorunlar çıkmaya başladığından, Lake'in kategorize edici markalayıcı tanımlardan biri olan Peek-a-Boo tanımından vazgeçmesi bile kaçınılmaz olmuştu.

Lake, Alan Ladd'la birlikte yaptığı ünlü gangster dramı *This Gun For Hire* (1942, yön: Frank Tuttle) ya da *The Blue Dahlia* (1946, yön: George Marshall) gibi filmlerde, ünlü "Kara Dizi"lerin en tipik kadınlarından biri olduğunu göstermiştir. Öteki filmlerde Veronika Lake'in tipi hafifçe ironize edilmiştir. Açıkyürekli, samimi kıyafeti ve filmdeki birçok ima yüzünden "Legion Decency"in öfkesini üzerine çeken *I Married a Witch*'de (1942, yön: René Clair) Lake, Amerika'nın ünlü Salem Kasabasında, "Pilgrims" diye bilinen tarikatın soyundan gelen ve ilkel Amerikan püritanizminin kurbanı olarak "cadı" kovuşturması üzerine yakılan insanlardan birinin "yeniden dünyaya gelmiş" bir temsilcisidir.

Pin-Up kızların salt bir canlandırılışı anlamına gelen Betty Grable'ın Turner ve Lake'inkine benzer bir tip dönüşümü yaşaması elbette beklenemezdi. Seksüelliklerini cömertçe sergileyen savaş

öncesi yıldızlar arasında, Grable en "normal", en alçakgönüllü görünüme sahip olanıydı. Her asker, (gerçekte de) ona yapacağı bir buluşma teklifinin geri çevrilmeyeceğini düşünebilirdi. Betty Grable, GI kısaltmasıyla tanıdığımız Amerikan erinin çok uzağında durmayan kadınlardandı; garson kız, taksi şoförü, küçük dansöz vb.. Bir seks tanrıçası değildi Betty Grable, elbette bir melek de. O, filmlerde, iyi ve kötü şöhreti içeren, karşı taraftaki kızdır. Lana Turner, Veronica Lake ve Pin-Up tipine yakın düşen Maria Montez, Marie McDonald, Dorothy Lamour vb. aktristler, oldum olası biraz olağandışı, biraz yabancı, ulaşılmaz ve soğuk; erotikleri biraz soyut ve stilize edilmiş tiplerken, Betty Grable, ortalama genç Amerikalı kızlar kümesinin içinden gelme biridir; onlardan biraz daha güzelce belki, ama az çok da kaba. *Grable, the geart american floozie* (büyük amerikan hafifmeşrep kızı) olarak tanımlanabilirdi. Ortalıkta dolaşıp duran, güzel bacaklarını sergileyen, kimseyi öyle fazla ciddiye almayan, ama kimseyi de geri çevirmeyen uçarı kadın. Ve içine gömülüp ağlayarak her şeyi unutmak için birebir gibi görünen hatırı sayılır göğüslerinin altında "altın bir yürek" çarpardı. Gelgelelim aşk gibi karmakarışık bir şeyin onun lugatinde yeri yoktu. Bir gecelik kızdı o; öyle büyük değil ama hoş, tatlı bir maceranın kadını.

Pin-Up'ların filmlerde boy göstermesini sağlayan araçlar, komedi ve revü filmleriydi. Maria Montez gibi yabancılığı sırıtan bir dilber içinse, Pasifik fantezileri de işin içine girerdi. (*White Svage*, 1943, yön: Arthur Lubin) Filmlerin konusunu taşıyıcı etmen ise, hemen hep bir kariyer, bir tırmanma öyküsüydü. Filmin kahramanı kadın önce bir yıldız, ünlü bir şarkıcı ya da dansçı olarak zengin ve mutlu biri olur, ama ille de sonunda evlenmesi ya da evli olması şart değildir. Dolayısıyla bu filmler kadın seyirciler bakımından özdeşleşebilecekleri birer tip-model sunabilmekte, kadın seyirci, hayallerinde de olsa kendini bu *glamour* güzelliğin yerinde düşü-

nebilme fırsatı elde etmekteydi. Bu yıldızların karakteristik yanı, daha film adlarında kendini elverir kimileyin: Betty Grable, 1944 yapımı (yön: H. Bruce Humberstone) *Pin-Up Girl* filminde Pin-Up kızıdır, Rita Hayworth ise Charles Vidor'un *Cover Girl*'ünde (1944) kapak kızı. Ve bir zamanların yüzücüsü, MGM'in kırklı yıllardaki havuz güzeli Esther Williams, su balerini filmlerinde Pin-Up kızın, sağlıklı, sportmen bir versiyonudur. (*Bathing Beaty*, 1944, yön: Georg Sidney)

Medyanın her şeyi kat kat çoğaltan abartmalarında, hayranların ya da dedikoduseverlerin ellerinden düşmeyen dergilerde ve doğrudan Pin-Up magazinlerinde –hani sözkonusu yıldızların ünlenmesinde ve kariyerlerinin yükselmesinde filmlerden çok daha büyük bir payı olan bu dergilerde– her bir yıldız, kendisini rakiplerinden ayırdetmeye yarayan bir tür "alameti farika", sadece kendisine ait bir marka, bir "lakap" edinmiştir. Lana Turner, "Sweet Girl"dü (1), Carole Landis "The Ping Girl"(2), Dorothy Lamour "Sarong Girl"(3), Marie McDonald sadece "The Body"(4), Jane Russel "The Bosom"(5) ve Ann Sheridan "The Oomph Girl"dür(6). (Bu tanımın kökeni hakkında bol bol söylence üretilmiştir) Veronica Lake ise, daha önce de söylediğimiz gibi "Peek-a-Boo-Girl"(7)dü.

Kadın güzelliğinin Pin-Up filmlerinde ortaya çıkıp eğlence basınında da devam edip giden, "eğlendirici-matrak" yoldan (marklanarak) nesneleştirmesi, adı markası belli bir mala dönüştürülmesi, bacakları ve göğüsleri, gülünç, tuhaf hatta maskara, kaba saba yollardan dramatikleştirerek pozlar elde etme çabası, ölçülerin, beden ölçülerinin fetişleştirilmesi; bütün bunlar savaşın bitiminden itibaren çeşitli biçimlerde, daha yumuşak daha abartılı varlıklarını ko-

(1) Tatlı Kız; (2) Çan Kız; (3) Sarong'lu Kız (Malaya yerlilerine özgü etek); (4) Vücut; (5) Göğüs (bağır/sine) Kız; (6) Cazibe, çekicilik; (7) Çocuklara yapılan "Ceee" oyunu.

rudular. Birden, zincirlerinden boşalmış Pin-Up cinselliğine karşı sanki belli bir rahatsızlık kendini duyurmaya başlamıştı; ve tıpkı Birinci Dünya savaşının hemen ardından yapılan filmlerde olduğu gibi, bu tepki, kadının cömertçe sergilediği güzelliğinin, erotik serbestliğinin "faturasını" ona ödeten bir zihniyet olarak şekillendi.

Gerçi bu arada, yuvasından çıkartılmış hortlaklarla, anlayacağınız, ortalıkta kol gezen meydan okuyucu erotikle başedebilmek için, alaya alma, mizahın, gülünçlüğün içinde, erotikten gelen provokasyonu eritme girişimleri de yok değildi. Bu stratejinin tipik bir örneği, Dorothy Lamour'un *The Road to...* dizilerinde Bob Hope'la bilikte çizdiği kompozisonlarda kendini ele verir. Sanki başka film türlerinden yapılmış bir "alıntı" gibi Dorothy Lamour, bu komedi filmlerinde birdenbire, belki bir prenses olarak ortaya çıkar, Bing Crosby ve Bob Hope'un o andan itibaren tek dertleri onu kendi yanlarına çekmektir. (*The Road to Maracco*, 1942, yön: David Buttler, *The Road to Rio*, 1947, yön: Norman Z. McLeod'a kadar birçok "yol" filminde değişmez bu klişe. Öte yandan bu film komedilerinde alabildiğine dolambaçlı yollardan da olsa, Pin-Up'ların işlevlerinin önemli bir yanı daha netleşir: Bu kızların herkesin kullanımına açık, satışa sunulmuş, dolayısıyla nesneleştirilmiş güzellikleri, son tahlilde erkeklerin doğrudan kendi aralarındaki ilişkinin niteliğinin de yansıtıcısı olup çıkar.)

Betty Grable, *How to Marry a Millionaire* (1953, yön: Jean Negulesco) filminde Marilyn Monroe ve Lauren Bacall'in yanında zengin genç bekârları avlamaya çıkmış, biraz fazla heyecanlı, kabına sığmayan bir kadındır. *Kings Row*'da (1942, yön: Sam Wood) kırklı yılların Amerikan sinemasının en cüretkâr birkaç sahnesini gerçekleştirmiş olan Ann Sheridan, *I Was a Male Warbride* (1949, yön: Howard Hawks) filminde, sayısız, karmakarışık olaylardan sonra bir Fransız subayını (Cary Gant) kandırıp evlenmek üzere Amerika'ya sürükleyen Amerikalı bir kadın subaydır. Pin-Up-

Girl'lerin cinsel çekicilikleri de yeniden evliliğin "kutsal amacına" boyun eğmeye başlar artık.

Kara Diziler: Ruhun Karanlık Yanları

Savaşın hemen sonundan önce ve sonunda ortaya çıkan gelişme, öteki seks yıldızlarını, sosyal ve ruhsal yönden zayıflamış, güveni çökmüş, kuşkulu bir toplumun ahlaksal yönden hor göreceği bir yola taşıyacaktır. Bir istisnai durum olan savaş ve onun kaçınılmaz sonucu olarak aile kurumlarının ve bağlarının parçalanması (yaklaşık toplam 55 milyon ölü) ahlaksal ilkelerin bağlayıcı gücünü yok ettiği gibi, ailenin bizzat kendisinin de sorgulanmasına yol açmış, giderek toplumun çekirdek kurum olan aile ile birlikte ekonomik ve politik yapının tehlikeye girmesi olasılığı ortaya çıkmıştı. Ailenin yeniden kurulması konusu –kırklı yıllardan altmışlı yılların ortasına kadar popüler kültürün karakteristik temaları arasında yer alan bu sorun– görünürde ya da hatta gerçekten de ailenin dağılmasından sorumlu olan güçlerin ve tiplerin karşı konmaz, direnilemez çekiciliklerini oluşturan yanların büyüteç altına alınarak incelenmesi sorunu olarak da tarif edilebilirdi.

Kara Dizi filmlerinde, para ve seks hırsı yüzünden önü alınmaz bir şekilde suça sürüklenip sosyal çevresinde yıkıcı tahribatlara yol açan ve sonunda kendisini de yok etmediği yerde toplumca, dolayısıyla kaderince zararsız hale getirilen bir kadın tipi billurlaşmaya başladı. Bu kadın tipini, özellikle polisiye filmlerde Claire Trevor, Barbara Stanwyck, Bette Davis ve Joan Crawford canlandırdılar. Ancak, bencillikleri kadınınkinden daha güçlü olduğu yerde erkekler de aile kurumunu yıkıcı olabiliyorlardı; ve onlar da Hollywood dramaturjisinde kendilerine ayrılmış acı kadere boyun eğmek zorundaydılar. *Gaslight*'ta (1944, yön: George Cukor) Charles Boyer, karısından (Ingrid Bergman) kurtulmak için onu sistematik bir bi-

çimde delirtmeye çalışan kötü adamdır. *Suspicion*'da (1941, yön: Alfred Hitchcock) bir kadın (Joan Fontaine) kocasının (Cary Grant) kendisini öldürmek istediğine inanmaktadır. Ve *Dark Passage*'da (1947, yön: Delmer Daves) Humphrey Bogart karısını öldürmüş olma şüphesini üzerinden atamadığı için ancak yüzünü bir ameliyatla değiştirerek, tam bir kimlik yenilemesi yaptıktan sonra polislerin elinden kurtulmayı dener. *Gaslight* ve *Suspicion* filmlerinde, kadınlar, Kara Dizi'nin erkeklerinin kadınların cinselliğine teslim olmaları gibi erkeklere teslim olmuş, her türlü kişisel belirleme iradesini kaybetmişlerdir. Kara Dizilerin konularının ve stilizasyon araçlarının bir tür retrospektifi (özet bakış) olarak tanımlanan *Dark Passage*'da ise, yepyeni bir başlangıcın mesajları kendini ele verirler: Kahraman, kendisine kayıtsız kalan karısıyla yaşadığı olumsuz deneyimlerin ardından kendisini ölümüne seven öteki kadında teselli ararken (Agnes Moorehead) kendisiyle dayanışma gösteren partneri (Lauren Bacall) sayesinde kadınlar ile arasındaki uzaklığı aşar. (Dizimizde hazırlanan "Sokakların Kanunu" ve "Cinayet Sineması" kitaplarında bu konulara yeniden değinilecektir.)

Bette Davis ve Barbara Stanwyck önceki rollerinde özgürleşme eğilimlerine karşılık gelen rollerle seyirciyi etkilerlerken, "suçları", gerek entelektüel yetenekleri gerekse kişilikleri bakımından erkekten hiç de geri kalmayışlarından ibaretti; hatta erkekten daha da baskındılar bu nitelikler yönünden; dolayısıyla da bunların tiplerinin (oyuncu kişiliklerinin) şeytani boyutlarda sunulması, suçu da içeren, ince elenip sık dokunmuş bir kariyer hırsının öne çıkartılmasıyla eş anlamlıydı; böyle bir "yükselme" yolculuğu, kocanın ya da en yakındaki engelin (erkeğin) ortadan kaldırılmasını zorunlu kılardı hep. Ama öte yandan doğrudan bu ihtişamlı, şahane kadınların şeytanileştirilmesi, aslında dişi cinselliğinin şeytaniliğinin altının çizilmesi demekti. *Gilda* (1946, yön: Charles Vidor) kadını şeytanileştiren tutumun bu çifte maksadını apaçık gözönüne serer;

ülkemizde de "Şeytanın Kızı Gilda!" başlığıyla ellili yıllarda sükse yapan film, Hollywood'un kendi yarattığı mitlere karşı takındığı ikili tavrın da bir ifadesidir. Bu filmin figürleri tümü birden, hemen hemen çürümüş, yozlaşmış kişilerdir ve filmin kahramanlarının, özellikle de erkek kahramandan (Glenn Ford) çok kadın kahramanın (Rita Hayworth) günah işliyor olmanın değil de çürümüş olmanın suçuyla yüzyüze getirilmesi düşündürücüdür.

Glenn Ford büyük bir Gangsterin (George Macready) sağ koludur ve şefin karısı (R. Hayworth) bir zamanlar Johny Farrell'in sevgilisi olmuş bir kadındır. Kumarhanelerden, villalardan ve tehlikeli sokaklardan oluşmuş bir albasanlar atmosferi içinde bu üçü, aralarındaki ilişkilerinin de etkisiyle fekalete doğru yol alırlar. Sorun, Gilda'dır; Johny'i baştan çıkartıp, şefine ihanet ettirmeyi aklına koymuştur. Tehlikeli bir oyundur oynadığı ve belki sırf kendi çıkarlarını düşündüğünden belki de sadece yıkıcı bir kadın olduğundan göze almıştır bu oyunu; Johnny tarafından geri çevrilince, bütünüyle seks nesnesi olup çıkar. Omuzları açık, yerlere kadar dökülen iyice dekolte bir kıyafetin içinde, saçları arkaya ve yanlara atılmış, kedini, ona yiyecekmiş gibi bakan erkeklerin bakışlarına sunar. Dirseklerine kadar uzanan eldivenlerini sıvazlaya sıvazlaya (sonradan çok filmde taklit edilen bir sahnedir bu.) "Put the Blame on Mame boys" şarkısını söyler. Ahlaksal bir mazoşizm tarzı sezeriz onun kötülüğünde; adeta kötü olmak ister. Glenn Ford onu ateşten kurtarır; kendi çevresine kendi yaktığı ateşin çemberinden çıkartır, ama sonunda Gilda'nın aslında seven, çaresiz bir kadın olduğu anlaşılır. Johny ona karşı kayıtsızmış gibi davrandığından o da kendini koyvermiş, erkeklerin kollarına bırakmıştır. Ama böyle süremez bu: Hâlâ ünlü bir gece kulübü şarkıcısı olan Gilda'yı, dansında yoğunlaştırdığı erotiğiyle erkekleri iyice kendinden geçirmişken dans pistinden çekip alarak ve "müstehcenliğinden" ötürü tokatlayarak götürüşünü sergileyen sahnenin sembolik bir karakter

taşıdığını söyleyebiliriz. Erkek, savaş döneminin aksine, kadınını kimseyle paylaşmaya yanaşmamaktadır artık. Kadının yol açtığı kargaşadan ötürü cezalandırır onu ve kadın, olup bitenin yarı kurbanı, baştan çıkartıcı olarak da yarı suçlusu olarak bu cezayı sineye çeker.

Gilda, yarı trajik bir tiptir. Oysa kocası Orson Welles'in yönettiği *The Lady from Shangai*'da (1947) iliklerine kadar kötülük işlemiş bir kadındır Rita Hayworth. Bir dişi kâbusudur. Film bir denizci ve macera adamı olan ve Elsa Bannister'i (Hayworth) rezil biri olan kocasından kurtarmaya çalışan (Orson Welles'in) çarpık işlere karışmasının öyküsü anlatır görünüşte. Oysa Elsa, denizciyi yanına çekerek kendi işlediği bir cinayetin faili olarak göstermeye çalışır. Elsa ile kocası ve kocasının ortağı arasında bir iktidar ve sahip olma savaşı vardır. "Bilinçli olarak kaba saba seçilmiş bir polisiye olay, modern toplumun ve onun mitlerinin gerçek üstü bir panoromasını sunarlarken, para, kadın ve şans, Amerikanın ve olgun kapitalist dönemin bu üç fetişi, tam bir cila tabakası altında parlayıp dururlar; ama yüzeyin arkasına geçtikçe kusursuz bir çürümüşlük ele verir kendini. Her sahne, sahte görünüm ile kokuşmuşluğu birbirine sarmaştırıp gözümüzü kamaştırır... dingin, barışçıl, huzurlu görünümün ardında (pasifik) korku tuzak kurmuş beklemektedir." (Gregor-Patalas) Lunaparkın sihirli aynalar kabinesinde O'Hara (Welles), Elsa ile kocası arasında bir silahlı çatışmaya tanık olur; karı koca ağır yaralanırlar. Elsa O'Hara'yı da öldürmek isteyince, beriki kaçar. Welles burada "Kara Dizi"nin kederli karamsarlığını iyice uçlara taşır. Olayları Ben-anlatıcının gözünden yansıtan kişi, herkesin herkesi aldatıp öne geçmeye çalıştığı, yok edip, devre dışı bırakmak için çabaladığı bir cangıl içindeki entrikalara karışır. Akıllı, biraz vicdansız, ama gene de sevimliliği elden bırakmayan serüven adamı O'Hara, dikyakalı, (toplumsal mevki sahibi) canilerin zeki oyunlarına alet olur. Welles, Amerikan si-

nemasının ve Amerika'nın kadın mitosunu, (o sıralarda eşi olan Hayworth'un kişiliğinde önce yücelttikten sonra) paramparça eder. Elsa Banister, insan hayatına hiç değer vermeyen gözünü para hırsı bürümüş bir kadındır. Ve Welles, üstelik o dönemde Amerikan sinemasının bir idolü olan (karısı) Rita Hayworth'a oynatır bu rolü. (Dieter Krusche)

"Şangaylı Kadın"daki güzel bayan, öteki Kara Dizi'lerdeki "ihanet eden kadınlar" gibi ölmekten kurtulamayacaktır. *Criss Cross*'ta (1949, yön: Robert Siodmak) Yvonne de Carlo, cinayet işlemeye sürüklediği kocasıyla birlikte ölür; "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar"da Lana Turner, filmin sonunda bir otomobil kazasında hayatını kaybeder. Onun zorlamasıyla, yaşlı kocayı öldüren sevgilisi, kadını kazaen değil de kasten öldürmek suçundan idam edilir. Sık sık yinelenen bir motif; delikanlı, kadını, rezil, içi dışı çürümüş kocasının pençelerinden kurtarmaya çalışır, gelgelelim sonunda, kurtarmaya çalıştığı kadının, çürümüş, şiddet içeren, sömürücü dünyaya –kocasının temsil ettiği bu varoluş tarzına– olan bağlarının, yepyeni, daha iyi bir hayata duyduğu özlemden çok daha güçlü olduğunu kavrar. Nefret ve hırs, asıl güçlü zincirlerdir. Bütün bu Kara Dizi filmlerinin savaştan eve dönme teması ile ilintili bir yanı vardır. Yıllarca cephede kalmış genç geri dönünce karşısında güvenilmezleşmiş, kalleş bir dünya bulur; yeniden tutunabilmek için korkunç bir şekilde değişmiş kadınla ölümüne bir "düello" yapmak zorunda kalır.

Kırklı yılların *treacherous women* tipini (vefasız kadını) daha önceki yirmili otuzlu yılların *femme fatale*'lerinden ayıran özellik, eski vamplar gibi karanlık doğa güçlerinin esiri, mistik etmenlerin sürüklediği meşum kadınlar değil de, para hırsını sürüklediği, ekonomik gücün ve sosyal düzlemde iktidarın peşinde koşan kimseler oluşlarıdır. Dişi yıldızların –erkek tarafının sık sık ima edilen iktidarsızlık korkusunun– tam karşısında yer alan hiperseksüelliği,

maddi bir amacın, kadının güç ve iktidarı ele geçirme ve erkeğin kaderini belirleme isteğinin aracı olarak belirir. *Femme fatale* etrafında dolanan filmlerde cinsellik, yıkımın, acının ve sosyal çöküşlerin nedeni olarak yorumlanmak istenirken, kırklı yılların filmlerinde, iktidar hırsı ile yıkım motifi bir araya getirilir. Bu dönemin cinayet filmleri aynı zamanda erotik filmlerdir de. Sanki, kadın erkek arasındaki ilişkiler, sinemanın dramatik türlerinde sadizm ve mazoşizm biçimlerine bürünmeden ifade edilmemektedirler. Cinselliğin incelenmesi ve yorumlanmasında ağırlıklı bir yer tutan metafizik (kadının meşum güçlerin buyruğunda, şeytanın elçisi bir fettan oluşunda dile gelen türden metafizik) Freudçul sembollerin oldukça "Amerikanvari" bir kullanımına (sözde bilimsel bir yaklaşıma) yerini terkederken, cinsellik ile günahı bir tutan denklem de, yerini cinsellik = nevroz denklemine bırakır artık. Kadının yozlaşması, sistemin buhranının metaforu olarak görünür. Amerikan toplumu, Freud'u "öğrenip" onu keşfettikçe, freudçul düşüncenin çoktan aşılmış püritan anlayışa ait mitlerle bütünleştirilmeye çalışıldığı (saplantıların, tutkuların esiri olmuşluğun, duygusal şaşkınlığın ifadesi olarak), ortaya yepyeni, yarı ideolojik bir insan imajının çıktığı, bu dönemin birçok filminden anlaşılmaktadır. Amerikan sinemasının hemen hemen her bir on yılı için, bu dönemlerin tipik özelliklerini kendinde toplamış bir western bulmak mümkündür. Kırklı yılların ahlaksal sorunlarının özetini de gene bir western yapar: *Duell in the Sun* (1946, yön: King Vidor).

Bu film de bir yıldızın geçirdiği önemli değişimi yansıtır. Bir zamanlar Amerikan sinemasının kutsal bakiresi olan Jennifer Jones, bir çiftçi ailesinin yanına sığınmış yarımkan (melez) bir kimsesiz kızı canlandırır. Bu ateş gibi yanan, dilberler dilberi güzel kızın çevresinde, çiftliğin iki yetişkin delikanlısı Jesse (Joseph Cotten) ve kardeşi Lewt (Gregory Peck) kur yapıp durmaktadırlar.

Sağlam bir karakter olan Jesse, Pearl'ü (J. Jones) koruyucu, aklı başında "kardeş" olarak sevmektedir, ama kızın hayat doluluğu, aynı zamanda erotik çekiciliği ve etkisi, onun başını döndürmeye gene de yetmektedir. Lewt ise koskocaman bir bencildir, gerek güçlü olma ve çiftlikte son sözü söyleyecek kişi konumuna geçme çabaları, gerekse erkeksi gücünün sürekli sahnelenmesi, onu, kadınları kendine tabi kılan bir bakıma "histerik bir patriark", babaerkil bir despot yapıp çıkmıştır. Pearl'ü ele geçirir; onun (bir kızılderili melezi olarak) kadınlık gururunu çiğnemek ister; içten gelen bir zorunluk, Lewt'i bu tür davranışlara zorlar sanki; ayrıca aile içindeki hiyerarşik konumunun da onun bu yıkıcı tutumunda payı büyüktür. Lewt, Pearl'ü bir mülk olarak ele geçirmek, ona mal gibi sahip olmak ister; onun uğruna bir başka adamı ve kendi kardeşini vurur. Kaçıp dağlara sığınmak zorunda kalır. Çiftlikte kalan Jesse'i yeni tehlikelerden kurtarmak için Pearl, Lewt'i bir kez daha görmek ister. Ancak elinde bir silahla dağlara gelen Pearl, ateş ederek Lewt'i vurur, aynı anda ona "mukabele" eden Lewt, kızı ölümcül bir şekilde yaralar. Her ikisi de bir yandan kan kaybederken kızgın kumlara devrilirler. Birbirlerine seslenip, sürüne sürüne yaklaşırlar, ağır ağır, binbir zahmetle; erkek ile kadın arasındaki, biraz da kızın karışık kan hattıyla çetrefilleşen (ırkçılığın zorlaştırdığı) ayırıcı yolun aşılmasındaki zorluğu gösterircesine, kendilerini ölümde birleştiren nihai bir hamle ile birbirlerine sarılıp son nefeslerini verirler. Ancak ölümde bir araya gelebilmişlerdir.

"Filmin odağında Amerikan sineması için alışıldık olmayan bir figür yer almaktadır; püritan ahlak anlayışının baskı altına aldığı cinsel anlayış ve arzuları yansıtan bir figürdür bu aynı zamanda. Bir western'de viktoryan ahlak anlayışı ve zihniyeti ender olarak Vidor'un bu filmindeki kadar hırpalanmak istenmiştir. Gerçi western türü, bir bütün olarak, Calvin'den bu yana lanetlenmiş cinselliğin suçluluk kompleksleriyle ve tabularla iliğine kadar belirlenmiş-

tir; ama işte *Duell in the Sun*'da bu engellenmiş tutkuların (bastırılmış cinselliğin) nefret ve şiddete dönüşü tam da örnek bir katliamla göstermektedirler." (Wolfgang Ruf)

Tutkunun beyazperdede gerçek hayattakinden çok daha büyük boyutlarda karşımıza çıkartıldığı (bu filmde), ister istemez yıkıcılaşan bastırılmış istekler, bir kez daha, Amerika'nın viktoryan (çağdan) devraldığı miras, erotik kültürün içinde yoğunlaşıp aynı zamanda aşılmaktadır. Chaplin'in Paulette Goddard'ından da daha önce sinemada karşımıza çıkmış olan ve stilize edilmiş biçimde ta ilk seks tanrıçalarıyla birlikte varlığını koruyagelen vahşi kadın, erkeğin kendine boyun eğdirmeye uğraştığı ama son tahlilde ondan daha üstün bir güç olarak beliren doğanın yerini tutan bir metafor olarak da anlaşılabilir. Pearl ile Lewt, kanlarının son damlasını, birbirlerine el uzatmış, toprağa akıtırlarken, bundan böyle erotik artık Pin-Up yıldızlarınınki kadar sorunsuz olamayacaktır hiçbir zaman, der gibidirler.

1950-1970
YILDIZLARI BOL BİR DÖNEM

1. Avrupa Sinemasının Seks Yıldızları

İtalya, Fransa ve...

Avrupa sineması, ama asıl savaş sonrası İtalyan ve Fransız sinema-sı, gerçekçi bir gözlemleme tarzına ve "küçük adamın" sorunlarına yönelme eğilimiyle tanımlanabilir. Filmlerde ele alınan konular arasında –entellektüellikleri ağır basan sinemacılarca bir umut, halkın canlılığının ve enerjisinin bir parçası, ama aynı zamanda bir bağımlılık ve buhran yaratıcı unsur olarak da algılanan– cinsellik de yer alır. Avrupa sinemasında cinsellik sorunu, metafizik ile (din ile) cinsellik arasındaki terslik ve bağdaşmazlıklardan kaynaklanan bir sorun olarak ortaya çıkmaz genellikle; sahip olma hırsının sürüklediği, kapitalizmin vahşi büyüme kanununa boyun eğmiş kaotik bir toplumun, genel ve yaygın sefalet ortamı içinde cinsellik, mutluluk getirmekten uzak, baskı altındaki bir alanı oluşturur. Erotiğin (sinemada) gösterilmesi de (Amerika'dakinden farklı olarak) erotiğin tehlike yataracak bir biçimde "başıboş" bırakılması temasının değil de sosyal koşullara bağlı olarak deformasyonu sorununun çevresinde gerçekleşir.

Daha savaşın hemen ardından (1946) ortaya çıkan altı bölümlük bir filmde (*Paisa*, yön: Roberto Rosselini) yer alan küçük bir

öykü, yitmişlik duygusunu gösterir bize: Roma'nın faşistlerden kurtarılmasının hemen ardından kente gelmiş bir asker, sarhoşken bir fahişeye rastlar (Maria Michi) ve ona büyük bir coşku ve heyecanla, kente girişi sırasında rastladığı genç "doğal" bir kızdan sözeder. Bu kız, o fahişeden başkası değildir. Fahişe, askere, hayalindeki bu kızla bir buluşma sağlamayı vaadeder ve bu yoldan, rahat bir burjuva hayatına (asker sayesinde) dönmeyi umar. Ne var ki, sözleştikleri yerde askeri boşuna bekleyecektir.

Ülkemizde *Acı Pirinç* adıyla epey sükse yapmış olan *Riso amaro* (1949, yön: Guiseppe de Santis) İtalya'daki sezonluk çeltik işçilerinin sömürüsünü konu alır. Neredeyse tutsaklar gibi kamplarda yaşamak zorunda bırakılmış bu işçilerden Silvana Mangano'nun canlandırdığı dilber kız, yasadışı biri olan Vittorio Gasman'dan zora başvurarak kurtarır kendini; devrimci şiddet yoluyla bağımsızlığını elde etmenin bir metaforu gizlidir bu eylemde. Toplumsal eleştiri bilinci düzleminde öyle geniş bir tabanın sözkonusu olmadığı savaş sonrası Almanyası ve Amerikası gibi ülkelerde, filmin bu yönünden çok, erotik etkisi ön düzleme çıkartılmıştır. Sözgelimi Federal Alman Cumhuriyeti'nin halk ağzında "Acı Pirinç" uzun süre aşırı büyük göğüsler anlamında kullanılmıştır. Film, biraz ucuz öğeler içermesine rağmen, gerçekçi bir sosyal eleştiri taşıyan yanının, (bu erotik) şamata içinde yitip gitmesini önleyememiştir. (Dieter Krusche)

Bu filmde, özellikle cinselliğin toplumsal çelişkiler ile ilişkilerinin belirlenmesi bakımından bir sorun belirginleşir. Erotik atmosferin çemberi, sık sık sosyal söylemin üstünü örtüp onu kapatır. Film kahramanlarının erotik göstergelere tercüme edilmiş, basit sembollerle dile getirilmiş hayatiyeti, enerjileri, onların toplumsal iktidar ilişkilerine olan bağımlılıklarından çok daha fazla öne çıkıp bizi etkilemekte, duygularımızı gıdıklamakta, dolayısıyla da o güzel kadının (Silvana Mangano) ekonomik bir baskının ifadesi ola-

rak algılanması iyice zorlaşmaktadır. Filmde cinsellik ile sosyal yapı (toplum) arasındaki bağlamlık ortadan kalkmış, böyle bir bağlamlığın varlığı kolay kolay düşünülemez hale gelmişken, onu göstermek haydi haydi güçleşmektedir. Söylenenlere bakacak olursak, bu film bir "cinselleşme sürecini" yansıtmaktadır; bu doğruysa, doğru dürüst bir (sosyal-ekonomik) analiz yapak için film ile izleyici arasına konması gereken mesafe de yok olmuş demektir. Film, canlandırmak, anlatmak istediği şeyi, seyircinin doğrudan kendi içinde (duygu ve bilincinde) ortaya çıkardığı anda – erotik gerilim ve heyecanın seyirciye geçtiği yerde– filmin alımlanması da, bu mekanizmaların tamamen etkisi altına girmeden edemez artık. Sevgililerin tüm dikkat ve enerjilerini birbirleri üzerinde yoğunlaştırmaları sonucunda "ötekiler" ve onların dışında kalan dünya bir bakıma yok sayılacak hale gelir; aynı süreç seyirci ile oyuncu arasındaki sembolik karşılıklı etkileşim sürecinde de tekrarlanır. Seyirci, oyuncu (erotik) üzerinde yoğunlaşarak, dünyayı dışlar. Hayatın hemen hemen başka hiçbir alanında hayat deneyimleri ile bilgi, erotik ilişkilerde olduğu gibi "kısadevre" yapıp birlikte devre dışı kalmazlar. Cinselliğin imgeleştirilmesi, daha doğrusu bu imgeleşmişliğin işlevsel olabilmesi için vazgeçilmez bir koşul olan erotiği estetikleştirme süreci içinde, erotik mesaj, bütün öteki mesajları güdükleştirici bir kanala ya da dolambaçlı yollara sokarak kaydırır; bastırıp bir kenara iter. Erotik yıldızın ilettiği mesaj, az çok bireysel bir erotik anlayışıdır; bu erotik, ortaya çıkışını hazırlayıcı etmenlerin tanımlanmasını gerektirir (pirinç toplamaya gelmiş sezonluk işçilerin sosyal-ekonomik koşulları, ortamları, ilişkileri vb.) ama bir kez ortaya çıktı mı, kendi cinsel dinamiğiyle, anında unutturur o hazırlayıcı alanı; itip bir kenara atar. Erotik yıldızı perdede tanımlarken, onu sosyal çevresinin bir ürünü, bu çevre ile belli bir denklik ilişkisi kurmuş sonuç olarak sun-

sak bile, bu tanımdan yola çıkıp onun sosyal çevresini yorumlamamızı engellemeye çalışan bir dirençtir o.

Silvana Mangano, öteki filmlerinde de, hayata duyduğu açlığıyla, yaşama ihtirasıyla, onu çevreleyen sosyal çevrenin koyduğu sınırlarla çatışmadan edemeyen, canlı, hayat dolu dilberi canlandırmaya devam etti. Kuşkusuz, bu filmlerin sosyal hayata yönelik bir eleştiri ve yorum körükleme niyetleri yoktu. Yıldızı dar kazakların ve kısa pantolonların içinde gösterirken, Pin-Up'ların İtalyan versiyonunu sunuyorlardı o kadar. Görünümüyle Pip-Up'ların etkisinden izlenimler sunan Mangano, dans sahnelerinde de Pin-Up'ları anımsatmadan edemiyordu (zaten, İtalya'nın 'Rita Hayworth'a cevabı olarak tanımlanmıştı). Gelgelelim erotik türün Amerikan yıldızlarının filmlerindekinden farklı olarak, onun cinsel cazibesini öne çıkartmak için bir bahane olarak kullanılan "konu"lar, öyle ütopik bir alanda değil de, "gerçekliğin" fonunda işlenmekteydiler. (*Anna*'da, 1951, yön: Alberto Lattuda; proleter Pin-Up kızdı o; *Mambo*'da, 1955, yön: Robert Rossen, sonradan ünlü bir dansöz olup çıkan bir işçi kız.) Banliyölerin, kasaba ve köylerin, insanın içini daraltıcı atmosferinde "mutlu yuva"lara karşı, kısa, aldatıcı bir alternatiftir onun canlandırdığı.

Erotik sinemanın hemen bütün yıldızları gibi Mangano'nun da cinsel ihtişamını ömür boyu koruması elbette olanaksızdı; Mangano sonraki rollerinde daha sade, daha sıradan bir çekiciliğin taşıyıcısı oldu. *Barrage contre le Pacifique*, 1957, *Jovanka e gli altri*, 1957 ve *La grande guerra*, 1959 gibi filmlerde, küçümsenmeyecek bir komedyenlik yeteneğini öne çıkartan sevimli bir kızdan başka bir şey değildir o artık. Bu filmlerin yönetmenleri, sırayla, René Clement, Martin Ritt ve Mario Monicelli'ydiler. Mangano, *Venedik'te Ölüm*'de, her şeyiyle tamamlanmış, gerçekleşmiş, nihai bir biçime kavuşmuş, "Siyah Gözler"de, hayatiyetini bitirmiş soyluluk dünyasının dışına kaçma girişimini gerçekleştirecek cesaret ve ka-

rakterden yoksun kocasını (Marcello Mastroianni) "anlayışla" o dünyanın içinde tutan aristokrat kadındır.

Silvana Mangano ilk filmlerinde bir bakıma, yeni İtalyan "diva"larının öncüsü sayılır. Mangano'nun olumsuz yanlarından ve özelliklerinden arınmış olan Gina Lollobrigida ve Sophia Loren, "daha doğal", daha vahşi, ama gene de daha masum erotikleriyle dünyaca tanınmış yıldızlar oldular. Her ikisi de bir sürü ucuz macera ve seks filmi çevirmiş, bu filmlerde çıplak, yarı çıplak görüne görüne, yavaş yavaş aynı düzlemdeki öteki yıldızlardan farklı olduklarını göstermeyi başarmışlar ve seyirci, sonunda, karşısında yepyeni bir kadın imajının bulunduğunu algılamıştır. Bu yeni kadın tipi, o zor koşullarda cinselliği de, sosyal sefaleti de kendisi ile uzlaştırabilmeyi başarır. Silvana Mangano'da hâlâ az buçuk tehdit edici (biraz vampımsı) bir yanı bulunan doğal, proleter kadın imajında şekillenmiş mitos, burada, cinsellik ile yoksulluk arasındaki bir iç bağa hitap ediyor, sanki cinsellik yoksulluğun, yoksulluk da cinselliğin ödülüymüş gibi bir anlayışı içeriyordu. Gina'nın safça, sıcakkanlı, canayakın dişiliği, erkeği, gündelik yaşamın bütün başarısızlıklarıyla barıştırmaya, onu, yenilgilerini olağan karşılamaya hazırlıyordu ve onun filmlerinin geliştirdikleri tavır, erkeğin (başlangıçtaki) kuşku ve endişelerinin dağılmasına destek verirdi. Bütün bir ulus bu kadınla gurur duyabilirdi. "Gina Nazionale" sadece erotik sembol değil, aynı zamanda belli bir iyimserliğin (bir tür şen bir fatalizmin) göstergesiydi de; tıpkı kendisinden hemen sonra ortaya çıkan Sophia Loren gibi, öyle fazlaca saf olmayıp, hesabını kitabını bilen, ne istediğini unutmayan, ama bu kaygılarla iyi yürekliliğini elden bırakmayan, seçtiği erkeğe eninde sonunda sadık kalan, onun kimi zaaflarını bağışlayarak ona destek olan; şen şakrak, ama aynı zamanda anaç cinsel cazibesiyle sosyal yenilgilere karşı bir panzehir.

Amerikan Pin-Up kızları savaşta askerlerin teselli ve umutları

anlamına gelmekteydiler ("She's what we are fighting for", uğruna şavaştığımız kimse o / Betty Grable ile ilintili sık sık alıntılanmış bir söz); onların İtalyan ardılları ise, yeni "diva"lar ve "göğüslü" yıldızlar, sosyal teselli aracıydılar. Böyle kadınları ortaya çıkarabildiği sürece gecekondulardaki ve unutulmuş uzak köylerdeki hayatın da katlanılabilir olması mümkündü. Birçok örneği gibi, burada da erosun imajı ne kadar "büyükse" (büyütülmüşse), sosyal çatışkı ve çelişkiler de o ölçüde küçülmekteydiler.

Bu arada Luigi Comencinis'in *Pane, amore e...* dizisinde olduğu gibi taşlamacı öğelerin yanısıra Neorealizmin üslup öğelerinin bir yankısı bu filmlere ulaşabilmiş, kullanım alanı bulabilmişlerdi. *Pane, amore e fantasia* (1953) filminde, köyün kibirli, burnundan kıl aldırmayan jandarma şefi Antonio Caratenuto (Vittorio de Sica) güzel, ateşli Maria (G. Lollobrigida) ile suskun, utangaç Annarella (Marisa Merlini) arasında seçim yapmak zorunda kalır. Maria ise sessiz, ağır başlı jandarma eri Pietro'yu sevmektedir. Dedikodu düşkünü köylülerin de işleri iyice berbat ettiği olayların ardından, Antonio Annarella ile, Maria da Pietro ile nişanlanırlar. *Ekmek, Aşk ve Fantezi*'nin bir devamı olan *Ekmek, Aşk ve Kıskançlık* (*Pane, amore e gelosia*, 1954) filminde Pietro bir başka köye tayin edilir, Maria parasal açıklarını kapatmak için, başka yer yokmuş gibi Antonio'nun evinde hizmetçilik yapmaya başlar. Kırsal fonu, olayları süsleyici bir tablo gibi kullanan bu filmler, Gina Lollobrigida'yı, cinsel çekiciliğini, istemeden, kazayla açığa vuran bir seks sembolü gibi sunarlar.

Gina Lollobrigida, bu tür "folklorik" özellikli filmlerin yanısıra cinsel çekiciliğini daha doğrudan sunmasına vesile olan tarihsel kostüme filmlerde de karşımıza çıkar. *Les belles de la nuit* (1952, yön: René Clair) tarihi konuları işleyen filmleri, abartılarla, matrağa alırken, Griffith'in ünlü *Intolerance*'ının da ironik bir versiyonu sayılabilir. Filmde başarısız bir müzikçi, düşlerinde geçmişin beli-

li tarihsel dönemlerine geri gider; gerçek hayatının aksine, bu düşsel yolculukta maceraların üstesinden gelir, sevgiler yaşar ve üne kavuşur. Ateşli, egzotik bir güzellik olan Gina ise, kahramanımızın (Gérard Philipe) başını bol bol derde sokar; çünkü düşsel figürler, bağımsızlaşıp başlarına buyruklaşma eğilimi taşırlar. *Fanfan la Tulipe* (1952, yön: Christian-Jacque) filminde, Lollobrigida, 15. Louis dönemindeki bir asker toplayıcısının kızıdır. Kahanetlerde bulunan bir çingene kılığına girip Fanfan'ı (Gérard Philipe) asker olmaya ikna eder. Ama daha sonra Fanfan'ın kraliyet sarayında başı belaya girince de ona yardımcı olur; bir sürü kargaşadan sonra birbirlerine bağlanırlar. Bu romantik-ironik macera filminde de Gina Lollobrigida, klasik bir vampın yıkıcı özelliklerini taşımayan safça bir seks sembolü, masum bir erotik düşün temsilcisidir ve özellikle de yakışıklı, kurnaz ama delikanlı görünümlü, gözüpek Gérard Philipe, romantik havasıyla ve öyle hiç de irikıyım olmayan küçük erkek yapısıyla Lollobrigida'yı erotik bir imaj olarak tamamlar. Gina'nın verdiği, oyunundaki erotiği apaçık sunar görünen izlenime karşın, ehliliği, evcilleştirilmişliği çok belirgin bir cinselliktir onun seyirciye gösterdiği; sevimlileştirilmiş bir babaerkil sunumdur.

Lollobrigida'nın Hollywood filmlerinde, görünümündeki "egzotik", uzak, yabancıya özgü yan öne çıkartılır. Gina Hollywood'ta, Amerikan sinemasının bir yerlerden ithal ettiği kadınlarda görmek istediği niteliğin yaftasını takmadan edemez. Egzotik "güzel yabancı" Sanki Hollywood'ta, onun cinsel cazibesinin öyle pek de tekin olmayan bir niteliğe büründürülmesi şarttır. *Salomon and Sheba* (1959, yön: King Vidor) filminde o çok "normal", ortalama olma niteliğini kaybetmiş, daha çok bir "erkek diva" olan Yul Brynner ile birlikte göründüğü sahnelerde, erotik türün stilizasyonuna ve teatral klişelerine tamamen boyun eğmiştir. "Bu dev filmlerde büyük, şaşalı anlar, sadece geniş panoramalarda ve sahneler-

de karşımıza çıkmaz. İki kişi arasındaki ilişkinin gösterildiği (gizli) sahnelerde de duyguların büyüklüğü, mimarinin, dekorun ve figüranlarına ihtişamıyla yarışmak ister gibidir. Süleyman, Melike Belkıs'ı ilk kez çadırında ziyaret ettiğinde, Melike bir divana uzanmıştır; Süleyman yavaşça ona doğru eğilir; kadın hafifçe ona doğru uzanıp dudaklarını öpmesini ister gibi yapar, ama son anda geri çekilir; küçük bir sonsuzluk girmiştir araya. Daha sonra bir kayıkta, üzerlerine sarkmış dalların arasından yol alırlar; Süleyman şiir söylemektedir; bu ikisinin birbirlerini ilk kez öptüklerinde yavaşça uzanıp kameraya doğru nasıl döndüklerine de dikkat edin." (Winfried Günther) Sadece King Vidor gibi bir "viktoryan" yönetmen İncil'deki erotik mitolojiyi, kesintisiz, bir kopukluk yaratmadan Gina Lollobrigida'nın biraz kaba cinsel çekiciliği ile bütünleştirebilirdi.

John Sturges'ın savaş filmi *Never so Few*'da (1959) Gina, cesur askeri (Frank Sinatra) entelektüelle (Peter Lawford) tercih eder. *Go Naked in the World* (1960, yön: Ronald Mac Dougall) Gina, kendisine genç bir adamın (Anthony Franciosa) âşık olduğu lüks bir fahişedir. *Woman of Straw*'da (1964, yön: Basil Dearden) Sean Connery ile birlikte kusursuz bir cinayet işlemeye çalışır. Gina Lollobrigida, Avrupa'daki filmlerinin aksine, Amerika'da alabildiğine tehlikeli, gerçekten de insafsız (olup biten üzerinde fazla kafa yormayan) bencil biri olarak karşımıza çıkar. Rollerindeki kimi yanlar, doğrudan *femme fatale*'in, vampın geleneğine bağlanabilir.

Altmışlı yılların ortalarına doğru Lollobrigida'nın tipi gitgide daha çok, komedi filmlerinde ironik bir karaktere bürünmeye başladı; o egzotik "yabancı" gitmiş, yerine tipik bir İtalyan göçmeni gelmişti. *Strange Bedfellows* (1964, yön: Melvin Frank) Gina'yı karakteristik "iyi" Amerikalı Rock Hudson ile bir araya getirir. İtalyan mizacı, ortalığı birbirine katmasına yeter de artar; bu vahşi İtalyan kedisi ile onun ağırbaşlı, "ortalama" Amerikalı kocası bir-

birlerini iyice yedikten sonra, baştan belli "happy end" imdada yetişir. *Buona sera, Mrs Campbell*'de (1968, yön: Melvin Frank) Gina, dediğim dedik İtalyan kadını olarak gayrimeşru kızına "üç babanın" bakmasını sağlamıştır, bir İtalyan köyünde yaşamakta ve savaş sırasında yakın ilişkilerde bulunduğu üç Amerikalı subaydan nafaka almaktadır. Derken üç subay birden çıkagelirler. Bu komedilerde Lollobrigida tipinin folklorik, pittoresk görünümü değişikliğe uğrayarak işin içine turistik bir gözü de katar: Amerikalı gözünden bakıldığında, sevimli, biraz geri kalmış, handiyse çocukça; doğal erotiğini ekonominin kurallarına göre işleyen sistem içinde henüz yitirmemiş bir halkın sembolüdür o; eğlendirici bir sembol.

İtalya'da Sophia Loren tipi, Gina Lollobrigida'ya değişen koşulların habercisi olan bir rakip çıkartır. Sophia Loren, kadının sosyal rolünün bir kez daha değiştiğinin işareti gibidir. "Gina Lollobrigida, çekiciliğinin farkında olmayan, bu cinselliğini safça ve öylesine seyre sunan kadınken, Loren, silahını, algılanması zor olmayan bir taktiksel beceri ve kurnazlıkla yerli yerine oturtur. Loren, saklamadığı bir hıncın, yapmacık masumiyetini bastırmasına izin verir. Önce göğüs savaşını kazanıp, rakibinden, "Ekmek, aşk ve..." filmlerini kapar. (*Ekmek, aşk ve binlerce öpücük*; 1955)

Bu dizinin en sonuncusu olan Dino Risi yönetmenliğindeki film, jandarma Caretenuto'nun Sorrent kentindeki aşk serüvenlerini anlatır. Sophia Loren, âşığını çıldırtmak için Caretenuto'nun bir evlenme teklifini bile geri çevirmeyip amacına ulaşan "Donna Sophia"dır. Bu filmlerde, kadın, mağrur, kendini beğenmiş, zarafet budalası erkeklere göre hep daha üstün bir konumdadır; bu komedilerde kadının iyi niyetli hileleri, rayından çıkmış olayları yeniden yoluna sokar ve kadın, kendi yaşamını ve cinselliğini tayin etme ve özgürleşme hakkını (bu koşullar altında) öne sürmeyecek kadar akıllı gibi görünür. Erkek hegemonyasına karşı apaçık tavır alıp

baş kaldırmak yerine, çıkarlarını alttan alta, bir dişinin "silahlarıyla" koruyan ve dayatan akıllı kadının, babaerkil ideolojisini erotik çekiciliğiyle böylesine tutarlı bir şekilde bütünleştirebildiği başka filmleri boşuna ararsınız.

En az Gina Lollobrigida ve Silvana Mangano kadar ateşli ve cazgır bir İtalyan dilberi olan Sophia Loren, onlardan daha burjuvadır (yani, daha planlı hareket eder, dolayısıyla da elegeçiricidir). Bu tip, *La donne del fiume* (1955, yön: Mario Soldati) ya da *Scandalo in Sorrento* (1955, yön: Dino Risi) gibi filmlerde şekillenmeye başlar.

Aslında *Pane, amore...* filmlerinin kalıplarını aynen tekrarlayan "Scandalo in Sorrento"daki rolü, ellili yılların özelliklerini karakterize etmek bakımından ilginçtir. Loren, kurnazca ve dikkatli bir şekilde, arzu ettiği ama kendisine yüz vermeyen adamı ele geçirmek için, cinsel çekiciliğini kullanır ve filmin sonunda iyi bir eş olur. *Attila* (1958, yön: Pietro Francisci) ve *El Cid* (1961, yön: Anthony Mann) gibi tarihsel konulu filmlerde Lollobrigida'dan daha aristokratça bir etki yayar; ondan farklı olarak, tarihsel dramanın içinde düşünerek ve eylemlerini bilinçli olarak yönlendirerek aktif bir rol alır; Gina Lollobrigida, erkekler dünyasının hiyerarşisine karşı masum bir meydan okumayken ve *Notre Dame* (1957, yön: Jean Dellannoy) filminde olduğu gibi, acımasız, takıntılı ve boğucu bir erkekler dünyasının göbeğinde "doğal insan", güzel çingene Esmeralda olarak ortaya çıkarak, güç bela bastırılmış dürtüleri yeniden uyandırıp katıksız aşkı yaşama yeteneğini de harekete geçirmeyi başarırken, Loren tipi, aristokrat bir cinselliği de temsil eder. Güldürü çizgisinde yorumladığı (ve de pek inandırıcı olmayan) çok erkekli cinsel ilişkiler ve fahişelikler de dahil olmak üzere, erotik provokasyonlarının tümü, onun, aslında muhafazakâr, yüreğinde düzenden yana istekler taşıyan bir kadın olduğu gerçeğini gizleyemez. Düzenin korunmasına alışıldık dışı yollardan ve

araçlardan hizmet etmesi, bu gerçeği değiştirmez. Başlangıçta iki yıldız arasındaki (Lollobrigida-Loren) rekabet gibi seyirciye yansıyan çekişme, düzeni koruyucu, muhafazakâr idealin, isyancı ideale üstün gelmesi biçiminde noktalanır böylelikle.

Boy on Dolphin (1956, yön: Jean Negulesco) Sophia Loren'in ikinci Hollywood filmi, onu hırslı, kirli işlerin adamı bir antikacı ile temiz bir Amerikalı arasında sıkışıp kalmış bir "sünger avcısı" olarak sunar. Yönetmenliğini Martin Ritt'in yaptığı *Black Orcid*'te (1958), İtalyan göçmenlerin arasında yaşayan ve bir yığın sosyal, cinsel soruna göğüs germek zorunda kalan genç bir duldur; kendisi gibi bir dul olan bir erkekle (Anthony Queen) ilişkisi onu bu kıskaçtan sıyırır. Sophia kendisinden daha yaşlı bir erkekle biraraya geldiği bu melodram özellikli filmle birlikte, "psikolojik" temellere dayanan konulara dönüş işareti verir; onun yerleşik ahlak anlayışına daha çok "entegre" olduğu bu filmler, Loren'in kariyerini sağlamlaştırdıkları gibi, onu salt bir seks yıldızı olma düzeyinin de üstüne çıkartacaklardır.

Loren'in erotiğinin Lollobrigida'nınkinden daha sosyalleştirilmiş, "ortasınıfın özelliklerine adapte edilmiş" bir erotik olduğunu komedi ağırlıklı filmlerinden çıkartmak mümkündür. *Heller in Pink Tights* (1960, yön: George Cukor), Loren'i, vahşi batıdaki bir aktrist olarak takdim eder; westerne özgü gelgitlerin ve kargaşaların ardından tiyatro grubunun eski yöneticisi ile evlenecektir. Avrupa'da ise Sica ile birlikte yaptığı bir dizi filmde, folkloristik komediyi, stilize edilmiş cazgır, ateşli İtalyan kadını ile birleştirmiştir. De Sica, *La ciocara*'da (1960), geleneksel savaş karşıtı film kervanına katılırken; Loren, şavaşın dışında kalabileceğine inanan apolitik bir kadını canlandırır. Sonraki komedi ağırlıklı filmleri, nispeten iddiasız star-sineması örnekleri oluştururlarken, Loren bu filmlerde tipini ve oyun tarzını sağlamlaştırma olanağı bulmuştur. Loren, ilk filmlerindeki erotik dilber pozisyonunun aşağılayıcı ya

da küçük düşürücü etkisinden sıyrılıp, bir karakter oyuncusu kimliğine bürünürken, lumpen proletarya arasında olduğu kadar aristokrasi içinde de sıklıkla rastlanabilen ve bir mitos olarak sosyal çelişkileri ayraç içine alıp dışta bırakan süper İtalyan kadını imajını kazanır.

Ieri, eggi, domani'de (Dün, Bugün, Yarın) (1963, yön: Vittorio de Sica) Loren ile kafası karışık, telaşlı, ne yapacağını bilmez, şaşırmış İtalyan erkeğinin prototipi Marcello Mastroianni arasındaki ilişkinin temelleri sorgulanıp gözönüne serilir. Her ikisi de, hegemonik babaerkil erkeğin kadın tarafından neredeyse gönüllü bir biçimde desteklenip ayakta tutulmasını ve toplum içindeki yerinin sağlamlaştırılmasını ironik bir dille tartışmaya açan filmin çiftini oluştururlar. Üç ayrı episod, erkekleri kullandığı kadar onların kafasını karıştıran, akıllarını başlarından alan, ama özünde, bir "ailenin" ortadireği, iyi mücadeleci kadın olma özelliğini koruyan dişi vardır karşımızda. Yoksul Napoli semtlerinden birinde (Dün) Loren, işsiz Marcello'u, sersefil haline aldırış etmeden koca olarak "kullanır"; İtalyan polisi için hamile ve lohusa kadınlar dokunulmazlık taşıdıklarından, Loren, bu özellikleri taşıdığı sürece cezasını çekmek üzere hapse atılamamaktadır. Marcello, bir düzine çocuk arasında, ahı gitmiş vahı kalmış figüranıdır kadının oyununun. Roma'daki bir çatı katında (Bugün) Bolonya'lı fabrikatör oğlu, saftirik Marcello'nun aklını başından çalan soylu fahişedir Loren; ama planlarını tam işleteceği sırada hep beklenmedik bir şeyler gelip araya girer; sonunda namuslu ve iffetli olma sözü vermek zorunda kalır. Milano'dan kuzeye giden otoyolun üstünde (Yarın), burnu büyük milyoner kızı Loren, yazar Marcello ile birlikte bir hayatın hayallerini kurar; gelgelelim beriki Mercedes arabayı hurdahaş hale getirince öfkeden kudurur. Loren'in isyanı ve başkaldırısı ciddi değildir; kalıcılıktan uzaktır; bir süre karşı olunan şey, bir süre sonra tam da onaylanan bir şey olup çıkar. Karşı oluş ile onaylama içi-

çe geçmişlerdir burada. Bir uçta reddedilen, öteki uçta, en çok istenen şeye dönüşür sonunda. Sophia Loren, isteme hakkı taşımadığı şeyi gerçekleştirmeye de kalkmaz ve zaten beceremez bunu ve onun imajında böyle bir tavır, sorunsuz olağan bir görünüme bürünür.

Ülkemizde "İtalyan Usulü Evlilik" adıyla büyük ilgi gören *Matrimonio all' italiana* (1964) filminde Sophia Loren, 20 yıl sonra bencil arkadaşı Mastroianni ile pek de dürüst olmayan yollardan evlenmeyi başaran eski bir fahişeyi canlandırır. Kendi seçtiği hapishaneye kendi ayağıyla giren insanın geçmişindeki maceraları, küçük, bağışlanabilir günahlardandır.

De Sica, Loren ile yaptığı ve melodram yanı daha ağır basan sonraki filmlerinde (*I girasoli*, 1969; ya da *Il viaggio*) Loren tipinin acı ve sıkıntılara katlanabilme direnci ile, aşkın sorunlarını göğüslemedeki "kadınsı cesaretini" bir araya getirir. Bunlar, Loren'in rollerinde daha baştan itibaren apriori varolmuş olan ve onun "yapıcılığının" öteki yüzünü oluşturan karakteristik özelliklerdir. Rakibi Lollobrigida'da adeta tipine bir ihanet anlamına gelebilecek böyle bir gelişme, erotiklikten özverili aşka doğru geçiş, Loren tipini biraz zamanüstü bir düzleme taşıyıp, onun rollerine az çok "klasik" bir boyut eklemiştir (dolayısıyla da klasik ile birlikte düşünülecek olan "denge" ve sağlamlık özelliklerini kazandırmıştır.) Ve, Loren'in görünümünün ayrılmaz özelliği olan erotik, gitgide daha çok, onun (kendi geçmişinden) yaptığı bir "alıntı" karakterine bürünmüştür; belli bir yaş basamağını aşmış öteki seks yıldızları, erotiklerini öne çıkartmayı akıllarının ucundan bile geçirmezlerken; Loren, kendini "alıntılarken", yaşlı Loren'i de bu yolla aşmanın hazzını yaşar. Özellikle Amerikan seyircisini etkileyen *mother earth imajı*'nın yanısıra içinde erotik düşler ile burjuva ideallerinin bütünleşmesine olanak tanıyan "reform geçirmiş orospu" arketipi; bu her iki karakteristik yan da, elbette eskiye göre oldukça zayıfla-

mış, etkilerini yitirmişler ve gerek "toprak ana" imajı gerekse orospu arketipi, maceralar dolu bir geçmişin bir tür kalıntılarına dönüşmüşler, kimileyin güldürü kimileyin de melodram ortamında meydana çıkarak, çatışkı ve çalkantılara yol açmaya başlamışlardır. Charles Chaplin'in *A Countess from Hong-Kong* (1967) filminde, sonunda burjuva dünyasının içine entegre olunca, kargaşa da sona erer. Loren'in cinsel çekiciliği, oldukça "burjuvasal", düzene uygun amaçların aracı olduğu için, bu erotik kolayca "hoşgörülür" O, dişil erosu, Marcello tarzındaki sorunlu erkeklerle bile bağdaştırır.

İtalyan sinemasının Loren gibi, önce göğüsleriyle ün yapmış İsveç kökenli seks yıldızı Anita Ekberg için, bu anlamda bir ehlileşme, erosunu düzen sağlayıcı amaçların hizmetine sunma söz konusu değildir. Biraz Lollobrigida ve Loren'i anımsatırcasına ilk Hollywood filmlerinde az çok zararlı bir bataklıkta yetişmiş "egzotik" bir çiçektir Ekberg. *Blood Alley* (1956, yön: William Wellman) ya da *Back from Eternity* (1956, yön: John Farrow) gibi filmlerde, macera sinemasının çift ruhlu kadınını canlandırırken ya da *Artists and Models*'te olduğu gibi (1955, yön: Frank Tashlin) karanlık süper güçlerin emrindeki bir ajan kimliğinde Jerry Lewis'i kaçıran kriminal bir tipken, Avrupa filmlerinde daha çok çıldırtıcı bir afet havasındadır. Fellini'nin erotik kozmosunda insan ilişkilerinin çığırından çıkmışlığının kulak tırmalayan sinyalidir. *La dolce vita*'da (1960) Roma'da geçen çılgın bir gecenin ardından Marcello Mastroianni ile birlikte ünlü Fontan di Trevi'de (aşk çeşmesinin sularında) yıkanan Ekberg, erotik meydan okuma ile kutsal (bir yere) meydan okumayı birleştiren yapay bir seks sembolüdür sanki; seksusun yabancılaşmışlığının bir metaforu. ("Cinecitta'yı Hollywood'a, ülkesini tüm dünyaya açmış 'turizm cenneti' İtalya'nın başkenti Roma'nın en hızlı dönemenin bir görünümüdür bu... Partilerde oluk gibi şampanya akar, iç sıkıntıları anlamsız erotik oyunlarda boğulur, kuzeyden gelen Sfenks Anita Ekberg 'aşk çeşmesi'nin su-

larına kendini bırakıverir; ama 'dindar İtalya' da oradadır." A. Dorsay.) *Bocaccio 70*'te ise, erotik tonu ağır basan bir reklam afişi üzerindeki kadındır Ekberg; resim canlanır, afişten çıkan kadın, anti-seks kampanyasının savunucuları ile uğraşmaya başlar.

Anita Ekberg'in cinsel çekiciliği hiçbir zaman öyle tam "sahici" bir etki yapamadı; o kendi aslını ortaya koyamadı; Ekberg hep metaforik, hatta cinselliği karikatürize edercesine abartan tarz ve görünümüyle belleklerde kaldı. Sarışın, *oversexed* bir etki yapan bu Kuzeyli, tıpkı "Sfenks"i andırırcasına bir taş soğukluğu, üşütücü bir dişilik, biraz azap verici bir erotiği temsil ediyor gibiydi; femin bir dişilik olarak tasarlamak güçtü onun sunduğunu; sadece, oldukça sorunlu bir erkek fantezisinin erotik hayallerinin ürünü olarak algılandığı ya da daha doğrusu ortaya çıktığı yerde –ama orada da artık komik olana yakın düşerek– tamamen inandırıcı olabilmişti. (Yeniden Jerry Lewis ile karşılaştığı, Gordon Douglas'ın *Way... Way Out*, 1966, filminde olduğu gibi)

Ellili yılların İtalyan sinemasında hiç de karmaşık olmayan, düz bir cinsel çekiciliğin kaynağında, sayısız kostüme filmde az çok çıplak "vaziyette" seyirciyi ajite eden Silvana Pampanini bulunur. Pampanini'nin doğrudan, apaçık cinsel çekiciliği ve etkisi, güvenilir dişiliği, onu erotik sinemanın "halkçı" yıldızı yapmaya yetmişti. Pampanini de erotik olmaktan çok ulusal bir mitostu; öyle ki, oynamaktan çok öylece göründüğü, "uçurumları, çukurları" bulunmayan bu tensel haz anıtı, eleştirmenlerin bile kafasını karıştırarak, hemen hemen orta şekerlinin üstüne hiç çıkmayan filmlerinin kalitesiyle bağdaştırılmayacak kadar "ciddi" yorumların kaleme alınmasına yol açmıştı. Patlarcasına taşan, bereketli, tipik İtalyan güzelliği, izleyicinin, gözlemleyici ve seyircinin aklını başından alarak, her türlü eleştirel mantığı, serinkanlı düşünebilme becerisini, entelektüalizmin kılı kırk yaran önyargılı düşünme alışkanlıklarını devre dışı bırakmaya yetmişti. Gözlerimizi "tıka basa"

doyuran güzellikti o; "hani şöyle söylemem mümkünse, derin bir dinginlik yayan güzelliktir" der aslında sinemayla arası hiç de iyi olmayan Vincenzo Cardarelli ve duvarlarda, yurtseverlik şiirlerinin yanı sıra, Silvana Pampanini'nin güzelliğini öven şiirlere de rastladığını yazar. Bir erotik film yıldızının böyle bir kült nesnesine dönüşüşü, bize Amerika'daki Pin-Up'ların işlevini anımsatmakta, böyle olunca da, bu türden erotik mitlerin, oldumolası, ulusal güven duygusunun ve gururun sallantıya uğraması durumu ile çok özgün bir bağlantıları olduğu izlenimi güçlenmektedir. Kitabımızın giriş bölümünde, Erotik Eğlence'nin Mitolojisi ile ilgili olarak söylediklerimizi anımsayacak ve kadının kültürel düzlemdeki yansısının, erkeklerin "kolektif mülkiyetlerinin bir biçimini oluşturduğu" (öteki deyişle, kadını kültür içinde estetize eden erkek toplumunun, bu yoldan ona ortaklaşa el koyduğu) görüşümüzü değerlendirecek olursak, bu durumda, *-american girl*'ün (Michael Ritchie'nin, 1974' te yaptığı *Smile*'da alaycı bir eleştirinin süzgecinden geçirdiği Amerikan kızı'nın) içine yerleştirildiği kült haresinin ya da neodivisimo perspektifine sokabileceğimiz İtalyan kadınının tipinde dile geldiği gibi– babaerkil despotun, tıpkı bağımlının beli bir "maddeye" ihtiyaç duyması gibi muhtaç olduğu böyle bir kolektif (mülkiyet) mitosunu, gözkırparak onayladığını ileri sürmek pek de yanlış değildir.

O.K.Nerone (1951, yön: Mario Soldati) gibi, doruk noktalarını orjilerin, kitlesel dans ve banyo sahnelerinin oluşturduğu ilkçağ konulu filmlerde, cinselliğini neşeli bir eğlencenin parçası olarak sunan, sade bir kadındır Pampanini. Pampanini belli bir anlamda, ne çok belirgin bir karakter özelliği, ne bir geçmişi ve ne de "öyküsü", duyguları olmama gibi özelliklerle belirlenmiş seks filmleri yıldızlarının öncüsü de sayılabilir. İçinde tarihsel ve ahlaksal çelişkileri gizleyen, özgün bir erotik mitos değildi o; şu Batı'da moda sözcükle tanımlamamız bağışlanacak olursa, salt, katıksız erotik

eskapizmin (gerçeklikten ve hayatın somut taleplerinden, imajiner bir gerçekliğe kaçma) temsilcisidir o; gerçekliğin yavaşlatıcı, işlerliğini önleyici etkilerinden uzak, bozulmamış bir çevre içinde, erkek seyircinin, hoş, huzur verici ve onaylayıcı duygularını hareketeye geçirmekten başka bir derdi olmayan biri.

Seks filmlerinin içinde karşımıza çıkan erotik görüntülerin (resimlerin) kendilerinden hareket ederek yorumlanmalarının artık mümkün olmayacağı bir nokta vardır. O noktada, onları herhangi bir dış gerçeklikle ilintilemek, birer gösterge olarak şuraya buraya yollama yaptıklarını söylemek olanaksızdır. Böyle bir filmde, su, doğal çevre vb. gibi geleneksel, (erotiğe) "girişi" hazırlayıcı sembollerin kuşatarak imgeleştirdiği ve aralarından büyük olasılıkla en güzel olanının, filmin yarımyamalak dramatik olaylarını sürüklediği birkaç güzel kadın, seyirciyi her zaman büyüleyecektir. Altmışlı yılların perdeyi işgal eden tipik seks filmlerinde ilginç ve yorumlamaya değer birçok yan bulunabilir; bu filmler ve içinde yer alan öğeler, dönemin havasına, o tarihsel kesitin ruhuna ve atmosferine bağlanabilir; bu seks filmleri, bir bütün olarak kadının bağımlılığı konusundaki alaycı, ısırıcı, saldırgan anlayışlarına, yerleşik ilke ve normlardan uzaklaşan (kadın) tutumuna karşı takındıkları tutucu tavırlarına bakılarak, dönemin bir tepkisi olarak da değerlendirilebilirler; ama bu filmlerdeki görüntülerin, erotik resimlerin kendileri için geçerli değildir böyle bir ilintileme girişimi. Onlar totolojik bir özellik taşıyıp, tekrarlarla, sadece kendi kendilerine yollama yaparlar. Alıp götürüp şu bu dış gerçeklik ile ilintileyemezsiniz onları. Dolayısıyla seks filmlerinin erkekleri belli klişe öğelerle her zaman etkilemeleri ya da bu filmlerin şu bu özelliklerinin, dönemin bir şeylerine karşılık gelmesi, oradaki erotik-cinsel görüntüleri açıklamamıza katkıda bulunmayacağı gibi, bu görüntülerden yola çıkarak da öteki alanda bir şey söylememiz olanaksızdır. Bir bakıma seks filmlerini, bu özellikleriyle anlamaya çalışırken, erotik

filmleri de gene bu yönden, berikilerden ayırdedebiliriz. Biraz daha basitleştirerek şöyle de diyebiliriz: Erotik film, "seksüelleştirme sürecinin" bir türüdür; erotiği, kendine özgü kültürel yatağı içinde yerleştirilmiş olduğu yerden itibaren ele alıp geliştiren ve bu yatakla birlikte yorumlamaya çalışan bir süreç; katıksız seks filmleri ise, bir "seksüelleştirme sürecinin onayıdırlar"; sürecin işlemesini ağırlaştıran, gelişmesini zorlaştıran etkiler, kopukluklar ayıklanıp bir kenara bırakılmışlardır; hatta katıksız seks filminin dramaturjisi de bu ilkelere ayak uydurmuştur. Seks filminin ilk öncü biçimleri, Silvana Pampanini'in filmleri ile Lollobrigida'nın ve Loren'in ilk filmleri, seks filmi ile erotik film arasında bir yerde işlevlerini hayata geçirirler.

Tıpkı İtalyan sineması gibi, savaş sonrası Fransız sineması da yeni erotik idoller; yeni anlayışlara karşılık gelen modalar ortaya çıkarmakta gecikmedi. Martine Carol da, Pampanini gibi, öyle mitolojik yanları bulunmayan katıksız bir seks-idolüydü; Carol, bir dizi *Caroline Chérie* filminde, "kibar" ve maceralarla dolu bir çağda dolaşan, hafifmeşrep, safça bir kızı canlandırırken, bu kostüme filmler gele gele Martine Carol'ün "sevişme sahnelerini" hazırlama amacına indirgenmiş bir sürü macerayı peşpeşe takmaktan öte bir işlev taşımazlardı. (Örneğin, *Une caprice de Caroline Chérie*, 1952, yön: Jean Devaivre). M. Carole tıpkı Pampanini gibi "rönesansa özgü" bir *Lucrèce Borgia*'yı (1952, yön: Christian-Jacque) perdeye yansıtmış ve gene aynen Pampanini gibi, tarihsel bir çerçeve ve ortam içinde, Fransız sinemasının o zamana kadar eşine örneğine pek rastlamadığı bir şekilde, kadını cinsel nesne olarak sunmaktan geri kalmamıştır. Martine Carol, hiçbir zaman İtalyan yeni diva'ları kadar ünlü olamamıştır, ama Fransız sinemasının gelişmesinde de, sadece Brigitte Bardot'nun hazırlayıcısı olmanın da ötesinde, atlanmaz bir önemi vardır. Çıplak göğüs ritüelini adeta bir "sanata" dönüştürerek seksi "kullanılabilir" hale getiren odur;

oyununda canlandırdığı tiple, ellili yılların erotik koşullarını ve potansiyelini, Amerika'da Pin-Up'ların yaptığı gibi, ortak bir paydada toplamayı başarmıştır. Filmlerinde yıkıcı olduğunu pek göremezsiniz onun; "erkekleri öldüren" Lükres Borjiya olarak bile, açığa çıkmış tensel hazzı sunan, hatta daha çok erkeklerin kurbanı olan bir kadındır o; ve *Caroline Chérie* filmlerinde erkeklerin şiddetine o kadar maruz kalır, bu şiddete o kadar korunmasız teslim edilmiştir ki; onun "tecavüze" uğradığı sahneler, neredeyse filmlerinin "alamet-i farikası"na dönüşmüşlerdir. Bütün bu saldırılara ve tecavüzlere rağmen, masum bir çiçek gibi, ne dünyaya, ne kendine, ne de aşkın "saflığına" olan inancını kaybeder o. Martine Carol'ün teşhirciliği, erkek ile, seyirci ile kendi arasındaki gizli bir anlaşmayı ele verir gibidir; ve baştan çıkartıcılığı, aslında kendini teslim etme biçiminde gerçekleşir. Âşığından çok kendi bedenine âşık olan kadının narsizmidir bu; ve onun cinsel cazibesini tarif eden unsur da işte bu narsizmdir: Dürtülerinin kendi dışındaki bir amaca dönük olmaması, narsizminin, onun kendisini kendi dürtülerinin amacına (hedefine) dönüştürmüş olması ve cinselliğini estetize ederken, bizzat kendisinin (bu narsizmden ötürü) cinsellik nesnesine dönüşmekten de kurtulamayışı; kaderini de belirleyen etmendir bu filmlerinde. Duruma göre bu cinsel nesnenin değeri ya yükselir ya azalır; bu iniş çıkışla birlikte, kaderi de ya kötü ya iyi bir kader olarak belirir. Emil Zola'nın, görmüş olması halinde kendi eseri ile ilintisini kurmakta çok zorlanacağı *Nana*'yı (1954, yön: Christian-Jacque), Martine Carol canlandırır.

Bütün bu filmler, Carol'un canlandırdığı kadınların cinselliğini sömürüp durmuşlardır; Max Ophuls ise önce öyle oyunsu, ama gitgide "yozlaşan" erotik bir teşhirciliğin öznesi ve nesnesi durumuna düşen kadın (*Lola Montes*, 1955) mitosunu, gene M. Carol aracılığıyla büyüteç altına yatırır. Ahı gitmiş vahı kalmış bir sirkte sahneye çıkan, hasta, kimi kimsesi olmayan dansöz Lola Montes'in

hayatı, skandallardan oluşan öykülerin bütünüdür adeta. Film geri dönüşlerle, Lola Montes'in gerçek hayatından parçalar sunar; ikide birde elindeki kamçıyı şakırdatan bir sirk takdimcisi (Peter Ustinov) bu "parça" öyküleri yorumlar. Lola Montes, mutsuz bir evlilik anımsamaktadır geçmişinden, besteci Franz List ile yaşadığı olayları, Bavyera Kralı I. Ludwig ile olan macerasını. Lola Montes'in, seyirci için kullanılabilir, değerlendirilebilir olanı, sirk bölümlerinde imgeleştirmesi gibi, onun hayatı da gitgide bir imge, bir kopya, bir projeksiyon olup çıkar. Aslı yitirilmiş bir kopyadır o sanki. Ve "gerçek kadın" artık tutunamaz bu kopya, bu imge ya da projeksiyon karşısında. Daha doğrusu ona ayak uyduracak olgunluktan uzaktır. Erotiğini bir kez ekonomi ile ilintilemiş olduğundan, kurtuluşu da olanaksızdır Lola'nın. Her türlü versiyonu ile bir Pin-Up kızın sonudur Lola Montes'in sonu: bir hayvan gibi kafeste dolaştırılıp kırbaçla sindirilmek. Dişi cinselliğinin egzotikleştirilmesi, taşınabileceği en uç noktaya kadar gitmek ister; ve orada, seks nesnesi olmaktan kaynaklanan meta değeri, bu tırmandırılmaya boyun eğmiş yabancı imajı içine geçer tamamen. Filmde, kendine ulaşabilmesi için önce kaçıp gitmesi gerektiği anlamında bir söz söyler. Bu yabancıdan uzaklaşmadan asıl kadın kimliğine dönmesi olanaksızdır. Erkek seyirciler aşkı bir kedi-fare oyunu olarak seyrettikleri sürece keyiflerine diyecek yoktur; kadın kediye teslim olduğunda; ya da kaçmaktan vazgeçtiği anda, seyirci bayılır ona.

Lola Montes'in hayat öyküsü, alış-veriş ilişkilerini anımsatır bize. "Lola Montes'de bir insanoğlu, elden ele dolaşıp sahibini değiştiren para gibi dolaşıma girer. (çünkü; Lola, sahiplerini, erkekleri değiştirmemektedir: Onlar onu para gibi kullanmakta, takasa sokmaktadırlar.) Gerçekten de sirkte satılacak (dolaşıma sokulacak) nesi varsa, satılır; insanlığı 25 Cent'e, 1 Dolar'a. Geçmişteki sevgililerinden bugüne sarkmış biri olan ahırlar bakıcısının kimliğinde geçmişindeki bütün âşıkların bir araya gelip savunmaya geç-

tiklerini görürüz. Dolayısıyla da, sirkteki ahır sorumlusu ile Lola Montes arasında olup biten de, bir zamanlar Lola ile âşıkları arasında olup biten ve sevgiymiş gibi görünen, şimdiyse, bu son ilişkide adını ve gerçek tanımını bulan şeyin özüdür." (Hartmut Bitomsky).

("Film alışılmış dramatik kalıplarla oynayan özgür, serbest, biraz da Brecht'çi bir niteliğe bürünüyordu... Seyirci bu yapıyı kavrayamadı," Dorsay) Sinemanın temel uzlaşmalara dayalı kalıplarını bu şekilde paramparça etmek, erotik tür için bağışlanmaz bir hata; gişe hasılatının dibine dinamit yerleştirmek demekti. "Film iki seksen yattı" (Dorsay), sinemalara orası burası kesilmiş, eksik geldiği yetmiyormuş gibi, Martine Carol'ün kariyerine de bir süre için darbe vurdu. *Action of the Tiger* (1957, yön: Terence Young) ya da *Ten Second to Hell* (1957, yön: Robert Aldrich) gibi filmlerde, "Kıta Avrupası"ndan gelmiş olmanın ötesinde tipine herhangi karakteristik bir boyut eklemeyi beceremedi.

Erotik kostüme filmlerinin Fransız versiyonu altmışlı yıllarda bir rönesans yaşadı: Aslında bu filmlerin erotizmi, öncekilere göre daha az açıktı. Türün içine sokulan melodram öğeleri, erotik ilişkileri dramatize etmeye yardımcı olmaktaydı. Tümüyle, baş kişinin nesneleşmiş cinsel cazibesi üzerine kurulu Martine Carol filmlerinden farklı olarak bu yeni filmler bayağı ahlaksal değer iletiyor, ve –hani önce insana biraz şaşırtıcı da gelse– intikam ilkesi üzerinden hareket ediyorlardı. Dişi kahramanların yabancılaşmış seksus'ları, o çocuksu saflıklarını yitirip kutsal kurumları, anarşist bir şiddetin hedefi haline getiren ya da eşlerine berbat davranan erkekleri mahvetmekte kullanılan bir araca,dönüşüveriyordu.

Michele Mercier *Angélique* adıyla bizde de ün salan ve Anne Golon'un popüler romanlarından yola çıkan filmlerle kısa sürede tanınmakta gecikmedi. Bütün filmlerde yönetmenliği Bernard Borderie'nin yaptığı *Angélique* (1964), *Merveilleuse Angélique* (1965),

Angélique et la roi (1966), *Indomptable Angelique* (1966) ve *Angélique et la Sultan* (1967) gibi filmlerden oluşur. 14. Lui döneminden gelen bu romantik söylence, Angélique'in, kralın düşmanlarının hışmından kaçan kocasını (Robert Hossein) aramasını anlatır. Angélique, kimileyin başarıyla, kimileyin pes ederek, yolculukları sırasında karşısına çıkan hemen hemen bütün (!) erkeklerin erotik saldırılarına karşı koyar! Sanki Hafta Sonu dergi ve magazinlerinden akla gelecek kim var kim yoksa, afrodizyak etkisi olan bir ilaç içip çıldırmış, elleri pantolonlarının kemerinde önlerine çıkan her dişiyi kovalamaya başlamışlardır. Deri giysiler, kamçılar, kırbaçlar, zincirler, köle pazarlarından sadist sahneler ve elbette Harem Dairesinden fanteziler bir araya gelip bu filmlerin atmosferini oluştururlarken, insanı bıktıran bir debdebe ve şatafat ortamı bu atmosferi tamamlar; ve birçok sahnede boğucu, ıpıslak, fenalık verici bir erotik duyurur kendini (tutucu, gerici bir fantezinin, günahkârlık derken anladığı şeyi anımsatan bir erotik). Ve son tahlilde seyircinin eğlenme, hoşça vakit geçirme ihtiyacı ile gösterilecek erotiğin "ahlaksal düzlemde savunulabilirliği" arasındaki senaryoda kendini ele veren çelişkiyi aşma çabasının sonucu olan, oldukça kısıtlı, dar bir burjuva ahlakı anlayışı. Anlaşılacağı gibi, Angélique filmleri, altmışlı yılların cinsellik ile kurdukları sorunlu ilişkiyi yansıtırlar; skandala yatkın olana, hafif "sapıklığa" ya da burjuvanın erotik ile ilişkisinde ortaya çıkan baş ağrıtıcı güçlükleri, başedilmez sorunları, boyutlar üstü, aşkın bir düzleme yansıtmaya yarayan "sansasyona" olan düşkünlüğün gitgide filizlenmesi; çelişkilerin tipik dışavurumu sayılırlar. Sürekli, az ya da çok bir "ihanetle", sadakatın bozulmasıyla dengesinden çıkma tehlikesi taşıyan, ama gene de akla gelebilecek her türlü erotik mite karşı ayakta durmayı başaran; kendini bu mitlerin etkisine tümüyle kaptırmayan; bu direncini sevgiden almaktan çok, bir kader gibi algılanan burjuva karı-kocalıktan güç alan bir çiftin öyküsüdür Angélique filmleri. Ve

bu öyküler, ahlaksal tutuculuk ile ahlak normlarının geçersiz kılınmasına yönelik bastırılmış arzular arasındaki çifte değerli (çelişik) tutumun belirtisidirler. Ayrıca Michéle Mercier Angélique ile öylesine özdeşleşmişti ki, öteki filmlerinde bu filmlerdeki başarısının yanına bile yaklaşamaması olağandı.

Gene başrolde France Anglade'nin oynadığı *Caroline Chérie'* nin yeni çevriminde (1967, yön: Penys de la Patellière) aristokrat kadın kahramanın aşk maceraları, Fransız İhtilali döneminde, bir yandan aslında oldukça tutucu bir erotik gerilimin fonunu oluştururken, bir yandan da siyasal gericiliğin alttan alta desteklendiği bir argüman karakterine bürünürler. Bu filmlere aşırı ahlakçı bir abartının havası sinmiştir; bu "uçarı" yatak sahneleri, ima edilen zorla tecavüzler, bu ağdalı, "şehvani" dil, tıpkı erotiği canlandırmanın doruk noktası olarak düşünülen dekolte giysiler ve (kadının erosunun tutsaklığını ve fetişleştirilmesini anlatmanın en mükemmel yollarından biri olan) daracık, içinde bedenin patladı patlayacak sıkıştırılıp tutulduğu korseler gibi, cinsellik karşısındaki korku dolu tutumun ve cinsel ilişkiden duyulan endişenin ifadesidirler. Gerçekten de savaş sonrası yılların düzenini gene eskisi gibi, gerici yapısıyla kurma kaygılarının estirdiği hava, ellili, altmışlı yıllara "babaerkil bir plato"da gelişme zorunluğu getirdiği gibi, sadizmleri örtük, (geçmişin kendini dayatan, kendinden emin kadınının aksine) ahlaksal ilkelerin baskısı karşısında tedirgin, kendine güvenmeyen erotik mitler ortaya çıkartmıştır.

Sözgelimi Angélique'in dramatik unsurlardan arındırılmış kız kardeşi sayılabilecek *Catherine* filmleri, artık neredeyse gözle görünürleşmiş bir erotik frustrasyonu perdeye taşırlar. *Catherine'*de (1969, yön: Bernard Borderie), 1422 yılında Burgund'ların kuşattığı Paris'te, bir kuyumcunun herkesin gözdesi olan kızı (Olga Georges-Picot) ne kendine ne de erotiğine gerçekten sahip çıkamaz "artık". Politika ile erotiğin, uğursuzluk, bela getirmeden bir türlü bir-

biri ile ilintilenmediği bu filmlerde, gerici (siyasal) temel eğilim kendini ele verip durur: Kadın, tarihin edilgen bir nesnesidir; erkeklerin büyük tarih yapıcı eylemlerinin motifi olmaktan öteye geçemediği gibi, bizzat aktif bir kimliğe bürünüp bir şeyler yapmaya kalktığı yerde, erkeğin verdiği görevi yerine getiren bir yardımcıdır sadece, kendini dürtülerine kaptırdığı, anarşistçe duygulara yenildiği yerde de, şiddet ve zor yoluyla zaptı rapta alınır.

Babaerkil düş ve hayallerin böylesine tutucu bir ahlak çemberi ama aynı zamanda adaba aykırılık görünümü veren bir ambalaj içinde sunulmalarına karşı (*Caroline* dizisi dışındaki filmlerin senaryo metinlerinin kadın yazarların romanlarına dayanması bu gerçeği değiştirmez) çok geçmeden bu eğilimleri "yıkıcı" karşı mitler doğmaya başladı; ve erotiğin, bu filmlerde ve benzer başka birçok filmde, zamanından önce "yaşlanmasına" karşın, Brigitte Bardot tarzı "Nymphe"lerin imajında, yeniden genç, canlı, zinde bir erotik kimlik ortaya çıkmaya başladı. Gerçi bu imaj da en az ötekiler kadar karmaşık, hatta nevrotiklikte hiç de onlardan aşağıya kalır yanı olmayan bir imajdı, ama ne olursa olsun özgürlük talepleri, kadının kendi kendini belirlemesi, cinselliğine sahip çıkması konusunda, berikilerden temelden ayrılıyordu o.

Brigitte Bardot da tıpkı Martine Carol gibi, başlangıçta sadece göğüsleriyle ün yapmış, "erkek hegemonyasının seyre açılmış nesneye bakma taleplerinin" karşılığıydı. 1953'te yaptığı ilk filmi *Manina, fille sana voiles*'de soyunma sahnelerinin baş "aktristi" olma özelliğini öne çıkarıveren Bardot, aslında sonraki filmlerinde de bu özelliğini koruyacaktı. Bardot, soyunma denince akla gelen "marka" ya da alamet-i farikaydı. Gelgelelim filmlerinde anlatılan öyküler gitgide onun tipine daha çok uyumlanmaya başlanınca, erotik bir asiliğin yansıtıcısı olan kadın ortaya çıktı. *Futures vedetes* (1955, Marc Alelgret) filminde öğretmenini baştan çıkartmaya çalışan genç kızdır Bardot. (Bu çabalarının doruğunda bir banyo sah-

nesi yer alır.) Erotik saldırgan "çocuksu kadın" tipi, daha sonraki filmlerinde de varlığını koruyacaktır. Ancak sözgelimi, Bardot'ya göre daha androjen, dişiliğini öyle fazla öne çıkartamayan, dişiliği ancak romantik bir temel üzerinde varedebilen ve (sanki Amerikalılara "uygar" bir aşk ilişkisi göstermenin biricik yolu buymuş gibi) açık erotiği geri çeken Audrey Hepburn gibi yıldızlardan farklı olarak, Brigitte Bardot'nun imajı, daha baştan erkeklere yönelik cinsel bir "taarruz" ve doğal serbestlik karakterine bürünmüş, ama o, bunu yaparken, bir zamanların vamplarının ya da divina'larının aksine, hiçbir zaman bir *femme fatale* olmayıp, şeytaniliğin en ufak bir izini bile taşımamıştır. Onun canlandırdığı dişilik ve cinsellik belli bir ölçüde dürüstlük taşır ve kendiliğinden anlaşılır, olağan bir cinsellik olarak karşımıza çıkar. Denebilir ki, erotik sinema tarihinde belki ilk kez "hıristiyan-Avrupa" kadın anlayışı ve imajı, gerçek bir müdahaleyle düzeltilmektedir. Daha tensel, bedensel yanını perdeye yansıtışında bir bütünlük vardır onun; beden ile ruh, cinsellik ile karakter tam bir uyum ve birlik içine girmişlerdir; ne ondan önce ne de ondan sonra herhangi bir seks-yıldızının başaramadığı bir bütünlüktür onun kurduğu. Onun erotiğinin herhangi bir parçasını ondan kopartıp alamazsınız; dolayısıyla da özne olarak tam kalır o; bölünmemiş, bütünsel bir teklik ve Bardot'yu kadının özgürleşme ve kurtuluşunu temsil eden sembolik bir figür olarak tanımlamak ilk ağızda biraz abartık gelse de, keyfi bir girişimle bölünemeyecek olan, basitleştirilemeyeceği gibi, gene zorla zebanileştirmeyi başaramayacağımız, karikatürize etmeyi aklımızın ucundan bile geçiremeyeceğimiz bu yeknesak dişilik, muhakkak ki bir özgürlük sinyalidir kadın için.

Bardot'nun rollerindeki muhalefet öyle pek erkeklere yönelmez. Bardot bir vamp değildir; en azından, erkekleri mahvetmekten büyük bir zevk alan fettan kadın olmaması anlamında. Buna karşılık etkenliğinin ilk ağızda yöneldiği hedef (ve çatışkıların

kaynağı) ahlaksal kurumlardır; "iyi" aileler, burjuvaya özgü uzlaşmalar. *En éffeuillant la Marguérite* (1956, yön: Marc Allegert) filminde evden ayrılıp Paris'te soyunmadaki becerisiyle şan şöhret ve paraya kavuşan genç bir kızı oynar. Ancak Brigitte Bardot, asıl, Roger Vadim'in yönetmenliğini yaptığı filmlerde gerçek bir yıldıza dönüşecektir. Bizde de "Ve Allah Kadını Yarattı" adıyla ortalığı kırıp geçiren *Et dieu créa la femme* (1956) çok farklı, dayanılmaz güzellikteki, ama aşka da alabildiğine susamış bir kız çıkartır karşımıza. Cote d'Azur'da sanayicisinden tersane işçisine kadar erkeklerin aklını başından alan, filmin kafaları biraz karıştıran ve oldukça zorlama bir "evlilik-ahlakı" anlayışını öne çıkartan sonunu bir kenara bırakacak olursak, erkeklerin kendisine sahip olma taleplerini geri çeviren dişidir o. *Le repos de guerrier* (1962), Brigitte Bardot'nun artık yerleşikleşmiş "görüntüsünü" şurasından burasından biraz düzeltir o kadar. Bardot burada, eski bir direnişçiye âşık olan burjuva kızı rolündedir. Ne var ki erkek, kızın kendini tümüyle ona feda etmesine razı olmaz; onu aşağılayıcı tutumlarla, fahişelere dadanarak, kendinden soğutmaya ve daha iddiasız, daha sıradan bir sevgiyle yetinmeye zorlamak ister. Sonunda kız, adamı terk eder. "İki mazoşistin düellosu, daha sağlıklı olanın üstünlüğüyle son bulur; kadın özgürleşip serbest kalınca, kıskançlık, sahiplenme vb. duygusal bağların etkisinden de kurtulur. Brigitte Bardot'nun mitosunda kadının kendini erotik yönden belirlemesini önleyen duygular ya olumsuzlanır ya da bir olgunlaşma süreci içinde adım adım terk edilip atılırlar. Filmlerinde ızdırap verici, zahmetli yanlardan biri "acı çekerek olgunlaşma" olarak tarif edilebilir. Mitosun ötesi, daha kolay yanı, özellikle Brigitte Bardot'nun kamuya açık figüründe kendini ele verir: O zamana kadar sadece erkeklere hak görülen bir davranışın, erotik tüketim davranışının, birden fazla erkek ile art arda ilişkiler kurarak aşkın kafesinden kaçma ayrıcalığının kadına geçmesidir bu.

Brigitte Bardot'nun ilettiği mesaj, onun bugün geri dönüp baktığımızda çoğu çelişkilerle dolu, hatta yapay, aşırı abartık ve inandırıcılıktan uzak görünen filmlerinden çok, bu filmlerdeki, çoğu önemsiz, oyuncunun kendinden geçip tamamen kendisi olduğu, erotik ile yaşama sevincinin birbirine eşitlenip çok yalın görüntülere aktarıldığı tek tük sahnelerde gerçekleşir. Hollywood yıldızlarından alıştığımız o hiper dramatiğe hiç yer vermeyen bir öpüşme, bir dans sahnesi; mutluluğun anları; aşkı doğrulayan, onunla ilintili mutluluk uğrakları değildir sadece; güneşin, denizin "yumuşaklıklarından", gönül ferahlatıcı etkisinden de duyulan küçük mutluluklar; bunlar, filmin hikâyesindeki "ahlaksal" dönüşüm ve yön değiştirmelerin yalanını ortaya çıkarmaya yeter. Brigitte Bardot'nun tipinde ortaya çıkan yenilik, o zamana kadar sadece erkeklerle özgü bir ayrıcalık ve olanak olarak tanıdığımız, arzu edilen nesneye (dişi cinsel nesneye) duygusal bağlarla tutsak olmadan da onunla haz verici ilişkiler kurabilme olanağının, bu kez kadına tanınmış olması, cinasel hazzın, ille de "sonsuz", ölmeyen bir aşkla ilintilenmesi zorunluğunun ortadan kalkmış görünmesidir. Bardot'nun bu konuya ilişkin sık sık altı çizilen görüşlerinden biri şöyledir zaten: "Her aşk (sevgi) hak ettiği kadar sürer." Bütün bunların yanısıra, erotik deneyimlere gençliğin de talip olması, Bardot'nun kişiliğinde bir temsilcilik bulur.

Brigitte Bardot, ünlü günlerinde bir "teenager" yıldızdı; kendini ebeveynlerinin vasiliğinden yavaş yavaş kurtarmaya başlamış bir gençlikti bu; ve ne tuhaf ve paradoksal bir durumdur ki, o gençliğin, Bardot'nun filmlerini görmesine müsaade edilmemekteydi. Oysa Bardot bir Marlene Dietrich'in birden fazla erotik eğilimi birleştiren çokkatmanlı kimliğinden ve bir Mae West'in teatral seksusundan çok farklı bir erotik kimlik sunuyordu. Onun arzuları ve talepleri her zaman somuttular bir kere. O filmlerinde erkekleri

severdi; çoğul olarak; ama soyut, kendinde varlık olarak değil, somut, tek tek insanlar olarak severdi onları.

Altmışlı yılların başlarında Brigitte Bardot'nun canlandırdığı tip, birkaç filmde, üzerinde durulmaya değer bir ağırlık taşır. *La vérite*'de (1960, yön: Henri-Georges Clouzot), bir aşk koleksiyoncusu olan Bardot, erkeklerden birine tesadüfen âşık olur. (Ama daha önce adamı kendi kız kardeşinden koparması gerekir.) Sonra adamı terk eder, yeniden etkisi altına alır, sonunda öldürüp kendi hayatına da son vermeye kalkar. Genç kadının suçlandığı dava, aslında yaşlı kuşağın bir türlü anlamak istemediği ve anlayamadığı, dolayısıyla da barışamadığı genç kuşağa "açtığı" bir davadır. Aşkın, sevginin bir tanımını yapmaya çalışır yönetmen sanki; biraz patetik bir tarzda altmışlı yılların tarihsel çelişkilerinden bir şeyler gösteren bir kavgadır bu. Bardot'nun bireysel cinselliğinin, tensel duyarlılığının –ister istemez alışıldıkdışı bir davranış ve tutuma yol açan bu niteliğinin– yerleşik zihniyetin ödünsüzlüğü ile karşı karşıya getirilişinde, adalet mekanizmasının saldırgan savunmasında Clouzot, Brigitte Bardot'nun erotik mitosundan bir şeyleri açıp önümüze koyar.

Vie privée (1961, yön: Louis Malle) bir bakıma doğrudan Bardot'nun kendisi üzerine bir filmdir; doğrudan bir biyografik nitelik taşımasa da onun yıldız olarak işlevine değinen bir dolaylı yorumdur: Bardot, zengin bir ailenin kızıyken, mutsuz bir aşktan (Marcello Mastroianni) kaçarak Paris'e gelir, önce fotomodel sonra da sinema oyuncusu olarak ünlenir ve hayranlık duyulan bir yıldız olup çıkar. Ama hayatı, bu görünürdeki pırıltıların, gölgeleri yok edemeyeceğinin kanıtı gibidir. Depresyon ve çöküntüler içindeki yıldız kaçıp gider; intihara kalkışır. (Bu intihar teması Bardot'nun filmlerinin sanki vazgeçilmez bir parçası gibidir ve onun imajı ile dönemin yaygın akımı varoluşçuluk arasındaki bağı anımsatır.) Derken bu arada tiyatro yönetmeni olmuş eski sevgilisine rastlayan

ünlü yıldız, bir kez daha toplumdan kaçarak, bu kez sevgilisi ile özel hayatın tadını çıkartmaya çalışır. Sevgilisinin oyununun gala gecesinde, kalabalıktan uzak, otelin çatısından oyunu seyrederken birden sansasyon peşindeki açgözlü gazetecileri fark eder; flaş ışıkları, onu koruyan gecenin karanlığını yırtarlar; Bardot kendini damdan aşağıya bırakır. Ağır çekimde süzülürcesine ölüme düşer ve yüzüne mutlu bir sonun ifadesi yayılır. *Vie privée*, yıldız ile seyirci, şöhret ile halk, toplum arasındaki ilişkinin üzerine giden bir filmdir; tam "Fransız" usulü bir yaklaşımdır film; yıldızlaşmayla, ünle gelen yabancılaşma teması üzerinde bir polemik açma kaygısı taşımayan, yıldızı bir kurbana dönüştürüp, ona özel yaşamın en küçük alanını bile "dar" eden insafsız kamusal alanın, halkın, toplumun seyircileştiği bir dünyanın eleştirisidir.

La mémris'te (1963, yön: Jean Luc-Godard) Bardot, bir film yazarının (Michel Piccoli) karısıdır. Alberto Moravia'nın bir romanından perdeye aktarılan ve ülkemizde "Nefret" adıyla gösterilen bu filmde, Godard "Brigitte Bardot, Jack Palance ve bizzat Fritz Lang'la sinema ve paranın yozlaştırıcı gücü temalarına değinen" (Dorsay) bir film yapmıştır. Piccoli, karısını, Amerikalı yapımcının rahatsız edici baskıları karşısında koruyamaz. Bir otomobil kazasında her ikisi de yaşamlarını yitirirler.

Bu tür filmlerde tematize edilen, yaratıcı olduğu kadar amaçları bellisiz bir çevrede yıldız olmanın, göze batıcı bir konuma gelmenin sorunları, Brigitte Bardot'nun mitosu ile bütünleştirilerek ele alınmaktadır. Bardot'nun bu mesajı, ironik, biraz bölük pörçük sunduğu bir dizi film, peşpeşe gelir: *Viva Maria* (1956, yön: Loius Malle), Meksika devriminin işin içine karıştığı bir ortamda, kadının erotik kimliğini kendisinin belirlemesi ve duyurması teması işlenirken, bütün, bir güldürü konusunun içine yerleştirilmiştir. Gerçi sonraki "action" filmlerinde, (*Shalaka*, 1968, yön: Edward Dmytryk; *Boulvard de Ruhm*, 1970, yön: Robert Enrico ve güldürü

türü macera filmi olan *Les pétroleuses*, 1971, yön: Christian-Jaque) kendi geçmişinden kendini alıntılamanın pek ötesine geçememiştir Bardot. Zaman, güzelliğini hâlâ koruyan Bardot'nun mitosunu çoktan aşıp gitmişti artık. Özgürleşmek için, her türlü özgürlüğe ulaşabilmek için, sadece "olmak" yetmiyordu. "Eylem"in özgürleşmeye giden yolun atlanmaz parçası olduğu bilinci 68'in birkaç yıl öncesinden başlayarak Avrupa'yı saracaktır.

Sonraki filmlerinden geri dönüp baktığımızda Brigitte Bardot'nun asi imajından bir şeyler yitirmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bardot'nun "asi" filmlerinde, o dönemin gençliğinin kendisini anlatmak için kullanabileceği ne var ne yoksa, –biraz popülerleştirilmiş bir varoluşçuluk– Bardot'nun filmlerinde önemli bir yer tutan rock'n roll; cafe'lerin, kumsalların ve sokakların sınırlı bir serbestlik alanı oluşturan, duyarlıklı, yumuşak, bir süre için sığınılabilecek dünyası; ve korkunun tehdidi altında deforme olmuş bir seks; bütün bunlar zaten mevcut koşulları değiştirmeye yetmemekteydiler. Onun filmlerinin senaryo yazarları ve yönetmenleri erkekti hep; gerçek hayatta kadının ve yeni kuşağın özgürleşme özlemlerinin ve taleplerinin önüne set çekmekten çekinmeyen bir kuşağın insanlarıydılar çoğunlukla ve bunların arasındaki genç yönetmenlerin bile hiçbir zaman ilk ve asıl dertleri, kadının kendini kendi bildiği, hakiki haliyle anlatması değildi; Bardot'nun filmlerinden gene de her şeye rağmen seyirciye ulaşan mesaj, bu filmlerden çıkan tek yeni bir bilinç oluşumunu ateşleyecek kıvılcımlar, yönetmen de dahil, filmlere her türlü katkıda bulunanların sayesinde değil de, tam da onlara rağmen gerçekleşebilmiştir. Taşıyıcılarının apaçık abuk sabukluğuna ve kabalığına rağmen incelenmesi insana gene de son derece ilginç gelen, heyecan verici kültür tarihi "rastlantılarından" biridir bu. Henüz 68 Mayıs'ı alabildiğine uzaktı, Beat ve Rock kültürü de toplumları sarıp sarmalamamıştı; dolayısıyla da, Bardot'nun filmlerinde uğraşıp durduğu, sevdiği, kaçtığı erkekler, tu-

haf, çaresiz bir uzlaşmacılığın, geleneksel bir düzen koruyuculuğunun vebalini yüklenmişlerdi; bu da, Bardot'un cinsel etkisinin ve bu etkiden yayılan esin kaynağının ve gücün, genel bir özelliğe işaret etmeyip, sadece Bardot'ya özgü istisna bir durumun parçası olarak algılanmasına yol açacaktı elbette. Bardot bir tür "önsezi", geleceğe yönelik bir kurtuluş umudunun kendiliğinden imgeleşmesi olarak kaldı; kendisi bile neyi temsil ettiğinin tam bilincinde olamadan. İşlevinin farkında değildi sanki; kendi cinselliğini endişe ve korkulardan uzak öne çıkartmak, bu cinsellikle tedirginliklerden arınmış bir ilişki kurmak, işte Bardot'un başarısı buydu; ama bu anlayışa uygun bir çevre ve ortamın henüz yerinde yeller esiyordu o günlerde.

(Birçok) "dinamit fitilinden" anılarda kalan biridir Bardot ve toplum ona saygıda kusur etmemiştir katkılarından ötürü. Brigitte Bardot kadınlara özgürlüğün nasıl yaşanacağını (oyunuyla) gösterdi; cinsel bakımdan hâlâ on dokuzuncu yüzyılda yaşadıklarını söylediği kadınlara. Kadın özgürlüğünün her türlü ahlaksal uzlaşımın ötesindeki bu cisimlenişi; bu biraz kalın kafalı, ahlakı ciddiye almayan Havva ananın safça anarşizmi, sadece erkekleri sürüklemedi sinema salonlarına. Bu *liberté ingénue*'e yönelik bir özlem hemcinslerinde de duyuruyordu kendini; günlük hayatın bıktırıcı tekdüzeliğinden kurtulma arzusu ve kadın-oyuncu-canavar üçlüsünü birleştiren Bardot onlara yol gösteriyordu. Babaerkil tipin doğuşunu haber veren bir dönemin hemen ağzında "doğru zamandaki doğru kadın" olarak tanımlıyordu o kendini.

Bardot'nun asiliği, bir parıltının, göz kamaştırıcı bir cinsel etkinin oluşturduğu kabuğun içine konmuştu. Tıpkı Marlon Brando'nun asiliğinin "gümüş yaldıza" batırılmış olması gibi bir şey. Bardot'nunki de tadlandırılmış bir "isyandı" bu anlamda. [(...) "Sizin bir bakışınız vardı, kimse unutamaz onu, hiçbirimiz hiçbir zaman unutamayız – bir fotoğrafçı yakalamış onun tipik bir örneğini:

Eteklerinizi havalandırmıştınız, bacaklarınız yuvanıza kadar açılmış, öyle bir bakış ki, mütecaviz bir tebessüm ile küstah bir göz parıltısı arasında Kadın'ı o ifadeyle Allah ya da Vadim değil, düpedüz siz yaratmıştınız.

Başka kadınlar da oldu şüphesiz, son 30 yılda; onlardan da unutulması güç birer bakış kalmıştır elbette, bu bakışımsız dünyaya. Ama sizinki hiç kimsenin ödeşmeyeceği, ödeşemeyeceği türdendi: Dibimizde yanan ateşi körüklüyor, duyularımızı hemen o an uyandırıyordu. Kösnüldü tabiî bakışınız, daha çok da çeliciydi: Aynı anda sapkın ve masumdu. Gönendiriyor ve yaralıyordu: Kadın'ın olan her dürtüyü, kıpıyı, adlandıramazlığı sanki ilk siz toplamıştınız ifadenize: Çıkmış, *fark*'ı dile getirmiştiniz onunla.(...)

(...) Çoğunluk hoşlanmıyordu sizden, yalnızca kabulleniyordu. Ya da, kendi sözlerimle çelişeyim: Kabullenemiyorlardı sizi. Yüzünüzün kırışması, göğüslerinizin sarkması, gözlerinizdeki ışığın azalması bekleniyordu. Çünkü fark'ınız erkeği de, kadını da tedirgin ediyordu. Sizin pantolonu erotik, iç çamaşırlarını lirik kılabilen üslubunuzu anlayamamışlardı o sıralarda.

Buna karşılık, kadının gerçeklik düzlemindeki kavgası sürüp gidedursun, bir de "gerçek" kadın imgesi doğmuştu aynı yıllarda. Erkekle eşit bir start noktası arama çabasını dizginleyemeyen kadınlar, üstün olmayı, başarı sağlamayı becerseler de, beceremeseler de safdışı oluyorlardı: Erkek için çekici bir yanları kalmamıştı. Ne eş olabiliyorlardı, ne de ana. Kendileri için de anlamsız oluyordu yarış, final yaklaşırken: Ulaşmak istedikleri düzeyde yeralan erkeklerin dünyasında kaydadeğer bir şey olmadığını anlamaları mutsuz kılıyordu onları. Fark kaybolmuştu orada: "Gerçek kadın" bir imgeydi, "gerçek erkek" de. İmge-Kadın, erkek için rahatlatıcı yanını koruyordu oysa: Geleneksel kadın imgesini Ana ve Eş için ayırdıktan sonra, *öteki* Kadın arayışını sürdürüyordu sakıncasızca: Nasıl olsa *kendisinin* değildi O; ortaklaşa bir mülkiyette her erke-

ğin, iriliğine ufaklığına göre iri ya da ufak bir hissesi vardı. Üstelik yarışma da yoktu Kadın'la, bu ilişki içinde: Güzel ve çekiciyse nasıl olsa aptaldı; akıllı ve alımlıysa nasıl olsa soğuk. İmge-Kadın'ın daha baştan yenik olduğu bir yan vardı. Bütün bunlar *bakış*'ta düğümleniyordu öte yandan. Yüzyıllardır erkeğin üstünlüğünün somut kanıtıydı bütün bakış kiplerinde açığa çıkan: Gerçek ya da İmge, eninde sonunda zayıftır Kadın'ın bakışı, bakışları: Ele geliyor, tuzağa düşürülebiliyor, değiştirilebiliyordu.(...)

(...) Gene de sinema unutulmaz, yeri doldurulmaz bir oyuncu kazanamamıştı. Çünkü, ister katılın ister yadsıyın, siz güçlü bir "oyuncu" değil, hayatın ortasına inmiş güçlü bir "figür"dünüz. Olsa olsa bu "figür"ü sinemaya aktarmakla ölümsüzleştirilebilirdi "oyuncu" Yeni bir insanı, yepyeni bir ilişki biçimini, yepyeni kimlik sorunlarını bir de BB aracılığıyla ekrana gelirken düşünün: Jean Seberg'e de, Jeanne Moreau'ya da bir itirazım yok, şüpheniz olmasın: Ama "Serseri Âşıklar"ı, "Jules ve Jim"i ya da "Gece"yi dönüp sizinle çevirmeleri mümkün olabilseydi!(...)" (Enis Batur)](*)

Brigitte Bardot'nun, doğal bir gençlik hakkı ve yeteneği olarak sunduğu bütün cinselliğin, zaman içinde seyirciye bir şeyler söyleme bakımından etkisini yitirmesi kaçınılmazdı; *Hiroshima -Mon Amour* (1959, yön: Alain Resnais) filminde Emmanuelle Riva öyle kolay kolay elde edilemeyecek bir "dişi" niteliği sergilerken, erotik alanda da doğal ve kendiliğindenliğin ötesinde bilinçli bir emeğin önemini gösterir. Filmde, savaşın ardından Japonya'ya gelen bir Fransız kadın orda bir Japon mimar ile ilişki kurar; bu arada Hiros-

---

(*) Sayın Enis Batur, "Sevgili BB" başlıklı deneme yazısında, Batı popüler kültürünün ve hatta kültürünün önemli bir simasına, kendine özgü tarzıyla –bilimsel-akademik bir üslubun araya mesafe koymasına meydan vermeden– "buradan" bir bakış oluşturmuş. İmge'nin kısa bir tarihçesini de verdiği bu yazıdan, ilginç bir bölümü seçtik. Bardot'ya ilişkin görüşlere ayrı bir renk katacağını umuyoruz. (V.A.)

hima felaketi üzerine bir şeyler öğrenmeye çalışır; gelgelelim kendisinin de savaşla doğrudan bir deneyimi olmuş; genç bir kızken bir Alman subayı ile yasak bir ilişkinin hem öznesi hem de nesnesi olmaktan kurtulamamıştır. Gerçekten de kadın, Bardot gibi, kendini nasılsa öyle öne sürmenin ötesinde, kendi erotik-tensel varlığının, kadın kimliğinin üzerinde bilinçli analizler yapmak, onu kavramak zorundadır artık. Bu eğilim Fransız sinemasında (Jeanne Moreau ya da Delphin Seyrig) ilginç bir özgürlüğün, bir tür terk edilmişliğin tarif edebileceği bir kadın tipi yaratmıştır; bu kadın, kendine ulaşabilmek, kendi varlığını bilinçli olarak kavrayabilmek için, korkularını, endişe ve kaygılarını aşmak zorundadır; ama pek ender başarır bunu. Jean-Luc Godard'ın filmlerinde gördüğümüz gibi, filmin keşfetmeye başladığı kadın ruhu, bir bütün olarak "bilmece" olma özelliğine bürünür. Parçalarına ayrılıp analiz edilemeyeceği için, nerede nasıl davranacağı, ne yapacağı da belli olmayan bir bütünlüktür kadın (ruhu); dolayısıyla erkeğe bir meydan okumadır. (*A bout des souffles*'daki Jean Seberg, 1960; ya da daha sonraki filmindeki Anna Karina gibi). Godard'ın erkekleri, sinemanın, edebiyatın ya da tarihin içinden kesilip alınmış "kalıplar", bir tür alıntılar olduklarından, çok katmanlı bir uyum sağlama sürecinin, upuzun bir biçimlenme sürecinin sonunda damıtılmış, niteliği belirgin modeller gibidirler. Kadınlarsa kendilerine özgü birer nitelik olduklarından ne erkekler gibi uyuma yatkındırlar ne de öyle yerleri doldurulabilecek, vazgeçilebilecek varlıklardır. Çocuk-kadın, Godard'ın sinemasında aynı zamanda felfesi bir boyut kazanır, ama bu kadın gene de tanımlanamazlığını, tarif edilemezliğini korur. (Yönetmenin ancak daha sonraki filmlerinde, kadın, bilgi üzerinden giderek tarihsel bir kimlik kazanacaktır. Kadının –içinde bir çocuk gibi dolanıp durduğu– kültürel ortamın biçimleri ve olanakları, kadının oyuncağı olup çıkarlar; kadın çevreye, erkeklerden daha gevşek bağlarla ilintilenmiştir ve erotik, cinsellik, bu kadın için

daha çok bir oyundur; en başta da, amacı, hedefi olmayan bir şeydir.

Godard'ın bu bilmecemsi kahramanlarından ilki ve en önemlilerinden biri "Serseri Âşıklar"daki Jean Seberg'di. Godard onun Sagan'ın *Bonjour Tristesse* (Merhaba Hüzün) romanının Otto Preminger tarafından sinemaya çekilmesinde gösterdiği oyundan adeta büyülenmişti. "Serseri Âşıklar"da Jean Seberg, Godard'ın kadınlara karşı çifte değerli ve çok anlamlı tutumunun aynası ve ifadesidir; tıpkı Charlie Chaplin gibi, Godard onları bir yandan idealize ederken bir yandan da kadın (evlilik) düşmanı bir anlayışın belirtilerini taşır ve bu iki yan onda birleşir. Tıpkı Chaplin'de olduğu gibi, en yoğun biçimiyle hem de. "Merhaba Hüzün" filminin sonunda, babasının sevdiği kadının ölümüne yol açmış olan Jean Seberg, bir aynanın karşısına geçmiş, yüzünde herhangi bir ifade belirtisi olmaksızın kendini seyreder. Hiçbir şey görmemekte, hiçbir şey hissetmemektedir. "Serseri Âşıklar"ın sonunda, ölmek üzere olan gangster sevgilisinin (Jean-Paul Balmondo) yanında durmaktadır. Sevgilisini polise ihbar etmiş, vurulmasına neden olmuştur. Tıpkı *Bonjour Tristesse*'deki gibi, ne bir üzüntü, ne bir acıma belirtisi vardır yüzünde. Hiçbir şey görmemekte, hiçbir şey duyumsamamaktadır. Gökyüzüne bakar. Cinsellik açısından bir fahişedir o, ama heyecan ve duygularının sözkonusu olduğu yerde bir bâkire. Bir eksiklik vardır ortada: Bilinç mi, ruh mu? (Godard'ın evli olduğu Anna Karina'nın, *Le petit soldat* ve *Bande a part*'ta yaptığı gibi, Seberg de görünürdeki bütünlüğüyle etkiler erkeği; onu kendine çeker; çok safca yapar bunu, çocukça, ama uçuruma iter erkeği. Onun ruhu, üzeri dümdüz boş bir plakadır (tabula rasa); hiçbir şey yapışıp kalamaz oraya; takılamaz. Kötü, acımasız bile değildir o. Dehşet verici niteliği, insafsızlığı zaten onun kayıtsızlığından ileri gelir. (Molly Haskell)

Tarih ile kadını barıştırma ve bağdaştırma biçimindeki zah-

metli süreçte, öyle görünüyor ki, birçok ara basamaktan geçmek gerekir. Fransız Yeni Dalgası sinemasındaki bu kadınların tarihsellikten ve bilinçlilikten yoksunlukları, erotik taleplerinin amaçsızlığı, erkekler üzerinde kader etkisi yapmaları (masum, anarşistçe oyunların kanlı birer gerçekliğe dönüşmelerinde olduğu gibi) bütün bunlar bir çaresizliğin, sinemacının kadın karşısında tam da ne yapacağını bilememesinin sonuçlarıdırlar. Kadının "Fransız Yeni Dalgası" filmlerindeki "görünümü" gerçek bir kadın özgürleşmesi taleplerine karşılık gelmekten çok çok uzaktır.

Hollywood'un Seks Bombaları

Ellili yıllarda Hollywood filmlerinde dişil erotiğin işlenişini dört eğilim, daha doğrusu dört öğe belirlemekteydi: Kısmen zebanileştirilmiş, şeytanın elçisi kimliğine büründürülmüş olanlar (Ava Gardner, Rita Hayworth), kısmen ironikleştirilmiş olan Pin-Up yıldızlar (Betty Grable, Jane Russel), egzotik, uzak, yabancı bir dünyadan ithal edilenler (Gina Lollobrigida, Sophia Loren), romantik çocuk-kadınlar (Leslie Caron, Audrey Hepburn) ve nihayet, Pin-Up'ların aksine, erkeklerce aşağı görülen ve küçümsenen kadınlar (Kim Novak ya da Jane Mansfield). Pin-Up'lar, öyle göğsü büyük aklı küçük kadınlar olarak algılanmalarına karşın, bundan zarar görmezken, seks bombaları, sırılsıklam salaktılar; kadının her türlü kurtuluş ve özgürleşme çabası, onların harcı olmadığı gibi, böyle bir misyona soyunmaları halinde, en fazla alaya alınırlardı. "Kötü" Pin-Up'lar menfaatlerini dayatabilmek, hatta erkeklerin canına okumak için cinsel çekiciliklerini kullanırlarken, seks bombalarının hiper erotik cazibeleri, görünürde kendilerinin bile çaresizce teslim oldukları bir fenomendi. Erkeğin biri çıkıp da onları, kendi hiper-cinselliklerinin mahvedici etkilerinden kurtarmazsa, işleri bitikti sanki. Bu erotik "dinamitlere" karşı iki çıkar yolu vardır ko-

runmanın: Erkek kuvveti ve para. Seks bombalarının para ile olan ilişkileri öylesine saf ve çocukça ve öylesine doğrudan bir tensellikle içiçe geçmiş bir ilişkiydi ki (aynen cinsellik ile olan ilişkileri gibi) bu ilişkinin ardında bir menfaat eğilimi görmek zordu; seks bombasının para ve cinsellik ilintileri önce alabildiğine masumane bir görünüm sunmaktaydı: Dolayısıyla da filmlerde, canlandırdıkları erotik tiplemelerin dişi özellikleri ve çekicilikleri, sanki onların iradesine aykırı bir biçimde, kendiliğinden ortaya çıkan bir dizi kötü rastlantının kaçınılmaz sonucuydu. Seks bombası, bir bakıma, çocuk-kadının negatif versiyonuydu: Çocuk-kadında sık sık "oğlanımsı" bir görünüm ve çocuksu etki yapan bir mimikler bütünü ile, kendi hayatına hükmedebilecek yetişkin bir insanın varlığını birleştirirken, seks bombası, "olgun" bir dişil bedenselliğin –hiç farkında olmadan– sürekli çelişkiler ve zıt anlamlı davranışlar üreten bir çocuğun havası ile birleştirilmesidir. Ama elbette, bu görünümün içinde, koket bir oyunun ne kadar payı olduğu da ayrıca tartışılır.

Popüler film, aynı zamanda kadının statüsü çevresinde kopartılan fırtınanın da bir yanısısıysa, seks bombalarının görünümlerinde, babaerkil eğilimin tahakkümü altındaki bir kültür endüstrisinin kadın imajını manipüle etme gayretlerine, belli bir aşamadan sonra, kadının nesneleştirilip "şeyleştirilmesine" karşı yönde etkiyen güçleri de harekete geçirdiğinin kanıtlarını yakalayabiliriz. (Popüler mitolojinin bu trajik hayattan hangi yanılsamaları türettiğini bir yana bırakacak, ya da hatta bir süre için birlikte yaşadığı kocası Arthur Miller'in, kendisine katmaya çalıştığı "yazınsal" boyutu unutacak olursak) Marilyn Monroe'nun uzun ve gerçekten de trajik mücadelesi –kendi içinde bir mitosa dönüşen, kadının baskı altına alınmışlığının ve de direnmesinin bir metaforu haline gelen mücadelesi– onun kendi kimliğini bulup dayatma, bir seks nesnesi olma statüsünü reddedip özgürleşme taleplerinin de ifadesiydi; Marilyn

Monroe'nun bu savaşı, seks tanrıçaları kültünü tamamlayıp onların sonunu getirdi aynı zamanda; seks bombasının en kusursuz imajı, perdedeki en yetkin görünümüydü o, ama aynı zamanda da bu imajın olumsuzlanmasıydı.

Kariyerinin başlarında henüz "kara dizilerin" ahlak anlayışına dayalı üslup öğelerinin ağır bastığı ve bu dizilerin havasını andıran filmlerle yola çıkmıştı. Ve ilerideki, handiyse parodistik özellikler taşıyan rollerinden çok uzaktı bu filmlerde. *Clash By Night* (1952, yön: Fritz Lang) filminde Monroe, kahramanın (Barbara Stanwyck) davranışlarını örnek alarak bağımsız bir hayat yaşamak isteyen, kimseden buyruk almaya yanaşmayan, hele erkekleri hiç takmayan genç bir kızdır. Sonunda karşısına doğru dürüst ve tam da ona uygun bir erkek çıkıp, "onun aklını başına getirir" Böylelikle, öteki kadının (Barbara Stanwyck) içine düştüğü karmakarışık durumlara muhatap olmaktan kurtulur. *Don't Bother to Knock*'ta (1952, yön: Robert Baker) bir otelden baby sitter olarak tutulan ve Richard Widmark tarafından intihar etmesi önlendikten sonra bir sinir kliniğine yatırılan psikopat bir kadını oynar. Henry Hathaway'in yönetmenliğini yaptığı *Niagara*'da (1953) ilk büyük sinema başarısını elde eden Marilyn Monroe, âşığıyla birlikte hareket ederek kocasını (Joseph Cotten) öldürmek isteyen, bu yüzden de cezalandırılan *treacherous women*'dır. Ne var ki seyirci bu filmde, Marilyn'in vicdansızlığına inanmakta oldukça güçlük çeker; görünümü ile bu filmde ona yüklenen kimlik arasında öylesine büyük bir uçurum vardır; tipi ile eylemi birbirine tamamen zıt düşer; ama ruhsal dengesini yitirmiş bir kişi olarak öne çıktıkça, bu terslik de ortadan kalkmaya başlar. Bir önceki filmdekine benzer bir çözümdür bu; görünüşünden, tavırlarından hiç beklenmeyen gizli kimliği, rasyonel bir açıklamaya elverişli olmadığı yerde, ruh hastası teşhisi, çelişkiyi (seyirci) açısından da ortadan kaldırmaya yetecektir. Bu durumda *Niagara*'daki Marilyn Monroe, popüler mitolojide

çok rastladığımız, kadın ya da erkek, melek yüzlü canilerden birini temsil eder.

Howard Hawks'ın *Monkey Busines*'i (1952), Marilyn Monroe'nun daha çok komedi ağırlıklı rollerinden ilkini oynadığı filmdir. Marilyn bu filmde sadece bir seks sembolünü canlandırmakla kalmaz, aynı zamanda bu seks bombasının bir parodisini de gerçekleştirir. Cary Grant bir kimya profesörüdür ve gerçekte profesörün deney maymunu, Cary Grant da dahil, insanları gençleştirmekten çok, onların içindeki çocuksu yanı öne çıkartan bir ilaç bulmuştur. Marilyn bu ilaçtan içmeyen tek kişidir. Daha sonraki filmleri, Marilyn'i, Pin-Up kızların değişime uğramış biçimi olarak sunarlar, ama o, klasik Pin-Up'ların aksine edilgen değil, erkek avına çıkmış bir Pin-Up'tır. (Özellikle *Gentlemen Prefer Blondes* ve *How to Marry a Millionaire* filmlerinde öne çıkan bir özellik) Onun filmlerinde ikide birde Pin-Up kızların tipik özellikleri tekrarlanır, örneğin *We're Not Married*'teki güzellik kraliçesi rolünde olduğu gibi. Öte yandan aptallık kisvesi altında tam bir erkek tuzağıdır (*The Seven Year Itch*). Aşırı miyopluğuna karşın gözlük takmaz (*How to Get a Millionaire*), gemi kamaralarına saklanır (*The Prince and the Showgirl*) ya da hep "muz kabuğuna basıp" durur (*All About Eve*). "Elmas bir kızın en iyi dostudur" sözü, Marilyn'in Mae West ile ortak yanını vurgulayan bir sözdür. Açık seçik, taleplerini net ifade etme konusunda Mae West'ten aşağı kalır yanı yoktur, ama kendini ortaya koyuşu ve takdim edişi ona göre çok daha masumane olduğu için Mae West kadar göze batmaz. *Some Like it Hot*'ta, biraz frijit bir erkeği canlandıran Tony Curtis'e, "Direğin üstüne oturmuş senin 'istridyelerini' tasnif ediyorum"(*) der, onu "canlandırabilmek" için. Pin-Up'ların temel karakteristik özellikleri, Marilyn Monroe'nun kullanmaktan vazgeçemeyeceği mesleki özellik-

(*) Genital organı ima ederek. (Almanca çevirisinden)

lerdir. *Niagara*'dan sonraki bütün filmlerinde, olabildiğince zengin birinin çıkagelip kendisini alıp götürmesini bekleyen bir dansöz, showgirl, oyuncu ya da şarkıcıdır. Bu yönden onun oynadığı rollerde, Berkeley müzikallerinin *gold digers* özellikleri de oyuncu kimliğine yansımıştır denebilir.

Gentlemen Prefer Blondes (1953, yön: Howard Hawks) filminde cinselliğin değişim değeri basit bir formüle indirgenmiştir; ama birkaç sahnede, Marilyn'in sadece takas edilecek, alınıp satılacak bir nesne olmayıp, bağımsızlığına düşkün, farklı bir partner olduğu izlenimi de edinebiliriz; "psikolojiyi" işin içine karıştırmadığı için nesne ile değer ve fiyat arasındaki ilintiyi de gayet iyi ölçebilmekte ve değerlendirebilmektedir. Aşk ise, eğer varsa bu "ticari" ilişkiye mutluluk boyutu katar. Bu tür alışverişlerde Marilyn dürüst bir partner, kandırmacası olmayan bir taraftır; çünkü kendini hiçbir zaman olduğundan daha güzel ve farklı göstermeye ihtiyacı yoktur onun; fiyatının hakkını verdiği, buna değer olduğu bilinir onun. "Zengin bir adam güzel bir kız gibidir" der. Kadının kapitalizm içindeki konumunun ve koşullarının bir an için altını çizip, bu koşullarda kadına hak ettiğinin verilmesi gerektiğini söyler sanki. Bir özgürleşme, kurtuluş gibi de görülebilir bu; tensellik ile satınalma gücü arasındaki denklemin apaçık kurulabilme hazzında kendini ele veren bir özgürlük; ama bu denklemin eksiksiz ve çözülebilir biçimde kurulabilmesinin koşulu, öteki püritan-kapitalist denklem ile, para ve mutluluk arasındaki bağı denkleyen denklem ile tamamlanması, yani paranın mutluluğu da getirmesi koşuludur. Tensel haz, onun parasını ödeyebilenin olsa bile, fiyatını ödetenin mutlu olabilmesi, paranın bu mutluluğun garantisi olmasıyla mümkündür ama hele Marilyn için "para eşittir mutluluk" denklemi geçersizdir; "elmasların", Marilyn'in ne işine yarayabileceğini söylemek zordur; yoksa onun aşkı da, tıpkı para gibi, ölü, işe yaramaz bir

sermaye olmaktan kurtulamayacak mıdır? Marilyn'in daha sonraki filmlerinde yapımcıların, onu sırf para, zenginlik peşinde olan, varlıklı bir kurtarıcı bekleyen bir kız ya da kadın kimliğinden çıkartıp, işin içine biraz daha fazla duygu sokmak isteyişlerine şaşmamak gerekiyor.

Lorelei (Monroe) ve Dorothy (Jane Russell) Avrupa'ya giden bir gemideki iki dansözdürler; Lorelei nişanlanacaktır ama müstakbel kayınpeder, gelininin aklının fikrinin parada olduğundan kuşku duyduğu için, peşine bir dedektif takarak, bu kız nedir ne değildir öğrenmek ister. İşler epey bir arapsaçı olduktan ve (Lorelei'dan farklı olarak, zengin olmayan ama iradeli, işbilen, kararlı erkekleri tercih eden) Dorothy için *happy end* gerçekleştikten sonra, Marilyn, para ve aşk konusundaki görüşlerinin "mantıklı" olduğuna kayınpederini ikna eder. Yoksul kız, bu filmde, bir kez de olsa, zengin kayınpederi, çıkarcı amaçlar taşımadığına değil, tersine çıkarcılığın son derece dürüst bir tavır olduğuna inandırır.

Bir milyonerle nasıl evlenilir? Bekâr erkek avına çıkmış üç genç kadın Jean Negulesco'nun 1953 yapımı *How to Marry a Millionaire?* filminde, pek de dengeli olmayan bir ittifak kurarlar. Marilyn bu filmde, Lauren Bacall ve Betty Grable'ın "yanlarında" yer alır. Bu dönem güldürü ağırlıklı filmlerinde, Marilyn'i çoğunlukla ona göre daha "doğal", hedef çıtaları daha alçakta, hatta ona göre nasılsa biraz daha "gerçekçi" tiplerin yanına katıp, onun tipine inandırıcılık ve plastiklik kazandırma gibi bir eğilim kendini ele verir. *Gentlemen Prefer Blondes*'da Jane Russell, *How to Marry a Millionaire*'de Lauren Bacall ve *Monkey Business*'de Ginger Rogers, *straight guys* için biçilmiş kaftan gibi görünürlerken, sanki Marilyn bu "erkekler için" bir numara büyüktür; korkutucu bir kadın düşüdür o; gerçekleşmesinden tedirgin olunabilecek bir şey. *Gentlemen Prefer Blondes*'daki dürüst dedektif, Marilyn'in cinsel

çekiciliğinin o "ücreti yüksek" anıtsallığı karşısında hafif bir korkuya kapılıp, Jane Russell'ın gerçek ve somut tenselliğini tercih edecektir. (Öte yandan bu türden *supporting actresses,* Marilyn Monroe'yu ona benzemeyen ve benzeyen yanlarıyla destekleyerek, daha ekonomik bir oyun sergilemesine ve kendini kısa yoldan tanıtmasına da yardımcı olmaktaydılar.)

The Seven Year Itch (1954, yön: Billy Wilder) filminde de erişilmez bir "düştür" o. Karısı bir seyahate çıkmış olan standart koca (Tom Ewell), Marilyn'in kendisine ilgisini oldukça yanlış yorumlar. Adamın daha çok "klimasıyla" ve komşuluğuyla sınırlı bu ilgi, bu ortalama erkeğin, ancak aşırı, büyük bir şeyler başarması, göze çarpıcı bir rol yüklenmesi halinde bu güzel kadını etkileyebileceği kuruntusuna kapılmasına neden olur; ve elbette bu sanısı, biraz da Marilyn'in görünürdeki saflığının, kolay kandırılabilirliğinin kaçınılmaz sonucudur. Ewell'in "kibar âşık pozunun" acınılacak bir şekilde bozulmasını, Marilyn gene de hoşgörü ve dostlukla karşılar; ortalama olmak da bir meziyettir, daha doğrusu bunu kabullenmek; öyle boyundan büyük işlere kalkışmak, kendini kandırmaktır. Salt erotik bir görünüm olmaktan çıkıp, kendisini ele geçirmeye çalışan erkeklere acıyan, onlara adeta merhamet eden, kendisine sahip olmak isterken kimliklerini yitiren bu erkeklere el uzatan bir kadın kişiliği de eklenir bu filmde ona. Erkeklerin şehvet tutsağı olmalarını, akıllarını kaçırır hale gelmelerini bağışlar. "Böyle bir şey hiç başıma gelmemişti" der Tom Ewell, başarısız bir baştan çıkartma girişiminin ardından; "Bana sık sık oluyor" der Marilyn gayet sakin.

Bizde "Bazıları Sıcak Sever" adıyla oynayan, yönetmenliğini gene Billy Wilder'ın yaptığı filmde bu kez Tony Curtis, Tom Ewell'inkini anımsatan bir rolde çıkar karşımıza. Sarışının sadece zengin erkekler ile ilgilendiğini bildiğinden, Curtis, kendini milyo-

ner olarak tanıtır. Ama sahtekârlık ortaya çıktıktan sonra da Marilyn onu terketmeyecektir. Marilyn Monroe'nun fetişizmi, filmlerinde gitgide daha tartışılır bir hale gelerek nihayet tam tersi bir köşeye dayanacaktır. Artık klişeleşmiş naif, saflığı sırıtan, biraz cahil, ama beyni dinç ve zinde şarkıcı kız, *Let's Make Love*'da (1960), zengin adamlara karşı belirgin bir isteksizlik gösterir. Bu kez milyoner Yves Montand'dır, ama Marilyn'in sevgisini sadece insan olarak kazanmak istediğinden, kızın milyonerler hakkındaki genel düşüncesini ve gazetelerin yaydığı kendi imajını öğrenmiş olduğundan, zenginliğini kızdan gizler. Bu film, aynı zamanda *Gentlemen Prefer Blondes* filmindeki tensellik ile zenginlik arasında kurulmak istenen "tekabüliyetin" de düzeltilmesi sayılır. "Zengin ya da yoksul bir erkek olmanın hiçbir önemi yok ki" der Montand'a.

Tıpkı bu komedilerde yaptığı gibi, dramatik filmlerinde de kadının insancıllığını, Miss Monroe'nun karanlık "çukurlarına" karşı baskın kılmaya çalışır o. Aşırı abartık cinsel çekiciliğin ardında hassas, kolay zedelenebilen, sosyal dünyanın kabalığı, şiddet ve bencilliğinden acı çeken sarışın bir kız vardır ve o, elinden geleni yapmaya çalışarak bir seks statüsü olmaktan çıkmaya çalıştığı gibi, görünen kimliğinin ardında erkeklerin hamiliğinden de kurtulmayı amaçlayan bir insanın gizlendiği belli olmaya başlar. Baba oğul arasındaki çatışmanın öyküsü üzerine kurulu bir western'de (*River of No Return* 1954, yön: Otto Preminger) Marilyn arabulucu olarak karşımıza çıkar. Baba (Robert Mitchum) bir arkadaşını korumak için bir başkasını arkadan vurmak zorunda kalmıştır. Oğlu (Tommy Retting) onu bu yüzden bir türlü bağışlamamakta ve anlamak istememektedir. "Saloon" şarkıcısı Kay (Marilyn Monroe), bu filmde bir mitsel-gerçek arabulucu kimlik taşır; o, western'lerden, gangster filmlerinden görmeye alıştığımız, suçlu erkeğini terkede-

rek iyinin yanına geçen, kadın düşmanı Mitchum'u bu huyundan vazgeçirten kişidir. Baba-oğul ve kadının "Dönüşü Olmayan Nehir" üzerinde, doğanın, yerlilerin ve haydutların tehditlerine rağmen gerçekleştirdikleri kaçış, öte yanda, dar, sınırlayıcı ahlaksal normların yarattığı gerilim ve heyecanla birleşip bir bakıma bu insanların kendilerine, kendi ruh ve kimliklerine yaptıkları bir yolculuğa dönüşür. Bu yolculuk sırasında, mitsel bir ilişki olan kadın-çocuk-erkek üçlü ilişkisi, ahlaksal bir birliktelikten çok tenselduygusal bir birliktelik olarak gerçekleşecektir.

Bus Stop (1956, yön: Jeshua Logan) Marilyn Monroe'nun seks sembolü statüsü üzerinde dolaşan bir film gibi görünse de, Marilyn'in canlandırdığı tip ve karakterle bir bakıma bu seks sembolü imajını aştığını da söylemek mümkündür. O günlerde Lee Strasberg'in ünlü Actors Studio'sunda tiyatro ve oyunculuk dersleri alan Marilyn Monroe, başka hiçbir filminde bu kadar "sahici", bu kadar inandırıcı olamamış, üçüncü sınıf şarkıcı Cherie figürü aracılığıyla, rol, yıldız ve (insani) kişilik arasındaki bölünmeyi başka hiçbir filmde buradaki kadar ortadan kaldırıp üçünü bütünleyememiştir. Saf, deneyimsiz, iyi yürekli kovboy Bo Decker (Don Muray) Cherie'yi bir gece kulübünde görür görmez onunla evlenmeye kalkar. Cherie ya büyük bir kariyer peşinden gitme hayallerini tercih edecek (boş olması büyük ihtimal taşıyan hayallerdir bunlar) ya da kendini evlilik sayesinde güvence altına alma şansını kullanacaktır; ki, bu durumda da üç gün sonra hayatının tekdüzeleşme tehlikesi vardır. Yetmiyormuş gibi onu "tavlamaya" çalışan acemi kovboy, öyle kadın yüreğini hoplatacak yöntemlerden iyice habersizdir. Önceden hesapta olmayan bir otobüs yolculuğu için bir durakta beklerlerken, Marilyn kararını verecektir. (H.G. Pflaum) Marilyn Monroe, bu filmde sadece duygularının ciddiye alınmasını ve kendine saygı duyulmasını isteyen ve bu taleplerini hak olarak

dayatan bir kadından da öteye, erkek kahramanı latent homoseksüelliğin hapisahnesinden kurtaran hafifçe ironize edilmiş *earth mother*'dır da. Marilyn Monroe'nun filmleri aslında kendilerine "göründüğü" erkekler üzerine filmlerdir. Asıl kazançlı çıkanlar erkeklerdir. Sonunda tam bir güvenceye kavuşur erkekler. Marilyn ise böylelikle kendini gerçekleştirme şansına kavuşur, eninde sonunda bir erkek ile biraraya gelerek. (Onun kendini bu yoldan gerçekleştirebildiği mesajı, filmlerde belli belirsiz bir imadan öteye geçmez.) Marilyn'in elindeki tek seçenek, bu tartışmalı kendini gerçekleştirme yolunda önüne çıkan erkeği değerlendirmektir. Hemen hemen hiçbir filminde, bir erkekle biraraya gelmeden, kurtuluş, gelecek sözkonusu olamaz onun hayatında.

John Huston'ın belki de hiç öyle sanıldığı kadar eleştirel bir western olmayan *Mistifits* (1960) filmi, onun erkeğin doğal çevresine duyduğu saygının dişilik ile birleştirilmesi temasını işler. Marilyn burada, eski western ideallerinin peşine takılmış bir dizi sert, hırçın erkeğin (Clark Gable, Eli Wallach, Montgomery Clift) vahşi atları öldürerek *maçoluklarını* kanıtlama serüvenlerine karışır. Ama erkeklerin davranışlarının altındaki motif, erkekçe bir "spor" yapmak değil, çıplak bencilliktir: Atlar, bir zamanların öncü kovboylarının yaptığı gibi ehlileştirilmek üzere değil de, köpek maması yapılmak için kovalanmaktadır. Ve savaş, özgür doğa ile insanoğlunun dürüst, centilmen ilkelerle sürdürdükleri bir ya sen ya ben hesaplaşması olmaktan çıkıp, teknolojinin işin içine katıştırıldığı kalleşçe bir katliama dönüşmüştür. Uçakların, jiplerin bozkırlarda kovaladığı mustang'ların, bu ölüm kalım mücadelesinde kurtulma şansları sıfırdır. Marilyn M. Clift'i ikna ve razı edince, Clift tutsak atları serbest bırakır. Gable, sürü başı aygırı tekrar yakalar. Ama beriki onu bir kez daha serbest bırakır ("üstünlüğünü ispat eder"). Marilyn arabada yanına oturup başını onun omzuna dayar.

O artık, doğanın (yani cinselliğin) meta'ya dönüştürüldüğü, her şeye tahakküm eden meta-para dolaşımı (sürecinin) bir parçası olmaktan çıkıp, bu süreci bozan, sekteye uğratan bir etmen kimliği kazanmıştır. Ama öte yandan, Marilyn Monroe ile olan kısa süreli evliliğinin izlenimlerini de bu yapıtta değerlendiren ünlü oyun yazarı Arthur Miller'in senaryodaki etkisiyle kadın kahramanın erkek duygusuzluğu ve kabalığı karşısındaki şaşkınlığı ve çaresizliği, bütünüyle hayat karşısındaki bir acizliğin metaforuna dönüşür sanki. Clark Gable'a çocukluğundan ve başarısız evliliğinden söz ettiği sahnede iyice belirginleşir bu yollama. Sanki hayatın acımasız, amansız gerçekliğiyle, erkek desteği olmaksızın başedemeyecektir hiçbir zaman.

Öyleyse, Marilyn mitosunun kadını özgürleştirme talepleriyle ilintili eğilimleri, onun erkekler ile kurduğu ilişkilerden çok, kendi cinselliği ile ilintisinde aranmalıdır. Marilyn'in canlandırdığı dişide kadın erotiği her türlü günah yanını, kirlilik niteliğini dışta bırakır. Marilyn'den başka hiçbir yıldız, eksiksiz cinsel hazzın ve zevkin temizliğini ve saflığını onun kadar inandırıcı bir biçimde ortaya koyamamıştır. Bir kez bile sıradanlaşmadan kendini üretebilme konusundaki cesareti, her şeyi altüst eden cinsel etkisi ve cüreti (gene de gizemli, çekingen bir yanları olan cüreti), olgun bir erotiğin etkisiyle adeta şırıldayan ama gene de ürkek bir çocuk sesi olmaktan öteye geçmeyen sesi, bütün bu karmaşık yanyanalıklar, onun yeteneğinin ayrılmaz parçalarıydılar. Ve bütün bunların gerisinde genç bir kadın duruyordu; akılsızlığın, ne olup bittiğinin farkında olmayışın, bilinçsizliğin, ne yaptığını bilmeyişin oluşturduğu sınırsız bir alana hapsolmuş bir sarışın.

Marilyn Monroe'nun sayısız rakipleri arasından sadece Jane Mansfield, komedilerinde, hiçbir zaman Marilyn'in insani boyutlarını yakalayamasa bile, gene de tensellik ile (cinsel duyarlık ile)

masumluğu birleştirme bakımından ona yaklaşan tek yıldızdı. Özellikle yönetmenliklerini Frank Thaslin'in yaptığı iki komedi filminde, erkeklerin salak seks-bombası hayallerinin kusursuz parodisidir Mansfield. *The Girl Can't Help It* (1956), platin saçlı sevgilisini her ne pahasına olursa olsun şarkıcı yapmayı kafasına koymuş bir gangsterin çırpınışlarını anlatır. İler tutar tarafı kalmamış, alkol bağımlısı, çöküp gitmiş, üstüne üstlük insafsızın biri olan Tom Ewell, Mansfield'ı bir şarkıcı olarak yetiştirme görevini üslenmiştir; ama beriki ne yaparsa yapsın, cırtlak bir bağırtıdan başka bir şey çıkmaz ortaya; ama bu sesi de Rock'n Roll'un son çığlığı (*dernier cri*) olarak dinleyiciye gene de kakalamak işten bile değildir. Jane Mansfield'in cinsel çekiciliği, erkek izleyiciye bir *slapstick* ya da çizgi romandaki tipler gibi etkir: Koca göğüsleriyle onu gören bir dondurmacının elindeki dondurmalar erir, sütçünün şişeleri patlar, bir başka "röntgencinin" gözlük camları paramparça olur. Mansfield, filmlerinde Marilyn Monroe'dan çok daha kolay bir biçimde huzurlu burjuva dünyasının bir parçası olarak oraya yerleştirilebildiği gibi, örneğin Tom Ewell'in karısı ve beş çocuk annesi olarak bir banliyö evinde gayet rahat mutlu olur. Ancak Mansfield'in çekici, yürek hoplatan cinselliği, sadece burjuva zevkine denk düştüğü için böylesine canlandırıcı, sıcak bir etki yapmaz; bu cinsellik yepyeni, bambaşka türden bir erotik ile karşıkarşıya getirir seyirciyi; Rock'n Roll müziğinin ve bu müzikle ilintili altkültürün o zindelik verici, canlı erotik gücüdür sözkonusu olan; ya da daha doğrusu, üzerinde nesnelerin (şeylerin) yepyeni bir görüntü ve imajın buyruğuna girdikleri sahnenin gücüdür. Tıpkı Little Richard'ın ya da Eddie Cochran'ın müziklerini (ya da seks bombalarından çok başka bir anlamda, bedenlerini) temsil ediş tarzlarında olduğu gibi ve Fats Domino müziğinin, genç dinleyicilerinin endişe ve korkularının, tutukluklarının ve engellenmişliklerinin

üzerinden tekerlenip gitmesi gibi, Jane Mansfield'in cinsel çekiciliği de, kendine özgü bir tarzı yansıtır. Neredeyse antika bir cinsel çekiciliktir bu. İnsanlar, nesnelerden, eşyadan, müzik box'lardan, oyun makinalarından, Little Richard'ın iki renkli pabuçlarından, Jane Mansfield ve göğüslerinden zevk almakta, bunları bayağı eğlendirici bulmaktadırlar. Rock'n Roll'un nesneleri (sahneye) taşıması, bunu yaparken de onları ürkütücülüklerinden arındırması gibi, sinema da bu dönemde seksi, korkutuculuklarından arındırarak Rock'n Roll kültürüne uygun bir eğlence gibi sunar.

Jane Mansfield'in Tashlin'le yaptığı ikinci filmde de, kadının erotik cazibesi handiyse karikatürümsü bir tarzın damgasını yemekten kurtulamamış, ama filmin sonuna doğru bu seksilik, olağan bir kadının hayatının parçası olarak, herhangi bir kadında rastlanılabilecek bir özellik olarak noktalanmıştır. *Will Success Spoil Rock Hunter?* (1957) filminde, Mansfield bir film-diva'sı olarak karşımıza çıkar; sevdiği erkeği kıskandırmak için bir reklam ajansı sahibine kur yapan Mansfield, adamla kamunun ilgisinin odağında bir "çift" oluştururken, bir yandan basın bir yandan sanayi dünyası bu ilişkiyi kullanır. Bu filmde de Mansfield, yönetmenin hedef tahtası olan televizyondaki çığlıklarıyla seyirciyi hop oturtup hop kaldırır; Mansfield'in Tashlin filmlerindeki tiplemeleri, "Playboy" ve "Esquire"ın, işadamı-showgirl temaları arasında gelgit yapan çizgi romanlarındaki kadınları andırmaktadır.

Dramatik film türüne giren rollerinde, daha doğrusu bu filmlerde Mansfield, (tıpkı özel hayatında, halkla ilişkilerinde yirmilerin diva'larını anımsatan olay ve tarzıyla, özellikle dedikodu basının skandal haberlerine bol bol malzeme sunması gibi) komedi ağırlıklı filmlerindeki kadar hoş karşılanmayan bir "tehlike" oluşturmaktaydı. Onun dramatik filmlerde işlevselleşen cinselliği, sansürü işbaşına çağırmadan edemeyecekti tabii. *Too Hot to Handle* (1959,

yön: Terence Young) adlı polisiye filmde, görünümü ve pozları öylesine "seksiydi ki", film gösterime girmeden belli yerlerinin boyayla "fulaştırılması" kaçınılmaz olmuştu. Altmışlı yıllara gelindiğinde, Mansfield'i artık sadece iddiasız, zararsız macera güldürülerinde görüyoruz; aradan geçen süre içinde Mansfield'in göğüs fetişizmiyle ilintili gafların ve espri/fıkraların nesnesine dönüştüğünü kanıtlayan ve bu özelliği gözönünde bulunduran filmlerdir bunlar.

Hollywood ve Nevrozları

Kariyerinin başlangıcında seks bombası olacakmış gibi bir izlenim vermiş olmakla birlikte sonradan bambaşka bir cinsel çekiciliğin temsilcisi ve taşıyıcısı olan bir yıldız da İngiltere doğumlu Elizabeth Taylor'dur. Taylor, Amerikan sinemasında zamanüstü, klasik bir güzellik diye tarif edeceğimiz bir niteliğin ta kendisidir. Güzel ve ciddiydi Taylor; birçok şeyi harekete geçiren bir kadındı; şık, zarif görünür, ama hemen her zaman, cinselliğini ucu ucuna denetim altında tutabildiği izleniminden hiç kurtulamazdı seyirci. Bu cinselliğin hiçbir zaman "patlak vermemesi", bir dans, bir şarkı aracılığıyla "deşarj" olmaması, "dünyanın en güzel kadını" denen Elizabeth Taylor'a aristokratik olduğu kadar nevrotik bir hava da vermiştir; soylu ama nevrozlarını altedememiş bu kadın, hiçbir zaman gerçekleştirilemeyecek bir tenselliği ışın ışın yayar ortaya. Erkekler ile olan bütün ilişkilerinde olduğu kadar kendi kendisi ile ilişkilerinde bir türlü yolunda gitmeyen, arıza yapıp duran bir şeyler vardır; bir bakarsınız frijit gibi görünür, bir bakarsınız erotik saldırısı, karşısındaki erkeğin elini kolunu bağlayıp onu iktidarsızlaştırır. Öyle "anaç", koruyucu, dostça, sarıp sarmalayıcı hiçbir etki ve duygu yaymaz ortaya. Elizabeth Taylor, Amerika'nın Güney yarısındaki hayat ile özdeşleştirilebilecek bir özelliğin, erotik ta-

kıntı ve saplantıların cisimleşmiş hali ya da adıdır. *A place in the Sun* (1951, yön: George Stevens) ve *Raintree Country* (1957, yön: Edward Dmytryk) filmlerinde partneri olan Montgomery Clift ile oldukça sorunlu bir ilişkinin tarafıdır. Aynı şeyi, *Suddenly Last Summer* (1959, yön: Joseph L. Mankiewicz) için de söyleyebiliriz. [Bir ölçüde, *rebel hero* (asi kahraman) mitosunun (Brando, Dean) öncüsü püritan bir ahlak anlayışına sımsıkı bağlı, kırılgan ve duyarlı homoseksüel Montgomery Clift, Taylor'un nevrotik cinselliği karşısında ürkek ürkek, adeta ayaklarının ucuna basarak dolanıp durur. Bizde, "İnsanlık Suçu" adıyla gösterilen *A Place in The Sun*'da, Elizabeth Taylor'un soyluluğu, Amerikan büyük burjuva dünyasının içinde, iyice ulaşılmaz bir konuma taşır onu; öyle ki nevrozlarını, gerçekleşmeye teslim etmeyeceği cinselliğini sınamak fırsatı bile bulamayacaktır babasının fabrikasında çalışan genç işçi. Çünkü bu cinselliğin hapsolduğu kale, önce sınıf engelleriyle sonra da Clift'in acele ve düşüncesizce aldığı bir evlenme kararıyla zaten sonsuza dek kapalıdır ona. Belki de cinayet (Clift, işçi karısını gölde boğar) bu "dünyanın kendine kapalı oluşunun" sezgisiyle seçilmiş bir intihardır da. V.A.] Güneyin kırsal kesimindeki tutucu ahlak anlayışının iyice sıkıcılaştırdığı hayat, o hassas, kırılgan, nevrotik ve frijit olanı daha da "azdırır" ve kadın bu nevrozları çevresinden emerek âşıklarına ve kocalarına aktarır adeta.

Aralarındaki erotik ilişkiler sıkça aksasa da Montgomery Clift, Paul Newmann, James Dean ve Marlon Brando gibi romantik oldukları kadar "darbe yemiş" ve aynen kendisi gibi bir güvensizlik statüsü içinde yaşayan genç "asiler", ona en uygun erkek tipini oluştururlar. Çevrelerinin hoşgörüsüz, çifte standartlı, ikiyüzlü davranışları onları nasıl köşeye sıkıştırmış, hınçlarını dolaylı yollardan dışa vurmak (asilik) zorunda bırakmışsa, Elizabeth Taylor'un canlandırdığı (ya da temsil ettiği) kadın tipi de, tatmin edil-

memiş dürtülerin baskısıyla bir toplumdışı pozisyonuna sürüklenmiştir.

Elizabeth Taylor, bir seks-tanrıçasıdır desek bile, onun tanrıçalığı cinselliğine ağır basar. Skandallar, onu, kendi hayatını kendisi yönetmek isteyen, başına buyruk, hırçın kişi olarak lanse ettiler. Hiçbir zaman kaybeden taraf olarak düşünemezdiniz onu. Filmlerinin bütçeleri hayal gücünü zorlayacak boyutlara ulaştı kimileyin; sinema tarihinin en pahalı yıldızları arasında yer aldı, paraya ve sosyal statüdeki üst konuma olan nevrotik düşkünlüğü, onun mitosunun ayrılmaz yanını ya da hatta temel özelliğini oluşturdu. J.L. Mankiewicz'in 1962'de Fox Şirketi'nin acil çağrısı üzerine kurtarıcı olarak yönetmenliğini yüklendiği *Cleopatra*'da (Richard Burton'la bundan böyle gerçek hayatta ve perdede büyük nevrotik buluşmaların da başlangıcı sayılabilecek bu filmde V.A) Elizabeth, Cleopatra'dan çok, sessiz sinema dönemi tanrıçalarının altmışlara sarkmış bir devamı olarak göründü.

Elizabeth Taylor, "genç asilerin" bilinçaltındaki kadındı; ve bu "gençlik", Hollywood yıldız sinemasının klasik babaerkil (biraz da maço) jönlerinin aksine, Elizabeth'in büyüleyici nevrozunda, tüm çekingenliğini doyasıya yaşayabilirdi. Kadın karşısındaki güvensizliğini, beceriksizliğini, sorumluluk alma konusundaki isteksizliğini, ancak karşı yandaki "sorunlu" kızlarla tamamlayabilirdi. Erotik ihtiyaçları, burjuva toplumunun ideallerinden ve temel ilkelerinden ancak uzak durdukları ölçüde gerçekleşebilecek bir gençliğin idolleriydi onlar. Toplumun onlardan istediği gibi kibar, büyüklere saygılı, evlilik kurumunun "kutsal" değerlerini gözönünde tutan, en başta da toplumun değer yargılarına "evet" diyen kişiler olmayı kabul ettikleri anda, cinselliği dile getirmekten, onu ifade etmekten vazgeçmeleri –ve ille de gerçekleştirmek istedikleri yerde– cinsel pratiği (ister istemez) binbir güçlük ve endişe altında

olma koşuluyla gerçekleştirmeyi de benimsemeleri kaçınılmazdı. Çünkü onların istediği türden bir cinselliğin yaşanmasına, hiç de elverişli değildi bu iki yüzlü ahlakın dünyası. Evlilik bile, anne-baba evinin riyakârlığına bir başka kurumun koruyuculuğunu tercih etmek demekti. Dolayısıyla da sosyal çevre ile yaşadıkları uyumsuzluk ve gerginlik, öteki adıyla kişiliklerinin parçası haline gelen nevrotik kimlik, kendilerinden beklenen ayak uydurma becerisinden, uyum yeteneğinden yoksun asilerin cinsel etkilerinin adeta tamamlayıcısı, göz kamaştırıcı bir parçası olup çıkmıştı. Maçoluğu beceremeyen, kırılgan, anaerkilliğe yatkın kişilik, nevrozla bütünleştiği yerde, ortaya dayanılmaz bir cazibe çıkabiliyordu. Sosyal çevre ile barış içinde yaşamaya razı olmak, erotik alanda da eskiye ayak uydurmak anlamına gelecekti; ama tümüyle yoksundular bu yetenekten; ister istemez. Erotik ilişkilerindeki felaketler gizlenebilecek, anne-babalarından, sosyal çevrelerinden gördükleri riyakârlığı ve iki yüzlülüğü yeniden üretebilecek, sevmeden "evet" diyebilecek, kendilerini reddettikleri bir düzenle bütünleyecek birlikteliklere "kılıf" hazırlayabilecek durumda hiç değildiler. Dolayısıyla Clift, Brando, Dean ve Newman tipinde klişeleşen asi gençliğin erotik stratejisi, "Kibar baştan çıkartıcının", "dayanılmaz jönün", "güçlü, sarsılmaz iradeli", "kadının yerine de kararlar alabilen gözüpek patriarkın" (babaerkil hegemonik kimliğin), tebessümü yüzünden eksik olmayan macera adamının ve hatta "sıradan delikanlının" stratejisinden temelden ayrılması kaçınılmaz bir stratejiydi. Bu radikal farklılık, onların davranışlarını, önceden kestirilmez bir belirsizliğin alanına sürüklüyor, giderek, ilişkilerdeki her türlü güven ve beklenti umudu zaten yok oluyordu. Ürkek, kararsız, endişeli, kimi zaman da sadece kendine acıyan, biraz bencil, zaman zaman da narsist; kimileyin maçolaşmayı deneyen, sert, hışımlı, hatta şiddete eğilimli ("İhtiras Tramvayı", "Kızgın Damdaki Ke-

di") kimileyin de görülmemiş bir duyarlılıkla kırılıp dökülen erkeklerdi onlar. Dahası, bir ilkeyi, genel geçerli bir tarz ve tutumu temsil etmiyor, Actors Studio'nun yetiştirmeleri olarak, doğrudan kendilerini oynuyorlardı sinemada. Perdedeki tip ile özel hayattaki kimliğin böylesine örtüştüğü bir döneme sinema kolay kolay rastlayamayacaktı bir daha. [Bu bakımdan da Tennessee Williams'ın bütün Amerikanlaşmış Freudçuluğuna, sosyal konuların ele alınışındaki bütün daraltmalara karşın, etkileyici bir gerçekçilikten sözedilebilir bu kişilerin filmlerinde. Ve sinema endüstrisinin mitoslaştırma çabası, onların asiliklerini klişe bir davranışa, içi boşaltılmış kendinde bir tepkiye indirgediği ölçüde, bu yıldızların da sonunu hazırlamıştır bir bakıma. Montgomery Clift erken bir yaşta (otuzlarında) çökmeye başlamış, alkolle latent bir homoseksüelliğin labirentinde kendi mitosu ile gizlenmek istenen gerçeklik arasındaki uçuruma en önce o yenilmiş, ardından James Dean, anlamsız bir araba kazasında, genç yaşta, mitosunun altında kalıvermiştir. Marlon Brando ise mitos ile gerçeklik arasındaki uçurumun kenarında, gümüş yaldızla parlatılmış bir asiliğin (Fauser) yapmacıklığında bekleyen tehlikelere direnebilenlerden biri olmakla kalmamış, öteki ikisine el uzatmayı bile denemiştir sık sık. Bu konuda, Brando'nun, "Annemin Öğrettiği Şarkılar" (Remzi Kitabevi, 1995) biyografisine bakılabilir. V.A.]

Marlon Brando ellili yıllarda erkek tipinin en tartışmasız temsilcisiydi. İnatçı, boyuneğmez, neredeyse tembel, ağırkanlı, isteksiz bir cinsel çekiciliği vardı onun; havası her an değişebilen, coşku ile melankoliklik arasında hızla gidip gelen bir tiptir o. Yüzünde zorla bastırabildiği bir hıncın ve acının izlerini taşırken, ince, mırıldanır bir sesle, kem küm konuşur; yorgun ve isteksiz; hareketlerinde sıkıştırılmış, patlayacak bir enerjinin varlığını duyarsınız; tavırları küstahça, üstten bakan cinstendir; yeni erotik erkek tipi

olarak baş köşeye oturtan niteliklerdir bunlar onu. Öyle bilgiçlikler, sofistik ukalalıklar yoktur onda; öyle pek kolay paylaşılabilecek bir kayıtsızlık, adamsendecilik değildir onunkisi; aldırışsızlığını, sevimsizliğini, nerdeyse zorlayarak artıran bir gayretle tamamlar. Ama bütün bunları telafi eden hayvani bir enerji ve güç yayar etrafına, sımsıcak bir yoğunluk; herkesin dikkatini anında çeken bir odak gibi. *The Wild One* (1954, yön: Laszlo Benedek) küçük bir kasabada terör estiren bir motosikletli asiler grubunun öyküsünü anlatır. Kasabada yaşlı bir adam öldürülüp, suçlu sanılan "lider" Brando, linç edilmenin eşiğine geldiğinde, "adeta aydınlanır" Aklı başına gelir. Ama asıl genç bir garson kızla (Mary Murphy) tanıştığında motosikletli asinin dönüşümü başlar. *On the Waterfronts*'ta onu aydınlatan, bir bakıma silkeleyip uyandıran, gene bir genç kızdır (Eva-Marie Saint).

Bu filmlerde Marlon Brando, başta toplumu reddeden asosyal bir kimlikle çıkar karşımıza. Daha sonra, onun davranış tarzını değilse de niteliklerini benimseyen bir kız sayesinde, kararlı, bilinçli bir tavır takınır aynı toplum karşısında. Daha bir ne yaptığını bilen kişi olur. Gelgelelim kızın onu "adam" ettiği ve topluma geri döndürdüğü sonlarla biten bu filmlerin mesajının burada yattığını sanmak yanıltıcıdır. Örneğin *The Wild One*'da bir polisin davranışlarına gösterdiği tepki, manen yaralanmış, acı çeken bir insanın tepkisi olarak onun genel niteliğinin temel bir belirtisidir: Brando, çevresinin ahlaksal yargı ve anlayışlarının kendisini bağlamadığını, bunların üstünde bir yerde dolandığını sanan ya da hisseden erkek vamptır bir bakıma; ve haklı ya da haksız, toplumun onun, ilk ağızda ve asıl, hiçbir kayırma ve yüceltmenin örtmediği, doğal bir bütünlük olarak yaşamak istediği erkekliğini zedeleyeceği endişesini taşır sanki. Ama öte yandan bu dar kafalı, aptal çevreden edindiği bu izlenimi doğrulayacak kanıtlardan yoksun kalır. Tersine, o çevrede

yaşadıkları, ona bir başka gerçeği gösterirler. Filmlerinin çoğunda olduğu gibi, sık sık, iyi yurttaşların ya da düzen koruyucuların [hatta *On the Waterfronts*'ta olduğu gibi (1954, yön: Elia Kazan) gangsterlerin] saldırısına uğrayıp şiddete maruz kalınca, sanki bütün bu olup bitenleri, bilinçdışı bir istekle kendisi davet etmiş gibi bir izlenim ediniriz. [Arthur Penn'le yaptığı "Kaçaklar" (*The Chase*) filminde, düzen koruyucusu olarak şerif *office*'inde yediği muhteşem dayak, bu özelliğin en doruktaki sergilenişini temsil eder.] Sadece bir yerlerde kendini ele veren kadın düşmanlığının değil, erkekler kolektifine, şiddetin cisimleşmiş odağına ait olma, onların arasında yer alma eğiliminin de, ancak unutamayacağı bir "dayakla" içinden sökülüp atılması gerekir sanki. Şiddeti yöntem edinmiş, özünde kadın düşmanı erkek toplumu (topluluğu), bütün dar kafalılığına ve tutuculuğuna karşın, onun başlarda hep içinde kendine bir yer edinmeye uğraştığı alandır. Ve ancak, şiddet, eninde sonunda somut ya da dolaylı, onun üstünde yoğunlaştığında, aklı başına gelecektir. Dönüp kendine gelecek ve asıl bu kolektife karşı çıkmaya başlayıp asiliğini onlara yönelttiğinde ("Rıhtımlar Üstün"de ağabeyinin de yer aldığı gangster çetesine karşı çıkarken, "Kaçak"ta, şerif olarak koruduğu egemen güçleri reddedecektir) enerjisi, erkek olarak gücü, öfkesi ve kini, o büyük hıncı, bir anlama bürünmeye başlayacak; anarşist kimliğinden, yepyeni, kendi kendiyle örtüşen bir kimlik doğacaktır. (Gerçi bu sonlardaki kimlik, pek öyle asilik içermez, ama filmlere de ille sonundan bakmak; ya da onları sadece sonlarıyla değerlendirmek zorunda değiliz.)

Viva Zapata'da (1952, yön: Elia Kazan) olduğu gibi, filmlerinin bir ana teması da, iktidar ile, güç ile erkek cinselliği arasındaki ilişki sorununda odaklanır. İktidar (güç) ve onun fetişleri; çoğunlukla, erotiğin, aynı zamanda da insan ilişkilerinin yerini tutan yedekler olarak çıkarlar karşımıza. Ancak cinselliğin yerine iktidar

ve güç ilişkilerinin konması (onun erkekliğinin inkârı anlamına gene de gelmez) *The Wild One* ve daha sonraki birçok Rocker ya da motosikletli gençlik filmlerinin konularını özetler gibidir: Deri ceketli delikanlıların motosiklet çılgınlığı, kendi aralarında ve kadınlara (kızlara) karşı uyguladıkları ve topluma karşı anarşistçe bir protestonun parçası olan şiddet, Marlon Brando'nun filmlerindeki bu nevrotik ve topluma düşman boyut –bir ölçüde kendi yönetmenliğinde çektiği *One Eyed Jack* istisna sayılsa bile– daha sonraki filmlerinde tamamen kaybolup gidecek ve yıllar sonra Bertolucci'nin "Pariste Son Tango"sunda (*L'ultimo tango a Parigi*, 1972) ilk filmlerindeki kimliğini korumuş olması halinde gelip dayanmış olabileceği noktayı gösterecektir sanki. Burjuvaziye poposunu gösteren, yersiz, yurtsuz, aidiyetini yitirmiş Amerikalı.

Marlon Brando, en azından asiliğinin öne çıktığı filmlerde ailesiz bir adamdı; James Dean'in asiliği ise en başta, onun varlığını tehdit eden aile ilişkilerine dönüktür. Rock'n Roll yıldızlarının şarkılarında ve tarzlarında gençliğin sorunları tamamen dışa çıkmış, adeta sergilenir, sahnelenir hale gelmişken, James Dean'in perdedeki tipi, bu sorunları radikal bir biçimde içselleştirir; bu delikanlının ruhunun en derin köşelerine gömülmüştür bu sorunlar. *East of Eden* (1955, yön: Elia Kazan) mitsel *american family* bunalımlarının en katıksız biçinde ifade edilebilme olanağına kavuştukları güney-eyaletlere özgü bir aile dramıdır. John Steinbeck'in öyküsünden yola çıkılarak gerçekleştirilen filmde Dean iki genç kardeşten daha küçük olanıdır. Annesiz büyümüş iki erkek çocuk, katı ve ödünsüz bir despot olan babalarının baskısını farklı algılarlar. Büyük ağabey Aron, babasının sevgili oğludur; uysal, babasının sözünden çıkmayan bir gençtir o. Abra adında bir kız arkadaşı vardır. Cal (James Dean) ailenin baş belasıdır: Haylazlık, aylaklık yapar. Babasının, ona olan sevgisini algılamadığı duygusu taşımakta,

onun gözüne girebilmenin yollarını aramaktadır. Cal, bir rastlantı sonucu, babasının çocuklarına, öldü, diye unutturmak istediği annelerinin yaşadığını ve kasabada bir genelev çalıştırdığını öğrenir. Ama ne yapsa ne etse, annesine gerçek anlamda ulaşamaz. (Konuş benimle anne!) Ama öğrendiğini babasına aktarır. Babası, ona, bunu Aron'dan saklamasını tembihler. Cal, babasının gözüne girmek için kendince bir fırsat bulur. Lahanalar soğutma vagonlarında çürüyünce, annesinden borç aldığı 5000 Dolarla, savaşın hemen başında karaborsaya düşeceğini hesapladığı kuru fasulya işine girer. Kazandığı parayı da babasına vermeye kalkar. Babası, kirli para olduğu gerekçesiyle onu geri çevirir. Cal çöker; hele babası, Aron ile, Cal'ın da ilgilendiği Abra'nın nişanlanmak üzere olduklarını, onun da abisini örnek alarak doğru dürüst bir insan olması gerektiğini söyleyince, Cal, abisini kolundan tuttuğu gibi, babasının büyük yalancılığını kanıtlamaya götürür. Aron genelevde annesini görünce yıkılır. Askere yazılıp, gönüllülerle ve öteki askerlerle birlikte cepheye doğru yol alır. Yarı çıldırmıştır. Büyük idolü babasının yalan ve ikiyüzlülük üzerine kurduğu dünya çökmüştür çünkü. Baba, ani bir felç yer. Yatağında sadece gözleriyle, kendisinin bakımını üstlenmiş Cal ve Abra'ya sanki oğlunu onayladığını söyler gibidir.

Rebel Without a Cause (1955, yön: Nicolas Ray) filmi de, anne babalarından boşuna anlayış bekleyen gençlerin asiliğini işler; bu filmde Dean'in ve Wood'un babaları, apaçık bir biçimde çocukları karşısında saygınlıklarını yitirmişlerdir. Özellikle Dean'in babası, oğlu karşısında, tüm inandırıcılığını ve otoritesini yitirmiş gibidir. James Dean "Asi Gençlik"te, öteki iki filminden çok daha belirgin biçimde, toplumun başlıca iki geleneksel değeri sayılan başarı (success) ve refahın (prosperity) kendileri için hiçbir anlam taşımadığı bir gençliği temsil eder. Bu sosyal düzen içinde kendi-

lerini gerçekleştirebilecek değerlerden ve motiflerden yoksun bir gençliktir bu. Öyle ki, ancak sahte, görünürde çözümlerle, içinde bulundukları berbat durumundan kurtulurlar. (Örneğin Nicolas Ray'in *Bigger Than Life*, 1956, filminde bu kaçış, taşra öğretmeni için uyuşturucuyken, *Bitter Victory*'de, 1957, savaş, yüzbaşı için bir görünürde çözümdür.) "Asi Gençlik"teki "erkekler kolektifi" içine kaçarak sığınma girişimi, erkekliği sınama çabaları (araba yarışı) çözüm değildir. Ve tıpkı, *East of Eden* filminin sonunda olduğu gibi, baba (anne) ile barışmayla noktalanan gerginlik, inandırıcı olmaktan burada da uzaktır; filmin ister istemez vermek zorunda kaldığı mesaj, kendilerini yepyeni ilkeler üzerinde gerçekleştirebilmek için gençlerin anne-baba evinden uzaklaşmak zorunda oldukları mesajıdır. James Dean'in son filmi *Giant* (1956, yön: George Stevens) toplum dışı genç asiyi bir petro-dolar milyoneri olarak karşımıza çıkarır. Ama ne zenginlik ne de toplumsal çevreden gördüğü saygı, onun tedirginliğini üstünden atmaya, onu yalnızlığının kabuğundan çıkartmaya yetmez; aynı şekilde, karşı yanda, Elizabeth Taylor da, kendinden emin olmayan, tedirgin, kararsız kadındır. Dean filmin sonunda, toplumla olan barışıklığını kendisi yok edecektir.

Asi'lik mitosu içindeki erotik söylem, iki temel sosyal çatışkıya geri götürülebilir: Başkaldırının temelinde, babanın anneye boyun eğdiği, ama bu boyun eğişin her ikisi için de bir özgürleşim yolunu açmadığı biçimindeki, tarihsel olduğu kadar bireysel deneyim (ya da bilgi) yatmaktadır. Anne, sevme, sıcaklık yayma yeteneğini yitirmiş gibidir; ama erkeği gene de koyvermez; nevrotik-frijit cehennemine hapsetmek ister onu da. Böyle olunca da yıkıcı bir nefret-sevgi duygusu, oğlan çocuğu ile anneyi birbirine "bağlar" Baba'nın çaresizliği ("Asi Gençlik"te Dean'in babasının gece yarısı mutfak önlüğüyle evde parmaklarının ucuna basarak dolaştı-

ğı, oğlunun onu bir kez olsun yürekli ve açık olmaya davet ettiği sahneyi düşünün. V.A.) zayıflığı ve yenilmişliği, erkek çocuğunu annesine karşı her defasında yeniden kendi erkekliğini, olgunlaşmışlığını kanıtlamaya itecektir. Bu durumda bir seçenek olarak erkekler-kolektifi çıkar ortaya. Sadece oğullarını, kızlarını baskı altında tuttukları halde, kendileri hantal, hımbıl, bitmiş tükenmiş olan babalara (polis, öğretmen, öteki yurttaşlar) karşı duyulan hıncın bir tepkisi değildir erkekler kolektifine sığınma girişimi; en başta kadından, öteki cinsten alınan bir öçtür; (anneye) dişiye duyulan hıncın, babaya duyulan acımanın bir başka biçimidir. Ve eğer yeniden kadına dönülecekse, bu erkek kollektifinin de aşılması, oldukça zahmetli bir yolun geride bırakılması kaçınılmaz olacaktır. Bütün bu çatışkılardan yepyeni bir "erkeklik" konumu ortaya çıkar. Filmdeki oyunlarda ima yoluyla kendini vareden, ama asıl, tıpkı bu asi kahramanların gerçek kimliğinin bir parçası olan ve onları ayrıca cazip kılan nevrozları gibi onlara yeni bir boyut ekleyen bir "erkeklik"tir bu. Tıpkı erkek çocuk gibi "babasız" olan kız için de ("Asi Gençlik"teki Natalie Wood'u anımsayın) benimsenecek bir erkektir o. [Fred Zinnemann'ın *From Here to Eternity*, 1953, filminde, savaş dışında da erkeklerin çökebileceği teması kendini ele verse bile, bütünüyle bir erkek kolektifi modeli vardır sanki karşımızda. Arkadaşını sakatladığı için bir daha boks yapmamakta direnen, ama buna birlikçe zorlanan er Previt (M. Clift); ondan yana çıkan çavuş Warden (B. Lancaster), sadist çavuş Judson (E. Borgnine) ve çavuşun, kişiliğini ezmek için üstüne üstüne gittiği Maggio (F. Sinatra), erkekliğin sürekli sınandığı (komutanın cinselliğe susamış karısı çavuş Warden'i adeta erkek onurunu kurtarmaya davet eder) bir cehennemde, kolektif (dayanışmacı) birliğin önemini öne çıkarırlar sanki. Maggio, Previt'in koruması altına girer; Previt sevgilisiyle uzaklaşıp gitmek yerine, dönüp Maggi-

o'nun intikamını sadist çavuştan alır. Babaerkil düzenin en üst ifade biçimlerinden biri olan ordu "düzeni", paradoksal bir biçimde, erkeğin dayanışmadan karşı koyamayacağı bir kişilik yok etme mekanizmasıdır. Tıpkı Western'lerde olduğu gibi, kadının ikinci plana itildiği bu film, giderek erkeklere yazılmış bir ağıt niteliğine bürünürken, "ordu"nun, üniformlaştırıcı ve kişilik yok edici mekanizmalarını öne çıkarttığı ölçüde, gerçek bir dayanışmanın alanı olmadığını da sezdirir sanki. V.A.]

Ellili yılların tam ortasında ağırlık kazanan bu tür filmler, babaerkil sistemin, bundan böyle geleneksel anlamda bir erkek idealinin yeniden kurulmasına elverişli olmadığının da altını çizerler. Daha ellili yılların başına kadar uzanagelen melodramatik westernlerde ve aile filmlerinde, gerçekdışı boyutlarda varedilmeye çalışılan duygular aracılığıyla boy göstermiş ideal, kararlı, kendi kendiyle sorunu olmayan erkek, yok olup gitmiştir artık. Yeni kahramanlar, perdede canlandırdıkları tiplemelere dişil öğeler katarlar artık. Nevrotik asi-kahramanların ardılları bile, onlara göre, daha önceki dönemin erkekleri gibi, biraz daha kararlı, daha gözüpek *action* kahramanları olarak gözebatmalarına karşın (örneğin Steve McQueen), narsist, kafası karışık, kendine güveni gene de tam olmayan ve genellikle erotik insiyatifi hep kadına bırakan kişiler olarak klasik erkek idealinin gerçekten de sonunun gelmiş olduğunu gösterecekleridir. İnsan olarak eylemlerinin, yapıp ettiklerinin içinde tüm kişiliklerini, bütün varlıklarını ortaya koymazlar bu erkekler. Onlar artık, erkek cinsel organının aksesuarı gibi davranıp, kendilerini cinselliğin emrine vermiş *he-man* tarzında erosu gerçekleştirmeye yanaşmazlar. Sadece Valentino kültü ile karşılaştırabileceğimiz James Dean kültü, kurtuluş, özgürlük ve yepyeni bir gerçekleşme biçimi arayan, başarı ve refah toplumunun zorlamalarından kaçan umut vaadedici bir erotik arayışının da ifadesiydi.

Hollywood, genç kızların erotik sorunlarına yaklaşırken, il-

gınçtir, hiçbir zaman asi-gençlik sorunsalı karşısında takındığı hoşgörülü tavrı sergilememiştir. Gerçi bu, Brando ya da Dean'in filmlerinin düzenin ve törelerin bekçilerinin şiddetli saldırılarına uğramadığı anlamına gelmez elbette; ama genç kız, sanki sadece erken olgunlaşmış "nymphe" olarak gösterilebilir bu sinemada ve zamanından önce uyanmış "kararsız" cinselliği, kurulu düzene mutlaka bela ve sorun getirir. (Genelde Amerika'da psikoanaliz, cinsel özgürleşme çabalarını ve erotik statüko'dan duyulan memnuniyetsizliği "patalojik eğilimler olarak tanımlamakta kullanılır; bunu yapmak için de yetişkin cinselliği ile, "doğru" cinsellik ile bundan sapmalar arasındaki çizgiyi kesin ve ödünsüz çizer; aynı doğrultuda, iktidarsızlık korkularıyla kıvranan Amerikan erkeğinin sorunlarını sinemada yansıtacak bir yol bulabilmek için de, Freud bol bol zorlanmıştır. Ama tabii sadece [yaşlı] erkek yıldızların nevrozlarını, bu kaçınılmaz felaketi, bir erdeme çevirmek ve buradan yepyeni mitler yaratmak; yaşlı erkeği, ne yaptığını bilmeyen küçük "kızın" kurtarıcısı ve hamisi rolüne soyundurmak için.)

1956 yapımı *Baby Doll*'da (yön: Elia Kazan), Caroll Baker, genç, saf, handiyse tüm doğallığını koruyan, güneyli bir kızdır. Kendisinden iki kat büyük bir erkekle evlenmiş olduğu halde, el değmeden kalmış, cinsel ilişkiyi tanımamıştır. Zinde, hayat dolu bir İtalyan (Eli Wallach), bir bakıma *latin-lover*'ın psikolojik yorumu diyebileceğimiz bir olgun erkek, çıkagelir ve uyuyan güzelimizi uykusundan uyandırır. *Rebel hero* için nevroz, onların çekiciliklerinin bir parçasıydı, demiştik; "Baby Doll" filmi, "olgun" cinselliğini nevrotik buhranın bitişi olarak tarif eder sanki. Yaşlı erkekler ile karşılaştığında kendini ele veren genç kız cinselliği tehlikesi, kızın, kadın olduğu yerde aşılır; bir tehlike olmaktan çıkar. Bu handiyse abartık derecede basit ve son tahlilde püritan kafanın ürünü sözde psikoanalitik çözüme karşın, "Taş Bebek"ten etkileyici bir ışın yayıldığını söyleyebiliriz; sadece aile kurumuna

karşı bir başkaldırı oluşturmasından ileri gelmez bu etkisi filmin; içinde eski ahlak değerlerinin yitip gittiği toplumsal bir çevrenin anlatılmasının yanısıra, Caroll Baker'in alabildiğine tahrik edici ve buram buram erotik kokan oyunu ve filmin atmosferi de bu etkiyi tamamlarlar. Caroll Baker'in yatakta iç hoplatıcı olduğu kadar çocuklara özgü bir gecelikle göründüğü ve bir yandan da baş parmağını emdiği sahne, onun dişi ve genç kız cinselliğini bir arada sunan seksini yoğunlaştırıp bir ikona dönüştüren sahnedir. (Zaten çok geçmeden moda olup çıkacaktır "Baby Doll")

Something Wild'da (1961, yön: Jack Garfein) Caroll Baker, olgun bir kurtarıcıyı boşuna bekleyecektir. Bu filmde, bir tecavüzün ardından aile ocağını terk etmek zorunda kalan Baker, berbat bir "slum" odasına (barakaya) yerleşir. Tezgâhtar olarak çalışmaya başlar, ama "temastan" duyduğu korku onu arkadaşlarından uzaklaştırır; üzerindeki "lekeyi", tecavüzün "kirini" unutamaması, dışlanmasına neden olur ve bu tecavüzü sembolik düzlemde durmadan tekrarlar. Canına kıymak isterken Ralph Meeker onu kurtarıp kendi dairesine kapar ve ona kul köle olur; ne var ki, kızın bütün dünya ile ilişkisini de keser; başarıya ulaşması olanaksız bir sadomazoşist oyundur burada oynanan; ne kızın ne erkeğin kazanma şansı vardır; bir gün, adam sarhoş bir biçimde üzerine çullanınca, kız onun bir gözünü çıkartır. Çorak, umutsuz, çıkışsız bir yalnızlık içinde, yanyana yaşayıp giderler; ne ileriye ne geriye tek bir adım atamadan.

1962'de Stanley Kubrick Vladimir Nabokov'un *Lolita* romanını sinemaya çeker. Profesör Humbert Humbert'in (James Mason) genç bir kıza tutuluşunu (Sue Lyon) anlatır film. Profesör, kızın annesiyle, pansiyon olarak kaldığı evde tanışıp evlenir; böylelikle kıza daha yakın olmayı ummaktadır. Kadın bir araba kazasında ölünce profesör, kızla birlikte o otel senin bu otel benim dolaşmaya başlar. Lolita, sırf eğlence olsun diye baştan çıkartır adamı, ar-

zularını gerçekleştirmek için adamın kendisine olan bağımlılığından yararlanmaya kalkar; ama bir süre sonra tekdüze bulmaya başlar bu yaşama tarzını. Küçük bir üniversite kentinde bir ev kiralarlar. Lolita'nın okul arkadaşlarının ilgisine kıskançlıktan hasta olmaya başlayan profesör, kızın kendisini aldattığını hisseder. Kızı, kasabadaki dedikodulardan ve sorunlardan uzak tutmak için bir otomobil yolculuğuna razı eder. Yolda Lolita hastalanır; hastahanede bir başka erkekle kaçar. Üç yıl sonra ortaya çıkar. Evlenmiş, bir çocuğu olmuş, ama işsiz bir yazar olan kocası, Lolita'yı bir porno filmde oynamayı reddettiği için evden kovmuştur. Humbert Humbert'ten para isteyen Lolita, aynı zamanda onu hiçbir zaman sevmemiş olduğunu ve hep aldattığını söyler. Profesör boşyere, kızı yanında kalmaya ikna etmek için uğraşır. Travmatik bir çocukluk yaşantısı yüzünden, çocuk-kadın imajına saplantısı olan şaşkın profesör, çılgın gibi yazarın odasına girerek onu öldürür.

Romandan farklı olarak, belki de yapım koşulları yüzünde, Lolite, filmde "çocuk" değildir. Toplumun, belli bir erotik tabu altında tuttuğu genç kadındır o. Aslında, gerçekten bir tehdit olarak ortaya çıkabilecek olan şey, filmde bir oyundur sadece, bir strateji. (Profesörün) sınırı geçme, olağan, ölçülebilir olanın dışına taşma, akıldışı olanla tanışma özlemi, gerçek "delirme" durumu, filmde sözkonusu değildir. Yer yer kontrollü bir oyundur profesörün kızla oynadığı. Humbert'in bağımlılığı, kıza kul köle oluşu, filmde sevgi, aşk gibi çıkar karşımıza. Olağan bir duygusal ilişki gibi. Romanda ise, adamın psikoljik bir takıntının, önü alınmaz bir saplantı ve isteğin tutsağı olduğu apaçık belli olmaktadır; somut bir insana yönelik olmaktan çok, tipik bir "görünüme", belli bir dışavuruş biçimine dönük bir tutkudur onunkisi. Fantastik, kâbuslar içinde dolaşan bir psikoloji, varoluşsal bir sorun olarak belirir romanda. Kubrick ise iddiasız yollardan bir Amerikan kâbusu kotarmıştır bu romandan; tehdit edici kadın yüzünden erkeğin mahvı biçiminde

özetlenebilecek bir felaket filmi. "Taş Bebek" ve "Lolita" *femme fatale*'in çocuk kılığında bir kez daha karşımıza çıkışıdırlar; bir kez daha erkeğin dağılıp gitmesinin kabahati dişidedir.

"Humbert'in çilesinin grotesk yanlarını gösterdiği yerde Kubrick mükemmeldir; *Frankenstein* filminden kısa bir kesit, resimlerin akıntısı arasına karışıverir ve filmin en iyi planında, Humbert'i korkudan tere batmış görürüz ve Lolita, Aubrey Beardsley'in elinden çıkmış bir Jean Harlow resmi gibi, yüzü makyajla sıvanmış halde, burnunun altında şişirdiği cikletle koca bir balon yapar o sırada." (Arlene Croce). "Nymphe"miz, başlangıçta sanıldığı ve göründüğü kadar masum olmadığı için ortaya çıkar bu dram. (Cinsellik anlamında değil de, hesap yapma, yalan söyleme, kandırma ve aldatma anlamında, ya da filmin sonunda ortaya çıktığı gibi, burjuvaya özgü "normallik" anlamında bir masumiyetten söz ediyoruz.) Tuesdey Weld ya da Hayley Mills gibi Nymphe'ler (lolitalar), erkek fantezilerinin gerçekleşmesine yardım ederken öyle dramatik olaylara yol açmazlar; Mia Farrow ise, sadist şiddetin kurbanı olan kızdır. Altmışlı yılların başında toplumun gizli arzu ve istekleri ile ahlaksal koruyuculuk arasındaki çelişkinin ne boyutlarda olduğunu anlamak için, o günlerde henüz 15 yaşında olan Sue Lyon'un kendi filmini seyretmesine izin verilmediğini anımsatmamız yeter.

2. 1960-75
Erotik Halk Sanatı Olarak Sinema

Seks Filmlerinin Gelişmesi; Eğilimleri ve Biçimleri

Elbette seks filmlerinin geçmişi, 1915 yıllarının "töre filmlerine" kadar geri gider; belki de hatta daha gerilere. Ama asıl 1960'lı yılların başında, seks filmleri, sinema tarihi içinde kendilerine özgü bir estetik ve dramaturji geliştiren ayrı bir tür olma eğilimi göstermeye başlamışlardır. Bu yolun başında İskandinavya'dan gelen, daha sonra ABD ve İngiltere'de taklit edilen ve aslında bir bütün olarak hiç de "erotik" olmayan bir etki yapan ve asıl dertleri, çıplaklık tabusunun yıkılması biçiminde özetlenebilecek çıplak-beden-kültürü filmleri yer alır.

İlginç bir mistik hava da taşıyan bu filmlerin kimi görüntüleri nasyonal sosyalist filmlerin "güç ve güzellik idealini" anımsatırlarken, çoğunlukla, insanı herhangi bir şekilde cinsellik üzerine düşündürebilecek, cinsellik ile ilintili uzak yakın en küçük ilintiyi değerlendirmemize destek verebilecek unsurların kırıntısına bile yer vermeme gibi bir tuhaflık taşırlar. Üstelik *Hon dansade en sommar* (1951, yön: Arne Mattson) gibi, Ulla Jakobsen'i Kuzeyin seks yıldızı konumuna taşıyan iddialı bir film bile, sözü edilen mistik

havadan nasibini bol bol almıştır. Sevenlerin mutluluğunu engellemeye çalışan dar kafalı bir papazın çabaları etrafında dönen film, içerdiği çıplak sahnelere rağmen, cinsel konularda, aşırı "ahlakçı" kesilmeden de edememiştir. Film yakın zamana kadar ABD'deki en başarılı yabancı film olma unvanını koruduğu gibi, İngmar Bergman'ın ya da Vilgot Sjöman'ın sonraki filmlerinin de yol göstericisi olmuştur.

Bu filmlerde, sahte bir felsefi söylem ya da hatta sahte bir tanrıbilimsel söylem, cinselliğin sergilenmesinin aracıdır sanki ve belki de erotiğe yönelik bu Kuzey-Avrupa kalvinist zihniyeti ya da anlayışı, Amerika'nın püritan erotik yorumuna tür ve tarz olarak yakın düştüğünden, bu filmlere yönelik beklenmedik bir ilgi oluşmuştur orada. Bergman'ın 1962'de gerçekleştirdiği *Tystnaden* (Sessizlik) ve Vilgot Sjöman'ın *491*'i, o yıllarda sesi soluğu pek çıkmayan sansüre iğne gibi batıp, sansür konusundaki tartışmalar da yeniden alevlendiğinde, İskandinav ülkeleri, uluslararası sinema piyasasını belli bir ölçüde "iç karartıcı", "çökmüş, çürümüş" (her türlü iletişimi yitirmiş) ruhların çevresinde dolanan erotik "sorunlu" filmlerle bol bol beslemişlerdir. Örneğin *491*'de, birkaç genç, kendilerine musallat olan nemfoman bir kadının tuzaklarından kurtulmak için ona bir kurt köpeği verirler. Bu filmlerde cinsellik bir tür çaresizliğin, umutsuzluğun öteki adı olup çıkmıştır. Modern insanın boşluğunun, tanrıya uzaklığının bir parçasıdır cinsellik. İnsan, içinde Tanrı'nın olmadığı, ama boşluğunun hissedildiği bir alanda yalnız ve çaresizdir; cinsellik de kurtaramaz onu; çünkü insanları birbirine bağlayıcı bir sevgi ile hiçbir şekilde desteklenmeyen bir cinselliktir bu. İçerdiği felsefi boyutlar ne olursu olsun, bu filmlerin seyirciye ve öteki ülkelerdeki sinema sanayiine verdikleri mesaj, filmlerde çıplak bir bedenin hatta apaçık bir cinsel birleşme sahnesinin gösterilebilmesinin biricik koşulunun, film boyunca, inatla, seksin iyice iflah olmaz, çürük, hastamsı bir ilişki olduğunu

vurgulama olduğu mesajıdır. Nitekim, gerek İsveç'te gerekse öteki Avrupa ülkelerinde bu mesajı anında alan yapımcılar, bu "felsefefuruş"luğu sözümona sorunlara uygulamış, daha doğrusu içinde görünürde bir felsefi sorun bulunan, Bergman'ınkilerle karşılaştırılamayacak kadar "hafif", ama en az onunkiler kadar içkarartıcı filmlerle sansürün zaaflarını kullandıkları gibi, dönemin zihniyetini de yansıtmayı başarmışlardır; hepsi bu.

İngiltere'de "çıplaklık kültürü" filmlerinde İskandinav örneklerinden yola çıkmakla kalmayıp, seks az çok komik öykülerin içine oturtulmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde, her defasında, iyi eğitim görmüş, utangaç bir genç (nedense çoğunlukla gözlüklüdür)(*) şen, şakrak bir çıplaklar kampına "düşer"; orada, yeni tanıdığı, heyecanlı, duyarlı genç kız arkadaşının ve çevresinde dolanıp duran çıplaklık kültürü "müritlerinin" etkisiyle sonunda çıplak beden kültürünün yararlarını kavrar. Bir uşak, suya düşer; bu kadar müstehcenliğe şaşıran bir aristokrat da attan yere çakılırken, "ahlakçı" kesilenlerin pantolonları zorla aşağıya sıyrılır; itiş kakış sonunda, çıplak beden kültürünün demokratikleştirici işlevi "herkesi eşitler" Daha yumuşak bir biçimde bu tür filmler Fransa'da da ortaya çıkmıştır; hatta Louis de Funès, *Le gendarme de Saint Tropez*'de (1964, yön: Jean Girault) bir sürü inatçı, kendini bilmez "nudist" ile uğraşıp durur. Almanya'da, çıplaklık, daha çok "kültür filmleri" esprisinin çerçevesi içinde kalmıştır. Gerek kilisenin gerekse kilise çömezi medya eleştirilerinin, hiç de hak etmediği saldırılarına hedef olan "çıplak" filmlerinin zararsızlığı ya da masumiyeti, o günlerde her iki tarafın da önemli ölçüde ideolojik silahlarını ortaya sürdükleri hakiki bir çıplaklık kültürü tartışmasının alevlendiği gerçeğini örtmüyor. Oradaki "çıplaklık" davası ve bu meselenin si-

(*) Gözlük (koltuk altındaki kitap) bilgi ile, entelektüellik ile cinsel deneyimden uzaklık arasındaki klişe ilişkinin vazgeçilmez sembolüdür seks sinemasında. (V.A.)

nemaya aktarılışı, tarzıyla, biçimiyle, içerik ve kurnazlıklarıyla, bize bugün biraz gülünç gelse de, çıplak beden kültürü çevresinde kopartılan bu yaygaranın, aslında savaş sonrası toplumunun, tensel zevki, cinselliği kolektif bir tekseslilikle geriletme girişimine bir tepki olarak anlaşılması da mümkündür.

Amerikan "nudies"

Seks film türü içinde, ne felsefi bahanelere ne de herhangi içeriksel sözümona sorunlara sığınmadan sadece ve sadece cinsel eğlence sunan ilk seks filmi öbeği, *Amerikan nudies* diye bilinen çıplaklık filmleridir. Bu filmlerin, İskandinav ve İngiliz örneklerine göre çok daha kaba cazibeleri ve hiç de saklamadıkları "puberter" (ergenlik çağı) saflığıyla cinselliğe yaklaşma tavırları, Avrupa seks filmlerinin bunların yanında tatsız, tuzsuz, alabildiğine iç daraltıcı kalmalarına yol açmıştır. Seks filmleri türünde böyle bir gelişmeyi hazırlayan iki temel etmen vardı. Ellili yılların sonuna doğru sinema endüstrisindeki kriz, bir sürü yapımcı firmayı iflasın eşiğine getirmişti; bunlar da seks filmlerine özel bir ilgi göstererek yaralarını sarmaya kalktılar; öte yandan bu seks filmlerinin yapım giderleri alabildiğine dar bütçelerle karşılanabiliyor; üstelik küçük firmalar bile bu mütevazı bütçelerle ekmek yiyebiliyorlardı. (Beş yıl sonra büyük şirketlerin desteğiyle aynı süreç Almanya'da hayata geçti, oradan İskandinav ülkelerine, Japonya'ya derken, tüm dünyaya yayıldı seks filmleri; ortalığı tam bir furya sardı.)

Bir başka tayin edici etmen, Hays Code'un sadece "Motion Picture Association"a dahil yapımcıların filmlerine sansür dayatabilirken, bu branşın Birlik dışında kalan yapımcılarının, Eyaletten Eyalete farklı uygulanan sansür kurallarıyla köşe kapmaca oynamakta gösterdikleri başarıydı. 1966'da Hays Code tarihe gömülünce, bu kez büyük firmalar da erotik sahneleri daha serbest çekmeye

başladılar. Bu gelişme de anında Avrupa'ya ve dünyaya yayıldı, ama sonuçta seks filmlerinin bir tür olarak yaygınlaşma sürecinin de sonu geldi; büyük firmalar, gerek zahmet ve masraf, gerekse skandal yönünden, öyle küçük firmaların filan rekabet edemeyeceği boyutlarda yapımlar ortaya koydular.

"Nudies" için çıplaklar kampındaki hayat, başlangıçta seks ve çıplaklık göstermenin en kolay ve revaçta yoluydu. Ancak Amerikan çıplak filmleri, İskandinav ve İngiliz filmlerinden farklı olarak, en azından bazı sahnelerde bu çıplaklığı bir kamp hayatının doğallığından çıkartıp bir "poz" içine yerleştirmeden edemiyor, böyle olunca da çıplaklık, kültürel bir davranış olmaktan çıkıp, erotik bir tahrike dönüşüyordu. Ne var ki bu tahrik, filmin tek bir kahramanını hedef almaktan çok, asıl seyirciye dönük bir provokasyon niteliği taşımaktaydı. "Rıhtımlar Üstünde" filminin kameramanı Boris Kaufmann'ın görüntülediği *Garden of Eden* (1954) filminin başı nihayet yasa ile belaya girdi; ancak New York Eyaleti için gösterme yasağı kalkınca, bunu örnek alan yapımcıların önünde, seksi canlandırma bakımından yepyeni yollar açılmış oldu.

Amerikan çıplaklık filmlerinin başlangıcında, sinema yeteneğiyle büyük stüdyoların yıldızı bile olabilecek, yetmişli yıllara doğru da Avrupa sinema hayranları ve yapımcılarının baş tacı ettikleri Russ Meyer'in adı öne çıkar. *The Immoral Mr. Tease* (1958) filmini sadece 4 gün içinde kotaran Meyer, filmin sansasyonel bir ekonomik başarı olmasıyla bir anda parlamakla kalmamış, "izin verilenin en uç sınırını" gösterdikten başka, bu sınırı ustaca değerlendirip diğer yapımcılara da yolu açmıştır. Ayrıca bu film, seksi, *comic relief*lerle tamamladığı kadar, sansürün yasakları ile de ucu ucuna denk getirmekle ünlüdür. "Ahlaksız Mr. Teas" bir kız dikizcisidir (*girl watcher*). Adam, bir diş operasyonunda oldukça ilginç bir narkoz maddesi ile uyuşturulmuş, kendine gelince de bütün ka-

dınları çıplak görmeye başlamıştır. Filmin bu kurnazlığı, çıplaklığı müstehcen kategorisi içine sokmadan, "pisliğe ve terbiyesizliğe yol açmaksızın" sunma olanağı vermiştir. Ancak ne bu film, ne de aynı yolu izleyen birçoğu, tek bir sahnede olsun bir cinsel bağı ya da ilişkiyi, şöyle ucundan bile ima etmediklerinden, sansür konusunda rahattılar.

Sansürü atlatma formülleri çeşit çeşitti: *Bachelor Tom Peeping* (1963) filminde bir fotoğrafçı, dergisinin adına bir çıplaklar kampına girip fotoğraf çekmeyi amaçlarken, yanlışlıkla bir tımarhaneye düşer. *Not Tonight, Henry*'de (1966, yön: W. Merle Cadnell) karısının baskısı altındaki bir koca rüyasında tarihin derinliklerine geri gider, ama tam emeline nail olacakken, her defasında araya bir engel girer. *Pardon My Brush*'ta *The Immoral Mr. Teas*'in formülünün aynen uygulandığını görürüz. Bu filmde, iki boyacı, artık kullandıkları boyanın ne hikmeti varsa, onu sürdükleri duvarın saydamlaştığını farkederler. Elbette duvarların ardında hemen hemen sadece genç kadınlar bulunmaktadır. *Magic Spectacels* (1963, yön: Bob Wehling) filminde ise, bilim-kurgu türü bir seks filmiyle karşılaşırız. Bu kez, belli bir gözlük, önüne geleni çıplak gösterir. "Bu ilk çıplaklık filmlerinin röntgenci tarzı, belki de onların en belirgin özelliğini oluşturur. Kahraman seksin özlemini çekmez hiç, aklı fikri kadınları seyretmektedir ve bu filmler gerek kahramanın gerekse (onunla birlikte) seyircinin, hiç farkına varmaksızın çıplak kadınları seyretmelerine imkân tanırlar. Bu filmler çoğu zaman, kahramanı, erkeksi niteliklerinden bile sıyırarak iyice ileri götürürler işi. Meyer'in *Wild Gals of the Naked West* filmindeki kahraman, koskocaman şapkasıyla, iri göğüslü kovboy kadınlarının ve Saloon-kızlarının ancak kalçalarına kadar gelen ve bir metre uzunluğunda, gümüş kaplı bir tabanca taşıyan, yumurta bacaklı bir cücedir. Tabanca, besbelli ki, cücenin erkeklikteki eksikliğini tamamlamaktadır." (Arthur Knight/Hollis Alpert) ["Bang! Bang!.. Erkeğin

en iyi sembolü onun tabancasıdır. Harry Schein, *Shots in the Dark*'ı yazarken şunları söylemiştir 1956'da. 'Bir Western'linin silahı klasik bir penis sembolüdür. Sinemanın upuzun bir dizisi içinde silah bizzat eylemin merkezini tutar. O silaha sahip olan yenilmez, ele geçirilmez biridir... İyiler silahın haklı sahipleridirler, kötüler ise onların iktidarını (silahını) çalmaya çalışırlar. Silah yuvarlak ve uzundur ve arkadan (kabzadan) ateşlenir. Onu nasıl çektiğiniz çok önemlidir. Kötüler sık başvurur ona, ama genellikle yavaş çekerler. Tıpkı Casanova gibi her yöne sıkarlar onu, hedefsiz. Hiçbir şeyi sakınmadan, ailesini ve evini savunan kahraman (ise) silahını hızlı çeker. Ender ateş eder, ama hiç şaşmaz... Her ateşten bir sonuç almalıdır o. Güçlü bir erkek, silahını doldurmadan altı kez ateş eder. Richard Wortley, *Erotic movies*, V.A.)

The Playgirls and the Playboys (1959), *Hallo Page* (1959, yön: Jerry Lewis) filmindeki Jerry Lewis'in canlandırdığı tipi andıran bir kahraman sunar. Ayrıca bu filmdeki seks sahneleri bir Alman filminin "artıklarından" kotarılmışken, filmin sadece kadın yıldızı Amerikalı olma özelliği taşır; bir de filmin komik karakteri. Böyle "kolaj" seks filmleri, Avrupa'da da sık üretilmişlerdir. Oyuncular o ülkenin oyuncularından biri ya da birkaçıyken, işin içine Amerikan filmlerinden parçalar girer. Böylelikle bir yandan değişik seyirci karakterine ve arzularına yanıt verilirken bir yandan da sanki sansürün her ülkede kendine özgü takıntılarına bağlı olarak kendi zaaflarını taşıdığı gerçeği yakalanmışçasına, bu boşluklar kullanılmak istenir.

"Nudies" özde sadece röntgencilik ve dikizcilik saplantıları üzerine kurulmuş değildi. Seksi, bir sorun olarak alıp, komik olanın içinde yoğurmak isteyen bir yanı da vardı çıplak filmlerinin. Bir yandan müzik desteği, genellikle kullanılan ve biraz meyhane mizahı yaratan "dış-yorum", seks sahnesinin öyle fazlasıyla "belirginleştiği" yerde imdada koşuyor, filmin tümünü eğlendirici, ko-

mik, matrak bir havaya sokarak salt seksin göze batmasını önlüyorlardı. Bir tür "uzlaşma" yaratıyordu bu öğeler birleşerek: "Seksin hiç de o kadar önemli olmadığı" konusunda seyirci bile hemfikir oluyordu sonunda. Bu koca göğüslü kadınlar, ciddi olmaktan çok gülünç değil miydiler; perdede çıplak bir kadın gördük diye, ille de aslan mı kesilmemiz gerekiyordu? Hiç de değil.

1963'ten sonra, daha önce ne yönetmenin, ne oyuncu kadrosunun ne de hele başrol oyuncusunun öyle gönüllü yer almadıkları nud-filmler bir tür yıldız sistemi geliştirmeye başladılar. İnceden inceye ahlak dışı yanlar taşımasına karşın, gene de bizzat yönetmen tarafından iyice "yumuşatılmadan" seyirci karşısına çıkmayan *Kiss Me, Stupid* filmi ünlü yönetmen Billy Wilder'ın imzasını taşır; (1963) Dizi filmlerde inandırıcılıklarını yitirmiş seks bombaları, bu nud-filmlerde yeniden ortaya çıkmaya başlarlar. (Zaten bu filmler de, erotik yıldız tipolojisini tekrarlamaktan başka bir şey yapmamışlardır.) Örneğin Jane Mansfield *Promisses, Promisses* (1963, yön: Tommy Noonan) filminde, aynı anda Playboy'da da kare kare yayınlanan çıplak sahneyi oynayıp filme büyük başarı sağlamıştır. Mansfield'den daha dolgun, daha sarışın, daha canlı olan Mamie Van Doren ve June Wilkinson gibi yıldızlar, çıplaklar arasında en ünlülerdendirler. Gene de aşırı yüklenilen bu alandaki film bolluğu ve hikâyenin sınırlılığı yüzünden popülerliğini gittikçe yitiren nud-filmleri, seyirci bile kurtaramayacaktı elbette.

Japon Seks Filmleri

Tıpkı İskandinav filmleri gibi, Japon erotik filmleri de ilk bakışta belli bir cinsel sorunun etrafında dönen, melodram yapısında, önemli olmasa bile ilginç yapımlardı. *Suna na onna* (1964, yön: Hiroshi Teshigahara) *Kabe no nakano himegoto* (1965, yön: Koji Wakamatsu) ve *Hatsukoi jigokuhen* (1967, yön: Susumu Hani)

ekonomik ilişkilerle birlikte ahlaksal ve töresel gelenekleri de değişen bir toplumun sorunlarını yansıtan filmlerdir. Gelgelelim, Japon film sanayii, bu mesajı, cinsellik-şiddet-egzotik üçlüsünü bütünleştirip başarısı garantili bir film reçetesi haline getirince, mesaj kaybolmuş, geriyê seks-şiddet ve yabancılık üçgeninde, gişe hasılatı bol Japon filmleri kalmıştır. (Gerçi bu filmler Japonya dışında gene de orasından burasından iyice kesilerek gösterilebilmekteydiler, ama bu durum bile, onlara yönelik ilgiyi önlememişti.) Japonya'da yaşayan Amerikalı film tarihçisi Donald Ritchie reçeteye ilişkin şunları söylüyor: "Genç, nevrotik bir erkek, yan odadaki cinsel ilişkiye kulak kabartır; kendi kız kardeşine saldırır, ama iktidarsız olduğu ortaya çıkar; salam ve salatalık hıyarları düzene sokmak için bir buzdolabı açar (çağrışım); komşu kadını cinsel ilişki sırasında gözetler; onu ziyaret edip tehdit eder, bir kez daha denerler, ama iktidarsızlık aşılamaz. O da, (kendi kafasına değil de) kadının kafasına bir kurşun sıkar." Vakamatus'un, adını, "Duvarlar Arkasındaki Hikâyeler" diye çevirebileceğimiz filminin öyküsü de aynen bu kalıbı yansıtır. Bu klişe, sayısız Japon seks filminde karşımıza çıkıp duracaktır.

"Erductions" diye de tanımlanan *erotic productions* (erotik ürünler) hayal gücünü zorlaya zorlaya kadın güreşlerinden, ölümüne müsabakalardan sadomazoşist sahnelere kadar kırk türlü buluşu karşımıza çıkartmaktan usanmazken, bütün bu filmlerin sonunda, hemen hemen istisnasız, hep bir çıplak banyo sahnesi yer alır. Japon seks filmlerinin vazgeçilmez konularından biri de bizzat ailesi tarafından bir geneleve satılan ve orada kötü niyetli kimselerce istismar edilen genç kızlar çevresinde döner.

Resmi hayatta fahişeliğin (Japonya'da) yasaklanması ile bu filmlerin çıkışı arasındaki ilinti gözden kaçacak gibi değildir. Toplumsal çelişkiler bu anlamda bu filmlere olduğu gibi yansımıştır da denebilir: Erkeğin iktidarsızlığından duyulan korkuya bağlı olarak

kadına yönelik şiddetin dozajının artması. Dolayısıyla Japonya örneğinde de iktidarsızlık korkusuna bağlı şiddet ve tahakküm, baba-erkil tahakküm ve hegemonya biçimini tehdit eden ahlaksal-psikolojik bir sistemin buhran ve açmazlarını yansıtmaktadır denebilir. Bu filmler istedikleri kadar şok bir etki yapmanın peşinde olsunlar, geleneksel kültür ve anlayış ile bir hesaplaşmanın içine düşmeden de edememektedirler. (Nagisha Oshima'nın "Duygu İmparatorluğu" filmine kadar yansımış bir hesaplaşmadır bu.) Donald Ritchie'ye katılmamak ve Japon seks filmlerinin bir bakıma, sevme ve sevişme yetersizliklerinin ve iktidarsızlığının deşarj edildikleri birer anti-seks filmi de olduklarını söylemekten kaçınmak zordur.

Amerikan "Roughies"

Amerika'da da büyük ilgi gören Japon seks filmlerinin etkisiyle ABD'deki nud-filmler türü de bir değişim göstermeye başladı. *Roughies* diye tanımlanan filmlerin ilk örneğini ortaya koyan gene Russ Meyer'di. Meyer, yolu, *Lorna* (1964) filminin ardından açmıştı. Bundan böyle seks film türü içinde de önermeler ortaya koymak, kişisel bir görüşü gerçekleştirmek mümkün olacaktı. Meyer, seks ile şiddeti birleştiren kendine özgü bir formül geliştirdi; güçlü göğüsleri, geniş kalçaları ve heybetli görünüşleri ile adeta erkeği ezen kadınlar ile zayıf, çelimsiz, iktidarsız erkek takıntılarını yansıtan bir formüldü bu. Meyer'e ve öteki erkeklere özgü takıntıları. Başka deyişle, pornografik resmin üretiminin temelindeki bir öğe, cinselleştirilmiş anneden duyulan korku ve ona duyulan merak ve istek, bu formülde, bir ölçüde epik bir imgeye kavuşuyordu. Masallarda Meyer'in anlattıkları; dikizcilik hazzının belli bir alaycı toplum eleştirisi ile atbaşı gittiği öykülerdi. Elementer parçacıklara ayrılmış izlenimi veren bir toplumun betimlenmesiydi. Roger Elbert'e göre, gotik, sadomazoşist melodramlardı bunlar. Çıplak

(nud) filmlerinden farklı olarak, seyircinin duygusal katılımını da artan ölçüde talep eden filmlerdi. Zamanını çıplak banyo yapmakla geçiren "Lorna", bir Tenessee Williams oyunundan kaçmış, canlı, doğallığı taşan güneyli eyalet kızlarını andırır. Kendini bir erkek arkadaşına verince papaz tarafından cezalandırılan Lorna'nın zindeliği, çekiciliği, ama masum görünüşü erkekleri çılgına çevirir. Derken hafif kafadan kontak bir genç tarafından tecavüze uğrar. Sonunda, gencin fırlattığı bıçak ile sevgilisi arasına giren Lorna ölür. Bu filmlerdeki kadınlar, sabırlı sabırlı poz verip bekleyen kadınlardan değillerdir; kalkıp onları öylece uzaktan seyredemezsiniz; erkeklerin kurbanı olur *roughies* filmlerinin kadınları hep. Erkeğin şiddetinin kendilerine yönelmesinde bir payları bulunmasa da, olağanüstü güçlü erotik etkileri yüzünden gene de bu şiddeti adeta üzerlerine çeker, en azından körüklerler. Başlangıçta *roughies*, dönemin melodram filmlerinin seks ve şiddet bağlamında göstermedikleri ne varsa onları bir araya getiren filmlerdi. *The Defilers*'ta (1964, yön: Lee Frost) iki genç erkek bir kızı kaçırıp bir bodrumda köle gibi saklarlar; iyi genç, sonunda kötüyü altedip kendi planlarını bozar. *Bad Girls to Hell*'de (1965), komşusunun tecavüzüne uğrayıp New York'a kaçan bir kadın, burada ipini koparmış sadistlerin ve psikopatların hücumuna uğrayacaktır.

Başka filmlerde kadının karakteri değişik tam karşıt bir boyuta da bürünmüştür. *The Sexperts* (1965) gibi bir filmde o azap verici mazoşistler şen şakrak nemfomanlara dönüşmüşlerdir; sekse olan düşkünlükleriyle kendi sonlarını kendileri hazırlayan seks hastalarına. Bu filmler, ahlakın çöküşünden alaycı bir tavırla yakınırlar ve sözümona insanları uyarır gibi yaparlar. Bir yorumcu, perdedeki iyi kötü baştançıkartıcılık özelliği taşıyan görüntülere ilişkin açıklamalar yaparak, sözde ahlaka çağrı çıkartırken, aslında bu bölümler, seslendirmeye gerek bırakmadıkları için, hatırı sayılır bir tasar-

ruf da sağlarlar. Bu filmlerde, karşımıza çıplak da çıksa, *femme fatale*'i, erotik açlığı yüzünden erkekleri mahveden zebani kadın yeniden bulmak zor değildir; erkekleri paniğe düşüren, kadını tenselliğinin her türlü kötülüğün nedeni olduğunu "kanıtlayan" fettan kadının 1960 versiyonudur o.

Freud ise, seks filmlerinde bile işe karışacak bir fırsat bulmaktadır. Başarılı bir İtalyan dizisi olan "Mondo" ile başlayan filmlerin ardından, sözde freudçul düşünceye sırt veren bir dizi abuk sabuk film ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin anlatmaktan usanmadıkları bir tedavi yolu, başlangıçta frijit olan bir kadının peşipeşine uygulanan "yöntemlerle" sonunda bir seks hastasına dönüşmesidir. Bir başka sevilen konu, *A Smell of Honey, a Swallow of Brince* filminde Sharon Winters'in temsil ettiği, erkekleri aşağılayan, küçültüp ufalayan, sonunda ya hapislere düşüren ya da mahvetmeye çalışan kadın tipidir. *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1966) filminde, Russ Meyer seyircinin karşısına korkunç bir üçlü çıkartır (Tura Satana, Haji, Lori Williams). Üçlünün başı, sırf zevk olsun diye, elleriyle bir adamı öldürür. 1969'da Robert Lee Frost *Love Camp 7*'da bir Nazi toplama kampında geçen sado-mazoşist bir fanteziyi sinemalaştırır. 1965'te ilk cüretkâr seks filmi *The Notrious Daughter of Fanny Hill* ile dünyanın parasını kazanan yapımcı Dave Friedman, 1969'da *The Secret Sex Life of Romeo and Juliet* ile ilk başarılı kostüme seks filmini piyasaya sürer. Russ Meyer 1970'te *Beyond the Valley of the Dolls*'un senaryo çalışmalarına katılır. Film bir rocker-kızın Hollywood'ta tutunma çabalarının çevresinde dolaşır. Dave Friedman filmleri, seksi *horror* filmin öğeleriyle karıştırarak, bu yönüyle *ghoulies* alt türünün yaratıcısı olmuştur. *Blood Feast* (1963), *Color Me Blood Red* (1964) ve *Two Thousand Maniacs* (1964) gibi Friedman filmlerinin hepsinde yönetmenliği Herschel Gordon Lewis yapmıştır. Bu filmlerde genç ve güzel kızlar dilim

dilim kesilip sapkın tarikatlarca afiyetle yenirler. Normal filmler ile eksploitasyon filmleri arasındaki sınır, Hays Code'un (1966) kaldırılmasıyla iyice silindiğinden, nud-filmleri ile porno filmler de gitgide birbirlerine benzemeye başlamışlardır.

Mondo Sexualis

Altmışlı yetmişli yıllarda Amerikan *roughies* tarzının yanısıra, gerek ABD'de gerekse Avrupa'da özellikle Afrika'nın örf, adet ve gelenekleriyle ilintili belgesel filmler yapıldı. İlkel, doğa kavimlerinin ya da kabilelerinin sekse ne kadar barbarca yaklaştıklarını göstermeye çalışan belgesellerdi bunlar. Kültür tarihinin kalıntıları Avrupa ve Amerika insanının karşısına çıkıp, ağzını bir karış açık bırakmakla kalmıyor, bu korkunç ve kural tanımayan cinsel ayin ve ibadetler, uygar dünya insanında bayağı bir korku yaratıyorlardı; Allahtan arada yerel bakımdan onca uzaklık vardı. Doğallığa duyulan az çok örtük özleme rağmen, uygar toplum insanı kendi üstünlüğünü algılayıp, onu bu gizli özlemin içine yansıtabilirdi. Bu filmler de bir geleneğin halkasıydılar, geleneği kafası üstü çevirmişlerdi sadece. Geleneksel yolculuk ve araştırma (gezisi) filmleri oldumolası, gittiği yerlerdeki yerli (ilkel) kadının çıplak dansını göstererek, seyircisinin ağzına bir parmak bal çalmayı hiçbir zaman ihmal etmemişti. Bu şöyle bir gösterilip geçilen çıplaklık, şimdiki belgesellerde asıl konuya dönüşüvermişti yetmişli yıllarda.

"Kara Güzeldir" diye de lanse edilen *Africanus Sexualis* filmi, cinsellik ile şiddetin birbirine karıştığı doğal, güçlü (iktidarlı) Afrika erkeği imajını odağına yerleştirdi. Afrika insanlarının, tuhaf ama kendine özgü erotik gelenek ve adetleri sayesinde dünyanın en mutlu insanları olduklarına inandırılmak isteniyordu seyirci. Oysa filmde asıl Afrika'nın yerinde yeller esiyordu; stüdyoda siyah

bir çiftin gerçekleştirdikleri seks sahneleri, bir uzmanın açıklamalarıyla, "aşk kültlerini", sevişme pratiklerini ve cinsel gücü artıran doğal "ilaçları" da seyircinin bilgisine eşantiyon olarak katıyordu.

Hakiki Porno-Movies

Yetmişli yılların başında doğru dürüst porno filmin hayata geçmesi için hemen her şey hazırdı denebilir. Seks filmlerinde sınana sınana ortaya hazır konular çıkmış, "hakiki" seks ilişkilerinin nasıl çekilmesi, nasıl gösterilmesi gerektiği konusunda bir sürü birikim oluşmuş, "belgesel" porno filmlerin yanısıra, yasadışı pornolarda da hatırı sayılır bir deneyim birikmişti; sinemanın porno filminin sinemada gösterilmeye uygun bir uzunlukta olması, ayrıca oyuncusunun da belirginleşmesi, yani hiç değilse birkaç filmde bir seyircinin karşısına çıkması gerekiyordu. Bill Osco'nun yapımını gerçekleştirdiği 16-mm *Mona: The Virgin Nymph* (1970) ilk modern porno film olarak bilinir. Bütün bir saat süren ve inandırıcı bir öykü içine yerleştirilmiş cinsel ilişki sahnesiyle dikkati çeken filmi, *Variety dergisi,* "stag" film ile geleneksel sinema filmlerini birleştiren ilk film olarak selamlamıştır. Mona, zifaf gecesi kocasıyla yatmamakta direnir; ama daha önceki nişanlısıyla ve başka erkeklerle her fırsatta yapmaya bayıldığı gibi, kocasıyla oral seks yapmaya bir diyeceği bulunmamaktadır. Osco, bu filmde, Russ Meyer'in bir parolasına kulak verir sanki: "Çılgınca yerlerde" gerçekleştirilen cinsel ilişkiler, eğlendirici değer taşırlar. Mona, cinsel ilişkiyi ancak milletin görebileceği yerlerde gerçekleştirme gibi bir saplantı taşır: Parklarda, caddelerde, spor sahalarında. Mona'nın yanısıra onun annesi rolündeki Judy Angel, daha çok "anatomik" sahnelerden sorumludur sanki. Orta yaşlı kadının kendisini vibratörle, sırtından kürkünü de çıkartmadan "tatmin" ettiği sahne, yetmişli yılların başında porno meraklılarına bile şok etkisi yapmıştır. Aynı yıl, aynı

ekip, *Harlot* adlı ikinci bir porno film çekecektir. Porno filmin sonraki yıllardaki bütün takım taklavatı, bu ilk iki filmde bir araya gelmiştir. Mary ile kız arkadaşı Melody, okulu asıp Los Angeles'te dolaşıp dururlarken, en küçük işlerini halletmek için bile, hemen kendilerini sunarlar. Derken Mary bir öğretmeni baştan çıkartır; okul müdiresi olup biteni izlemiş olduğundan, öğretmen ile Mary'yi kendi odasında sevişmeye zorlar. Bu arada öteki kız (Melody) motosikletli bir rocker'a âşık olur. Porno filminde aşkın yıkıcı etkisini anımsatmak istercesine, her ikisi de, âşık olmanın cezasını, motor kazasında hayatlarını kaybederek çekerler. Mezar başında bir daha kimseyle ilişki kurmayacağına yemin eden Mary, cenaze arabasında geri dönerken yeminini bozar. Gene sonrakilere model sunan bir "kolej" pornosu, 1971 tarihini taşımaktadır: *School Girl*. Kolej ve ajan, dedektif porno filmlerinin yanısıra (*Adultery For Fun and Profit*) porno filmin döndüncü büyük teması *Bad Barbara*'da (1971) karşımıza çıkar. Normal cinsel ilişkiden tatmin olmayan bir evli kadın, Dr. Jeklly and Mr. Hyde filmlerinin iki ruhlu kişisini andırırcasına, ilk kişiliğiyle yüz seksen derece ters bir kişilik geliştirip, önüne gelenin altına yatar.

Bir dizi yan motifle birlikte ikide birde tekrarlanan bu dört temel motif, doksanlı yıllara gelindiğinde bile hâlâ porno filmin temasını taşımaya yetmektedirler. New York'tan bir film (*Events*, 1970) bir başka modern porno film temasını geliştirir. Porno branşının kendisini yansıtan bu çalışmada, Lenny Bruce üzerine film yapmaya çalışan iki bağımsız yapımcının çabaları yansıtılır. Paraları çıkışmayan iki kafadar, ister istemez doğru dürüst bir film yerine bir seks filmi çekmek zorunda kalırlar. Porno sinemasının vazgeçemediği bir altıncı tema da hastahane ve hastabakıcılar çevresinde gelişen, sonu gelmez "pisliklerle" dolu cinsel olaylardır. *The Nurses*'ta, bir doktor hastalarından birini uyutur; hastalardan biri, göğüsleri balon gibi bir hastabakıcının göğüsleri arasına boşa-

lırken, bir başka hastabakıcı baştan çıkarttığı hastayla ilişki kurduktan sonra berikinin vizite kâğıdından, frengili olduğunu öğrenir. *Dark Dreams* porno filmin son motiflerinden birini içerir. Yeni evli bir çift, zifaf gecesinde, şeytana tapanlar tarikatından biriyle tanışınca, olmadık zevkleri tadarlar.

1969'daki ilk porno patlaması, 1971 sonlarına doğru yerini olağan bir gelişmeye bıraktı. Porno sinemasının kullandığı formüllerin kısa sürede cılkı çıkmış, porno adına sunulan her şey, seyirci tarafından zaten "olağan ve alışıldık" olmanın ötesine geçememeye başlamıştır. Türün atraksiyonlarını çoğaltma, numaralarını artırma gücü sınırına gelip dayanmış, yasadışı alanın içine girmeyi göze alamayanlar için "yeni" bir numara bulmanın olanağı kalmamıştır. Porno filmden çok seyirci değişmek zorunda kalmıştır sonuçta. Şimdi, porno sinemasında da yeni yeni atraksiyonlardan çok mitlere ihtiyaç olduğu anlaşılacaktır. Pornografiyi amatör işi olmaktan çıkartıp büyük seyirci kitlelerine taşımak için, filmlerde birkaç ufak değişiklik yetip de artacaktır. Seksenli yılların porno sineması ise, kaliteli porno ve oldukça riskli büyük yatırımların üretildiği, ama genelde porno filmin hız kestiği, gene de porno-mitlerin ünlendiği yıllardır.

3. 1995'ten Geriye Bakış

[1975-1995 arasında, seks ile şiddetin iyice sarmaştıkları, erotiğin para ile bağlantısını iyice vurgulayan modern fahişelerin Marilyn Monroe'ya özgü "saf", çocuksu ruhtan çok bir "iş kadını bilinciyle" perdede boy gösterdikleri (*Pretty Women*) filmlerin yanısıra, aynı cins arasındaki ilişkilere ödünsüz yaklaşan filmler de (*The Crying Game, M. Butterfly*) öne çıkıyor. Bu bağlamda, birkaç tipik filmden yola çıkarak, son onbeş-yirmi yılın erotik sinema bağlamına girebilecek genel eğilimlerine değinerek, elimizdeki metni yaklaşık bir 100 yılı kapsayan bir derleme niteliğine kavuşturmak istiyoruz. Özetlemeleri, *Fischer Filmgeschichte*, 1977-95 kitabından yaptık. (V.A.)]

Bir Erkek Bir Erkeği Severse: Ya da "The Crying Game"

İrlandalı yazar ve film yönetmeni Neil Jordan'ın yedinci filmi olan *The Crying Game* (1992), öyküsü oldukça şaşırtıcı, beklenmedik bir sona ulaşan bir film.

Yüzeyde bir gerilim filmi *The Crying Game*; Siyah İngiliz askeri Jody (Forest Whitaker) Kuzey İrlanda'ya tayini çıktıktan kısa bir süre sonra IRA tarafından kaçırılır ve bir kaza sonucu ölür.

Onu korumakla yükümlü olan Fergus (Stephan Rea) Jody'ye, ölmeden önce, onun Londra'daki sevgilisi Dil'i bulma sözü verir. IRA savaşçısı Fergus Dil'e (Jaye Davidson) âşık olunca, Kuzey İrlanda'daki infaz görevini yerine getirmemiş olduğu için, ortadan kaybolmak zorunda kalır. IRA elemanları onu bulup, yeni bir suikasta zorlamak isterler. İtiş kakış arasında Dil, IRA'lı militan kız Juda'yı öldürür; Fergus, Dil'e olan aşkı nedeniyle cinayeti yüklenip yıllarca yatacağı hapsi boylar.

The Crying Game, bu gerilim olaylarının ötesinde, aslında bir ikinci öykü daha anlatır bize; bambaşka bir temanın etrafında dolanır. Zahmetli bir kimlik arama yolculuğunun öyküsüdür bu. Tutsak İngiliz askerinin bekçisi Fergus, kendini tanımayan, kim olduğunu bilmeyen, kimliğini tarif edemeyen biridir. Öldürülen Jody ile olan ilişkisinin labirentlerinde dolaşırken, bu ilişki üzerinden kendi kimliğine fırlatılır bir bakıma; kendi duygularının ve cinselliğinin "bilincine" varır. Fergus'un kendini bulması, kendini tanıması ve kim olduğuna karar vermesi, kaçınılmaz bir adımdır; çünkü, tıpkı *M. Butterfly*'da (1993, David Cronenberg) olduğu gibi, Fergus, Dil'in biyolojik olarak bir erkek olduğunu öğrenecektir.

Filmin hemen başında, Percy Sledge'in 60'lardaki ünlü şarkısı "When a man loves a Women" şarkısının fonunda, İngiliz Jody, aslında bir IRA teröristi olan ve yem olarak kullanılmış kadının tuzağına düşüp tutsak olur. Evet, "Bir erkek bir kadını severse" bir an sonra, felaket başlayabilir. Bir polisiye öyküye özgü gerilim unsurlarının yer aldığı bölümlerde, tutsak IRA militanlarının saklandığı sığınağa götürülür. Orda iki erkeğin ilginç öyküsü başlar: Jody ve bekçisi Fergus. Kısa süre sonra, siyasal çalkantıların göbeğinde yer alan her iki erkeğin de, aslında olup bitene mesafeli durduklarını kavrarız. Her ikisi de politik olayların bir tür kurbanıdırlar; bunu ayrımsadıkları ölçüde de insani yanlarını ortaya çıkartmaya çalışırlar. Jody çok iyi bir kriket oyuncusu olduğunu, Londra'nın en iyi

barını tanıdığını ve orada harika bir kadını sevdiğini söyler. Fergus, Jody'nin cebinden aldığı bir fotoğrafta, filmin asıl düğüm kişisi Dil'i ilk kez görür. "Bir erkek bir kadını sevdiğinde", kadının erkek olması mümkündür; bir kez daha, filmin ilerki bölümlerinden birinde, seyirci Fergus'un gözünden, Dil'in erkek olduğunu kavrayınca, görünen ile gerçeklik arasındaki aldatıcı uçurum kendini ele verecektir.

Fergus ile Jody arasındaki duygusal yakınlık, sinema dilinin tüm olanaklarıyla seyirciye aktarılır. Jody'nin karmaşık bir kişiliği vardır. Fergus, görünürde, Jody'ye göre özgür olmakla birlikte, kararsız, konumunun bilincinde olmayan, cevap vermek yerine soru soran biridir; dolup taşan duygularını nereye, kime kanalize edeceğini bilmez. Jody'nin öldürülmesine karar verildiği gece, ölümü kolaylaştırmak için bir öykü anlatmayı dener. Jody ona daha önce, "akrep ile kurbağanın öyküsünü" anlatmıştır; içinde bulundukları psikolojik duruma uygun, insanın şiddete dönük, acımasız doğasını yansıtan ama, Fergus'un henüz keşfetmediği cinsel dürtülerinin varlığını da ima eden bir öykü. Fergus ise Jody'ye doğru dürüst bir öykü anlatamaz. Sonunda, "ben hiçbir işe yaramam" der Fergus. Anlatmaya kalkıştığı kırık dökük öyküde, olgunlaşmasıyla birlikte, çocukluğunu ve cinsel duyarlılığını da yitirdiğini farkederiz Fergus'un. Çocukluğa ait her şeyin silinip gitmesi, onu olgunlaştırmıştır, ama önemli gelişme süreçleri de gerçekleşmeden kalmıştır. (Jordan'ın *Mona Lisa*'sındaki erkek figürü gibi; 1986)

Jody ölür, IRA sığınağı havaya uçar; ama film, sanki asıl bundan sonra başlar. Jody ile birlikteliği, Fergus'a, yerinin bu savaş alanı olmadığını öğretmiştir. Jody'ye verdiği sözü yerine getirip Dil'i bulacaktır.

Jody, Dil'e Londra'da kuaförde rastlar. Dil'in, şarkıcı olarak çalıştığı "Metro", duyguların boşaltıldığı yerdir. Dil, orada aşkın acılarından ve göz yaşlarından sözeden "Crying Game" şarkısını söyler.

Dil'in dairesindeki şeffaf perdeler, odayı bölen ara duvarlar, bu daireye, belirsiz, dengesiz bir atmosfer sunarlar. Ama bu giz, kameranın Dil'in erkek vücudunu ağır ağır tarıyarak, kızıl kırmızı, saydam bir perdenin ardından Fergus'a ve seyirciye iletişine kadar sürer. Şok. Hem Fergus hem de seyirci, katılıp kalırlar yerlerinde. Fergus ile Dil arasında başlamak üzere olan bir aşk öyküsüne dönük tüm beklentiler her iki düzlemde de yok olur o anda. Ama film bitmez. Dil'in biyolojik erkekliğinin ortaya çıktığı yerde, Jody'nin Fergus'un gözündeki ideal imajı paramparça olurken, bu kez Fergus, kendi cinsel kimliği üzerinde düşünmek zorundadır artık.

Bu cinsel kimlik arayışı, filmi ikinci kez, bittiği yerden toplar. Kendi cinselliğini hangi biyolojik tercih üzerinde varedebileceği sorusu, toplumca konulmuş ve iletilmiş cinselliği ve cinsel rolleri belirleyici normlar üzerinde düşünmeye götürür bizi. Erkek kadın karşıtlığı üzerine kurulu sabit ve değişmez sosyal rollerin tartışılır hale gelmesi ve Dil ile Fergus arasında, iki erkek arasında, olasıl bir ilişkinin gündeme taşınmasıyla birlikte, film, bizlerin içinde de yer etmiş olan öteki cinse özgü eğilimlerin bastırılmışlığı, gözardı edilişi konusunu işlemeye başlar. Fergus, insanın içinde gerek erkek gerekse dişi psişik yapısına özgü eğilimlerin birbirine sarmaşmış, o tek boyutlu görünümün aldatıcı olduğu gerçeği ile yüzyüze gelir. Seyirci de. Fergus figürünün aracılığıyla, tek cinslilik üzerine kurulu anlayış sorgulanır.

Homoseksüel bir film kahramanının sorunlarını filmin odağına yerleştiren ve onun toplumca anlayışla karşılanmasını isteyen filmlerin aksine, (*The Kiss of the Spider Women*, 1985, Hector Babenco; *Coming Out*, 1990, Demokratik Alman Cumhuriyeti; ve *Philadelphia*, 1993, Jonathan Demme), *The Crying Game*, seksüel tercihleriyle bir azınlık oluşturanları anlayışla karşılamamızı isteyen bir çağrı olmaktan çok uzaktır. Dil'in dişilik kimliği, iyice yer etmiş, değişmez bir kimliktir; sosyal çevrenin (normal duygular taşı-

yan toplumun) bu kimlikle nasıl hesaplaşacağı kendi bileceği iştir. Biyolojik olarak bir erkek olmasına karşın, Dil kendini bir kadın olarak tanımlar; bilinçli yapar bunu ve bu ikilem onun kimliğini ve ruhsal yapısını hiçbir şekilde parçalamaz, bölmez. Transseksüel bir varlık olarak filmin odak noktasında duran Dil değil, heteroseksüel erkektir. Gözlerimiz, cinsel toplumdışı davranışların değil, görünürde normal sosyal çevrenin üzerine çevrilidir asıl.

Filmin en son iki sekansı, Dil ve Fergus'ta, kimliklerini bulma noktasına gelindiğinde, birbiriyle çelişen duyguların nasıl yanyana geldiklerini gösterir. Fergus ölmeye hazırdır, Dil'e, kendisini vurmasını söyler, Dil, boşuna, onu vurmaya çalışır; tabancayı kendisine çevirir, sonunda da IRA militanı Jude'u öldürür. Polis yaklaşırken, Fergus Dil'i "Metro"ya gönderip cinayeti üstlenir. Fergus nihayet Dil'in yanında yer alabilmiştir: Dıştan şarkının sözleri duyulur: "Stand by your Man" (erkeğinin yanında dur.)

Son sahnede Fergus ve Dil, bir ayna görüntüsü verir gibi, cezaevinde karşılıklı oturmuşlardır. Cam duvar, onları simetrik olarak ikiye taksim eden ekseni oluşturur. Dil'in, suçu niçin yüklendiği sorusuna, Fergus, akrep ile kurbağının öyküsünü anlatarak karşılık verir. Jody'nin öyküsü artık, Fergus'un öyküsü olmuştur.

The Craying Game, bir aşk öyküsünü, yanıltmalar, kopukluklar, kaydırmalar üzerinden bize aktarırken, sinemanın polisiye-gerilim türünü öne çıkartıp, seyirciyi yalnış yola yönlendirmek ister sanki. Açık seçik, yerine oturtulabilecek hiçbir şey yokur bu filmde. Son bile açıktadır. Film isteyerek yaşamaktan adeta zevk aldığımız aldanışlarımızı gösterip, bastırıp bir yerlere (bilinçdışına) kaydırdığımız gerçekleri karşımıza çıkartır. David Cronenberg ya da Neil Jordan gibi yönetmenler, cinsler arasındaki ilişkinin niteliğini gözler önüne serebilmek, bu ilişkinin çift anlamlı karakterini gösterebilmek için, bildik cinsel imajlardan, alışıldık görüntülerden öteye geçip, görünenin ardındaki, ruhun o karanlık dehlizle-

rindeki yaşantı alanının üstündeki örtüyü kaldırmaya çalışmaktadırlar. Kimliklerini dişilikte bulan erkekler, sinema tarihinde çoğunlukla trajik, grotesk, gülünç varlıklardır; bunlar ya "duvara çarparlar" sonunda ya da delilere özgü bir "özgürlük", normalin karşısında yer aldığı varsayılan bir anomalik alanında yaşantılarını sürdürebilirler. Jordan ve Cronenberg (*M. Butterfly* ile) bu geleneği aşıyorlar; her ikisi de orta cins (ya da aracins) olarak tanımladığımız androjenliğe ve kadın erkek arasındaki ayırıcı sınırların kaydırılmasına çok farklı bir bilinçle ve anlayışla yaklaşıyorlar. *M. Butterfly*'da, sonunda tükenen ve ayakta kalmayı başaramayan, biyolojik olarak erkek olduğu halde kimliğini dişilikte bulmuş kişi değil, heteroseksüel erkektir. Sevgilisinin (biyolojik) anlamda bir erkek olduğunu anladığı anda, yüklenegeldiği geleneksel erkek rolünün ağırlığı ve basıncı altında çöker. Her iki film de, ince, zekice ve analitik bir yaklaşımla, kimlik krizinin, heteroseksüel bir toplumun bizzat bastırdığı cinsellik algılarına bir tepkisi olduğunu anlatırlar bize. Kendini tanımadığı gibi, kendisini kabul etmek istemeyen (içindeki öteki cinsi reddeden) Fergus, 20. yüzyılın sonunda, heteroseksüel erkeğin psikolojik buhranının prototipidir aslında. *The Crying Game*'in sık sık bilinçli olarak başvurduğu simetrik görüntüler, kendini farkedebilen ya da kendi yabancılığını deneyim olarak yaşayabilen seyircinin de bir yansısıdırlar.

Gökkuşağının Ardındaki Umuda Bir Cehennem Yolculuğu: *"Wild at Heart"*

Kuzey-Güney Carolina sınırında bir yerlerde. Sailer, kız arkadaşı Lula ile birlikte dans ederken kendilerine bıçakla musallat olan katil Lemon'un başını ezer. İki yıl sonra, Lula Sailer'ı, cezaevinin kapısında karşılayıp sevdikleri müzik grubu Powermad'in "Hurricane"deki konserine götürür. Önce otel odasında büyük bir özlem ve

tutkuyla sevişir sonra da konsere giderler. Bu kez de bir Punkçı Lula'ya tebelleş olunca, ortalık karışır, Sailer bu kez de paçayı sıyırır. Ama sanki, bela, yaşamın ayrılmaz parçasıdır 90'ların Amerika'sında. İki gencin birlikteliklerine oldum olası karşı çıkan Lula'nın annesi Mariette, erkek arkadaşı Johnnie'den, ikiliyi izlemesini ister. Çift, Kaliforniya'ya kaçmak için yola çıkınca, bildik bir "road-film" klişesi de filme girer. Johnnie'ye tam güvenmeyen Lula'nın annesi Marietta, sevgilisi katil Santos'a, Sailer'ı öldürme görevi verir. Sonradan, daha önce Marietta'nın kocasını da öldürmüş olduğunu öğreneceğimiz Santos, Sailer'ı öldürme talebini aynı anda Marietta'mn arkadaşı Johnnie'yi de öldürme koşuluyla kabul eder. Bu isteği kabul edilince de, bu kez New Orleans'ta bir genelev işleten Mr. Reindeer'dan yardım talep eder. Patron, esrarengiz, koltuk değnekli katil bir kadını bu işle görevlendirir. İt ite it kuyruğuna; bir zincirin halkaları gibi, birbirine ilintilenmiş insanların kovalamacası başlar.

Teksas sınırını geçtiklerinde, Sailer, Lula'ya, bir zamanlar Santos'un şoförü olduğu söyleyecektir. Babasının bir yangında öldürülüşünü anımsayan Lula ise, bir an için, annesi Marietta'yı, bir cadı kılığında gökte süzülürken görecektir. Gölgedeki, sarışın katil, Johnnie'yi bir ağaca bağlayıp onun ölümcül korkusu karşısında, zevkten çıldırır, orjistik bir kendinden geçmişlik içinde, ağaca bağlı adamı vururken, Marietta'mn pişmanlığı, Johnnie'yi uyarma ve kurtarma çabaları boşa gider.

Bu arada Sailer Lula'yı, Vietnam gazisi olan arkadaşının yaşadığı inin cinin top oynadığı bir kasabaya götürür. Sadist gazi Bobby Peru, daha bir araya geldiklerinin ikinci gününde, Salier'ın kısa süreli yokluğundan yararlanmayı deneyecektir. Peru, Sailer'ı bir banka soymaya ikna eder. Ancak soygun planı sarpa sarar, Sailer'ı öldürmek isteyen Bobby, kavgada çifteyle kendini vurur.

Beş yıl sonra, Lula, Sailer'dan olma oğulu ile Sailer'ı istasyon-

da karşılar. Ortak bir geleceğe inanmayan Sailer onlarla gitmek yerine kendi yoluna gitmek isteyince, Lula onu iki seksen yola uzatır. Sailer, yolda baygın yatarken, kendisine görünen "iyi" peri, onu Lula ve oğluyla gitmeye ikna eder.

Wild at Heart (1990), şiddetin egemen olduğu bir dünyada sevginin sınırlarını ve gücünü yoklayan bir filmdir. Lynch, bir "yol filmi" görünümü ve klişesi aracılığıyla, birbirini sevenlerin aşmaları gereken güçlükleri, aşkın sınavı gibi sunar görünürde. Sailer ve Lula'nın uzun yolculuklarında karşılarına çıkan Amerika, "Amerikan rüyası"nın çoktan bir "Amerika kâbusu"na dönüştüğünü kanıtlamaya yeter de artar. Sevgi, ancak popüler kültürün klişelerinden ve alıntılarından, sevgiyi tarif eden modellerinden oluşmuş bir karmaşıklığın içinde, kendi yolunu yordamını bulmaya çalışırken, sadece ve sadece şiddet, zor ve sapkınlık elle tutulur, somut algılanabilir gerçekler olarak çıkarlar karşımıza.

Lynch, Sailer (Nicolas Cage) ve Lula'nın (Laura Dern) başlarına gelenleri, bu dış gerçekliği, insanın uyum, ahenk ve güvenli bir yaşama duyduğu özlemle karşı karşıya getirerek, zıvanasından çıkmış bu şiddet dünyasının yürek bunaltıcılığını daha da derinden duyurur bize. Victor Fleming'in *The Wizard of Oz* (1939), müzikali –1956'da ilk kez TV'de yayınlandıktan sonra standart çocuk programı haline gelen bu filmi– Lynch'in yollamalarla da olsa, karşımıza ütopik bir alternatif dünyayı, özlemlerin düşsel coğrafyasını koymasına yardımcı olur. "Oz Büyücüsü"nde, sevdiği köpeğini arayan Dorothy, gökkuşağının ardındaki ülkede, kötü Doğu büyücüsüyle mücadele etmek zorunda kaldığında "Oz Büyücüsü"nün yardımını alır. Tıpkı *Wild at Heart*'ın sonundaki iyi "Peri"nin Sailer ve Lula'nın yardımına koşmasında olduğu gibi.

Filmin anlatım tarzı, geri dönüşler, kopuk kopuk olaylar, iyice karmaşıklaşmış bir gerçekliğe işaret eder gibidirler. Filmin kahramanları, anlamını, mantığını yitirmiş bir dünyada, gökkuşağının ar-

dındaki masal ülkesine doğru yol alırlarken, bu içinden çıkılması zor gerçekliğe, öyle gelişigüzel, basit çözümlerle müdahale etmenin, kolay bir çıkış yolu bulmanın imkânsızlığı kendini duyurur. Kötü cadı ya da iyi peri, bu gerçekliğin karşısına, yanılsamanın parçası olarak çıkarlar, ama gerçekliği aşmanın yolu değildir yanılsama. *Wild at Heart, Easy Rider* (1991) gibi prototip bir yol filminin ya da gene yol filmlerinin feminist bir versiyonu olan *Thelma and Louise*'in aksine, bir felaketle son bulmayıp, iyi perinin müdahalesiyle bir tür mutlu sona kavuşsa bile, bu mutlu son, gerçek dünyanın şiddet ve acımasızlığının, ancak masalsı yanılsamalar içinde aşılacağı mesajının verilmek istendiği anlamına gelmez: Tersine, şiddet ve acımasızlığın ortadan kaldırılması ancak sinemanın, bu düş üretme fabrikasının yanılsatıcı dünyasında mümkündür, demeye getirir.

Wild at Heart anlatımına egemen olan reklam-estetiği tarzıyla, engellenemez şiddeti neredeyse haz duyurarak anlatan tutumuyla, sapıklıkları, orjistik sekse yer veriş biçimiyle, adeta genç seyircileri *"röntgenci"*ler konumuna düşürür. Şiddet, sapkınlık ve yozluktan haz duyan dikizciler konumuna.

Lynch, bu filmde, kültür endüstrisinin parçalarını bir araya getirirken, bütün ideallerin nasıl haraç mezat satıldığına alaycı bir tebessümle baktırır bizi. Bu yönüyle *Wild at Heart* Amerikan eğlence sinemasının 80'li, 90'lı yıllarda eleştirel bir değerlendirilmesi ve Amerikan seyircisinin tüketime endeksli bakma alışkanlıklarının da bir taşlamasıdır. Filmin kişileri aynı zamanda belli stereotipleri ve klişe özlemleri temsil ederlerken (Lula, aşk özlemini, Marietta sonsuz gençlik özlemini, Sailer ise bireysellik özlemini) yönetmen, seyircinin, seksenlerin, doksanların klişe ideallerine de eleştirel bir mesafeden bakmasını sağlar. Lynch, boyun eğmiş, kabullenmiş bir tarzda sunar bütün bunları; ama Amerika'nın son yirmi yılını keskin bir gözle ameliyat masasına yatırırken, kahramanlarının asos-

yal, kendilerinden başka hiçbir şey düşünmeyen davranışlarıyla da önemli bir gelişmenin altını çizer: 90'lı yılların başında, artık bir zamanların *outcast-zihniyetinden*, toplumdışı, toplumu reddedip, eleştirel bir karşı oluş dayatan tavrından eser kalmamıştır. Altmışlı, yetmişli yıllarda gençliği etkileyen bir *Easy Rider* ya da *Bonny and Clyde*'ı, doksanlarda düşünmek olanaksızdır artık.

Wild at Heart Amerikan sinemasında 90'lı yılların üç temel eğilimini temsil eder: Reklam estetiğinin sinemada kullanılması, şiddetin alabildiğine elle tutulur, etkili bir biçimde göze sokulması ve estetize edilmesi ve de sinemanın geleneksel türlerini kullanarak ironik bir oyun oynama eğilimi.

Yetmişli yılların sonuna doğru, reklam filmleriyle başlayıp sinema dünyasına geçen yönetmenlerin adı duyulmaya başladı. Bunlardan İngiliz Alan Parker ve Adrian Lyne kısa sürede kendilerini kanıtladılar. Parker, *The Wall* (1978), *Fame* (1979) ve *Birdy* (1984) filmlerini çekti; Lyne, 1982'de *Flashdance*'ı gerçekleştirdikten sonra, 1985'te *9 1/2 Weeks* ile sado-mazoşist bir erotik filmle dikkatleri üstüne topladı. 1987'de gene seks-şiddet ve gerilimi birleştiren *Fatal Attraction*'ı çeken Lyne, her iki filmde de iyice stilize edilmiş, görsel-estetik yanı ağır basan erotik görüntülerin ardında, öykünün mesajını yok etme tutarsızlığından kurtulamadı. (Örneğin *9 1/2 Weeks* filminde, oldukça sorunlu iki insan rastlantı sonucu bir araya gelirler, ama özellikle erkek, sorunlarının her yüzeye çıkma eğilimini, seksin şiddetini ve dozajını artırarak bastırma çabasıyla, cinsel ilişkiyi adeta bir "uyuşturucu" niteliğine büründürür; sonuçta iyice vurgulanmayan bu mesaj, seyirciyi sado-mazoşist bir gösterinin röntgencisi konumuna iter. V.A.)

Filmin akış hızından hiç ödün vermeyen bir montaj, hareketin esiri olmuş bir kamera ve "güfteyle" ilgili, ilgisiz çağrışımlarla dokunmuş bir öykü; müzik clip'leri reklam filmlerinin yanısıra yepyeni görsel alışkanlıklar oluşturarak son on yılda izleme beğenisini

de koşullandırıp durmaktalar. Madonna'nın "Material Girl" ve "Like a Virgin" cliplerinde yönetmenlik yapmış Mary Lambert, 1987'de ilk sinema filmi *Fiesta*'yı çekti. Geri dönüşlerle, kopuk kopuk çağrışımlarla, ihanet, kıskançlık, orjistik seks, tecavüz ve cinayetlerle kotarılmış sinema-klip karışımı bu film, eleştirmen John Powers'ın "The New American Gotic" diye tanımladığı seksenli yılların Amerikan sinemasına tipik bir örnek. 1982'de *Breathless*'la, Jean-Luc Godard'ın "Serseri Âşıklar"ının bir yeni çevrimini kotaran eski fotoğrafçı / yeni yönetmen Jim McBride'ı da burada sayabiliriz. Bride, 1986'da *The Big Easy*'de, seri cinayetleri araştıran bir polise âşık olan utangaç bir kadın savcının, değişimini öne çıkartır. Robert Altman'ın asistanlarından Alan Rudolph, iletişim yeteneğini yitirmiş insan ilişkilerini köstekleyen bir toplumu ironik-taşlamacı bir üslupla anlatır: *Choose Me* (1984). Film, alabildiğine özün, erotik bir güldürü tarzıyla dikkati çekerken, *Trouble in Mind* (1985) Western'lerin ve dedektif filmlerinin "yalnız delikanlısına" yönelik melankolik, geleneksel klişeleri yıkan, kara dizilerin erotik yüklü, bulanık atmosferini taşıyan bir övgüdür. *Made in Heaven*'da (1987), naif, masallara özgü büyük aşk klişesini kullanan Alan Rudolph, bu klişelerin gerisindeki mitlerin kaba saba banalliğini su yüzüne çıkartır.

Seksen sonrası Amerikan sinemasında seksin ayrılmaz parçası olarak ortaya çıkan şiddet (*Fatal Attraction, Basic Instinct*) kaba, doğrudan seyircinin algısına sunulan bir şiddettir. Amerikan sinemasının öyle pek de yabancı olmadığı bu şiddet gösterilerinin, daha 70'li yılların başında Sam Peckinpah'ın ağır çekim tekniğiyle; eleğe çevrilen, uzuvları kopan insanları "doya doya" sado-mazoşist bir seyre sunma gayretlerini buluyoruz. Bu eğilime paralel olarak "Splatter-film" denen, kan banyosundan geçilmeyen film alttürü gelişmiştir.

Şiddet ile erotiğin sadece erotik filmlerde değil, hemen bütün

türlerde, seksen sonrası filmlerinde ayrılmaz bir bütün, bir sarmal oluşturması, John Powers'ın, "yeni Amerikan tarzı gotik"inin tam da ifade ettiği olguya denk gelmektedir. *9 1/2 Hafta*; *Something Wild* (1986), yön: Jonathan Demmes; *Blue Steel* (1989), yön: Kathryn Bigelow ve daha önce sözünü ettiğimiz *Temel İçgüdü* gibi filmlerde, Amerika, yüzeyde, düz, pürüzsüz, masum; geride, altta, çürümüş, sapkın, en başta ölümün kol gezdiği bir cehennemdir sanki. Lynch'in, *Blue Velvet* filminde özellikle Dennis Hopper'i, oyuncu olarak seyirci karşısına çıkartmış olması raslantı değildir herhalde. Dürüstlük, namusluluk görünümü ardında psikopatların istilasına uğramış, manen ve ahlaken çökmüş bir Amerika'yı, *The Hot Spot*'ta anlatan Dennis Hopper değil midir?

ADLAR DİZİNİ

Ahlberg, Mac, 106
Albertini, Bitto, 101
Aldrich, Robert, 108, 251
Allegret, Marc, 254
Altman, Robert, 61, 321
Andress, Ursula, 108
Anglade, France, 253
Anton, Karl, 208
Arletty, 203
Arrabal, Fernando, 110
Astor, Mary, 172
Ayres, Agnes, 147

Bacall, Lauren, 219, 221, 271
Baker, Carroll, 291, 292
Babenco, Hector, 314
Bacon, Lloyd, 107
Bankhead, Tallulah, 168
Bara, Theda, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 134, 142, 147, 153, 158
Bardot, Brigitte, 111, 248, 254, 255, 257, 258, 260, 261
Beaumont, Harry, 167, 168
Belmondo, Jean Paul, 265
Benedek, Laszlo, 284
Bergman, Ingmar, 296
Bergman, Ingrid, 220, 296
Berkeley, Busby, 171, 202, 209
Bertini, Francesca, 154
Bertolucci, Bernardo, 286
Blystone, John G., 167
Bogart, Humphrey, 153, 221
Borderie, Bernard, 251
Borelli, Lyda, 154
Borgnine, Ernest, 289
Borowczyk, Walerian, 94, 100, 113
Bow, Clara, 138, 139, 142, 143, 168
Boyer, Charles, 220
Brando, Marlon, 280, 282, 283, 284, 286
Bresson, Robert, 94
Brook, Clive, 187
Brooks, Louise, 140, 141, 142
Brophy, Edward, 104
Broughton, James, 111
Brown, Clarence, 178, 180, 181
Brynner, Yul, 237
Buetel, Jack, 212
Burton, Richard, 281
Bunuel, Luis, 112

Cage, Nicolas, 318
Cagney, James, 174,
de Carlo, Yvonne, 224
Carné, Marcel, 204
Carol, Martine, 248, 249, 251, 254
Caron, Leslie, 266
Carroll, Madeleine, 167
Casanova, Giovanni Giacomo, 114
Chaplin, Charles, 137, 149, 227, 265
Christian-Jacque, 237
Citi, Sergio, 101
Clair, René, 216, 236
Clément, René, 234
Clift, Montgomery, 275, 280, 282, 283, 289
Cline, Edward, 198
Clouzot, Henri-Georges, 258
Comencini, Luigi, 236
Cooper, Gary, 151, 152, 183, 186
Cotten, Joseph, 225, 268
Crosby, Bing, 219
Crawford, Joan, 107, 137, 139, 167, 220
Cronenberg, David, 312, 315
Cukor, George, 181, 183, 220, 233
Curtis, Tony, 269, 272

Çeçova, Olga, 161

Daniels, Bebe, 139
Daves, Delmer, 121
Davis, Bette, 220, 221

Dean, James, 153, 280, 282, 286, 287, 288, 290
Dearden, Basil, 238
Delannay, Jean, 240
Demme, Jonatan, 312, 314
DeMille, Cecil B., 131, 133, 134, 140, 201
Dietrich, Marlene, 177, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 199, 200, 203, 257
Dmytryk, Edward, 259, 290
Dominici, Paolo, 99
Douglas, Gordon, 245
Douglas, Melvyn, 183
Dupont, E.A., 159
Dwan, Allan, 151

Edward, J. Gordon, 128
Eichberg, Richard, 208
Ekberg, Anita, 244, 245
Enrico, Robert, 259
Ewell, Tom, 272, 277

Fairbanks, Douglas, 146, 148; 151, 152, 153, 159
Farrow, Mia, 294
Farrow, John, 244
Fellini, Federico, 91, 99, 100, 104, 105, 244
Fitzmaurice, George, 107, 137, 167, 181
Fleming, Victor, 172, 318
Fontaine, Joan, 221
Foran, Dick, 198
Ford, Gleen, 107, 221
Franciosa, Anthony, 238
Francisci, Pietro, 240
Frank, Melvin, 238, 239
Friedkin, William, 111, 115
Fritsch, Willy, 207
Froelich, Carl, 210
Frost, Lee, 305, 306
de Funès, Louis, 296

Gabin, Jean, 204
Gable, Clark, 151, 152, 167, 172, 173, 174, 275, 276
Gad, Urban, 157, 158
Galeen, Henrik, 160
Gallone, Soava, 154
Gance, Abel, 202
Garbo, Greta, 107, 141, 142, 150, 166, 167, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 188, 189, 195, 199
Gardner, Ava, 266
Garfein, Jack, 292
Garnett, Tay, 215
Gibbons, Cedric, 170
Gilbert, John, 146, 150, 151, 152, 179
Girault, Jean, 297
Goddard, Paulette, 227
Godard, Jean-Luc, 259, 264, 265, 321
Goulding, Edmund, 181
Grable, Betty, 36, 117, 216, 217, 218, 219, 266, 236, 271
Grant, Cary, 196, 197, 219, 221, 269
Griffith, David Wark, 141, 142, 236
Guerrini, Mino, 102

Hall, Alexander, 198
Haji Hani, Susumu, 303, 306
Harlow, Jean, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 195
Harris, Frank, 104
Harvey, Lilian, 161, 207
Hathaway, Henry, 198, 268
Hawks, Howard, 107, 212, 213, 219, 269
Hayworth, Rita, 107, 215, 218, 222, 224, 234, 266
Helm, Brigitte, 108, 159, 160
Henaberg, Josef, 151
Hepburn, Audrey, 266
Hesperia, 154
Hitchcock, Alfred, 221
Hope, Bob, 213, 219
Hossein, Robert, 252
Hudson, Rock, 258
Hughes, Howard, 212, 213
Humberstone, H. Bruce, 117, 218
Huston, John, 108, 275

Ingram, Rex, 150

Jacobini, Maria, 154
Jacque, Christian, 248, 249, 260
Jacoby Georg Jaeckin, Just, 207, 208, 209
Jakobsen, Ulla, 295
Jancso, Miclos, 100
Jannings, Emil, 185
Jodorowsky, Alexandro, 113
Jones, Jennifer, 225, 226
Jordan, Neil, 315

Karina, Anna, 264
Kazan, Elia, 285, 286, 291
Keaton, Buster, 104
Klondik, Annie, 198
Kosterlitz, Hermann, 207
de Kowa, Viktor, 104
Kubrick, Stanley, 292

Ladd, Alan, 218
Lake, Veronica, 217, 218
Lamac, Carl, 104
LeMar, Barbara, 137
Lamarr, Hedy, 201
Lambert, Mary, 321
Lamour, Dorothy, 117, 217, 218
Landis, Carole, 218
Lang, Fritz, 159, 160, 259, 268
Lattuada, Alberto, 234
Lawford, Peter, 238
Lawrence, Florence, 134
Leander, Zarah, 209, 210
Leonard, Robert Z., 128, 129, 215
LeRoy, Mervyn, 172, 214
Lewis, Jerry, 244, 245, 301
de Liguero, Rina, 154
Lodge, John, 109
Logan, Joshua, 107, 274
Lollobrigida, Gina, 138, 139, 235, 236, 237, 240, 241, 244, 247, 248, 266
Lombard, Carole, 107
Loren, Sophia, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 248, 266
Lubitsch, Ernst, 135, 136, 150, 158, 183, 191
Lubin, Arthur, 217, 318, 319, 322
Lyne, Adrian, 320
Lyon, Sue, 292, 294

McCarey, Leo, 193, 197
MacDougall, Ranald, 238
Machaty, Gustav, 201
MacDermott, Marc, 179
Macready, George, 222
Maisch, Herbert, 99
Malle, Louis, 115, 258, 259
Malone, Dorothy, 215
Mamoulian, Rouben, 150
Mangano, Silvana, 232, 234, 235, 238
Mankiewicz, Joseph L., 280, 281
Mann, Anthony, 240, 280, 281
Mansfield, Jane, 266, 276, 277, 278, 279, 303
Marshall, George, 190, 216
Marshall, Lorraine, 107
Martin, Paul, 208
Mason, James, 292
Mastroianni, Marcello, 104, 235, 242, 258
Mattson, Arne, 295
May, Joe, 159
Mayo, Archie, 195
McBride, Jim, 321
McDonald, Marie, 217, 218
McLeod, Norman, 213, 218, 219
McLaglen, Victor, 198
McQueen, Steve, 290
Melford, George, 147
Menichelli, Pina, 154
Menjou, Adolphe, 186
Mercier, Michèle, 251, 253
Merlini, Marisa, 236
Meyer, Russ, 105, 299, 304, 306
Michi, Maria, 232

Mingozzi, Gianfranco, 99
Mitchum, Robert, 273
Monicelli, Mario, 104, 234
Monroe, Marilyn, 107, 117, 175, 213, 219, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277
Montand, Yves, 273
Montez, Maria, 217
Moore, Colleen, 139, 143
Moorehead, Agnes, 221
Moreau, Jeanne, 265
Murphy, Mary, 284
Murray, Don, 274
Murray, Mae, 130, 131, 134, 142, 143, 179

Navarro, Ramon, 132, 146, 150, 151, 152, 177
Negri, Pola, 135, 136, 142
Negulesco, Jean, 241, 271
Newmann, Paul, 280
Niblo, Fred, 147
Nielsen, Asta, 157, 158, 159
Novak, Kim, 266

Ophuls, Max, 249
O'Sullivan, Maureen, 170
Oswald, Richard, 161, 162

Pabst, G.W., 108, 141, 158
Palance, Jack, 259
Pampanini, Silvana, 245, 246, 248
Parker, Alan, 320
Pasolini, Pier Paolo, 48, 92, 99, 100, 101, 102, 110, 112
de la Patellière, Denys, 253
Peck, Gregory, 225
Penn, Arthur, 285
Peters, Jean, 215
Philipe, Gérard, 237
Piccoli, Michel, 259
Pickford, Mary, 134, 159
Piel, Harry, 159
du Pois; Alberto, 115
Porten, Henny, 159
Preminger, Otto, 265
de Putti, Lya, 159, 160

Quinn, Anthony, 241

Raft, George, 196
Ralph, Louis, 162
Ray, Nicholas, 287, 288
Rea, Stephan, 312
Renoir, Jean, 108, 204
Resnais, Alain, 263
Rettig, Tommy, 273
Riefenstahl, Leni, 210
Risi, Dino, 239, 240
Ritchie, Michael, 246
Ritt, Martin, 234, 241
Riva, Emmanuelle, 263
Rökk, Marika, 208, 209
Roeg, Nicholas, 112
Rogers, Ginger, 172, 271
Rollin, Jean Rondi, Brunello, 111
Rossellini, Roberto, 234
Rossen, Robert, 234
Rudolp, Alan, 321
Ruggles, Wesiey, 197
Russell, Jane, 107, 212, 213, 218, 266, 271, 272

Saint, Eva-Marie, 284
de Santis, Giuseppe, 232
Schaffner, Franklin, 115
Scola, Ettora, 105
Scott, Randolph, 198
Seberg, Jean, 264, 265
Seiter, William, 167
Seyrig, Delphine, 264
Sherman, Vincent, 107
Shadow, John, 102
Sheridan, Ann, 218, 219
Sherman, Lowell, 167, 196

de Sica, Vittorio, 99, 236, 241, 242, 243
Sidney, George, 215, 218
Simon, Frank, 112
Simon, S. Sylvan, 215
Sinatra, Frank, 289
Sirk, Douglas (Detlef, Sierck), 209, 210
Sjöman, Vilgot, 296
Soldati, Mario, 246
Stanwyck, Barbara, 115, 221, 268
Stefani, Mauro, 102
Sternberg, Josef von, 184, 186, 187
Stevens, George, 280, 288
Stewart, James, 152, 190
Stiller, Mauritz, 180
Stroheim, Erich von, 130
Sturges, John, 238
Sutherland, Donald, 105
Swanson, Gloria, 130, 131, 133, 134, 135, 140, 142, 143

Tashlin, Frank, 244, 277, 278
Taylor, Elizabeth, 279, 280, 281, 288
Teshigahara, Hiroshi, 303
Thiele, Wilhelm, 208
Tracy, Spencer, 215
Trevor, Claire, 220
Turner, Lana, 117, 214, 215, 216, 217, 218, 224
Tuttle, Frank, 216

Ustinov, Peter, 250

Vadim, Roger, 256
Van Doren, Mamie, 303
Valentino, Rudolph, 132, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 159, 176, 177, 290
Vidor, Charles, 107, 218, 221
Vidor, King, 225, 237, 238
Visconti, Luchino, 99, 215
Volkoff, Alexander, 164

Wallach, Eli, 275, 291
Walsh, Raou, 107, 151, 198, 300
Weissmuller, Johnny, 170
Weld, Tuesday, 293
Welles, Orson, 224
Wellman, William, 115, 244
West, Mae, 166, 175, 179, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 257, 269
Whitaker, Forest, 311
Widmark, Richard, 268
Wiene, Conrad, 164
Wilder, Billy, 272
Wilkinson, June, 303
Williams, Esther, 218
Williams, Lori, 306
Winters, Sharon, 306
Wood, Natalie, 287, 289
Wood, Sam, 219
Woodward, Joanne, 115

Young, Loretta, 167
Young, Terence, 251, 279

Zinneman, Fred, 288

FİLMLER DİZİNİ

A boute des souffles, 264
La Acasada, 115
A Countess from Hong Kong, 244
Action of the Tiger, 251
Adultery for Fun and Profit, 309
Afggrnden, 154
A Fool There Was, 122, 125, 126
Africanus Sexualis, 307
American Aristocracy, 151
All Aboaut Eve, 269
Allraune, 160
Anders als die anderen, 162
Angel, 191
Angeliqué, 251
Angeliqué et la roi, 252
Angeliqué et la sultan, 252
Anna Karenina, 181, 182
Artist and Models, 244
A Place in the Sun, 280
The Arab, 150
A Small of Honey, a Swallow of Brince, 306
As You Desire Me, 167
Atlantis, 108
Attila, 240

Baby Doll, 291
Bacheler Tom Peeping, 294
Bad Barbara, 309
Back from Eternity, 244
Bad Girls to Hell, 305
Balletdanserinden, 158
Bande a part, 265
Barrage contre le Pacifique, 234
Bathing Beauty, 218
The Bed, 111
Bella donna, 137
Les belles de la nuit, 236
Belle of the Nineteens, 193, 197
Beyond the Valley of Dolls, 306
Bigger then Life, 288
The Big Easy, 321
Birdy, 320
Bitter Victory, 288
Blanche, 94
Der Blaue Engel, 184
Black Orcid, 241
Blonde Venus, 189
The Blue Dahlia, 216
Blue velvet, 322
Blood Alley, 244
Blood and Sand, 147
Blood Feast, 306
Blue Steel, 322
Boccaccio, 70, 99, 245
Bonny and Clyde, 320
Boy on Delphin, 241
Boulevard de Ruhm, 259
Born to be Bad, 167
Bounjour Triestesse, 269
Breathless, 321
Broken Blossoms, 142
Buena sera, Mrs. Campbell, 239
Die Büchse der Pandora, 158
Bus Stop, 107, 204

Call Her Savage, 168
Camille, 181
Canterbury N.2: nove storie d'amore del'300, 102
Caroline Chérie, 248, 249, 253
Casanova, 164
Casanova di Federico Fellini, 105
Casanova wider Willen, 104
The Case Against Mrs. Ames, 167
Catherine, 253
Chase, 285
China Seas, 173
Choose Me, 321
La Ciocara, 241

Clash By Night, 268
Cleopatra, 281
Colour Me Blood Red, 306
Coming Out, 314
Coming Party, 167
Cover Girl, 218
Criss Cross, 224
The Crying Game, 311, 312, 315, 316

Dark Dreams, 310
Dark Passage, 221
Decamerone, 99, 101, 102, 112
The Defilers, 305
Le dejeuner sur l'herbe, 108
Il Demonia, 111
Destry Rides Again, 190
Det hede Blot, 158
The Devil is a Women, 190
The Devil's Daughter, 128
Die Drei von der Tankstelle, 208
Dishonored, 186
La dolce vita, 244
La donna nuda, 154
La donne del fiume, 238
Don't Bother to Knock, 268
Don't Change Your Husband, 133
"491", 296
The Dream Girl, 128
Duell in the Sun, 225, 227

East of Eden, 286, 288
Easy Rider, 319, 320
Edipo Re, 92
Ekstase, 201, 206
El cid, 240
En effeuillant la Marquévite, 256
Les Enfants du Paradies, 204
Eros in Ketten, 164
Es werde Licht, 161
Et dieu créa la femme, 256
The Eternal Sapho, 128
Exorcist, 111

Events, 309

Fatal Attraction, 320, 321
Fame, 320
Faithless, 168
Fanfan la Tulipe, 237
Fiesta, 321
La fin du monde, 202
Il fiore delle mille e une notte, 100
Flashdance, 320
Flavia la monoca muslumana, 99
Flesh and Devil, 178, 179
Fools Paradise, 133
Foothihgt Parade, 107
Forbidden Fruit, 133
Forbidden Paradise, 136
The Four Horses of the Apoacalypse, 147
Four for Texas, 108
Frankenstein, 294
Frauen sind doch bessere Diplomaten, 208
Die Frau meiner Träume, 209
Die fruedlose Gasse, 158
From here to Eternity, 289
Funny Hill - Sverige, 105, 106
Funny Elssler, 208
Futures veldetes, 254

Garden of Eden, 299
Gaslight, 221
Generalens Born, 158
Le gendarme de Saint Tropez, 297
Gentlemen Prefer Blondes, 213, 269, 270, 271, 273
l' girasoli, 243
Giant, 288
Gilda, 197, 221
The Gildet Lily, 129
The Girl Can't Help it, 277
Gliatri raconti di Centurbury, 102
Glückskinder, 208
Go Naked in the World, 238
Go West, Young Man, 198

Gold Diggers of 1933, 172
Goin' to Town, 198
Grand Hotel, 181, 192
La grande guerra, 234
Green Delphin Street, 215

Hallo Page, 301
Harriet Graig, 107
Hatsukoi jigokuhen, 303
Heller in Pink Tights, 241
Heimat, 210
Her Body in Bond, 128
Hiroshima Mon Amour, 263
Hold Your Man, 173
Hon dansade en sommar, 295
The Hot Spot, 322
Hotel Imperial, 136
Hotel du nord, 204
How to Marry A Millionaire, 219, 261, 271

Ieri, eggi, domani, 242
Il viaggio, 243
The Immoral Mrs. Tease, 299, 300
I'm No Angel, 197
I Married a Witch, 216
Das indische Grabmal, 159, 208
Indomptable Angeliqué, 252
Intolerance, 236
I Raconti di Centurbury, 100
It Girl, 138
I was a Male Warbride, 219

Jazzmania, 129
Jovanka e gli altri, 234
Le jour se léve, 204

Kabe no nakano himegoto, 303
Keimendes Leben, 162
Die keusche Susanna, 208
Kings Row, 219
The Kiss of the Spider Women, 314
Kiss Me Stupid, 203
Kora Terry, 208

Lady Audley's Secret, 128
Lady of Burlesque, 115
Lancelot de Lac, 94
Laughing Sinners, 167
Let's Make Love, 273
Liebe in Uniform, 207
Lola Montes, 249
Lolita, 292
Lorna, 304
Lucréce Borgia, 202, 248
L'ultimo tango a Parigi, 286
Love Camp, 7, 306

M. Butterfly, 311, 312, 315, 316
Made in Heaven, 321
Magic Spectacels, 300
Male and Female, 131, 133
Mambo, 234
Manon Lescaut, 160
Manina, fille sensa voiles, 254
Manpower, 191
Mata Hari, 107, 181
Matrimonio all'italiana, 243
Meti la divolo tuo ne lo mio inferno, 101
The Merry Widow, 130
Merveilleuse Angelique, 251
Metropolis, 160
Misfits, 275
Mona, The Virgin Nymph, 308
Mona Lisa, 313
Le monache di Sant Arcengelo, 99
Monkey Businnes, 269, 271
Moulin Rouge, 108
Morocco, 186, 187
My Life and Loves, 106
My Little Cickade, 196

Nana, 249
Napoleon, 202

Niagara, 268, 270
Night After Night, 195, 196
The Night They Raided Minsky's, 115
Ninoçka / Ninoşka, 183
Not Tonight, Henry, 300
Notre Dame, 240
The Notrious Daughter of Fanny Hill, 306
The Nurses, 309

O.K. Nerone, 246
On the Waterfronts, 284
One Eyed Jack, 286
Ossessione, 215
The Outlaw, 212, 213

The Palface, 213
Paisa, 231
Pane, amore e fantasia, 236
Pane, amore e gelosio, 236
Pardon, My Brush, 300
Peitschende Sinne, 163, 164
Perfidio incanto, 154
Performance, 112
Peter, 207
Le petit soldat, 265
Les pétroleuses, 260
Philedelphia, 314
Pin-Up Girl, 117, 218
The Playgirls and the Playboys, 301
The Postman Always Rings Twice, 215
Pretty Woman, 311
The Prince and the Showgirl, 269
The Prisoner of Zenda, 150
Promisses, Promisses, 303
Prostitution, 161

The Queen, 112
Queen Christina, 150

Raintree Country, 280
Rapsodia Satanica, 154
Rausch, 158
Rebell Without A Cause, 287
Red Dust, 172
Le repos de querrier, 256
Le reugle de jeu, 205
The Revolt of Mamie Stover, 107
La Ricotta, 110
Riso amaro, 232
River of no Return, 273
Robin Hood, 151
Roger Rabbit, 216
The Road to Morocco, 219
The Road to Rio, 219

Salo, o le centoventi Giornate di Sodoma, 48
Salomon and Sheba, 237
Samson and Delilah, 201
Satyricon, 91
Saturday Night, 133
Scarlet Empress, 190
Der Schrei nach dem Weibe, 163
School Girl, 309
The Secret Sex Life of Romeo and Juliet, 306
The Seven Years Itch, 269, 272
The Sexperts, 305
Shalako, 259
Shangai Express, 187, 200
She Done Him Wrong, 196
The Sheik, 148
Smile, 246
Some Like it Hot, 269
Something Wild, 322
Der Stern von Rio, 208
The Stripper, 115
Der Spitzel, 164
Storie Scellerate, 101
Strange Bedfellows, 238
The Student Prince of Old Heidelberg, 150
Suna na ouna, 303
Suddenley Last Sommer, 208
Die Sünden der Vüter, 158

Suspicion, 221
Sweet Kitty Bellair, 128

Tarzan, the Apeman, 169
Tarzan and his Mate, 170
Ten Second to Hell, 251
Thelma and Louise, 319
They won't Forget, 214, 215
The Thief of Baghdad, 151
This Glamour Girls, 215
This Gun for Hire, 216
Tigra Reale, 154
To Hot To Handle, 278
Toby Wing, 171
Trouble in Mind, 321
Tystnaden, 296
Twentieth Century, 107
Two Faced Women, 183
Two Girls on Broadway, 215
Two Thousand Maniacs, 306

Une Caprice de Caroline Chérie, 248

The Wall, 302
Way Way Out, 245
$9^1/_2$ weeks, 320, 321
We're Not Married, 269
West, 300
White Svage, 217
Why Change Your Wife, 133
Wife versus Secretary, 173
Wild at Hearth, 316, 318, 319, 320
Wild Gals of the Naked West, 300
The Wild One, 285
Will Success Spoil the Rock Hunter, 278
The Wizard of Oz, 318

Varieté, 159
Vie privée, 258, 259
Viva La Muerta, 111
Viva Maria, 115, 259
Viva Zapata, 285

Ziegfield's Girl, 215
Zu neuen Ufern, 210

METİNDE KULLANILAN ALINTILARIN KAYNAKLARI

Theodor W Adorno: Sexualtabus und Recht heute. In: Ders.: Eingriffe. Frankfurt 1968.

Alexandrian, Erotik Edebiyat Tarihi Mitos Yay. 1993

Atilla, Dorsay: Yüz Yılın Yüz Yönetmeni, Remzi Kitabevi, 1995.

Michael Bavar· Mea West. New York 1975.

Simone de Beauvoir: Der Körper. In: "Zeitmagazin" Nr. 40. Hamburg 1974.

Hartmut Bitomsky: Lola Montez. Die Bezeichnende Lust und der bezeichnete Schmerz. In "Filmkritik" Nr. 6. München 1974.

Thomas Brandlmeier: Marylin Monroe - Die Venus mit dem Puttenkopf. In: "Film & Ton-Magazin" Nr. 10. München 1976.

Henryk M. Broder: Unterm Dirdndl wird gekurbelt. In: "Die Zeit" Nr. 4. Hamburg 1975.

Clarence Borwn zitiert nach Kevin Brownlow: The Parade's Gone By... London 1968.

Vincenzo Cardarelli zitiert nach Lo Duca: Die Erotik im film. Basel / München 1965.

Louis Chauvet: zitiert nach Lo Duca.

Denys Chevalier: Métaphysique du Strip-Tease. Paris 1961.

Francis Courtade / Pierre Cadars: Geschichte des Films im Dritten Reich. München 1975.

Arlene Croce: Lolita. In "Sight an Sound", zitiert nach Horst Schäfer (Hrsg.): Materialien zu den Filmen von Stanley Kubrik. Duisburg 1975.

Raymond Durgnat: Sexus, Eros Kino. München 1967.

Friedrich Engels: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Berlin (DDR) 1956.

Batur, Enis: "Sevgili BB" Kediler Krallara Bakabilir, Remzi Kitabevi, 1993.

Shulamith Firestone: Frauenbefreiung und sexuelle Revolution. Frankfurt 1975.

Michel Foucault: Geschichte der Sexualität (Band 1). Frankfurt 1977.

Heinrich Fraenkel: Unsterblicher Film. München 1956.

Paul Frischauer: Vom Paradies bis Pompeji. Knaurs Sittengeschichte der Welt (Band 1). München 1974.

Eduard Fuchs: Geschichte der erotischen Kunst. München 1928 (Reprint Berlin 1977).

Peter Gorsen: Das Prinzip Obszön Kunst, Pornographie und Gesellschaft. Reinbek 1969.

Frieda Grafe: Shanghai Express. In: "Filmkritik" Nr. 2. München 1969.

O. O. Green zitiert nach "Filmkritik" Nr. 6. München 1974.

Winfried Günther: Salomon und die Königin von Saba. In: "Medium" Nr. 4. Frankfurt 1973.

Anton Andreas Guha: Sexualität und Pornographie / Die organisierte Entmündigung. Frankfurt 1971.

Molly Haskell: rom Reference to Rape - The Treatment of Women in the Movies. New York / Chicago / S. Francisco o.J.

Friedrich Hitzer: Gestern, heute und morgen. In: "Filmkritik" Nr. 9. München 1964.

H. Montgomery Hyde: Geschichte der Pornographie. Stuttgart 1965.

Konrad Karkosch: Brigitte Bardot - Wendepunkt im Leben der französischen Schauspielerin. In: "Film & Ton-Magazin" Nr. 9. München 1973.

Arthur Knight / Hollis Alpert: The History of Sex in Cinema, In: "Playboy" New York

1965.
Wolfram Knorr: Knutschen, kurbeln und kassieren Das Geschäft mit der Lust. In "Weltwoche" Nr. 47. ürich 1975.
Horst Königstein: James Dean. Hamburg 1977.
Siegfried Kracauer: Greta Garbo - Eine Studie. In: Ders.: Kino. Frankfurt 1974.
Dieter Krusche (Mitarbeit: Jürgen Labenski): Reclams Filmführer. Stuttgart 1973.
Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films. Reinbek 1958.
Josef Müller-Marein zitiert nach Hans Borgelt: Das süßeste Mädchen der Welt. Bayreuth 1974.
Jeremy Pascall / Clyde Jeavons: A Pictoral History of Sex in the Movies. London, New York, Sidney, Toronto 1975.
Enno Patalas: Stars - Geschichte der Filmidole. Frankfurt 1967.
Hans Günther Pflaum: Eine "chaplineske Figur" - Marilyn Moniroe in Joshua Logans Film "Bus Stop" In "Süddeutsche Zeitung" vom 28. Februar. München 1973.
Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel - Die schwarze Romanitik. München 1963.
David Robinson zitiert nach Alexander Walker.
Wolfgang Ruf: Rivalität, Haß und Gewalt. In: "Süddeutsche Zeitung" vom 29. Mai. München 1972.
Wilhelm Salber: Film und Sexualität. Bonn 1970.
Georges Sadoul zitiert nach Jean Mitry: Histoire du cinéma. Paris 1969.
Hans Scheugl: Sexualität und Neurose im Film Die Kinomythen von Griffith bis Warhol. München 1974.
Georg Seeßlen: Sex. In: Ders.: Unterhaltung - Lexikon zur populären Kultur (Band 2. Reinbek 1977.
Emilio Servadio zitiert nach Lo Duca: Die Erotik im Film. Basel 1965.
Gordon Rattray Taylor: Kulturgeschichte der Sexualität. Frankfurt 1970.
Diana Trilling zitiert nach Norman Mailer: Marilyn Monroe. München 1973.
Parker Tyler: Sex, Psyche Etcetera in the Film. Middlesex 1971.
Mine Urgan, İngiliz Edebiyatı Tarihi, 4 Cilt, Altın Kitaplar, 1986.
Wolfgang W. Veiders: Regisseur Biographie: Joseph von Sternberg. Köln 1969.
Alexander Walker: Stardom - The Hollywood Phenomen. Middlessex 1974.
Alexander Walker: Sex in the Movies. Middlesex 1968.
Noriman Zierold: Sex Godesses of the Silent Screen. Chicago 1973.



Ellili yıllarda Amerikan porno filmleri, normal iki insan arasında cinsel ilişkinin doğal gerçekleşmesini gösteriyorlardı. *1950, Smart Aleck.*



Askeri bakış; kamera asıl saldırı noktasına odaklanmış; Amerikan sinemasının seksenli yıllarının porno kraliçesi Ginger Lynn.



1928'den bir Fransız porno filmi.



41



42



Ellili yılların tipik bir "nudie" filmi;
Orgy of the Golden Nudes.



Yüzlerce porno filminin ilk örnek modellerinden oyuncunun yolu yönetmenin yatağından geçer: *The Casting Couch,* 1924.



Illona Staller, İtalyan porno yıldızı ve sonraki milletvekili.



Eroti bir bitmeyen destan. Monique Gabrielle Emanuelle filmlerinden 5. sinde, 3. Emanuelle olarak.



Linda Lovelace, *Deep Throat*'da, 1972, porno filmi yeni bir nitelikle seyirciye açan bir örnek.



Yetmişli yılların rutin porno üretimine bir örnek, erotik görüntü içinde görüntü.



Canada filmi *High*'dan.
Kamera karşısında orgazm.



Ben-Hur'un 1925 versiyonundan; müzikçi kadınlar.

; *Cleopatra*

under way
Quo Vadis



Theda Bara 1917'de yılanlı Kleopatra kimliğinde. Mitleştirilmiş cinselliğin meydan okuyuşundan elbette hiçbir erkek korkmaz.



Clark Gable, Jean Harlow.
Kadın erkeğin bağışlayıcılığına muhtaçtır!



Marlene Dietrich.
Tanrıça "görünürleşiyor"!



Greta Garbo, *Mata-Hari.*
Dünyanın çektiği acı, onun oynunda dışavurmuş bir poza dönüştü.



Rita Hayworth, *Kapak Kızı*.
Değer yargılarının ikiyüzlülük üzerine kurulduğu bir toplumda, güzellik ancak mahvedici yanıyla varolabilir.



Silvana Mangano, *Acı Pirinç*, 1951.
Hayat, yaşamaya, cinselliğe duyulan özlemin sınıfsal engellere çattığı yer.



Sophia Loren, *Dün, Bugün, Yarın*, 1963.
Sosyalleştirilmiş, burjuva sınıfının taleplerine adapte edilmiş aristokrat bir cinsellik.



Brigitte Bardot, "Sizin bir bakışınız vardı, kimse unutamaz onu".



Mistifits, 1960, Marilyn Monroe.
Kadının erkek duyarsızlığı ve kabalığı karşısındaki şaşkınlığının, hayat karşısındaki acizliğinin metaforu.



Kim Korkar Hain Kurttan? 1966, Elizabeth Taylor.
Erotik takıntı ve saplantıların nevrotik sonucu: Tanrısallığı cinselliğine ağır basan bir seks tanrıçası.



East of Eden, James Dean, 1955.
Darbe yemiş, güvensizlik statüsü içinde yaşayan genç "asiler"in nevrotiklikleri onların cazibelerinin bir parçasına dönüşmüştü.



Sylvia Kristel, Emanuelle'de lezbiyen aşk... 1974.



Anne Heywood, *The Fox*'ta (1968).
Ayna karşısında masturbasyon yapıyor...



Sue Lyon, *Lolita*, 1962.
Yaşlı erkeklerin kaçınılmaz nevrozlarını bir felakete dönüşmekten çıkartmanın yolu, onu ne yaptığını bilmeyen "küçük kızın" kurtarıcısına dönüştürmüştür.



Kamera ağır ağır yaklaşıyor; Duthor's True Story 1932/36



Deterjan reklamlarının fildişi - karbeyaz kızı, David Cronenberg'in, *Rabid: Behind the Green Door* filminin oyuncusu, porno sinemasının super-starı: Marilyn Chambers

Erotik filmler de, eğlence sanayiinin bütün öteki ürünleri gibi, yapıldıkları yılların sosyal koşullarının ve kolektif psikolojisinin birer aynasıdırlar. Erotik sinema ve onun alt türleri olan seks ve porno filmleri, sansürle ve toplumun püritan-babaerkil baskısı ile mücadele ede ede, sayısız ifade yolları bulmuşlardır. Zaman zaman salt metaforlarla ve göstergelerle erotiği "ima" ederken, zaman zaman toplumun artan hoşgörüsü oranında erotiğin doğrudan gösterimi yoluna gitmişlerdir. Erotik film, bu yönüyle kültürün ve popüler kültürün sinema alanındaki en muhalif türüdür. Bu muhalifliğin niteliği ve dozajı bizi popüler kültür üzerinde bir kez daha düşünmeye çağırmaktadır.

Öte yandan kadının son yüzyıldaki özgürleşme taleplerinin doğrudan bu sinemaya yansıyış biçmi, yerleşik kadın-erkek rollerinin ekonomik, sayısal ve kültürel alan ile bağlantılarını netleştirmek bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır. Erotik sinemanın olduğu kadar, genelde erotiğin de olağanüstü bir kuramsal analizini içeren bu metin, özellikle kendi babaerkil saplantılarının direncinden kurtulabilmiş erkeklerin yazdığı bir metin olması bakımından da çok ilginçtir.

alan yayıncılık

SANAT DİZİSİ: 163/3

ISBN 975 - 7414 - 52 - 2

9 960005 274145