kültürel çalışmalar

cinsellik görsellik pornografi

hasan bülent kahraman



2. BASIM

agorakitaplığı

cinsellik görsellik pornografi hasan bülent kahraman 69

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

1957 yılında Kars'ta doğdu. Orada başladığı ilköğrenimini Ankara'da tamamladı. Ankara Koleji'nin orta ve lise bölümlerini bitirdi. Gazi, Ortadoğu Teknik ve Hacettepe üniversitelerinde okudu. İnşaat mühendisi oldu. Ekonomi alanında bilim uzmanlığı derecesi aldı. ABD'de sanat toplumbilimi ve felsefesi çalıştı. Siyaset bilimi doktorası yaptı. Sosyal Demokrat Halkçı Parti danışmanlığında bulundu. Kültür Bakanı danışmanı oldu. Yurt içinde ve dışında çeşitli üniversitelerde siyasal, toplumsal, görsel kuram ve Türk siyaset ve kültürü alanında dersler verdi. Halen Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi öğretim üyesi ve *Radikal* gazetesi yazarı. İlk yazısı 1976'da *Varlık* dergisinde çıktı. Daha sonra bütün belli başlı dergi ve gazetelerde eleştiri, deneme ve siyaset yazısı yayınladı. Çok sayıda yerli, yabancı kaynakta akademik makaleleri var.

Kitapları: *Beyazlar Kirli* (eleştirmeler, 1989), *Bir Sürekli Cehennem* (eleştiri yazıları, 1990), *Yeni Bir Sosyal Demokrasi İçin* (yeni tezler, 1991), *Sosyal Demokrasi, Türkiye ve Partileri* (1993), *Sağ, Türkiye ve Partileri* (1995), *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?* (1997), *Cam Odada Oturmak* (2002), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (2002), *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye* (2002), *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu* (2003), *Kültür Tarihi Affetmez* (2004), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* (2004).

CİNSELLİK, GÖRSELLİK, PORNOGRAFİ

Hasan Bülent Kahraman

a

agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 9

Cinsellik, Görsellik, Pornografi
Hasan Bülent Kahraman

Görsel kavram: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt
Kapak fotoğrafı: Henri Cartier-Bresson

© 2005; Hasan Bülent Kahraman
© 2005; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

İkinci basım: Şubat 2010
Birinci basım: 2005 (Agora)
ISBN: 975 - 8829 - 74 - 2

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 482 36 01

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

ülker fırtınasına...

İÇİNDEKİLER

Önsöz Yerine xi
Giriş Yerine xvii

I. CİNSELLİK 1
1. Erotizm, Arzu, Haz 3
Erotizmin Halleri 5
Akıl, Ahlâk ve Cinsellik 8
Görüntü, Söz ve Cinselliğin Meçhullüğü 12
Cinsellik İptilâsı 16
Arzu, Haz, Tahrik ve Tatmin 19
Aşk ve Sanat 22
Sanatın En Eski Öyküsü: Cinsellik 25

2. Beden ve Politikaları 29
Bedendeki Görüntü, Görüntüdeki Beden 31
Beden, Batı ve Sanat 35
Eksik Bedenin Fazlalığı 38
Güzel Bedenin Bedeli 42
Bedeni Giysiye Sarmak 45
Kadın Bedeninin Dayanılmaz Cazibesi 49
Reklamlar, Yitik Bedenler, Erotizm 53
Çağdaş İnsan: Ölümsüzlük Ardında Gılgamış 57
Bedenin Kılı, Tüyü 60
İnsan Harası 64
Aldanmanın Bedeli: Matrix'in Sırrı 67
Çağı Geçen Kadınlar 71

3. Cinsiyet Politikaları 75
Cinsiyet Demokrasisi 77
Yeni Cinsellik, Yeni Ahlâk 81
Hemcinslerin Evliliği 84
Çırılçıplak Seks Konuşmak 87
Queer Konferansı Üstüne 90

4. Roller ve Pozisyonlar 95
Erkekliğin Gizli Yüzü 97
Kadın Etinin Dehşeti 100
Kendisini Sergileyen Kadınlar 103
Kim Bu Erkekler? 107

II. GÖRSELLİK 111
1. Sanal Dünyada Cinsellik 113
İnternet Bir Cennet ya da Arzunun Aydınlık Nesnesi 115
Cinsellik, İnternet ve Arzu 119
Seks, Gerçekler ve İnternet 123

2. Görüntünün Yalanı, Yalanın Görüntüsü 127
Belgeselin Yalanı 129
Gerçek ve Görüntü: Yalan Dünya 133
Gördüğümüz Gerçek mi? 136
İkiz Kuleler'i Hatırlamak 140
Aynılıktaki Ayrılık 144
Ulusal Görüntü Arşivi 148

3. Modanın Dünyası, Dünyanın Modası 151
Modanın Giydirdikleri: Barthes ve Moda 153
Modanın Giydirdikleri: Crane ve Moda 160
Geçer mi Modanın Modası? 165
Bir Fotoroman Moda 168
Modanın Askeri Hali 171
Tehlikeli Görüntüler 174
Kasketlerle Fötrler 177
Yalan Dünya Değil, Yalan Marka 180

III. PORNOGRAFİ 185
1. Pornografi ve Fazlası 187
Sibel Kekilli mi Pornocu, Biz mi? 190
Pornografinin Temas Noktası 194

Yemek Yazılarının Pornografisi 194
Pornografi ve Şiddet 196
Pornografi, Kadın Bedeni, Breillat 199
Muz Sever misiniz? 203
İtiraf ve İfşaat, Erotizm ve Pornografi 206
Şiddetin Estetiği, Estetiğin Şiddeti 210
Sanat ve Ayıp 214
Cinsellik ve Popülizm 217
Yatak Sırrının Fendi 221

2. Sansür ve İktidar 225
Sansür ve Ötesi 227
Sansür ve "Kemik" 232
Sade'a Ağlamak, Sade'ı Güldürmek 235

ÖNSÖZ YERİNE



Yirminci yüzyıl garip bir yüzyıl olarak tamamlandı. Yirmi birinci yüzyıl garip bir yüzyıl olarak başladı. Bir önceki çağın garipliği, insana getirdiği olağanüstü tanım genişliğinden kaynaklanıyordu. İnsan artık bir *varlık* olmaktan çıkmış, başlı başına bir *kavrama* dönüşmüştü. Laboratuarlarda, kliniklerde, hastanelerde ve nihayet sanal ve görsel dünyada ele alınan insanın bittiğini mi söylemeliyiz, başlamakta olduğunu mu? Doğrusu, yanıtlanması zor bir soru. Foucault, Nietzsche'nin 'Tanrı öldü' kehanetine bir yenisini ekliyor; 'Giriş Yerine' başlıklı bölümde de belirttiğim üzere, insanın tıpkı bir kumsala çizilen ve bir süre sonra denizin sileceği bir iz gibi ortadan kaybolacağını öne sürüyordu. Acaba öngörüsü doğru mu çıktı, yoksa bütün bu saydıklarımdan ötürü insan, yukarıda değindiğim süreçler içinde baştan başlayarak, yeniden, bir kez daha üretiliyor

mu, bilmiyorum. Ama şurası kesin ki, eğer üretildiğini söylüyorsak, o zaman bittiğini de dolaylı olarak kabul ediyoruz demektir.

* * *

Bu insan öncelikle imgelerin ve kurguların insanı. İnsanı bu konuma yerleştiren şey, doğrudan doğruya onun bedeniyle ilgili. İnsan bedeninin ele alınışı, bedene dönük müdahaleler, bedenin hiçbir çağda, dönemde olmadığı kadar çok kesilip biçilip, yeniden üretilmesi, insanın fizikselliğinin yerini artık imgelere bıraktığı anlamına geliyor. Varoluşçuların zamanında ileri sürdüğü birçok görüş de gene bu bağlamda bambaşka bir konuma yerleşiyor.

İnsanı bir imgeye dönüştüren süreç, sanallıkla iç içe geçmiş durumda. Bu da gerçekle bir sorunumuz olduğu anlamına geliyor. Doğayı yitirişimizle birlikte yaşamaya koyulduğumuz gerçekle ilgili sorunlarımız nasıl gündelik pratikte bizi simülasyonlarla karşı karşıya bıraktıysa, aynı şekilde insan dediğimiz olgunun da kendisiyle değil, artık simülasyonuyla haşır neşiriz. Klonlama, bu sürecin şimdilik son durağı. Robotların, siborgların dünyası, karşımızda bir çağ olarak açılıyor. Yakın bir geleceğin neler tasarlayacağını bilmek çok zor olsa da tahmin etmek kolay. Kısacası, insan, önce bütün dinler, düşünceler ve kurumlar aracılığıyla daha önce bedene indirgenmişti, şimdi oradan da çıkarılıp, bambaşka bir yere yerleştirilmeye çalışılıyor.

* * *

Bu, başta olduğu gibi bugün de siyasal bir olgu.

İktidar her daim kendisini bedenler üstünde kurduğu hegemonyayla somutlamıştı. Bedenin denetimi, disipline sokulması, bu işlerin sistemik hale getirildiği çağlardan önce bile böyle bir zemine oturuyordu. Akıl, esas olarak, bedenle ruh arasındaki ilişkiyi beden lehine düzenlemenin aracıydı. Bu, aklın en çok özgürleştiği çağda bile geçerli bir hususdu. Ya da şöyle söylenebilir, en azından, aklın özgürleşmesi bedenin özgürleşmesinin bir işleviydi. Zaman zaman buna karşı çıkıp, bedenin özgürleşmesinin aklı özgürleştireceğini söyleyenler olmadı değil. Batı, kendisini bugün bile Descartes-Pascal ayrımının içinden türetiyorsa, burada işaret edilmesi, saptanması gereken bir husus var demektir. Bütün bir modernleşme bilincinin gene bu zemine oturduğu beden-doğa/akıl-ruh ikilemlerinin zıtlığı, Ermiş Augustin-Rousseau çizgisinden bugüne uzanan bir mantık sergiler. İlginç olanı, bedene dönük kapat-

ma ve özgürleştirme girişimlerinin cinsellik aracılığıyla, cinsellik bağlamında ve cinsellik üstünden sağlanmasıydı.

* * *

Yirminci yüzyılın son otuz yılı bu ilişkinin kat yerlerini bir kez daha belirledi, birkaç ayrı dönemeçte. 1968'in cinsel özgürlükler arayışı, 1970'lerdeki kadın özgürlüğüne dönük taleple çakıştı. İkisi de bir kez daha bedenin özgürleşmesini dile getiriyordu.

Burada kritik rol oynayan kavram, *arzuydu*. Daima orada olan arzu, yirminci yüzyıl sonuna doğru bambaşka bir gerçekle kılıflandı. İnsanlık tarihinde ilk kez arzu bu ölçüde tahrik ediliyordu. Bilinen insanın tarihi tam tersini yapmış ve daima arzuyu denetim altına almak, gözden saklamak istemişti. Oysa, gerçekliğinin kabulü bir yana artık sürekli tahrik edilen, sürekli olarak doyurulması için yollar önerilen bir şeydi arzu. Bunun sonucu, yirminci yüzyılın bir tür eksik, daha doğrusu tatmin edilememiş hazlar çağı olarak kapatılmasıydı. Bunca tahrik edilen şeyin doyurulması zaten olanaksızdı. Ayrıca, bu kitapta yer alan birçok makalede göstermeye çalıştığım üzere, bu, *kurgunun* bir gereğiydi: arzuyu sürekli olarak tahrik edip, hiçbir zaman tatmin etmemek. Kapitalizm, kendi kültürünü ancak neredeyse Lacancı diyeceğim bu *eksiklik* üstünden üretebilirdi. Öyle de oldu.

* * *

Bütün bunlar her dönemde az çok karşılaşılmış şeylerdi. Yirminci yüzyılın garabeti hiç beklenmeyen bir noktada ortaya çıktı, cinsellik ve beden söz konusu olduğunda. Gene 1950'lerin sonundan başlayarak ve giderek artan bir yoğunlukta insan bilinci, bu sürecin görsellikle kopmaz bir bağı olduğunu öğrendi. Hatta daha fazlası vardı: bedenin tüm kültürel anlamı, görsellik üstüne kuruluydu. Gerek Batı gerekse Doğu metafizikleri bu gerçeği kendiliğinden ve bilmeden uygulamışlardı. Yirminci yüzyıl hem o karanlıkları aydınlattı, hem de daima yaptığı gibi, bilgisini bu ilişkiyi yapay biçimde yeniden kurmaya yöneltti. Sonuç olarak, reklamların, modanın, sanatın ve sanallığın dünyası üçlü bir temele oturdu: cinsellik, görsellik, beden.

Bu anlamda görsellik, hem cinselliğin yerini alan bir haz kavramıdır, bir doyum olanağıdır, hem de kendi içinde kuramsal hale getirilmiş, gizli bir dili, bilinci olan bir olgudur. Ama, ne olursa olsun, yirmi birinci yüzyılın başlangıcı bu ikilinin vazgeçilmez iktidarı üstüne oturuyor.

* * *

Bu ilişkinin 'patlatıldığı' en uç nokta, pornografidir. Bu kavram yirminci yüzyılın en kritik kodu olan popüler kültürün, tüm siyasal açılımlarıyla ortaya çıkmasının bir sonucudur, bir uzantısıdır. Popüler kültürün, doyurulmayan arzunun sanal tatmini olan yoz hedonizmle ilişkisi söz konusu olmasaydı pornografi de olmayacaktı. Buradan bakınca, pornografinin kendi kendisini aşan bir mekanizma olduğunu görmek mümkün. Artık pornografi çıplak bir cinsellikten çok öte bir anlam taşıyor ve içinde bulunduğumuz dünya her noktasında ona batmış durumda.

* * *

Bu kitapta bu konuları farklı göstergeler eşliğinde ele alıyorum. Bir tür okuma kitabı. Etrafımızı saran ve bilincimizi bulanıklaştıran imgeler dünyasının cinsellik, görsellik ve pornografiyle ilişkisini, bütünüyle hayatın üstüne düşmüş imgeler üstünden izlemeye çalıştım. Bedenler, cinsel kimlikler ve roller, arzu ve haz, sanallık ve gerçeklik, görüntü ve gerçek, moda ve reklamlar, internet ve sinema, erotizm ve pornografi, bu imgelerin adları. Ama her ad gibi açıklanmayı bekliyorlar. Ben de onu yapmaya çalıştım. 'Dünün dünyası'ndan çok yarının dünyasıyla ilgili olduğum kesin. Ama bütün bu açılımların siyasal bir duyarlılık, bilinç ve duruş gerektirdiğini de unutmadım.

* * *

Benim pornografiye getirdiğim tanımın geniş bir tanım olduğunu belirtmeliyim. Ben pornografiyi sokakta, gündelik hayatta, sıradan ilişkilerde arıyorum. Pornografinin bir iktidar baskısı kurma süreci olduğunu, pornografinin içinde hegemonik bir hiyerarşinin bulunduğunu biliyoruz. Bir güç/ler ilişkisi, pornografi. Ahlâki düzeyde öncelikle reddedilmesinin altında yatan neden budur ve bu yönden bakınca pornografinin her 'mikro' alanda olmayacağını, oluşmayacağını söylemek olanaksızlaşıyor. Gerçekle bağını gitgide koparan, dolayısıyla ciddiyet konusunda şizofrenik bir duruş sergilediğini düşündüğüm Türkiye'nin bu anlamda bir pornografiyi her adımda yaşamadığını söylemek bana göre olanaksız. Bunun da daha ileri giden bir tehlikesi var. Epey bir süredir, daha önce yayınladığım *Kültür Tarihi Affetmez* ve *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu* isimli kitaplarımda Türkiye'nin bu eksende, kitle kültürü ve popülizm eksenlerinde gelişen bir Faşizm tehlikesiyle yüz yüze bulunduğunu öne sürmüştüm. Şimdi, pornografi düzeyinde de aynı tehlikeyi yaşadığımızı vurguluyorum.

* * *

Bununla birlikte, bu kitap, görünen ve görünmeyen yönleriyle cinselliğin görsel boyutunu, görselliğin içerdiği cinselliği irdelemeye çalışıyor, bunu bir kez daha belirteyim. Bu, *skopofili* (dikizleme) kavramı bağlamında çok önemli bir ilişki. Batı metafiziği bu ikili yapı üstünde çok düşündü. Çok geniş alanlara açılan bir literatür geliştirdi. Bizde, hele 21. yüzyıldayken, beden, kimlik, mekân, bellek gibi toplumsal kuramın ele aldığı sorunların, görsel kuramla da ilişkilendirileceğini gösteren çok az çalışma yayınlandı. Oysa dünya, gitgide bu ikilinin arasında bir yerde sıkışıyor. Bunu algılamadığımız sürece *masum* eylemlerimizin nelere tekabül ettiğini asla öğrenemeyeceğiz. Ama şunu da belirteyim: kitapta da öne sürdüğüm üzere, Batı'da bu ilişkinin sorgulanması son kertede psikanalitik bir irdelemedir. Başka kültürel geleneklere de yaslanan Türkiye'de ve Anadolu'da psikanalizin tek olanak olarak görülmesi en azından yetersizdir. Hiç değilse, psikanalizin daha özgül bir kültürel eksen kurmasına gayret etmek gerekir.

* * *

Bu konular, söylediğim üzere, Türkiye'de çok az metinde bu şekilde ele alındı. Belki de hiç! Oysa öyle bir birikimden yararlanmayı çok isterdim. Umarım benimki yararlı bir başlangıç, bir giriş olur. Kitabın önemli bir bölümünü Sabancı Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Programı'nda verdiğim lisansüstü derslerde oluşturdum. O derslere katılan öğrencilerimi, özellikle de Adnan Yıldız, Övül Durmuşoğlu, Ceren Akman Aylin Sunam, Melis Umut, Ömür Kula ve İbrahim Cansızoğlu'nu katkılarından dolayı içtenlikle anıyorum. Ayrıca dizin konusunda gösterdikleri çabalarından ötürü de kendilerine ve Demet Yıldız ile Şebnem Arıkan'a teşekkür borçluyum. Adlarını anamadıklarımın da unutmadığım payları oldu, tartışmalarda üretilen görüşlerde. Elinizdeki kitap iki aşamalı düşündüğüm bir çalışmanın ilk evresi. Bundan sonrakini daha somut ve özgül konularda daha uzun ve kuramsal yoğunluğu daha fazla bir kitap oluşturacak. Kitabın yayınlanmasında Agora Kitaplığı'nın, özellikle Osman Akınhay, Ceren Ünlü ve Mithat Çınar'ın çok emeği geçti. Kendilerini şükranla anıyorum. Kapağın oluşturulmasında İrem Gören'in gayreti ise çok içtenlikliydi.

Mayıs 2005
Bebek/Tuzla



Louis Bunuel, *Altın Çağ* filminden, 1930.

GİRİŞ YERİNE



1

Cinsellikle insan bilinci arasında bir 'sorunlu' ilişkinin olduğunu Foucault büyük yapıtının daha ilk sayfalarında belirler. Foucault'ya göre 17. yüzyıla kadar ne cinsellikten kaçınılmıştır, ne de saklanmıştır cinsellik. Tam tersine, hayatın ortasında bir yerdedir ve işin daha da ilginç yanı, daha sonraları cinselliğin en çok yasaklandığı, kapatıldığı alan olan çocuklar, cinselliğin içindedirler. Cinsellik, yaşanan, tadına tuzuna varılan, hayatın herhangi bir olgusudur. Olanlar 18. yüzyılla birlikte olur. Artık bir ahlâk söz konusudur. Bütün ahlâki kalıplarda olduğu üzere cinsel ahlâk da kendisini dışlama üstüne kurar. Cinsellik artık yasak alandır. Yatak odasına kapatılmıştır. Eşlere dair bir konuya

dönüşmüştür. Üreme ve çoğalma üstüne oturtulmuştur. Özgür bir cinsellik yoktur. Büyük kapanma burada da kendisini göstermiş, cinsellik büyük yalnızlığına itilmiştir. Batı Protestanlığının yalanı yasaklayan mantığı, cinsellikle yalan arasındaki ilişkiyi, cinselliği üstünde konuşulmayan bir konuya dönüştürerek aşmıştır.

Foucault, üstüne üç cilt yazacağı bu saptamasından sonra asıl büyük ve önemli bulgusuna gelir. Önemli olan cinselliğin bastırılması, bizim, bastırılmış bir cinselliği kabullenip ondan söz edişimiz değildir. Cinsellik ya da başka bir şey bastırılabilir. O kültürün içine doğan insan bu gerçekle, biraz da farkında olmadan, yaşayabilir. Daha önemlisi, bastırma sürecinin kendisidir. Bastırmayı içselleştiren olguların toplamıdır. O da söylemdir, Foucault'ya göre. Dolayısıyla bastırma, bastırılma doğrudan bir edim değildir. Toplum ya da insanların (öyle olmadığını bizzat kendisi belgelese de) oluşturduğu kütlenin bu anlamda cinsellikle bir işi olmamıştır. Onlar çok daha büyük bir hedefin ardındadır. O hedef cinselliği de içine alacak, kapsayacak bir genel bastırma söylemi/sistemi kurgulamaktır. O genel bastırma süreci kurgulanıp uygulamaya koyulduğunda cinsellik de kendiliğinden bastırılacaktır. Asıl önemlisi, o büyük bastırıcı öğeyi bulup ortaya çıkarmaktır. Eğer onu yapabilir, neyin bastırmayı yarattığını bulursak sorun farklı bir yere taşınabilir.

Buradan hareket edince, Foucault, tartışmayı bir egemenlik ve iktidar söylemi olarak belirler. Cinsellik, egemen iktidarın (siyasal değil ama) içinden görülen bir şeydir. Bu da egemen bilinç ilişkilerinin bir değişkenidir. O bilincin sistemik duruşu cinselliğin sınırlarını da tayin edecektir. Hatta giderek siyasal iktidarı da belirleyebilecektir. O da kendisini normal/anormal ilişkisinde gösterecek ve iktidarın varlığı bir normalleştirme çabası olarak ortaya çıkacaktır. Gerçi bütünü reddedilmiştir ama, cinselliğin asıl reddedilen yanı 'anormal' olanıdır.

Bütün bunlarla birlikte şöyle bir şey söylenebilir: cinsellik, eğer bilinçle, şöyle ya da böyle, ilişkili bir şeyse ikili bir oluşumdan söz edilebilir: cinselliğin bilinci, bilincin cinselliği. O zaman Foucault'yla Freud'un konumları da saptanabiliyor. Birisi, Foucault, cinselliğin bilincini yazıyordu, diğeri, Freud ise, bilincin cinselliğini ele almıştı. O nedenle, cinsellik tarihine en büyük katkılardan birisini getirdiğini kabul etmekle birlikte, Foucault, Freud'u da egemen söylemin içinden yazmış birisi olarak görüyordu. Cinselliği, bilinçle kopmaz bir ilişkinin içinde somutlaştırıyordu.

Bu tedirgin edici ve çok iddialı 'büyük anlatılar'dan sonra şu eklenebilir: cinsellik, bütün anatomik çalışmalara ve ötesine geçen çaba-

lara rağmen kendisini ele vermez. Vermiyor. Saklıyor. Üstelik bu cinselliğin 'yapılanmış haline', yapısına dönük, sonradan getirilmiş yorum girişimleri.

Oysa işin başlangıca dönük değerlendirmeler daha da vahim bir kapsama sahip. Çünkü, eğer baştan sona doğru gidilir ve bir tek insan hayatının cinsellikle kurduğu ilişki göz önüne alınırsa (bütün Fruedçu birincil, ikincil dürtüler kavramı göz önünde bulundurulsa bile) şu söylenebilir: insan bilincinde önceden kurgulanamayan, dolayısıyla da terbiye edilemeyen tek olgu cinselliktir. O nedenle cinsellik, yeryüzündeki insan sayısı kadar çok ve çeşitlidir. Bizatihi onun kategorizasyonu bile cinselliği bastırmanın, denetim altına almanın en dramatik yoludur. O nedenle de ahlâktan değil, toplumsal düzeyde söz konusu olduğunda, cinsellik ve yasa ilişkisinden söz etmek gerekir. Bu bağlamda da çok zor bir alan cinsellik. Çeşitlendikçe zorlaşan bir alan. Karşılaşma ve eşleşme bu güçlüğü doğuruyor. Onun getirdiği doğal zorlamaları saklamak için de yasa-cinsellik ilişkisine gidiliyor.

2

Nietzsche, 'Tanrının ölümü'nü ilan etti. Foucault insanın ölümünü duyuruyordu. Cinselliği bu bağlamda değerlendirmek, bütün özgürlük çağrılarına karşın bu açıdan düşününce nereye varıyor 'insanlık durumu'?

3

Cinsellikle en sorunlu ilişki yazının ilişkisidir.

Nedir cinselliğin yazımı?

Önce şu saptamayla başlamak gerek: cinsellik çirkinlik midir? Viktorya ahlâkı bağlamında, evet. Ama rahatlatan, meşrulaştıran bir kılıf daima vardır ve onun adı anormalliktir. Anormal cinselliktir kirli, çirkin sayılan. Reddedilen. Normal cinsellik ise sadece örtük sayılır.

Bu şartlar altında eğer yazı gösterecekse, ifşa edecekse, cinsellikle yazının bir arada, yan yana, iç içe bulunması neredeyse olanaksızdır. Her cinsellik yazımı açıklayacak, ortaya çıkaracak, bu nedenle de yasak olanı aşacaktır. Cinselliğin yazımı, ne olursa olsun, bir isyandır: Bataille'ın, Hegel'den kalkıp Nietzsche'den geçerek öğrendiği ve öğrettiği budur. Ama bu, daha çok, cinselliğin yazımına dönük bir okumadır. Öte yanda, daha dramatik bir şey yer alır: yazının cinselliği.

Yazının cinselliği daha güç bir konudur. Özellikle şiirin, hem bir yazı(n) hem de bir bilinç durumu olarak içerdiği cinsellik, başka ve ayrı bir tartışma öznesi olmalıdır.

4

Cinsellik, ne kadar eril, ne kadar dişil bir konudur? Bütün Batı metafiziğinin *phallocentric* özelliği, yapısı, ilişkileri konusunda çok şey yazıldı, birçok kanıt bulunup gösterildi. Daha sonra gelişen akımlar, anlayışlar, cinselliğin dişil yanını vurgulamaktan öte eşitliğini öne çıkarmayı, temellendirmeyi hedef aldılar. Kadın cinselliğini yazmak, ayrıksı ve farklı bir cinselliği tanımlamaktan çok ve önce cinselliğin eşitliğini öne çıkaran bir yaklaşımdı. Her şeye rağmen Iragaray, Cixous buydu. Oysa cinselliğin eşitleyici paydası olan hazzm ötesinde, hatta onu da kapsayacak biçimde, özgül bir eril-dişil ayrımından söz etmek kesin ve kaçınılmazdır.

4.1

Çoğu zaman ve çoğu kişi tarafından sanılmıştır ki, görsellik yazının bittiği yerde başlar. Oysa bu, olanaksızın peşinde koşmaktır. Bütün bir görsel kültür ve ideoloji, görselin sözel olduğunu örtük ve açık bir biçimde gösterir. O nedenle de yazının cinsellikle ilişkisi, görselin cinsellikle olan ilişkisini farklı boyutlarda kuşatır. Bu, çok acı veren bir noktadır. Çünkü, cinsellik bir tek yerde gerçek anlamını bulur: hayallerde ve tahayyül etmekte. Oysa yazı, bütün cinsellik ilişkilerine rağmen, hayali kurmaz, yıkar. Cinselliğin hayale dönük yanı örtüklüğünde, mesafeliliğinde, dolayısıyla karanlıklarında ve gölgelerinde yaşarken yazının aydınlığı onun bu niteliğini yok eder. Yazı bizi hayallerimizin gerçeğini aramaya yöneltir ki, bu bir imkânsızlık noktasıdır. Gerçeğin hayalleridir yazı. Cinsellik de öyledir. O nedenle cinsellikle yazı arasında bir bağ ancak hayaller üstünden kurulabilir. Bu da mastürbasyonla ilgili bir şeydir. Mastürbasyon, cinselliğin bir hayal olarak yaşanmasıdır.

4.2

Rousseau'nun İtiraflar'ını hapishaneye istemiş ve getirtmişti Marquis de Sade. Büyük Sade. İlahi Sade. Ama yasaklandı, el koyuldu ve kendisine verilmedi. Neyi arayacaktı Sade, Rousseau'da? Günde kaç kez boşaldığını yazan ve bununla ilgili sayısız rakama, sıralamaya,

kayda baş vuran Sade, Rousseau'nun Leman gölü kıyısında, şöminenin karşısında nasıl otuz bir çektiğini anlatan satırları okuduğunda ne düşünecekti? Hayaletin gerçeğe dönüştüğünü mü, hayalin ölerek ortadan kalktığını mı? Yazdıklarının ne kadar gerçek, ne kadar hayal olduğunu mu?

4.3

Düşünsel, yazınsal, görsel düzeyde yaşanan cinselliğin en önemli yanı hemen hemen hiç bitmemesi, 'bir gün biterse cinsellik ne olur' sorusuna somut yanıtlar üretmesidir: Picasso ve Volard süiti, bu yanıtlardan en somut olanıdır.

5

Cinsellik-iktidar-beden konusunda hiç akla gelmeyen bir kavram var: gövdenin ve hazzın ekonomileri. Her ikisinin de kullanılma ve tüketilme yöntemleri. Fakat bu ilişki aynı zamanda da tersten bir ilişkidir; çünkü, bu ekonomi bir yandan kıtlık ekonomisiyle ilişki kurar, bir başka yandan da yeryüzünde sadece bu kavram ve alana dönük bir başka olguya dayanır: bu, tüketildikçe üreten ve üretilen bir ilişkidir. Bataille'ın, öteki nedenlerin yanı sıra kıtlık ve bolluk ekonomileriyle uğraşmasının nedeni üstünde bir de bu açıdan durmak gerekir.

6

Tutku ve haz: neden cinsel ilişkide aldığımızdan çok, verdiğimiz veya karşımızdakinin aldığı zevktir bize zevk veren?

Cinselliğin en kritik anlarından birisi: karşımızdakinin soyunduğu an. Anlamak kolay. O an, karşıdakinin iktidarından vazgeçtiği, iktidarını terk ettiği andır. İktidar, artık onu çıplak görene aktarılmıştır.

6.1

Cinselliğin bir toplumsal-demokratik süreç olarak ele alınması, özellikle son dönemlerde, doğal: sadece iktidarla ilgili bir gerçek/lik olduğu için değil, aynı zamanda gene son dönemlerin önemli kavramlarından birisi olan özne ve nesne ilişkilerinin asıl kaynağını teşkil etmesinden. Başat yaklaşım ve söylemle, yani yasayla denetleyen güç, yani egemen iktidar, özneyle nesnenin sınırlarını da belirler. Fa-

kat bu kadar dışsal ve uzak noktalara gitmeye gerek yok. Cinselliğin insanın kendi bedeninde de sınırları var. İnsanın kendi bedenine dönük bir iktidarı da söz konusu. Çok karmaşık çözümlemelere rağmen şu sorunun yanıtı, en çok da Kristeva'yı anımsatacak ve ilgilendirecek biçimde, henüz ortadadır: insan kendi bedeninin öznesi midir nesnesi mi? Ama, haz bağlamında düşünüldüğünde çok karmaşık bir noktadır bu: hangisi hangisine tekabül eder? Haz özneye, tutku nesneye mi? Yoksa tam tersine mi?

7

Cinselliğin en kritik noktası: erotizm.

Sözle, dille canlandırılan bir erotizm yoktur. Erotizm sadece görüntülerle ve imgelerle oluşturulur. Yazı, erotik metinlerde salt ve çaresiz bir araçtır. Erotik metin öznesizdir/boştur, hatta iletişimsizdir.

7.1

Barthes, toplumlarımızın artık erotik süreçler yaratamadığını, sadece arzuya dönük, arzuyla iç içe yaşadığını yazıyor. Bunun görüntü olgusuyla birleştirilmesi ilginç sonuçlar doğuruyor. Bu durumda erotizmin dolaylı, arzunun dolaysız olduğu öne sürülebilir. Öte taraftan, pornografi de bir başka dolaysızlıktır. O zaman arzunun pornografik olduğu söylenebilir mi?

Öyle; çünkü, pornografide önemli olan doğrudanlıktır. Dolayımın ortadan kalkmış olmasıdır.

3.1.2/ 3.3.1

Sade, sürekli olarak tahayyül eder. Romanlarında garip ve ürkütücü bir çelişki vardır: her şeyin karşısında cereyan etmesine rağmen, Sade tahayyül etmeyi sürdürür ve bir hayaller dünyasını anlatır. Sadece eylemin anlatıldığı ve aynı zamanda da sürekli olarak tahayyülün dile getirildiği başka bir yazı yoktur. Bu nedenle, en çok sinemaya yaklaşmış, hatta yazıyla sinema yaratmış olan tek yazardır.

Öte yandan, Sade, anlattıklarının gerçek olmadığına bizi neredeyse zorlayarak inandırır. Yapıtlarını bir parça okuyan, çok kısa bir süre sonra anlatılanların gerçek olamayacağını anlar. Sade, okuru, bin bir türlü numarayla buna inandırır. O yemekler, o giysiler, o mekânlar, o cinsel ilişki duruşları, o işkenceler, tümünün sayıca çokluğu,

her edimin neredeyse sayısızlığa dayandırılması, boşalmaların (ama her düzeyde) *ad infinitum* düzeyi zaten gerçek olamaz. Buna rağmen, okur okumayı sürdürür, Sade, onu, okumaya da zorlamaktadır. Peki, nedir bunu sağlayan?

İmgeler.

Sade, imgeleri yazar. O nedenle, metni pornografik değildir. Öyle sanılsa da değildir; olamaz. Sade, yapısı, tanımı gereği, erotik bir yazardır.

Barthes, 'Sade, erotik değildir' diyor!

3.5./3.1.3

Dil ve cinsellik: Barthes, Sade'ın diliyle ilgili iki önemli saptamada bulunuyor. O romanların dilinin bir eylem dili olduğunu, bir konuşma dili olmadığını belirtiyor. İkinci saptamasındaysa, imgelemin (muhayyile) Sade'da, dilin yerini tutan sözcük olduğunu söylüyor.

3.6

Dil, yaşanmayacak olanın yaratılmasına olanak verir. Yaşanamayacak olanın kurgulandığı, üretildiği yer ise imgelemdir. O nedenle, bütün bir cinsel tahayyül dünyası ve cinselliğin imgelemle olan ilişkisi dilsel bir eylemdir. Cinsellik, yaşanan fiziksel edimi de kapsayacak biçimde imgeseldir. (Cinsel edimde ya hiç düşünülmediği ya da düşünülenin bile tahayyül edilenle ilişkili olduğunu biliyoruz. Sade'ın kadın kahramanı karşısındaki profesöre haykırıyordu: soyunuyorum ve çıplağım karşınızda, seyredin beni ve kurgulayın.) Bütün bunların yoğunlaştığı tek bir noktadan söz edilebilir: otuz bir çekmek. Otuz bir çekmek dilsel bir eylemdir. Yazmaktır. Bakarken tahrik olmaksa, okumanın ta kendisidir. O nedenle de edilgindir.

3.6.1

Sade'ın dilinin aykırı, zorlayıcı bir dil olduğu kesindir; su götürmez. Cinselliğin içerdiği zorlayıcılığın dilsel kurgulama düzeyinde ne anlama geldiği belli. Buna bir tek şey eklenebilir. Yazılı, sözel anlatımda dili zorlayan, sınırları dışına itip taşıyan, taşıran tek düzlem, şiirdir. Aynı zamanda, Barthes'a göre, ikisi de saldırgandır.

Sıralı, verili, düzenli olanı ortadan kaldırmaya yönelir her iki olgu da. Bunu Sade'a uygulamak daha kolay. Sade'ın sadece dili değil, o dili kullanarak yapmaya çalıştığı şey de saldırganlıktır.

3.6.2

Sade, aklın kayıtsız şartsız egemen kılınmak istendiği, bu uğurda devrimlerin yapıldığı bir dönemde ve düzende akıl ötesini aramaktadır. Metninin, bize, 'bu kadarı da olmaz' dedirtmesinin nedeni budur. Bunun farkındadır Sade. Sadece inanılmaz olanın gerçekliğini okura dayatmaya çalışır; tek çabası budur. Bu nedenle de tekrara başvurur. Her şey tekrara dayalıdır Sade'ın metninde. Bununla gündelik gerçekliğin sınırlılığını ve o gerçekliğin inandırıcılığını ortadan kaldırmaktadır.

Sade'ın metni, bu bağlamda iddiacı bir metindir. Durgun, durağan ve sakin bir metin değildir. O nedenle de, Sade'ın metninde kirli midir bilinmez ama, daima rahatsız edici bir şey vardır. Cinselliğin metni, yazımı biraz da budur. Buna bağlı olarak, Sade, şiirselliğini o rahatsızlığın içinden çıkarır. 'İnsani olanla mı ilgilidir Sade?' sorusu ise, şiir-cinsellik ilişkisinin özellikle rahatsızlık boyutu göz önüne alındığında başlı başına bir sorgulama alanına dönüşür.

8

Sade'a kim inanır? Kimsenin inanmayacağı bu adam, öyleyse, niçin yasaklanır? Yasaklayanlar ya cinselliğin de bir imkânsızlık olduğunu biliyorlar ya da o imkânsızlığın (gerçekdışılığın) cinselliğe tekabül ettiğinin farkındalar.

Bu, Sade'ın işlevini tamamladığını gösterir. Böylece, Sade, logos ile eros arasındaki ilişkiyi çok farklı bir düzeyde kendi istediği noktaya getirmiş demektir. Akıl dışı, gerçek dışı olsa bile, cinsellik içeren herhangi bir metni yasakladığında toplum, cinselliğin meta anlamını gerçek anlamının önüne geçirmiş oluyor. Bu, Freud'un eros ile tanatos arasında kurduğu ilişkiden daha ürkütücü bir şeydir. Tanatos'un şiddete dokunduğu yerde Sade'ı yasaklayan logos, erosun her şeyi kuşattığını kabul ediyor demektir.

Fakat, erosla logos arasındaki etkileşimin tek yönlü değil, karşılıklı olduğunu düşünmek gerekir. Bu, erotik olanın yapısı gereği akıl dışı olandan türemesiyle ilgilidir. Eros, yani haz, ne akılla algılanır ne de yaşanır. Hazzı akılla tanımlamaya, algılamaya çalışmak, onu öldürmekle eşanlamlıdır. Altın yumurtlayan kazı kesmektir. Çünkü, akıllaştırıldığı anda haz gerçeğe dönüşür. Oysa hazzın gerçek ötesi olduğu belliydi. Yasaklamak bunu kabul etmektir. Çünkü, yasaklanan metin 'normal',

kabul edilmiş olanın dışına çıkandır. Hatta, burada bile garip bir çelişki kendisini gösterir. Kabul edilmiş olan kabul edilmiştir. Bilinmez. Oysa yasaklamak, bilmeye tekabül eder. Bir şeyi bildirmeyi içeren, bir şeyi bilmeye sunan şey yasaklanır. Oysa kabullenilmiş cinsellik bilinmez. Sadece inanılır ona. Bilinmeyeni bildirmek ise tansıklıktır. Bu, haz için de geçerlidir. İnanılan bir şeydir haz. Onu yazmak, bozmak, çözmek ve bilmeye dönüştürmektir.

9

Hangisi: scientia sexualis mi ars erotica mı?



Nan Goldin sergisi, Pompidou Merkezi.

CİNSELLİK, GÖRSELLİK, PORNOGRAFİ

I
CİNSELLİK



Milo Venüsü, önden görünüş, Louvre Müzesi, M.Ö. 150-100 arası.

1

Erotizm, Arzu, Haz

Birinci soru:

Gördüğüm günden beri üstünde düşündüğüm bir şey var: *Bunuel*'in *Altın Çağ* filminde kadın gelir, bir heykelin ayak parmağını ağzına alır ve emer. Bu aslında dehşet verici bir sahnedir. Yabansılığı, garipsiliği insanı ürpertir, gizli bir rahatsızlık yaratır. İnsan alışık olmadığı bir şeyle karşılaşmıştır. Üstelik bu, kim ne derse desin, cinsel bir edimdir. Cinselliğin içinde sakladığı hemen tüm öğeler ortaya saçılmıştır: karşı cinsler, bedensel temas, çıplaklık, vs. İşin daha da sorunlu yanı, sürece katılanlardan birisinin cansız bir nesne, bir heykel olmasıdır. Uzun lafın kısası, biz, taraflardan birisinin, kadının cinsel eylemini izleriz. Ortada alabildiğine bir açıklık vardır. Rahatsız edici olan bu sınırsız açıklık mıdır?

İkinci soru:

Paula Rego'nun bir resmi artık çok iyi biliniyor. *Edward Lucie-Smith* onu *Batı Sanatında Cinsellik* başlıklı kitabının kapağı yaptı: *Askeri Öğrenci ve Kız Kardeşi*. Resimde göze çarpan, cinselliği anımsatan hemen hiçbir şey yok. Bir genç kız kendisinden daha küçük olduğu belli, daha masum olduğu hissedilen üniformalı kardeşinin ayakkabısını bağlıyor. Biraz kırgın bir hali var. Ama iki şey takılıyor insanın aklına: Bu kadar kapalı, neredeyse 'özveri' kavramına simge olacak bir resmin 'cinsellikle' ilgisi ne ki, Lucie-Smith onu cinsellikle ilgili kitabına kapak olarak seçmiş? Ama, ikinci husus bu, gene de garip bir şey var işin içinde. Biraz daha bakınca insan gerçekten de rahatsızlık duyuyor. Bu rahatsızlığı yaratan ne? Karşı karşıya olduğumuz büyük kapalılık mı?

Üçüncü soru:

İki resimden hangisi erotik ve nedir erotizm?

* * *

Fransız düşünürü Foucault, cinselliğin toplumsal ve bireysel tarihi üstüne üç cilt kitap yazdı. Uzun uzun tartıştıktan sonra vardığı sonuçlardan birisi olarak dedi ki, Doğu'da cinsellik '*ars erotica*'dır, Batı'da ise '*scientia sexualis*.' Foucault, Doğu'da cinselliğin 'erotik sanat' ya da 'erotizmin sanatı' olduğunu, Batı'daysa cinselliğin bir bilim olduğunu belirtiyordu. Batı, cinselliği bilimsel bir gerçeklik olarak kabul ediyordu, ona göre. O nedenle de gözlemliyor, inceliyor, sorguluyor ve onunla ilgili kurallar ve kuramlar saptıyordu. Oysa Doğu, cinselliği bir sanat olarak benimsemişti. Sanat olduğu için de onu öyle parçalamıyordu, olduğu gibi kabul ediyordu. Bir sanattı erotizm ve Doğu onu bütün sanatlar gibi sadece yaşıyor, zenginleştiriyor ve dönüştürüyordu.

Bu yargının bir önemi de şuradaydı.

Batı, erotizmi bilimsellik içinden algıladığından, onu, mesela vücuda girmiş, gözle görünmeyen ama orada olduğu ve yaptığı tahribat bilinen bir mikrop gibi, saklı, bulgulanması gereken bir şey olarak görüyor ve o nedenle kapatıp gizliyordu. Sarılıp sarmalanmış bir şeydi erotizm. Oysa, bakın, Doğu, mesela Hint minyatürlerine. Cinsel eylem olanca çıplaklığıyla gösterilir, gözünüzün önüne serilir. Kaçırılıp göçürülecek bir şey yoktur ortada.

* * *

Yukarıda andığım iki görsel kareye döneyim. Birisinde, erotizm çıplaklığın içinden veriliyor. Cinselliği anımsatan edim olanca açıklığıyla ortada. Ötekindeyse, gizlenmiş, saklanmış bir şey. Dolayısıyla, Bunuel'in film karesi için Doğu'lu bir bakış açısı, Rego'nun resmi için de Batı'lı bir anlayış dersem yanlış bir şey söylemiş olur muyum?

Hayır, olmam, ama şöyle bir şey var.

Batı'da cinselliğin saklanması garip bir sonuç doğurmuştur. Cinselliğin ve erotizmin gizi, onun izlenmesini de sorunlu bir hale getirmiştir. Cinselliği 'yakalamak' ancak onu perdeleyen engellerin ötesine geçildiğinde mümkündür. Açıkçası, o gizliliktir bizim için erotizmi doğuran şey. O nedenle, plajdaki kadına bakılmaz da, giyinik kadının bacağı daha çekici gelir bize. O nedenle, bize bir şeyi gösteren değil duyumsatan, anımsatan, bir şeyleri bize anıştıran şeylerin erotik olduğunu düşünür, asıl onların cinsel bir yoğunluğa sahip olduğunu varsayarız. Açıkça gösterilen cinsellik ise kirli bir kavramla tanımlanır: 'pornografi'. Biz de, o gizliliği yaşamak için 'gözleme'yi, gelin daha açıkçasını söyleyelim, 'dikizleme'yi daha çekici buluruz.

* * *

Şimdi yeniden düşünün, iki resim karesinden hangisi daha erotik ve karar verin bakalım; siz Doğu'lu musunuz, Batı'lı mı?

1990'lı yıllarda İngiltere sanat ortamının başına bela olan Kıbrıs asıllı ve galiba bir Türk babadan doğmuş, son zamanlarda ortaya çıkan ve şöhreti kısa yoldan yakalamak isteyen birçokları gibi, bitmez tükenmez biçimde çocukluğunda uğradığı cinsel tacizi anlatan, hemen her eserine sıçrayan cinselliği ya da cinsel kökenli deneyimlerini bu tatsız maceraya bağlayan *Tracey Emin*'in fotoğrafı, nihayet *Ulusal Portre Galerisi*'ne asılmış. Haberlerin yansıttığına göre, Emin'in çırılçıplak fotoğrafı lordların, düklerin fotoğraflarıyla yan yana duracakmış.

Bunu, geç yirminci yüzyılın bize armağan ettiği hoş bir sürpriz olarak kabul edelim.

Gerçekten de 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra üretilen sanatın çok önemli bir bölümü bedenle uğraşmaya başladı. Cinsellik,

belki baştan beri sanatın en önemli öğelerinden birisiydi. Zaman, ona 'çıplaklık' boyutunu kattı. Yanlış anlaşılmasın, çıplak, içinde yaşadığımız dönemin getirdiği bir şeydir demiyorum. Aksine, çıplaklık her zaman sanatta olmuştur da, çıplaklığın çıplak hale getirilmesi, soyulması, bizim ürettiğimiz kültürün bir özelliğidir. Bu, pornografiyle erotizm arasında bir yerde asılı kalmamız anlamına geliyor, fakat buradaki asıl soru, hangi dinamiklerin böyle bir süreci kışkırttığı ve neden cinselliğin sanat hayatımızın en önemli sorunu haline geldiğidir.

Antik Yunan vazolarına bakanlar, karşılarına çıkan çırılçıplak cinsel ilişki sahneleri karşısında şaşırırlar. Yalnız karşı cinsler arasındaki cinsellik değil, eş cinsten insanlar arasındaki ilişkiler de bütün ayrıntılarıyla gösterilmektedir, o vazoların üstüne yapılmış resimlerde. Cinselliğin her türlüsünü kendisine malzeme edinmiş bugünkü reklamcılığın kullanmadığı tek şey olan ereksiyon halindeki penisler, o vazo resimlerinin başlıca malzemesidir. Buna rağmen, o resimlerde ne bir erotizm vardır kendisini dışa vuran, ne de bir pornografi. Âdeta cinsellikten arındırılmış sahnelerdir karşımızda duran.

Bu, büyük ölçüde *Rönesans resmi* için de geçerlidir. Gerçi, Papalığın dayatması nedeniyle *Mikelanj* üstlerine saydam bir tül çekmiş ve '*genitalia*'yı bir parça olsun örtmüştür ama, *Sistin Şapeli*'nin duvarında yer alan *Son Yargı* tablosunda *İsa*'nın bedenindeki çıplaklık kimsenin dikkatini çekmez. Biraz *Barok*'un büyük ustası *Caravaggio*'da kendisini cinsellik anıştırmalarıyla gösteren bir çıplaklık vardır ama, o da daha çok içerdiği '*garipsi*'likten kaynaklanır. *Titian*'ın tabloları şimdi yorumlanırken bazı kadınların mastürbasyon yaparken resmedildiği yazılıyor. Doğrudur; ihtiyar Titian onları öyle göstermiştir, ama o tabloların kışkırttığı bir cinsellik olduğunu söylemek ancak gülünçlüğü kışkırtır. Kısacası, geç 20. yüzyıla gelinceye kadar cinsellik, görselliğin içinde değil dışındadır. Bir tek örnek vereyim: *Picasso*'nun *Vollard Süiti* denilen resim kabinesine yaptıkları, karısı *Gillot* kendisini terk ettikten sonra çizdikleri ve nihayet son günlerinde karaladıkları, bütün entelektüel kapasitelerine rağmen gene de kışkırtıcı yapıtlardır.

Bunun başlıca nedeni 20. yüzyıla gelinceye dek yapılan resimlerde ifade edilen cinselliğin 'gerçeklik'ten uzak olmasıdır. Kusur-

suz bir bedenin mühürlediği ve çok teatral bir jestle anlatılan cinselliğin erotizm olarak insanları etkilediğini söylemek güç. Ayrıca, biraz daha dikkatli bakılınca, bu dönemlerde dile getirilen cinsellik asla kendisine, yani doğrudan cinselliğe dönük değildir. Cinsellik, mutlaka bir yerlerde gizlidir. Asıl amaçsa onu kullanarak başka bir şeyi anlatmaktır. 'Kullanılan' şey de cinsellik değildir. *Çıplaklıktır*. Nötr, tenin gerçek canlılığını taşımayan, etli butlu görünse de cansız, mermersi bir tendir bu. O kadar ki, neo-klasisizmin büyük ustası *David*, baldıranı içerek ölmek üzere olan *Sokrat*'ı bile bir atletin vücudu içinde göstermekten kaçınamamıştır. Kaldı ki, Batı resminin içerdiği klasik çıplaklığın neredeyse normatif tanımlayıcısı olan *Kenneth Clark* o çıplaklığın zaten aşkınsalcı bir ideal, kusursuz güzel arayışının uzantısı olduğunu kanonik biçimde Batı zihnine yerleştiriyordu.

Gene bu açıdan ele alınca karşımızdaki cinselliğin bütünüyle 'ahlâkçı' bir anlayışla bütünleştiğini görmek mümkün. Cinsellik, o yapıtlarda, 'olması gereken bir şey', sadece 'doğal bir ihtiyaç' diye tanımlanır.

20. yüzyılın yırtıp attığı budur.

Geçen yüzyıl, *Nietzsche*'den başlayarak kurulu düzenle bütünleşmiş bütün kurumlara saldırmaya başlamıştır. Onların başında da ahlâk ve onun büyük dayanağı olan akıl gelir. Bir kez onların belirlediği yapının dışına çıkıldığında, cinsellik de, her şey de kendisine ait gerçeklerle ele alınabilecektir. Aralarında o günlerde tam bir beraberlik yoktu ama, Üstgerçekçilerin bu gelişmeye katkısı inkâr edilemez. Nitekim, *Bataille* gibi beden ve cinsellik algılamalarımıza o kadar geniş ufuklar açan bir kişinin o kaynaktan beslenmiş olması boşuna değildir.

O zaman sonuç kendiliğinden doğuyor. 20. yüzyılın irdelediği, paramparça ettiği cinselliğin asıl meselesi cinsellik değildir. Asıl sorun *ahlâktır*. Fakat bu, olumlayıcı bir ahlâkı değil, dışlayıcı bir ahlâkı yansıtıyor. 20. yüzyıl cinselliği ahlâkın sorgulanmasını içerir. Doğal karşılamak gerek. Zaman, bize, cinselliğin iki unsurla sürekli çatışma içinde olduğunu öğretti: *Ahlâk ve iktidar*. Bu iki unsur da gelir, *akıla* dayanır.

O anlamda, 20. yüzyılın sanatlarında patlayan cinsellik, aslında aklın bir sorgulamasıdır denebilir ve o yapıtların tümü bunu, doğru-

dan cinselliğin kendisini sorgulayarak gerçekleştirir. Bu, tam anlamıyla bir yön değişikliğidir: Daha önceki dönemlerde cinsellik, ahlâkın, aklın ve iktidarın yüceltilmesinin aracıyken, şimdi, onların dışlanması ve sorgulanmasının aracı haline gelmiş durumda. Cinselliğin doğrudan bedensel bir gerçekliğe dönüşmesi de işte budur: akıl ve iktidar bağlamında sıkışıp kalmış bedeni özgürleştirmek. Bana göre, 20. yüzyıl cinselliğinin asıl kurucu babasının *Marquis de Sade* olmasının nedeni budur.

Eğer bütün bunlardan sonra geriye bir soru kaldı, aklı sorgulayan her şey aynı zamanda dinsel ve metafizik bir boyut taşımaz mı denirse, o da başka bir konudur.

GÖRÜNTÜ, SÖZ VE CİNSELLİĞİN MEÇHULLÜĞÜ



Öteden beri çok sevdiğim ve artık eski sayılması gereken bir filmle son zamanlarda yeniden karşılaştım. İnsanın zamanında izlediği filmleri yeniden izlemesinin, eskiden okuduğu romanları yeniden okumasının garip bir tadı oluyor. Her şeyden önce insan, aradan geçen yılların izini sürerek kendisini keşfe çıkıyor. O yapıtın kendisinde bıraktığı tadı ve izlenimi yoklayarak şimdiki kendisini tanımaya, tanımlamaya çalışıyor. Zamanın neleri değiştirdiğini, neleri aynı tuttuğunu görmeye anlamaya çalışıyor.

Bana bu düşünceleri yaşatan film, *Mike Figis*'in *İç İlişkiler* (Internal Affairs) isimli yapıtı. Yıllar önce ilk kez sinemalarda oynadığında çok etkilenmiş, neredeyse Dostoyevski türü bir film saymıştım. Mesele bir 'kötü polis'le ilgilidir. Adam bin bir türlü karanlık işin

içindeyken bir başka 'iyi polis'le çatışır. Onu deli etmek için de, "Karını baştan çıkardım," der. Adam, çıldıracak gibi olur. Asla emin değildir. Ne var ki, o kötü polis, hem karısıyla nasıl sevişiğini anlatmış hem de adamı dövdükten sonra üstüne karısının olduğunu varsaydığımız bir donu atmıştır. Sorun oradadır: biz de, iyi polis de o donun kadına ait olduğunu bilmeyiz. O kuşku kocayı ezer. Emin değildir; fakat, her defasında gözünün önüne bazı görüntüler gelir: karısı bir başkasıyla sevişmektedir. Cinselliğin asıl mekanizması, yani hayal kurma, işlemeye başlamıştır.

Tam bununla ilgili bir şeyler yazmayı düşünürken Alain Sarde'ın son filmi *Nathalie*'yi gördüm, yurt dışında. Bir arkadaşımla beraber, ne yalan söyleyeyim, filmde oynayan iki güzel kadını, *Fany Ardant* ve *Emmanuel Beart*'ı izleriz diye girmiştik. Pek öyle parlak bir şeyle karşılaşacağımız kanısında değildim. Fakat film beni oldukça etkiledi. Nedeni, son on yıldır gerek toplumsal kuram, gerekse görsel kuram bağlamında çok etkinlik kazanmış olan görsellik-cinsellik ilişkisine çok ilginç bir boyut getirmesiydi. Onun ne olduğuna az sonra değineceğim.

Fakat bu arada şunu söyleyeyim: şu an dünyada oluşturulan görüntünün çok büyük bir bölümünün cinsellikle içli dışlı olması bir rastlantı değil. Bunun tek nedeni, cinselliğin kendi doğasında bulunan çekicilik değil. Bu çekiciliğin nedenleri.

Cinsellik de öteki insani duyarlılıklardan birisi. Doğal bir tepkime. Ne var ki, etrafına örülmüş, geniş ve karmaşık bir kültür var. Ahlâktan görgüye, bedenin somutluğundan görüntünün uçuculuğuna kadar, yasaklarla, gizliliklerle, karmaşayla iç içe geçmiş bir olgu. Fakat en önemli yanını bedenle ilgili boyutun meydana getirdiği kuşkusuz. Öteki gereksinimlerimizi, örneğin yemeği, uyumayı, hatta bütün saklılığma rağmen, tuvalet ihtiyacını toplumsal ortamda gidermemize rağmen iş cinselliğe gelince olayın niteliği, yapısı değişiyor. Cinselliğin çekiciliği ilkin bu gizlilikten, onun oluşturduğu gizemlilikten kaynaklanıyor.

Cinsellik söz konusu olduğunda, bütün bedensel ihtiyaçların temelinde bulunan 'arzu'nun karşılanmasında yaşanan sıkıntı ve kısıtlamalar onun büsbütün dayanılmaz bir güç kazanmasına yol açıyor. Cinselliği görüntü dünyasının, moda ve reklam alanlarının en önemli unsuru haline getiren bu. Hatta, o kadar bu ki, *Roland Barthes*, gi-

yim kuşamın gitgide 'basitleşmesi'ni, bir kot bir gömleğe inmesini bile, insanların öteki ayrımcı unsurlardan ayrılıp basbayağı soyunması, çıplak kalması diye yorumluyordu. Bugün artık cinselliğin olmadığı, bulaşmadığı bir dünyayı tahayyül etmek de, inşa etmek de olanaksız. Bütün bunlara rağmen işin içinde çok önemli bir nokta var: gerek beden politikaları gerekse cinsellik kuramına göre bu süreç, yani cinsellik, görüntüyle ilgili bir şey. Bunu biraz açayım.

Çeşitli nedenlerden ötürü cinsellik, imgeler üstünden kurulan bir şey. Zihnimizde daima cinsellikle ilgili görüntüler taşıyoruz. 'Hayal etmek' bu görüntüleri çağırmakla ilgili bir şey. Tabii, aynı zamanda karmaşık bir şey bu. Çünkü, arzunun tatmin edilememesi (ki, libido, asla doyan bir şey değil; sürekli olarak 'acıkıyor') onun sürekli olarak 'anımsanması'na, kendisini anımsatmasına yol açıyor. Bu da onu düşünmemize, yani hayaller kurmamıza yol açıyor. Muhayyilemiz, çocukluktan başlayarak, bu yoldan oluşup gelişiyor. Burada ilginç olan, hatırlama dediğimiz şeyin doğrudan doğruya hafızayla ilgili olması. Bellek olmasa hatırlayamayacak, görüntüleri biriktiremeyecek, hayal kuramayacaktık. O nedenle, cinsellik görüntüyle ilgili olduğu kadar, hatta belki ondan daha çok, hafızayla ilgili bir şey. Öte yandan da bedenin, tenin kendisine özgü bir hafızası var. Cinsel anlamda beraber olduğumuz insanı bedenimiz asla unutmuyor. Unutsa bile anımsıyor. Onu bir yerlerde koruyor.

Bütün bu nedenler yan yana gelince, cinsellik görüntüyle ilgili bir noktada düğümleniyor. Görüntünün kendi içindeki uçuculuğu bu sürece ekleniyor. Dolayısıyla, erotizm bakmakla ilgili bir olguya dönüşüyor. Kısacası, bakmak ve ona saklı olan görüntüler bize bir haz sağlıyor. Fakat, görüntü ne?

Görüntü elbette bir dil. Yalnız şu var ki, görüntünün kendisine özgü dili aynı zamanda 'okunan' bir şey. Bir görüntüyü sözel dile tercüme etmek başlı başına bir iş olduğu gibi, görüntünün kendisinin olmadığı yerde anlatım ve onun uyandırdığı hayaller, görüntüler aynı işi görüyor. Unutmamak gerekir ki, hayallerin bir işlevi de sonsuz bir fantezi üretme gücüne sahip olması. Zihinsel olarak, muhayyel olarak tasarlayamayacağımız hiçbir şey yok. *Sade*'ın veya *Bataille*'ın veya genel olarak erotik edebiyatın gücü de buradan geliyor. *Penthouse*, *Forum* gibi dergilerin tamamı yalan olan 'mektupları' ve onlarda aktarılan 'deneyimler' birer fantezi incisi olduğu için önemli. Şimdi, gelelim *Nathalie* filmine.

Kadının birisi, kocasının bir başka kadınla ilişkisi olduğunu öğrenip 'anlat' deyince, adam bundan kaçınır. O da bir fahişe bulup kocasını baştan çıkarmasını ister. Ardından, fahişe, her defasında adamla yaşadıklarını bütün detaylarıyla kadına anlatacaktır. İlginç olanı biz ilişkiye bu anlatım dışında hiç tanık olmayız. Bu, ilk çember. Ardından, evli kadın bir adamla beraber olur. Ama onu da görmeyiz. Sadece kadının gidip fahişeye anlattıklarından öğreniriz. Derken, iki kadın arasında eşcinsel bir ilişki yaşandığı duyumsatılır izleyiciye. Fakat o da sadece bir izlenimdir. Bu arada kadının annesi yaşadıklarını anlatmaktadır. Hiçbir şey görmeyiz. Nihayet, fahişeyle adamın hiç yatmadığı bize 'anlatılır'. Ama bilemeyiz; hangisi doğru: yattıkları mı, iki tarafın da söylediği yalanlar mı? Lafın kısası, her şey zihinde olup bitmekte, her şey bir tasarım olarak düşünülmekte, bir muhayyile ürünü olarak kurgulanıp yaşanmakta.

Bu, başta andığım *İç İlişkiler* filminden ayrıldığı nokta Nathalie'nin. Çünkü, ilkinde, koca, karısının kendisini aldattığını hayal eder. Her defasında o sürecin, yani karısının bir başkasıyla sevişmesinin görüntüleri gelir perdeye. Doğru mudur, değil midir, bilemeyiz. O da bilememektedir. Oysa Nathalie'de artık görüntü bile yoktur. Her şey bir kurgu olarak yaşanır, gider. Gene bir ayrım noktası, birisinde hatırlamanın çok doğrudan bir ıstırap kaynağı olmasıyken, diğerinde ıstıraptan türetilen bir zevke dönüşmesi. İşi çarpıcı hale getiren de bu. Cinselliğin ve bedenin daima ıstırapla zevk arası bir noktada donması.

Cinselliğin bir meçhul olduğu kesin. Ama bu meçhulün görüntünün bilinmezliğinden mi, sözün uçuculuğundan mı kaynaklandığı daha da büyük bir meçhul.

Şöyle bir alıcı gözle etrafa bakanlar bir şeyi derhal görecektir. Açık veya gizli, dolaylı veya doğrudan bir biçimde, cinselliğe bulaşmamış, bulaştırılmamış hemen hiçbir şey yok. Ne reklam dünyası bunun dışında, ne de sanat. Tam tersine, edebiyat da, sinema da cinsellikle her geçen gün biraz daha sarmaş dolaş bir hale geliyor. Neredeyse 'bir bardak su, ama cinselliksiz lütfen' diyecek haldeyiz. Benim, öteden beri bu konuyu düşünen birisi olarak, durumdan bir şikayetim yok. Tersine, hoşuma gidiyor. Ama işin içinde farklı yanların, boyutların bulunduğunu da belirtmek şart. O zaman soru şu: nereden çıktı bu cinsellik, niye bu kadar cinsellik? Bu sorunun yanıtını çok farklı açılardan bakıp vermek mümkün. Fakat ben işin ilk elde hatırlanmayan bir yanına değinmek istiyorum.

Cinselliğin bu derece yaygın bir şey olmasının altında kapitalizmin onu bir metaya çevirmesi yatıyor dersem, çok yeni bir şey söylemiş olmam. 20. yüzyılın belli bir döneminden başlayarak çeşitli düşünürler bu görüşü dile getirdiler. Bunu kapitalizmin her şeyi metalaştırmasının bir uzantısı olarak ele aldılar. O anlamda kapitalizm her şeyden önce insanı mallaştırıyor, onu kendisine yabancılaştırıyordu. *Erich Fromm, Reich* gibi düşünürler cinsellikle kitle psikolojisi arasındaki ilişkileri kuruyor, çağın insanının yaşadığı en büyük sorun olan yabancılaşmanın cinsellikle ilişkisini göstermeye çalışıyorlardı. Bu görüşlerin bir bölümü daha yaygın kabul gördü, kimileri de zaman içinde eridi gitti. Ama cinselliğin bir meta olarak hayatın içine sokulmasını kimse engelleyemedi.

Aradan geçen zamanda ortaya çıkan gelişmelere bakınca, cinsellikle ilgili ama bu minval üzere gelişen bir başka şey hemen saptanıyor. Cinsellik önce büyük bir estetizasyon kazandı. Gerçekten de, 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkmaya başlayan ilk pornografik, hatta erotik sayılabilecek görüntülerle bugünküler birbiriyle karşılaştırıldığında bu gerçek daha iyi anlaşılabilir. 19. yüzyılın görüntüleri o dönemin genel estetik duyarlılığının bile gerisindedir. Daha kaba, daha sıradan, daha ham imgelerdir onlar. Oysa, geç 20. yüzyılın, cinselliği doğrudan yansıtan görüntülerinde bugünün genel estetik ortamını neredeyse aşacak bir estetizasyon mevcut. Büyük bir incelikle oluşturulmuş durumda bu 'resim'ler. O kadar ki, cinsellik neredeyse insan-ötesi bir anlam ifade ediyor. Hayatın her şeye olduğu gibi cinselliğe de taşıdığı o 'dişli' dokudan eser yok. Tam tersine, büyük bir 'sterillik' duruyor karşımızda. Hatta bunu biraz daha abartarak söyleyeyim. Her şey çok 'erden' bu dünyada artık. Neredeyse tam bir dişileşme yayılıyor ortalığa. Bu, erkek görüntüleri için de geçerli. Bir soyutlamadan ve bir aşkınsallıktan, bir dokunulmazlıktan, bir erişilmezlikten söz etmek bile mümkün. Özellikle reklam dünyası bu anlama gelecek bir yapıyı kurdukça kuruyor.

Geriye bir tür kışkırtıcılık kalıyor. İşin cinsellikle ilgili olduğunu sadece oradan anlayabiliyoruz. Hatta cinselliğin görüntüden çıkıp, hızla oradan uzaklaşıp, tam bir baştan çıkarmaya dönüştüğünü görmek mümkün. Bir eylem alanı artık cinsellik. Bu, çok çarpıcı bir şey. Araba veya çikolata, giysi ya da buzdolabı... Her şeye aynı doku, aynı duygu egemen. Tahrik her şeyin temelinde. Neredeyse tahrik, bir tahrip kalıbı niteliği kazanıyor. Fakat orada da benzeri bir kısıtlama-

dan, hiç değilse görüntü düzeyinde karşılaştığımıza benzer bir sonuçtan söz etmek mümkün. Bu tahriklerde de aynı 'klinik' duygu var. Onlarda da 'fazla' bir incelikten söz edilebilir.

Fakat bundan daha önemlisi, bu 'izlettirilen' süreçlerde bir *tiyatrosallık* olması. Bir tiyatro dünyasının, bir sahne dünyasının bütün kurmacası, bütün oyunculuğu, bütün tahayyül dünyası burada da söz konusu. Zaten işin yırtıcı bir gerçeklikten kopmasına, cinselliğin içinde barındırdığı doğal şiddetten arınmasına da o yol açıyor. Peki, neden?

Bu sorunun bir yanıtı, insanlara yeni bir kimlik, yeni bir fizik, yeni bir beden biçmekle ilgili, öncelikle. Bütün o cinsellik çağrıştıran ve cinsellik içeren görüntülerde sergilenen bir beden anlayışı var. Tanrılara, tanrıçalara ait bedenler onlar. O kadar pürüzsüz, kusursuz, o kadar tam. Onu yakalamak için insanlar çılgıncasına spora, diyetlere, estetik/plastik ameliyatlara, moda gibi, imge kazanmak gibi diğer görüntü üretme yöntemlerine başvuruyor. Kimse bedeninden hoşnut değil artık. Ama herkes onu değiştirmenin ardına düşmüş durumda. Bunun kaynağını da o steril cinsellikle iç içe geçmiş *yeni beden sunumları* hazırlıyor.

Ama bir neden daha var: cinselliğin artık bir 'iptilâ' olduğu biliniyor. Bu, kanıtlanmış, hatta popüler bilim düzeyinde bile ifade edilmiş bir gerçek. Tıpkı alkol, sigara gibi o da bir alışkanlık meselesi. Şimdi, alkolü, sigarayı dünyadan kazımaya çalışan bilinç, onun yerine cinselliği koyuyor. Kimseler belki farkında değil ama giderek dozu artan bu cinsellik yayılımı, cinsellik bombardımanı, herkesi onun tutsağı haline getiriyor. Çağın insanının yaşadığı yalnızlık bunu büsbütün bir ihtiyaca dönüştürüyor. Tek başına cinselliğin ayrılmaz parçası olan muhayyile, bu görüntülerle harekete geçiriliyor. Öte yandan, bugünün büyük olanağı internet, en akla ziyan cinsellik fantezilerini bile tatmin edecek verilerle, olanaklarla dolu. O zaman cinsellik, vazgeçilmeyecek bir metaya dönüştürülüyor, fakat ondan beteri, insanlar cinselliğin müptelâsı yapılıyor. Kapitalizmin son oyunu bu.

Ama bu bir oyun değil. Çünkü, iptila her zaman gerçekten uzaklaşmanın, kaçmanın bir yoludur, oyun ise gerçeği kurgulamanın ve yansılamanın.

ARZU, HAZ, TAHRİK VE TATMİN



Geçenlerde çok eski ve çok sevdiğim modacı bir dostumla karşılaştım. Yurt dışında sanatçı olarak yaşayan bu arkadaşım İstanbul'u ziyaret ediyordu, bana da uğramıştı. Dostum, Paris-New York moda dünyasından dışarıya yansıyan şaşaa ve ihtişamın yalan olmadığını, paranın su gibi aktığını anlattı. Fakat asıl ilginç olanı, bütün bunları belirttikten sonra ekledikleriydi: alkol ve uyuşturucu bu dünyayı kasıp kavuruyor. Kendisi de bazı 'yumuşak kimyasallar' kullanıyordu. Kullandığı ilaç yeni bir 'preparat'tı. Etrafta açıktan satılıyordu. Son yıllarda çevreye iyice saçılmış olan 'mutluluk hapı'nın bir türeviydi.

Bunlar benim anladığım şeyler değildir oldum bittim, ama kimsenin işine de karışmam. Buna rağmen, yüzüne herhalde soran gözlerle baktığımdan olacak ki, dostum binlerce insanın bunları kullan-

dığını söyledi. 'Neden' deyince, bu işlerin başından beri geçerli olan yanıtı verdi ve 'yeni bir boyuta ulaşmak için' dedi. Boyut dediği şey, bu hapların yarattığı heyecan ve duyarlılıktı. Dostum, bu duyarlılığın alkol ve diğer uyarıcılarla elde edilenden çok daha ileri bir kimyasal durum olduğunu anlatıyor, ben de bir yandan *Aldous Huxley*'in *Algının Kapıları* adıyla Türkçe'ye çevrilen yapıtında bu bağlamda yazdıklarını düşünüyordum.

Bunlar bilinmeyen şeyler değildi. Sayısız yazar, bir zamanlar bizde bazı entelektüel züppe yazarların tek satırını okumadan dillerine pelesenk ettiği *Thomas de Quincy*'nin *Bir Afyon İçicinin Anıları* isimli yapıtından başlayarak, *Baudelarie*'den *Beat Generation* yazarlarına kadar pek çok insan, farklı kimyasal maddelerin bilinçleri ve ruhsal durumları üstündeki etkisini uzun uzun betimlemişti. Üstgerçekçi yazarlar uyuşturucu kimyasallar kullanmış, o etki altında yazılar yazmışlardı. Ressamlar benzeri şartlarda desenler çizmişlerdi. Kısacası, o anlamda dostum ne söylerse söylesin benim açımdan bir şey ifade etmeyecekti. Onun üstüne kendisine niye daha önceki maddelerin değil de yenilerinin kullanıldığını sordum.

O zaman dostum beklediğim yanıtı verdi ve dedi ki, 'son dönem' ilaçların kullanılmasındaki en önemli neden, bunların cinsellik üstünde yarattığı etkidir. Bu ilaçlar, özellikle cinsel dürtüleri tahrik etmek, cinsellikten, hatta dokunuştan alınan hazzı görülmemiş derecelerde artırmak üzere biçimlendirilmişti. Kısacası, arkadaşım, "Bunlar, cinsellik temelli kimyasallar," dedi ve 'gol' oldu.

Çünkü, son dönemde başka yeni kimyasallar da ortaya çıkarılmıştı ve artık onların hiçbirine *uyuşturucu* deme olanağı yoktu. Bunlar *uyarıcı* maddelerdi ve çoğu da insanlara, Baudelaire'in meşhur kitabının adıyla *yapay cennetler* vaat ediyordu. Tümü, 'mutluluk'la ilgiliydi. Temel neden de 1990'ların, özellikle ABD'de bir *depresyon çağı* olarak biçimlenmesiydi. Panik ataklar, manik-depresif dengesizlikler, ağır depresyonlar sonunda Batı toplumları, çözümü mutluluk hapları icat etmekte bulmuştu. O kadar ki, *Prozac* bu işin başını çekmiş ve *Elizabeth Wurtzel*, *Prozac Ulusu* isimli bir kitap yazarak, 1990'ların efsane isimlerinin de arasında bulunduğu depresyon-mutluluk hapı ikilemini, kendi hayatından yola çıkarak uzun uzun anlatmıştı.

Anlaşılan şimdi, onun da ötesinde bir noktaya geliniyordu. Mutluluğun kaynağı artık sadece depresyona bir çare bulmaktan geçmi-

yordu. Mutluluk tek başına keşfedilmeye, teslim alınmaya çalışılıyordu. Cinsellik, bu işin kaynağı olarak görülüyordu.

Önemli bir çıkıştı bu. Kanımca, bu adımla birlikte, Viktorya dönemi sonrasında ve moderniteyle birlikte başlayan, cinselliği bir kurum haline getirme faaliyeti en uç noktasına ulaşıyordu. Gene bu açılım, cinsellik-haz ilişkisinin doruk noktasını belirliyordu ve doğum kontrol hapı sonrasında başlayan süreç kendi içinde bir başka evreye ulaşıyordu. Cinsellik, artık, bilinçli olarak 'kullanılan', 'üretilen' bir şey oluyordu. Bu, cinselliğin artık her yerde, gece gündüz karşılaşılan bir 'şey' olmasını da açıklıyordu.

Bu şartlar altında her şeyi sadece cinsellikle sınırlı görmek o kadar anlamlı değil. Bence daha önemlisi, bu açılımın, *arzu* kavramıyla kayıtlı olması. Arzu, tüketiciliği beraberinde getiriyor ve buna bağlı olarak, cinsellik, tüketim kültürünün bir parçası haline geliyor. Çünkü, arzunun ayrılmaz ikizi haz, genel olarak tüketimle özdeşleşebilen bir olgu. Yemek içmekten giyinip kuşanmaya, estetik tercihlere kadar her alanın hazla bir ilişkisi var. Kapitalizm ve piyasa, sürekli olarak, arzunun hazla tatmin edileceği izlenimi verecek biçimde kurgular sahneliyor toplumun karşısında. Ayrıca, tüketimin de cinselliğin de 'tahrik' edilen kavramlar olması, bir diğer özdeşleşme unsuru.

Ne var ki, arzunun tatmin edileceği izlenimi tamamen bir illüzyon, bir aldatmaca. Kapitalizm, arzuyu sadece tahrik eder. Sürekli olarak tahrik edilen şeyin tatmin edilmesiyse eşyanın doğasına aykırıdır. Tanımı gereği, yanlıştır. Kapitalizm, sürekli yenilikler bulup sunarak, 'tahrik piyasası'na, tatmini sürekli olarak erteler. Bu da sadece tüketimin arttırılmasına yol açar. O zaman cinsellik de bundan payını alır, bir pazar metaı olarak insanlar onun etrafında kurulmuş bir tahrik tuzağına itilir, ama asla tatmin kuyusunda susuzluklarını dindiremezler.

Yeni kimyasallar bu yolun şimdilik son durağı.

Malum, yaz için 'aşk mevsimi'dir denir. Hele bir dönem edebiyatımızı hayli sarmış olan 'Akdeniz duyarlılığı' etrafında bakılırsa bu haydi haydi böyledir. Sıcak, yaz günlerinin kösnüllüğü ve bir o kadar da kötücüllüğü, insanın içindeki şeytani yanı uyarır. *Selim İleri*'nin *Her Gece Bodrum* isimli romanı bu bağlamın çok güçlü bir anlatısıdır. Aynı şekilde *Thomas Mann*'ın *Venedik'te Ölüm*'ü de, bir başka Venedik romanı olan *Ian MacEwan*'ın *Yabancı Kucak* adıyla dilimize çevrilen romanı da yaz, ölüm ve aşk üçgeninin nasıl kurulduğunu, bunların dokusuna sinmiş olan şiddetin nasıl ve neden ortaya çıktığını büyük bir sezgiyle anlatır. Tamı tamına öyle olmasa bile *Lawrence Durrell*'ın unutulmaz romanı *İskenderiye Dörtlüsü* de her şeye rağmen bir yaz ve umarsız aşk romanı olarak okunabilir.

Son olarak, tam bir 'hayırlı çılgınlık' girişimi olarak görülmesi gereken *P* dergisi, yeni çıkan sayısında aşk konusuna yer verdi. Aşk konusunda yazılmış şiirleri yayınladı. Gene son yayınlanan romanlardan birisi *Peride Celal*'in 'çılgın bir aşk'ı anlattığı romanıydı.

Niye böyle? Neden aşk, sanatın neredeyse ta kendisi? İnsanlar neden sanatın belki de en önemli kurucu öğelerinden birisi olarak aşkı gördüler, görüyorlar?

Bütün bu soruların belki başka bir düzeyde yanıtı aranabilir ve şu soru sorulabilir: acaba aşkla sanat arasında doğrudan bir ilişki var mı?

Böyle bir ilişkiden söz edilebilir. Çünkü, sanat tarihinin belli akımları kendilerini doğrudan belli aşk anlayışlarıyla özdeşleştirmiş gibidir. Örneğin *Sürrealizm* böyle bir anlayıştır. Bu akım, neredeyse varlık nedeni olan 'üst gerçekler'i anlatabilmek, tanımlayabilmek, dışavurabilmek ve gösterebilmek için *çılgın aşk (amour fou)* kavramını geliştirmiş, ona sahip çıkmıştır. Çılgın aşk, yaşanması, 'kullanılması' zorunlu olan bir kavramdır üstgerçekçilere göre. Ancak onun bağrında taşıdığı nitelikler, üstgerçekçi bir durum yaratmaya ve onu dile getirmeye olanak verecek niteliktedir. Bir anlamda o çılgın aşk olmazsa üstgerçekçiliğin kendisini biçimlendirmesi de söz konusu olmaktan çıkacak gibidir.

Kuşkusuz bütün bir Sürrealizm 'çılgın aşk'la sınırlı değildir ama bu, iki doku, aşk ile sanat arasında ne derece yakın bir bağ olduğunu gösteriyor. Üstelik vurguladığım şey, sanat tarihinin sadece bir akımıyla sınırlı kalmış bir durum da değil. Rönesans estetiği aşkla sanat arasındaki ilişkiyi kendi mantığıyla ve üslûbuyla işlemiştir. Barok sanatta bu durum kendisini gene özgün bir ifadeyle öne çıkarmıştır. Tabii, belki tümünden daha önce geleni, dil kısıtlamaları nedeniyle dünyanın yeteri kadar algılayamadığı bizim *Divan* ve *Tasavvuf Edebiyatı*'dır. Her iki edebiyat da aşkı salt önceden belirlenmiş ve ifade edilmesine çalışılmış bir aşama olarak görmekten uzaktır. Tam tersine, aşkı ifade ediş biçimleri ve onun varlığı bu edebiyatların oluşumunu da doğrudan etkilemektedir. Gerçi kullanılan kalıplar (mazmunlar) nedeniyle Divan edebiyatında belli sınırlamalar vardır ama, o boşluk da gerek tasavvuf edebiyatı gerekse müziğiyle doldurulur. Bütün bir Mevlevi geleneğinin de gene aşk ve esrime noktasında biçimlendiğini unutmamak gerekir.

Bu işin neden ve nasıl kurulduğunu daha ileri düzeyde irdelemeden önce bir noktaya değinelim. Zamanında *Cemal Süreya* belirtmişti. Aşklar çağla değişiyor, doğal olarak. Süreya buna 'sevgilinin hal-

leri' diyordu. Türk şiirinin sevgiliyi nasıl tanımladığını, biçimlendirdiğini ele alıp anlatmıştı o yazısında. Ne var ki, bir nokta eksikti. Çağın değiştirdiği sevgili değildi. Süreya'nın da gösterdiği gibi, sevgiliyi ifade ediş, dile getiriş biçimiydi. Yani, sanatın aşkı ve sevgiliyi anlatış biçimiydi değişen. Değişiklik sevgilide değil, sanat tarafından tanımlanışındaydı. Bu da işte farklı sanatsal üslûpların ortaya çıkmasıydı. Yoksa galiba aşklar hep aynı kalıyordu.

Bu nereden kaynaklanıyor?

Her şeyden önce aşkın ne olduğu bilinen bir şey değil. Gerçi içinden geçmekte olduğumuz 'organik kuramlar çağı' her şeyi olduğu gibi onu da bir bio-kimya gerçeğine indirgiyor ve öylelikle de somutlaştırıyor ama gene de bir çözülememiş boyut var işin içinde. Acı çekmeyle coşkunun, manilerle depresyonların bir arada oluşunu, insanın o süreçte ölüm duygusuna her zamankinden daha yakın duruşunu psikologlar artık *sınır duygusu* diye tanımlıyorlar. Bu karmaşanın biraz daha ötesinde, sanatla aşkı doku olarak, birer gerçeklik olarak birbirine yaklaştıran bir şey daha var. Sanat da aslında bir bilinmezi somutlaştırma çabasıdır. Sanatın içinde de bütün açıklığına karşın daima kapalı kalmaya tutsak bir yan vardır –üstelik asıl sanat da budur.

Sanatın bu özelliğini onun en önemli niteliklerinden birisi olan *aşkınsallık* (transcendantality) kavramıyla açıklıyoruz. Bir noktadan sonra erişilmez, dokunulmaz, dolayısıyla da gerçekliği bizi aşan bir olgu sanat. Aklımızla olduğu kadar da duyularımızla kavrıyoruz onu. Aşkı sanata yaklaştıran en önemli olgu sanırım bu. İkisinde de bir erişilmezlik ve bir tanımsızlık alanıdır, 'gri' bir alandır söz konusu olan.

Bu aşkınlık gerçeğinin asıl somutlaştığı yer, din duygusudur. Dinin gerçeği ve Tanrı düşüncesi kendisini bu noktada ifade eder. O erişilmezlik ama duyumsanır olma hali, sanatın da aşkın da özünü, kökenini meydana getirir. Bu iki olguyu birbirine bağlar. *Freud*, dinle ilgili yorumlarını yaparken o aşkmlık karşısında duyulanları *okyanus duygusu* olarak tanımlıyordu: bir okyanus karşısında kaldığımızda onun enginliğinin ve genişliğinin bizde yarattığı saygıyla ürküntü, bağlanmakla kaçmak arasındaki duygular. Gene aşkı da sanatı da bize yaklaştıran bir başka duygu herhalde bu. O nedenle, aşk da sanat da bir noktadan sonra mistik yanı ağır basan, biz istemesek de bizi bu yanıyla tutsak alan duygular.

Yaz aşklarını yaşarken bunları anımsamanın bir yararı olur mu bilmem; ama bence akılda tutmanın bir zararı da olmaz.

SANATIN EN ESKİ ÖYKÜSÜ: CİNSELLİK

Seks hayatın bir gerçeği. Hatta 1900'lerin başında *Freud*'un malum çıkışından ve *Lacan*'ın ona kattıklarından bu yana en önemli gerçeği. Onun dışında kalan veya biçimlenen bir davranışımız yok. Her şeyden önce, seks bir zevk olgusu. Fakat insanlığın bunu algılaması ve işi bu noktaya taşıması kolay olmadığı gibi, bu, sancılı, sıkıntılı bir geçmiş de yaratmış. Fakat geldiğimiz noktada iş biraz farklılaşmışa benziyor.

Geçenlerde New York'ta Chealsea'deki büyük, yan yana dizilmiş, içinde çağdaş sanatın tarihinin yazıldığı galerilerin birisinden çıkıp diğerine giriyordum. Çok sergi vardı, her zamanki gibi. Bazıları çok önemli isimlerindi. Ama ne yalan söyleyeyim, insanı çeken, bakınca karşısına mıhlayan, heyecan veren hemen hiçbir şey yoktu. Şurası

muhakkak ki, artık yeni bir sanat var. Üstünde yeterince düşünmüyoruz belki ama 2000'lerin ürettiği yepyeni bir duyarlılık, kavrayış ve ifade görmezden gelinecek gibi değil. Algılaması, her yenilikte olduğu gibi zor; çözümlenmesi daha da güç bir yaklaşım bu. Çünkü, özünde geçiciliğe, sınırlılığa ve unutuşa dayanıyor.

Bu yönde yapılmış işler kuşkusuz ilginç ve yoğundu (hele bizdeki sergilerle karşılaştırılınca, hele anlı şanlı sanatçılarımızın ve 'küratörlerimiz'in düzenlediği sergiler düşünülünce) ama gene de fazla 'teknik' ve hatta 'moda' kokan bir yanları vardı. (Benim bu dönemin sanatını en çok eleştirdiğim nokta bu.) Her 'Et Paketleme Bölgesi' (Chealsea'nin bir adı da bu) turunun sonunda olduğu gibi, çıkıp oradaki kahveme gidip malum defterimi önüme açınca her zamanki çelişkiyi yaşadım. Etrafa mı bakmak, yoksa oturup düşündüklerimi yazmak mı daha zevkliydi. Bununla boğuşurken içimde bir duygunun kımıldadığını hissettim. Beni zorlayan bir şey vardı. O vakit sergileri gezerken aklıma takılan şeyin içimde iyice çökeldiğini anladım: ilgimi çeken, heyecan veren, bana yeni bir ufuk açan sergiler, diğerlerinin bütün özelliklerine rağmen, içinde erotik, cinsellikle ilgili bir boyut barındıranlardı. Zaten büyük galerilerde sergilenen ve bu özelliği taşımayan bir sergi de hemen hemen yok gibiydi. Üstelik bunların önemli bir bölümü, kavramsal boyutu itibariyle de ilginç işlerdi. Mesele buydu. Nasıl, neden iş buraya gelmişti?

Bu yeni bir durum da değil, yeni bir soru da. Aslına bakılırsa, insanlar sanatla ilgilendikleri ilk günden bu yana cinsellikle de ilgilendiler. Hatta bana kalırsa, içinde açık veya kapalı cinsellik barındırmayan bir gerçek sanat yapıtı bulmak çok zor. Bu, en klasik yapıtlara kadar geri götürülebilir. Anlamak güç değil. Sanat, insanın karanlık ve gizli yanını ortaya çıkarmaya çalışan bir süreç. Neyi ifade ederse etsin, insanla bir hesaplaşmaya girişiyor. Ne kadar saklarsa saklasın, gizlerse gizlesin, sanat itiraf ediyor. Kendisini sergilemeyen, kendi gerçeğiyle hesaplaşmayan kalıcı bir sanat yapıtı yok. Dediğim gibi varsa da o yapıtlar başka bir düzeyde, teknik bir noktada, kendisini oluşturuyor ve geçip gidiyor. (Onların kalıcı olanlarına da ayrıca bakmak lazım. *Carl Andre* bile o minimalist yapıtlarını insani bazı duyguların etrafında açıklıyordu. Aynı şey sonradan saptırılan Duchamp'ın 'hazır nesne' tanımı için de sonuna kadar geçerli.)

Erotizm bu olgunun uç safhası. İnsanın en karanlık yanı o. Asla tanıyamıyoruz kendimizdeki cinsel dürtüleri. Ne kadar iç içe olursak

olalım, cinsellik her defasında yeniden başlayan bir şey. Ne kadar yakın olursak olalım gene de ona uzağız. Üstelik sadece kendimizle ilgili de değil. Başkaları da var işin içinde. Onların yabancılığı da ayrı bir sorun. Öte yandan, bu işin nereye kadar zevk, nereden sonra merak olduğu, ne kadarının 'normal', ne kadarının 'sapkın' olduğu da başka bir meçhul. Cinselliğin ve erotizmin içinde barındırdığı şiddet, hepimizin ona maruz kalışı, onu yaratışı ayrı bir sorun. Kısacası, cinsellik hâlâ meçhul kıta.

Buradaki bütün bu özelliklerin ayrıca sanat için geçerli olmadığını söylemek zor. Fakat onun cinsellikle iç içe geçtiği zaman ortaya çıkardığı başka bir olgu daha var. Cinselliğin kendi içindeki bütün kapalılığına ve her zaman saklamaya dönük yanma karşın sanatın içerdiği cinsellik her zaman 'gösterme'ye dayalı. Böylece, hem izleyeni röntgenci, dikizci konumuna sokuyor hem de onun kendisiyle yüzleşmesine yol açıyor. Böylece sanatın içerdiği cinsellik bir yandan merak dürtüsünü harekete geçirirken, bir yandan da sanatın aşkınsallığını son derecede yercil bir noktaya taşıyor. Veya tersi, cinselliğin son derecede sıradan yercil yapısını çok yüksek, aşkın bir noktaya eriştiriyor.

Bugünün dünyası böyle bir dünya. Ama bir şey daha var. Bugünün dünyası 'doğal'ın sınırlarını arıyor. Bir dönemin yasakladığı, karaladığı ilişki biçimleri artık hayatın gerçeği haline geliyor. Eşcinsellik böyle bir şey. O zaman cinsellik bütün boyutlarıyla yeniden keşfedilmek durumunda. Kendisi bir keşif olan sanatın buna yabancı kalması düşünülemezdi. Sadece sanat değil, ABD'de hayat da bütün muhafazakârlığa rağmen bu gerçekle iç içe. Öte yandan, yeni cinsellik yeni bir enerji, güç ve tutkusallık yaratıyor. Kendi içinde tıkanmış sanata bundan önemli bir can suyu nasıl olabilir?

Bunları düşündüğüm sırada, defterime bir şey yazmayıp çevremdeki güzel kadınları izlediğimiyse sonradan fark ettim.

2

Beden ve Politikaları

BEDENDEKİ GÖRÜNTÜ, GÖRÜNTÜDEKİ BEDEN

Tabii ki, bir büyük felsefeci falan değildir ama, ne yazmışsa güzel yazmış, her baktığında öncekilerden farklı bir şey görmeyi başarmış *John Berger*, fotoğraf hakkındaki kitabında eski Yunan'a göndermede bulunur ve *Çiçero*'nun, bellek sanatının bulucusu kabul edilen şair *Simonides*'i eleştirirken getirdiği bir yargıya değinir.

Çiçero'ya göre, belki Simonides belki de bir başkası, nesnelerin zihnimizde en tam resimlerinin duyularla oluşturulabileceğini ama bu duyular arasında en güçlüsünün görme duyusu olduğunu fark etmiştir. Bunları aktardıktan sonra Berger kendi saptamasını yapar ve fotoğrafın aslında bir bellek olgusundan, bir anıdan çok daha basit olduğunu belirtir. Gene de Berger bir adım daha atıp, buna rağmen fotoğraf Perisi'nin belleğin kardeşi olmadığını, belleğin doğrudan kendisi olduğunu vurgular.

Berger'in bu yaklaşımı da, tanımı da doğrudur doğru olmasına ama, artık o kadar geçerli değildir. Eğer söz konusu olan gazetelerin, dergilerin, nihayet televizyonların gözlerimizin önüne oluk oluk boşalttığı ve yaşanan âna tanıklık etmeyi amaçlayan haber görüntüleriyse, bu gerçeği yerinden kımıldatmak neredeyse olanaksızdır, ama gelin görün ki, fotoğraf sadece o kadar değildir. Üstelik, fotoğrafın bu anlamdaki işlevi artık çok eski bir tartışmanın konusudur.

Bir dönemde bu düşünce resmin sınırlarını ve olanağını, o arada da işlevini belirliyordu. Önce İzlenimciler, ardından Kübistler bir tek görüntü olamayacağını, bunun 'Görelilik' düşüncesine aykırı olduğunu belirterek dört yüz yıllık bir geleneği alt üst ettiler. Artık resim bellek değildi, çünkü artık resmin gerçeği saptayamayacağı anlaşılmıştı. Üstelik o sıralarda fotoğraf büsbütün ortaya çıkalı bir hayli zaman geçmişti ve bu defa o, bu olguya sıkı sıkı sarılmış, kendisini bellek olarak sunmaya başlamıştı. Bu saltanatı da Üstgerçekçiler kırdı. Onlar da fotoğrafın, o arada resmin ve hatta sinemanın saptayacağı gerçeğin olsa olsa gerçeklerin yalnız bir tek tanesi olduğunu öne sürdüler. Kaldı ki, gerçeğin nerede ve ne olduğunu kim bilebilirdi?

Hikâye uzar gider. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde görselliğin kapsadığı artık ne *temsildir* ne de *nesne*. Soyut resim görüntüyü nesnesizleştirmeyi başarmıştır fakat bir şey hâlâ eksiktir. O eksiği *Fotogerçekçi* akım doldurur. Akımın temsilcileri gerçeğin fotografik yanının bile ancak bir 'öznellik' olduğunu âdeta alay ederek dile getirir ve 'gösterir'. Bu oluşum devreye giren teknolojik yeniliklerle beslenir. *Zaman temelli medya* kavramının gündeme gelmesi, bir dönemde sinemanın yapmaya çalıştığını gündelik hayata ve mekâna taşır. Video sanatı sürecin son düğümünü atar. Bu hareketlilik bir dizi yitimi getirir beraberinde.

Artık bir bellekten, bir geçmiş-gelecek hattından söz etmek gülünç denecek kadar eskimiştir. Ayrıca medya sanatlarının ortaya gelmesiyle birlikte devrimsel bir şey ortaya çıkmış ve artık *mekânın yitimi* denen şeyle insanlar karşılaşmaya başlamıştır. Mekânın yitimi belleğin yitimiyle ikizdir ve ikisi bir arada gerçeğin yitimine doğru açılmaktadır. Artık hangi bellekten söz edilebilir?

Bütün bunlar bilinen şeyler diyelim. Ama ortada gene de bir giz var. O da şu: Fotoğrafın bellek ötesi bir 'gerçeklik' olmasının en

önemli aşamasını meydana getiren, aslında bunların tümünün ötesindedir ve o da bedenin bir unsur olarak fotoğrafa girmesidir. Beden bütün yitimlerden sonra meseleye çok karmaşık ve sıkı bir düğüm atar.

Beden derken, *Pultz*'un tanımıyla söylemek gerekirse, 1850-1918 arasında yayılan 'resimsel fotoğraf' anlayışına bağlı, cinsiyet ve cinsellik bağlamındaki bir görüntüyü değil, *Modotti*'nin çarpıtılmış gövdelerini, *Bellmer*'in Üstgerçekçi zorlamalarını değil, 1960'ların ortasından başlayarak kendisini hafiften duyumsatan *Performans* ve *Gövde Sanatı* bağlamına yerleşen bir fotografi anlayışını söz konusu ediyorum. Çünkü, bu anlayış her şeyden önce siyasaldır. Doğumu, bedenin modernite içindeki konumunun anlaşılmasıyladır. Ayrıca, Gövde Sanatı her şeyden önce siyasal bir söylemdir. Çünkü, öncelikli amacı Modernitenin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde tuttuğu bedeni ondan geriye alma ve sadece ona sahip olan öznenin ona hükmedebilmesini sağlamaktır. *Oppenheimer*'in, nispeten 'masum' müdahalesinden *Schneemann*'ın 'mütecaviz' tutumuna kadar uzanan bu zincir, bir süre sonra fotoğrafı da etkilemeye başlamış ve böylelikle parçalanan yiten mekân ve belleğe gövde de eklenmiştir. *Krueger* oraya yerleşir, *Sherman* oraya oturur. *Mapplethorpe* oradan kaynaklanır, *Serrano* oradan türer. Mesele artık bir sıçrama kaydetmiştir ki, şudur...

Görüntünün sanallaşması, gerçeğin yitimini, mekânın yokluğunu, belleğin çözülmesini getirirken fotografik imgenin bedene odaklanması bir anlamda gerçeğin yeniden keşfidir. Postmodernitenin parçaladığı gerçeklik kuşkusuz beden olgusunu da etkilemiş, onun imgeyle birleştiği yere bu anlamda bir iz düşürmüştür ama gene de bedenin fotoğrafa girmesi doğrudan bir müdahaledir. Bedenin bizatihi kendisi bir gerçekliktir; beden bellektir, beden yazıdır, beden iktidar, dolayısıyla mekândır. Bunların tümü bedenin ayrılmaz eşleniği olan cinselliği de kavrar. Geç yirminci yüzyılda Feminist sanatın gelişmesi, cinsiyet, kimlik meselelerinin bu bağlamda yeniden ele alınması, bu oluşumun eşcinsellik çalışma ve siyasalarıyla desteklenmesi bu çemberin çapını olabildiğince büyütmüştür.

Bu bizi bir noktaya getiriyor: Beden siyasaları ve onun sanata dönüşmesi, sanatın iktidarla yeniden ve doğrudan ilişkilenmesi,

hatta sanatın bir kez daha iktidara müdahale etmesidir. Bu, sanatın siyasallaşmasıdır derseniz doğrudur; çünkü, yukarıda belirttiğim gibi beden siyasaldır ama bu aynı zamanda sanatın bütün yitimlerin arkasından gerçek olanla bir kez daha buluşmasıdır; çünkü, siyasal olan mutlaka gerçektir.

Bedenin görüntüsündeki ve görüntünün bedenindeki o garip giz şimdilik budur.

BEDEN, BATI VE SANAT



Son İstanbul Tiyatro festivalinde sergilenen *Bedenler* isimli oyun belli bir kesimin ilgisini yeniden beden konusuna çekti. Bu türden küçük taşlar düşmese beden denizi bizim düşünce, kültür ve sanat dünyamızda pek dalgalanacağa benzemiyor. Oysa dünyada bu sorunun üstünde düşünülmeyen bir tek zaman parçası yok gibi. Üstelik bu 1970'lerden beri böyle.

Niye acaba Batı, bedeni sürekli olarak gündeminde tutuyor, fakat Türkiye'de bu konu enine boyuna tartışılmıyor, sanatın temel olgularından birisi olarak değerlendirilmiyor sorusunun üstünde uzun uzun düşünmek gerek. Bu hem bizim bilinç tarihimizin belli boyutlarını aydınlatan hem de bizim toplumsal, siyasal yaşamımızı anlamak için bugüne değin dikkate almadığımız bazı ipuçları sağlayacaktır.

Gerçekten de Batı kültürü ve bilincinin tarihi aslında bedenle yaşanmış sorunlu bir ilişkinin tarihidir ve hayati soru daima bellidir: bedenin sahibi kim?

Bedenin sahibi çok yakın bir tarihe kadar insanın kendisi değildi. İktidar ve onun daima en güçlü sahibi olmuş devletti. Bu bugün de geçerli olan bir husus. Bu 'mülkiyet' sadece 'tıbbi müdahale'yle sınırlı da değil. Devlet, eğitimde yarattığı yordamlarla bedeni algılayışımızı belirliyor. Bu süreçte en büyük yardımcısı kuşkusuz toplum ve onun içe dönük ahlâkı. Bu ilginç bir nokta. Çünkü tarihin hiçbir döneminde hiçbir devlet, kurulu ahlâk düzeninden rahatsızlık duyup onu daha özgürleştirmeci bir yönde değiştirmeye gayret etmemiş. Başka bir oluşum yaratmak istediğinde bile o ahlâk anlayışıyla ilişkili olmuş.

Modernite birçok şeyi olduğu gibi bu anlayışı da kırmakla işe başlamış. Bedenin mülkiyetini önce dinden, sonra da devletten kurtarıp kişiye vermek yönünde epey yol kat etmiş. Ne var ki, bu, işi tamamlamaya yetmemiş. Onun en büyük nedeni de *beden politikaları* denilen şeyin cinsellikle çok fazla içli dışlı olması. Bu bağlamda cinsellik, bedenin özgürleşmesinin de tutsaklaşmasının da en önemli aracı.

Bu gerçeğin yerli yerine oturtulması için 1960'ların sonuna ulaşmak gerekiyordu. 1968 olayları ve onun getirdiği cinsel özgürlük kavramı bu çığırı açtı. O dönemde bulunan doğum kontrol hapı bu özgürlüğün somutlaştırılması için büyük bir olanak yarattı. 1980'lerde AIDS'in ortaya çıkıp toplumsal ve içe dönük ahlâkı yeniden egemenleştirmesine kadar bu olgu, iyi kötü toplumların da bireylerin de yaşamını derinden etkiledi. Fakat cinsel özgürlük derken sorun sadece heteroseksüel ilişkiyle sınırlı değildi. Onun ötesindeki ilişkilerin gelişmesi sayısız yeni açılım üretti.

Bu düzeydeki ilişkiler, alışılmış kişiler açısından da toplum açısından da beden gerçeğinin dışında bir konuma işaret ediyordu. Bedene dönük müdahaleler bu anlayışın biçimlendiği noktaydı. Travestiler, transseksüeller toplumda yeni bir kategori oluşturuyordu. Onların hakları, hukukları, yepyeni yaklaşımları ve düzenlemeleri gereksiniyordu. Öte yandan biyoloji alanında ortaya çıkan yeni gelişmeler işin bir başka yanıydı. Doğum kontrol hapından yeni doğum tekniklerine gelinmişti. Tüp bebekler, taşıyıcı anneler, klonlama, kök hücreler, estetik ameliyatlar, genetik biliminin sağladığı öteki yeni olanaklar, bedenin bilinen bütün gerçeklerini alt

üst etmekteydi. Ortada yepyeni bir varlık vardı. Onun fizyolojik, etik, hukuksal düzeyleri vardı. İnsan artık bütün bu bilinçle birlikte mevcuttu.

Öte yandan, bedenin kendisinin ötesinde bir anlam ve içeriğinin bulunduğu öteden beri bilinirdi. Bu ilişkiden hareket ederek bedenle bellek arasındaki ilişkinin ipuçları elde edilmişti. Bellekle yazı arasındaki düz ve ters ilişkinin uçları gene bedenin gizleri arasında saklıydı. Fakat bu daha kapalı bir alandı. Daha açık olanıysa bedenle mekân arasındaydı. Daha önceki dönemlerde sadece bedenlerin mekânları 'andırdığının' düşünülmesine karşılık, 20. yüzyılın sonunda ortaya çıkan patlamalar bedenin kamusal alandaki konumunu yeniden gündeme getiriyordu. Bu, kökleri kimlik politikalarında saklı olan bir şeydi. Farklılığın dile getirilmesi ve tanımlanması olan beden politikaları, kamusal alanın nasıl kullanılacağını da belirleyen bir güç kazandı, 20. yüzyıl sonunda. Çünkü, kentsel mekânlar belli gruplar tarafından istenir istenmez bir şekilde işgal ediliyordu. Bazı yöreler farklı cinsel tercihlerin ve kimliklerin denetimine giriyordu. Bunların bir bölümü literatüre *direniş alanları* olarak geçiyordu.

Bütün bunlar beden kavramının daha önce hiç bilinmeyen bir noktaya geldiğini göstermişti. Sanatın buna kapalı kalması olanaksızdı. Olanaksızlık burada bir tercih içermiyordu. Bir gerçeklikti. Çünkü, sanatın kendisi *bedene kayıtlı* bir şeydi. Özellikle bir mekân kullanımına ya da mekân üretimine dayalı olan sanatsal stiller örneğin enstelasyon, mekâna müdahale için bu zaten belirgin bir şeydi. Fakat hepsinden önemlisi tiyatroydu. Çünkü o mekânın ta kendisiydi. O nedenle de bedenle bütünleşmeyen bir yeni tiyatro anlayışı düşünülemezdi. İş sonunda *Bedenler* oyununa kadar geldi.

Bedenler isimli oyun, tabiriyle söylemek gerekirse 'kaçtan birisi' türünden bir oyundu. Ama, gerçeğin bu olduğu bir dünyada onun bizi bunca şaşırttığını görünce insan yeniden başa dönüyor ve ilk soruyu soruyor: neden?

Beden gerçeğine bunca uzak yaşayışımız acaba onun o kadar basit bir şey 'olmadığını' bir biçimde bildiğimizin bir göstergesi mi?

İstiklal Caddesi'nde yer alan *Aksanat* ilginç bir uygulama gerçekleştiriyor. Uzun dönemli sergiler arasında kalan zamanda bir vitrin sergisi sunuyor. Bir köşebaşında yer alan galerinin iki sokağa cepheli vitrinlerine ve bir parça da galerinin içine sanatçılar işlerini yerleştiriyor. Gece karanlığında veya gündüz aydınlığında bu işler farklı anlamlar üretmeye başlıyor. Her şeyden önce 'vitrin' demek olan 'cadde' ve o arada sayısız vitrinle (belki de 'kirlenmiş' olan) İstiklal Caddesi, bu sanatsal işlerle ayrı bir anlama kavuşuyor. Bunun tersi de doğru elbette. O işleri gören (acaba görüyor mu?) sayısız insan belki de onlara diğer vitrinlerde yer alan nesnelerden, 'mal'lardan birisi olarak bakıyor. Ortalık yerde, toplumsal mekânda sergilenen sanat yapıtının karşı karşıya kaldığı sayısız farklı algı ve okuma bu düzeyde de ortaya çıkıyor.

Şu sıralar o vitrinlerde *Adnan Yıldız*'ın işleri yer alıyor. "Tuhaf Bir Yerde Uyandım" başlıklı sergi bana üstünde durulması zorunlu işler gibi görünüyor.

Adnan Yıldız'ın yapıtları, kendi ifadesiyle ve en kaba tanımıyla kümes telinden yapılmış bedenler. Bunların bazıları bir bedenin bütünlüğüne bile sahip değil. Kıvrılmış, bükülmüş fakat insan bedeninin sahip olduğu herhalde en önemli özellik olan 'tamamlanmışlık' düzeyine çıkmamış yapıtlar. Bize birer insan (?) bedeni olduklarını duyumsatıyorlar. Ama zaten bir telle yukarıdan asılmış ve boşlukta sallanıyor olmaları veya eksiklikleri bunların niye böyle olduğu sorusunu bize sordurtuyor. O soruyu kendimce yanıtlamaya geçmeden önce bir noktaya değineyim.

Yıldız'ın işleri, daha önce bazı yapıtlarını Galeri Apel'de sergileyen *Suzy Hug-Levi*'nin benzeri işlerini anımsatıyor ilk bakışta. O da gerçekten Yıldız'ın işlerine yakın şeyleri çok daha önceleri yapmıştı. Ne var ki, Hug-Levi'nin işleri malzeme olarak, ifade olarak biraz daha farklıydı. O yapıtlar da, bu yazıda Yıldız'm işleri bağlamında değineceğim temel sorunsallara çok yakın sorunsallar üretiyordu ama gene de iki sanatçının birbirine yakın duran çalışmaları belli noktalarda birbirinden ayrışıyor. Fakat, her şeye karşın, Hug-Levi'nin yapıtları da mutlaka anılmayı ve irdelenmeyi gerektiren ürünlerdi.

Yıldız'ın boş, tamamlanmamış, eksik bırakılmış bedenleri bana her şeyden önce beden olgusunun *tamamlanmışlığına* bir tepki olarak yansıyor. Bedenin tamamlanmışlığı aslında onun bir 'sistem' üretmesinin de başlangıç noktasıdır. Bedenler kendileri bir sistem olduğu kadar kendilerini bir sistemin içinde bulan varlıklardır. Öteki bedenleri bir yana bırakacak olursak, insanın yaşadığı en önemli gerçek bu: sistemle kurduğu ilişki. Sistem onun bir yandan olanakları bir yandan da kısıtlamaları. Çünkü, toplum veya cinsellik, sağlık veya eğitim son kertede sistemle ilgili olgular. Üstelik, bunları sadece dışsal şeyler olarak görmek de mümkün değil. Yani, bunların bazıları insanın 'varlığı'yla içinde yer aldığı süreçler. Ama o kadar değil. Çünkü, bu tanım karşımıza hemen varlığın ne olduğu sorusunu getiriyor.

Fenomenoloji de *Varoluşçuluk* da bu soruyu sordu. Buradaki varlık kavrayışı sadece 'duyumsal' bir şey değil, olamaz da. Son kertede insanın bedensel, somut gerçeğiyle ilintili bir husus. *Sartre*'ın meşhur romanı *Bulantı*'nm başındaki duyumun aynı zamanda be-

densel bir tepkime olması bu yüzden bir rastlantı değil. Bunun yanında şu da söylenmeli: beden algısı öncelikle somut bir şeydir. O yönüyle de bütün o 'süreçler' aynı zamanda bedenin et ve kemik olarak, fizik olarak varlığına dönük vurgulardır. Bedenler, *Foucault*'nun meşhur deyişiyle, bütün bu evrelerden geçerken 'disiplin'e tabi tutulurlar. Zihinlerin biçimlendirilmesi, bedenlerin biçimlendirilişini de getirecektir.

Sistem, en geniş anlamıyla bu. Adnan Yıldız'ın özellikle tamamlanmamış bedenleri bu sistem ve onun ayrılmaz parçası olan bütüncüllüğe bir tür başkaldırı olarak görünüyor. Öyle olunca da bizim 'kurulu düzen'le anladıklarımız, kurulu düzen kavramının bize çağrıştırdıkları dışarıda bırakılıyor. Burada özellikle göze çarpan husus bedenlerin cinsiyetsizleştirilmesi; en azından cinsiyetlerinin belirsiz olması. Bu da gene son dönem beden kuramında ve toplumsal kuramda çok tartışılan bir olgu.

1990'lardan bu yana bir hayli etkili bir düşünür olan, cinsiyet kuramına getirdiği yeni yaklaşım ve yorumlarla çok kendisine özgü bir konuma yerleşen, yapısalcılık-sonrası düşüncenin önemli isimlerinden *Judith Butler*'ın değerlendirmesi bu bedenlerin cinsiyetsizliklerini anlamak açısından önemli. Butler, diğer savlarının yanı sıra, beden ve cinsiyet kavrayışlarımızın bir koşullandırma olduğu iddiasındaydı. Kendiliğinden getirilmiş bir ayrımın (doğal refleksler dışında) bulunmadığını, mesela cinselliğin, tüm farklarına karşın, eşitlikçi bir süreç olduğunu, ne var ki, 'sistem'in ayırımcılığının bu anlayışı ortadan kaldırdığını belirtiyordu.

Yıldız'ın bedenleri 'boşaltması', o boşluk ve eksikliğin sistemle kurduğunu sandığım ve yukarıda değindiğim ilişkiyi vurguluyor ve bu yöndeki algılayış ve yorumlarla bütünleşiyor. Sistem dışı bir beden algısı ister istemez cinsiyet dışı bir algıyı da zorunlu kılıyor. Kaldı ki, bu açılımın bir uzantısı olarak da karşımıza çıkan öğe her zaman fark kavramıdır. Gene Butler'ın gerek *Julia Kristeva* üstüne yazısında gerekse diğer çalışmalarında açıkça belirttiği gibi, bu *fark* denilen olgu son kertede toplumsal kurgu tarafından özellikle benimsenen ve 'doğru' bulunan heteroseksüalitenin bir 'matris' problemi olduğunu öne sürüyor, buna bağlı olarak da dilin bile *'performatif'* bir kavram olduğuna, cinsiyetle iç içe bulunduğuna değiniyordu. Yarım, eksik, tanımlanmamış ve tamamlanmamış beden imgesi, sanırım, bu bağlamı kuşatan bir kapsama sahip. Nitekim, *Do-*

rian Massey'in coğrafya ve mekân, *Dona Haraway*'in bedenin teknolojiyle dönüştürülmesi bağlamında söyledikleri de, biraz farklı bir açıdan bakılırsa hep bununla, *bedenin boşluğu* ve performatif yanıyla ilgilidir. Bütün bunlar da modernitenin getirdiği, içe dönük, kapalı, bütüncül bedene karşı, yapısökmeci ve geç modernite sonrası modellerin getirdiği önemli bir eleştiri ve onların belirlediği ciddi bir kırılma noktasıdır.

Benim Yıldız'ın işlerinde bütün bunlarla birlikte değinmek istediğim son nokta, içerdiği bu özelliklerle serginin bütünsel yapısı arasındaki iletişim. Orada bazı sorunlar olduğu kanısındayım. Çünkü, Yıldız'ın bu *eksik imgeye* dayalı olmasından türeyen bu nitelikler, onun sergisine verdiği adla, sergisine eklediği, diğer küçük 'yaratık' (fare) kütleleriyle 'tamamlanıyor'. Serginin adı "Tuhaf Bir Yerde Uyandım". Bu imge, diğer öğelerle bir araya gelince sergi hızla ifadeci, öykülemeci bir anlam kazanıyor. O yanıyla da bedenlerin varoluşlarından kaynaklanan soyutluk yitiyor. İzleyici, gördüklerini belki üstgerçekçi, belki bilim-kurgucu bir kabulün ve tasarımın içinden okumaya zorlanıyor. Oysa bunlar olmasa da sergi kendisini açıklamaya yetiyor.

Yetiyor, çünkü, beden, asla tek başına değildir. Beden dediğimiz her yerde mekân, öteki, fark, kimlik, aidiyet ortaya çıkacaktır. Onların kendi öyküleri başka öyküyü aratmayacak kadar zengin ve güçlüdür. Yıldız'm yapıtları da Hug-Levi'nin yapıtları da bunu yeterince gösteriyor.



20. yüzyılın sanatı, ötekiler unutulsa bile, gövde/beden anlayışına getirdiği ciddi katkıyla anımsanacak. Beden konusunu Tanrı-akıl hattında sıkışmaktan kurtaran, bedeni 'özne' kavramıyla bütünleştiren süreç en geniş ölçüde *Nietzsche*'yle birlikte başlamıştı. Fakat, *Bataille*'ın ve öteki gerçeküstücülerin ve varoluşçuların o yorumlara getirdiği yeni açılımlar başlı başına bir oluşumdur. 1960'larda ortaya çıkan *Viyana Doğrudan Eylem Grubu*'nun başlattığı atılım bu alana farklı katkılar getirmekle kalmamış, bedenin 'plastik' bir olgu olarak ele alınabilmesine de olanak sağlamıştı. Performans ve beden sanatı işi büsbütün yeni boyutlara taşıyordu.

İş orada kalmadı. 20. yüzyıl, beden olgusunu toplumsal süreçlerin de en önemli öğesi haline getirdi. O nedenle 20. yüzyılı bir beden yüz-

yılı olarak nitelendirmek hiç de yanlış olmasa gerek. Tabii, bu oluşumlar içinde özellikle Hıristiyan düşüncesinin oynadığı çok önemli rolü ne inkâr ne de ihmal etmek mümkün. Tam tersine, gelişmeleri yerli yerine oturtmak için işin o kısmına ayrıca bakmak gerek. Onu da daha çok *acı çekmek* kavramı oluşturuyor. İsa'nın Tanrı'yla olan ilişkisi, Meryem'in oğluyla olan ilişkisi, bu algının büküm noktasıdır. Buna bir de bütün dinlerin bedenle günah ve acı çekme kavramlarını iç içe geçirmesini eklemek gerek. Ruh temiz, arı ve teskin edici, bedense bütün ıstırapların kaynağıdır, dinlerin anlayışına göre.

Bunlarla birlikte, 20. yüzyılın bir beden çağı olmasının bir diğer ve belki de asal nedeni, teknoloji.

20. yüzyılın son on yılı, belki de bütün bir 20. yüzyıl ve bütün bir insanlık tarihini aşacak ölçüde yeni teknoloji geliştiriyor. Bu teknolojik gelişimden ve özellikle de onun mikroelektronik boyutundan beden büyük bir pay alıyor. Sadece mekanik değil, genetik ve biyolojik alanlarda ortaya çıkan buluşlar da bedenin dönüştürülmesinde çok önemli bir işlev üstleniyor. Artık birçok hastalık belki de daha başlamadan, ortaya çıkmadan yok edilebilecek. Üzerinde çalışılan projeler, kalıcı birtakım hasarların giderilmesine olanak sağlayacak. Felçler ortadan kaldırılabilecek, sağırlık, körlük gibi özürler geniş ölçüde aşılacak. Protez kullanımı denilen şey teknolojiyle bedeni iç içe geçirecek. Kısacası, beden artık insanın günlük hayatının çok önemli bir parçası.

İş burada da kalmıyor. Sağlık sorunları, belki de ilaç endüstrisinin karmaşık hesapları nedeniyle artık günlük düşüncemizin ve uğraşımızın ayrılmaz bir parçası. Aldığımız vitaminler, yaptığımız egzersizler, yakamızı bir türlü kurtaramadığımız diyetler, beden denilen şeyi sürekli olarak gündemimizde tutuyor. Estetik cerrahi artık bambaşka insanlar yaratıyor. İnsanlar, Michael Jackson örneğinde olduğu gibi, derisinin rengini bile değiştirebiliyor. Ortaya bir 'üçüncü cins' çıkarabiliyor. Bütün bunları sanatın bir biçimde kendisine konu edinmesi kaçınılmaz.

Bütün bunlar olanca sakıncasına rağmen iyi ve güzel gelişmeler. Ama işin içinde öyle bir nokta var ki, bu her şeyi alt üst etmeye yetiyor. O da meselenin sağlıkla sınırlı kalmayıp, o görüntü altında bile olsa başka noktalara taşması. Onların başında da 'güzel' ve 'güzellik' kavramları geliyor. Ne var ki, bu da öyle masum bir husus değil. İnsanlığın, sınırları her geçen gün biraz daha genişleyen, bir

bölümü güzellik uğruna yeme içme bozukluğuyla iç içe yaşıyor. Başlangıçta isteğe bağlı ama bir süre sonra da istem dışı hale gelen kusmalar, *anoraksiler,* sonu bir türlü gelmeyen diyetler, o uğurda harcanan servetler işin bir başka gerçeği.

Bütün bunları nasıl açıklayacağız?

Hiç kuşkusuz, antik Yunan'm oluşturduğu ve onu devralan Avrupa bilinci işin en önemli yanını oluşturuyor. Bir anlamda, insanlar, bugün de antik Yunan'm kusursuz ve mutlak idealar etrafında biçimlenmiş güzelliğini kendi bedenlerine taşımak istiyorlar. Bu, en kestirmeden ve insafsızca söyleyecek olursak, Kuzey'in Güney ve öteki kültürler karşısında egemenliği demek. Bilinçli veya bilinçsiz, insanlar bunu yaşıyor. Bunca çokkültürlülük çabasına, bunca 'füzyon' girişimine rağmen bugün hâlâ herkes beyazlaşmaya, *Grekyen estetik* oluşturmaya çalışıyor. Yunan-Roma hattı, olanca ağırlığıyla hükmünü icra ediyor. Milyonlarca insan, *Fashion TV*'nin her gün sayısız örneğini gösterdiği 'değnek gibi' kadınlarla içli dışlı yaşıyor. Onu elde etmek için acı çekiyor. İdeal güzellik ve sağlık derken sağlığını bozuyor. Bu da dinsel metafiziklerin getirdiği 'ruhu arındırmak için acı çekmek gerekir' düşüncesinin neredeyse bir kez daha uygulanması. Dolayısıyla, bütün o ideal güzellik kavramının özünde bedene bilinmeyen nedenlerden ötürü yüklenen bir eza olduğunu, bir metafor bile olsa, düşünmekte bir sakınca yok.

Güzelik ucuz değildir lafı galiba doğru, ama bu kadarı da biraz fazla pahalı sanırım!

BEDENİ GİYSİYE SARMAK

Şu sıralarda Aksanat'ta devam eden bir sergi var. *Bayram Candan*'m sergisinin adı zaten birçok şeyi açıklar mahiyette: 'Sergi-ysi'. Vitrinde ve salonda, boş, içlerinde beden bulunmayan, demirden yapılmış giysiler görünüyor. Oldukça katı, sert, buna rağmen bir giysinin kıvrımlarına sahip, kimileri askılara asılmış, kimileri ütü masasına yatırılmış, kimileri boşlukta kendi başlarına duran bu giysiler, bakınca, insana birçok şey çağrıştırıyor.

İnsanın bütün güzelliğinin derisinde olduğunu düşünen ve söyleyen kişiler var tarihte. Buradaki deri kavramı birçok anlama geliyor. Öncelikle, doğrudan doğruya deri kastediliyor. Fakat bu deri, 'cilt', yani bir kitabın cildi gibi örten, saklayan, içini, arkasını göstermeyen katı bir madde anlamında. O cilt olmasa, *Damien Hirst*'ün son

sergilerinden birisine koyduğu heykele dönerdi insan. Okullarda, öğrencilere insanın iç organlarını göstermek için kullanılan küçük anatomik heykelcikler vardır. Bir yanı kapalı, 'ciltli' bir insanı gösterirken bu heykellerin öteki yanları (anatomik olarak) 'açılmış', ('teşrih' edilmiş) bir insanı sergiler. Bir taraf genellikle bir deriyle 'sır'lıdır, öteki taraf kıpkırmızı et, kan, damar, kas ve dokudur. Bu, kaplı, 'kapalı' olan taraf, ilk bakışta insana 'normal' olan gibi gelir. Damien Hirst, bu anatomi heykelini, birkaç yıl önce akıl almaz bir boyuta büyüterek bir sergi salonunda sergiledi.

Bakanlar, iki şeye şaşırırlarken, sanatçı da amacına ulaşıyordu. Öncelikle gördükleri şeyin 'kendileri' olduğunu düşünerek hem hayrete düşüyor hem de ürküyorlardı. Bu, tıpkı, bir ameliyatı televizyonda, bir filmde izlemek kadar ürküntü verici bir şeydi. İnsanlar, 'içleri'ni görmekten, onun gösterilmesinden hoşlanmıyordu. Ürküntünün yanısıra bir tiksinti de duyuyorlardı. Kan görünce bayılmak, insanın kendisinden kaynaklanan sıvılara bakamaması, yaralardan içinin kalkması, onlardan tiksinmesi ile bu tepki arasında bir çapraşıklık, bir çelişki yoktu. İnsan, 'deri'li halini seviyordu. O halini 'normal' buluyor, ötekinin kendisine ait olmadığını düşünüyordu.

Hirst'ün, o heykeli sergilemekle neyi sergilediğini anlamak kolaydı: bu karmaşık sanatçı, beden denilen kavramın sınırlarını sorguluyordu. Fakat hepsi bu kadar değildi. Daima aykırı olanı aramıştı, Hirst. Daha önceki yapıtlarında da kimyasal sıvılar içinde dondurulmuş ölü hayvanları göstermişti.

O işlerin içinde bir tanesi, Hirst'ün bu heykeliyle belli bir uyum gösteriyordu. Hirst, ortadan ve boydan boya kesilmiş bir koyunu iki parça halinde sergiliyordu. Parçaların ikisi de ayrı ayrı ve karşılıklı olarak hareket eden bir raylı sisteme yerleştirilmişti. İnsan baktığı zaman raylar üstünde hareket eden parçaları görüyordu. Bir parça, arkasını görmediğiniz zaman, size dönükken, 'bütün' ve belli bir kimya içinde saklanan bir koyun gibi duruyordu. Fakat öte yandan yaklaşan parça, koyunun 'arkası'nı veya 'içi'ni gösteriyordu: yarım, kesilmiş, bütün iç organları yerli yerinde bir koyun parçası. Karşılıklı hareket eden parça bir noktada birbirine kavuşuyor, koyun bütünleniyor, sonra tekrar ayrılıyordu. Hirst, bununla yukarıda değindiğim 'normal/anormal', 'iç/dış' ilişkilerine göndermede bulunuyor, neyin kime ait olduğunu da sorguluyordu.

Bütün bunlarla birlikte bakınca, insanın bedenine ama daha çok da bedeninin içine yabancı olduğunu, ona uzak durduğunu düşünmek gerek. Bedenlerimiz, kuşkusuz herkesten çok bize ait. Onların üstünde(n) sahip olduğumuz bir iktidar var. O nedenle beden, baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından birisi. Uygarlık da bu müdahalelere direnmekle başlıyor. Fakat, daha derinlemesine bakınca hangi bedenin bize ait olduğu sorusunun yanıtı güçleşiyor. 'Görmediğimiz' o iç bedene uzağız. Sonuç itibariyle, kendi kendimize yabancıyız.

Bu yabancılaşma aslında uygarlığın ta kendisi. İlkel insanın kendisiyle, bedeniyle çok daha barışık olduğu apaçık bir gerçek. Bugün de kırsal alanın insanı kendisini çok daha iyi tanıyor ve kendisiyle daha çok uzlaşık. Uygarlığın düzeyi yükseldikçe ve kırsaldan kentsele, oradan 'salon'lara geçtikçe insanın bedenine uzaklığı da artıyor. 'Sıhhi' olan tam da bu. O sıhhiliğin sınırı da çıplaklıktan başlıyor. Çıplaklık, ayıp, utanılacak, kaçınılacak bir şey. Ardından, değindiğim bedensel sıvılar geliyor. Temizlik bizi kendi dışımıza itiyor. Uygarlığın tarihi bedenimize yabancılaşmamızın tarihidir, dememek için hiçbir neden yok.

Bütün bunların başlangıç noktası, giysiler. Vücudumuzu örttüğümüz, onu dış gözlerden ve daha da önemlisi kendimizden sakladığımız ölçüde kendimiz oluyoruz. Bu, salt bireysel bir algılama değil. Toplumsal olarak da öyle. Toplumsal yaşam giysiyi, örtünmeyi sadece bedene yabancılaşmanın değil, aynı zamanda toplumsal konumun da bir olgusu olarak algılıyor. Giysi, tıpkı Nasrettin Hoca'nın kürk fıkrasında olduğu gibi, bizden çok önde giden ve bizi tayin eden bir şey. Bu gerçeği yeterince görmüyor, görünce de göz ardı ediyoruz. Onu sadece moda dünyasına, moda tasarımına 'yüce' anlamlar yükleyerek anımsıyoruz.

Oysa, modanın özü tam da yukarıda değindiğim şey: bizi bedenlerimize yabancılaştırmak. Zaman zaman modanın ortaya koyduğu 'dekolte'ler içinde gösterdiği bedenler de bu sorunu aşmaya yetmiyor. O zaman bedene değil gene 'bedeni gösteren giysiye' (aslında ne demek istediğimiz daha iyi anlatmak için bu üç sözcüğü bitişik yazmak gerekiyor) bakıyoruz. Kaldı ki, modanın sunuluşu bile başlı başına bir sorun. O derecede 'gösterişli', 'güzel' bedenler zaten bedene dönük yabancılaşmanın had safhası. Mankenler kendilerini, bedenlerini değil, giysileri sunan kişiler. Bedenin görkemi, güzelli-

ği bedenin kendisini değil, giysinin çarpıcılığını sergilemenin aracı. Giysi beden için değil, beden giysi için var.

Yirminci yüzyıl sanatı bu uygarlık yabancılaşmasına bedenin doğallığını makinaya dönüştürerek bir yeni boyut getirdi. Sanatçının yaptığı, bu makinaya dönüşme sürecini anlatmaktı. Kübizmle başlayan bu anlayış Fütürizmle doruğuna ulaştı. *Warhol* daima makine olmak istediğini söylüyordu. Bugün de sürekli olarak bedenin yok oluşuyla uğraşıyor sanat dünyası. Sadece Feminist sanat bu gelişmeye karşı çıktı ve onu tersine çevirip, terk edilmiş, yadsınmış, unutturulmak istenmiş bedenin de bize ait olduğunu gösterdi. 1970'lerin kadın performans sanatçıları bu yönde büyük bir adım attılar. Bayram Candan'ın bedenden arındırılmış, boş ve boşlukta duran giysileri bize bir kez daha bu gerçeği hatırlatıyor. Giysinin ortadan kaldırdığı bedeni bütün bütüne yok ederek, giysinin *simgesel* değil *ikonik* boyutunu vurguluyor.

O da herhalde şu demek: gördüğümüz giysili bedenler ne kadar doğruysa o kadar yalan!

KADIN BEDENİNİN DAYANILMAZ CAZİBESİ



Cumhuriyet gazetesi de başlangıçta duyurduğu gibi artık arka sayfasında kadın resimleri yayınlıyor. Bu, o gazetenin bugüne değin sürdürdüğü politikalardan vazgeçip, *popüler kültürden*, *tüketim kültüründen*, *bedenin metalaşmasından* oluşan bir paketi arka kapısından içeri buyur ettiğini gösteriyor. Gene bu oluşum, neredeyse hiçbir şeyin bu üçlünün oluşturduğu gücün önünde dayanamadığını ortaya koyuyor. Ama acaba gerçekten de buna direnilemez mi, ya da acaba kadın bedeninin bu şekilde teşhir edilmesi kaçınılmaz mıdır? Son bir soru da şu: kadın bedeninin teşhiri ne anlama geliyor?

İkinci sorudan başlayacak olursak, ben, kadın bedenini teşhirin artık neredeyse olanaksız olduğu kanısındayım.

Bunun birkaç nedeni var. Her şeyden önce, içinde yaşadığımız kültür tam anlamıyla bir görsel kültür. Freud'un ikinci dereceden

güdüler arasında saydığı 'bakmak' ve 'izlemek'ten kaynaklanan zevk, yani '*skopofili*', içinde bulunduğumuz dönemde alabildiğine kışkırtılmış durumda. Sabahtan akşama kadar izliyor, gözlüyor ve bundan derin bir tatmin sağlıyoruz. Bu duygu eskiden de ayaklanmaya hazırdı ama doyurulması için olanaklar biraz daha kısıtlıydı. İzleme duygusunun en fazla doyurulduğu yerlerden birisi olan televizyon bu derecede hayata nüfuz etmiş değildi. Oysa bugün yirmi dört saat onunla yaşıyoruz. Savaş veya bir başka olay televizyonu hayatımızın yapışık ikizi haline getiriyor. Her şeyi ona bakarak yaşıyoruz.

İkincisi, gene bu duyguyu, aşağıda değineceğim üzere, farklı ve çok çapraşık, karmaşık bir biçimde doyuran sinema da eskiden nispeten kısıtlı bir olanaktı. Haftada bir, bilemediniz iki kez sinemaya gidilirdi. Oysa bugün televizyonlar istemediğiniz kadar filmi gece gündüz karşınıza getiriyor. Dolayısıyla *skopofili,* günün her saatinde yaşadığımız tek tatmine dönüşüyor.

Burada bir noktanın altını çizmek gerek. Gene psikanalitik çözümlemeye göre *skopofili,* tek başına bir şey değildir. Cinsellikle ilişkili, bağlantılı bir duygudur. *Skopofili* biraz daha genişle(til)diğinde narsisizmin, fetişizmin en önemli kurucu öğelerinden birisi haline gelir. Bir anlamda bir ikamedir, yerine göre bir yüceltmedir *skopofili.* İzlerken, gözlerken, halkın klasik deyişiyle söylemek gerekirse, *ront geçerken* aslında cinsel, hiç değilse cinsel uzantıları, kökleri olan bir eylemi gerçekleştiririz.

Televizyon her şeyin ötesinde bu oluşumu farklı düzeylerde tahrik ediyor. İzlerken, yemek yiyoruz veya elimizde başka şeylerle uğraşıyoruz. Aldığımız tatmin giderek zenginleşiyor, çoğullaşıyor. Haz, tek boyutlu olmaktan çıkıp gizli, karmaşık, yoğun ve çetrefil bir hedonizmle iç içe geçmiş bir cinselliğe dönüşüyor. Ayrıca, televizyonların ve televizyon üstünden izlenen filmlerin sunduğu görsel zenginlikse bu cinselliğin fantezi boyutunu tatmin ediyor. Herkes kendi zevkine göre bir tip, bir durum, bir nesne yakalayabiliyor o görsellik içinde. Gündelik hayatın keşmekeşiyle bunalmış insanların televizyona bu kadar sarılmasının tek nedeni, o izleme sürecinin onlarda yarattığı tatmindir. Başka düzeylerde oluşan stresi, yaşayamadığı şeyleri, ötelediği duyguları, insanlar televizyon karşısında oturup onu izlemekten duydukları hazla aşmaya çalışıyor.

Bunlar nispeten doğal veya kendiliğinden oluşan durumlar. Fakat, işin daha karmaşık bir yanı daha var. O da *kadın bedeni*, daha geniş anlamıyla *kadın imgesiyle* belirleniyor.

Bu noktada üretilmiş çeşitli modeller var. Bu modellerin hemen hemen tümü Feminist kuramın içinde şekilleniyor.

Feminist kuram, her şeyin ötesinde, cinselliğin bir görsel süreç olduğu konusunda kesin yargılar geliştirdi. Oradan hareket ederek de *Laura Mulvey,* yayınladığı ve herhalde dünyada en fazla atıf almış bir makalesinde sinemanın *masum* ve *nötr* bir süreç olmadığını işaret etti.

Mulvey, makalesinde, sinemada, ne yapılırsa yapılsın izleme eyleminin *erkek bakış açısı*'yla oluşturulduğunu söylemişti. Buna göre de bakışa sunulan nesne kadın bedeni, kadın imgesiydi. Sinema bir genel kültür yaratıp, kadını, arzunun nesnesi haline getiriyordu. Sinema kültürü ve görsel kültür içinde bu kaçınılmazdı. Kaldı ki, Batı görsel kültürü neredeyse bütünüyle erkek bakış açısına göre oluşturulmuştu. Yirminci yüzyıl, bunu sinema aracılığıyla kitlesel hale getiriyor, kadını bakılan, izlenen ve gözlenen, erkeği de bakan, izleyen konumuna yerleştiriyordu. Şimdi, televizyon bunu daha da ileri bir noktaya taşıyor, bu süreci gündelik hayatın bir parçası yapıyordu.

Ne var ki, televizyonun ortaya koyduğu görüntü daha da 'hain'di.

Çünkü, televizyon bir popüler kültür aracıydı. Bu niteliğiyle de özünde tahrike dayalıydı. Daha doğrusu, televizyon, tahrike açık alanları kendisine hedef seçiyordu. İlgiyi ayakta tutmak için kelimenin gerçek anlamında 'belden aşağı' vuruyordu. Bu, *seksin*, gündelik hayata sızdırılmasıydı. Televizyon, reklamlarıyla, haberleriyle, klipleriyle sekse batmıştı ve kadın bedeni onun nesnesi durumundaydı. Bunu gerçekleştirirken kadın bedeninin bilinçaltımızda yer etmiş, tarih öncesinden gelen imgelerine gönderme yapmaktan, onları kızıştırıp kullanmaktan kaçınmıyordu.

Bu gerçek hayatımızın en önemli olgusu. Artık bir bardak suyu bile sekssiz içmemiz mümkün değil. Aynı şekilde, artık kadın bedeninin metalaştırılmadığı, fetişleştirilmediği, nesneleştirilmediği bir bardak su da bulamıyoruz. Popüler kültürün kitle mantığı bunu yerine göre çok dikkatli bir biçimde yapıyor yerine göre de kantarın topuzunu kaçırıp açık bir pornografiyi sergiliyor. Kal-

dı ki, pornografi dediğimiz şey de *bakmakla* değil, *göstermekle* ilgili bir şey olduğundan, karşımızda bulduğumuz genel dokunun, ondan, eğer ayrılıyorsa da ancak kıl payı bir mesafeyle ayrıldığını bilmek gerek.

Cumhuriyet gazetesi veya bir başkası, fark etmez. Türkiye'de basın, kitle kültürünün bir parçası olmayı hayal ettikçe, televizyonla rekabet etme gibi boş bir hevese kendisini kaptırdıkça bu sürecin içindedir. Kadın bedenini 'sunma'ya, yani nesneleştirmeye devam edecektir.

REKLAMLAR, YİTİK BEDENLER, EROTİZM



Beden tüm görsellik dünyasının en temel dayanaklarından birisidir ama, bedeni vazgeçilmez bir araç olarak seçip kullanan, reklamlardır. O nedenle reklamların giderek artan yoğunluğuna bakarak içinde yaşadığımız '*görsellik dünyası*'nı bir '*cinsellik dünyası*' olarak nitelendirmek yanlış değil. Kaldı ki, görsellik, gerek bedeni gerekse onun içerdiği açık ya da gizli erotizmi her düzeyde kullanır. Şimdi sinemalarda gösterimde olan *60 Saniye*, daha önce oynamış olan *Crash* gibi filmler, en aykırı öğelerin bile görsel dünyada nasıl cinsellikle ve erotizmle dönüştürüldüğünün somut örnekleridir.

Bunu garip karşılamamak gerekir. Çünkü, görsellik, son kertede psikanalizin *skopofili*, yani *izleme hazzı* dediği olguya dayanır.

Skopofili çocukluktan bize devredilmiş en önemli doyum aşamalarından birisidir. Çocukluk dünyası, izlemeyi neredeyse bedensel bir haz üreterek yaşar. Onun erginliğe aktarılmasıyla birlikte görsellik de, bilinçaltı düzeyinde olduğu kadar bilinç düzeyinde de egemenleşecektir.

Roland Barthes, bundan çok önceleri reklam dünyasının bedenlerle özdeşleştiğini vurguluyordu. Barthes'a göre, bedenler günlük hayatın içinde sandığımızdan ve ayırdında olduğumuzdan çok daha fazla rol oynar, daha fazla anlam taşır bizim için. Bu sürecin en önemli dönüm noktalarından birisi *modadır*. Barthes, modayı başlı başına bir *sistem* olarak tanımlar, aynı adı taşıyan kitabında. Moda, ona göre, bedene yapılmış, bedeni içeren bir müdahaledir.

Bununla birlikte, Barthes, bedenin asıl tüketim alanının reklamlar olduğunu öne sürer. Reklamlar, bedeni sürekli olarak kullanmaktadır ama bu beden '*özel*' bir bedendir. Daima güzel, diri, gösterişli ve genç bedenlerdir reklamların hedefi. O reklamlarda bir tek yıpranmış, yaşlanmış, '*çirkin*' beden bulunmaz. Güzellik, kabul edilmiş, benimsenmiş, üzerinde uzlaşmaya varılmış güzelliktir. Reklamlar hem o bedenleri gösterir hem de o bedenlere çağrı çıkarır.

Bir tür ebedi güzellik arayışıdır bu süreç. O süreci, içerdiği güzellik ve gençlik nedeniyle *ölümsüzlük arayışı* olarak nitelendirmek de yanlış değildir. Yalnız burada Barthes'ın eksik bıraktığı bir noktayı aydınlatmak gerekir. Bu bedenlerin içerdiği görsellik ve tersi, yani görselliğin içerdiği bedenler bir *estetiği* vurgulamaz. Daha doğrusu, bedenlerden kaynaklanan, *doğallığı* içeren bir estetik değildir söz konusu olan. Önceden tasarlanmış ve 'üniform', 'homojen', 'mekanik' bir estetiğin aracı olarak bu bedenler kullanılır ve gösterilir. Daha açıkçası, estetiğin ne olduğuna önceden karar verilmiştir. Beden de onun simgesi olarak ortadadır. O zaman da soru değişir: Acaba bu bedenlerin bir erotizmi var mı?

Erotizmin içerdiği hem doğallık hem de karmaşa düşünülürse tabii ki, *reklamcılık erotizmi* iğdiş edilmiş bir erotizmdir. Son derecede yapay, yüzeysel, karton bir erotizmdir ortaya dökülüp saçılan. Bir cinsellik her yere bulaşmıştır fakat içeriğinin olduğunu söylemek zordur. Barthes'ta yeterince açık olmayan bu husus, onun bir başka saptamasından da anlaşılabilir. Çünkü, Barthes bütün bu süreci eleştirirken işin bir *makyaj erotizmi* olduğunu

söylüyordu. Gerçekten de, gerek söz konusu gençliği ve diriliği vurgulamak için gerekse erotizmin doğallığını aşmak için, reklamcılık, basmakalıp, gerçek dışı, yapay bir dizi simge kullanmakta, onu canlandırmak için de makyaja başvurmaktadır. İşte, Barthes'ın *'reklam dünyası aslında kozmetik dünyasıdır'* dediği budur. Yalan da değildir. Hem *'süslenme'*nin içerdiği örtme ve gizleme anlamında, hem de süslenmeyi sağlayan araçlar anlamında reklamlar neyi pazarlarsa pazarlasın, aslında makyaj ve kozmetik endüstrisini pazarlamaktadır.

Sanırım, sözü nereye getireceğim anlaşılmıştır.

Reklam dünyasının cinselliği, *yok* bir cinselliktir. Barthes'ın göremediği şey ve yanıldığı nokta budur. Onun *'reklam kültürü erotik bir kültürdür'* saptaması artık geçerli değil. Tersine, reklamlar, erotizmi ortadan kaldıran bir süreci oluşturuyor. Çünkü, bir *yanılsamadır* o dünyadaki cinsellik. Gerçeklikten uzaklaşmıştır ve yapaydır. O nedenle de asla rahatsız etmez. Cilalı olduğu için gerçek cinselliğin doğallıkla içerdiği şiddetten ve kabalıktan nasiplenmemiştir. Dolayısıyla da, reklamlardaki bedenler ucuz bir tüketimciliğin aletidir. O nedenle, yirminci yüzyılın en büyük görsellik gerçeği bedenin bir tüketim nesnesine dönüşmesine ve kendi gerçekliğini yitirmesine hizmet etmiştir. Böylece cinsellik bütünüyle görselleşip hayatlarımızdan çıkmıştır.

Bu oluşumun çok dramatik bir sonucu var. Hayatımızın her noktasında cinsellik var. Cinsellikle yüz yüze olmadığımız bir tek an yok. Fakat işin garip yanı, bu yoğunluk, bu görsel bombardıman cinselliği hayatlarımızdan silip attı. Artık cinsellikten başka bir şeyin olmadığı, dolayısıyla da cinselliğin olmadığı bir (görsel) dünyada yaşıyoruz. Cinsellikle, erotizm aracılığıyla sağlanan doyum artık görselliğe taşınmış ve sanallaşmıştır. Öylelikle de sadece arzunun egemen olduğu, fakat hazzm bütünüyle ortadan kaldırıldığı bir dünyada yaşıyoruz.

Bu, öyle bir çırpıda geçiştirilecek bir durum değil. Nedeni şu: Görselliğin çok önemli bir bölümü zaten sanaldır. Cinselliğin önemli bir bölümünü görüntü olarak ve bir *bellek gerçeği* olarak yaşarız. Fakat, o sanallık ile bize sunulan sanallık arasında önemli bir fark var. Birisi, doğaya dayalı *mimetik* bir sanallıktır. Ötekisi, bütünüyle yapaydır, bir *simülasyondur.*

Her yerden fışkırmasına karşın erotizmin yitimini yaşadığımızı bilmek gerekiyor. Bir de, son bir nokta var. Ayrıntısına girmeye gerek yok ama şu kadarını söyleyelim: Erotizmin olmadığı, bedenlerin bulunduğu ama aynı zamanda da kaybolduğu bir cinsellik, pornografidir.

Reklamları izlemek bu kadar *masum* işte!

ÇAĞDAŞ İNSAN: ÖLÜMSÜZLÜK ARDINDA GILGAMIŞ



Reklamlardan fışkıran o bakımlı vücutlar, 'steril' görünen mekânların 'yeşil elma' tutkusu, aynı kapıya çıkıyor. Herkes, ölümsüzlük ardında bir Gılgamış!

Dünyanın dört bir yanını gezin. Moda ve mimarlık dergilerini gözden geçirip mobilyacı vitrinlerine bir bakın. İstanbul'da benim diyen mekânlara bir uğrayın. Ortak bir şey göreceksiniz: Her yere birkaç tane yeşil elma yerleştiriliyor. Bununla tüm eksikler giderilmiş, açmazlar çözülmüş sayılıyor. Yeşil elma 'steril'liği çağrıştırıyor. Erdenlik de denebilir buna; bir tür el değmemişlik, temizlik, arınmışlık.

Bunların hiçbirisi öyle sıcak duygular değil. Ne erdenlik, ne temizlik, ne 'steril'lik, yaşanmışlıkla ilgili olgulardır. Hayatın canlılığı kirlenmeyi de, yıpranmayı da, eskimeyi de getirir. Asıl sıcak olan bu-

dur. 'Başka türlü olursa benim mimarlığım olmaz, eksik kalır' gibisinden saçma bir mantığın ağma düşerek her yere yeşil elmaları saçan veya onun uyardığı, uyandırdığı duygulardan medet uman mimar ve iç mimarlar, aslında bu meyveler (?) ve çağrıştırdıklarıyla başka bir şeyi imlemeye çalışıyorlar. Mimarlar, tasarımcılar, aslında 'klinik' bir anlayışın peşindeler.

'Klinik' burada ölümle ilgili bir kavram. Düzünden bakarsanız yaşamakla, tersinden bakarsanız ölmekle ilgili.

Ama neresinden tutulursa tutulsun klinik, 'sorun'lu bir olgu. Bütün bu özellikleriyle tasarımcılar, onu 'kullanıyor'; kullanmakla kalmıyor, onu çoğaltıyor, hayatın içine yayıyorlar. Bize sürekli olarak ölümü anımsatıyorlar bu tutumlarıyla. Nereye dönsek, nereye baksak, bu 'steril'lik duygusu.

1990'lı yılların ortasından bu yana yakamızı bir türlü bırakmayan ve bütün tasarım dünyasını baştan başa kaplamış olan minimalizm de bu anlayışın, bu algılamanın bir başka uzantısı. Restoranlar, kafeler, butikler, kitapçılar... tümü bir eczane görüntüsünde. Buzlu, yeşilimsi camlar, bembeyaz metaller, ölgün renklerle boyanmış duvarlar. İnsan bir an için nerede olduğunu şaşırıyor. Yatırıp kolunuza serum bağlasalar içiniz daha bir rahat olacak. Minimalizm, kısacası, ölümün çağdaş adı.

O vakit insan kendi kendisine soruyor. Nedir bu ölüm tutkusu diye?

Elbette insanoğlunun temel trajiği, ölüm. Her zaman söylediğim gibi, dünyada öleceğini bilerek yaşayan tek varlık, insan. Fakat ölüm karşısında Batı daha hırçın, daha uzlaşmaz bir tutum içinde. Ölümle çarpışmak, Batı'nın temel dürtüsü. Bu artık kulağımıza sürekli olarak fısıldanan bir olgu.

Nedenini anlamak zor değil.

Batı'nın kültürel ortamı içinde olan insana, sürekli olarak günahkâr olduğu hatırlatılıyor. Yahudi-Hıristiyan geleneğinin özü, o gelenekte yer alan 'ilk günah' kavramı bunu gerektiriyor. Kimliği, kişiliği bu bilinçle yargılı insan, sabahtan akşama kadar bu trajiği aklının bir köşesinde duyumsuyor.

O zaman geriye iki şey kalıyor: Bu insan ya ölümü güzelleştirecek ya da ölüme karşı direnecek. Hiçbirisi ötekini zorunlu olarak dışlamadığı için de 'çağdaş' Batılı insan, ikisini birden gerçekleştirmeye çalışıyor.

Bir açıdan Batı'nın büyük sanatı son kertede ölümün güzelleştirilmesidir. Kimi düşünürler sanatı ölüme direnmenin, sonsuzluğu yakalamanın bir aracı olarak görüp tanımladılar, ama bu, ölümün her şeye rağmen orada olduğu gerçeğini değiştirmedi. Ölüme karşı bir tavır almak da ölümün içinde olmak, ona bağlanmak anlamına geliyor.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatla kitlenin ilişkisi koptu. Aslına bakılırsa, kitle, sanatın hiçbir zaman içinde olmadı. Sanat, hele ki yüksek sanat, daima seçkinler için üretildi. Fakat, o sanat da gitgide bir bilgi nesnesine dönüştü. İnsan, onun içinde kendisini arayıp bulamadı. O zaman geriye, kendisini bir sanat nesnesine dönüştürmek, sanata içkin olan ölüm trajiğini kendi üstünde denemek ve çoğaltmak yolunu seçti. 1960'lardan itibaren ortaya çıkan (artık başka bir anlam kazanmış olan) 'gövde sanatı' Viyana Çevresi, Schwarzkogler gibi sanatçılar, Orlan, doğrudan bedenlerini kullanıp ona işkence ederek sanat yapıtı/nesnesiyle beden arasındaki ilişkiyi vurgulamak ve çoğaltmak istiyorlardı. Bu, 'imkânsız' bir sanattı. Çoğu zaten performansa dayanıyordu. Nihayet buradan, performans sanatı doğdu.

Bütün bunların gündelik hayata aktarılması olanaksızdı. Batı kapitalizmi sonunda başka bir yöntem buldu: gündelik hayatta, sıradan insanın bedenini, gene onun 'kullanımına' açmak. Bu da ölümün karşısına ölümsüzlüğü çıkarmakla mümkündü. İşte, bütün o minimalizmlerin, bütün o sterilliklerin ('steril' Batı dillerinde aynı zamanda 'kısır' demek) uzantısı olan ölüm duygusu, insanda 'ölüme karşı direnmek' düşüncesiyle tezahür ediyor şimdi.

İnsanın bedeni, onun neredeyse tek sanatsal üretimi. O nedenle de insanlar artık hiçbir dönemde olmadığı kadar kendileriyle uğraşıyor, kendi üstlerine eğiliyorlar. Sabahtan akşama kadar gençleşmek, güzel kalmak uğruna mücadele ediyorlar. Spor, kilo verme gayreti, ayak tırnağından saça kadar bakım, güzellik salonları, masajlar, henüz bize o kadar 'intikal' etmemiş olan 'spa'lar bu anlama geliyor. Reklamlardan fışkıran o bakımlı vücutlar, onların kıldan ince kılıçtan keskin profilleri, 'steril' görüntüleriyle mekânların 'yeşil elma' tutkusu aynı kapıya çıkıyor. Herkes, ölümsüzlük ardında bir Gılgamış!

Ama gelin görün ki, bu yolun ilk yolcusu Gılgamış, işin sonunda ölmüştü. Olgunu Adem'le Havva'nın başına bin bir dert açan elmanın ham yeşili mi bizi kurtaracak?

BEDENİN KILI, TÜYÜ

New York gerçeğini, dışarıdan bakınca çılgınlık gibi görünen, asla alışıldık ve klasik olmayan insan davranışları oluşturuyor. Bu davranışlar öncelikle 'kimlik' sorunu olarak ortaya çıkıyor.

İnsan New York'ta yaşamaya başlayınca bir dizi 'garabet'e alışmak zorunda. Zaten bu şehrin en önemli özelliği o: hiçbir şeye şaşırmamayı öğrenmek. Bunun iki nedeni var. Öncelikle, yeryüzünün en kozmopolit kenti burası. İkincisi, Amerikan toplum yapısının ve kültürünün özelliği de bu olgu etrafına sarılarak biçimlenmiş. Dünyanın her yerinden, her köşesinden gelen insanlar, sadece yetenekleri ve meziyetleri doğrultusunda ve yalnızca yaptıkları işe bakarak değerlendiriliyorlar. Onun dışında bir insanı tanımlamanın, nitelendirmenin hiçbir ölçütü yok. 'Liberal' ve gerçek anlamda 'seküler'

toplum da bu demek zaten. Aristokrasinin olmadığı, burjuvasının kendi kendisini yarattığı bir toplumda eğer söyleyecek lafınız, yapacak işiniz varsa 'bir şey'sinizdir. Onun dışında kim olduğunuz hiç kimseyi, hatta belki de sizi bile ilgilendirmez.

Son söylediğim, o kadar böyle ki, Amerikan toplumu, şu 21. yüzyıl eşiğinde eğer dünyanın en karmaşık ve bir o kadar da ilginç ülkesi haline gelmişse, New York, bütün bu çetrefillik içinde başlı başına bir 'cumhuriyet'e dönüşmüşse, bu durumun en önemli nedeni, insanların kendilerine karşı da yerine göre yabancı olması, zamanı geldiğinde yeniden 'keşfedilecek' bir varlık olduklarını anlamalarındandır.

Bugün New York deyince klasik, geleneksel, alışkanlıklara dayalı bir dünyada ne biliyorsak onun dışında bir gerçekle karşı karşıya geldiğimizi anlamak gerek. Onu da insan tekinin bize dışarıdan bakınca ilk görüşte çılgınlık gibi gelen davranışları yaratıyor. Bu davranışlar öncelikle bir 'kimlik' sorunu olarak ortaya çıkıyor.

Sadece New York'ta değil, San Francisco'da da örneğin çok uzun bir süredir eşcinsellik, ayrı bir egemenlik durumunu ifade ediyor. Eşcinsellerin oluşturduğu kendilerine özgü bir kültür, kentin ve gündelik hayatın içinde başlı başına bir ada. Kimileri şu sıralarda buna şiddetle karşı çıkmaya başladı. Bir kimliğin, bir tercihin ifadesi olarak alındığında ve ona bir özgürlük alanı açmak söz konusu olduğunda savunulan 'eşcinsel mahalleleri' şu sıralar eleştiriliyor. Bunun bir 'getto'laşma olduğu, bu kesimi kendi içinde ayrıcalıklı hale getirdiği, insanların bu kimlik özelliğiyle kendilerini toplumun geri kalan kısmından yalıttıkları vurgulanıyor.

Doğruluk payı var kuşkusuz bu eleştirilerin. Giyim kuşam, hal tavır, özel simgelerin kullanılması da işin içine girdiğinde eşcinsellik gerçek anlamda bir 'yabancılaşma' niteliği taşıyor bugün. Zamanında toplumun kendi içinde ayırıp, dışına ittiği kesimin kendisi, bugün toplumun geri kalanını kendi yabancısı olarak görüyor.

Öte yandan bu eleştiri de eleştiriliyor. Bunun, eşcinselliği yeniden toplum içine çekerek orada önce şiddete tabi tutup, ardından değilleme yoluna gitmenin bir ön adımı olduğu iddia ediliyor ki, bence son derece haklı bir gerekçe.

Güncel tartışma bu olsa da iş, bence bunun bütünüyle dışında bir yerde. O da, insanların kendilerini bu toplumda dilediklerince

tanımlama özgürlüğüne ne kadar sahip oldukları. Bütün bunları söyleyince Amerika'nın alabildiğine özgürlüğe açık bir toplum olduğunu sanmamak gerek. Örneğin, Amerikan taşrası denilen kültür, akıl almayacak kadar tutucu ve içine (o arada da dışına) kapalı bir toplumdur. Daha düne kadar (hatta bugün de) evrim teorisinin okutulmadığı okullar vardı. 'İncil kuşağı' denilen bölgelerde bar yoktur. Değil bizde olduğu gibi 'belediyeye ait' resmi sayılan mekânlarda, sıradan lokantalarda bile içki servisi yapılmaz. Marketten alıp, evinizde içebilirsiniz sadece. O da toplumun çoğunluğunun size ne gözle bakıp nasıl davranacağını göğüslerseniz. Bu durumda insanın kendisini tanıması ve tanımlaması öyle kolay bir şey değil.

Gene de bu son gelişimde dağı taşı kaplamış olan bir yaklaşım, bir öneri suratıma çarptı, New York'ta, yaşadığım dehşet verici 'elektrik kesintisi'ni saymazsak. Bütün dergilerde, duvarlarda ilanlar var. Bu ilanlar, insanlara 21. yüzyıla girdiğini bir kez daha anımsatıyor. Ardından 'gelecek kuşağın' insanı olma şansını ellerinde tuttuklarını söylüyor onlara. Sonunda da, çok nefis ve etkileyici bedenlere benzemeye çağırıyor kendilerini. Bu bedenlerin en önemli özelliği 'kıldan, tüyden' arınmış olmaları.

Anlaşılacağı üzere, bu ilanlar 'lazer epilasyon' ilanı. Kadın olsun erkek olsun, artık kimse New York'ta vücudunda kıl istemiyor. Eşe dosta sorduğumda bu çılgınlığın kenti kasıp kavurduğunu, kadınların, bir flört sırasında erkeklere 'kıl durumu'nu sorduğunu, eğer 'temizlenmemişlerse', tıpkı bulaşıcı bir cinsel hastalıkları varmış gibi onları reddettiklerini söylediler.

Üstelik aynı şey erkekler için de geçerli. 'Nasıl bu kadar seçici davranabiliyor erkekler?' diye sormaya gerek yok. En 'entelektüel' dergilerde bile bulunan 'kadın arayan erkekler' bölümündeki ilanlarda bu talep açık açık yazılmış durumda. Kısacası, kimlik ve beden meseleleri söz konusu olduğunda, dövmeden sonra, toplumbilimcilerin inceleyebileceği yeni bir alan önümüzde açılmış bulunuyor.

Bu, belki bir fantezi ama öyle yabana atılacak bir şey değil. Çünkü, dünyadaki en önemli iktidar, bedenlerimiz üstünde kurduğumuzdur. Cinsel ilişkinin hayatımızdaki önemi, öteki nedenlerin yanı sıra, budur. Bedene dokunabilmek, onu değiştirebilmek, o girişimde bulunan

kendimiz olsak da, girişim kendimize dönük olsa da son derecede zor bir şeydir. Bir kez o adımı atabilmek, insanın her türden farklılaşmaya, dönüşüme açık olması demektir. 20. yüzyıl hiçbir şeyi değilse de bunu bize öğretti.

Bunlar Amerika'da ciddiye alınan şeyler. Bizse farklı bir yerde duruyoruz. Ne kadar farklı olduğumuzu, bir şeyin ne kadar boş, sıradan, değersiz olduğunu anlatmak için argoda 'Kıldır, tüydür' dediğimizi anımsadığımda anladım. Eşsiz bir çıplak kadın fotoğrafının karşısında gene bir tüy ilanı okuyup bunu hatırladığımda kendi kendime güldüm. Ama burası New York. Kimse kimseyi 'takmadığı'ndan sokakta kendi kendime gülüşüme de aldıran yoktu.

İnsanlık her geçen gün biyolojiyle ilgili yeni bir buluş yapıyor, biz de ömrümüzü uzatacağını, acılarımızı dindireceğini, soyumuzu güzelleştireceğini, komplekslerimizi yok edeceğini düşünerek onları sevinçle, coşkuyla karşılıyoruz.

Aslında yüz yıldan bile kısa bir tarihi olan modern tıp, bugüne değin yukarıda saydıklarımın tümüne iyi kötü yanıt vermiş, insanlığı, öncesiyle mukayese edilmeyecek bir noktaya taşımıştı. Bugün yaşananlar o süreci biraz daha hızlandırıyor. Yoksa işin mantığı aynı.

Ama, her şey burada bitmiyor. Tersine, burada başlıyor ve bir soru gelip, kanlı bir kasap çengeli gibi insanın aklına takılıyor: Bütün bunların anlamı ne?

Bu değişimin, insana dönük bu müdahalelerin elbette inkâr edilmez yararları var ama, işin bir başka ve endişe veren yanı da var. On-

larm bir bölümü zaten etik komitelerde tartışılıyor. Örneğin klonlama gibi çabaların gelip varacağı yer endişeyle izleniyor.

Ne var ki o kadarına gitmeye bile gerek yok. Bütün bu oluşumun arkasında yatan bir düşünce, kendisini asla öne çıkarmadan, hatta hiç sezdirmeksizin yavaş yavaş ilerliyor ve bize daha önce gördüğümüz çok korkunç bir filmi hatırlatıyor: İnsanı 'kurcalayan' bu yaklaşımların ardında gizli bir *ırkçılık* dürtüsü yok mu acaba?

Ötekileri, sağlıkla ilgili olanları bir yana bırakarak düşünelim. Sadece estetikle ilgili olanlar bile görmezden gelemeyeceğimiz bir ağırlıkla üstümüze yürüyor. Çünkü, bir süre sonra bütün o genetik mühendisliği verileri, beyaz adamı bir fizik olarak daha da hâkim kılmaya yönelmeyecek mi? Yarını düşünmeye gerek yok; daha şimdiden öyle. İşte, son geliştirilen bir malzemeyle derinin renginin açılabileceği duyuruldu. Ama işin vahim yanı, bu girişimin ardında yatan ırkçı tutumun kimsenin dikkatini henüz çekmemesi. Kendisini 'üçüncü cins' filan diye yutturmasını bildi ve işin o yanım kapadı ama, *Michael Jackson*'ın bütün çabası derisinin rengini değiştirmeye, kalıtsal özelliklerini dönüştürmeye yönelikti. Yarın bu süreç hızlanacak. Yüzlerce yıl sömürgesi altında inlediği insanla aynı noktada buluşmak için belki milyonlarca insan kendisini dönüştürmeye, doğacak çocuğunun başka birisi olmasını istemeye başlayacak. Frantz Fanon'ın onca teorisi belki de boşa çıkacak.

Bu kadar da değil. Daha şimdiden insanları kusma hastalıklarına zorlayan, hayatı onlara zehir eden zayıflık, zayıflama tutkusunun, spor yapma adı altında erkekleri kan, ter ve gözyaşına boğan vücut geliştirme çabalarının tamamı Kuzeyli güzel kadına, yakışıklı adama erişebilmek içindir. Bu da Antik Yunan'dan bu yana süregelen, Rönesans estetiğinin canlandırdığı, Batı'nm egemen ideolojisiyle neredeyse bilinçaltımıza yerleştirdiği altın oranlara dayalı, ideal tipe yöneliktir. Kısacası, doğallık artık söz konusu olmaktan çıkmış, yerini bir aldatmaca almıştır. Avrupa, belki de asıl bugün başlıyor egemenliğini kurmaya.

Yarın bu kadarıyla da kalınmayacak, hatta bu kadarı bile mümkün olmayacaktır. Bu değişim olanağı herkese sunulmayacak, sadece küçük bir çevrenin kullanabildiği bir silah olacak, o da resmi iktidarla, otoriteyle özdeşleşecektir. Foucault'nun ömrünün son yıllarında üstünde düşündüğü bio-politika kavramı yepyeni boyutlara ulaşacak besbelli. Genetik mühendisliğinin verileri o 'üstün ırk'ı ya-

ratmak için kullanılacaktır. Kapıdan kovduğumuz, Nietzsche'nin 'üstün insan'ı bacadan ve 'yavuz hırsız' olarak girecekti.

Oysa, insanlık bu filmi gördü. 2. Dünya Savaşı, Nazizmin ve Faşizmin ırkçılığı bu çabayı gösterdi, insanlık onuru 'insan hara'larmda ayaklar altına alındı. Lanetlenen o çaba şimdi başka bir delikten, başka bir görüntü içinde, başka bir ad altında hayatlarımıza sızıyor ve gündelik hayatı, sokaktaki adamı ve kitleyi esir alıyor. Tarım Bakanı tohumlara Türk adları veriyorsa, bu sadece ideolojisinin uzantısı nedeniyle değildir.

Aman dikkat!

ALDANMANIN BEDELİ: MATRİX'İN SIRRI

Mutlu bir rastlantı (!), bu defa Amerika'da kalışım *Matrix*'in son bölümünün sinemalarda gösterilişine denk geldi. Bu 'kutlu' olayın ortalığı sardığı sırada ben de oldum bittim, hani 'bağlasalar duramam' diyebileceğim Broadway'de bir otelde kalıyordum.

Daha önce de kaldığım bu otel, epey eski bir yapı. 1930'larda yapılmış. Birçok New York resminde görülen, o kahverengimsi taştan, zigurrat gibi birbiri üstüne binerek yükselen devasa kulelerden. Broadway'in şanlı tarihine tanıklık ettiğini bilmenin dışında bir sevimliliği yok. Fakat, bu semtin kalbi olan *Times Square*'in ortasında.

Kapısından dışarı adımını attığınızda bir ışık, renk, elektronik dünyasının ortasına düşüyorsunuz. Gökyüzü görülmüyor. Geceyle gündüzün hiçbir farkı yok. Hatta geceler daha çekici. (Sabah beşte sokağa çıktığımda ne insanlar eksilmişti, ne New York'un homurtu-

su ne de ışıklar.) Yere göğe sığmayan reklamlar, ilanlar, başınızdan aşağıya geçiyor. Ortalık tam bir 'canlandırma filminin' (*animasyon*) cümbüşüne sahip. Hatta daha ileri gidip, 'canlandırmanın canlı hali' demek mümkün.

İşin asıl şaşırtıcı yanı, karınca sürüsü gibi kaynayan insanlar. On binlerce insan, başı havada, gördüklerinden büyülenmiş, ağızları bir karış açık, bu semtte dolaşıyor. Japonlar takır takır fotoğraf çekiyor diyeceğim ama çekmeyen yok gibi. Zaten işin belki en 'matrak' yanını bu semtin ticaretini elektronik eşya, asıl olarak da film ve fotoğraf makinesi satan dükkânların oluşturması. İnsanlar oradan aldıkları araçlarla bu yapay dünyanın, yapay görüntülerini üretmeye, çoğaltmaya çalışıyorlar. Bu yapaylığın içinde yer almayı, onun bir parçası olmayı, kendilerini onunla bütünleştirmeyi insanlar özlemle bekliyor; onun için para harcıyor, 'turizm yapıyor'.

Aynı görüntüyle, hatta çok daha beteriyle Orlando'da *Disneyland*'de karşılaşmış ve inanamamıştım. Yapaylığın çok ötesinde bir şeydi gördüğüm. İnsanlar, bir masal dünyasının devasa (kelimenin gerçek anlamında) boyutlarda yapılmış 'replika'sının içinde yaşamaktan derecesiz mutluydular. *Walt Disney* çizgi romanlarının kahramanları, maceralarının geçtiği ortamlar canlandırılmıştı. Kente giriyorsunuz ve gerçekle ilginiz kopuyor. İnsanlar buraya gerçi çocuklarını getiriyorlardı çoğunlukla, ama o işin kılıfıydı. Kendileri de çocuktu ve kendileri de gelip, gidip o yapay dünyanın içinde kalmak, yaşamak istiyorlardı.

Bir konferans nedeniyle Disnayland'de kalırken de Broadway'de bir an önce canımı otele atayım, bu hengâmeden kurtulayım diye hızlı hızlı (o kalabalıkta ne kadar olursa artık) yürürken de aynı şeyi düşünmüştüm: demek ki, insanların buna ihtiyacı varmış. Kuşkusuz bu yargıyı hemen genişletmek mümkün: ihtiyacın yaratılmış, insanların şartlandırılmış olduğundan söz edebiliriz. Gerçeğin yittiği bir dönemden geçtiğimizi, zaten gerçek dediğimizin üretilmiş, tasarlanmış yapay olgulardan hareketle hazırlanmış bir şey olduğunu belirtebiliriz. Fakat bunların hiç birisi, içinde yaşanılan durumun, bana göre, ürkütücülüğünü açıklamaya yetmiyor. O nedenle Matrix'in böyle bir dünyada ilgi toplamasında yadırganacak bir şey bulmuyorum. Matrix, hatta bu anlamda bir sıradanlığa denk düşüyor. Onun içerdiği varsayılan 'felsefe'yi bu bağlamda de-

gerlendirmek gerek. O felsefe, insanlara yaşadıkları yapaylığı anımsatıp (ki, bu yapaylık geçicilik demektir) onları sonsuzluk kavramıyla yüzleştirmekten başka bir şey değil. Sonra yeniden gerçeğe dönülüyor ve o gerçek denilen şey, gerçek olamayan bir şeye tekabül ediyor.

Bu mesele, aslında bütün bir Doğu metafiziğinin özünü meydana getirmiştir. Batı'mn daha maddeci kültürüne karşılık Doğu, sonsuzluğun, kalıcılığın izini sürmüştür. O kalıcılığın nasıl oluşacağını, ortaya çıkacağını bilmiyoruz. Hiçbir kaynak bunu belirtmiyor. En fazlasından gerçeğin insanın içinde, kendisinde, benliğinde olduğu vurgulanıyor. Ama onun ötesinde 'gerçek' denilen şey, Doğu'da bir metafiziğe tekabül ediyor. Bu dünyanın maddeselliği içinde değil, olmayan bir dünyanın düşselliği içinde aranıyor gerçek. En fazlasından bütün dinlerin atıfta bulunduğu öte-dünya da böyle bir kavram. Hatta, eğer, 'asıl olan' öte-dünya diye alınırsa iş daha da karışıyor. Çünkü, gerçek, gerçek olmayanın içine saklanıyor, ona yükleniyor. Yaşadığımız dünya bir görüntü dünyasıydı, Doğu inancına göre. Bir yansımaydı. Biz bunu aşacak hakikat âlemine geçecektik.

Şimdi, bugünkü çağdaşlık dünyasının Doğu tarafından yüzyıllarca tanımlanmış geçicilik dünyası olduğunu iddia etmek kolay. Sonunda, insanlar, gerçeğin olmadığı, gerçeğin sadece görüntülere tekabül ettiği, onun içinden yaşandığı bir dünyaya geldiler, dayandılar. Bunca ışık, renk, görüntü seli, hayatın ve her şeyin bir geçicilik demek olduğunu onlara anlatıyor olmalı ama... anlatmıyor işte. Kentte elektriklerin kesildiği bir gece ne o ışık vardı ne de başka bir şey. Buna rağmen insanlar, kendilerini o görüntü çağlayanında yıkamayı tercih ediyorlar. İşte o zaman soruyor insan: neden?

Bence bütün bu yaşananlar insanların '*oyun*'la kurduğu garip ve çetrefil bir ilişkiden kaynaklanıyor. İnsanın niçin oyun oynadığını bilmiyoruz. Ama insan oyun oynayan bir yaratık. Bütün oyunlar bir aldatma, bir taklit, bir yapmacıklık, bir yapaylık içeriyor. Bir benzetme oyun oynama, bir 'simülasyon'. Kısacası, insanın kendisini kandırmaya yatkın bir yanı var. Birisine inanma, bir inanç ortamında insanın kendisinden geçmesi ve ortak bilinç ve belleğe ait olmaya başlaması bu sürecin bir parçası. Bütün bu görüntü ortamından etkileniş de onun bir uzantısı.

İnsan, yirminci yüzyılda ve modernitenin gelişmesiyle oyun oynama olanağını yitirdi. Bireyleşme, kentleşme içinde oyun öldü. Oyunu, insanlar şimdi kendilerini görüntülerin aldatıcılığına kaptırarak oynuyorlar. Ama bir farkla: oyunun en önemli aracı ve hatta amacı muhayyilenin kullanılması, kurgu ve yaratıcılıktı. Bugünkü oyunda ise insan kendisini aldatmanın bedelini yaratıcılıktan ve muhayyileden yoksun kalarak ödüyor.

Üstüne bir de para verip kendisini *Matrix*'te seyretmeye gidiyor.

Bundan çok zamanlar önce de sinema en büyük tutkularım arasındaydı. Ben, en azından film seyretmeyi seviyordum. Çocukluğumun bu konudaki maceraları bir yana, televizyonun 'gelmesi' sayısız filmi izleme olanağı kazandırdığı için de önemliydi. Evdekilerin, bir öğrenci olarak çocuklarının kendilerini televizyona kaptırmasına duydukları tepkiyi pek fazla tahrik etmeden 'beyaz cam'ın önüne oturup, hayal alemine dalıyordum. Ben televizyonla ilkokulun ortalarında tanıştım. Henüz pek kendimi bulmamıştım. Zaten o zamanın televizyonunda da öyle filmler falan gösterilemezdi.

Televizyonun kendisine gelmesiyle benim ergenliğimi yaşamam neredeyse üst üste çakıştı. Neredeyse ikimiz de olgunlaşmaya aynı zamanda başlamıştık. O vakit, filmleri izlerken bir şeyin farkına var-

dım. Bütünüyle sezgiseldi duyduklarım, ama bir gün, bu izleme eyleminin bana niçin zevk verdiğini sorgulamaya koyuldum. Yoksa, film izlemeyi bu kadar çekici, neredeyse vazgeçilmez bir şeye çeviren daha başka bir şey miydi? O 'şey'in ne olduğu da kendisini belli ediyordu: kadınlar!

Kadınlar, tek başlarına da büyüleyiciydi. Güzellikleri insanı deliye çeviriyordu. Fakat, sadece güzellik o kadar önemli değildi. İşin içinde başka ve anlaşılması hiç de zor olmayan bir şey vardı: cinsellik. Gerçekten de, sinema, ergenliğini yani cinselliğini yeni keşfeden birisi için sayısız 'olanaklar' sunuyordu. Her ne kadar öpüşme, sevişme sahnelerini evdeki 'büyükler'le birlikte izlemenin doğurduğu bir sıkıntı vardı ama hepsi onunla sınırlı değildi. İnsan kendi başına film izlediğinde istediği kadar hayal kurabilir, dilediği kadar kendisini başka kadınların büyüsüne kaptırabilirdi.

Ben, o sıralarda henüz hiçbir ayrım yapmadan, sinemadaki bütün güzel kadınlara hayran hayran bakmayı sürdürüyordum. Günün birinde, artık yaşamda olmayan bir kadın oyuncunun filmini izlemek söz konusu oldu. Henüz yeni ölmüştü ve vakti zamanında ben de kendisini büyük bir ilgiyle, daha doğrusu imrenerek izliyordum. Bu konu geçtiğinde, babam, 'herhalde artık onun filmlerini eskisi kadar etkilenerek izlemezsin' deyiverdi. Niye, diye şaşkınlıkla sorduğumda, sinemanın cinsel kökenli bir eylem olduğunu, ölmüş bir kadını 'o bağlamda' izlemenin asla eskisi kadar çekici, etkileyici olamayacağını söyledi. Sonra da ekledi: 'sinemanın büyüsü, o ekranda gördüklerini yaşamak istemenden kaynaklanır'. Hiçbir konuda söylediğinden daha fazlasını asla söylemeyen babamın iması belliydi: hayranlık duyulması bir kadın oyuncuya, ona kavuşmak umudunu insanın içinde yaşatması demektir; bu umudu yok edeceğinden, ölüm, neredeyse, bir kadın (kadınlar için de erkek) oyuncunun artık başka bir şeye dönüşmesidir.

O zamanlar henüz görsel kuram bilmiyordum. Henüz *Laura Mulvey* meşhur makalesini yayınlamamıştı. Ben sadece Freud okumaktaydım. Oradan edindiğim epey bilgi vardı ve bu söylenenleri bir yerlere, hayal meyal, oturtabiliyordum ama işin iç yüzünü doğrusu tam da anlayamıyordum.

Geçen hafta basına yansıyan bir haberi okuyunca bütün bunlar şimşek hızıyla aklımdan geçiverdi. Habere göre, Hollywood'da yaşı kırkı geçmiş kadın oyuncular kendi aralarında, 'haklarını aramak

için' örgütlenmişlerdi. Bu girişimde bulunmalarının nedeni, belli bir yaşa erişmiş olanlara artık filmlerde eskisi gibi rollerin verilmemesiydi. Gerekçe çok üzücüydü: yaşlanmış kadın, izleyici tarafından eskisi kadar büyük bir ilgiyle istenmiyordu. O açıklamada belirtilmeyen nedeniyse ben artık biliyordum: sinema cinsel bir edimdi.

Bunu, ilk kez Laura Mulvey keşfetmişti. Çığır açan ve Feminist sinema çalışmalarını başlatan makalesinde, Mulvey, izlemenin, özünde erkek egemen bir eylem olduğunu belirtiyordu. Bir tür röntgencilikti izlemek ve dibinde de Freud'un geliştirdiği kuramlar yatıyordu. Röntgencilik, bir özdeşleşme sorunuydu. İnsan izletme ve izleme (teşhircilik/röntgencilik) eylemlerini kendi öznesi üstünden yaşıyordu. Bunları harekete geçiren de elbette arzuydu. Hatta, bir adım ötede, bütün bu olgularla iç içe geçmiş olarak yatan duygu özseverlik, yani narsisizmdi. Çünkü, narsisizm âşık olunan fakat asla ulaşılamayan, karşılaşıldığında yitirilen bir aşktı. Sinemada da buna benzer karmaşık bir süreç yaşanıyordu. Bu yönden bakılırsa, mesele, sadece, ekranda, perdede gördüğümüz imgeye âşık olmakla, onu istemekle sınırlı değildi. Çok daha karmaşık bir yanı vardı işin.

Gene de Mulvey, asıl vurguyu izleme sürecinin erkeksiliğine yapıyordu: izlemeyi oluşturan bakış (*gaze*) erkeğin öne çıktığı, kadının sürekli olarak 'arzu nesnesi' olarak sunulduğu bir düzlemdi. Bu nedenle de 'bakış' başlı başına bir olguydu. Çünkü, perdedeki bakış, perdeye bakış karşılıklı etkileşiyordu. Örneğin, perdedeki oyuncu asla kameraya, dolayısıyla gözlerimizin içine bakmıyordu. Daima 'olmayan' bir şeyi imliyordu, 'hiçbir yere yönelmiş, bakışlarıyla. O *olmayan bakış*, arzunun ta kendisiydi. Sinema bu cinsellik düzeyinde yaşanan bir tenis oyunuydu.

Hollywood'un, bütün yatırımını buna yaptığı kuşkusuz. Mulvey'in saptadığı üzere, bu süreç ne masum ne de sadece 'kendiliğinden' gelişiyor. Tersine, Hollywood, çok bilinçli bir şekilde sinemayı bir cinsellik alanı haline getirdi. Kadın bedeni (mutlaka olumsuz anlamda değil) önce nesneleştirildi, sonra fetişleştirildi. Bunda şaşılacak ve her şeyi kapitalizmin çarpık mantığı diye açıklamayı gerektirecek bir şey yok. Çünkü, bakma, gözleme eyleminin kendisi, yukarıda değindiğim mantığın doğal bir sonucu olarak, fetişleştirmeyle iç içedir. Bütün o narsisizm süreci Freud'un fetişizmi açıklamak için yaptığı kurguların bir parçasıdır. Kaldı ki, fetişizmin en önemli iki unsurundan birisi arzu, diğeri ikame etme olgusudur: bir

şeyi, yitirdiğimiz bir başka şeyin yerine koymak. O vakit, sinemadaki kadın bedeni de kendiliğinden fetişleşmekte, kendiliğinden nesneleşmektedir. Ama, Hollywood'un, moda dünyası fotoğrafçılığının kendi haline bırakılsa bir noktada kalacak olan bu süreci ayrıca tahrik ettiği besbelli.

Hollywood, kadın bedenlerini, kimliklerini belli imgeler etrafında örüp, kurgulayıp, birer fetiş nesne olarak ortaya çıkardı. Bu hep böyle. Bunu aşabilen pek az şey var etrafta. Hollywood kadınları, şöhretin başındayken bu oluşumu büyük bir tutkuyla yaşıyorlar. Onlar da hallerinden memnun o aşamada; ama bir süre sonra, *Sharon Stone* da olsanız, gelip varacağınız yer burası: ilgiden mahrum kalmak. Bazıları bunu, *Marlene Dietrich* gibi, kendi içe dönüşlerinde yaşadılar. Kendilerinde yiten imgeyi herkesin yitirmesini istedi. O nedenle de akıllarda daima 'o' kadm olarak kalmayı bildiler. Bazılarıysa sinemayı hayatın bir uzantısı olarak görüyorlar.

İşin dramatik yanı, onların hayatın acımasız olduğunu unutmaları. Bunu görünce, insanın içinden onlara bir parça Divan Edebiyatı okumaları, onun, sürekli olarak, sevgiliye, 'yapma, etme, bu çağın geçer' diye hatırlatışına kulak vermelerini söylemek geçiyor, ama olmuyor, çünkü, arada bir fark var. Divan şairi o uyarısını biraz öfkeyle, biraz da intikam duygusuyla yapıyordu. Oysa ben o çağın geçişine en az o kadınlar kadar üzülüyorum.

3
Cinsiyet Politikaları

CİNSİYET DEMOKRASİSİ YA DA CİNSEL KİMLİKLERE ÖZGÜRLÜK



Demokrasi konusunu sadece gündelik siyasetin içinden tartışıyoruz. Oysa demokrasinin artık bir kurum olarak kendisini ifade ettiği ve biçimlendirmeye çalıştığı çok daha farklı alanlar var. Bunların başında da cinsiyet geliyor. Gerçekten de Feminist hareketin başladığı 1970'lerden ve doruğuna ulaştığı 1980'lerden bu yana demokrasi, kendisini cinsiyet temelinde tanımlıyor. Çünkü, demokrasi sonuç itibariyle bir kimlik sorunu. Kimlikse bireysel olduğu kadar toplumsal özellikleri de olan bir kavram. Dahası, önemli olan bireysel düzeyde, bireysel seçimler etrafında tanımlanmış bir kimliğin toplumsal planda da kabul görmesi. Bu süreci zorlayan kimlik seçimlerinin başında *eşcinsellik* geliyor. Onunla

birlikte transseksüelizm, travestizm diğer alanları oluşturuyor. Bu insanlar da eğer bir toplumda 'kendileri' olarak ve olanca özgürlükleriyle, haklar düzeyinde diğer yurttaşlardan hiç farkları olmaksızın yaşayabiliyorlarsa, bir toplumda yerleşik ve kurumlaşmış bir demokrasiden söz edilebilir.

Türkiye bu açıdan sicili zayıf bir ülke. Çok şaşmamak gerekiyor. Çünkü, Türkiye'de demokrasinin doğrudan doğruya kendisi sorunlu. Bu, demokrasi sadece teknik bir mesele olarak görüldüğü için böyle. Oysa demokrasinin en geniş anlamda bir iktidar bozma süreci olduğunu, bir paylaşım ve katılım süreci olduğunu benimseten bir anlayış egemenleşse, demokrasinin yaygın biçimde yaşanan kısıtlayıcı sorunları geniş oranda ortadan kalkacak. Her anlamda kimlik sorunu demokrasinin tartıştığı ve zıtlaştığı bir kısıtlama olarak görülmekten çıkacak. Tersine, kimlik, demokrasinin bir kurucu bileşeni haline gelecek.

Şimdilik durum öyle değil. İster etnik kimlikler olsun isterse cinsel kimlikler, Türkiye'de demokrasi-hukuk-kimlik bağlamında yaşanan çok önemli bir darboğaz var. Bir örnek Demet Demir. *Radikal*'de çıkan bir haberden izliyoruz: "Transseksüel Demet'e Ödül: Demet Demir, Uluslararası Gay ve Lezbiyen İnsan Hakları Komisyonu'nun her yıl cinsel kimlik yüzünden baskı gören ve bunun için mücadele edenlere verdiği Felipa de Souza ödülü sahibi oldu." *Hatice Meryem*'in haberinin kendisinden daha önemlisi son cümlesiydi: "Demet, ödülünü 2 Haziran'da New York'ta alacak. Tabii pasaport verirlerse..."

Cinsel kimliği konusunda kişisel bir seçim yapmış *Demet Demir*'in başına gelenler insana ürperti veriyor. Şöyle bir özetlenecek olursa, hadiseyi iki noktada toparlamak mümkün: Demir, cinsel tercihi nedeniyle 'sol' siyasal kesimden, üstelik de 'eylemci' olduğu halde ve görüşlerinden ötürü tutuklanmasına karşın, dışlanıyor. İkincisi, bu kez devlet, cinsel kimlik seçiminden ötürü Demir'e diş biliyor ve hıncını onu aylarca mahkeme bile etmeksizin 'içerde' tutarak alıyor. Ve nihayet Demir bugün pasaport alıp alamayacağını bilmiyor...

Bu, iki şeyin göstergesidir. İlki, Türkiye'de çok uzun yıllar, belki bugün de, solun belli bir kesimi 'püriten' bir ahlâk anlayışında devletten daha geride kalmış, sağdan daha tutucu olmuştur. İkin-

cisi, devlet, eğer *Bülent Ersoy* olgusu da anımsanacak olursa, bu konularda kendi merkezi otoritesini sonuna kadar kullanmakta kararlıdır.

Aslında her iki kesimin de böyle bir noktada buluşmasına şaşmamak gerekir. Devlet, modernist bir mantıkla kurulduğu ve karşısında yer alan kesimi hakları olan, kendisiyle eşit bireyler değil de haklarını bile kullanamayan bir tür *modern kullar* olarak gördüğü sürece, onların cinsel tercihleri ve kimlikleri konusunda da karar verecektir.

Bu, Aydınlanma sonrasının kurduğu devletin, yukarıdan denetim mekanizmasını işletmesinin ve yurttaşlarını kurumsal olarak denetlemesinin ana yoludur. Okulun, hastanenin, hapishanenin olduğu gibi cinselliğin ve ahlâkın da bir kurum olarak görüldüğü bu modelde böyle bir yapı demokrasi anlayışını da etkileyerek belirlemektedir. *Foucault*'nun, zihnin, 'zevk'in ve bedenin bu denetimden payına düşeni nasıl aldığını gösteren çalışmaları, bu irdelemenin en önemli dönemeçleri olarak ortadadır.

Sol da, katı, dogmatik, devletçi yapısı içinde bu anlayışın bir parçası olarak gelişmiştir. 1980 öncesi okullarda kız-erkek ilişkilerini denetlemeye çalışan örgütlerin varlığı herhalde hâlâ belleklerdedir.

Oysa, günümüz toplumlarında demokrasinin gelişimi, doğrudan bu yapının parçalanmasıyla ilgili bir sorun diye görülüyor. Artık, kimlik, cemaat seçimi, kurumsal yapıyı tercih edip etmeme özgürlüğünü yaşayamayan bir yurttaşlar topluluğunun oluşturduğu devletin demokratik özelliğinden söz açılamamaktadır. Bu anlayış çoğulculuğun zorunlu bir sonucudur. Yanısıra 'ben' merkezli, 'öteki'ni dışlayan bir yaklaşımın ortadan kaldırılması da ancak böylesi bir yönelime bağlıdır.

Böyle bir tercih, iki şeyi beraberinde getirecektir. İlkin, cinsel, dinsel, ırksal, zihinsel, bedensel kimliğini seçebilen bireyin devlet karşısında özgürleşmesini sağlayacak, ardından da demokrasiyi erişilmez, ulaşılmaz ve uygulanmaz yekpare bir bütün olmaktan çıkaracaktır. *Makro demokrasi* anlayışından *mikro demokrasi* anlayışına bu yoldan geçilecektir. *Platon*'dan beri devam eden büyük demokrasi ütopyası ancak bu demokrasi modeliyle kurulabilir.

Demokrasi, yurttaşı denetleyen değil, yurttaşın yaşamında kullandığı bir olguya ancak ondan sonra dönüşebilir.

Dünya, yeni bir solu, yeni bir demokrasiyi buradan bakarak tanımlıyor şimdi. Ahlâkı, herkesin koyulmuş kurallara uyması olarak gören ve öylece de ikiyüzlülüğü, ikicinsellikliliği, ikikimlikliliği zorunlu kılan Türkiye devleti ahlâk anlayışının da herhalde bunlardan öğreneceği çok şey vardır.

Anlaşılan, Demet Demir devlete değil, devlet ona muhtaçtır!

YENİ CİNSELLİK, YENİ AHLÂK

Çok yol alınmış görünmekle birlikte, 'farklı' cinsellikler konusunda bugün dahi kültürlerin belli bir çizginin ötesine geçtiğini söylemek zor. Son zamanlarda İngiltere'de ortaya çıkan olaylar bu konudaki tedirgin duruşumuzun âdeta bir göstergesi gibi.

Birleşik Krallık, son yıllarda önemli bir dönüşümü gerçekleştiriyor. İşçi Partisi iktidarı, en önemli sloganlarından birisi olan 'Yeni İngiltere' tanımının içini doldurmaya çabalıyor. İşe, cinsel alanda bazı adımları atarak başlamışlardı. Eşcinseller partiye alınmış, milletvekili seçilmişlerdi. Ardından da kimi olaylar 'kendiliğinden' ortaya çıkmıştı. Derken, genç bakanlardan birisi lezbiyen olduğunu açıklayıverdi. İzleyen dönemde, Bristol-Radland'da Bölge Meclisi İşçi Partisi Üyesi David Spry, *transseksüel* olmaya, yani cinsiyet değiş-

tirmeye karar verdiğini kamuoyuna bildirdi. Spry, gerekli ameliyatları geçirmek için bekleyeceği bir yılı *travesti* olarak, yani kadın kimliğinde yaşayacaktır.

Bunlardan başka önemli bir olay daha meydana gelmiş, Chris Morris isimli, o tarihlerde on altı yaşında bulunan bir genç, İngiltere'de geçerli olan ve eşcinseller arasındaki yasal cinsel ilişki yaşını 18 olarak saptayan hükmü Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne götürmüş, davayı da kazanmıştı. Buna mukabil, İşçi Partisi iktidarı, 1994 yılında yapılan bir yasa değişikliğiyle 21'den 18'e indirilen yaş sınırının bir kez daha düşürülmesi konusunda müteredditve beklemeyi tercih ediyor. Aynı şekilde, bu konulardaki muhafazakâr siyaseti ortadan kaldıracağını iddia eden iktidar, eşcinsellerin ordudaki konumu hakkında da daha ileri bir adım atmayı istemiyor. Başpiskoposluk ise eşcinsellere dönük düzenlemelerin tümüne karşı olduğunu kesin bir dille ortaya koymuş, bunu İncil'e de bütün bir Hıristiyanlık düşüncesine de aykırı bulduğunu vurgulamıştır.

Kuşkusuz, bunlar önemli gelişmeler. Öyle görünüyor ki, önümüzdeki dönemde bütün kısıtlamalara karşın insanların diledikleri cinsel tercih içinde yaşamaları bir genel hak olarak kabul görecek. Kaldı ki, günümüz dünyasının hak kavramı tam da öyle bir anlayışın etrafında biçimleniyor: yalnızca belli alanlara 'inhisar' eden bir hak, haksızlığın başladığı belki de en tehlikeli noktadır. Çünkü, öyle bir durumda etkin ve egemen olan devlettir. Devletin kamusal alana dönük düzenlemeleri, bu mantıkla gidildiğinde özel alanı da kuşatıyor. Oysa, hak, özel alandaki yaşama biçiminin ve tercihlerin devlet tarafından kabulüne dönük bir olgu niteliği kazandığında anlamlı oluyor.

Türkiye bu konuda daha da çaresiz bir noktada bulunuyor. Çünkü, Türkiye'de hak ve özgürlükler konusunda baskı uygulayan yalnızca devlet değil. Aynı zamanda, toplum bile olamamış bir cemaat, cinsellik konusunda çok ciddi kısıtlamalar getirmekte ve hepsinden önemlisi, insanları ahlâki konularda özbenliklerine karşı çıkmaya zorlamaktadır. Devlet-cemaat dayanışmasının düğüm noktası hak kısıtlamalarıdır. Toplumsal muhalefetin hiçbir alanda gelişmemesinin nedeni de bu gizli, zımni dayanışmadır. İnsanların, kimliklerini, dolayısıyla da kendilerini inkâr ederek sürdürdükleri yaşamın ikiyüzlülüğü onları ne kadar rahatsız eder bilinmez ama, cemaatin bundan derin ve faşizan bir haz duyduğu açıktır. Toplum, kendisin-

den olmayanı yok saymakla aslında kendisini hiçleştirdiğini anlayana kadar, belli ki, daha bir süre geçecektir. Fakat bir şeye dikkat etmek gerekir...

Demokrasi, ancak fark kavramını bir kurucu öğesi haline getirebilirse önümüzdeki yüzyılın rejimi olabilir. Bu doğrultuda güçlenerek gelişen anlayış, şu yıllarda, fark konusunun gitgide öne çıkmasına yol açıyor. Ama, acaba, dışa vurulan kimlikler, öne çıkarılan farklar, gerçekten farklı yaşama talebinin bir uzantısı mıdır yoksa, insanlar genel ahlâk kabullerini ve yaşama biçimlerini içlerine sindirmenin bir yolu olarak mı fark kavramını kullanıyor?

Yanıtı henüz yeterince aydınlanmamış ama, Türkiye'deki 'sivil alan', 'sivil toplum' tartışmalarının belirleyicisi olacak bu tartışmanın bir an önce sonuçlanması gerekiyor. Bu tartışma, her dönemde halkı ve toplumu biraz daha kısıtlamayı öngören didaktik Anayasa metinlerinin öz olarak değiştirilmesinin de en temel koşuludur. Belki, uyum yasaları bağlamında bazı değişiklikler yapılıyor anayasada, ama bunun toplumsal bir içerik ve etkinlik kazanması bütünüyle bu kavrayışın egemenleşmesine bağlıdır.

Bu adım atılmadığı için, sadece Türkiye'de değil, dünyanın en gelişmiş ülkelerinde bile işin bu boyutu eksik bırakıldığı için, eşcinsel dayanışmasının doğal ve kabul edilebilir bir örgütlenmenin sınırlarını aşarak, tam anlamıyla çıkarençoklaştırmasına yöneldiği konusunda çok ciddi göstergeler ve tedirginlikler doğuyor. Bunda şaşacak bir şey yok. 'Gettolaşma', her şeyden önce bir korunma yoludur. Daha önce etnik kimlik temelinde gelişen bu durum şimdi cinsel kimlik bağlamında güç kazanıyor.

Yirmi birinci yüzyılın cinsellik konusunda, tıpkı cinsiyet konusunda olduğu gibi, gütmesi gereken ana iddia, farkın korunması, farklı olarak yaşamanın bir hak olduğudur. Aksi takdirde, farklı olduğunu söyleyerek, o kavramın ardına sığınarak kendilerini sistemle bütünleştirenlerin, hiç düşünülmemiş ürpertici bir başka ahlâki sapmayı gerçekleştirdikleri su götürmez bir gerçektir.

Fakat, eleştirmemize rağmen bilelim ki, o durumun yaratıcısı 'onlar' değil, biziz.

Kendi bölümünde son derecede önemli bir kişi olan genç kadınla öğle yemeği için lokantada buluşacaktık. Ben dakiklik hastalığım nedeniyle dakikası dakikasına verilen adrese gittim. O, on beş dakika sonra geldi. Kolunda büyükçe bir sepet taşıyordu. Meğer içinde dokuz aylık kızı varmış. İlk defa yemek yiyeceğim kişi evden çıkmadan önce bebek uyumaktaymış. "Uyandırmaya kıyamadım, biraz bekledim, sizi de beklettim," diye binlerce defa özür diledi. Böyle bir nedene ne denir?

Sonra ağır, büyük paltosunu çıkardı. Eh, burası Amerika. Her şeyin bir çaresi var; standart sepete göre yapılmış bir iskemleyi masanın kenarına koydular, sepeti de üstüne oturttular. Artık yemeği üç kişi yiyecektik.

Önce biraz bebekle oyalandık. Ardından hızla konuşmamız gereken meseleleri konuştuk. O arada kadıncağız bebeği doyurmakla meşguldü. Sonra yemekler geldi. Bir açlıkla da onlara saldırdık. Bu tür karşılaşmaların malum sessizliği araya girdikten sonra durulup hafiften çekinerek birbirimize özel hayatlarımızla ilgili sorular sormaya başladık.

Çalışmalarımız, eğitimlerimiz, şudur budur derken iş ailelere, kökenlere geldi. Bu ülkede herkes şu ya da bu biçimde göçmen olduğundan o da bana geçmişiyle ilgili anılarını anlattı. Ailesinin vakti zamanında yaşadığı büyük yoksulluktan söz etti. O çaresizlik içinde Türkiye'de bir köyden çıkıp Almanya'ya gitmişlerdi. Almanya hayatı Türkiye yaşantısından farksızmış. Aynı geleneksel anlayış, aynı tutuculuk. Karşımdaki kadın azmedip, direnip, okumuş. Bulunduğu yeri bileğinin gücüyle elde etmiş. Nihayet beklenen şey olmuş ve onca yakınlığa rağmen eğitimden, yaşama biçiminden, sınıf atlamadan kaynaklanan farklar, gerilimler araya girivermiş.

Bütün bunları konuştuktan sonra ben eşinin ne yaptığını sordum. Büyük bir sükûnetle, çok doğal bir şeyden söz etmenin rahatlığı içinde, "Eşim kadın, ben lezbiyenim," dedi. Almanya'da evlenmişler. Sonra buraya taşınmışlar. Amerika evliliklerini tanımıyormuş.

Çocuğu, sperm bankasından alman spermin şırınga edilmesi yoluyla eşi dünyaya getirmiş. "İki annesi var," dedi. Dünyada çocuğunu bu kadar çok seven anne doğrusu pek az görmüşümdür. Sonra da, "Massachusetts eyaleti hemcinsler arası evliliğin kabul ve onayı için Anayasa Mahkemesi'ne dava açtı, sonucunu bekliyoruz," deyince, "Ben o işi biraz izledim; mahkeme kesinkes olumlu karar verir," dedim. Sonra toparlanıp kalktık. Çok güzel bir yemekti.

Ertesi gün çalıştığım kütüphaneden çıkmış, bu defa bir kahvede oturmuş çalışıyordum. Önümde, küçük bilgisayarım vardı. Bir şeyler yazıyordum. Yandaki masada iki yaşlı adam bir pastayı paylaşmış yiyordu.

Birisi makineyle ilgili bir şeyler sordu. Konuşmaya başladık. Oradan, buradan derken evli olup olmadığımı, çocuklarımın olup olmadığını sordular. Ben cevap verdikten sonra da, 'püriten' Amerikan geleneğinin gereği olarak soruyu soran adam, "Biz çiftiz," dedi.

Başımı sallayınca da ekledi: "Daha önce ikimizin de başka hayatı vardı, onun çocuğu da var. Sonra beraber yaşamaya başladık. Evlenmek istiyoruz, ama yasa onay vermiyor, Massachusetts'in başvuru

sonucunu bekliyoruz," dedi. Ben gülümseyince sebebini sordu. Ona da yukarıdaki hikâyeyi anlatıp, "Mutlaka çıkar," dedim.

Daha önceki kadının gençliği nedeniyle soğukkanlılıkla karşıladığı yanıtımı konuştuğum epey yaşlı şahıs, heyecanlanarak, biraz da 'Acaba görür müyüm' diye düşünerek, "Nasıl böyle eminsiniz?" sorusuyla karşıladı. "Dünya değişiyor; insanların evliliğinden kime ne?" dedim.

Toparlanıp kalkarken,

"Yaşa" dedi, "çıkarsa, şerefinize bir kadeh şampanya içeceğim."

Dün gece çok geç vakit yatmaya hazırlanırken caz çaldığı için dinlediğim radyo kanalı yayını kesip haberi verdi: Anayasa Mahkemesi hemcinsler arasındaki evliliği onaylamış!

Birileri bu gece benim için de bir kadeh şampanya içecek!

Ne diyeyim, mutluluklarına ve dünyanın değişmesinin şerefine!

ÇIRILÇIPLAK SEKS KONUŞMAK



Princeton Üniversitesi kampüsündeki odamda geçen hafta yazdığım "Hemcinslerin Evliliği" isimli yazıya dönük tepkileri okurken, bir yandan da göz ucuyla televizyonda *Oxygen* isimli kanalı izliyor ve kendi kendime gülüyordum. Bildiğim kadarıyla Oxygen'ın merkezi New York'ta. Bildiğim kadarıyla bu kanal dünya yüzünde tümüyle bağımsız tek feminist kanal. Gene bildiğim kadarıyla Türkiye'den iki kişi, *Narınç Ataman* ve *Nuran Bayer*, bu televizyonla ilişki kurmuşlar, onu Türkiye'ye taşımanın yollarını aramışlardı.

Amerika'nın bazı eyaletlerinde de (çünkü bazı eyaletler zaten bu tür evlilikleri onaylıyor) hemcinslerin evliliğinin Anayasa Mahkemesi'nce onaylanmasını içeren yasayı ve süreci anlattığım yazı-

ya, "Bunlar ne biçim yazı, ahlâk nerede kaldı?" diye gelen tepkileri okurken, Oxygen'de, "Sue'yla Seks Sohbeti" programı vardı ve *Sue* (teyze) kendisine gelen, cinsellikle ilgili soruları çırılçıplak bir dille ve görüntülerle yanıtlıyordu. Kimse de ahlâk sorgusu açmıyordu. Bu, feminizmin hukuk ve toplum anlayışımızı değiştiren radikal başarılarının bir başka halkasıydı.

Oxygen, dünyayı ve kendimizi yeniden tanımlamaya katkıda bulunan bir kitle iletişim aracı. Yolum ne zaman Amerika'ya düşse bu kanala bakarım. Ama benim dikkatimi daha çok, özel değindiğim bu program çekiyor: "Sue'yla Seks Sohbeti". Bizim ahlâk kumkumalarının dudağını uçuklatır herhalde.

Sue çok yaşlı, gözlerinden zekâ ve hinlik fışkıran çok tatlı bir kadın. Bir seksolog, bir tıp doktoru. Belli bir saatte kameranın karşısına geçiyor. Çeşitli yerlerden çeşitli yaşta insanlar ona telefon edip cinsellikle ilgili sormak istedikleri şeyleri soruyorlar. O da bütün tatlılığıyla, ama bütün ciddiyeti ve kararlılığıyla soruları yanıtlıyor. Program saatler sürüyor. Aklıma taktım, soruşturdum, bunu özellikle yaptıklarını öğrendim. İnsanların programla ilk karşılaştığında televizyonlarını kapattığını saptamış yöneticiler. Programı uzun tutarak ve her zıplamada onu görmelerini sağlayarak daha fazla insanın izlemesini istiyorlar.

Ne ayıp, ne saklılık gizlilik, ne kaç göç var programda. Soru sorulduktan sonra eğer gerekiyorsa Sue 'oyuncakları'nı çıkarıyor. Bunlar küçük bir kadın ve erkek maketi. Onları kullanarak gerekiyorsa cinsel birleşmeler hakkında bilgi veriyor. Penisten söz etmesi gerekiyorsa ortaya hürmetli bir maket getiriyor. Vajina, keza. Hastalıklar da var soruların arasında, iletişimsizlik de. Eşcinsellik de konuların arasında bulunuyor, ana-babayla olan ilişki de. Akla gelebilecek her türden fantezi yanıtlanıyor. Sonuçta bu bir 'sağlık' programı. İnsan hayatının en büyük gerçeğinin gizlilik zırhından çıkarılması ana amaç.

Tam bunları düşünürken iki haberle karşılaştım.

Birincisi, Fransa, dini sembollerin kullanılmasıyla ilgili kararı parlamentodan geçirirken insan üremesiyle ilgili biyoloji dersini herkesin koşulsuz alması gerektiğini karara bağladı. İkincisi, ABD, şu sıralarda ilkokullardaki cinsel bilgiler dersini geliştirmek, yaygınlaştırmak ve daha yöntemsel hale getirmek için ek

bütçe kullanmaya başladı. Önümüzdeki dönemin en önemli eğitim projelerinden birisi bu, diğeri sosyal bilimlerin daha çekici hale getirilmesi.

Yıllar önce okullarda seks eğitiminden bizim bakkal Hayri ağabeye söz ettiğimde gözleri fal taşı gibi açılmıştı. Bugün de çoğu insan aynı durumda. Sadece bizde değil, bu ABD'de böyle, başka ülkelerde de. Dünyayı değiştirmek zor. Alışkanlıkların kabuğunu çatlatmak emek ve kararlılık istiyor. 'Ayıptır' ahlâkçılığı artık insanlara yetmiyor. Bu engeli aşmaya ilkin kadınlar cesaret etti.

Türkiye de 'oksijen'ini bekliyor.

'QUEER' KONFERANSI ÜSTÜNE



Boğaziçi Üniversitesi, geçtiğimiz hafta bir konferans düzenledi. Konferans, "Queer, Türkiye ve Kimlik" başlığını taşıyordu. Ben konferansa ne yazık ki, onca kadirşinas davete rağmen, katılamadım. Fakat bazı öğrencilerim tebliğ sundular. Fakat yer alabilseydim, epeyce bir şeyler söylemek isterdim. İşe, önce, konferansın adından başlardım.

Kimilerine göre, artık, Türkiye'de, neredeyse herkesin anadili gibi İngilizce bildiği varsayıldığmdan, başlıkta yer alan, *queer* sözcüğünün ne anlama geldiğini bilenlerin bileceği, belli ki, varsayılıyordu. Kuşkusuz düzenleyiciler bu derecede 'kabataslak' bir mantık gütmemiş olmalıdırlar. Bu adımı atanlar, bana göre, *queer* kelimesinin Batı'da giderek yaygınlaştığından ve genel kabul gören bir sözcük niteliği kazanmaya başladığından hareket etmişlerdi.

Sonuç itibariyle, *queer*, Türkçeye *eşçinsel* diye çevirdiğimiz bir sözcük. Ama, burada, 'eşcinsellik' çok 'jenerik', genel bir kavram. Her dilde olduğu gibi, çeşitli dil katmanlarında bu kavramı karşıladığımız farklı sözcükler var. Dolayısıyla, eşcinsel sözcüğü yanlış olmasına rağmen kullanılan, neredeyse 'resmi' ve yarı bilimsel bir sözcük. (Yanlış, çünkü, onu kullandığımız vakit, eş cinsler arasındaki değil *hemcinsler* arasındaki ilişkiyi söz konusu ediyoruz. Ama galiba 'hem' sözcüğü artık Türkçe'de, her düzeyde 'eş' sözcüğüyle karşılanıyor. Örneğin, eskiden 'hemzemin' dediğimiz şeye şimdi 'eşzemin' diyoruz.) Ne var ki, bunların hiçbirisi bu sözcüğün seçilmesinde bence yapılan hatayı ortadan kaldırmaya yetmiyor. Şundan ötürü...

Amerikalıların sık kullandığı bir deyim vardır. 'Nedir ki, bir isimde olan?' derler. Onun yanıtı, 'çok şey' olmalı. Çünkü, sonuç itibariyle sözcükler, ideolojik araçlar. Onları seçişimiz bizim ideolojik/politik olarak nerede durduğumuzu gösteriyor. *Queer* sözcüğünün seçilmesinde de, her ne kadar, bu sözcük, yukarıda değindiğim gibi, Anglosakson üniversite ortamında bilimsel bir disiplini çağrıştırıyor, o alanda yapılan çalışmalara (*Queer Studies*) işaret ediyorsa da bence belli bir 'gizlenmeyi' içeriyor ve kapsıyor.

Bu, yabana atılmaması gereken bir husus. Çünkü, bu konunun tarihiyle uğraşanların yakından bildiği gibi, eşcinsellik çalışmalarının üniversite düzenine 'intikal etmesi' kolay olmadığı gibi, tam da böylesi bir tepkiden doğdu. Kimlik, fark ve tanıma politikalarının gündeme geldiği 1980'li yıllardan bu yana bu alandaki verimler yoğunlaştı. Çünkü, *Eşcinsellik Çalışmaları* bir yandan doğrudan bu kesimin sorunlarını dikkate alırken, bir başka yandan da eşcinselliğin toplumsal konumunu söz konusu ediyordu.

Bu anlamda, toplumsal düzenden dışlanan, toplumsal ortamda ezilen, sömürülen ve kimlik ve kişilik hakları ellerinden alınan bir kesimin sorunu farklı düzeylerde kuşatması ve irdelemesini kapsıyordu. Bütün kimlikle ilgili çalışmalarda olduğu üzere, bu alan, son tahlilde toplumsal kuramın içinden de okunabilme özelliğine ve kapasitesine sahipti. Son kertede toplumsal ahlâkla, toplumsal ilişkilerle ve onların bütünüyle doğrudan ilişkiliydi. Bu niteliğiyle, bu çalışmaların etnik, dinsel, dilsel, cinsiyetsel toplulukçuluk çalışmalarından bir farkı yoktu.

Fakat, her şeye rağmen bu alanın kendisine özgü bir dokusu ve farkı vardı. Gene tüm kimlik çalışmalarında olduğu gibi, edebiyat-

tan siyasete, sinemaya kadar her düzeyde bu olgunun çözümlenme olanağı mevcut. O nedenle de, eşcinsellik çalışmalarıyla uğraşmak, bir taraftan *siyasal doğruluğun* bir uzantısı, öte yandan da kendisi siyasal olan bir tutum. Yani, eşcinsellik çalışmalarıyla uğraşmak doğrudan siyasal bir tavır almak demektir. Bu bağlamda da seçilen sözcüklerin fark edilenin ve edilmeyenin ötesinde bir değeri var. Bunu bir örnekle anlatayım.

Bir süre öncesine kadar Türkiye'de 'Yahudi' sözcüğü olumlu anlamlar içeren bir sözcük değildi. 'Yahudi' ile belli bir tipoloji tanımlanmak, vurgulanmak istenirdi. Daha 'temkinli' olmak isteyenlerse 'Musevi' sözcüğünü seçerlerdi. Fakat, kimlik politikalarının belli bir güç ve ağırlık kazanmasından sonra, o kesimden, Yahudi cemaatinden, aydınlar bu olgunun üstüne gittiler ve doğrudan 'Yahudi' sözcüğünü kullanmaya başladılar.

Bu, şunu gösteriyordu: nasıl, daha önceki dönemde kimlikler, bir üst otorite tarafından 'sen busun' demek suretiyle yukarıdan aşağıya tanımlanıyor, buna mukabil bugün ise 'ben buyum' diyerek aşağıdan yukarıya biçimleniyorsa, aynı şey bu bağlamda da geçerlilik kazanıyordu. O gün bugündür, 'siyasal doğruluk' bu yüzle(ş)meyi ve 'Yahudi' sözcüğünü hiçbir komplekse kapılmadan kullanmayı gerektiriyor. Aynı şey, kanımca, 'eşcinsellik' kavramı için de geçerli olmalı. Toplumun küçümsemek, tahkir etmek maksadıyla kullandığı sözcükler 'üstlenilip', açıkça kullanılmalıydı.

Kaldı ki, *queer*'in İngilizcede öyle bir anlamı da vardır. Örneğin, benim elimdeki o kutsal Redhouse sözlüğü, bu kelimenin 'eşcinsel' karşılığı olduğunu yazmıyor. Ona göre 'acayip, garip, şüpheli, muammalı' demek. Webster ise bunları ve bu anlama gelecek daha 'ileri' (deli, cinli) gibi anlamları verdikten sonra ancak 'eşcinsel' karşılığını belirtiyor. Hemen ondan sonra da gene diğer anlamlara dönüp, 'değersiz, sahte' gibi sözcükleri sıralıyor. Bu durumda aynı mantıktan hareket edenler hiç değilse buna tam karşılık olan bir Türkçe ad bulsalardı, derim ben.

Bu, işin eşcinsellik politikalarıyla ilgili kısmı. Onun dışında bu konferansın Türkiye'deki bilimsel üretim alanına birçok yönden önemli katkılar sağlayacağı şüphe götürmez bir gerçek. Fakat ben, gene, işin öteki yanına dönmek istiyorum.

Bu türden çalışmaların sadece belli bir akademik düzeyde yapılması değil önemli olan. Ondan daha önemlisi, toplumsal planda bu

olgunun bir 'kimlik' sorunsalı olarak ele alınmasını sağlamaktır. Bu nedenle, bu doğrultuda çalışma yapan sivil toplum kuruluşlarının da emeklerini böyle bir mantıkla bütünleştirmeleri gerekiyor. Unutmayalım ki, Türkiye, sadece eşcinsellik konusunda değil, genel olarak cinsellik konusunda çok ciddi 'blokajlar'la karşı karşıya bulunan bir ülke. Cinsellik, her düzeyde sömürülen bir kavram. Cinsel kimlikler kadar cinsiyetler de bu sömürüden paylarını alıyor. Kadın kimliğinin bu bağlamda yaşadıkları malum. Eşcinsellik ise, özünde bir etik sorun. Bir toplumda insanın, çeşitli baskılar nedeniyle kimliğini saklaması kadar akıl almaz bir şey olamaz.

Son nokta şu: eşcinselliğin bir kültürel üretim olarak boyutları Türkiye'de ne irdelendi ne de çözümlendi. Oysa, buna, Divan Edebiyatından başlayarak çok ciddi bir ihtiyaç var. Onu yapabilirsek, toplumsal zihin haritamızın çıkartılmasında çok önemli bir mesafe alacağız. Nitekim, başka bir yerde de söz ettiğim bir kitap, *Walter Andrews* ve *Mehmet Kalpaklı* tarafından yazılmış *Mahbuplar Çağı* bu konuda büyük ufuklar açmaya aday bir yapıttır. Kısacası, bu konferans, bize katkılar getirmesi beklenen bir çıkıştır. Ama bütün mesele işin orada kalmamasıdır.

4

Roller ve Pozisyonlar

Türkiye'de *popüler kültürün* 'derin analizi' henüz yapılmadı. Gündelik hayatın medyalar üstünden 'okunmasını' veya popüler figürlerin (şarkıcılar, futbolcular, patronlar, siyasetçiler, vb.) izlenmesini, biz popüler kültüre ait ve onun tarafından biçimlendirilen bilinç haritamızın okunması olarak algılıyoruz. Oysa, daha geride kalan, üstü hiç açılmamış, hiç değerlendirilmemiş konular var. Onlara yönelmediğimiz için de değindiğim türden popüler kültür çözümlemeleri, aslında popüler kültürün yeniden üretimi için bir süreç tasarlayıp yaratıyor, biz farkında olmasak da.

Gene bu eksiğimiz nedeniyle bu kültürel yapının içinde saklı tuttuğu en önemli olguları sürekli olarak göz ardı ediyoruz. Onların başında popüler kültürün *kitle kültürüyle* olan ilişkisi geliyor.

Kitle kültürünün ne kertede 'tehlikeli' bir şey olduğuysa aklımızın ucundan bile geçmiyor. Aksine, sürekli biçimde bizi eteğimizden çeken o marazi 'halkçı' yanımız depreştiğinden, popüler kültürü 'halka ait', dolayısıyla da önemsenmesi, hatta benimsenmesi gereken bir olgu sayıyoruz. Elbette, bu yaklaşımın içinde sakladığı bir doğru var ama, aynı doğru cehennemin yolunu da çiziyor. O savunduğumuz, önerdiğimiz popüler kültür, ikinci aşamada, üstelik de çok gizli biçimde kültürel genlerimizi, kodlarımızı oluşturuyor ve bizi teslim alıyor. Son kertede popüler kültürün dışında tasarlanamayan bir dünyaya erişiyoruz.

Bu açılardan bakınca, mesela popüler kültürün *Faşizmle* kurduğu ilişki gözümüzü kulağımızı tıkadığımız bir etmen. Elbette, Faşizm sözcüğü çok sevimsiz, çok sert ve hatta abartılı bulunabilecek bir sözcük. Ama ne yapalım ki, öyle. Burada, Faşizmi, mutlaka Alman, İtalyan, Japon modelleriyle birlikte düşünmemiz de gerekmiyor. Tersine, 'jenerik' bir kavram olarak alalım onu. Bir tür 'söylem' Faşizm. Farkında olmadan içselleştirdiğimiz, kültürel genetik kodlarımıza işleyen bir 'söylem' faşizm.

Bunun birçok nedeni var. Ama, ötekiler bir yana ben sadece şuna değineyim: Faşizm, her şeyden önce 'erkek/eril' bir anlayış. Hatta, daha da ilerleterek şunu söylemek büsbütün doğru olacak: Faşizm, erkekliğin sonuna kadar götürüldüğü, abartıldığı bir ideoloji. Bu, sadece doğrudan doğruya erkeklikle ilgili hususlarda böyle değil. Siyasal bir konuda, dahası kültürel, toplumsal bir konuda, her durumda kısacası, bir tutum erkekçe olabilir. Abartılmış bir erkeklikse söz konusu olan, ona da *maçoluk* diyoruz ki, Faşizm tam böyle bir anlayış. En ilginci de bu anlayışın sadece erkeklere özgü olmayıp, kadınları da kapsaması. Kadın da 'maço' bir tutum içine girebilir.

Faşizmin bu niteliği Batı'da çok irdelenmiş bir olgu. Gerek kadınlar gerekse erkekler açısından bu tartışma enine boyuna açılmış durumda. İrdelemelerin özünü de 'beden' kavramı oluşturuyor. Çözümlemeler hem bedensel/fiziksel boyutta hem de zihinsel düzeyde maçoluğun tezahürlerini olabildiğince aydınlattı. Son on yıldır büsbütün özel bir çalışma alanı haline gelen *beden politikaları* bu girişimleri çok katmanlı, dallı budaklı bir hale getirdi. Onun yanı sıra erillik çalışmaları *(masculinity studies)* ayrıca büyük katkılar sağladı sürece. Sonuç olarak da *erkeksilik* ile beden,

davranış ile zihinsellik arasındaki bağları klasik psikanalizin tanımlarından çok ileri götürmüş bulunuyoruz.

Fakat, bu, psikanalizin bir temel olgusunun henüz aşıldığı anlamına gelmiyor. Aşırı erkeksiliğin içerdiği *homoerotik* konum bugün de bir sorunsal olarak karşımızda duruyor. İşin en ilginç düğümü de zaten burada atılıyor. Daha derinlemesine bakınca o çok övünülen erkeksiliğin içinde garip tonlar var.

Bütün bunları Türkiye'deki, bilinç ve davranış haritasının üstünde işaretlemedik henüz. Oysa, farklı bir gözle bakınca dehşet veren' asker kartpostalları var elimizde. Bir yanıyla 'değindiğim tüm olguların sembolik bir biçimde kapsandığı fotoğraflar bunlar: silah, kadın, yiğitlik, cesaret, dövüşkenlik. Ama gene de işin içinde çok çetrefil bir homoerotizm kendisini gösteriyor. Hiç şüphesiz gene 'masum' ve 'erkekçe' bir dostluk, bir 'silah arkadaşlığı' vurgulanıyor o sembolizmayla ama farkında olmadığımız o dil öyle yabana atılacak gibi değil. Fakat, bunların üstünde hiç mi hiç durmadık. O fotoğraflarda hangi gerçeklerimizin yattığı üstünde hiç düşünmedik. Kaldı ki, sadece o kadarla sınırlı da değil bu fotoğraflar. Bir antoloji oluşturacak kadar çok bunların sayısı ve her birisi farklı bir açılıma ve duruşa tekabül ediyor. Her grubun 'dilini' ayrı ayrı çözmek gerekiyor.

Bütün bu resimleri yıllardır izliyorum. Her defasında da aklımdan aynı şey geçiyor. Bu konuların neredeyse temel kitaplarından birisi olan *Theweleit*'in *Eril Fanteziler* diye bir kitabı vardı. Acaba, bu fotoğrafları görseydi, neler söyler, neler yazardı?

KADIN ETİNİN DEHŞETİ

Bir kadın dünyanın şu günkü halinde töre cinayetine kurban gitti. Bu belki de basına yansıdığı için öğrendiğimiz, o nedenle bizi dehşete düşüren bir olgu. Halbuki, çok iyi bildiğimiz bir gerçek var: Türkiye, kadına dönük şiddetin en yoğun yaşandığı ülkelerden birisi. Belki ondan daha yoğun olarak bu şiddetle karşılaşan başka bir ülke de bulunabilir aransa, fakat, Türkiye'nin sahip olduğu modernlik iddiasıyla bu gerçeği yan yana geldiğinde iş başka bir düzeye kayıyor. Güldünya o kadınlardan birisi sadece.

Güldünya'nın öldürülmesinin asıl nedeni içimizde, aklımızın arkasında, bilincimizin dışında sürekli olarak canlı tuttuğumuz, farkında olsak da olmasak da bizi çekip çeviren *kadın düşmanlığıdır*. Bu baştan beri sürdürdüğüm bir iddia. Ama kadına yönelik

düşmanlığın sadece bir tezahürü Güldünya olayı. Türkiye, bir Ortadoğu kültürü olarak kadından daima korkmuştur. Modernleşmenin kadını teslim alacağını, onu geleneksel olarak içinde bulunduğu kapalı dünyadan çıkaracağını söylemiştir, Türkiye'deki erkek egemenliği. Öyle olunca da modernleşmenin ilk metinlerinde modern kadın daima onursuz, ırz korkusundan uzak, etinin baştan çıkarıcılığına karşı koyamayan, daha doğrusu modernitenin aldatıcılığına etiyle yanıt veren bir varlıktır. Bu da bir görüntü sorunudur. Çıplaklık ve onu vurgulayan giyim kuşam yöntemi de, ondan kaçmanın bir aracı olan tesettür de son kertede bir görüntü meselesi olarak geliyor önümüze.

Bunun son göstergelerinden birisi, bir bakanın kadın çıplaklığına karşı savaş açması. Daha doğrusu, epeydir saklı duran savaş baltalarını çıkardı erkek egemenliği, Türkiye'de. Bir reklamı bahane ederek kadının 'bu şekilde' 'teşhir' edilmesinin toplumun ahlâkını zorladığını söyledi. Tam onu tartışıp sindirmeye çalışırken, bir radyo kanalında da siyasilerden birisini kadının bu şekilde ortaya saçılmasının yanlış olduğunu söylerken işittim. Onun gerekçesi de epey fiyakalıydı. Bu sayın siyasi de kadının kutsal olduğunu düşünüyordu. 'Öyle' görüntüler kadının kutsallığına (ki, kadını tehlikeli bulmanın, görmenin ve göstermenin en somut yollarından birisidir) aykırı olduğunu savunuyordu.

Bu iş hep böyledir. Kadını ortadan kaldırmanın, onu toplumsal hayata girmekten uzak tutmanın, onun için hazırlanmış olan ikincillik konumunu korumanın en temkinli, en sağlam yolu onun kutsallığını dile getirmek, onun analık gibi kutsal görevleri olduğunu söylemek, onu 'yücelik' bahanesine sarıp sarmalamaktır. Kimi kültürler kadına hayatta daha geniş bir yer vermiş gibi görünürler ama aldanmamak gerek. O kültürler de kadını cinsellik üstünden, mutluluk veren, yaratan bir varlık olarak öne iterler.

Nedir bunun altında yatan muhakeme diye düşününce, insanın aklına sadece kadın düşmanlığı gelmiyor. En az onun kadar etkili olan ama şiddeti itibariyle onu fersah fersah aşan şey, kadın çıplaklığından, kadın cinselliğinden duyulan ürküntüdür.

Daha önce yazmışımdır ama tekrarlamakta beis yok. *Freud*, kadını *karanlık kıta* olarak tanımlıyordu. Bu, kadın cinselliğinin doğurduğu dehşetin ifadesiydi. Ardında da kadınla erkek arasındaki o umarsız ilişki yatıyordu. Günün birinde istemediğimiz halde bir ka-

dının, anamızın bedeninden sökülüp alındık. Ondan sonrasını kendimiz halledecektik. Oysa kısa bir süre sonra, oynarken, bizim gibi birisi olduğunu sandığımız kız arkadaşımızın bir 'eksiği'nin olduğunu keşfettik. Onların penisi yoktu. Bu ürperten keşif büyük bir korkuya döndü içimizde. Ya bizimkini de keserler veya bizi de ona benzetirlerse ne olacaktı? Bu korkuyu içimizde büyütürken gerçekten de benzeri bir şeyle karşılaştık. *Sünnet* adı altında, bizi erkekleştirdiklerini söyleye söyleye penisimizin hiç değilse bir bölümünü kestiler. Bize o dehşeti et ve kan olarak yaşattılar.

Sonra evrensel bilinçdışımızda yatan başka korkuları keşfettik. Örneğin, ne olduğunu asla bilemediğimiz o organ, kadınlık organı, garip bir şeydi. Kimi yerlerde onun karanlığının, izbesinin 'tehlikeli' olduğunu okuduk. Bazen dişleri olabiliyordu onun: *vagina dentate*. Kısacası, tekin değildi kadın cinselliği. Sonrası da var: erkek olarak yaşlanıyorduk. Cinsel gücümüz azalıyor, beğenilme şansımız yitiyordu. Oysa daima çıplaklığını övünçle, kıvançla sergileyen pırıl pırıl, muhteşem çıplak kadınlar mevcuttu çevrede. Bunlardan ve bütün bu geçmişimizden hınç almanın bir yolu olmamalı mıydı?

İşte o yol, kadının kutsal, yüce olduğunu söylemek, onun çıplaklığını gizlemekti. Üstelik, böyle bir iddiayla onu her şeyden uzak tutmak, tüm toplumsal süreçlerden koparmak mümkündü. Bir taşla iki kuş vurulacaktı ama, asıl önemlisi, meydan okuyan, gizli korkularımızı canlandıran kadın çıplaklığını yok etmekti.

Gerçi *Viagra* sonrası dönemden geçiyoruz. O küçük mavi hap erkekliğin sadece toplumsal düzeyde değil, cinsellik olarak da egemenleşmesine yeni bir olanak yarattı. Erkeklerin orta yaş korkusunu atlatmasına araç oldu. Ama, anlaşılan, o mucizevi ilacın bile gideremediği kadın eti dehşeti, kimilerimizi hâlâ iliklerine kadar ürpertiyor. O zaman da bu türden eski kavramları başka kılıflara sararak ortaya çıkarmaktan başka yol kalmıyor.

Türkiye kendi bilinçaltını deşmedikçe, onunla yüzleşmedikçe, onu tanımadıkça bu dehşeti daha çok yaşayacak. Bu kaçınılmaz, çünkü, kadın görüntüsü dünyanın artık belki de en etkili ve yoğun imgesi. Aynı şekilde, reklam dünyası, hatta en geniş anlamda görüntüler dünyası, artık sadece cinsellik üstüne kurulu.

Anlaşılan korku, dağları değil, kadını ve görüntülerini bekliyor.

KENDİSİNİ SERGİLEYEN KADINLAR

Kısa bir süre önce yeniden gördüğüm ve dolaştığım güzel, renkli ve aynı zamanda kasvetli Amsterdam sokaklarından İstanbul'a dönünce, duvarların bir kez daha bir kadın tarafından yazılmış bir kitabın reklamıyla kaplandığını gördüm. Son zamanlarda hep böyle oluyor. Birtakım yeni 'kadın yazar'lar ortaya çıkıyor. Yayınevleri de, acemi işi kapaklarına son derecede çarpıcı, kışkırtıcı isimler koydukları, aynı ölçüde tırmalayıcı grafik ve görüntüler ekledikleri kitapları birbiri ardınca piyasaya veriyorlar. O arada şehrin reklam panoları bu kitapların ilanlarıyla kaplanıyor. Ama daha önemlisi, bu ilan panolarında kitaplardan daha çok 'yazarlar'ın görüntüsünün yer alması. Onların öne itilmesi. O zaman 'bu ne iştir?' diye düşündüm. Ama aklımda hep Amsterdam görüntüleri ve soruları vardı.

Hayatlarında bir defa olsun Amsterdam gibi kentlere gidenler, oraları kolay kolay unutamaz. Hele, Türkiye veya daha Doğu'sundaki ülkelerin yaşadığı kaç-göç ve kapalılıktan gelenler veya başkasıyla ilgilenmekle, başkasını yargılamakla kayıtlanmış bir ahlâk anlayışının içinden dünyaya bakanlar için bu gibi kentler ya baştan başa ve ilk bakışta reddedilecek, 'mekruh' bir şeydir ya da bütün çarpıcılığıyla unutulmaz. 'Bu' toplumların ('bu' nitelendirmesine örneğin New York dışında kalan, kendi halindeki Amerika da dahildir) ahlâk diye tanıdığı ne varsa 'o' kentlerde bir an içinde buharlaşır. Yeraltı dünyası derhal açığa çıkar. 'Kötülük' diye bilinen, nitelendirilen ne varsa ortalık yerde cereyan etmektedir. Alkolizm, uyuşturucu iptilâsı, fakat hepsinden önemlisi fuhuş ve her türden sapkınlıkla özdeşleşmiş ne kadar 'aykırı' cinsellik varsa ortalığa saçılmıştır. İnsanlara yalnızca içlerinden birisini beğenmek düşer.

Amsterdam örneğini boşuna vermedim. Sayısız 'kahverengi' kahve, bar, kulüple birlikte bu kentin asıl çarpıcı yanını onca güzel, farklı, ilginç kadının kendisini 'ev vitrinlerde' sergilediği Kırmızı Fener Bölgesi oluşturur. Onun da ötesinde bu bölge, cinselliğin, anlamlı ya da anlamsız ama bütün yapaylığıyla yaşandığı bir alandır. Çeşitli 'canlı şov'lar, film gösterme mekânları, sayısız seks dükkânı sınırsız bir özgürlük içinde 'icra-ı faaliyet'te bulunur. Daha da ilginci, binlerce insanın, kadınlı erkekli, bu bölgede dolaşması, bu mağazalara girip çıkması, vitrinlerde duran kadınları izlemesidir.

Bu, hemen kabul veya reddedilecek bir durum değil. Birçok kişi, kurum, bu meselenin üstünde düşünüyor. Özgürlük nereye kadar sınırlandırılmalı sorusundan, özellikle kadınlar bağlamında yaşanan durumun bir pornografi içerip içermediğine kadar sorulacak pek çok soru var. Daha önemlisi, yaşananların 'kadın'lar açısından ele alınması. Bu durum kadın açısından bir özgür seçim midir, içerdiği bir zorlama var mıdır, kapitalizmin getirip dayadığı kaçınılmaz bir sömürü müdür, bu bedenlerin alınıp satılması; yoksa, eğer özgür bir seçime dayanıyorsa, bu gerçeği kabul etmek mi gerekir?

Soruların her birisi ayrı ayrı yanıtlanabilir. Fakat bir gerçek değişmiyor: eğer söz konusu olan 'fuhuş'sa, bu, dünyanın en eski işi. (Çoğu kez söylendiği gibi, 'mesleği' değil.) Onu doğuran ekonomik nedenleri ortadan kaldırmak bir zorunluluk. Biliyoruz ki, o işi sürdüren ekonomik ve kültürel kısıtlamalardır. O vakit durumun gerçek anlamda bir sömürü içerdiği açık. Bununla birlikte bir de *Bunuel*'in

Gündüz Güzeli filmindeki türden fanteziyle yüklü seçenekler var. Kuşkusuz daha ilginç, çok daha çekici olanı, bu koşulun ne kadarının gerçek hayata tekabül ediyor olduğu. Bu hususun çok daha entelektüel bir çerçeve oluşturduğu malum. (Orada bile bir 'çaresizlik' olduğu daha dikkatli bakınca görülüyor.) Bu nedenle, kadın örgütleri ve genel olarak kadın konusuyla uğraşanlar bu şartların aşılması için çaba harcıyorlar. Kadın bilincinde belli bir yükselmenin ortaya çıkmasıyla ve onu içeren bir toplumsal düzenlemenin gerçekleştirilmesiyle birlikte bu durumun ortadan kaldırılacağına inanılıyor. İstediği kadar 'renkli' ve aynı zamanda itiraf edelim ki, çekici bir dünya olsun bu, sonunda karanlık ve kirli bir zemine ve arkaplana sahip. Ona karşı çıkmak da bir başka bilinç ve sorumluluk meselesi.

Bu dünyanın içinden çıkıp, Türkiye'ye gelip, kendimi duvarlarda garip görüntüler içinde sergilenen birtakım kadın resimleri karşısında bulunca, dediğim gibi, bir an şaşırdım. Öyle ya, orada da sergilenen şey kadın, burada da. Ama gerçekten bir ve aynı şey mi bunlar?

Belli bir anlamı var bu kadın yazarların görüntü ve kitaplarının. Öncelikle kadın cephesinden başlatılmış bir 'saldırı' haberi veriliyor. Suskun, çekinik, baskı altında kalmış bir kesimin harekete geçmesi ve öne çıkması elbette ilginç. Üstelik sevindirici bir şey. İster demokratik bilinç gibi tumturaklı bir kavram adına, ister eşitlik, ister insanlık adına olsun kadın dünyasından bir tepkinin, bir kalkışmanın gelmesi olumlu. Ama biraz daha bakınca işin çok değişik bir boyutunun olduğunu görmemek için de kör olmak gerek.

Bu ilanlar öncelikle çarpıcı bir 'cinsellik' içeriyor. İster kitap adları, ister görüntüler olsun bu böyle. Buradaki cinsellik bir sorgulamaya dayanmıyor. Tam tersine, kendisini çok belli eden bir 'nesne'leştirme söz konusu; daha da doğru tabiriyle söylemek gerekirse, bir 'meta'laştırma. Bana göre bu da *pornografinin* (çok kapalı bile olsa) en kötü hali. Buradaki cinsellik, satışta kullanılan bir 'mal'. Bu, yeteri kadar 'çirkin'ken, işin bir adım daha ileri gittiğini görmemek olanaksız. Çünkü, bu reklamların, bu 'mal'laştırma sürecinin öznesi, o kışkırtıcı cinsellikten de öte, 'kadın yazar'larm kendilerini sergilemesi, kendi görüntülerini kullanması. Kendisini hiçbir nitelik düzleminde kanıtlamamış, sadece 'hayat'a dair birtakım göndermelerle ve gene hayatın içindeki bazı konumlarla kendisini belirlemiş bu 'kadın' yazarlar o reklamlarda kendilerini öne çıkararak nesneleş-

tiriyorlar. Onun içerdiği tüm göndermeleri, çağrışımları kullanmayı daha işin başında hem öngörüyor hem talep ediyor bu anlayış. O nedenle de en çarpıcı, en garip, hatta haddinden fazla dışavurumcu görüntüler içinde kendilerini sergilemekten, o yoldan tanınmışlık kazanmaktan kaçınmıyor.

Söyleyecek bir şey yok: özgürlük elbette bu durumu da içeriyor ve kapsıyor. Dileyen dilediğini yapar. İsterse reklam panolarına çıkar. Ama bunun, kitap reklamından fazla bir şey olduğunu bilmek gerek. Bir de bu kadınların, söz konusu olduğunda, pornografiye 'şiddetle' karşı çıkacağını tahmin etmek o kadar zor değil. Ama kadın bilinci derken daha derinde hâkim olan bilinçsizlik böyle bir şey işte: farkında olmadan tuzağa düşmek, 'cinsel sömürü' yağmurundan kaçarken bu defa pornografi ve cinsel sömürme dolusuna tutulmak.

Aman, biz erkekler alet olmayalım.

KİM BU ERKEKLER?

Türkiye'nin en önemli konusu, ne ekonomidir, ne de ekonomi kökenli diğer sorunlardır. En hayati konumuz, kadın-erkek eşitsizliği ve diğer kadın kökenli sorunlardır. Kadına dönük şiddettir. Kadının ikincil bir varlık haline getirilmesidir. Kadının eğitime ulaşamamasıdır. Türkiye'nin bu meseleyi daha çok uzun süre, yılmadan tartışması gerekiyor.

Bunu söylemekle birlikte bir başka konuyu daha acilen düşünmeye başlamamız gerekiyor, sanırım: erkekler, kadın konusunu, kadın rolünü, kadının toplumsal varlık olarak sahip olduklarını, olmadıklarını konuşurken hiç erkek mevzuuna değinmiyoruz. Halbuki, Türkiye gibi, kültürel geçişler, melezlikler yaşayan bir toplumda o çok daha önemli bir olgu.

Kim bu Türk erkeği, ne yapar, ne eder, ne düşünür? Geçmişiyle, kendisiyle, ailesiyle ilişkisi nedir? Annesi, karısı, kızı onun için ne ifade eder? Milliyet'in pazar günleri verdiği ve artık kapanmış olan, Can Dündar'ın hazırladığı *Popüler Kültür* ekinin 2 Mayıs 2004 tarihli nüshasında kartpostallardan hareket ederek *Adnan Yıldız* ve *Aylin Sunam*'la dikkate getirdiğimiz üzere, mesela askerliğin 'öteki' anlamları nedir bu insan için? Üstüne yüklenmiş bu 'erkeklik misyonu' onun için bir baskı mıdır, bir özgürlük mü? Cinselliği, kültürü, korkularıyla, *Türk erkeği* kimdir, kısacası?

Batı'daki toplumsal kuram uzun bir süre kadın konusuyla uğraştıktan sonra, şimdi yeni yeni fakat büyük bir hızla Erillik Çalışmaları *(Masculinity Studies)* denilen alana yöneliyor. O da kendi kültürünün koşulları içinde, erkeğin Yahudi-Hıristiyan kültüründe tuttuğu yeri hem kendi gerçekliğiyle hem de imgesiyle kavramaya çalışıyor. Öte tarafta, büyük bir hamle yapmış olan Sömürgecilik-sonrası Çalışmaları *(Postcolonial Studies)* tartışmanın sadece *beyaz erkekle* sınırlı olmasına şiddetle ve siyasi olarak itiraz ettiğinden bu incelemeler, Batı dışı toplum ve kültürleri de kuşatıyor. Dolayısıyla, o dünyanın erkek gerçeği de ortaya dökülüyor.

Bu, çok önemli bir gelişme. Çünkü, Türkiye gibi toplumlar erkek rollerini Batı toplumları ve Batı modernitesi üstünden kurdu. Oysa her zaman vurgulamaya çalıştığım gibi, bizim arkamızda Ortadoğu'nun, Orta Asya Şamanizmi'nin, Anadolu tarih öncesinin birikimi var. Bunlar bir araya geldiğinde ortaya çıkan görüntü biraz da garip bir karmaşayı yansıtıyor. En Batılımız bile erkek davranışı ve bilinci olarak bu kültürden beslenmiş olduğundan, hiç beklenmedik yerde, olmadık bir konuda asla tasavvur edilemeyecek bir tepki gösteriyor.

Öte taraftan, bu kültürün kendisine özgü kodları var. Onları tanımak, bilmek ve çözümleyebilmek başlı başına bir süreç. Üstelik, işin düğüm noktasını başka hiçbir şey değil, cinsellik meydana getiriyor. Bu, Batı'da da böyle. Fakat, orada cinselliği oluşturan bileşenlerle buradakiler arasındaki fark ortaya derin ayrılıklar çıkarıyor. Ayrıca özellikle şunu unutmamak gerek: Batı'nın erkek rolünü öğrenmesi, çok geniş ölçüde psikanalizle sağlanmıştır. *Freud*'un kuramları, yukarıda da değindiğim gibi, Yahudi-Hıristiyan bilinçdışını deşmeyi öngörür. Kısacası, kültürel birtakım simgelerin deşifre edilmesine dönüktür. (Bu bile bir Yahudi geleneğidir.)

İşin özü, çok önemli olanaklar sağlamasına rağmen psikanalizin evrensel bir egemenlikle ele alınması birçok nedenden ötürü sakıncalar içeriyor. En azından yetersiz kalıyor. Türkiye'de yapılması gereken bu şartlar altında, onu toptan reddetmektense kültürel bir temelde yeniden kurmak.

Kısacası, kadınları konuşurken erkeklerden haberimiz yok. Halbuki, bu toplumun maalesef egemeni onlar. Onları dönüştürmek evvela onları tanımayı gerektiriyor, gereksiniyor. Tanırsak erkekleri, belki niye bu kadar güç yanlısı olduklarını, yani aslında neden korktuklarını öğrenir, belki değiştirebilir, daha insancıl bir dünyayı o yoldan kurabiliriz.

II
GÖRSELLİK



Helmut Newton, *Eşi June ve Modellerle Otoportre*, 1981.

1
Sanal Dünyada Cinsellik

İNTERNET BİR CENNET YA DA ARZUNUN *AYDINLIK* NESNESİ



Geçenlerde bir vesileyle internette gezinirken ansızın önümde bir pencere açıldı. ('*Neo Türkçe*'ye -ben ona, '*ne o Türkçe?*' diyorum- göre, 'sörf' yaparken, önümde bir 'cookie', 'pop up' etti, demeliydim.) Öğleden sonrasının işleri arasında bunalmışken bunun bir porno sitesi olduğunu gördüm. (Sonradan konuştuğum arkadaşlarım bu ansızın belirme işinin bir sistem olduğunu söylediler.) Başımı kaşıyacak vaktim yoktu ama sitenin adı ilgimi çekince, dayanamayıp açtım. Gördüklerim karşısında gözlerimin yuvalarından fırladığını belirtmeliyim. Site, *Milf* denilen (ne anlama geldiğini yazamam, Muzır Kurulu'na kitabı toplattıramam) bir kadın 'türü'yle (deyimi bağışlayınız) ilgiliydi. Bu kadınlar, çocuklu olmak şartıyla, yani anne olma-

sı koşuluyla, 40 yaşının üstündekilerdi. 50, 60, 70 ve 80 yaşındaki kadınların cinsel ilişki sırasında çekilmiş resimleri vardı sitede ve bu iş akla hayale gelebilecek her türden cinsel fanteziyi içerecek biçimde devam ediyordu.

O sıra daha fazla bakamayıp kapattım. Ama, pornografi konusunu zaten okuttuğum "Görsel İdeoloji ve Kültür" dersinde işlediğimden ve o konudaki tartışmaları yakından izlediğimden daha sonra bu kavramı içeren sayfalara döndüm. Bunlardan binlerce vardı. Yüz binlerce resim dolaşıyordu bu sitelerde. Bunca kadın ve erkek bu işin içindeydi ve anlaşılan 'milf' çok kişinin merakıydı.

Orada kalsa her şey gene iyiydi; ama bu konularla biraz olsun uğraşanlar (uğraşmayan var mı acaba?) için internet bir cennetti. Gerçekten de internet, artık sadece pornografi diye nitelendirilemeyecek, onu çok aşmış bir sürecin zeminiydi. Bunun başını da 'arzu' denilen kavram çekiyordu.

İnsan şöyle bir düşününce, arzunun durağan, sınırlı, tutuk bir kavram olmadığını hemen algılıyor. Arzunun en önemli yanı ve özelliği herhalde çokluğu, çeşitliliği. Bugün yeryüzündeki insan sayısınca arzudan söz etmek mümkün. Bu da ister istemez 'fantezi', 'hayal' gibi kavramları hatırlatıyor insana. Arzu, olmayan bir dünyanın içinde yaşamak. Birtakım istekleri insanın nedenini bilmese de içi sıra büyütüp beslemesi.

Belki 'modern' toplumların en önemli özelliğini de bu çelişki meydana getiriyor. Çünkü, belli bir tarihe kadar başıboş, alabildiğine özgür bir biçimde yaşanan arzular, belli bir dönemden sonra dizginlenip gemlenmeye başlamış durumda. Modernitenin en önemli özelliklerinden birisi bu. Arzu, *aklın* sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, bedenin, gövdenin tutuklanması, onun da dar kalıplar içine sokulması demek. Böylesine anlamsız bir yaklaşımı açıklayacak en önemli, hatta sihirli kavram olan 'ahlâk' da bu işe ekleniyor. Dolayısıyla, Viktorya ahlâkı aslında Kartezyen düşüncenin neredeyse doruk noktasını oluşturuyor. Her şeyi aklın sınırları içine hapsetmenin yolu, Viktorya ahlâkının katı kuralını uygulamaktan geçiyor.

Ten ile akıl arasındaki bu salınımda tenden yana çıkanları da gene modern bilinç '*kötülük*' damgasını yapıştırarak alt etmeye çalışmış. *Şeytani* olan, kötücül olan eğer toplumsal planda bir olumsuz yankı bulmuş, her iki kavram da korkulup ürkülen ve dışlanan iki kavrama dönüşmüşse, bu, ikisinin de dar modernist, akılcı zih-

niyete büyük bir tehdit yöneltmesinden ve onu aşacak birer olgu diye ortaya çıkmasındandır. Kötücül olanın bir özgürleştirme potansiyelini içinde barındırdığı biliniyor; hiç değilse seziliyor. *Marquis de Sade*'ın, *Bataille*'ın ve daha nicelerinin bu kadar lanetlenmesinin, bir grup şairin doğrudan doğruya *Lanetli Şairler* diye adlandırılmasının altında yatan temel olgu da bu.

Arzu denilen olgu, belli bir döneme kadar, tatmin olmak için açık veya gizli 'kötücüllüğün' ayaklandırılmasını gerektiriyordu. Sade'ın zindanları, şatoları, bütün Gotik edebiyatın içerdiği karanlıklar, dehlizler bu nedenle işin bir parçasıydı. Toplumsal bilinç '*arzunun o karanlık nesnesi*'ne sahip olmasını zorunlu kılıyordu.

Foucault, bu işin neden böyle olduğunu iktidar bağlamında, güç kullanımı bağlamında açıkladı. Gene modernite dediğimiz şey açık veya kapalı iktidarların *bedenleri uysallaştırması* idi. Bunu kaçınılmaz bir sonuç veya durum diye görmek gerekiyor, modernite bilinci açısından. Çünkü, 'arzunun şu karanlık nesnesi' aslında bedenin ta kendisidir. Başına buyruk kaldığında, beden çılgın ve sınır tanımıyor. Oysa 'eğitilir', 'terbiye edilir'se, yani *disiplin* altına alınırsa bu iş kazasız belasız atlatılır. İktidarın biricik amacı da bu: zincire vurulmuş bedenler yaratmak, arzuyu söndürmek. Ya da arzuyu başlı başına bir *nesne* haline getirmek. Onu ticarileştirmek. Onu bir piyasa metaına dönüştürmek. İçini boşaltmak ve gerçek anlamda tatminine ihtiyaç duyulmayan bir köpük yapmak. Pornografi aslında bu. Çünkü pornografi, arzunun dar, terbiye edilmiş kalıpları içinde fanteziler yaratmaktır.

İnternet şimdi bu oluşuma meydan okuyor.

İnternet sitelerinde artık akıl almayacak kadar çok fantezi var. Daha doğrusu internet, insanın içinde saklı duran sayısız fantezinin tatmin alanı. Bunların bir bölümü çok masum istekler. Dünyada tasarladığınız, düşlediğiniz her şeyi bulmak, her şeye erişmek internet üstünde mümkün. Öte yandan, internet insanların en uç noktalarda gezinen bedensel, cinsel arzularının da doyurulduğu en önemli kaynak. Herkes kendi meşrebine uygun birilerini ve bir şeyleri internette buluyor. Bunların bir bölümü elbette sorunlu ve tartışmalı alanlar ama onlar bile artık sınır tanımaz bir biçimde yayılıyor, yaygınlaşıyor. Artık merkezi otoritenin, sansürlerin, denetimlerin giremediği, erişemediği bir kurtarılmış bölge orası. Kabul edelim veya karşı olalım, internet öncelikle arzunun tatmin edildiği alan.

Bunun sadece cinsellik üstünden olması belki üzücü gelebilir.

Bir kere, öyle değil. İkincisi, garipsememek gerek; insanlığın en büyük sorunu, cinsellikle. Buna son dönemin getirdiği kendisine özgü koşulları eklemek şart. Gitgide yalnızlaşan, içine kapanan, çevresinden soyutlanan, iletişim olanakları daralan bir insanlık var karşımızda. Bu büyük kitle nasılsa kendisine bir yol bulacaktı. İçerdiği bütün soğukluk ve donukluğa karşın (çünkü arzuyla aramızda artık bir ekran var) internet bu kapıyı aralıyor. Böylece içine girdiğimiz çağ büyük bir 'röntgencilik', büyük bir 'dikizcilik' çağına dönüşüyor. Çünkü, son kertede internet bize her türlü arzuyu tatmin olanağı sağlasa da bunu sadece *görerek* yaşama olanağı veriyor. Dolayısıyla, çağımız görselliğin arzuyla olan gizli ilişkisine çok derin bir çentik atıyor. Arzunun niçin sadece *muhayyileyle* ilgili olduğunu internet bize bir kez daha anlatıyor. Yalnız şu gerçeği unutmamak gerek.

Arzunun karanlık nesnesi aydınlandı ama bu onun soğumasını engellemedi. İnternet artık arzunun yeni adı ve adresi ama tatminin yani hazzın değil. Bu nedenle, *Bunuel*'in ruhunu rencide edeceğini düşünmeyenler ona *arzunun aydınlık nesnesi* diyebilir.

CİNSELLİK, İNTERNET VE ARZU



İnternetle pornografi ilişkisi üstüne yayınladığım yazı 'sıcak' bir konuya temas etmiş olacak ki, sağdan soldan, hem de yoğun diyeceğim tepkiler geldi. Yazı internet sitelerinde tartışmaya açıldı. Çağdaşlık sorunları üstünde düşünen, içinde yaşadığı dünyayı kavramak isteyen gençler ayrıca bana mesajlar atarak birçok soru sordular. O arada değerli dostum ve hocamız Türker Alkan da köşesinde bu yazıya değindi.

Gerek Türker Alkan hocamızın yazdığı yazıda gerekse ortaya çıkan tartışmada en çok üstünde durulan husus, cinsellik ile modernite arasındaki ilişkiydi. Ben modernitenin kendisine özgü bir cinsellik oluşturduğunu, bunun belli kısıtlamalar içeren bir mantığa yaslandığını yazmıştım. Alkan hocamızsa cinselliğin modernite için-

de daha bir gelişip serpildiğini vurguluyordu. Her zamanki ironisiyle de kendi gençliğinin kız-erkek ilişkileriyle bugünün ilişkilerini bir tutamayacağımızı belirtiyordu. Hocamıza, kendisininki bir tarafa, bugünkü ilişkilerin (bir yanıyla) benim gençliğimin ilişkilerine bile benzemediğini söylemek isterim. Ama, biraz da onu tahrik etmek için, bugünkü ilişkilerin benim dönemimden (bir yanıyla gene) daha geride olduğunu da söylemeliyim. Ne var ki, ikimiz her şeye rağmen şu noktada buluşabiliriz: 'Nerde, bıldır yağan kar şimdi?...'

Geleyim asıl söylemek istediğim şeylere.

Foucault, sanırım sadece bizde değil, dünyada da biraz yanlış anlaşılıyor. Onun üç ayrı adla ve üç cilt olarak yazdığı, *Cinselliğin Tarihi* genel başlığını taşıyan büyük yapıtında ortaya koyduğu çok önemli bir saptama var. Foucault, 20. yüzyılın bu en büyük düşünürlerinden birisi olan karmaşık adam, *cinsellik-iktidar*, *iktidar-bilgi* konularını irdelerken modernitenin bu olguyu, yani cinselliği engellediğini değil, tersine, onu yarattığını öne sürer. Daha önce kendi halinde yaşanan bir olguyken cinsellik, Viktorya dönemiyle birlikte bambaşka bir düzleme yerleşir. Artık kadın-erkek ilişkisidir cinsellik sadece. Yatak odasına kapanmış, salt üreme amacına hizmet eden bu yaklaşımın en önemli özelliği *normal* kabul edilmesidir. Daha, *Bilme İradesi* (*Volonte de Savoir-Will to Knowledge*) adını verdiği ilk cildin heyecanlı ve gergin girişinde, işin niye bu noktaya geldiğini sorar ve nedenleri üstünde düşünür.

Kitabın adı bu konuda hem uyarıcı hem yol göstericidir. Cinsellik bir *bilgi sorunu* haline getirilmektedir. Buna son darbeyi aslında her şeyi Viktorya ahlâkının ve kabullerinin içinde kalarak yapan *Freud* vuracaktır. Modernitenin *normallik* kaygısı bir bilme biçimi olarak *arzu*'yu esir almakta, hatta ortadan kaldırmaktadır. Sistemle arzu arasında, arzunun özgürlüğü arasında ciddi bir gerilim ve çatışma söz konusudur. Modernite cinselliği 'bu anlamda' yaratmıştır: kontrol etmek, denetleyebilmek, onu dilediğince yönlendirebilmek için. Buna 'sistemleştirmişti' de denebilir. Böylece 'normallik' kavramının etrafında gelişen bir düzen kurulmuş ve o düzen iktidara, güç kullanımına açık hale getirilmiş, ona açık tutulmuştur. Kısacası, iktidarın gücünü vurgulamaktır cinselliğin *modern* keşfi. Dolayısıyla, arzu artık doğal değil sistemik, yönlendirilebilir, tanımlanabilir bir şeye dönüşmüştür. Arzunun sınırlarını da *normallik* oluşturacaktır.

Kaldı ki, Foucault'nun bu bağlamdaki çabasının belkemiğini de bu meydana getirir. Yoksa cinselliğin erotik tarihini yazmak gibi bir çabası yoktur. Bu yapıtın temel amacı, bilgi-iktidar ve iktidarın bireyi *özneleştirmesidir* (*subjectification*). Okul, hapishane neyse, cinsellik de son kertede odur.

Bu açılımın bir diğer yanını *beden politikaları* meydana getiriyor. Bedenin egemenliği kimin elindedir? sorusu bir siyasal soru aslında. Çünkü, o hâkimiyet bize ait görünse de aslında devlete, iktidara ait. Bedeni sahiplenme, tanımlama, kullanma salt bizim irademizle olacak bir şey değil. Bu ancak normalliğin, yasallığın ve ussallığın olanakları ölçüsünde gerçekleşebilir. Hem bizatihi bu durumun kendisi, hem de bunun sınırlarını zorlamak, siyasal bir süreci başlatmaktır. Çünkü, iktidarın beden politikalarına yönelimi daima sansür ve kısıtlamaların içindendir. Çünkü, iktidarın kendisi Foucault'nun belirttiği gibi negatif bir söyleme sahiptir. Zaten 'yapma', 'etme' sürecidir iktidar.

Buna bir de kapitalizmin gelişimini eklemek gerek. Kapitalizm *arzu* konusunu 'atlamaz'. Onu eline alır. Çünkü oradan bir kazanç, bir çıkar üretecektir. Onu kullanacaktır. Bu defa karşımıza *arzu ekonomileri* denen süreç çıkar. *Arzunun manipülasyonudur* söz konusu olan. Onun tahrik edilmesidir. Fakat bu karmaşık bir süreçtir. Çünkü, bir yanıyla cinselliğin ve arzunun özgürleştirilmesine olmasa bile doyurulmasına olanak verir. Öte yandan bu zahiridir. Çünkü, buradaki amaç, onun ticarileştirilmesi, giderek sömürülmesidir. Arzu ekonomilerinin nesneleştirilmesi, ticarileştirilmesidir buradaki temel olgu.

Pornografi bu anlayışın bir uzantısıdır. Cinsellikle şiddet ilişkisi gene burada ortaya çıkar. O nedenle modernite- kapitalizm arzuya dönük olguları tahrik eder. Fakat tahrik ederken de o kabarmayı parayla söndürme teklifinde bulunur. Onu en akla gelmedik yollarla yapar ve sistemleştirir. Hayatın bir parçası haline getirir. Öylelikle de cinselliğin özünü ortadan kaldırır. Reklamlarda olduğu gibi onu bir görüntüye indirger ve içi boş bir erotizmi hayatın ortasına salar. Yani, özgürleşme aslında cinselliğin ve erotizmin sonu veya ölümü niteliğini taşır. O kısıtlı, 'kaç-göç' döneminin cinselliği çok daha sahihtir. Modernitenin cinselliği özgürleştirmesi ancak bu sınır ve çerçeve içindedir. Ötesi, hatta bu sürecin kendisi, iktidarın denetimindedir ve son kertede onun pekiştirilmesine yol açar. Modernitedeki

bireylik gelişiminin yol açtığı doğal özgürleşmeler, rahatlıklar değil burada söz konusu olan.

Oysa, artık bilinen bir gerçek var. Arzu denilen şey sınır tanımıyor. Doğrusunu, yanlışını tartışmak güç onun. O sınır tanımaz arzunun ve ona eklemlenmiş cinselliğin önemiyse 'özne' denilen olguda. İlk kez *Descartes*'m başlattığı bu tartışmaya *Varoluşçular* önemli katkıda bulundular. Bana göre Foucault da, şüphesiz farklı bir optikten bakıyor ama, son kertede bir Varoluşçu. Foucault, 'garip' cinselliğin önemini burada arıyordu: *Nietzscheci 'arzumun kökenleri, sırları nedir?'* sorusuna yanıt vermeye çalışıyordu. O nedenle 'sınır deneyim' (*limit-experience)* dediği süreçlere ilgi duyuyor ve mesela Sado-Mazoşist eylemi cinselliğin gizemini bozan (*demystifiying*) süreçler olarak tanımlıyordu. Kitabını da bu tür deneyimlerinin ışığında yazıyordu. *James Miller*'ın yazdığı çarpıcı Foucault biyografisi bu gerçekleri teker teker kanıtlamaktadır.

Şimdi internet buna yeni bir olanak hazırlıyor. Bütün o pornografi siteleri, 'canlı' röntgenci-teşhirci eylemleri ve daha neler, insanların tanımlanmış olanın dışında dünyayı kendilerince yaşamasına olanak veriyor. Kapitalizm hâlâ orada, modernite hâlâ orada, ama yeni bir kapı daha var: internet. 'Aykırı'lığın, *Camus*'nün kavramıyla '*uyumsuz*'luğun yararı da bu belki. Bir anlamda arzunun özgürleşmesinin bir olanağı internet, ama o nasıl bir arzudur denirse, cevabı netameli olacaktır.

O nedenle ben tekrarlayayım: arzunun yapaylaştırılmasına tahammül edebildiğimiz sürece internet bir cennet!

SEKS, GERÇEKLER VE İNTERNET

Geçenlerde *Guardian*'da reklam dünyasıyla ilgili bir yazı yayınlandı. Yazar, her şeyin resmedildiği, her şeyin görüntü haline getirildiği, her şeyin gösterildiği bugünkü ortamda sadece ereksiyon halindeki penisin henüz afişlere çıkmadığını saptıyordu. Reklamcılık nicedir cinselliği kullanıyor, son aşama olarak bu yola gidebilir, yeni bir patlama gerçekleştirebilir, diyordu.

Cevap, *Independent*'da yayınlanan bir haberden geldi: İngiltere'deki televizyon kanallarında cinsellikle ilgili programlar doygunluk noktasındadır ve bu programlar her gün biraz daha seyirci kaybetmektedir. Bu bir yana, mevcut durum insanların cinsel yaşamları üstünde de olumsuz etkiler bırakmakta, onları bu 'heyecan'dan

uzaklaştırmaktadır... Haberi yazan, yazısını İngilizvari bir tutuculuk içeren şu öneri ve yorumla bitiriyordu: Cinsellik tek başına bir programı taşıyamaz. Mutlaka bir öyküye dayanmalıdır. Bu kavramı işleyen sanatsal yapıtlar da 'iyi' sanat yapıtları olmalıdır.

Gerçekten de televizyonlarda ortaya çıkan bu cinsellikten kaçış 'sorunu'nun nedeni bu olabilir mi? Hem acaba cinsellikten gerçekten de kaçılmakta mıdır?

Sözü uzatmadan söylemek gerekirse, iki sorunun cevabı da hayırdır. Nedeni açık: *Independent* yazarının yaklaşımı sanal dünyanın cinsellik kavramına ve onu yaşama biçimlerine neler eklediğinden habersizdir. Sanallığın gündelik hayattaki en önemli karşılığı olan internet, insanlara bu konuda bambaşka olanaklar ve seçenekler sunmaktadır ve cinsellik daha önce hiçbir dönemde olmadığı kadar çok insanı çekerek onların yaşamına girmektedir.

Bir grup insan elbette cinselliği olağan koşullar ve sınırlar içinde yaşamayı düşünebilir. Elbette cinselliğin 'estetik' bir duyarlılık içinde ifade edilmesi gerektiğini savunabilir. Ama öte yanda bir de yaşanan gerçek var. Cinsellik, bugün her zamankinden daha çok karmaşıklaşmış, ayrıntılanmış ve çetrefilleşmiş bir şeydir. Gene önceki dönemlere oranla bu durumun yaşanmasındaki en önemli fark *'sapkınlık'* kavramının gitgide hayatımızdan uzaklaşmasıdır. Aykırı cinsel tercih ve kimlikler geçerlilikleri kabul edilerek meşrulaşmaktadır.

İnternet tam bu noktada devreye giriyor. Cinselliğin eşleniği olan *fantezi* kavramının somut olarak yaşanması için sayısız olanak sunuyor. Konuşma odaları, her türlü görüntünün sunulduğu siteler, insanların eş bulduğu hatlar, en mahrem durumların kamusal dünyaya açıldığı programlar var orada.

Dahası da var. Geçenlerde bizde de haber olduğu üzere, insanlar yaşamlarının hiçbir sansüre uğratılmadan internet üstünden izleyenlere aktarılmasına razı oluyor. Sansür zaten akla gelmeyecek bir şey. Çünkü eğer ilginiz kısıtlanan bölüme dönükse, hemen doğrudan onu işleyen bir başka kanal, özel olarak o ilginize dönük bir başka site, hatta siteler bulmak mümkün.

Bütün bu olup bitenin önemi galiba şurada: insanlar, geç yirminci yüzyılda öznelerini keşfediyor. Onu her türden baskının dışında kalarak algılamak ve 'kullanmak' istiyor. Gövde politikalarının sağ-

ladığı bu büyük olanağın bir uzantısı olarak da cinselliği doğrudan ve kendileri olarak, kendi benlikleri ve bedenleriyle yaşıyorlar. Bunun gerçekleştiği bir ortamda donuk, kurmaca bir imgeyle belirlenen cinselliğin kimseye vereceği bir şey kalmamıştır.

Bu, insanı tutuklayacağı söylenen sanallık dünyasının onu hiç olmadığı kadar özgürleştirmesi ve insanlığın ilk kez bir cinsel devrim yaşamasıdır.

Bakalım, devrim bu defa da evlâtlarını yiyecek mi?...

2

Görüntünün Yalanı, Yalanın Görüntüsü

BELGESELİN YALANI

Dünya Barış Günü nedeniyle her yıl Eylül ayı başında hem fotoğraf sergileri açılıyor hem de her gün televizyonlarda 2. Dünya Savaşı'yla ilgili filmler gösteriliyor. O arada devreye yeni girenlerle birlikte sayıları hızla artmış olan belgesel kanalları geçmişle aramızda yeni bağlar kuruyor.

Hepsinin ortak noktasını *görüntü* oluşturuyor. Fotoğrafın ve filmin ortaya çıktığı yerde bunu söylemek, en fazlasından 'güneş doğudan doğar' demek kadar gerçek, dolayısıyla da abes bir şey. Ne var ki, farkında olmasak da bu gelişmeler her gün saatlerce iç içe olduğumuz görüntü olgusuna yeni bir boyut ekliyor. Çünkü, görüntü denilen şey artık hayatlarımızı o derecede etkilemiş du-

rumda ki, televizyon izlediğimizde veya bir reklamın karşısında durduğumuzda görüntüyle ilgili bir süreç yaşadığımızı çoğu kez ayırt etmiyoruz. Onları herhangi, somut, katı, nesnel bir şey olarak algılıyor ve okuyoruz. Oysa iş tarihsellik taşıyan bir fotoğrafa ve filme geldiğinde durum değişiyor.

Bunun çok önemli bir nedeni var. Yıllar yılı yazıyı kullanarak kendisine bir bellek oluşturmaya çalışmış insanoğlu, fotoğrafla birlikte başka bir düzleme tırmandı. Gerçi daha önceki dönemlerde de görüntünün özellikle resim aracılığıyla taşıdığı bir bellek, belge anlamı vardı. Fakat çok daha kısıtlı olan o araç, özellikle fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte yerini çok daha kolay, doğrudanlık taşıyan ve yaygın bir araca bıraktı.

Bu, kameraydı.

İnsanlar, *Kodak*'ın *kutu kameralar*'ı ortaya çıkarmasından sonra kendi geçmişlerine kendi elleriyle sahip olmaya başladılar. Artık herkes kendisini bir tarihsel kimlikle bütünleştirebiliyordu. Herkes kendi belleğini ve geçmişini kendi dilediğince kurabiliyordu.

Başlangıçta bunun çok 'nesnel' bir şey olduğu sanıldı. Fakat zamanla kameranın 'vizör'ünden bakan gözün öznelliğinin işin içine girdiği ve nesnel bir görüntünün olamayacağı anlaşıldı. Tam tersine, her şey gibi nesnellik de bir öznellik içeriyordu ve bu bütün *belgesel* kavramının altında yatan en önemli gerçeklerden birisiydi.

Bu gerçeğin anlaşılması sadece görüntünün sınırlarını öğrenmemize değil, bellek denilen şeyin de bir *kurgu*, bir *kurmaca* olduğunu fark etmemize yol açtı. Üzerinde çok durulan arşiv, belgelik gibi kavramların ve onları oluşturan ulusal süreçlerin, aslında çok bilinçli bir seçmeye dayandığını zaman ortaya çıkardı. Çünkü, her ulusallık tanımı, egemen iktidar demekti. Her iktidar kendisini öne çıkaran bir ulusallık tercihi oluşturuyordu. Otoriter, merkeziyetçi rejimlerde bu daha da önem kazanıyor, daha da katılaşıyordu. Çok farklı temellere oturuyor görünse de, uygulamaları, toplumsallığı benimseyişleri açısından birbirine çok benzeyen *Faşizm* ve bürokratik sosyalizm bu konuda önemli adımlar atmıştı.

20. yüzyılda biçimlenmiş bu iki rejim de gücünü görüntüden almaya kalkıştı. Bunda başarılı da oldular. *Sovyet Avangardizmi*

görüntü kavramına yepyeni boyutlar getirdi ve onu rejimin, devrimin hızı ve gücüyle özdeşleştirdi. *Nazizm* ve Faşizm bu konuda daha da ileri noktalara gitti. Fakat, rejimlerin karanlığı aydınlandıkça anlaşıldı ki, bütün o uygulamalar bilinçli tercihlere dayanmaktadır. Hele özellikle *Stalinizm* bu konuda daha da ileri bir noktadadır. 'Resmi görüntüler' rejimin tercihlerini yansıtmanın birer aracıydı sadece. Stalin, muhaliflerini teker teker ortadan kaldırdıkça o yok edilen insanların görüntüleri de *Lenin*'le birlikte çektirdikleri fotoğraflardan silinmektedir. Öteki görüntüleri arşivlerden kazınmaktadır. Ayrıca, bütünle parça arasındaki ilişki, ayrıntı denen şeyin tekli değil çoklu anlamının olduğunu göstermişti. Bu gerçek ve bulgu, iktidar ilişkilerinin en önemli alanlarından birisi olan tarih kadar sanat tarihinin de yeniden yazılmasına yol açıyordu.

Görüntü bir bilinç, bir bilme biçimi sorunuydu kısacası.

Bu, şu sıralar sık sık ortaya çıkarılan 20. yüzyıl görüntülerine bakıldıkça akılda tutulması gereken ilk husus.

İkincisi, biraz daha karmaşık bir şey. Çünkü, hızla yaygınlık kazanan *belgesel görüntü* kavramı, gerek durağan imgenin, yani fotoğrafın, gerekse hareketli imgenin, yani filmin tek boyutlu algılanmasına yol açabilir. Oysa fotoğraf da, hareketli görüntü de 20. yüzyılın oluşturduğu en önemli sanatsal açılımlar arasındadır. İkisi de yaratıcılığı gereksinir ve koyu bir biçimde içerir. O nedenle, ne fotoğraf ne de film mutlaka 'ekspresif', bir şey anlatan, dışa vuran, öyküleyen, belgeleyen şeyler olmak zorundadır. Onlar da diğer sanatsal üretim alanları gibi kendi soyutlukları ve kendi varoluş biçimlerinden kaynaklanan metafiziklere yanıt getiren çabalardır. Hele 20. yüzyılın son çeyreği bu oluşuma daha derin, çok daha kapsamlı katkıda bulundu. Görüntünün bir de 'ötesi' olduğu, sanallık kavramının hayatlarımıza girmesiyle birlikte büsbütün öğrenildi.

Richard Hamilton'un 1956 tarihli *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Cazip Kılan Nedir?* isimli fotoğraf-yapıtından sonra da, bir başka olgunun bu süreci etkilediği kavrandı: *kapitalizm*. Çağdaş görüntü, çağdaş bilinç birbirine artık en önemli belirleyici olan kapitalizm olgusu üstünden bağlanıyordu. Reklam dünyasından başlayarak tüm görüntü evreninin büyük patronu buydu.

Belge de, belgesel de, bellek de, görüntüyle bu ağ içinde ilişki kuruyor.

Tek bir tanım yok, görüntü söz konusu olunca, dolayısıyla tek bir anlam aramak da yanlış. Bu şu demek: bugüne kadar hep fotoğraf, film, kısacası görüntü, göründüğünden fazla bir şeydir denirdi. Oysa bilmek gerekiyor ki, görüntü göründüğünden daha eksik bir şey.

Gerçek de burada yatıyor. Çünkü, gerçeğin kendisi daima eksik bir şey!

GERÇEK VE GÖRÜNTÜ: YALAN DÜNYA

Hemen hiçbir gazetede 'cumhuriyet' olgusunu enine boyuna ve yeni yaklaşımlarla tartışan bir yazı ya da değerlendirme çıkmadı. Oysa şu sıralarda yalnız iç tartışmalar nedeniyle değil, 'literatür'de öne çıkan birçok yeni çözümleme nedeniyle de bu türden yaklaşımlara ihtiyacımız var. Biz kavram karışıklıklarının ortasında yaşayıp bunalmayı ve o bulanık suda balık avlayıp berraklıktan kaçınmayı erdem biliyoruz. Henüz sivil muhakeme ve davranışın yeterince gelişmediği ve ayrışmadığını kabul ve 'organik' olduğunu iddia ettiğimiz bir toplumsal yapıda bu karmaşa işimize geliyor. Gene de benim üstünde durmak istediğim şey biraz daha farklı.

23 Ekim tarihli gazetelerde doğrudan *Atatürk*'ü kendisini çıkış noktası alan, onun getirdiği çağdaşlaşma çizgisini vurgulayan

ilanlar vardı. Ne gariptir ki, bu ilanlar, 'gözlük', 'gömlek' gibi ticari malları üreten firmalar tarafından verilmişti. Atatürk imgesi ve çağdaşlaşma kavramı böylece bir kere daha biçimsel, görüntüyle ilgili bir olgu şeklinde algılanıyordu: O gömleği giymek, o gözlüğü takmak, o sitede yaşamak, Atatürk'ün izinde olmak (çünkü, reklam metinlerinin çoğu aynı kalemden çıkmışçasına bu 'gerçeği' vurguluyordu), onun açtığı yolda yürümekti. Böylece Atatürk ve çağdaşlaşma imgesi, reklam öznesi oluyor, bu da bize kendimizin ne kadar görüntü, görsellik ve imge (imaj) toplumu olduğumuzu gösteriyordu.

Bu yeni bir şey değil. Birkaç yıl önce *Uğur Mumcu*'nun henüz öldürüldüğü sıralarda bir tören yapılmış, televizyonlarda da gösterilmişti. Gördüklerim doğrusu çok şaşırtıcı, hatta ürperticiydi. Benim *yeni tapınma kültürü* dediğim anlayışın bir uzantısı olarak, dövünen bir grup (muhtemelen belli bir düzeydeki aydınlar, kentliler) bu defa da yüzlerine Uğur Mumcu maskeleri takmışlardı. Bununla 'hepimiz birer Uğur Mumcu'yuz' demek istiyorlardı. Bu tepki anlaşılabilir bir şeydi. Ama işin bu şekilde ve bir kez daha görüntüye, imgeye dökülmesi çarpıcıydı. İşin içinde saklı 'özdeşleşme' kavramı, onun bir 'temsil' olarak ortaya çıkması, bütün bir sürecin bir tiyatroya, bir 'oyun'a, bir 'müsamere'ye dönüşmesi, gerçek ve ötesi konusunda bulunduğumuz yeri gösteriyordu ve bu üstünde epey düşünmemiz gereken bir sonuçtu.

Bu oluşumun sadece siyasal bir süreçte ortaya çıktığı kanısında değilim. Elbette siyasal kültürel koşullandırmaların ve onun dayattığı algılama biçimlerinin (mesela, okullarda Atatürk'ü anmanın daima tiyatro ve gösteriyle özdeşleşmesi) bu durumun oluşmasında bir katkısı vardır. Gene de daha kapsamlı çözümlemelerin yapılıp gerçek-temsiliyet *(representation)*-imge ilişkisinin bizde nasıl kurulduğuna bakmak gerekir. Bunda da perspektifi asla kullanamamış, mekânı kendi zihinsel kurgulamasıyla algılamış, iç mekân-dış mekân ayrıştırmasını Batı'dakinden daha farklı bir gerçekle, hatta oradaki kabullerin tersiyle ifade etmiş bir toplum gerçeği var bunların arkasında. Hepsinin gizi ise İslami bilme biçiminde (epistemolojisinde) aranabilir. Unutmayalım ki, ona göre içinde yaşadığımız gerçek ve dünya bir 'suret', bir 'yansıma'dır.

Asıl olan, o yaşamadığımız ve gerçeğini kurguladığımız 'gaip'tir, 'öteki dünya'dır, bir anlamda 'yok-dünya'dır. O zaman gerçek bizim için yalan (zaten, anımsayın, dünya bizim için 'yalan dünya'dır) yalan da gerçek oluyor.

Şimdi soru şu: Bu gerçeği aşamadan ve bu olguları tartışmadan çağdaşlaşmak mümkün mü ve daha da önemlisi, o da bir yana, bu durumu aşmak mümkün mü?

GÖRDÜĞÜMÜZ GERÇEK Mİ?

Öncelikle Fransız dilinin ayrılmaz parçası olan paradoksların büyük ustası Baudrillard, Körfez Savaşı'ndan sonra 'tarihe geçen' bir söz etmiş ve o savaşın olmadığını, yaşanmadığını belirtmişti. İnsanlığın ilk kez o savaşla birlikte bilinç tarihinde başka bir düzeye geçtiğini belirtiyordu Fransız toplumbilimci. "Çünkü", diyordu, "hepimiz televizyonların karşısında sanal bir savaş izledik. Savaş bize, televizyonlar üstünden, bütün anlamından soyutlanmış olarak taşınıyordu. Acısı, tozu, dumanı yoktu. İzlenen, eğlencelik bir şeydi Körfez Savaşı." Görüntünün içinde olup bitiyordu ve bu savaşı, 'yaşanan' bir şey sayamazdık. Televizyonu açtığımızda oradaydı, kapattığımızda da yok oluyordu.

Hepsinden önemlisi, Baudrillard'a göre savaş, izlediğimiz kadarıyla bile 'gerçek' değildi. Görüntü denilen şey, 'canlı' olduğundan bile müdahale (manipüle) edilebilir bir şeydi. Gerçek bir görüntü zaten olmazdı. O nedenle gerçek artık kendiliğinden, doğal haliyle hayatımızdan çıkmıştı.

Baudrillard'ın bu tartışması aslında yeni bir şey değildi. Görüşlerine aşina olanların hemen anlayacağı üzere, yapısalcılık-sonrası düşüncenin bu önemli ismi, daha önce öne sürdüğü bir görüşünü o günkü olay çerçevesinde somutlaştırıp, bir anlamda kanıtlıyordu.

Gerçeğin öldüğü daha önce birçok düşünür tarafından zaten ilan edilmişti. O buna yeni bir boyut eklemekteydi. Baudrillard'a göre ölen *taklit (mimesis)* dediğimiz şeydi. *Mimesis*, özünde, insanların doğayı taklit etmesiydi. Bu, hem bilimin hem de sanatın özüydü. Batı kültürünü ve metafiziğini bu kaygı oluşturmuştu. Her dönemde insan öncelikle doğaya bakmış, orada gördüğünü yansılama gayretinde olmuştu. 20. yüzyıl başındaki Kübizm buna bir tepki göstermişti, ama o bile gerçekle bağını bütünsel bir biçimde koparmamıştı. 20. yüzyıl sonundaysa insanlar nesneleri de, sanatsal gerçekleri de doğaya değil bizzat kendileri tarafından daha önce üretilmiş nesnelere bakarak üretiyorlardı. Baudrillard, bunu *simulakrum* diye açıklıyordu. O da Yunanca taklit demekti, ama bu anlamda.

Şimdi, 2. Körfez Savaşı'nı yaşadık. Savaş 'oldu da bitti!' diyeceğimiz kadar hızlı cereyan etti. Aradan geçen zamanda teknoloji de habercilik anlayışı da büyük ilerlemeler kaydetmişti. Artık 'yerleşik *(embedded)* habercilik' düzeyine erişmiştik. 'Canlı' dediğimiz yayındaki insan 'unsuru'nu bile artık ortadan kaldırmak istiyorduk. Olabildiği kadar el değmemiş, kusursuz haberi yakalamaya çalışıyordu insanlık. Sorun 'gerçek'teydi. Haber denilen şey gerçek olmalıydı. Gerçek ise 'sahih', yani doğru olmalıydı. Böylesi bir gerçeği yakalamanın yolu da insan elini işin içine sokmamaktı.

Bu kadarı başarıldı. Tanklara ve diğer hareketli araçlara yerleştirilmiş kameralar o anki durumu değil de durumun bir parçasını televizyon izleyicilerine aktarabildiler. Ne var ki, o görüntüler bize Baudrillard'ın paradoksunu bir kez daha hatırlatmaktan öteye

gitmedi. Ortada bir görüntü vardı, onun mekanize bir kamerayla oluşturulduğunu biliyorduk, durum gerçekten de belli bir zaman ve coğrafyada yaşanan şeydi, fakat, savaş denilince hatırladıklarımızla ilgisi yoktu gözümüzün önündeki şeylerin. Sanallık bu defa da etkin ve galipti. Görüntünün kendisinin 'yalan' olması bir yana, görüntünün daha ileri aşamalarından manipule edilmesi hâlâ başvurulan bir yöntemdi. Belki bir bölümü etik nedenlerle geriye itilmişti. Mesela, o anda vurulan ya da ölmekte olan bir adamın görüntüsü, bombayı 'yiyen' bir yapının o andaki durumu gelmiyordu ekrana. Ama önce ama sonra, tasarım görüntünün nesnelliğini engelliyordu. Kısacası, yine 'nesnel' bir görüntüye ulaşamamıştık.

Haberin iç yüzü, gerçeği daha sonra ortaya çıktı. Saddam'ın heykelinin yıkılışı kuşkusuz savaştan arta kalacak bir görüntü. Ama gerçekten kalacak mı?

Çok benzeri görüntülerle insanlık 1989'un son, 1990'ın ilk günlerinde de karşılaştı. Eski Doğu Bloku ülkelerinde rejim devrilince birçok ülke diktatörünün heykeli de aynı şekilde yerle bir edildi. (O görüntülerin unutulmayacak biçimdeki ünlem işaretini *Ulis'in Bakışı* isimli filmde *Angelopulos* koyuyordu. Lenin'in heykeli tıpkı ölü bir insan gibi sırtüstü bir mavnanın küpeştesinde yatmaktadır. Araç nehir boyunca ağır ağır akar. Kıyıda duran ihtiyar Rus köylüsü heykelle göz göze gelir. Başındaki şapkasını çıkarır. Usulca diz çöker. Ellerini göğsünün üstünde birleştirir. Haç çıkarır. İsa'yı selamlarcasına heykeli selamlar.) Ama ben bugünkü görüntülerin diğerleri kadar akılda kalacağını sanmıyorum. Bunun nedeni, sadece iki görüntü, iki durum arasındaki diğer farklar değil. (Öncekiler ne kadar ağırbaşlıysa bunlar da o kadar yılışıkçaydı.) Sonradan ortaya çıkan 'gerçek'ler.

Görüntüler ilk yayınlandığında New York'taydım. Amerikan televizyonları aynı imgeleri üst üste, birbiri ardınca sayısız defa yayınladılar. Fakat, ertesi gün kanallardan birisinde 'gerçek' ortaya çıktı. Heykelin yıkıldığı bina en çok televizyoncu barındıran binaydı. İkincisi, heykel yerde sürüklenirken işin içindeki 15 kişiden 8'i foto muhabiriydi.

Yani, o görüntünün, bir habercilik görüntüsü gibi kendiliğinden mi oluştuğu yoksa tıpkı bir sanat yapıtı gibi (çünkü sanat yapıtı da,

her şeyin ötesinde, bir görüntüdür), bilinçle, önceden tasarlanarak mı oluşturulduğu şimdi bir tartışma konusu.

Kısacası, görüntünün yalancılığı ve yalansılığı artık kafalarımıza iyice dank ediyor. Görüntü bir yana, artık haber denilen ve gerçeğe en yakın durduğu varsayılan görüntünün düzmece bir şey olduğu iyice anlaşıldı. İnsanlık, bunu binlerce yıllık tarihinde öğrenemedi ama işte birkaç günlük savaş bunu ona iyice belletti. Savaş çıkmasın dedi birçok kişi; bunca insan ölecek, felaket yaşanacak diye. Şimdi bir de, keşke savaş çıkmasaydı, kandığımız yalanlarla ne iyi yaşayıp gidiyorduk dense, yeridir.

İKİZ KULELER'İ HATIRLAMAK

Dünya, televizyonların karşısına çakılıp kalmıştı. Hep aynı ama defalarca gösterilen görüntüler herkesi büyülemişti. İnsanlar inanılmayacak bir şeyi izliyordu: İkiz Kuleler, toz duman arasında yıkılıyordu. O anı izlemek, insanın hayatında belki de bir kez karşılaşacağı bir olaya tanıklık etmesiydi. Kaldı ki, bir grup insan da olanları yerinde izlemişti.

Olaydan birkaç saat sonra aradığım bir eski öğrencim Brooklyn'deki evinden kulelerin çöküşünü bütün 'debdebesi'yle görmüştü. Ben de kısa bir süre sonra gidip enkazla karşılaşmıştım. Ortalıkta devasa bir boşluk, günlerdir yağan yağmura rağmen tüten çelik, asbest yığını vardı. O sırada fotoğraf çekmiştim. Bu satırları yazmaya başlamadan biraz önce çıkarıp onlara baktım.

Yaklaşık altı ay sonra yeniden gittim New York'a. İstemesem de enkaz yerine uğradım. Çevre epey değişmişti. Amerikalılar ortalığı toparlamıştı. O trajik görüntü kaybolmuştu. Ortaya çıkan, daha önce göremediğim boşluğun boyutları akıl alamayacak kadar büyüktü. İnsana ürküntü veriyordu. Etrafta biraz oyalandım. Bu defa elimde küçük bir film kamerası vardı.

Üstünden o kadar zaman geçmesine rağmen çevrede çok sayıda insan vardı. New York'lular kusursuz bir düzen kurmuştu. Enkazın izleneceği yere bir köprüyle ulaşılıyordu. Köprünün iki yanı kontrplak levhalarla çevriliydi. İnsanlar biteviye bu levhalara yaklaşıyor, üstüne bir şeyler yazıyordu. Neler yazdıklarına baktım. En acısı ölülerin adları, onlara yakılmış ağıtlardı.

Ötekilerin çoğu duygusal şeylerdi. Fakat tümünde bir hatırlama, unutmama kaygısı vardı. Aynı şeyle sokakta da karşılaşılıyordu. Olayın ilk haftasında her yeri bir anımsama hezeyanı sarmıştı. Herkes hatırlayacağını, hiç unutmayacağını söylüyor, kendisini, çevresini buna inandırmaya çalışıyordu.

Aylar sonra aynı şeyle, epey azalmış olsa da karşılaşmıştım. İnsanlar kayıplarının fotoğraflarını hâlâ etrafa dağıtıp, duvarlara yapıştırıyordu. Karşı kıyıdan bakınca eskiden İkiz Kuleler'in en iyi göründüğü yer olan Brooklyn sahilindeki yürüyüş şeridinde hâlâ duvarlara dayalı çelenkler, anımsamayı anımsatan, elle yapılmış resimler ve daha birçok hatıra eşyası mevcuttu. Bu görmezden gelinmesi olanaksız bir durum.

Çağdaş dünyanın bir görüntü yüzyılı olduğu sürekli olarak tekrarlanıyor. Kaydedilmiş görüntü, hatırlamakla ilgili bir şey. Bir anlamda zamana karşı direnmek, görüntünün dondurulması. Bu, modernitenin en önemli çelişkilerinden birisiydi. Çünkü, modernite aslında geçmişin yokumsanmasma dayanıyordu. Modernite bir anlamda belleklerin silinmesi, geçmişin unutturulması demekti.

Gelecek, modernitenin tek amacıydı. *Proust*, anımsamanın yazarıydı ama, o bile 'yitik zaman'ın peşindeydi. Sürrealizm zamanın alt- üst edilmesiydi. Çizgisel zaman anlayışının parçalanmasıydı. Kaldı ki, modernitenin en önemli kurucu adımlarından ilkini *Einstein* ve onun *Görecelik kuramı* atmıştı.

Oysa görüntü teknolojisi bu gerçeği altüst ediyordu. Görüntü, geçmişi sürekli olarak anımsanan, hatta yaşanan bir olguya dö-

nüştürüyordu. Fakat, hareketli görüntü bunu da aştı. Televizyon kanalları ve onun yayın süreci sadece geçmişi değil, erişilemeyecek bir 'şimdi'yi de insanlara yaşatıyor. 'Canlı yayın' buydu. Televizyon 'gerçeği' sadece zamanı değil, mekânı da etkiliyor, onu sabit olmaktan çıkarıyordu. Böylece *David Harvey*'in 'zaman-mekân sıkışması' tanımı haklı olarak postmodernitenin en önemli anahtar kavramlarından birisi niteliğini kazanıyordu.

Postmodernite salt bununla sınırlı değildi. Modernitenin tersine, geç zamanların modern zihniyeti belleği, anımsamayı, geçmişi bir yaşama biçimi olarak insanların karşısına çıkarıyordu. Artık 'bulunmuş zaman'dı söz konusu olan. Bütün bunların sonunda 20'nci yüzyıl 'belleğin zaferi'yle kapandı.

Bellekse sadece bellek demek değildi. Aidiyet, mekân, yazı, hatta beden, belleğin bir değişkeni olarak ortaya çıkıyordu. Bu kavramların hepsinin unutmakla ve hatırlamakla yakından ilgisi vardı.

Postmodern zamanlar her şeyi hatırlıyor, zamanında unutmuş olmanın acısını da hatırlamakla unutuyordu. Bütün bunların bileşkesiyse kimlikti. Gene geç modern zamanların bir kimlik dönemi oluşu rastlantı değil. Belleğin ve mekânın, bedenin ve aidiyetin somutlaştığı noktadır kimlik. Hatırlamak, yeni kimliklerin oluşumuna yol açıyor, bu kimliklerin önemli bir bölümü de yeniden bulunmuş kimlikler olarak beliriyordu.

Burada bir şeyi akıldan çıkarmamak gerek: Nasıl modernitenin görüntüyle bir çelişkisi var idiyse aynı şekilde postmodernitenin de var. Postmodernite bir görüntü dönemi yaratırken, hareketli görüntüler, yani imajlar, geçiciliğin uçuculuğun damgasını taşıyordu. Gerçi, *Baudelaire*, moderniteyi 'geçici, tesadüfi ve aynı zamanda sonsuz olanın beraberliği' şeklinde tanımlamıştı ama postmodern imajlar çağı kesinkes kalıcı olmayanın çağı demekti. Bir görüntü göz açıp kapayana kadar geçiyordu. Bir yanda bellek varsa bir başka yanda 'zaplama' vardı.

İkiz Kuleler'in çöküşü bu çelişkinin ortasında insanlara bir kez daha hatırlamayı hatırlattı. Belleğin ne kadar önemli ve insancıl olduğunu yeniden öğretti. İnsan, varlığını biraz da hatırlamaya borçluydu. O kadar yazı, o kadar görüntü, bu defa geçici olanı de-

ğil, belki de bir şeylerin kalıcı olması gerektiğini duyumsatıyordu insanlara.

Georges Perec o canım kitabına *Hatırlıyorum* adını vermişti. Post-modernitenin ilk eskizlerinden birisiydi o küçük yapıt. Ama postmodernite bir imajlar çağı olarak ona ihanet etti. 11 Eylül, trajik de olsa, bu intikamın alınışıdır. Postmodernite bitmiyor belki ama bir büküm noktasına erişiyor, gerçeğini anımsayıp ayakları üstüne dikiliyor.

AYNILIKTAKİ AYRILIK

Türkiye'de fotoğrafçılık, önemi kabul edilen bir sanat. Fakat henüz sınırları dışına çıktığını, toplumsal bir kimlik kazandığını söyleme olanağı yok. Bununla şunu vurgulamaya çalışıyorum.

Hemen her düzeyde insan fotoğrafın önemini kabul ediyor ve onunla bir biçimde ilişki kuruyor. Bu kaçınılmaz; çünkü fotoğraf da tıpkı televizyon gibi istesek de istemesek de hayatımızda olan üretim alanlarından. Ne var ki, fotoğrafçılığın kendisini aşması ancak onun işlevsel yanının unutulmasıyla mümkün. Yani, fotoğraf eğer 'vesikalık' fotoğraf olmaktan çıkarsa veya gene fotoğraf bir 'haber'i veren, bir olayı aktaran fotoğraf olmaktan uzaklaşırsa ve bu düzeyde toplumsal bir kabul görürse kendisini aşabilir. Ancak o zaman sanatlaşabilir.

Gene de fotoğraf konusunda diğer sanatlardan daha ileri bir yerde durduğumuzu söylemek mümkün. Basın fotoğrafçılığı alanında her yıl verilen ödüller bu alanda önemli bir işlevi yerine getiriyor. 'Haber' olarak ortaya çıksa bile belli fotoğrafların farklı bir 'göz'ü gereksindiği geniş bir kitle tarafından görülebiliyor. Ne var ki, o düzeyde bile fotoğraf belli ve çok somut birkaç 'anlam'a indirgeniyor. Bir fotoğraf ya çok 'ilginç' ya çok 'garip' ya çok 'komik' bir anı yakaladığı için ödüllendiriliyor. Bu da fotoğrafın 'dil'le ve 'okuma'yla çok doğrudan bir ilişki kurmasına yol açıyor.

Aslında yabana atılacak hususlar değil bu iki kavram. Her fotoğraf veya genel olarak her görüntü bizim sözel olarak, gündelik hayatta kullandığımız dilin bir başka dile, *görsel dile*, dönüştürülmesidir. Her görselliği biz bir kere daha onu 'sözel' dile, gündelik hayatta kullandığımız sözcüklere *tercüme ederek* algılarız. O dilin sınırları görsel algılamamızın sınırlarını da meydana getirir.

Bu bir ussallık düzeyidir. Gündelik dil daima akılcı bir kurguya ve bir somut mantığa dayanır. Dil, sözcükler arasında anlamlı bağlar kurmaktır. Bu da bir 'gelenek'tir. Dilin anlam üretmeye yarayan kuralları oluşturur bu geleneği. Böylelikle de dil, gelenek ve mantık veya şöyle söyleyelim, geleneksel bir mantık doğrultusunda biçimlenir.

Sanat öncelikle buna karşı çıkan bir süreçtir.

Magritte gibi Sürrealist sanatçılardan başlayarak soyutlamacı sanatçılara kadar bütün bir 20. yüzyıl tarihi, sanatla yerleşik, verili dil arasındaki ilişkiyi kırmaya, onları birbirinden koparmaya, sanatın alanını genişletmeye çalıştı. Bu çabayla da önemli bir yol alındı. Fotoğraf da bu doğrultuda bambaşka kimlik özellikleri, bambaşka nitelikler kazandı. Sadece aktarılan bir görüntü olmaktan çıktı. Müdahalelerle zenginleşti. Giderek gerek sanatsal düzeyde gerekse öbür alanlarda 20. yüzyılın kimliği ve belleği oldu.

Bu iki kategorinin birbirine tümden kapalı ya da hasım olduğunu söylemek olanaksız. Sadece algılama ve sunu düzeyinde farklar var aralarında. Türkiye, sanatsal kategoriye doğal olarak biraz daha uzak. Bunun nedeni yeterince arşivimizin, galerimizin ve sergimizin olmaması. O nedenle Pamukbank Fotoğraf Galerisi türünden oluşumlar neredeyse hayati önem taşıyor.

Bunları bana son zamanlarda açılan bir serginin katalogu düşündürdü. Üç fotoğrafçının, *Jerry Schatzberger, Ara Güler* ve *Şakir Ecza-*

cıbaşı'nın ortak açtıkları serginin katalogu portre fotoğraflarından oluşuyor.

Portrecilik, gerek sanat tarihinin gerekse fotoğrafçılığın en özgül alanlarından birisi. Başlı başına bir tarihi var portreciliğin. Daha önceki dönemde de görülmesine karşın asıl Rönesans'la birlikte başlayan ve arkasına yoğun bir felsefi birikim de oturtmuş bir alan bu. Çeşitli düzeylerde ve sosyolojiden psikanalize kadar farklı yöntemlerle ele alınıp irdelemeye olanak veren bir tür.

Her şeye karşın, düğüm noktasını birey ve ona dönük değerler oluşturuyor. 'Portre'nin bir görsel algılama nesnesi olarak *fotoğrafı çekilen* kişiye mi ait olduğu, *fotoğrafı çeken* kişiye mi ait olduğu (portre ressamlığında da bu aynen böyledir) başlı başına bir sorundur. Ama ressamlık, fotoğrafçılıktan daha geride bir yerde durur bu hususta. Ressamın fırçası kendisini pek aşamazsa da fotoğrafçılık onu bir adım öteye götürebilir. Cevapsa biraz çetrefildir. Evet, gerçek portre fotoğrafı ve resmi, ait olduğu kişiyi hem yansıtan hem aşandır. Ama bir şeyi çok iyi biliyoruz: her portre dikkatle bakılıp çözümlendiğinde görülür ki, resmi yapanı yansıtır. Resmi yapanın mimikleri ve her şeyi o kişinin suratında yansır. Çetrefillik budur.

Belki kırk yıl kadar önce Ankara'da, Amerikan Haberler Ajansı, *Ara Güler'in Yaratıcı Amerikalıları* diye bir kitap yayınlamıştı. Ara Güler'in çektiği ve kendi alanında sivrilmiş Amerikalılardan oluşuyordu kitap. Ben herhalde onlu yaşlarımın içindeydim. Kitaba çarpılmıştım. (O gün bugündür portre fotoğrafı tutkularım arasındadır. Ankara'daki *Galeri Siyah Beyaz*'ın duvarlarındaki fotoğraflar her gittiğimde beni büyüler. Öyle bir koleksiyon yapmak istesem de bir türlü başlamam. Biriktirme ve düzenleme alışkanlığımın ve sabrımın olmamasındandır bu. O nedenle onca fotoğrafı biriktiren Fulya ve Faruk'a duyduğum hayranlık sonsuzdur.) Gördüğüm ilk portre fotoğrafçılığı kitaplarından birisiydi. (O yapıtı bir daha görmedim; bendekini de aradım fakat bulamadım, demek yitirmişim. Ah! Zaman ve onun hoyratlığı. Hayatımızın üstünden nasıl geçtiğini fark etmiyoruz bile...) Ara Güler, bilinen kudretiyle fotoğrafını çektiği Amerikalıları 'yorumluyor'du. Şimdi bu kitapta gene onun fotoğrafları var.

Fakat benim asıl üstünde durmak istediğim sanatçı *Şakir Eczacıbaşı*. Eczacıbaşı, fotoğrafa her düzeyde yoğun emek veren bir sanatçı. Benim için taşıdığı önem başlangıçta değindiğim *nesnel fotoğrafla* (haber fotoğrafçılığı gibi) *öznel fotoğraf* arasındaki geçişi Türki-

ye'de en iyi yakalayan sanatçılardan birisi oluşunda. Her yıl muhteşem bir emekle bir katalog yayınlar. Bu katalogların her birisi bir konuya vakfedilmiştir. Her katalogda farklı fotoğrafçıların çektiği o konuya ait farklı fotoğraflar yer alır. Bunlar, daha *durağan* bir yaklaşımla, görüntünün iyice soyutlanabileceğini, hareket, renk ve lekeye nasıl indirgenebileceğini (veya yükseltileceğini), bu soyutlamanın bildiğimiz nesneden nasıl farklı ve yeni bir ürün ortaya koyabileceğini gösteren yapıtlardır.

Şimdi elimizdeki kitap ayrıca bize şu olanağı da veriyor.

Örneğin Ara Güler de Eczacıbaşı da *Yaşar Kemal*'i çekmişler. Bu iki fotoğraf arasındaki fark sadece *anların* içerdiği farklılıktan kaynaklanmıyor. Fark, aslında fotoğrafı çeken gözün ve kişiliğin farkı. Ya da Ara Güler'in çektiği tanıdığımız birisi, mesela *Hitchcock* veya *Dustin Hoffman* belki de hem tanıdığımız hem de tanımadığımız birisi. Kısacası, fotoğraf, kendi kendini aşabilen bir sanat. Belki ortada herkes için *aynı* olan bir görüntü bulunabilir ama herkes o aynı görüntüden *ayrı* bir görüntü çıkaracaktır. Böylece nesneyi aynen yansıttığı sanılan fotoğraf o nesneyi iki kez soyutlar. Hem fotoğrafı çeken kişi aracılığıyla hem de onu izleyen kişi aracılığıyla!...

Fotoğrafı da bir üslûp olgusuna taşıyan budur.

20. yüzyılın sonu gerçeğin tanımlanmasına, alımlanmasına önemli dönüşümler ve katkılar getirdi. Bunun fotoğrafa olan etkisiyse ve bir 'çağdaşlık sorunsalı' olarak fotoğrafın kurgulanmasıysa çok daha karmaşık bir olgudur. Hele portre fotoğrafçılığı tartışıldığında bu daha da 'ağır' bir sorundur.

Ama bütün bunlar biraz da 19. yüzyıldan 20. yüzyıla teknik olarak 'dramatik' biçimde değişmeyen fotoğrafın dünyasından, o dünyanın içinden söylenmiş sözler. Şimdi bilgisayar, sanal ortam ve *sayısal* (digital) *fotoğraf* çağındayız. Herhalde bundan sonra bundan öncesinden çok farklı olacak.

Bekleyelim, bakalım, görelim. Çünkü görmek her zaman bakmaktan farklıdır. Bazen bakmadan da görmüyor muyuz?..

Kim ne derse desin, 20. yüzyıl, görüntünün yüzyılı oldu ve görüntü, yüzyıl tamamlandığında, durağan değil hareketli görüntü anlamına geliyordu. Özgül niteliğinden kaynaklanan önem bir yana, kitlesel boyutta ve etkisiyle düşünülünce, fotoğraf, resmi geçti, sinema da fotoğrafı. En nihayet sanal görüntüler, sanal ortam da sinemayı aştı. O arada da gerek fotoğraf gerekse sinema, tek başlarına birer olgu olmaktan çıkmış, alt sınıflara ayrılmıştı. Gerek fotoğraf gerekse hareketli görüntü teknikleri, dokümanter başta olmak üzere, yeni dillere, yeni biçemlere açılıyordu.

Görüntünün bu derecede etkili olmasını açıklamaya çalışan sayısız yorum geliştirildi. Fakat, 'niçin görsellik daha etkilidir?' türünden bir soruyu yanıtlamaya çalışan antropolojik yönelimler de mevcuttu

ama, görüntünün gücü, bunun daha ötesinde bir nedene bağlanarak tamamlanıyordu: *bellek*! Gerçekten de, fotoğraf olsun, hareketli görüntü olsun, varlık nedenini de varoluş nedenini de (ikisi ayrı ayrı şeylerdir) zamanla yaşadıkları ilişki üstüne kurmuşlardı. Bellek, son kertede, *zaman* demekti. O nedenle fotoğraf, bütün çarpıtmalarına (çünkü, ne kadar uğraşılırsa uğraşılsın, zamanı yakalamak olanaksızdır) karşın olayların, olguların tanımlanmasına 'yarayan' araçsal, işlevsel bir şeydi. Bu, fotoğrafın bir sanat olmasını engellemiyordu; fakat, kitle söz konusu olduğunda fotoğraf, bir noktadan sonra, soru sormaktan öte yanıt veren bir nesneydi.

Bu, bütün bir *görsellik* kavramının yeni baştan kurulmasına yol açtı. Fotoğrafçılar, zaten ortada olan nesneyi bir kez daha yakalamaktan ve sunmaktan vazgeçip, ona bir başka boyut getirmenin çabası içine girdiler. Batı görselliğinin oluşturduğu bütün bir metafizik bu bağlama oturtulmaya çalışıldı. O anlamda da mesela *Mapplethorpe* gibi fotoğrafçılar sadece *portre* fotoğrafçılığını değil, bütün bir porte kavramını, bütün bir *peyzaj* kavramını yepyeni bir düzeye ve içeriğe taşıyorlardı. Görüntünün metafiziği zorlanıyor ve dönüştürülüyordu.

Bütün bunlar birer gerçek olsa da, öte tarafta duran ve en az bunlar kadar güçlü bir başka gerçek vardı ki, o da, görüntünün bellekle olan ilişkisinin *iktidara* dönük yanıydı.

Geçtiğimiz yüzyıl, görüntünün en çok siyasallaştığı dönemdi. Bunu doğal karşılamak gerek; çünkü, görüntü, öteki çağlarda ne kadar etkili olursa olsun, sonunda, bu yüzyıla ait bir 'nesne'. Ne var ki, bu yüzyılda, siyasetin de tek başına bir şey olmadığını öğrendi insanlık. Siyaset kılıktan kılığa giren, açık ya da kapalı biçimde her şeye sızan, her şeyi denetlemeye çalışan bir edimdi. O anlamda, siyaset değil de, sorun, iktidardı. İktidarın halleriydi.

Görüntü bu bağlamda ikili bir işlev üstleniyordu. Bir yandan iktidara hizmet ediyor, onun gücünüençoklaştırmasına ön ayak oluyor, bir yandan da o iktidarın eleştirisine, sorgulanışına araçlık etme özelliğini üstünde taşıyordu. Fotoğrafın da, sinemanın da tarihi bunu anlamamızı kolaylaştıran sayısız örnekle doludur. Fakat her şey bir yana, daha totaliter yönetimler bu konuda sayısız, sınırsız örnek sunarlar.

Grafik tasarım, afiş, kitap, vs. bir yandan, sinema bir başka yandan, 'propaganda-görsellik' ilişkisini gündemde tutarken, gene aynı

yönetimlerin görüntüye teknik düzeydeki müdahalesi ve o müdahale sonrasının örnekleri işi bambaşka bir kapsama doğru genişletir. *Stalin* Rusya'sı, *Mao* Çin'i, *Franco* İspanya'sı kimi imleri kareden yok ederek görüntünün nasıl 'belleksizleştirildiğini' ve aynı zamanda görüntünün nasıl bir toplumu belleksizleştirdiğini (ama o da başka bir bellek süreci oluşturmaktır) açıkça gösterirken, *Capa*'nın, *Aral*'ın görüntüleri de iktidarın savaş ve birçok şey olarak kirli yüzünü ortaya koyuyordu.

Türkiye de bunlardan nasibini alacaktı; aldı. Modernist bir rejim kurma çabası içinde üretilen görüntünün, görüntülerin çözümlemesini henüz yapmadık.

Bütün bunları ve nedenlerini, Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün yayınladığı *1899-1999: Yüzyıl* başlıklı çok önemli kitaba bakınca anlıyor insan: 1920'lerden, 'postmodern' döneme kadar uzanan yılları kapsayan bir ulusal görüntü arşivimiz yok! Ve Türkiye'yi yüzyıla, yüzyılı Türkiye'ye yerleştiren bu kitap kendi ulusal görüntü belleğimizin nelere muhtaç olduğunu çarpıcı örneklerle gösteriyor. Gerçekten de, tıpkı müzelerimizin yetersizliğine, hatta belli konularda bütün bütüne olmayışına koşut bir biçimde, bir ulusal görüntü arşivine de sahip değiliz. Bazı üniversitelerin, bazı vakıfların bu konuda girişim ve çabaları var ama, onların da yeterli olması olanaksız.

Oysa, Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün, evrensel benzerleri ölçüsünde dikkat ve özenle hazırladığı bu kitap böyle bir birikime ne kadar gereksinmemiz olduğunu açıkça gösteriyor. Öyle bir arşiv, siyasi tarihin ya da kültür tarihinin bambaşka açılardan ele alınıp yeniden yazılmasına olanak sağlayabilir. Bilincimizin katmanlarını bize kat kat açabilir. Bizi geçmişimiz ve toplumsallığımızın çocukluğuyla yüzleştirebilir. Kendimizi sorgulamamıza, etrafımızı saran koşullandırmaları kırmamıza olanak tanıyabilir. Bütün bunlar bize, o çok yakındığımız 'belleksizlik'ten bir parça olsun kurtulma fırsatı verebilir.

Basın Yayın Genel Müdürlüğü bunu yapabilir.

3

Modanın Dünyası, Dünyanın Modası

MODANIN GİYDİRDİKLERİ – I: BARTHES VE MODA

Yirminci yüzyılın en renkli, en yaratıcı ve en önemli düşünürlerinden, göstergebilimin en önde gelen adlarından *Roland Barthes*, bu (bilimsel) çalışma alanının kurucu babası *Saussure*'e her fırsatta borcunu dile getirir. Bu borçluluk duygusu Barthes'ın, Saussure'ün söylediği her şeyle uzlaştığı anlamını taşımıyor. Tersine, Barthes, onun görüşlerini bir hayli ötelemiş ve kendisine özgü bir 'ekol' kurmuştur.

Barthes'ın çabasını kendi içinde iki döneme ayırmak mümkün. İlk döneminde Barthes, kelimenin tam anlamıyla bir 'bilimselci'dir. Bu yönde yazdığı en ileri yapıt *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*'tir. Dönemin Paris'inde *sol yaka entellektüelleri*'nden şiddetli eleştiriler

alınca Barthes'm ayakları suya erer. İşi bu kadar koyu ve katı göstergebilimselcilikten çıkarmaya karar verir. Ondan sonra birbirinden lezzetli yapıtları gelir.

İkincisi, Barthes, o yapıtlarla birlikte, günlük hayatın göstergebilimsel anlamını önce deşmeye, sonra da çözümlemeye koyulur. Türkçe'ye *Çağdaş Söylenler* adıyla çevrilen yapıtı bu yöndeki arayışlarının doruk noktasıdır. Daha 1950'lerde Barthes, Fransız toplumundaki 'göstergeler' üstünde düşünmeye başlar. (Burada bir kronolojik yanılgıya düşmeyelim: *Mitolojiler* (ki, naçizane benim sevdiğim addır) ilk kez 1957'de; 'zorlu' ve eleştirilen yapıtı *Göstergebilimin İlkeleri* 1965'te yayınlanmıştır. Fakat bu 'anakronizma'ya rağmen Barthes, henüz kesin tercihini yapmış, kesin kararını vermiş değildir.

O karar 1965 sonrasında gelecektir. Benim değerlendirmem bu anlayış doğrultusundadır. Hatta gene bu yönde şunu da belirtelim: Kimi araştırmacılara göre Barthes'm nihai tavrı 1973'te yazdığı *Metnin Zevki* isimli yapıtından sonradır. Fakat ben arada *Göstergeler İmparatorluğu*'nun ve *Sade, Fourier, Loyola*'nın mevcudiyetine bakarak bunu yanlış olmasa da biraz abartılı bir yorum olarak görmekteyim.) Kırmızı etin, kızarmış patatesin, Greta Garbo'nun yüzünün ('yüzündeki' değil) anlamı üstünde düşünmeye koyulur. (Bu kitabın en büyük şanssızlığı ilk yazısının Türk okuru için bütün bütüne yabancı bir konuya hasredilmiş olmasıdır. Çoğu defa olduğu gibi, en iyisi kitabı sondan başa okumaktır.) Oradan açılır ve farklı kitaplarında farklı konulara eğilir. Bir yandan kendisi üstünde yoğunlaşırken bir yandan da Japonya üstünde düşünecektir Barthes; veya fotoğrafın anlamı üstünde duracaktır ama bu da aslında annesine yakılmış bir ağıttır.

Barthes'ın bu yaklaşımıyla ilk yaklaşımı arasında bence bir zirve kitap yer alır. Henüz Türkçe'ye çevrilmemiş, İngilizce ve Amerikanca Barthes yazılarında da çok az göndermede bulunulan bu kitap *Moda Sistemi* başlıklı yapıttır.

Her şeyden önce ilk döneminden taşıdığı izlerle kitabın okunması yer yer zorlaşır. Fakat, eğer o bölümler geçilir veya geçiştirilirse Barthes'm düşünce dünyamıza en büyük armağanlarından birisini okur büyük bir hayranlıkla yakalayacaktır. Çünkü Barthes, diğer yapıtları gibi, çok katmanlı bu yapıtında da salt modanın, moda dediğimizde

aklımıza gelenlerin üstünde hemen hemen hiç durmaz. Onu ilgilendiren çok daha başka bir şeydir. Barthes, moda üstüne yazılanlarla, modanın *gösterdikleri*'nin peşine düşer. Fakat, modayı söz konusu ederek söylediklerinin oluşturduğu bağlamın ilki değildir *Moda Sistemi*. Barthes, başka yerlerde geliştirdiği görüşlerini bu kitabında somutlaştırmakta, o somutluğu, söylediklerinin bir kanıtı olarak kullanmaktadır. Nedir Barthes'ı ilgilendiren?

Barthes'a göre, moda tek başına bir olgu değildir. Bir göstergedir. Onun gösterge-gösterilen-gösteren ilişkisinin biraz çapraşık labirentlerinde az çok oyalananların bileceği gibi, bütün göstergeler gibi, moda da aynı zamanda bir gösterendir. Kabalaştırarak söylersek, moda, yani belli bir giyim tarzı, onu 'kullanan'a göre bir şeyi göstermektedir; bir göstergedir. Moda, bir iletidir. Bu yanıyla da, yani dışarıdan bakan birisi için de bir gösterendir. Buradan biraz ilerleyerek Barthes, daha ilginç bir noktaya gelir. Saussure'den hem aldığı ilhamla hem de ondan ciddi biçimde koparak şu iddiayı öne sürer: *moda bir dildir*. Gene aynı noktaya dönecek olursak, *Göstergebilimin İlkeleri*'nden bu yana devam eden yaklaşımı içinde Barthes'a göre, moda bir dildir ama, dillerden bir dildir ya da dillerden sadece bir tanesidir. Ona bakılırsa, 'yemek' de yemek yazıcılığı da bir dildir.

Bu bağlamda Barthes, Saussure'ü eksen alan ama onu değilleyen şu yorumu yapar ve önermeyi kurar: büyük ustanın öne sürdüğü gibi, dil genel bir göstergebilimin parçası değil, tam tersine, göstergebilim, dilin bir parçasıdır. Barthes'ın ne söylemeye çalıştığı açıktır. Ortada bir genel dil vardır. İletişimin üzerine oturduğu ana yapı budur. Her şey onun içinde cereyan eder. Fakat, iletişimde kullandığımız sözel dil *de* gene dillerden sadece bir tanesidir. Onun dışında kalan ama gene iletişim için, o amaçla kullanılan farklı diller *de* mevcuttur. Buna göre de diller bir sistem oluşturur. Dolayısıyla Barthes, Saussure'ün *'langue-parole'* ayrımına karşın *sistem-söylev* (*speech*) ayrımını getirir. Bu bağlamda da 'dil' kavramını 'söylev' kavramıyla değiştirir. Öyleyse moda bir *dil/söylevdir*.

Barthes'ın bu çözümlemesine göre, sistem, tabulardan/dışlamalardan, muhalefetlerden/başkaldırılardan, ittifaklardan ve alışkanlıklardan oluşacaktır. Her sistemde bu öğelerin dördü de yer alacaktır. Değişmez kural budur. Buna mukabil, bir dilde/söylevde

gelenekler ve alışkanlıklar oluşacaktır. Bu geleneklerin düzeyi değişebilir. Aile olabilir, ulus olabilir veya bir cemaat olabilir. Doğal olarak sistem/söylev ilişkisinin kesişim, giderek de hayatiyet noktasını *meşruiyet* oluşturur. Söylevin içinde yer almak, yer alana, gösteren bir dil kazandıracak, bu da onun konumunu meşrulaştıracaktır. Aynı şekilde, Barthes, bir kez daha o önemli noktanın altını çizecek ve dilin tek bir gösterge (im/işaret) olduğunu belirtip, işaretlerin çoğulluğundan söz açacaktır. Çıktığı veya açtığı yolun son durağı oldukça yüklü bir yargı olacak ve en nihayet Barthes, '*kimse masumane giyinmez*' diyecektir. Malum, her giyim bir şey anlatmak içindir.

Barthes'ın bu yolda söyledikleri bana genellikle bir 'negatif söylem' olarak gelir çoğunlukla. Barthes, giyim kuşamın neyi olumladığından çok neyi olumsuzladığını, eleştirip değillediğini ortaya koymaya çalışır. Bu biraz ilginçtir. Çünkü Barthes, işin daha ziyade 'başkaldırı, muhalefet, tepki' yanıyla ilgilenir gibidir. Yoksa, bugün herkes giyimin kişisel bir ifadeyi öne çıkardığını bilir; hiç değilse düşünür.

Bu, kişisel 'makyaj' için de geçerlidir. Saç kesiminden, sakal uzatmaya veya boyanıp süslenmeye kadar bu böyledir. Fakat Barthes, burada bir ters manevra yapar ve giyimin âdeta *tersinden okunması gereken* bir şey olduğunu duyumsatır. Giyim, bir gösteren olduğuna göre, başkaları tarafından algılanacaktır. Öyleyse bir mesajdır. Eğer çok dikkatli ve özenli giyiniyorsam bu, benim, karşımdakilerin özensizliğini vurgulayışım, eğer tepkisel bir tarzı tercih ediyorsam o da karşımdakilerin kurumsal, bürokratik 'tutukluğunu', teslimiyetini dile getirişim olacaktır. En nihayet, eğer kişi kendisini şu ya da bu yoldan çirkinleştiriyorsa bu durumda da karşısındakilerden nefret ettiğini vurgulamaktadır. *Thody ve Course* bu doğrultuda epey ilginç bir saptama yaparlar. Buna göre, eğer kişi, aslında tepki gösterilebilecek, hatta kolayca 'yaralanabilecek' bir giyim/süs tercihine yönelmişse şunu söylemektedir: "Yaralanabilirim, bana tepki de duyuyorsunuz ama gelip bana bir şey yapamıyorsunuz. Toplum, 'tarzım' nedeniyle beni yadsıyıp dışladı ama bu fiziksel olamayan salt sözel bir durumdur. Bense, zımbalar, kabaralar, iğneler, 'halhallar' aracılığıyla sizi fiziksel bir zemine çekmeye çalışıyorum; fakat yoksunuz."

Barthes'ın moda bağlamında öne çıkardığı ilk ve elbette çok önemli saptama budur. Ama orada kalmaz. Farklı yerlerde bu konuya döner ve benim daha önce de başka yazılarımda sık kullandığım, çok çarpıcı olan bir başka çok önemli noktaya gelir. O nokta, *gövde/beden-moda* arasındaki ilişkidir. (Benim, Barthes'm bu konudaki görüşlerini yorumladığım ve oradan hareketle popüler kültürü, günlük yaşam kültürünü ve onların en önemli yansıması olan reklamları irdelediğim yazılarım, *Cam Odada Oturmak* ve *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu* başlıklı kitaplarımdadır.)

Barthes'a göre birden çok beden vardır. Bedenlerin farkını meydana getiren gene söylevlerdir. Farklı yaklaşımları farklı bedenler algılar veya beden farklı yaklaşımlara göre farklılaşacaktır. Tıpkı *Michel Foucault*'nun yaptığı saptamalara koşut olarak, Barthes da, bedenin değişmez olmadığını, tersine, tarih, toplumsallık ve ideolojiler bağlamında dönüştüğünü öne sürer. Fakat, gene de bir kırılma noktası mevcuttur. Bu, geleneksel bedenle çağdaş beden arasındaki farkta görülür. Bu noktada modayı bir daha anımsar ve çağdaş bedenin giyinme/giysi bağlamında 'okunabileceği'ni düşünür. Giysi der, 'duyumsadığımız bir şeyin bir gösterene dönüşmesidir.' Fakat, bu, sadece kişisel bir tercih değildir. Aynı zamanda toplumsaldır. Çünkü, toplumsal statüler de giysi yoluyla belirlenir. İşçilerin, bürokratların, askerlerin giyimi kurumsal olarak böyledir. Bir de diyelim akademisyenlerin olmayan kuralları yaratarak oluşturdukları bir giyim tarzı, dolayısıyla bir gösterge düzlemi vardır. Burada ilginç olan, söylenmek istenen şeydir. Çağdaş moda endüstrisi de bu çabadan doğacaktı. Çünkü, yükselen burjuvazi, bir 'ayrım' noktası yaratmak istiyordu. Moda, pahalı giyim tarzı, biricik olma tutkusu bu anlayıştan kopmayı meydana getirecekti. Öyle de oldu. Burada rol oynayan bir diğer olgu elbette sivilleşme çabasıydı. İşçinin, askerin, bürokratın, öğrencinin 'resmiyeti'ne karşı bir yanıyla aynı kurumların içinde bulunan ama 'işadamı', 'sanayici' olan insanın kendisini farklılaştırma anlayışı modanın kapısını aralayacaktı. Burada bir kırılma noktası da 'demokratikleşme'ydi. Bu açılım giderek üniseks giyime kapı aralayacaktı.

Barthes, bu aşamada çok çarpıcı önermelerde bulunur. Cinsiyet ayrımcılığının giysi düzeyinde kalması, Barthes için bir tür

çıplaklaşmadır. Hatta giysi modelleri artık bu çıplaklığı vurgulayacak, öne çıkaracak biçimde tasarlanmaktadır. Üstelik bu 'dekolte'nin ortaya koyduğu 'çıplak çıplaklık' da değildir. Birtakım anıştırmalar, göndermelerle kendisini belli eden bir giysisizlik haldir. Burada öne çıkan, soyut bir çıplaklık değil, giysinin kendisi olarak belirlediği bedendir. Bu, yani giysisizliğin işlevi, Barthes için Hegelyen bir şeydir. Sanki, giyindikçe soyunuyoruz gibidir artık. Üstelik bu, yeni bir beden anlayışını gündeme getirmektedir. Daha önceki dönemlerde Tanrısal bir şey olan beden artık o niteliğini yitirmiştir.

Barthes, burada bir adım daha öne giderek yeni bir kavramın altını çizer: *suret/görüntü/imge*. Fotoğraf, modernitenin, Barthes için, en önemli dönemecidir. Öteki özelliklerinin yansıra görüntüyle birlikte *kolektif beden* bilinci gelişmeye başlamıştır. Burada benim için dahiyane bir çıkış yaparak Barthes (her zaman arka planda ve çok gizli tuttuğu psikanalitik epistemolojinin de yardımıyla), gene bir ters açı yaratır ve fotoğrafta yansıyan şeyin son tahlilde gövde olduğunu, bizim fotoğrafa bakarak sürekli bir biçimde kendimize ve başkalarına ait bedenleri gözlediğimizi, bunun da özünde cinsel bir edim olduğunu söyler. (Bana göre bu bir hayli karmaşık bir cinsel edimdir. Birazdan gene değineceğim bu hususa ama başka bir bağlamda.)

Barthes'a göre bu cinsellik narsisistik bir açılımdır –kendi görüntünü, bedenini izleme. Moda fotoğrafçılığı bu oluşumu doruğuna itip çıkaracaktır. Çünkü, moda fotoğrafçılığıyla birlikte salt beden değildir izlediğimiz. Güzel bedendir. Bu da, bir tür sonsuz gençlik, ölümsüzlük arayışıdır. (Narsisizmin altında da karmaşık bir ölüm-şiddet ikilisinin yattığını Freud'dan bu yana biliyoruz.) Kısacası, insan bedeni artık cinsel, bedeli ödenebilen bir nesnedir. Moda, ona fetiş karakterini kazandırır. Barthes'a göre burada bir dönüşüm tamamlanır. Çünkü, ölümsüzlükle mühürlü beden Tanrısaldır. Yeniden o noktaya dönülmüştür. Yalnız, eğer 'vulger'leştirerek söylersek, Tanrı, artık, reklamcılardır, modacılardır. Çünkü, bize kimi sevmemiz gerektiğini, ölümsüzlüğün nerede olduğunu onlar işaret ediyor.

Barthes'ın son düğümü ise gövdenin *seyirlik* bir olgu sıfatıyla sergilenmesi üstünedir. (Bu, çok zengin yazarın attığı bir son dü-

güm yok aslında.) Söylemesi o ki, Barthes'ın, tarihin çeşitli dönemlerinde, insanlar, kendilerini seyirlik bir nesne olarak sundular. Bunun için de özel olarak giyindiler, süslendiler. Oysa zaman bu sınırı aştı. Artık belli bir ritüel için giyinme zorunluluğu ortadan kalkıyor; neredeyse tümden kalkmış durumda. İnsanlar, her yere artık aynı kılık kıyafetle gidiyorlar. Bu da *sıradanlığın* giysileri. Basit kotlar, ucuz (?) tişörtler, gömlekler, vs. Bu, ona göre, hem bedenin seyirlik halinin kısıtlanmasından kaynaklanan bir şey hem de sergilenenin sadece çıplaklık olmasından. Yani, çıplaklıkla beden ayrı ayrı şeyler. Bir de, çağdaş insanın *törensel zamanı* çok az. Çalışma yaşamı bütün hayatını dolduruyor. Geriye hafta sonları kalıyor ki, orada da belirtilen durum egemen: her şeyin sıradanın bir parçası olması.

Barthes'ın moda bağlamında söylediği şeylerden yalnızca bir bölümünü burada tartıştım. Amacım, kısa bir süre önce Türkçe'ye çevrilen, Diana Crane'ın *Moda ve Gündemleri* isimli yapıtını belli bir perspektife konumlandırmak. O da başka bir yazının konusu.

MODANIN GİYDİRDİKLERİ – II: DIANE CRANE VE MODA

Diane Crane, uzun bir süredir Amerikan akademyasında kültür bağlamlı çalışmalar yapan bir akademisyen. Benim çeşitli derslerimde kullandığım yapıtları var. Bunlardan birisi, Amerikan avangardıyla ilgili. Artık eski tarihli bir çalışması. Bir diğer yapıtı *Kültürün Üretimi: Medya ve Kentsel Sanatlar*. Son olarak da Crane, iki önemli kitabın editörlüğünü yaptı. *Kültürün Toplumbilimi* ve *Küresel Kültür*. Türkçe'deki yapıtı ise, bence, dilimize (hatta) gecikerek kazandırılmış bir kitabı.

Ne var ki, çevrilmesini önemsediğim kadar bu yapıtın Türkçe çevirisindeki bir kısıtlamasına da işaret etmek isterim. Kitabın orijinal alt başlığı *Moda ve Toplumsal Gündemleri*'dir. Oysa çeviride 'toplum-

sal' sözcüğü ortadan kalkmış. Bu, çok önemli bir ayrım noktası. Çünkü, Crane'in bu önemli yapıtı, Barthes'ın konuya ilişkin olarak söylediklerinden uzak değildir; onlara ters de düşmez. Ne var ki, Barthes'ın *göstergebilimsel* çıkışlarına karşın Crane, özellikle bu kitabında ve diğerlerinde asla olmayan bir ölçüde bir *toplumbilimci* metodolojisi uygular. Tablolar, odak grup sorgulamaları ve görüşmeleri, soru cetvelleri, vs. ile kitabı çepeçevre donatır. Maksadı, modanın tekil bir olgu değil, toplumsal bir kalıp olduğunu göstermektir. O nedenle de Türkçe başlıkta düşen söz, metnin daha ilk bakışta soyutlanmasına yol açmış.

Bunun dışında Crane, kitabında büyük sıçramasını 19. yüzyılda gerçekleştirdiğini düşündüğü modayı iki büyük planda inceliyor. Bunların ilki elbette 19., ikincisi de 20. yüzyıl. Bu toplumsal tablonun nasıl ortaya çıktığı, Crane için sosyo ekonomik bir 'göstergeler imparatorluğu'. (Crane'in kitabıyla Barthes'ın kitabının bir arada okunması önemli. Birincisinin 'yazınsal' çıkmalarına karşın diğerinde Amerikan sosyolojizminin davranışçı yöntembilimindeki sertlik algılanıyor. Zaten kitabın ilk bölümünde de derhal bir 'araştırma programı' tanımlıyor Crane.)

Kitabın ikinci bölümü, *Le Play* sosyolojisinin ve toplumsal düşüncesinin moda bağlamını derinleştirdiği çok ilginç bir kata yükseliyor. Bu bölümün kendi içinde bir hayli özgün bir tartışmayı başlattığını da kabul etmek gerek. 19. yüzyıl Avrupa'sının pençesine düştüğü sınıf ayrımcılığı ve bilinci, tüketim kültürünün ortaya çıkışı bu çerçeve içinde ayrı bir önemle ele alınmayı gerektiriyor ki, asıl sorun izleyen bölümdedir. Çünkü, 3. bölümde Crane, 'öteki' kutbu tartışacak ve Amerika'nın getirdiği demokratikleşmenin moda/giysi bağlamını nasıl kurduğunu sorgulayacaktır. 2. ve 3. bölümlerin sonuç kısımlarının karşılaştırılması bile bu tarihsel arkaplanın iç yüzünü yeterli bir incelikte ortaya koymaktadır. Aynı şey, kitabın son 8. bölümünde başlı başına bir iş olarak ele alınır.

Bugüne kadarki okumalarımda ben, Crane'in bu yapıtının bu eksenler üstünde ikiye ayrıldığı kanısını taşıdım daima. Yani, *tarihsel/kronolojik* geçmişle *tematik/kavramsal* yaklaşım. 4. bölüm ve sonrası, bana göre kitabın ikinci kesiminin başlangıcıdır ve buradan itibaren Crane, kadın erkek giyimlerinin 'anlamı', alternatif oluşturma süreçleri, kamusallık, erillik gibi konuları irdelemeye başlar. Burada da bir küçük itirazım baştan beri devam ediyor. O

da 4. bölümdeki kadınlık ve 5. bölümdeki erillik arasına girmiş olan 'Moda Dünyası ve Küresel Pazarlar' bölümüdür. Gene aynı şekilde, şimdi biraz daha ayrıntılı biçimde ele almak istediğim 6. bölüm olan 'Moda İmgeleri ve Kadınların Kimlik Mücadelesi' de bu nedenle biraz boşlukta kalıyor. Onun dışında Crane'in kitabı neredeyse son iki yüzyılın zihniyet dünyasını anlamak için okunması zorunlu bir yapıt.

Meselenin sosyolojik, dolayısıyla da tarihsel bölümünü 'nesnelliği' ölçüsünde bir yana bırakıp ve tekrar Barthes bağlamında Crane'in savlarına dönecek olursak şu nokta çarpıcı: Crane, Barthes'ı kitabının salt bir tek noktasında, o da geçerken anar. Barthes'la bir ilişkisi yok gibidir. Oysa, kitabın mantığı Barthes'la örtüşür. Barthes'ın çok zaman önce vurguladıklarını Crane nesnel bir biçimde doğrular gibidir. Elbette, malzemesi çok daha günceldir, Crane'in. Ayrıca, Barthes'ın hiç bilmediği Amerikan-Britanya dünyası da Crane'in sorguladıkları arasına girer. Bununla birlikte, benim özellikle üstünde durmak istediğim nokta, yazarın kadın-moda ilişkisi bağlamında söylediklerıdir.

Kuşbakışı bakıldığında, Crane, kadınlar arasında yaygınlaşan moda tutkusunu *bilinçli* ve *kendiliğinden* olmak üzere ikiye ayırır. *Kendiliğinden moda* özellikle 19. yüzyılın getirdiği bir durumdur. İşçi sınıfının ortaya çıkışı, işçi kadın kavramının yükselişi, 19. yüzyıl burjuvazisinin ortada belirmesi kadın giyimine, her kesim için, bir direniş sembolü niteliği kazandırmıştır. Bu oluşumun belirleyici anahtar sözcüğü 'alternatif'tir. Hangi kesimde olursa olsun, ortaya çıkan alternatif bir dildir; bir göstereridir, bir simgedir.

Oysa 20. yüzyılda durum şiddetle değişir. Temel özellikler aynı kalsa da, bu yüzyılda 'lüks' kavramı kendisini gösteriyor. Bu, Avrupa ve Amerika'nın ortak yazgısı gibidir. Fransa'nın çok tanıdık modaevi kavramı hızla holdinglere dönüşecektir. Dolayısıyla da bu süreçte yeni bir aktör vardır karşımızda: tasarımcı. Crane'in kitabındaki en özgün noktalardan birisi, tasarımcının pazar stratejisti haline gelişi veya pazar stratejistiyle kurduğu ilişki ve ortaklıktır. Bu bağlamda tasarımcının sanatçı mı yoksa ekonomik güdümlü bir piyasa adamı mı olduğu başlı başına bir sorudur ve Crane'in gerek popüler kültür gerekse Amerikan avangardıyla olan ilişkisi çerçevesinde bu soruyu, fazla ayrıntılı olmasa da, ele alır. (Gerçekten de bu soru yakıcıdır: bana kalırsa 'sanatçı' kavramı yerine 'yaratıcı'

kavramı ikame edilirse bir çıkış noktası yakalanabilir. Bu önermeyi kişisel deneyimim bağlamında yapıyorum. Çünkü, kanımca, *Issey Miyake* yaşayan en önemli yaratıcılardan birisidir, fakat 'sanatçı' özellikleri taşısa da 'sanatçılık' başka süreçleri gereksiniyor.)

Crane, beni asıl ilgilendiren çıkışını yapıtın kadınların kimlik mücadelesiyle moda arasındaki ilişkiyi ele aldığı 7. bölümde yapıyor. Crane'e göre, her şeyden önce, çağdaş moda hegemonik bir süreçtir. Yani, başatlığı oranında toplumsal rolleri belirleme gücüne sahiptir. Crane, bu noktaya sadece modayı izleyerek varmamıştır. Belki, tam anlamıyla o yörüngede de değildir ama, özellikle *Judith Butler*'a yaptığı açık ve örtülü göndermelerle, cinsiyetin toplumsal anlamda atfedilen ve uygulanan rollerle belirlendiği kanısını taşımaktadır. O anlamda, moda bir rol tayin edicisidir. Hatta onların en keskin olanıdır. Bu yönde bir araştırma yapar ve kadınların kendi kimliklerinin belirleyicisi olduğunu düşündükleri tercihte mi bulunduklarını yoksa kendilerine atfedilen rollerin giyim tarzına mı yöneldiklerini irdeler. Hatta, *Vogue* gibi dergilerin erkek öznelliğini kadınlara 'giydirdiği' sonucuna da varır.

Ne var ki Crane, bu noktada daha da ileri giderek, tıpkı Barthes gibi, *moda fotoğrafçılığını* ele alır. Fakat, Barthes'la ayrıştıkları nokta, Crane'in soruna 'otorite' bağlamında yaklaşmasıdır. Bununla birlikte, özellikle moda fotoğrafçılığının oluşturduğu görüntü, Crane için ilkseldir. Nedeni ise bu fotoğrafçılığın kadın bağlamında örtük bir ideolojik söylemi yansıtmasıdır. Crane, bu noktada, Laura Mulvey'in meşhur makalesinden yararlanmaktadır. Bilindiği üzere 'Görsel Zevk' isimli ve bütün bir eleştirel kuram, kültürel etütler ve film çalışmaları alanının neredeyse kurucu düşüncesini işaret eden makalesinde Mulvey, özellikle sinemanın, bir görüntü evreni olarak kadını arzu nesnesi haline getirdiğini belirtiyordu. Sinemanın bu nedenle de erkek başat (egemen değil) bir görüntü süreci olduğunu öne sürüyordu: sinemada 'izlenen' kadındı. İzleme ediminin kendisi erkek-egemen (başat değil) bir süreçti.

Crane'e göre bu ilke moda fotoğrafçılığında da aynen korunmaktadır. Kadınlar pasif alıcılar olarak bu fotoğraflarda belirirken çok açık bir geri çekilme içindedirler. Fotoğraflara yansımış olan ve cinsel anıştırmalarda bulunan çıplaklık da bu pasifizmin bir vurgusu olarak ortadadır. Hele, kadınların bu fotoğraflarda 'olmayan bir nes-

neye yönelik bakışları', fotoğraf dışına bakan kadınlar 'itaatkârlığın' bir sembolü durumundadır. Crane'in kitabını tekrar ilginç kılan, bu iddiaların belli bir davranışçılık modeli içinde ve ampirik olarak incelenmesidir.

Moda, 20. yüzyılın en büyük serüveniydi. Bu serüven, 'moda endüstrisi' olarak devam ediyor. Onu kapitalizmin en önemli buluşlarından birisi olarak görmek hiç de yanlış değil. Tersine, doğrunun ötesinde, bir olgu. Günümüz dünyasında cinsellik ve alt-kültürler alanında zihniyetin değişmesi süreci kendi içinde belli kırılmalara doğru itildiği gibi, modayı giderek farklı çalışma alanlarının öznesi konumuna da yükseltiyor. Beden ve kimlik politikaları ile eşcinsellik kuramının gelişimi bu çığırın en önemli tepe noktalarıdır.

Türkiye ise bu konuda başka bir yerde duruyor. Orta ve alt-orta sınıfın yoğunluklu olduğu bir toplumda modanın ifade ettikleri Barthes ve Crane çizgisinin dışında kalacaktır doğal olarak. *Fashion TV*'nin sayıları yüz binleri bulan kahvehanelerde ve milyonlarca evde izlenmesi, en popüler televizyon dizisinde en çok gönderme yapılan simgelerden birisi olması Türkiye'nin özgüllüğünü açıkça belirtiyor. Crane de, Barthes da, moda çalışmalarının henüz çevrilmemiş diğer yapıtları da bu meçhulü tanımamıza derece derece yardımda bulunabilir. Ama bu yapıtların kendi içlerindeki önemi elbette bu algının çok ötesindedir. Bu da öncelikle ve her şeyden öte, moda kavramının kendisinden kaynaklanan bir hususstur. Bütün giz ondadır: çünkü, her gün yaşanmasına rağmen kendisini insandan bu kadar saklayan ve gizleyen başka bir olgu var mıdır, doğrusu ben bilmiyorum.

GEÇER Mİ MODANIN MODASI?



Fashion TV, son zamanların en gözde kanallarından birisi. Mahalle kahvelerinde ve daha birçok yerde erkekler bazen hiç çekinmeden, bazen yan gözle bu kanalın sunduğu yarı çıplak, birbirinden güzel, kışkırtıcı, alımlı kadınları izliyorlar. Kadın ve cinsellik açlığı yaşayan bir toplumun erkekleri olarak kendilerini herhalde düşler âleminde sayıyorlar. Bununla birlikte, Fashion TV'nin hayatımıza eklediği başka bir boyut daha var. O da, görsellikle ve *imgelerin dolaşımıyla* ilgili bir şey. Ne olduğunu anlamak için biraz modanın ne olduğu üstünde düşünmek gerekiyor.

Roland Barthes'ın okunması güç, tadı kekre fakat çok önemli yorumlar yapıp ufukları açtığı kitabı *Moda Sistemi* bize modanın kendisine özgü bir dili ve gerçeği olduğunu öğretir. Bu moda, geniş öl-

çüde giyim kuşamı kapsar. Onun dışında kalan ve en geniş anlamıyla, şimdi 'trend' denilen yaşama biçimlerini, tarzlarını kapsayan modaysa daha çok popüler kültür, kültür sosyolojisi gibi çalışma alanlarının hedefidir.

Bunca ilgiyi anlamak kolay. Ne olup biter de insanlar belli alışkanlıklarını bir yana bırakıp, bambaşka bir kimliğe bürünürler, sorusunun yanıtı merak edilmeyecek gibi değildir. Nasıl edilmesin? Moda, modaya uymak denilen şey, insanın bir süre önce yabancı bulduğu, kendisine aykırı saydığı bir yaklaşımı bir süre sonra benimsemesidir.

Bu oluşumun ardında belli ölçüde toplumsal baskının yattığı kesindir. İçinde bulunduğunuz çevre sizi kendi doğrularını kabul etmeye zorlar. Bu anlamda moda bir iletişim aracı olarak çıkıyor ortaya. Giderek, modayı, insanların birbirini tanımak, aynı cemaat içinde yer aldıklarını anlamak için kullandıkları bir ortak dil diye tanımlamak mümkün. Öyle olduğu içindir ki, Yapısalcılığın, yani her şeyi bir sistem ve dil olarak inceleyebileceğimizi öngören bu yöntemin en önemli isimlerinden birisi olan Barthes onu çalışmasının odağına yerleştiriyor.

Bu niteliğiyle, ne kadar farklılığı öne çıkarırsa çıkarsın moda bir 'üniforma' meselesi. Gözde olan şey 'grunge' da olsa, 'hippilik' de olsa sonunda kendisini 'o' sistemin içinde tanımlayan kişi birörnek *(uniform)* olmayı kabullenmiş demektir. Bu anlamda modayla ideoloji arasında, hatta modayla otoriter yaklaşımlar arasında bir gizli ve tehlikeli ilişki bulunduğu belli. Her diktatoryal dönemin, hatta her hassas politik dönem ve yönetimin kendisine bir moda oluşturduğuna bakarak bunu anlamak mümkün. Kuvayı Milliye'cilerin kalpakları, Mao'nun gömlek ve şapkaları, Ecevit'in mavisi bunun hayatımızdaki örnekleri.

Hepsi tamam, derece derece doğru. Fakat geride hâlâ çok önemli bir başka şey var. Moda, bir dil, bir sistem, bir iletişim aracı olarak kendi hükmünü icra ederken bir başka şeye daha katkıda bulunur. Bu, egemen görselliğin yaygınlaşmasıdır.

Modanın, moda dışına taşan, gerçekten de en önemli işlevi budur. Çünkü, görsellik dediğimiz şey, bizim dünyayı algılayışımızı ve onu görsel olarak yeniden kurgulayışımızı etkileyen en güçlü araçtır. Nedeni şu...

Kübizm, Minimalizm, Suprematizm, Ekspresyonizm gibi görsellik sistemleri doğada bulunan şeyler değil. Onları biz tanımlar ve biçim-

lendiririz. Bu özellikleri nedeniyle de doğaya ve bizim alışkanlıklarımıza yabancıdırlar. Yerli yerine oturabilmeleri için uzun bir sürenin geçmesi gerekir. Fakat, bir kez yerleştikten sonra bizim gündelik gerçeğimizin bir parçası niteliğini kazanır ve orada da durmazlar. Bizi, o andan başlayarak dünyayı bambaşka bir gözle algılamaya zorlarlar.

Zaman içinde, bu yeni görsellik, doğayı dönüştürmemizin bir aracı haline gelir. Çünkü, görsellik, yeni bir bilincin, yeni bir teknolojinin doğmasına katkıda bulunmakta, bizim, insanlık olarak kendimizde sakladığımız ve çoğu kez farkında olmadığımız gerçeklerimizin anlaşılmasına yol açmaktadır. Bir kültür oluşmaktadır çünkü. Örneğin Rönesans görselliği doğduktan sonra Hıristiyan metafiziği değişmiştir. Aynı şekilde Sürrealizmi, *Giacometti*'nin, o düşüncenin etkisi içinde yaptığı ve *Sartre*'ın 'dünyanın tozunu üstlerinde taşıyorlar' dediği Varoluşçu heykellerini anımsarsak bu sürecin nasıl işlediğini daha iyi kavrayabiliriz. Kısacası, görsellik giderek yeni bir zihinsel yapının gelişmesine ön ayak olur.

Bu oluşumun ortaya çıkması daha çok görsel sanatlar aracılığıyladır. Çok yakın bir zamana kadar resim bu işin en etkili aracıydı. Zamanla yerini farklı görsel üretim alanlarına bıraktı. Özellikle televizyon ve mimari bu işlevi üstlendi. Fakat, onların tümünden daha önemli olanı modadır işte.

Moda, belli bir görselliğin yaygınlaşmasındaki en önemli araçtır. Çevremizde gördüğümüz ve çoğu kez yadırgadığımız o giyim kuşam aslında belli ve o anda bize yabancı gelen fakat zamanla bilincimizin sınırlarını genişletecek bir görselliği bize taşımaktadır. Bizi, farkında olmadan içinde yaşadığımız ve sınırları belli bir dünyanın ötesine geçirmekte, kendimizi onunla at başı giden, onunla iç içe geçmiş bir teknolojiye uyarlamamızı sağlamaktadır. Kısacası, bize yeni bir gerçekliğin kapısını aralamaktadır. Kuşkusuz bu sürecin kapitalizmle yakın ilişkisi vardır ama o da bu yapının dışında kalmaz. Tersine, bu mekanizmayı iter, harekete geçirir.

Moda deyip geçmemeli. Çünkü, belki her şey gelip geçecek ama, modanın modası asla geçmeyecektir.

BİR FOTOROMAN MODA

Hayatımızın modanın ve modaların boyunduruğu altında olduğunu bilmeyenimiz yok. Bazılarımız bu boyunduruğa, tutsaklığa bile isteye giriyor. Bazılarımız ise bir ucundan bulaşsalar bile iyi kötü direniyorlar; en azından direniyormuş gibi yapıyorlar.

O direnişin bir anlamı var mı, doğrusu ciddi sorudur. Çünkü, modalar dediğimiz şey giyim kuşam modasının çok ötesinde bir yaygınlık taşıyor ve özünde görselliğe dayalı bir süreç oluşturuyor. Kaldı ki, giyim kuşam veya mimarlıkta kendisini gösteren, yeni tabiriyle söylemek gerekirse '*trend*'ler görsel kültüre dayalı olgular. Modayı görmeden oluşturmak nasıl olanaksızsa aynı şekilde modanın benimsenmesi de, yaşanması da, 'öncü' izleyici kitlesi dışında, gene görmek suretiyle oluşturulan bir kültür. Çünkü, başlan-

gıçta bize aykırı gelen açılımlara göre göre alışıyoruz. Alıştıktan sonra benimsemeye ve nihayet uygulamaya başlıyoruz. Belki kendimize özgü sentezler yapma çabasını bütünüyle bir kenara bırakmıyoruz ama modanın büyük egemenliği bizi kuşatıyor.

İşin içine görsellik girdikten sonra sorunun sadece giysi modasıyla sınırlı kaldığını düşünmek zor, dedim. Gerçekten de, moda bizi ilkin *yaşama biçimi* olarak etkiliyor. Yaşama biçimi denilen şey ise tıpkı modanın kendisi gibi gene bir görsellik içeriyor. Burada moda denilen şeyi daha geniş kapsamlı düşünmek gerekir. Mesela, bir toplumun 'modernleşmesi' nihayet belli modaların kalıcılık kazanması. Yani, eskilerin 'asrileşmek', şimdi bizim 'çağdaşlaşmak' dediğimiz şey bir görsel değişim. Konaktan apartmana geçmenin, apartmandan bu defa 'site içinde ev'e çıkmanın görsel yanı ne olacak, denebilir? Veya 'dicital' telefon kullanmak görsellik mi diye sorulabilir. İlk elde çok aykırı gelebilir ama, öyle, öncelikle görsel. Kaldı ki, moda dediğimiz şey, üstünde konuştuğumuz olgular, yani telefon veya MP3 bir sonuç sadece, işi oraya getiren bir dizi ve birbirine eklenmiş zincir halkası var.

Bu söylediğim o kadar ürkütücü bir şey değil. Modernitenin kuramsal, zihinsel yanı üstünde düşünenler sorunu bu yanıyla ele almıştır çok önceleri. Örneğin, bizim 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaptığımız büyük modernleşme hamlesi de, Tanzimat'tan sonra karşımıza çıkan benzeri atılımlar da bu 'görüntü ilkesi'ne bitişik şeyler. Görüntü özden önce geliyor ve hayatımızı ilkin kılık kıyafet, apartman dairesi gibi kavramların görüntüsüyle biçimlendiriyoruz. Onların arkaplanmda yer alan olgular daha sonra içselleştirdiğimiz şeyler. Böyle olmasaydı, kimse, 20. yüzyıl modernleşmesinin bizde niçin kılık kıyafetten başladığını kolay kolay açıklayamazdı. Sadece bizde böyle değil bu. Batı'da da *gardrop soyluları* diye bir kesim var; onların siyasi tarihini yakından etkilemiş bir öbektir bu ve vurguları da soyluluğun görselliğine dönüktür.

Şimdi benzeri bir şeyi *türban* konusunda yaşıyoruz. Bir muhafazakârlık simgesi olarak ortaya çıkan bu olgu, bütün o siyasal, kültürel tartışmaların ötesinde bir görüntü olgusu veya sorunsalı. Türbanlılar siyasal kimliklerini öncelikle bir görüntüyle ifade ediyorlar. Ötesi, arkadan geliyor. Nitekim, tartışma da bir görüntünün bir *simge* olup olmayacağı etrafında dönüyor. Göstergebilim açısından bakıldığında tartışılacak bir şey yok ortada; elbette, öyle: görüntü simgedir ya da her simge bir görüntüye sahiptir. Hatta bu ses veya bir

işaret söz konusu olduğunda da geçerli bir durum. Ayrıca, türbanın oluşturduğu görüntü, ardından başka görüntülerle bütünleşiyor. Türbanlı kadınlar o somut ve sabit görüntüyü başka görüntülerle, çağdaşlık diye algıladıkları diğer görüntü unsurlarıyla desteklemeye çalışıyorlar; işte, makyaj, markalar, giyim kuşam...

Bütün bunların ötesinde görüntüler ve o eksende yaratılmış modalar hayatımızı o kadar etkiliyor ki, bir parça televizyon izleyen herkes, onların ne ölçüde bizi kıskıvrak bağladığını belki fark etmiyor bile. Ama, onu yaşıyor. Hatta, bizi, adım adım peşinden gitmeye, bir bulmacanın parçalarını teker teker bulmaya bile zorluyor. Bir örnek vereyim...

Bundan bir süre önce *Okan Bayülgen*'in bir televizyon programına çığlık çığlığa bağıran, çok komik, mahalle kızı edalı birisi çıkmaya başladı. Aynı zamanda keman çalıyordu. Diğer görüntü üreticileri kendisini keşfetmekte gecikmediler. Bu defa bir sakız reklamında görünmeye başladı. Aynı tavrı kullanıyordu. Arkadaki 'bıyıklı'dan söz ediyordu, oncaları arasında onu seçiyordu, 'degaje'sini özenle vurguluyordu. Bir de yeni bir sözü durmadan tekrarlıyordu: 'yıkılıyo!...'

Aradan bir süre daha geçtikten sonra beklenen oldu ve o da bir 'kaset yaptı'. Yaz boyunca belli kanallar o kasetin en 'önemli' şarkısını çalıp durdu. İzlememek olanaksızdı. İlginç olanı şarkının sözleriydi. Tek başına ele alındığında bazı lafların hiçbir anlamı yoktu, 'buraları yıkılıyo'yla başladıktan sonra, arkasına 'bıyıklı'nın takıldığını belirtiyor, nihayet nakaratın sonunda 'yasla başını degajeme doğru' diyordu. Ama, işte biliyoruz ki, o sözler kendi başına bir anlam taşımıyor. Biz, o şarkıcıyı, o 'tipi', biliyoruz, 'tanıyoruz'. Onu izlemeye zorlanıyoruz. Onunla bir tanışıklığımız var. Sözleri o tanışıklık içinde algılıyor, yerli yerine oturtuyoruz. Kısacası, kemancı kızla maceramız sürüyor. Fakat, bu tanışıklık kendiliğinden kurulmuyor. Bir görsellik sürecinde oluşuyor. Üstelik bu süreç bir *'fotoroman'*. Görsel medyalar, bir moda yaratıyor ve ondan sonra o modayı sonuçlandırıp yerine bir başkasını koyana kadar hayatımızı bize bir fotoroman olarak yaşatıyor. Moda böyle kuruluyor, bilincimize böyle nüfuz ediyor. Oyuncu muyuz, izleyici miyiz, ondan bile emin değiliz.

Shakespeare, bütün dünya bir sahne, diyordu. Ya bir de televizyonu seyretse, bütün bunlara tanık olsaydı, ne derdi?

MODANIN ASKERİ KANADI

Şu sıralar Türkiye'de NATO karşıtı gösteriler yapılıyor. İkili bir çıkış bu: bir tarafta doğrudan doğruya NATO 'ya dönük bir yanı var tepkilerin. Öte yandan günümüzün ABD dış politikası eleştiriliyor. Ne var ki, NATO eleştirisi, onun, ABD'ye bağlı, neredeyse ABD'ye ait bir organ diye görülmesinden kaynaklanıyor. Öte yandan ABD eleştirisinin de, ABD- NATO özdeşliğine dönük tepkinin de altında yatan en önemli neden, bu iki olgunun militarizm noktasında kesişmesi. Eleştiri, örtülü ve dolaylı bir biçimde militarizme dönük bir eleştiri niteliği kazanıyor, işin özü.

Türkiye'de NATO eleştirilerinin bir tarihi var. 1968 kuşağının varoluş nedenlerinden birisi adeta NATO karşıtlığı. O kuşak bugün de sözünü ettiğim tepkilere biraz 'eski tüfekler' sıfatıyla katılıyor. Gösterilerde yer alıyor. Ellerinde, 1968'de açtıklarını andıran pankartlar var.

Ben, 1968 olaylarının içinde de bulundum sayılır. Asıl, 1978 kuşağının bir üyesiyim. Fakat, Ankara'da geçirdiğim o yıllarda, çocuk yaşımda, Zafer Meydanı'nda, Tandoğan Meydam'nda yapılan mitinglere katılmıştım. Uzaktan da olsa o dönemin öğrenci liderlerini izlemiştim. Bunlar, 1971 yılında 12 Mart muhtırasına giden günlerdi ve ne günlerdi.

O tarihlerde 'devrimcilik' bir varoluş biçimiydi. Bir sıfattı. Fakat ondan da öte bir nitelikti. Karşısında yer alan 'ülkücülük' de öyleydi. Her iki taraf da kendisini belli bir biçimde 'ifade' ederdi ve bu ifade daima 'semboller' ve 'görüntü' üstünden olurdu. Giyim kuşam, saç, sakal, bıyık tıraşı bu işin dışa vuran yüzüydü. Devrimcilerin sert ve keskin bakışları, balıkçı yaka kalın kazakları, bol paçalı pantolonları, yeşil-haki arası askeri parkaları, askeri postalları, kalın pos bıyıkları, ülkücülerin sarkık bıyıkları hep aynı soyun farklı türevleriydi. Yürüyüşler bile ona göreydi.

Şimdi, *Economist* dergisi, farklı bir bağlamda olsa bile (yeniden yükselen uluslararası enflasyon) kapak yapıp, 'apartman ayakkabı'lardan birisinin görüntüsünü yayınlayarak, '1970'lere dönüş' dedi. Nereye baksam aynı şeyleri görüyorum. Zaman içinde geriye doğru bir yolculuk yapmış gibiyim. Otuz yıl sonra etrafımda aynı saçlar, kılık kıyafet var.

Bu beni bir hayli şaşırtıyor. Her şeyden önce 1970'lerin, moda ve siyaset arasında yaşadığı bir iç çelişkisini yeniden yaşadığını düşünüyorum, dünyanın. O tarihlerde de, sol kesim militarist yaklaşıma karşıydı. Gerçi ordu ekseninde devrim isteyen ve bekleyen bir çevre vardı, fakat eylemlerin büyük ekseni özgürlükçü bir dünya arayışına yönelikti. Üstelik o yıllarda faşizan askeri darbeler gündeme gelmeye başlamıştı ve örneğin Şili'de solun büyük umudu Allende bir askeri darbeyle yıkılmıştı. Buna karşı çıkmamak olanaksızdı. Kaldı ki, olayların arkasında 1968'in bütün tabuları yıkmaya ahdetmiş özgürlük/çü ruhu vardı. (O yılları anlatan en güzel filmlerden birisi olan Schlesinger'in *Pazar Günü, Kötü Pazar Günü*'nü izleyenler bu anlayışın çok çarpıcı ve dokunaklı bir ifadesini bulacaktır.) Gel gör ki, bunca özgürlük iddia ve arayışına mukabil dönemin gençliği 'moda' deyince militarizmi düşünüyordu. Yukarıda anlattığım 'görüntü' tam anlamıyla, bütün boyutlarıyla buram buram militarizm kokuyordu. Bir sertlik vardı işin içinde.

Anlamak güç değil. Dönemin ruhuna egemen olan şey, başka tür bir militarizmdi: gerilla faaliyeti. Che Guavera'nın, Castro'nun anım-

sattığı ve neredeyse önderlik ettiği bir düştü gerilla faaliyeti. Herkes kendisini devrime giden yolda o sürecin bir parçası sayıyordu. Herkeste bir parça gerilla ruhu vardı. O zaman da militarizm bir 'ruh' olarak modaya sızıyordu. Üstelik, bu 'moda' ile, Beatles üstünden dönüşerek gelen bol paçalı, bele oturmuş, dar gövdeli giysi, uzun saç arasında bir çelişki söz konusuydu. Militarist eda içinde olanlar diğerlerine 'muhallebi çocuğu', 'kek' ya da 'züppe' diye bakıyor, yeri geldiğinde onları sıkıştırmaktan çekinmiyorlardı. Şimdi, televizyonlarda NATO'ya hayır yürüyüşü yapan gençleri görünce aynı şeyleri düşünüyorum. Bu insanların çok büyük bir bölümü militarizme karşı. Ama kendilerini militarist bir ruhtan arındırabilmiş midir bu genç insanlar, başlı başına bir soru. Üstelik, bu, ruhtan öte görüntüyle ilgili bir süreç: aynı kot pantolon, vs.

Bu iş, yani militarizmin hâkimiyeti, sadece NATO'ya hayır diyenlerde görülmüyor. Çevresine bakan herkes, askeri renklerde, üstünde Amerikan ordusunda kullanılan yazı fontlarıyla yazılmış sözcüklerin yer aldığı gömlekler tişörtler, komandoların giydiği pantolonlar, ceketler giymiş birçok genç insan görebilir. İnanılır gibi değil ama, en 'sivil'ler neredeyse en askeri görüntüye, giyim kuşama sahip olanlar. Hele buna bir de Hummer arabalar veya devasa cipler eklenirse olayın 'vahameti' daha bir anlaşılır.

Militarizm korkunç bir şey. Onu reddetmenin her türü doğru bir eylem. Demokrasinin gitgide daha çok yaygınlaştığı, yayılmak istendiği bir dönemde bu bilinç hem doğal hem sevindirici. Ama, militarizm biten bir şey değil. Hayata sızan bir şey. Neredeyse, insanın, 'ondan kurtuluş yok' diyeceği geliyor. Bunun nedeni, herhalde 'kötülük'le olan doğrudan ilişkisi. Ama, bu kötülük de kötülerin en kötüsü. Çünkü, gücü simgeliyor, gücü vurguluyor. Yani, insan doğasına, dokusuna en aykırı olan şeyi. Her çevreme baktığımda onu görüyorum: bugünkü insanın güce tapınmasını. Askeri kılık kıyafet o anlayışın, o kaba güç tutkusunun bir yansıması sadece.

Geçenlerde taksiyle bir yerden bir yere giderken trafik tıkandı. Sıkıntı içinde sağa sola bakarken duvarda dev gibi bir afiş gördüm. Yarı çıplak, çok güzel bir kadın resmi vardı üstünde. Kadın, vücudunun üst kısmındaki giysileri çıkarmıştı. Altındaki pantolonu çıkarmaya hazırlanıyordu. Düğmelerini açmış, pantolonu bir parça sıyırmış, tam o noktada durmuştu. Kameraya değil, uzaklarda bir yere bakıyordu. Bir kot reklamıydı gördüğüm. Az sonra trafik açıldı, araba hareket etti, zaten bana bakmayan (ama tam da öylelikle bana bakan) kadın yavaş yavaş arkada kaldı, ben de düşünmeye durdum. O trafik keşmekeşinde yapacak daha iyi bir şey de yoktu.

Laura Mulvey 1970'lerde meşhur makalesini yazdı ve sinemanın erkek-egemen bir bakışla yapıldığını saptadı. Belli bir psikanaliz 'ger-

çeğinden' hareket eden yazar, 'bakış' dediğimiz şeyin masum değil, bilinçli bir edim olduğunu öne sürüyordu. Bu, *Freud*'un yazdıklarında zaten mevcut olan bir bilgiydi. Freud, *'skopofili'* ('bakma tutkusu' diyelim) diye tanımlanan bu edimin ikincil dürtülerden olduğunu belirtmişti. İşin buraya kadar olan kısmı daha genel bir anlam içeriyordu. Ne var ki, biraz daha derinleştirildiğinde, bakmak, bambaşka bir eylem olmaktaydı. Çünkü, erkek, bakmak yoluyla sadece bir egemenlik kurmakla kalmıyordu. Bakmak, aynı zamanda, bir boşluğu doldurmanın da aracıydı. Çünkü, iş, bakmaktan çıkıyor, 'dikizleme'ye dönüşüyordu. Dikizlediğimiz zaman, çok karmaşık bir mekanizma işliyor ve bütün bir psikanaliz kuramının hadım edilme kompleksi, fetişleştirme gibi süreçleri uyarılıyordu.

Mulvey, bunları söz konusu ettiği yazısında, Hollywood'un buradan yola çıktığını, kadını sinemada 'bakılan nesne' konumuna taşıdığını ve orada tuttuğunu söylüyordu. Sinema, bu yanıyla, erkeğe, bakmaktan kaynaklanan zevki tattıran, o zevki doyuran bir olguydu. Çok tartışılan bu makaleden 'feminist sinema' çözümlemeleri çıktı, feminist sinema başlı başına bir çalışma alanı haline geldi. Kadının nasıl resmedildiği, nasıl gösterildiği, nasıl izlendiği bu incelemelerde bulgulandı. Bu çalışmaların çok önemli bir bölümünü Batı resim tarihinin en önemli konularından birisi olan *Yatan Nü* oluşturdu, örneğin. Ayrıca, pornografinin bir görüntü tekniği olarak özellikleri, 'dinamikleri' değerlendirildi. Kameraya bakmak nedir, niçin ve ne zaman oyuncuyla izleyici göz göze gelir, türünden sorular yanıtlandı. Büyük bir literatür gelişti.

Evet, Mulvey, Hollywood sinemasını söz konusu ediyordu yazısında, ama o günden bu yana köprülerin altından çok su akmıştı. Hollywood bildiğini yapmayı sürdürürken bayrak yarışında öne geçen artık reklam endüstrisiydi. Reklam filmleri, fotoğrafları, kısacası reklamların ürettiği görüntüler, eğer söz konusu olan masumiyetse, çok daha 'tehlikeli' bir düzen kurmuştu. Sağımız solumuz her yer erotik görüntülerle yüklenmişti. Artık sürekli olarak görüntüler aracılığıyla 'kışkırtıldığımız' bir dünyada yaşıyorduk.

Burada ilginç olan şuydu: görüntü masum olabilir de olmayabilir de. O başka bir şey. Önem kazanan, *bakışa* dönük yoğunlaşmaydı. Bakış, sürekli olarak kışkırtılıyor, kendiliğinden bir süreç olmaktan uzaklaştırılıyor, erotikleştiriliyor, baştan çıkarma/çıkarılma dürtüleriyle iç içe geçiriliyordu. En azından erkekler olarak, halimizden

memnun muyduk değil miydik, bilmiyorum ama (ebedi bir dikizci olarak benim fazla bir şikayetim yok, olsa olsa işlerin niteliğinden yakınabilirim), dışına çıkmanın çok zor olduğu bir şartlandırı(ıl)ma sürecinden geçtiğimiz muhakkak.

Bundan daha beteri de var: bu oluşum, aslında *kadının fetişleştirilmesi* anlamına geliyor, yukarıda söylediğim gibi. Ne var ki, fetişleştirme kendi dinamikleriyle işlemiyor. Tam tersine, öncelikle kadının nesneleştirilmesine dayanıyor. Bütün o görüntü üretme teknikleriyle birlikte kadın tam manasıyla bir 'obje' artık. Bakılan, bakılarak tüketilen (ama kadını tüketmek mümkün mü?) bir meta.

Bunun gelip dayandığı en uç nokta pornografi dünyası. Orada, artık tümüyle başka bir anlama taşınmış bir kadın var. Reklam dünyasının geliştirdiği kadın imgesiyle pornografinin imgesi arasındaki fark ise, reklamcılığın, 'sanat' ve '*erotizm*' paravanalarının arkasına saklanması. Bu iki unsur ona, yaptığını daha 'rahat' bir biçimde iletmesinin olanaklarını sağlıyor. Ama biraz daha dikkatle bakıldığında erotizm dediğimizde ilk akla gelenin yerini bu (yeni) görüntü süreçlerinde de bir *gizli pornografi*'nin aldığını vurgulamak gerek.

O zaman geriye şu soru kalıyor: bütün bu yaşananlara kadınlar ne diyor? Örneğin, demin andığım reklam, yani iletisi olduğu kot pantolon, kadınlara da hitap eden bir nesne değil mi? Öyleyse, o *erotik kadın* imgesi, o nesneyi tüketmeye hazır kadın kitlesi için ne anlam taşıyor?

Bu noktada daha vahim bir dinamik işliyor: kadınlar, bu sürece tepki göstermek yerine (ki, bu, feminist bilinç bağlamında ve kadının nesneleştirilmesi/metalaştırılması bağlamında gerçekten de onların yapması gereken bir şeydir) o görüntülerde yer alan kadınlarla kendilerini yapay ve gerçekdışı, dolayısıyla da usdışı bir biçimde özdeşleştirme yoluna gidiyorlar. Tepki gösterme reflekslerini köreltiyorlar. Kendilerini bu yoldan ayrıca erkek-egemen bir ideolojinin parçası haline getiriyorlar. Eğer içinde bulunduğumuz dünyada feminizmin geri çekilmesinden söz ediyorsak, altında bu tür açılımların da etkisini aramak gerek. Çünkü, bu değindiğim yapı, son kertede, bir iktidar sorunudur. Bakış, bir iktidar kurma aracıdır. Erkek egemen bakış, erkek iktidarını pekiştirmenin bir yoludur. Onunla özdeşleşen kadınların ne yaptığını da gene kadınlar söylesin.

Evet, tehlikelidir görüntü!

KASKETLERLE FÖTRLER

Can Dündar'ın hazırladığı *Ecevit*'in yaşamını konu edinen belgeselde onun 1960'larda çekilmiş bir filmi gösterildi. Ailenin ilginç görüntüleriydi izlediklerim, ama gene de bana daha çekici geleni, pek yakışmamasına rağmen Ecevit'in başındaki fötr şapkaydı.

O yıllar öyleydi.

Ben de babamı ve arkadaşlarını başlarındaki fötr şapkalarıyla tanıdım.

Hele, 12 Mart'a giden günlerde, bir akşam babamın, görkemli vücudu ve bütün kız arkadaşlarımın kendisine belli bir 'ilgi' duymasına yol açan yakışıklılığıyla, alışkanlığının çok tersine, geççe bir vakit, birkaç bina ötemizdeki bankaya atılan bombadan sonra gelen adli kişilerin tahkikatı yapmaktaki beceriksizliğine gülerek, başında

duran, kendisine çok yakışmış, İngiltere'den alınmış fötr şapkayla kapıdan eve girişini bugünmüş gibi anımsıyorum. 1950'li yıllardaki resimleri gene öyle. Mesele sadece fötrde değil üstelik; şıklıkta. Bir tanesinde iki dayımla bakmış makineye, Taksim Anıtı önünde, üçü de jilet gibi, şapkalar da cabası. Fakat o fotoğrafta babamın başında çok şık bir İskoç kasvet var. İki dayım da fötr takmış. Yıllar sonra, ben o fotoğrafı bulup çıkarıp çalışma odama asmak için çerçeveletiğimde babam gördü ve diğerlerinin fötrlerine karşılık kendisinin kasketli olmasına epey bir hayıflandı.

Fötr, o zamanlar kentli olmanın alameti farikası gibiydi. Ankara'da, İstanbul'da bir erkeğin başında fötr şapka olmaksızın ortaya çıkması düşünülemezdi bile.

Aradan zaman geçti, fötr şapka yerini kaskete bıraktı. İşin başını Ecevit çekti.

Ecevit, 'Karaoğlan' olduğu yıllarda ilk iş fötrü attı, başına bir kasket geçirdi. Başlangıçta daha köylü kasketlerini andıran şeyler kullanırdı; sonraları bir acayip, gemici şapkasına benzer şeyleri kafasından çıkarmaz oldu. Şehirlilikten 'halkçılığa' geçişin bir bedeli olacaktı, zahir. Kaldı ki, 1970'ler hepten öyleydi. O yılları yaşamış kim unutabilir, asker postalları, haki renk parkalar, el örgüsü balıkçı yaka kazaklar giyen, kalın bıyıklı devrimcileri.

Öte yandan, *Demirel*, daima başında fötrle dolaştı. Onu Kars'ta ilk kez 1965 yılında gördüğümde elinde fötr şapkası vardı. Öyle, önümden geçmişti. O gün bugündür fötr şapkadan kopmadı. Oysa köyden yetişmişti ve ilk fotoğraflarında başında basbayağı kasket vardı. Sınıf atlamış muhafazakâr Demirel, elde ettiği 'statü'yü asla bırakmadı. İşin şaşırtıcı yanı, Ecevit'in adı dağa taşa 'Halkçı Ecevit' diye yazılsa da Demirel'in şapkası halk arasında daha yaygın bir ün kazandı. Üstelik Demirel, '70'lerin kasket baskısına direniyordu.

Nitekim, 1970'lerde gene babam ve dayımla çekilmiş bir fotoğrafıma bakıyorum. Şu an gibi anımsıyorum: kurşun rengi bir kış günüydü. Ankara'daydık. 'Gökdelen'in önündeydik. Aralarına girdim. İkisini de kollarından tuttum. Fotoğrafı gençten bir çocuk çekti. Baktık, gülümsedik: üçümüzün de yüzüne başımızdaki kasketlerin gölgesi düşmüş. Başında fötr şapkası olmadığına üzülen babam o gün bugündür kasketle dolaşıyor. Şimdi evde naylonlara sarılı, her birisi Paris, Londra, Roma gibi bir başka efsane şehirden alınmış canım fötrlerini hatırlamıyor bile.

Bir daha da Demirel'den başka kimseyi fötrle görmedim.

Fakat ben de ara ara fötr şapka taktım. Hâlâ da çok hoşuma gider. Hele yazları hasır şapkalar giymeye bayılırım. Ama...

Bütün bir toplumun dönüşümünü bu 'kasket-fötr' ikileminde bulmak mümkün. Hele köy kökenli Demirel'in fötrüyle kent kökenli Ecevit'in kasketini düşününce bu iş haydi haydi böyle. Siyasal, toplumsal tarihi hep 'olgular' üstünden giderek yazmaya çalışıyoruz. Ama bu türden çelişkilerin en kapsamlı kuramsal açıklamalardan daha belirleyici olduğunu unutuyoruz.

Odamda duran, Ecevit'i İnönü'yle gösteren hiçbir yerde yayımlanmamış fotoğrafa bakıyorum. İnönü'nün şıklığıyla yarışan, şık, pırıl pırıl bir Ecevit var. Oysa, son otuz yılını Ecevit aynı 'gardırop'la geçirdi.

Bu lider tavırlarının toplumsal kuram açısından anlamı yok denebilir mi?

Şu sıralarda sokakta gördüğüm kadınlar ve erkekler ise başlarına Amerikan beyzbol oyuncularının o acayip şapkasını takıyorlar. Bakalım bazıları çok berbat görünen o şapkayı meydanlarda sallayan ilk siyasetçi kim olacak?

YALAN DÜNYA DEĞİL, YALAN MARKA

Son zamanlarda giyim kuşamla ilgili üç şey dikkatimi çekiyor.

Her zaman büyük bir dikkatle izlediğim kadınların, kızların ellerine, kollarına, önceki dönemlerden daha farklı bir nazarla bakıyorum. Beni buna icbar ediyorlar. Çünkü bu eller ve kollar artık birbirinden alımlı, birbirinden iri yüzükler ve bileziklerle kaplı. Neredeyse birer külçe bunların her birisi. Elmas ya da iri inci yüzükler, pırlanta tek taşlar gibi duruyorlar. Hatta onlardan fazlası var. Fakat, bunların hiçbiri gerçek değil. Tamamı taklit, günün moda deyimiyle 'imitasyon'. Ne var ki, sahipleri bunların yapay olduğunu saklamıyor. Aksine göğüslerini gere gere, hatta tam tersine yapay olduklarını vurgulayarak bunları ellerinde, kollarında taşıyorlar. Neredeyse bu yapaylıklarını abartıyorlar, bunları yapay oldukları için kullanıyorlar.

Öte tarafta saatler var; yapay yüzük ve bileziklerle iç içe saatler bunlar. Her birisi at nalı büyüklüğünde. (Bu arada benim saatim de bir o kadar büyük; fakat modaya uymaktan farklı dertlerim var, onu kullanırken.) Bileklerde nasıl taşmabildiğine insan şaşıyor. Eskinin küçük, neredeyse minyatür, bir servet değerinde olan, mücevher saatlerinden değil bunlar. Tam tersine, tümünde bir tasarım gayreti göze çarpmakla birlikte, bunlar da, mücevherler gibi, çarşıdan alınmış, büyük, yerleşik markaların taklidi olan saatler. Hatta, bu yaz bir tatil beldesinde insanı şaşırtacak kadar çok saatçi ve saat görüp ne olduğunu sorduğumda bana hepsinin sahte olduğunu, bunun ayrı bir sanayi meydana getirdiğini belirttiler. Bununla birlikte asıl ilgilendiğim şey bu saatlerin boyutları. İnsanları korkutacak kadar büyümesi bu saatlerin ne ifade ediyor?

Bu soruyu sorduğumda aklıma üçüncü görüntü geliyor: erkeklerin giymeye başladığı gömlekler. Bakıyorum, onlar da bir abartıya doğru gidiyor; üstelik de iki düzeyde. Öncelikle, 1970'leri anımsatan bu gömleklerde desenler ve renkler artık alışılmış dikkatlerin ve çekincelerin çok ötesinde. Karman çorman, alaca bulaca renkler ve desenler bambaşka bir dünyanın yansıması; bu besbelli. İkincisi, gömlekler de diğer giysiler de gitgide darlaşıyor. Sadece darlaşmakla da kalmıyor. Darlaşmaları belli bir vurguyu öne çıkarmak anlamını taşıyor. Aynı zamanda bütün tasarımlarda belli bir 'şiddet' göze çarpıyor. Vitrinlere ve vücutlara bakınca insan tıpkı 1970'lerde, o dönemin politik atmosferinden kaynaklanan şiddette olduğu üzere bir gerilim görüyor. Etrafa aldırmadığı izlenimi uyandıran, başına buyrukluğu öne çıkaran bir anlayış var bu tasarımlarda.

Bu üç unsur yan yana gelince insan neler oluyor diye düşünüyor. Biraz kendisini ve kafasını zorlayınca da kimi açıklamalar bulabiliyor.

Önce şunu söyleyeyim: bugünkü moda tasarımlarının arkasında 1970'lerin rüzgârı esiyor. Fakat, 1970'lerin getirdiği anlayışın dayanakları çok farklıydı. O yıllar, 1968 olaylarının etkisi altındaydı. O da en geniş anlamda özgürlük demekti. Gerek politik düzeyde gerekse insan ilişkileri düzeyinde 1960'lar bir özürleşme dönemiydi. O dönemde yaşayan insanlar bedenlerini, kimliklerini büyük bir özgürlük açılımıyla keşfediyorlardı. Öte yandan, politik oluşumlar yerleşik sistemlere, devlete kafa tutmayı, başkaldırmayı öngörüyor ve gerektiriyordu. O yıllar terörizmin bir politik ideoloji haline gelişine tanıklık ediyordu. Politik şiddet hayıtın en önemli gerçekleri ara-

smda yer alıyordu. Başkaldırı bir varoluş gerçeğiydi. Modanın renkliliği ve diğer biçimsel özellikleri (moda zaten tepeden tırnağa bir biçim olgusudur) bu 'gerçekler'i yansıtıyordu. Sertliği bu gerekçelerden türüyordu.

Şimdi durup düşününce bugünkü moda tarzının 1970'lere yaslanmasını açıklayacak hiçbir şey yok. Ne politik ortam ne gündelik yaşam ne bu modayı benimseyenlerin zihniyeti 1970'lerden bir şeye dayanıyor. Bu durum, ilk bakışta yadırgatıcı. Ama, tam da bu neden bugünkü 'moda durumu'nu açıklıyor.

1970'lerdeki yaklaşım abartılı bir tavrı dışa vururken ve o dışa vurumun içinde/altında politik bir öz yer alırken, bugünkü abartı işin bütünüyle politik bir yapıdan uzaklaşmasından, kendi içine dönmesinden kaynaklanıyor. Bugünkü moda tümüyle kişisel bir görüntüyü öne çıkarıyor. Toplumsal boyutu olan bir gerilimden, 'benim' diyen bir anlayışa geçilmiş gibi görünüyor bugün. Bu bir gerçek ve kendisini en çok da değindiğim o abartılarda kanıtlıyor. Bütün o büyüdükçe büyüyen saatler, bütün o renklendikçe renklenen gömlekler, gitgide daha çok karmaşıklaşan desenler, birer yalancılık rumuzu gibi taşman yapay marka saatler ve onların heyula gibi boyutları, sahiplerinin kendilerine, kişiliklerine dönük bir vurgudan başka bir şey değil. Artık toplumsal değil, çok bireysel bir öz var. Buna bireysel demek bile yanlış. Hayli bireyci bir kapsam bu. Ben herkesten önemliyim demek bu, gerçekte.

Belki bu da görmezden gelinebilirdi. Fakat sorun daha tehlikeli bir kavram etrafında biraz daha derinleşiyor: *yalan ve taklit*. İnsanlar eğer göz göre göre yapay bir şeyi, çalıntı bir tasarım veya markayı üstlerinde taşıyabiliyorlarsa ve doğrudan bu yapaylığın kendisini benimsiyorlarsa ortada bir sorun var demektir. Belki burada başka bir görüş öne sürülebilir ve bu tavır o gerçek markalarla alay etmek anlamı taşıyabilir, ama bunun kabul edilecek bir yanı yok. Çünkü, başkaldırı ve itiraz, karşı çıkılan şeyle özdeşleşerek olmaz. O nedenle bugün iç mimarlıkta görülen modada izlenen yalan, hayatın neredeyse ta kendisi ve asal gerçeği. İnsanlar o abartılı nesneleri üstlerinde taşıyınca hayatlarının bir yalan olduğunu bağıra bağıra söylemiş oluyorlar.

Ne var ki, onların hayatlarının yalan olması, hayatın yalan olduğu anlamına gelmiyor.

III
PORNOGRAFİ



Milo Venüsü, arkadan görünüş, Louvre Müzesi, M.Ö. 150-100 arası.

1
Pornografi ve Fazlası

SİBEL KEKİLLİ Mİ PORNOCU, BİZ Mİ?



Simone de Beauvoir, *Marquis de Sade*'la ilgili kitabına *Sade'ı Yakalım mı?* başlığını koymuştu. Doğal ya da olağandı bu anlayış ve yaklaşım. Toplumlar yerleşik ahlâk anlayışlarını, kurulu düzenlerini, genel ilişki ağlarını değil yıkmayı ve parçalamayı, onların dışına çıkmayı düşünen herkes için aklından aynı şeyi geçirir: onu yakmalı! Şimdi, kendisinden önce internet aracılığıyla pornografik resimleri gelen *Fatih Akın*'ın çarpıcı *Duvara Karşı* filminin başrol oyuncusu *Sibel Kekilli* için de biz aynı şeyi düşünüyoruz.

Burada bir saptama yapmak gerek: elbette Kekilli'nin yaptığıyla Sade'ın yaptığı aynı değil. Çok aykırı bir çizgiden yürüyüp, ahlâksızlık veya sapkınlık diye nitelendirilecek her şeyi yapan, buna mukabil yepyeni ve çok daha anlamlı bir ahlâki yaklaşım oluşturan *kötü-*

lük edebiyatı yazarlarıyla Kekilli'yi aynı kefeye koymak büyük bir haksızlık olur. Kekilli, kendisinden yola çıkarak, yepyeni bir düzlem yaratarak belli bir ahlâki tutumu savunmadı hiçbir zaman. Tam tersine, pornografi denilen olgunun mantığına çok uygun bir yolu seçti, parasızlık sorununu aşmak için belli filmlerde rol aldı.

Hepsi burada kalsaydı o da bir süre sonra unutulacak, sayısız benzeri insan gibi yitip gidecekti. Fakat, başka bir şey ortaya çıktı: biz, onun kimliğinde, kişiliğinde kendimize, sonradan zorunlu olarak bir kahramana dönüştüreceğimiz bir kurban yarattık. Kekilli, işte o noktada bir Sade veya *Genet* olmaya doğru... gitmedi, itildi.

Kendi hayatının trajiğini yaşayan bir genç kızdı. Ailesi ve tutumu, göçmenliği, yalnızlığı, yetenekleri içinde çırpınırken bir yere geldi dayandı. Sıkışan herkes gibi kurbanlığa doğru ilerliyordu. Pornografik filmlerde oynaması sürecin başlangıcıydı. Nitekim o da, 'yaptığım bir isyandı' dedi. Gerçekten de, onun yaptıklarıyla 1968 kuşağı starlarının, hippilerinin, özgür seks mücadelecilerinin yaptığı arasında pek bir fark yoktu.

Gene de bütün bunlar aşılabilirdi. Eğer bu toplum insanlara daha özgür davranmayı bilse, onları daha çok anlamaya çalışsa, onlarla daha barışık yaşamayı öngörse, bütün bunlar basit ama zor bir hayatın öyküsü olarak bir kenara kaydedilebilir ve orada kalabilirdi. Oysa, biz kendimiz olmayı sürdürdük: yani, karşımızdakini ezmekten, onun geçmişini deşmekten, ona karşı kullanacağımız kirli çamaşırlar aramaktan vazgeçmedik. O zaman kurbanımızı ve kahramanımızı yarattık. Zaten öyledir, bu toplumun bilinç ve bilinçdışındaki kahramanları görkemli, savaşçı, direnişçilerden değil, mazlum, ezik ve kahır çekmişlerden doğuyor.

Üstelik bu defa işin içinde başka 'haslet'lerimiz de vardı. Gitgide artan milliyetçiliğimiz, Müslümanlığımız, gâvura karşı direnişimiz, kadın düşmanlığımız ve nihayet kendimizden çok başkalarına duyduğumuz merak birleşince, Kekilli bir anda ailesi, kendisi ve filmiyle birlikte gündemimize oturdu.

O zaman şöyle bir noktaya geldik: ikinci sınıf, sıradan ve çok basit, ucuz porno resimleriyle Kekilli'nin bir önemi yoktu. Fakat asıl pornografi onun geçmişinin, gizlerinin ortaya çıkarılmasındaydı. Çünkü, o sürecin ta kendisi bir pornografidir. Çünkü, saklı olanı, gizliyi yaşamak işin özünü oluşturur. Bir pornografi filmi izlemenin en zararsız yolu da odur.

İkincisi, Kekilli'nin yüzüne bakıyorduk ve onda bilinçdışımızda saklı tuttuğumuz 'o' kadını, yani günahı yaşamış, deneyimin çemberinden geçmiş, bizden açıkça farklı olanı görüyorduk. Bu da pornografinin hayata yansımasıydı, çünkü onun her resminde, gördüğümüz veya görmediğimiz ama tahayyül ettiğimiz 'film' devam ediyordu. Sinema starı ile pornografi starının farkı budur.

Evet, bir pornografi starını farklı kılan gerçekten de budur. Şöyle de söylenebilir: genelevde veya pavyonda çalışan bir kadın daima merak edilen, çekici bir şeydir. Çünkü, bize, canlı olarak, et ve kemik olarak yaşamadığımız bir hayatı anlatır. Bu, belki savaş görmüş, yaşamış, işkenceden geçmiş, adam öldürmüş birisi için de geçerlidir. Onlarda da yaşamadığımız, tanık olmadığımız bir insanı görürüz. Ne var ki, o olaylar zaten kolay kolay yaşayamayacağımız şeylerdir; ayrıca, onları yaşamak isteyeceğimiz de kuşkuludur. Oysa, andığım 'kadınlar' öyle değil. Onlar tam tersine, yaşamak istediğimiz ve hemen her gün yaşadığımız bir gerçeğin, insani bir durumun içinden çıkmış bir abartının dışavurumudur. O da cinselliğin çok önemli bir sürecinin işletilmeye başlamasıdır: hayal kurmak ve görüntüler üstünden bu edimi yaşamak. Yüzüne baktığınız kişiyi bir cinsel edim içinde tahayyül etmek. Onun pornografik veya cinsel eylemi içinde yaptıklarını, yani yapmak istediklerimizi ve belki de yapamadıklarımızı bir *transfer* mekanizması içinde yaşamak. Dolayısıyla, Kekilli'yi pornografi bağlamında tartışmak, aslında onu bu bağlamda *yaşama* çabamızın bir uzantısıdır.

Evet, şimdi sormak lazım: hangimiz pornografi içindeyiz, Kekilli mi, biz mi?

PORNOGRAFİNİN TEMAS NOKTASI



Bu yıl gördüğüm en ilginç sergilerden birisi, New York'ta açılan *Nan Goldin* sergisi. Aslında ne Goldin'i o kadar severim ne de serginin ilk bakışta göze çarpacak o derecede büyük bir önemi var. Bir fotoğraf ve video sanatçısı olan Goldin, daha önceki işlerinden çok da farklı olmayan çalışmalarını Chealsea'deki bir galeride gösteriyor.

Doğrusu Goldin'in sergisine, bir yapıtının fotoğrafını bir broşürün üstünde gördükten sonra gitmeye karar vermiştim. O işinde, duşta sevişen bir kadınla erkeği görüntülemişti. Cinselliğin gösterildiği birçok fotoğraftaki yapaylıktan uzak, daha 'gerçekçi' ve canlı duran bir görüntüydü. Nasıl olsa 22. Cadde'ye gidip bir galeriden çıkıp diğerine girerek bir dolu sergi görecektim, o arada Goldin'in o

fotoğrafının bulunduğu sergiye de girerim, diyordum. Nitekim öyle de yaptım.

Goldin, zaten otuz yıldır çektiği fotoğraflarla işin 'kritik' yanında yer alıyordu. Boston'da yaşarken makinesini travesti klüplerine, eşcinsellere, uyuşturucu müptelalarına, alkoliklere yöneltmiş, onların yeraltındaki hayatlarını bütün 'ihtişam ve sefalet'iyle yansıtmıştı. Alkol, cinsellik ya da uyuşturucunun içinden resmettiği insanlar da ondan hiçbir yüzlerini saklamamıştı. Goldin daha sonra New York'a taşındı, orada da fotoğraflar çekti ama bu defa fotoğraflardan saydam gösterileri hazırlıyor, bir müzik eşliğinde onları gene yeraltı kahvelerinde, klüp ve barlarında gösteriyordu.

Bu defa sergisine *Kalp Çarpıntısı* adını vermişti. Aslında beş çiftin fotoğraflarıydı çektiği kareler. Onları hem duvarlara astığı fotoğraflar olarak gösteriyordu hem de onlardan gene bir saydam gösterisi düzenlemişti. Aynı fotoğraflar değildi iki ayrı bölümde gösterilen işler. Ayrıca, saydam gösterisine *Björk*'ün o iş için yaptığı bir müzik eşlik ediyordu. (Ne yalan söyleyeyim, Björk de benim *sevmediğim* bir başka sanatçıdır.)

Duvarlardaki fotoğraflardan çok, saydamlar ilginçti. Çekiciliklerini yaratan da şuydu: Goldin, yukarıda söylediğim gibi beş çifti sevişirken görüntülemişti. Bunların birisi 'gay' bir çiftti; diğer bir çift çok gençti. Geriye kalan üç çiftin ise çocukları vardı. İşin şaşırtıcı yanı, gösterinin o çocuklar ve eşcinsel çiftle başlamasıydı.

Eşcinsel çiftin birçok fotoğrafı herhangi bir 'gey porno' dergisinde görülebilecek cinstendi. Bazılarında cinsel organlar doğrudan gösteriliyor, bazılarında da ilişki en mahrem yanıyla veriliyordu. İkincisi, hatta daha karmaşık olanı, çocuklar görüntüye girdiğinde başlıyordu.

Çocukları tek başına görüntülememişti fotoğrafçı. Tersine, anneleri babaları sevişirken onlar da içeriye giriyor, bir anlamda onlar da sevişmeye, hem de fiziksel olarak katılıyorlardı. Goldin hiçbir beis görmeden o görüntüleri kalıcılaştırmıştı.

Ben kaptırmış gösteriyi izlerken, içeriye daha önce girdiğim galerilerde de karşılaştığım bir grup kadın girdi. Anlaşılan haftanın belli bir gününde buluşmuş, toplu halde galeri gezen orta yaşın epey üstünde bir gruptu. Birkaç dakika Goldin'in işlerine baktılar, ardından epey rahatsız bir biçimde salonu terk ettiler. Kimsenin kimseye söyleyecek bir şeyi yoktu elbette ama, bu, üstünde düşü-

nülmeyecek şey de yok anlamına gelmiyordu. Kuşkusuz Goldin aykırı bir sanatçı. 1970'lerden bu yana gösterdiği bütün yapıtlarında bu özelliğini dışa vurdu. Ama bu Goldin'in andığım sergisinin, hiç değilse pornografiyle olan veya olmayan ilişkisi açısından ele alınmasına engel değil.

Gerçekten de Goldin'in sergisi düşündürücü. Yukarıda dediğim gibi erkek eşcinsel çiftin birçok görüntüsü herhangi bir porno sitesinde rahatlıkla görülebilir. Galerideki gösterimi bu özellikten uzak tutan, koruyan, alıkoyan neydi? Mekân mı, Goldin'in kimliği mi, izleyicinin kabulü mü, yoksa 'amaçlar' mı? İkincisi, çocuklu görüntüler de öyle yenir yutulur lokma değildi. Kimileri o resimlerin, basbayağı 'pedofili' örneği sayılabilirdi. Öte yandan, anne babayı ilişkisi içinde izleyen çocuk görüntüsü, neresinden bakılırsa bakılsın ilginç ama irkilticiydi. İzleyen açısından değil, pornografinin kuramı açısından. Zaten Goldin'in sergisini benim gözümde ilginç kılan da buydu: pornografiye dönük bilgimize yaptığı katkı.

Pornografi, gösterimle oluşan bir şey değil. O bir teşhir. Oysa görüntü kuramlarının neredeyse temelini oluşturan ana sorunsal burada da geçerlidir ve pornografiye anlamını yükleyen ona dönük bakıştır. Bir çıplaklığı izlemektir, pornografiyi öncelikle belirleyen şey. Cinsel organların teşhir edilmesi ya da edilmemesi önemli, fakat o kadar da belirleyici olmayan bir husus bu bağlamda.

İkincisi, izlemek, psikanalitik kurama göre ikincil derecede içgüdülerimizle ilgili bir şeydir ve bir yanıyla bilinçsizdir. Belli bir bilinçle bütünleştiğinde izlemek gözlemlemeye (dikizlemeye) dönüşür. Fakat o düzeyde bile, feminist görsel kuramın belirlediği gibi, izlemek bilinçli değil, daha çok sistematik bir süreçtir. Fakat pornografi söz konusu olduğunda sorunun sınırları da koşulları da değişir. Çünkü pornografi bir bilinç meselesidir, çünkü dile bağlı bir olgudur.

Pornografi, görüntüde yer alan kişiler sanki haberleri olmadan görüntülenmişler gibi oluşturulur. Öznelerin yani görüntüde yer alanların izleyenlere, dolayısıyla kameraya *bakmaması* bu nedenledir. Göz temasının başladığı noktada pornografi çatlar; çünkü, iş, o zaman bir mizansene, bir kurmacaya, bir tiyatroya dönüşür. Bunun da ötesinde göz temasının ne anlama geldiğini hem *Lacan* hem *Merleau-Ponty* hem de *Sartre* dikkatle ve ayrıntılı olarak izlemişlerdir.

Goldin'in çalışmasını pornografiden ayıran buydu. İki taraf da, görüntülenenler de izleyenler de, olup bitenin *bilinçle* kurgulandığını biliyordu. Bakanlar bakmış, görenler görmüştü. Biz sadece bir *süreci* izliyorduk! Gizli kamerayla çekilmiş olsa bile ortada bir kabul, dolayısıyla bir açıklık, bir *itiraf*, bir onay vardı. Bir *ifşa* değildi ortadaki. O nedenle ahlâki açıdan, hatta belki hukuki açıdan, gelenekler ve kabuller açısından ne kadar irkiltici bulursak bulalım Goldin'in işlerinde pornografik süreç oluşmamış, tamamlanmamıştı.

Gene de ne yalan söyleyeyim, ben fotoğraflardaki çocuklar belleğimde kalarak oradan belli rahatsızlıkla ayrıldım, kendime geleyim diye yağmur altında bir başka galeriye yöneldim.

Neyse ki, 22. Cadde'de onlarca galeri vardı...

YEMEK YAZISININ PORNOGRAFİSİ

Türkiye bir süredir faşizmi tartışıyor. Fakat bunun özel hayatlarda nasıl tezahür ettiğini sorgulamıyor. Tersinden söylenecekse, gündelik yaşamdaki değişimin faşizmle olan ilişkisini irdelemiyor. Oysa faşizm kadar hayatın içinde, ona gömülü olan bir ikinci ideoloji daha yoktur. 'Güçlüğü' de buradadır. En 'masum' şeylerin ne türden 'tehlikeler' doğurduğunu bilmeden faşizmi anlamak olanaksızdır. Gerçek ve en ürkütücü faşizm bir insanın, sıradan ve gündelik hayatın içinde, onun farkında olmadan uygulamasındadır. 'Haz' ve 'dil' kavramı bu gerçeğin en görünür olduğu yerdir. Buna bir de mahremiyetin işgalini eklemek gerekir. Üçüncünün kesiştiği nokta ise pornografidir ve bu olgu hayatlarımızı tahmin ettiğimizden daha çok etkilemektedir şu sıralar.

Bir orta sınıf kültürü içinde, pornografi, saklanması gerektiğine inanılan cinselliğin dışavurumu olarak bilinmiştir. Oysa, bir kimlik, bir aidiyet, bir öznel tercih, bireysellik söz konusu olduğunda, cinsellik, ancak açıklandığında işlevsel olabilen bir kavram. Dolayısıyla, pornografi cinselliğin mutlak anlamıyla ilişkili değildir. Cinsellikle de sınırlanmış ve sırlanmış bir özel yaşam durumudur onu belirleyen. Pornografi, cinsellik değil, cinselliği de içeren bir mahremiyet (ne yazık ki bu sözcükle karşılamaya çalışılan *privacy* sözcüğünün güncel Türkçe'de bir karşılığı bulunmuyor; en yakını tabii ki 'gizlilik' ya da 'özel yaşam' ama o da başka bir şey ve yetersiz) dolayımıdır. Herhangi bir öznelliğin 'zorla' açıklanması bu süreci başlatabilir. Daha da önemli olanı 'göstermek' değildir. Bir kişinin karar verip gizliliğini sergilemesiyle pornografya oluşmaz. 'Gösterilen' kişinin bu olaya maruz bırakılmasıdır eylemi başlatan. Tabii, izlemeyi seçmek de aynı bağlama yerleştirilebilir.

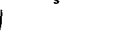
Dolayısıyla, *gösterenin gizliliğinin* açığa vurulması değil, *gösterilenin mahremiyetinin* ihlalidir pornografi ve bu yanıyla da bir tecavüz sorunudur, kısacası.

Türkiye'de bu gerçek son yılların getirdiği hedonizm bağlamında yaşanıyor. İnsanlar, zevklerinin kendilerinde uyandırdığı haz esrimelerini karşıdakine dayatmaktan da ayrı bir haz alıyor. Özel hayatların işgali artık bir alışkanlık. *Sinan Çetin* televizyonda kişilerin ilk kez nasıl yan yana geldiğini, nasıl öpüştüğünü onlara 'anlattırıyor.' İzleyiciler de bu ifşaata, bilinçli ve bilinçsiz, maruz bırakılıyor. Kimse anlattırmanın, izlettirmenin faşizan yanıyla ilgili değil. Öyleyse, denebilir, pornografiyle faşizm arasında kan bağı vardır. Çünkü, faşizmle haz arasında belki örtük ama kopmaz ilişki söz konusudur.

Bir ikinci örnek 'yemek' ve 'lokanta' yazıları. Örneğin, şöyle bir şey: "Hafif baharatlı sosla servisi yapılan çıtır çıtır kurbağa bacaklarını tadarak kendimden geçtiğimde yüz ifademi görmenizi isterdim doğrusu." Hangisi tartışılmalı? Tatla insanın kendinden geçişi mi, o anda oluşan yüz ifadesinin 'gösterilmek' istenmesi mi?

Bu satırları bir cinsel deneyimi betimlemek için anlatmaya kalksaydım bir gazetede, olmayacaktı. Ama yemek yazısında oluyor. Bu, acaba, hep bir 'açığı kapatmaya' dönük yüceltmenin ve yansıtmanın bireyselden çıkıp toplumsal planda kendisini bulması mıdır? Öyleyse *gizli pornografiyle* daha çok uzun süre iç içe yaşayacağız demektir. Fakat asıl korkunç olanı, bu gerçeğin içinde saklı olan faşizmin hayatlarımızı gitgide kuşatmasıdır.

PORNOGRAFİ VE ŞİDDET



Bildiğim kadarıyla İstanbul Film Festivali'nde tam, sinemalarda kesilmiş, sansürleşmiş kopyası gösterilen film, ismiyle ilgili bir tartışmayı ne yazık ki başlatmadı. Filmin ismi de, üstünde tartışılması gereken kavram da aynı: *Pornografi.*

1990'lı yıllarda Amerikalı yazar, romancı ve 'beat nesli' diye anılan *Ginsberg, Ferlinghetti* gibi efsane isimleri barındıran edebiyatçılardan o sıralarda arta kalan tek isim *Burroughs*'la yakın dostluk kurup, onların temel yaklaşımlarını kendi edebiyatına yansıtan kural tanımaz 'bilinçli metin hırsızı' feminist yazar *Kathy Acker,* yazdığı birçok yazıda pornografinin serbest bırakılması gerektiğini savunuyordu. Serbestliğini savunmak bir yana Acker, düpedüz pornografiden yana bir yazardı. Pornografinin bir özgürlük olduğunu öne sürüyordu. Bu

özgürlük siyasal, toplumsal bir özgürlükten daha fazlasını ifade ediyordu. Pornografi insanın bilinci, benliği ve belleğiyle barışmasıydı. Toplumsal yaşam bu üç olguya da kısıtlama getiriyordu. O kısıtlamayı yaratan ve uygulayan ana neden ve zemin, cinsellikti.

Bu yeni bir görüş değildi. Aslında *Michel Foucault* da *Cinselliğin Tarihi* isimli ve oylumlu yapıtında bu yaklaşımı ortaya koymuş, cinselliğin ve onu bile tayin eden asıl önemli kavram olan hazzın iktidarlar tarafından yönlendirilen, kullanılan bir şey haline geldiğini savunmuştu. Cinselliğin kategorileri, yani normal ve anormal cinsellik ve bunların gündelik hayattaki açılımları olan heteroseksüel ve homoseksüel ilişkiler, tamamen iktidar ve gelenek bağlamlarında bu konumlarını, niteliklerini kazanmıştı. Cinselliğin tarihi aslında iktidarın tarihiydi. O nedenle cinselliği anlamak bedeni, bilinci ve belleği anlamakla eşanlamlıydı.

Pornografi de böyle bir kavramdı. Antik Yunan'da örneğin bugün pornografi diye bildiğimiz şey yoktu. Belli bir anlayışta desenlenmiş antik Yunan vazolarında cinsellik, hem de bir haz aracı olarak ve bütün çıplaklığıyla, 'sert porno' olarak 'gösteriliyordu'. (Bilindiği gibi, cinsel organların sergilendiği ve cinsel ilişkinin bu niteliği taşıyacak biçimde gösterildiği pornografi *sert*, cinsel organların gösterilmediği pornografi de *yumuşak* pornografi olarak tanımlanıyor.) Zaman, din, iktidar, gelenek bağlamlarında bu anlayışı değiştirmiş, onu çeşitli kısıtlamalara tabi tutmuş ve sonunda pornografi denilen şeyi ortaya koymuştu. Cinselliğin kısıtlanması rahatlıkla tartışılabilecek bir şeydi. Çünkü, insanın bedenine yabancılaştırılması, öznesinden koparılması gibi süreçleri içeriyordu. Ama acaba pornografi de aynı anlayışla ele alınabilir miydi?

Kathy Acker, o tarihlerde yazdığı şiddetli yazılarda öyle olduğunu söylüyordu ve bu yazıları kendisiyle bütünüyle zıt görüşlerde olan *Andrea Dworkin*'e karşı yazıyordu.

Dworkin ise bunlara hiç aldırmadan bütünüyle başka bir görüşü savunuyor ve pornografinin özünde bir kadın sömürüsü olduğunu ileri sürüyordu. Dworkin bu görüşünü öne sürerken sayısız kanıt sunuyordu. Pornografik filmlerde gösterilen, dışa vurulan haz duygusunun bütünüyle 'kadının aldığı' ve 'kadın tarafından verilen' bir haz olduğunu belirtiyordu. Dolayısıyla, pornografi hem gerçekdışıydı hem de kadının nesneleştirilmesini içeren bir süreçti. Bu özelliğiyle pornografi, erkek egemen bir dünyaya 'hizmet sunuyor'du.

Onunla da kalmıyor, kadının ticari bir meta ve tüketim aracı haline gelmesine yol açıyordu.

Bu iki olgu da pornografi tartışmalarında çokça kullanılan yargılar. Devletlerse pornografiye sadece kısıtlı alanlarda izin verir ve onun dışında kalan kamusal alanda yasaklarken, yukarıdaki görüşlerden değil katı, dar bir ahlâk anlayışından yola çıkıyorlar. Böyle bir yaklaşım işine gelmiyor onların; çünkü, eğer böyle bir mantığı benimserlerse, o takdirde iktidarların kadın konusunda bambaşka bir yaklaşım içinde bulunması gerekir. Kadın konusundaki o yaklaşımını günlük hayatın her aşamasına yaygınlaştırmak zorunda kalır. Bu da erkek egemen bir düzenin büyük yara alması demektir. Bunu göze alamayacağından o kısıtlı ahlâk anlayışı pornografi konusunu ele almanın yeterli nedeni sayıyor.

Oysa pornografi tartışmalarında gözden ırak tutulmaması gereken çok daha farklı ve önemli bir unsur var.

Ben, bu konuda genellikle Kathy Acker'ın ve onun dayandığı *Butler, Gorzs* gibi feministlerin yaklaşımını benimsemekle birlikte, Dworkin'in karşımıza çıkardığı temel iddianın bir adım öteye götürülmesi gerektiği ve pornografinin bir şiddet unsuru olarak tanımlanması gerektiğini düşünüyorum.

Bilindiği gibi, cinsellik doğal bir şiddet içerir. Bu, şiddetin fiilen uygulanması demek değildir. Bedenlerin açılması, soyulup ortaya çıkarılması, size ait olan bir bedenin bu çıplaklıkla başkasına 'sunulması'dır. Bir başka deyişle, içerdiği rızaya rağmen cinsel ilişki bedenin kullandırılması, bedenin size ait olan iktidarının bir başkasıyla paylaşılmasıdır. Bu, insanın kendisine ait olanı dışlaması ve ondan vazgeçmesi anlamına gelir ve doğal bir şiddet içerir.

Pornografiyse bu şiddetin abartılması, kadın bedenin tüketilen bir meta olarak büsbütün yoğunlaştırılmış bir şiddete maruz bırakılmasıdır. Hele birçok pornografi filminin bu kadarıyla bile yetinmeyip, kadına yöneltilmiş büsbütün açık bir şiddeti öne çıkarması, pornografinin bir kavram olarak mahkûm edilmesini gerektiren temel anlayış olmalıdır.

O nedenle, pornografi ahlâkla ilgili değil, siyasetle ilgili bir kavramdır ve onun siyasal boyutunu da feminizm oluşturur.

Karşı çıkması gereken varsa devlet değil, feministler olmalıdır.

PORNOGRAFİ, KADIN BEDENİ, BREILLAT

İki hafta önce Ankara'da bir toplantıya katıldım. Uçan Süpürge, 7. Kadın Filmleri Festivali'nin içinde düzenlenen açık oturumda *Catherine Breillat*'ın gösterilecek filmleri nedeniyle pornografi konusunu tartıştık. Orada kimi şeyler söyledim. Fakat söylemediklerim de oldu. Malum, insan verili zamanda ancak belli bir süre için konuşabiliyor. Bu yazıda da o bağlama oturan birkaç noktaya değinmek istiyorum.

Catherin Breillat'ın filmleri öyle kolaylıkla yenilir, yutulur lokmalar değil. 1970'lerden beri sinema dünyasının en tedirgin edici yönetmenlerinden birisi olan Breillat'ın filmleri pornografiyle, pornografi olmayanın karanlık bölgesinde yer alır. Bu filmler, kadın bedeninin, cinselliğinin bir görüntü olarak veya en geniş anlamda

görsellik düzeyinde ne ifade ettiğinin sorgulandığı birer düzlem. Bu filmlerde yer alan aybaşı kanı içmek, kadın cinsellik organının yakın çekimleri, diğer 'pislikle' ilgili sahneler Fransız edebiyatının Marquis de Sade'dan başlayarak devam etmiş bir geleneğinin uzantısı. Benim için o geleneğin Sade'dan sonraki en büyük ismi olan Bataille'da da buna benzer çok sahne vardır. Özellikle, *Gözün Öyküsü* isimli yapıtı, neredeyse bütünüyle bu türden yürek kaldıran sahnelerle doludur.

Bunları bilmeyen, daha doğrusu o geleneğe bütünüyle hâkim olamayan kişilerin bu tür yapıtlarla doğrudan ve hemen bir bağ kurması zor. Oysa, o edimlerin tümü belli bir mantıktan türüyor. Batı metafiziğinin bedenle ilişkisi çevresinde kurulmuş son derecede karmaşık izlekler oluşturuyor o sahneleri. Çok genel bir olgudan söz etmek gerekirse, Aydınlanma ve *Kant* felsefesinden başlayarak (tabii, bu, Aziz Augustin'e kadar geriletilebilir, *Derrida*'nın deyişiyle bütün felsefecilerin hesaplaşması gereken *Platon*'a kadar ötelenebilir) bu süreç kurulur. Bunların altında, eğer kadın açısından bakacak olursak, beden metafiziğinin anlamına dönük arayışlar yer alır.

Erkek bedeni, özellikle klasik dönem sonrası modernite anlayışı içinde yüceltilmiştir. Bir mekân olarak bu beden kendisine ait mekândan soyutlanmıştır. Burada, bedenin soyutlandığı mekân, onun içinde yer aldığı, bizi kuşatan mekân değildir. Doğrudan bir mekân olan bedenin kendisidir. Çünkü, erkek bedeni, bu süreçte biyolojik ve fizyolojik gerçekliğinden arındırılır. Erkek bedeni, yiyen, içen, terleyen, dışkılayan, kanayan bir 'mekân' olarak görülmez. Bunlar unutulur ve erkek söz konusu olduğunda, bedeni, 'yüce' değerlerin üreticisi olarak tasarlanır. Savaşın, erkin, kısacası, eril olduğu kabul edilen tüm edimlerin ve eylemlerin sahibi olarak çıkar ortaya. Bu nedenle de 'pislik' erkekten uzaktır. (Bataille, bu noktaya geri getirir bizi.)

Oysa kadın bedeni bu türden soyutlamalara tabi tutulmadığında, doğuran, kanayan (sürekli gündeme gelen 'aybaşı' esprisinin altında yatan budur), kısacası 'akıtan' ve 'sızdıran' bir bedendir. Salt fizyolojisiyle yaşayan bir varlıktır. Modernitenin yanlı, yanlış ve eksik konumlandırdığı bu kadınlık durumu, daha sonra özellikle art yapısalcı Feminist kadın düşünürler tarafından ele alınıp

uzun boylu irdelenmiştir. *Luce Irigaray*, karmaşık, güç anlaşılır ve çetrefil kitabında kadın bedeniyle sıvıları, salgıları arasındaki ilişkileri ve onların modernite tarafından çarpıtılmış anlamlarının ifade ettiklerini sayıp döker. Sorun, meseleyi erkek egemen bir bakıştan çıkarma meselesidir. O zaman her şeyin anlamı, içeriği, kapsamı değişecektir.

Bütün bunlar, Breillat'ın yapıtlarının önemini belirleyen ve hatta artıran şeyler. Bunların bir bölümünü ve daha başka şeyleri o panelde dile getirdik. Fakat, toplantı bittikten sonra, izleyicilerin kimi Breillat'ın filmlerini onaylarken kimileri de reddettiğini söyledi. Olabilir. Fakat, ben o gün, orada dile getirmediğim bir şeyi burada söylemek istiyorum.

Sorun, Breillat'ın filminin pornografi olup olmadığıysa bence değil. O filmleri porno olarak kabul etmemiz olanaksız. Çünkü, pornografiyle aralarındaki en önemli fark şu: pornografide bir sorunsallaştırma yoktur. Her şeyi olabildiğince en açık biçimde göstermek ve sanatın en önemli kurucu unsuru olan muhayyileyi kışkırtmak pornografide dışlanmış bir olgudur. Oysa, Breillat'ın filmi bunun tam tersi bir yere konumlanıyor. Yukarıdan beri söylediklerimden çıkarılacağı üzere, Breillat, tüm filmlerinde, tüm rahatsız edici boyutlara karşın bir şeyleri sorunsal hale getirme, irdeleme, sorgulama, çözümleme ve eleştirme çabası ve süreci içindedir. Bu nedenle de belli bir yorumbilgisi *(hermeneutic)* olmadan bu filmleri kavramak olanaksızdır. O zaman geriye bunları topyekûn reddetmek kalır.

İzleyicilerin büyük bir bölümünün yaptığı bu. Haksızlar mı diye sorulursa, 'hayır' demek gerekir. Çünkü, Breillat'm tutumu, modernist sanat yapıtı anlayışından türemektedir. (Bu, Sade için de geçerli değil mi denmesin, o tartışmayı başka türlü yapmak gerekir.) Buna göre, sanat yapıtı bir 'bilgi nesnesi' olmak zorundadır. Yani, bir yapıtı yargılamak genelgeçer değer yargısıyla olamaz. Ona ait bütün bilgiye sahip olmak ve yapıtın bu kapasite içinden değerlendirilmesi gerekir, modern/ist mantığa göre.

Bu, sanat yapıtının kitleyi ve izleyiciyi dışladığı ve salt entelektüel bir anlam kazandığı noktadır. Dolayısıyla, sanat yapıtı hegemonik bir nitelik kazanır. Karşısındakini ezer. Bunun da demokratik, diyalojik olduğunu söylemek olanaksızdır. Sanat yapıtı en-

telektüeller arasında değiş tokuş edilen bir kapalı alan nesnesine dönüşür. Sıradan bir kişinin girip Breillat'ı izlemesini, sevmesini beğenmek anlamsız olur. Bu tutumun anlamı var mıdır denirse, o ayrı ama çok hassas bir sorudur. O nedenle ben, Breillat'ın filmlerini içerikleri açısından pornografik bulmuyorum. Ama gerek onu gerekse hayranı olduğum birçok modernist sanat yapıtını anti-demokratik özelliklere sahip görüyorum ki, bu, onların kendilerini değilse de tutumlarını pornografiye çok yaklaştıran bir unsurdur. Kısacası, Breillat'ı beğenmeyenler hiç eksiklenmesinler. Onları anlıyoruz.

MUZ SEVER MİSİNİZ?



Türkiye'de popüler kültürün birçok 'dönüm noktası'ndan söz edilebilir. 1950'lerde sahnenin keşfedilmesi bunlardan birisidir. Aynı onyılın Türk sineması ve onun melodramla ilişkisi bunlardan bir başkasıdır. Fakat 1970'lerle birlikte oluşum iyiden iyiye başka bir çehreye bürünür. Ülkede iki büyük 'olay' yaşanmaktadır. Bir yandan çok kısa bir süre sonra olanca yakıcılığıyla etrafı kasıp kavuracak siyasal iç savaş ısıtılmakta, toplum kamplara, kutuplara, cephelere bölünmektedir. Bir başka yanda Türkiye televizyonla tanışmış, onun karşısında çakılıp kalmıştır.

1960'ların sonunda hayatımıza giren bu beyaz cam, bu cam kutu hepimizi esir alıyordu. '3. bant, 5. kanaldan yayın yapan Ankara Televizyonu'nu izleyebilmek için akşamları iple çekiyorduk. 1950'ler-

de yayınlanan *Radyo Haftası* gibi dergilerde bir masal gibi anlatılan ve evimize geldiğinde yerleştirmemiz gereken yer konusunda öğütlerin bile verildiği televizyon nihayet 'işletilmiş'ti.

Bu 'alet'in en korkunç sonuçlarından birisi (o zamanki yaygın inanç buydu) insanları evlerine kapaması, onları sinema ve tiyatrodan koparmasıydı. Her iki alan da tam bir krize sürüklenmişti. Kimseler artık gidip oyun, film izlemez olmuş, yapımcılar ne yapacaklarını kara kara düşünmeye başlamışlardı. Aranan kan nihayet bulundu ve Türk sineması kendisine özgü 'erotik' 'porno' filmi keşfetti.

Bu süreci kim başlattı, tam anlamıyla bilmiyoruz. Ama nasıl geliştiğini çok berrak biçimde hatırlıyoruz. Bir anda sinemalar *Muz Sever misiniz? Kocam Erkek mi?, Vur Davula Tokmağı, Kartal Pendik Gittik Geldik, Beş Dakkada Beşiktaş, Tak Fişi Bitir İşi* gibi isimler taşıyan ve önemli bir bölümünde çok tanınmış, çok seçkin tiyatrocuların (Ali Poyrazoğlu, Bülent Kayabaş, Adile Naşit...) rol aldığı filmlerle tam bir işgale uğradı.

Toplum ikiye bölünmüştü. Bir yanda bu filmlerin, bastırılmış cinsellik gerçeğimizle bizi yüzleştirdiğini, dolayısıyla devam etmesi gerektiğini söyleyen 'uzmanlarımız', bir yanda çoluk çocuk sinemaların önünden geçemediğinden yakınan ana-babalarımız vardı. (Bu konuda TRT televiyonunda düzenlenmiş bir 'forum'da bir adamcağızın feryat figan bağırıp çağırdığını, hatta neredeyse ağladığını hatırlarım. Bir defasında da yazlık sinemamızda oynayan *Çikolata Sevgilim* isimli filme yanılıp 'ailecek' gittiğimizi, daha ikinci yarı dolmadan sinemanın boşaldığını ve 'ebeveynler'in sinemacıya, haysiyet ve şerefiyle ilgili şeyler söyleyip, 'ağır konuştukları'nı hatırlıyorum. Fakat, bazı 'yüksek' aileler, 'o tür' filmlerin bile izlenmesi gerektiğini düşünüp, kızarıp bozarsalar da sonuna kadar sinemada kalmışlardı...)

İşin daha korkunç bir yanı vardı. Gene hatırlıyorum, Ankara'da bu tür film gösteren *Cep, Sinema 70, Gölbaşı* gibi sinemalara gidilip, kapıdaki kişiye 'abi, parça var mı?' diye sorulurdu. 'Parça' porno film demekti. Normal film oynarken herkes kapıda bekler, sonra yer gösterici (*Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nı yazan *Hulki Aktunç*'un kulakları çınlasın) 'hadi beyler' deyince içeriye girilir ve porno seyredilirdi. (Ötesini yazmıyor, anlatmıyorum!) Çok yıllar sonra, zamanında sansür kurullarında epeyce bulunmuş merhum *Alim Şerif Onaran* anlatmıştı. "Yahu, kimbilir içeride neler seyrediyorsunuz..." diyenlere, "Dr. Jur," üstad, (kendisi aslında hukuk

doktorası yaptığı için ünvanını böyle yazardı, bu tanınmış sinema uzmanımız) "yahu kim bilir siz dışarıda neler seyrediyorsunuz," dermiş. Nedeni açık: sansüre gönderilen kopyadan 'müstehcen' yerler çıkarılır, film gösterilir iznini aldıktan sonra çıkarılan kopyalara o bölümler monte edilirmiş.

Bütün bunları, *Giovanni Scognomillo*'yla *Metin Demirhan*'ın hazırladığı *Erotik Türk Sineması* isimli çok önemli kitabı okurken düşündüm.

Hemen söyleyeyim ki, son derecede önemli bir çalışma bu. Büyük bir arşivcilik emek ve dikkati var arkasında. Hatta beklenmeyecek kadar kapsamlı ve ayrıntılı olduğunu da belirtmek gerek. Dönemin oyuncularının filmografileri örneğin eşsiz bir kaynak. Yazarlar üstlerine düşenin fazlasını yapmışlar. Kitap, 1916'dan başlayarak günümüze kadar Türk sinemasındaki erotizm meselesini, daha ziyade kadın tipolojileri bağlamında ele almış. Bu bölümleme 'gizli' bir sosyolojist yaklaşımı içeriyor. Çözümleme yazarların son döneme ait gördükleri 'aydın işi erotizm'le sona eriyor.

Her şeye rağmen ben kitapta bu olguyu sosyoloji, kültür sosyolojisi, popüler kültür açısından ele alan birkaç yazının, çalışmanın da olmasını dilerdim. Bu söylediğim ne kitabın değerine halel getiren ne de mutlaka yapılması gerekirken eksik bırakılmış bir şeydir. Tersine, bu iş, bu aşamadan sonra Kültürel Etütler ve Sinema Çalışmaları gibi alanlara düşüyor. Zaten bugüne değin çoktan yapılması gerekirken, bu işin gördüğü ihmalin 'suçlusu' aranacaksa da oralarda aranmalıdır. Çünkü, Türk sinemasındaki erotik film, onun 1970'lerde patlaması, yazının girişinde de söylediğim gibi, karmaşık, çok katlı, farklı açılardan ele alınabilecek, zengin ve incelendiğinde de ilginç sonuçlar üretecek bir konu. Sonuç olarak, erotizmin nasıl algılandığı bir toplumsal bilinç sorunu. İkincisi, görsellik de salt kendisiyle kısıtlı olmayan, toplumsal açılımları bulunan bir olgu. Bu alanın irdelenmesi akla gelmeyen daha birçok düzeyde bize geniş olanaklar sunabilir. Kadının, erkeğin bu filmlerde temsil edilişlerinden bilinçaltımızın çözümlenmesine kadar her açıdan ele alınabilir bu birikim.

Buna ihtiyacımız var. Çünkü, sadece 'bilgeliğiyle' tanıdığımız Nasrettin Hoca'nın 'müstehcen' fıkraları derlenip yayınlandığında oradaki bilinç nasıl kültürel gerçeğimizin başka bir yönünü bize gösterdiyse ve ne kadar reddedersek edelim sonuna kadar bize aitse, Türk erotik filmleri de öyle: bize ait ve bizim saklanamaz bir gerçeğimiz.

İTİRAF VE İFŞAAT, EROTİZM VE PORNOGRAFİ

Son zamanlarda bir *ifşa* edebiyatı çıktı karşımıza. Bunu doğal, hatta kaçınılmaz diye karşılamak gerek. Çünkü, benim öteden beri sürdürdüğüm bir iddiaya göre, Türkiye'de, Türkçe'de henüz bir *itiraf* edebiyatı yok. Hiçbir zaman da olmadı. Gerçi gene son zamanlarda sayısı hızla artan *biyografi* ve *otobiyografi* edebiyatı böyle bir oluşuma zemin hazırlayacakmış gibi görünüyor ama onu da beklemek gerek. İtiraf olmayınca iş, ifşaya dönüşüyor. Oradan da pornografiye varıyor doğal olarak.

Bir dilin, bir edebiyatın 'itiraf'a yönelmesi ve onu gerçekleştirmesi öyle kolay bir şey değil.

Bizde yayınlanan hatıraların son ve 'ilginç' örneklerinden birisini veren *Gülriz Sururi*, kendisiyle yapılan bir röportajda, her şeyi san-

sürsüzce yazdığını, bazı şeyleri eşi *Engin Cezzar*'ın bile o metinde öğrendiğini ve daha da çarpıcısı, onun, Cezzar'ın, birkaç kez denemesine rağmen 'özsansürümü aşamıyorum' deyip, anılarını yazamadığını belirtiyordu.

Kolay değil; çünkü, itirafın arkasında son derecede önemli ve farklı alanlarda ortaya çıkıp gelişmiş bir bilinç olması gerekiyor. O bilinci oluşturan en önemli koşullardan birisi, toplumsal oluşum. Eğer bir toplum *cemaat ruhunun* ve yapısının içinde kendisini mayalamışsa ve onu delmek için gösterilen uğraşlar yok sayılmış, yok edilmişse itiraf edebiyatının boy vermesi olanaksız ki, bu da o toplumun birey yaratamadığı anlamına gelir.

Buradan bakınca Türkiye'de, edebiyatı da belirleyen toplumsal yapının bütünüyle cemaat anlayışı üstüne oturduğunu, Tanzimat'tan bu yana, bütün çabalara rağmen henüz bireyi yaratamadığımızı görmek mümkün. O zaman büyük harflerle yazılmış bir *İtiraf Edebiyatının* ne kadar zor oluşacağını anlamak da kolaylaşıyor. Hatta bir adım öteye gidip, *Tanpınar*'ın meşhur gözlemini anımsamanın zamanıdır. Bilindiği gibi, Tanpınar, Rus edebiyatının gücünü Rus Ortodoks kilisesinin günah çıkarma kurumuna bağlıyordu. O geleneğe sahip olmayan toplumların roman yazamayacağını duyuruyordu.

Gerçekten de Batı edebiyatlarının daha *Ermiş Augustin*'den başlayarak sürdürdüğü büyük 'itiraf geleneği' (ki, yapıtının adı, daha sonra *Rousseau*'nun da büyük yapıtına vereceği adla *İtiraflar*'dır), öncelikle dinle ve onun günah çıkarma kurumuyla yakından ilgili. Bununla birlikte, oradaki itiraf her şeye rağmen sınırlıdır. Kişi, açık yürekle, yaptığı yanlışı, Tanrı'nın buyruğunu mihenk taşı kabul ederek, dile getirir. Bir anlamda üst bir otoritenin tayin ettiği, nelerin yapılıp nelerin yapılmayacağını söylediği bir düzeni, kişi, neden ve niçin bozduğunu anlatır. Gene de ortada olan, çırılçıplak soyunmuş bireydir, bireyin kendisi, özüdür.

Ortaçağ'ın bu anlama gelen itiraf düzeni, Aydınlanma veya Akıl çağında aşılır. Aydınlanma, dinsel otoritenin ve üst söylemin yerine özgür iradeyi, bilinci ve vicdanı çıkardığından, itiraf, artık bir verili gerçeği doğrulamak, sağlamak amacını gütmez. Tam tersi bir tutum takınıp, onu öteler ve birey, kendi yaptığının hesabını salt kendisine vermekle de kalmaz. Yaptığını, düzeni bozacak bir davranış olduğunu bilerek ve tam da o nedenle, kamuya bir öneri olarak çıkarır.

Rousseau'nun *İtiraflar*'mda gerçekleştirdiği budur. Ne var ki, bunu yaparken bir zorlama, bir ifşa çabası içinde değildir. O, yazar, kendisini anlatıyordur. Sadece üslûbundaki bir tavır sezdirir, anlattıklarının gizli bir çağrı olduğunu. Buna rağmen Aydınlanma döneminin bu sonucu doğuran asıl büyük darbesi, *Libertine* (hafifmeşrep) denilen edebiyatla gerçekleşir. Bir yandan bizdeki *Kaymak Tabağı* gibi 'süfli' örnekleri içeren bu edebiyat, bir başka yanda da *Marquis de Sade* gibi büyük bir sesi bağrında taşır. Çünkü bu edebiyat, açıkça, kötülüğe bir çağrıdır. İtirafın varacağı belki de son noktaya...

Marquis de Sade, elbette bir itiraf yazarı değildi. Fakat yazdıkları aynı kapıya çıkıyordu. *Sade*, imgeleminin gücünü sonuna kadar zorlayarak bir yandan ussallığın kırılma, hiç değilse çatlama noktalarını oluşturuyor, bir yandan da yarattığı sayısız cinsel fanteziyi ve onu gerçekleştiren özne olarak kendisini ortaya koymak suretiyle, sınırlı düzenin nasıl ve nerede aşılacağını göstermeye çalışıyordu.

Yirminci yüzyıl ise neredeyse tepeden tırnağa bir itiraf edebiyatıdır.

Modern edebiyatın zaten verili olan düzenle yaşadığı çelişki onun ister istemez böyle bir tavırla bütünleşmesine de yol açıyordu. O arada, unutulmaması gereken bir başka şey var. Aslında Batı'da 1850-1914 arası, *Aklın Krizi* denilen çağdır ve bu dönemin doğurduğu edebiyat ve düşünce ürünleri, romantik bir yapı içinde de olsa, 20. yüzyılın geliştireceği büyük itiraf edebiyatını alttan alta besler. Her şey bir yana, 20. yüzyılda 'aykırı' edebiyatın da en önemli adlarından birisi olacak ve gene bir ucuyla itiraf edebiyatının köşe taşlarını meydana getirecek olan *Bataille*'ın (ki, kendi itirafına dayanan bir tek satırı yoktur) 'ustası' olan *Nietzsche*, yapıtlarını bu dönemde veriyordu ve onun yazdıklarını da biraz zorlayarak birer itiraf tutanağı diye tanımlamamak zordu. Batille'ın yapamadığı kişisel itirafları ise *Michel Leiris* yapacaktı, bize de çevrilen yapıtında.

20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak yazılan anılar, itiraf edebiyatının sınırlarını alabildiğine genişletti. Ne var ki, o noktada bir de vahim 'tehlike' çıktı ortaya: pornografi.

Biz pornografiyi sadece açık saçık yazılmış, cinsellikle yüklü bir metin sanırız.

Oysa değil; pornografi, hayatın her noktasında karşımıza çıkabilir. Çünkü, pornografi, insanın kendisiyle ilgili değil, daima kendi dışında kalanlarla ilgili bir şeydir. Salt, insan, yaptığını, *ben* diye anlatınca ve onu sadece kendisiyle sınırlı tutunca oluşmaz, pornogra-

fi. Fakat yaptığını başkasına *göstermeye* çalıştığında pornografi olur. İki kişi arasında cereyan eden bir şey üçüncü kişilere 'gösterildiğinde' pornografi ortaya çıkar. Dolayısıyla, pornografi öncelikle bununla, yani *görüntüyle* ilgili bir şeydir.

İkincisi, pornografi daima *baskıcı* bir şeydir. Tek yönlüdür. Zengin değildir. Son derecede sınırlıdır. Çünkü, belli bir şeyi, tek odaklı olarak göstermeye bağlıdır. Buyurgandır. Muhayyileye dayanmaz, erotizm gibi. Bu nedenle de faşizandır pornografi.

Bütün bunlardan kurtulmanın ve pornografinin dışında kalmanın tek yolu, soyutlamadır. Erotizmin önemi buradan kaynaklanır. O salt muhayyilenin ve imgelerin ürünüdür. Pornografi ne kadar uç noktalara varırsa varsın daima *yapılabilecek* olanı gösterir. Belki şaşırırız ama her şey orada, olabileceğin sınırları içindedir ve *olmaktadır*. O nedenle, cep telefonunda konuştuklarını etrafa duyuran da, cipini insanların üstüne süren de, yaşadığı aşkı soyutlamadan anlatan da, kendisini şu ya da bu biçimde 'teşhir eden', gösteren de pornografinin içindedir. İtiraf etmeye cesaret edemeyip ifşa etmeye başladığınızda pornografiye bulaşırsınız. Oysa, erotizm daima olamayacak olanı, yaşanamayacak olanı gerçekleştirir. Mastürbasyon bunun uç noktasıdır. Hayaller kurar insan o süreçte. Yaşanmış bir şeyi hayal etse bile o, *yaşanamayacak* bir şeydir. Son bakıştır, erotik olan. Dramatiktir.

Türkiye, bir ikisi dışında itirafta bulunmuyor. Pornografi yapıyor. Doğal; hatta kaçınılmaz: çünkü, bütün toplum, Türk televizyon kanalları ve cep telefonu denilen belanın içinde, sabahtan akşama kadar bir teşhire, pornografiye maruz kalıyor.

Edebiyatçılar da farkında olarak olmayarak o kervana katılmış ,çok mu?

Üstelik, erotizm, *imkânsız aşkın* dünyasında ürer. Oysa artık biz *bütün mümkünlerin kıyısında* yaşamakla övünüyoruz.

Ve ne yazık, edebiyatçılar, zeminlerinin ayaklarının altından kaydığını görmüyorlar. Hatta onu kendileri tüketiyorlar!

O bile, pornografinin en uç sınırı.

ŞİDDETİN ESTETİĞİ, ESTETİĞİN ŞİDDETİ

Dünya, Irak'tan yayınlanan resimler karşısında elbette dehşete düştü. Yapabileceği daha fazla bir şey yoktu, insanların. O kadar bilinçli, sistematik işkence gören kişiler karşısında herkesin acıma duygusu ayaklandı. Bunun bir isyan duygusuna dönüşüp dönüşmeyeceğini ise zaman gösterecek. Fakat şurası kesin ki, Amerika'nın bu savaşını destekleyenler bu iş karşısında söyleyecek söz bulamıyorlar. Fakat, o kesimi bu savaşın yanlışlığına, haksızlığına inandırmak için çok ağır bir bedel bu. Üstelik, aradan geçen zamanda, ABD ordusunda bu işe bulaşmış askerlerin ve hatta subayların sistematik bir işkence eğitiminden geçtiği anlaşıldı. Yani, 'münferit', tesadüfi bir olay değil işkence. Bilinçli, planlı bir 'girişim'.

Buna bakarak, dünyanın bir karar oluşturmasını bekliyoruz. Acaba ABD'de Bush yönetimine destek vermiş olan çevreler bu destekle-

rini geri çekecekler mi? Son yıllarda dünyanın sağa kaydığını biliyoruz. Bu, nedenleri henüz yeterince açıklanmamış bir gelişme. Ne oldu da, bunca göstergeye karşın böylesi bir idare halktan destek buldu. Ne oldu da, mesela bir 'terminatör' (öldürücü, yok edici) bütün öngörüleri alt üst edip vali seçilebildi? Dolayısıyla, acaba şimdi, işler tersine dönecek ve acaba bu 'pahalı ders' akılları başlara toplayacak mı?

Bunu düşünerek ve televizyon karşısında utanç ve iç bulantısıyla otururken aklıma başka bir şey geldi. Yoksa, bütün bunlar 'doğal' bir sonuç muydu?

Doğal derken ne olağan demek istiyorum ne de sıradan. İkisi de değil. İkisi de olamaz. Fakat, doğal, içinde yaşadığımız bir dönemin geliştirdiği, hatta pekiştirdiği bir oluşum ve sonucu yansıtıyor bugünkü durum. Öyle ya, yıllar yılıdır, dünya şiddetin görüntüsüne tanık oluyor. Televizyonlarda, herhangi bir coğrafya parçasında yaşanan 'gerçek' şiddet görüntüsünü izlerken insanlar gece gündüz, gidip sinemada da şiddetin kurgulanmış halini izliyor. Çocuk oyuncakları, bilgisayar oyunları, her şey, şiddetle iç içe. Dünya bir militarizm yaşıyor, bunlara ek olarak. Moda, askeri kıyafetleri dönüştürerek yeniden üretiyor. Askerliğin ruhunu insanlar üstlerinde taşıyor. Futbol gibi kitle sporları şiddeti gündelik bir hale getiriyor. Sözel kültürün ortadan kalkmasıyla birlikte, insanlar arasındaki uygar tartışma bitmiş durumda. Herkes ötekinin gırtlağında. Televizyonda polis tarafından kovalanan, kıstırılan, ateş edilip öldürülen insan görüntüleri sabah akşam, durmaksızın yayınlanıyor. Bireysel silahlanma her an biraz daha artıyor.

Bütün bunlardan sonra dünyanın bir yerinde, savaş sırasında, bir hapishanede yapılan işkenceye 'normal' demek geliyor insanın içinden ama değil elbette. Bu, sonuna kadar karşı çıkılması gereken bir durum. Hatta, tam da bu saydığım nedenlerden ötürü karşı çıkmak bir zorunluluk, bir insanlık borcu, görevi.

Bunları düşünürken de aklım başka bir şey gitti.

Bilindiği gibi, tarihin karşılaştığı en büyük ve dehşet verici tedhiş olaylarından birisi Yahudi soykırımı. Naziler, Faşistler, 2. Dünya Savaşı'nda milyonlarca Yahudiyi toplama kamplarında yok ettiler. Bu, başlangıçta 'bilinmiyordu'. Bilinmemesi belki bir ayrıntı sorunuydu. Çünkü, Yahudilerin işkence altında kitlesel olarak yok edildiğini bilmek için kâhin olmaya gerek yoktu. Buna rağmen bir toplum bu işe seyirci kaldı. Çünkü, sustu ve sesini çıkarmadı.

Savaştan sonra, Alman felsefeci *Adorno*, felsefe tarihinin en trajik cümlelerinden birisini kurarak, Auschwitz'den sonra artık şiir yazılamayacağını söyledi. Adorno, bir olayın boyutlarını ve insanlık için ne ifade ettiğini dile getirmeye çalışıyordu. Buna rağmen ve biraz da bunun için şiir yazıldı, bugüne kadar. Daha da yazılacak. Fakat, bu soykırımın izlerini ve onun içerdiği 'Şeytani' ruhun izlerini de insanlık içi sıra taşıyacak. Bu, o kadar böyle ki, savaş sonrasında ortaya çıkan sanat, salt bu tarihten etkilenmekle kalmadı. Onu çoğaltmaya da başladı.

Sanat tarihinin önemli eleştirmenlerinden birisi, toplama kamplarını gezdiğinde gördüklerinin kendisini hiç de şaşırtmadığını belirtiyordu. Bütün geriye kalanlar ve gördükleri ona neredeyse bir 'çağdaş sanat' sergisini anımsatıyordu. O tel kafesler, arkasında görülen aletler sanki bir serginin unsurları gibiydi. Çağdaş sanat, 2. Dünya Savaşı sonrasında çok geniş ölçüde ölümü ve şiddeti kendisine konu edinmişti. Bu, en nihayet 1990'larda, Orlan gibi sanatçıların kendi ameliyatlarını, kan revan içindeki durumlarını halka göstermesine kadar gitmişti.

Ortada belli bir anlayış vardı ve bunun bir 'şiddet estetiği' olduğu apaçıktı. Gerçekten de, *Viyana Doğrudan Eylem Grubu*'ndan başlayarak, *Acconci*'ye, *Stelarc*'a kadar gelişen, Feminist sanatla yeni bir boyuta taşınan performanslar, gövdenin kullanımı bu şiddeti üretiyordu. Kan, vücut salgıları ve her şey sanatın artık neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Artık, iş tersine dönmüştü. Adorno'nun kehaneti gerçekten tersine çevrilmişti. Artık, olanlardan dehşete kapılıp şiir 'yazmamak' bir yana, yazılan şiir, yaşananların şiddetini azaltıyordu. Buradaki şiir, çağdaş sanatın toplamıydı.

Başlı başına bir sorun bu. Küçümsemek mümkün değil. İnsanlar, modern sanatın 20. yüzyıl başındaki erken tarihinden bu yana bu gerçekle iç içe, yüz yüze. *Marinetti* ve arkadaşları, *Fütüristler* savaşın en önemli sanat olduğunu söylüyorlardı. Şiddetin 'gerçek' ve güzel olduğunu 'manifest' hale getiriyorlardı. Bugün vardığımız yer, Irak'ta, bir hapishanede karşılaştıklarımız. O zaman neye şaşıyoruz?

İşin içinde şöyle bir yan da var: şiddetin en önemli gerçeği, yarattığı uyumsuzluk, ortaya koyduğu aykırılık ve en nihayet 'şok'tur. Ben bunu, az önce kullandığım kavramın tersi olarak nitelendiriyorum. Yani, '*şiddetin estetiğine*' karşılık '*estetiğin şiddeti*'. İnsanlık yaklaşık yüz yıldır bu gerçekle yaşıyor. Estetik, her gün, insanlara mi-

marlıktan resme, performanstan sanayi ürünü tasarımına, tiyatroya ve sinemaya kadar her düzeyde bir şiddet yaşatıyor. Hiç beklemediği şeylerle onu yüz yüze getirip bu şiddeti içselleştirmelerine yol açıyor. O zaman, gerçekten, 'türünün tek örneği' olduğu için insanları dehşete düşüren, mesela bir Treblinka veya Hiroşima hiçbir şey ifade etmiyor.

Bunları aklımdan geçirdim. Sonra, *Baudrillard*'ın, ilk Irak savaşı için 'bu savaş asla yaşanmadı, insanlar onu izlediler, o bir görüntüydü' deyişini anımsadım. Adorno'nun öngörüsünü veya önerisini bu yazıda dile getirdiğim olgularla birlikte düşününce onun söylediklerine inanasım geliyor. Eğer bu işkence karşısında da, şaşırmadıklarına bakarak 'insanlar bunu yaşamadılar' diyeceksek, diyebileceksek, o zaman şunu sormak gerekiyor: acaba insanlar yaşıyorlar mı?

SANAT VE AYIP

Yirminci yüzyıl bir cinsellik yüzyılı oldu. Sanatsal üretimin ister reklamcılık ve nesne tasarımı gibi ticari, ister sinema gibi sanayi, isterse diğer 'ezoterik' kolları olsun, tümü, erotizmi öne çıkardı. Bu, içinde bulunduğumuz çağda da devam edecek bir eğilim.

Neden, ne oldu da cinsellik, sanatı bu kadar kuşattı?

Sanat aslında dinsel, o anlamda da Tanrısal bir şey. Başlangıçtaki oluşumunda 'şamanik' nedenler etken olmuş. Bu yanıyla doğayı doğrudan ya da simgesel olarak yansılamaya (taklit etmeye) çalışmış.

Yirminci yüzyılın en önemli aydınlarından birisi olan *Andre Malraux*, aynı zamanda bir sanat tarihçisi. Ama, onu bir 'sanat tarihi düşünürü' olarak nitelendirmek daha doğru olur. Büyük hacimli kitabı

Tanrıların Dönüşümü'nde bu bağlamı kuşatacak şekilde iki noktanın üstünde durur.

Ona göre, başlangıçta, sanat yapıtı, insanın Tanrılaşmasına olanak veren, ilahi, ulvi bir şeydir. Yunan sanatının ortaya çıkışıyla sanatta sekülerleşme başlar. Yunan sanatı, vecdin yerine neşeyi, tekliğin yerine çokluğu, kutsalın yerine yüceltilmiş olanı, kaderin yerine trajediyi koyarak, gülümsemeyi keşfedip göstererek sanatın yercilleşmesini sağlamıştır. Çünkü, der, Yunan heykeli, dayandığı akılcılıkla, insanlığın, Tanrısal olanın dışında, kendi bilinciyle üretip kabul ettiği bir güzellik anlayışı sergilediği ilk sanattır. Güzellik artık yüce olandan yercil olana inmiştir.

Malraux tartışmayı orada bırakır. Fakat asıl sorun ondan sonra başlar. Çünkü, düşününce insan, işin içinde, bu 'tarihsel' ve diyelim 'somut' gerçeğin ötesinde bir boyut bulunduğunu seziyor. O da şu: Acaba sanatın erotik olması yercil hale gelişiyle birlikte mi başladı? Mesela, ideal oranlarla biçimlenmiş kusursuz bir kadın bedeninin gösterimi olan *Knidos Venüsü* acaba erotik bir anlam da taşıyor muydu?

Sanat tarihi açısından bakınca, antik Yunan sanatında erotizmin oynadığı büyük rolü hemen görmek kolay. Bugün rahatlıkla pornografi diye nitelendireceğimiz cinsel birleşme sahneleri, üstelik eşcinsel boyutlar da içerecek biçimde, dönemin vazolarında, testilerinde resmediliyordu. Fakat onlar da, bizim bugün anladığımız anlamda bir erotizm boyutu taşımaktan çok uzaktı. Dönemin felsefesiyle iç içe geçmiş anlamlara sahipti.

Aynı şey Rönesans dönemi ve daha sonraki dönemler için de geçerli. O yapıtlarda görülen çıplaklık bir kez daha Tanrısal bir anlam taşır, ülkösel güzelliğin dışavurumu olarak ortaya çıkar.

Peki o zaman nasıl oldu da erotizm sanatı böylesine kuşattı?

Bu iş, yirminci yüzyılın ikinci yarısında başladı. Gerçi 19. yüzyıl sonunda bu iş kendisini göstermeye başlamıştı ama, asıl kopuşu galiba 20. yüzyılın sanatı ticarileştiren ve kitleselleştiren açılımlarına borçluyuz.

Bu oluşumun arkasında, cinselliğin toplumsal bir içerik kazanması, belli cinsel tavır ve tutumların toplumsal alanda ifade edilen bireysel bir 'hak' haline getirilmek istenmesi yatıyor. Bu gelişmenin en önemli rolünü de 1960'lar oynadı. O onyılda ortaya çıkan hippi hareketi, cinsel özgürlük arayışıyla bütünleşti. Giderek kitlesel, siyasal ve toplumsal bir boyut kazandı. Kadın hareketi bu ateşi daima

besledi. *Mary Quant*'ın mini eteği bulması, kadınların pantolon giymesi, nihayet doğum kontrol hapının keşfi, ABD'de eşcinselliğin yasallaşması, cinselliğin gündelik hayatın bir parçası haline gelmesine yol açtı. Fakat, özellikle popüler kültür endüstrisi devreye girip, *Playboy* ve *Penthouse* gibi dergileri ortaya saçınca ve 'sex shop'larla yaygınlaşan cinsellik sanayii kurulunca işin sınırları büyüdü.

Bunlar gerçek ama hâlâ ortada bir soru var: 'yüksek sanat' bütün bunlara niye bulaştı, niye cinsellik, erotizm bugün onun temel motifini oluşturuyor?

Bu işin herhalde dört temel yanıtı var:

Öncelikle sanat, özünde, gündelik olanı estetize eder. (Estetik olana karşı çıkan sanat bile son kertede budur.) Dünyayı algılamamızı yönlendirir, ona yeni bir açıdan bakmamızı sağlar. Bu yanıyla, ele aldığı konuyu sorunsallaştırır, bizi, ona yeni bir açıdan bakmaya zorlar. Bu, cinsellik için de geçerli.

İkincisi, sanat, bugün en uç noktasında bile, bir piyasa ve ekonomiyle iç içedir. Kitle kültürünün insanlarda alışkanlık haline getirdiği bir şeye kapalı kalamaz.

Üçüncüsü, sanat her şeye rağmen yasak, gizli ve tabu olanın üstüne gider. O yasağın içinde taşıdığı gizemlilik onu daha da etkileyici bir konuma oturtur. Buna kapalı kalan bir sanat düşünülemez.

Herhalde hepsinden önemlisi ve dördüncüsü, sanatın, ele aldığı gizli ve yasak şeyi meşrulaştırmasıdır. Cinselliği içeren sanat, başka bir alanda bakılması, görülmesi yasak olanı kaygısızca insanın önüne getirir, insan da çekinmeden ve hatta bir 'paye kazanarak' bakar ona.

Sanatta ayıp olmaz lafının asıl anlamı budur; bilmem anlatabildim mi?

CİNSELLİK VE POPÜLİZM



Kinsey filmi hakkında bir önceki yazımda dile getirdiklerimi biraz genişleteyim. Bir önceki yazıyı yazdığımda film henüz Türkiye'de gösterilmemişti. Şimdi onu izlemiş bir seyirci kitlesi var. Ama filmin bizde hiçbir tartışma uyandırmadığını öncelikle kaydedeyim. Tam tersine tam bir umursanmazlıkla karşılandı. Bunun bir nedeni, Fatih Özgüven'in çok yerinde şeyler söylediği ve eleştirdiği sinemasal değerler olabilir. Amerikan sineması, söz konusu ettiği kişi kim olursa olsun, onu hep aynı yöntemle filme dönüştürüyor. Bir mekaniği var işin. Sonunda ortaya standart bir anlatım çıkıyor. Derinlik, insani bir özün trajik bir gerilimle sorgulanması gibi şeyler yok. Bir hayat aktarılmak isteniyor ekrana, belli bir süre içinde. Her şeyi anlatmaya kalkınca da ortaya bir kabuk çıkıyor. Belki anlattığını iyi anlatıyor ama yetersiz olduğu besbelli.

İkinci bir neden de cinsellik konusunda bizim Batı dışı ve henüz hiç irdelemediğimiz bir kültürel geçmişe, kaynak ve birikime sahip oluşumuz. Şimdi *Walter Andrews-Mehmet Kalpaklı* ikilisinin çok değerli yapıtlarında irdelediği Osmanlı-Türk-Doğu cinselliği başlı başına bir olgu. O açıdan bakınca Amerika'nın püriten bir gelenekten hareket ederek cinsellik alanındaki ortodoks kısıtlamalarını aşmasıyla, bizim henüz kendimize ait o karanlık ve meçhul mahremiyetimizle koyun koyuna yaşamamız, bu filmi umursamayışımızın bir nedeni olabilir. Fakat benim söyleyeceklerim biraz daha farklı şeyler.

Kinsey, önemli izler bıraktı hem cinsellik tarihine hem toplumsal zihin tarihine. O gün bugündür cinselliğin algılanması farklı. Fakat gene de işin içinde bir gerilim noktası var. Kinsey'in yapıtı da istatistik 'doğru'ların saptanmasına dayanıyor. Batı aklının ikna edildiği, 'matematik olan doğrudur' kavramı biraz daha zorlanarak 'matematik çoğunluk doğrudur' şekline sokulduğundan, Kinsey'in yazdıkları da somut değerler olarak belirleniyor. O yıllar için bundan daha ilerisini düşünmek belki zor. Hatta bunun getirdiği büyük açılımdan söz etmek şart. O güne kadar tamamen yok sayılmış olan her şey, o tarihten başlayarak belli hoşgörüleri zorlamaya başladı. Küçümsenmeyecek bir gelişme, bir atılımdı bu.

Bu yaklaşım Viktorya ahlâkının sınırlı algılamasını ve yapısını kırıyordu kırmasına ama, henüz ona 'haz' kavramı etrafındaki özgürlükçü yaklaşımı kazandırmamıştı. Bunun için bir nesil daha beklenmesi gerekiyordu. 1968 olaylarının ardından, 1970'lerdeki büyük feminist çıkışla erişildi oraya. Cinsellik artık mekanik, yani biyolojik, fizyolojik, ahlâki bütün kaygılardan arınmış olarak algılanır oldu 1970'lerde ve sadece zevk temelinde. Bu, dünyanın geniş ölçüde değişmesi demekti. Olayların arkasında, özgürlük yatıyordu. Ondan sonra da bu kapı hiç kapanmadı Batı'da.

Kadının çocuk doğurmak için değil canı öyle istediği için, kendi seçimi doğrultusunda, zevk almak maksadıyla birisiyle birlikte olmayı seçmesi bütün normların yıkılmasıydı. Bireyleşme, bağımlılığın kapısını kırıyordu. Toplumsal örgütlenme anlayışı baş aşağı çevriliyordu. Aileyle bütünleşmiş sınırlı ilişkiler yerini başka modellere bırakıyordu. Buna bir süre sonra eşcinsel hareketin getirdikleri eklendi. Orada da aynı dinamikler etkili oldu. Dünya ar-

tık başkalarının isteğine göre değil, insanların kendi seçimlerine göre yaşanan bir yere dönüşmüştü. Çarpıcı olan şey, işin cinsellikle sınırlı kalmamasıydı. Öncelikle beden kavramı yeniden değerlendirildi. Ardından şurası çok iyi anlaşıldı ki, beden de cinsellik de bir iktidar sorunudur. Her dönem kendi iktidar kurgusu ve tercihleri içinde biçimlendirir onları. Ahlâk denilen şey de genel bir kabulün ötesinde bir iktidar sorunu olarak ortaya çıkar. İktidarın bedene dönük her mahkûmiyeti, zevke karşı girişilmiş bir mücadeleyi içerir.

Bunca şeyi son zamanlarda gözüme çarpan ve basında beliren bir gelişmeyi söz konusu ederek anlattım.

Bir zamanlar *Güzin Abla* köşelerinde devam eden bir ahlâk dersi, ona bağlı bir cinsellik kuralcılığı vardı. Bu, biraz daha bilimsel bir anlatıma dayalı olarak birtakım psikiyatristlerin kitaplarında ortaya çıktı, bir süre sonra. Bilimselliğin sözden öteye giden yanı yoktu. Onlar da mektup okuyup onlar üstüne bir şeyler karalıyorlardı. Televizyon ortaya çıktıktan sonra bu işlerin mecrası orası olmaya başladı. Sabah programlarında, kadınlar bu işleri merak ediyor, konuşuyorlar. Şimdi bir kez daha gazeteler işe el atıyor.

Oralardaki durum daha vahim. Öncelikle işin içine büyük hastalığımız popülizmle onun laubaliliği giriyor. Dayanılacak gibi değil. Bu gerçek cinsellikten öte ana meselemiz olan sağlık için de geçerli. Sayfalar dolusu yazıyı alt alta koyup gerçek bir bilimsel inceleme yapacakların ortaya çıkaracağı sonucu merak etmeye bile lüzum yok. Bir gazetenin yazdığı ötekinin yazdığını tutmuyor. Cinsellik konusu büsbütün ürpertici. Uluorta sözcük savurganlığından öte bir şey bulmak olanaksız, yazılanlarda. Zaten bu işlerle uğraşanlar hep aynı 'doktor'lar. İnsan ister istemez onların cinsel hayatını merak ediyor.

O açıklamaların altında buraya kadar söylediklerimden daha farklı bir şey bulunamaz. İçinde yaşanan dünyanın cinsellik konusuna getirdiklerini kavramış bir mantığın uzantısı değil yazılanlar. Tersine, çok genelgeçer yargılarla yaklaşılıyor soruna. Bunu değiştirmek mümkün mü? Doğrusu, zor. Büyük çoğunluğu hâlâ köylülükte yaşayan bir toplumun temel yaklaşımını farklı bir kalıba oturtmak kolay görünmüyor. Ama başka bir şey yapılabilir. Bu iş, bu derecede ayağa düşürülmeyebilir. Cinsellik konusuna yaklaşım, önemli ve

gerekli. Buna eğilen gazeteler elbette doğru bir iş yapıyorlar. Ama bunun nasıl yapıldığı ondan daha da önemli. Orada ağır bir sorunla karşı karşıyayız. Çünkü, bu, gazetelerin değil bu işin uzmanlarının sorunu. Evet, bizim Kinsey'lerimiz yok. 'Aşk Doktoru' olan bazı yazarlarımız var. Ama onlar da ayrı bir yazının konusu olacak kadar ilginç ve 'sıra dışı'. Cinsellik, bütün dünyanın sorunu. Türkiye'nin de. Hele Batı'dakinden onca farklı bilinçaltımız ve onu hazırlayan kültürel koşullar düşünülünce.

Bekleyelim bakalım, Dr. Kinsey'imizi.

YATAK SIRRININ FENDİ



Futbolcu *Beckham*'ın galiba eski sevgilisi diyormuş ki, "Üstüme pek varmasınlar, onun, sadece kendisiyle yatakta beraber olan kadınların bildiği bir sırrını açıklayıveririm". Bu sözleri okur okumaz insanın aklına hemen bin türlü şey geliyor. Ne yalan söyleyeyim, benim düşündüklerimin hemen tamamı cinsellikle ilgili şeyler. Yani, kadıncağız, bir açıdan bakarsanız muradına ermiş sayılır. Benim gibi kim bilir daha kaç kişi adamın cinsel yönden bir kusuru (!), bir 'sırrı' olduğunu varsaymaya başladı. Meçhul ve karmaşık olan nokta şu: bir sırrın olduğunu kabul ediyoruz ama, bunun, gene kadıncağızın asıl amacı olduğunu düşündüğümüz hedefe bizi/onu ulaştırıp ulaştırmayacağından emin değilim. Kadının beklentisi besbelli: hepimiz bu 'sırrın' çok garip, insanı 'alçaltan', şöhreti zedeleyen bir şey

olduğuna kafa yoracağız. Kısacası, bu sır öyle bir sır ki, açıklandığında Beckham'ın ünü, unvanı tuzla buz olacak.

Bu sır bir 'yatak (odası)' sırrı olmasaydı anlardım. Hırsızlık veya bir başka onursuzluk türü, insanın saltanatının yerinde rüzgârlar estirebilir. Bir de gene cinsel kökenli bazı sırlar var ki, onlar da öyle. Fakat, işin o türden bir sır içermesi için ortada bence bir tek şeyin bulunması gerekir. Ya çocuklar işin içindedir ya da üçüncü bir şahıs, kendi rızası hilafına işe karıştırılmıştır. Anladığım kadarıyla bizim sır bunlardan değil. 'Sadece Beckham'la yatan kadınların bilebileceği' bir sır. O zaman da akla gelen en uzak şey, hatta en 'sapkın' şey ne olabilir? Benim yanıtım başka bir yerde düğümlenecek: varsın en aykırısı olsun, ne fark eder?

Eğer kişi, kendisinin bilincinde olarak, sadece kendisiyle ve aynı şeyi isteyen bir eşle şunu ya da bunu yapıyorsa veya yapamıyorsa ve onu da kendi mahreminin sınırları içinde tutuyorsa bu niye insanı 'damga'layacak, damgalatacak bir şey olmalıdır, işte bunu anlamak olanaksız. Fakat, yukarıda değindiğim koşullar ihlal ediliyorsa zaten iş sır olmaktan çıkmış, bir suç olmaya başlamış demektir. Onun sınır koşulları da gene bellidir. O vakit, iş bir sır olarak saklanmamalıdır. O duruma tanık olan kişinin olanları gidip yetkili makamlara bildirme yükümlülüğü vardır.

Zamanında, çok iyi hatırlıyorum, bir öğretim üyesi karısını dövmekteydi ve bizim en meşhur kadın gazetecilerimizden birisi, yaşananları bilmesine, hatta kişilerle görüşmeler yapmasına rağmen şahsın ismini saklamış, vermemekte direnmiş, ben de kendisine karşı, yaptığının yanlış olduğunu öne süren bir(kaç) yazı yazmıştım. Bugün de aynı görüşteyim; çünkü, gerek hukuk, gerek liberal toplumsal mantık, gerekse etik aynı noktada kesişir: zoru, şiddeti içeren hiçbir sır gizli kalmamalıdır. Bu, üçüncü şahsın hakkının bir kez daha gasp edilmesidir.

Bütün bunlardan sonra geriye gene o 'malum', daha doğrusu 'meşum' sır kalıyor.

Habire gündeme getirilen, insanların birbirini tehdit için uluorta konuşmasına yol açan, kara çalmaya birebir bu 'yatak sırrı' iddialarının, sapıklık anıştırma ve atıflarının hiçbir anlamı yok. Bu mantığın arkasında cinsel yaşamı Viktoryen bir ahlâk anlayışının dar kalıplarına hapsetme ve her şeyi oradan görme saplantısı var. Oysa, cinsellik son kertede bir zevk işi. O nedenle de muhayyilenin, hafı-

zanın daima devrede olduğu bir dünya. Dileyen dilediğini yapabilir. Fantezi, cinselliğin ta kendisidir. Belki dışa vuramıyoruz ve yeterince yaşayamıyoruz ama, hiç değilse kafalarımızın içinde en karmaşık sırlarımızın yaşadığını kim yadsıyabilir? Mesele başkasının sırrıyla uğraşmak değil, kendi sırrımızın bilincine varmakta. Bu anlamda eğer mutlaka bir sırdan, hatta bir gizden söz edeceksek, en önemlisi kendimizden bile sakladığımız sırdır. Cinselliğin içinde barındırdığı doğal şiddeti bilmek veya bilmemek bence böyle bir sır anlamı taşır. Veya Freud'un meşhur cümlesi, 'sevişirken aslında yatakta dört kişi vardır' cümlesi de öyle bir sır/giz. Bunları kendimize saklıyoruz ama ne kadar biliyoruz, bildiğimizde bu bilgimize dayanarak ne yapıyoruz, ayrı bir mesele.

İş sırda değil sınırda, sır sahibinde değil ifşacısında, kısacası. Cinselliğin doğası, dokusu da, bunu tahrik eden en önemli unsur. Gerisi boş laf.

2
Sansür ve İktidar

SANSÜR VE ÖTESİ

Türk sinemasının tarihi geniş ölçüde sansürün tarihi olarak görülebilir. Aslında bütün bir yakın dönem Türk kültür tarihi sansürle bir çatışma yaşamıştır. Belli yayınevlerinin özellikle bazı tercüme kitapları yayınlarken onları sansürledikleri, bu amaçla kısalttıkları ortadayken, hatta bazı yazarların sansürün farklı yaklaşımları içinde çeşitli sıkıntılarla karşılaştığı bilinirken sinemayı daha farklı bir noktaya yerleştiren şey nedir?

Bu sorunun iki başlangıç yanıtı var. Her şeyden önce Türk sineması *Sansür Kurulu*'nun çocuğudur. Bu, sinema sansüre teslim olmuş demek değildir. Fakat Türkiye'de öteki sanatsal ürünlerde 'sakıncalı' görülen hususlar genel yasal hükümler etrafında ve savcılıklarca kovuşturulurken, sinema daha başlangıçta bir sansür kurulu-

nun ön elemesine tabi olmuştur. İkincisi, sinemanın teknik özellikleriyle ilgilidir. Gerçi kitapların da bölüm, paragraf atlanarak yayınlanması olanağı vardır ama sinemanın görsel olanakları ve montaj yetisi onu bu anlamda da daha farklı bir noktaya yerleştirir.

Fakat sinema, sansürle bütün bunların dışında ve ötesinde bir ilişki yaşamıştır. O da her filmin, özellikle belli bir döneme kadar, daha hazırlanırken sansürle karşılaşacağını bilmesidir. Bunun yönetmen, senarist ve nihayet oyuncular üstünde ne türden etkisinin olduğu başlı başına bir araştırma konusudur.

Sansür bir iktidar sorunudur. Merkezi otoritenin niteliği çeşitli çağ ve dönemlerde değişmiştir. Krallıktan ve Tanrı-devletten ulus-devlete geçişin oluşturduğu farklı iktidar ve yönetim modellerinin tümü sansür olgusunu vurgular. Bu doğaldır. Çünkü, yönetim, Tukidides'ten beri biliyoruz ki, ne derecede demokratik olursa olsun mutlaktır. Elindeki iktidarın olanaklarını sonuna kadar kullanır ve bunu iktidarın tunç yasası haline getirir. Buradaki temel sorun paylaşmak, daha doğrusu paylaşmamaktır. Yönetimler, sansür aracılığıyla kendilerini ve varlık nedenlerini hem meşrulaştırır hem de onu tartışılmaz bir olguya dönüştürürler. Dolayısıyla, sansür iktidarı paylaşmaya yatkın ve yaklaşmış kişi ve kesimle girişilen bir iktidar savaşıdır.

Buradaki ilginç soru şudur: Demokratik iktidarlar, iktidarın demokrasi içinde oluştuğu toplumsal ve yönetsel modellerde de sansür olgusu var mıdır?

Günümüz toplumlarınm birkaç nedenden ötürü tartıştığı en önemli soru/n budur. Çünkü, demokrasilerde sansür hem bir olgu ve gerçeklik olarak mevcuttur, hem de 'modern' iktidar modellerinde sansür, sistemin görünmez belkemiğini meydana getirir.

Ortaçağ, başka birçok şeyin yanısıra bir gerçeği fark etmesiyle de önemlidir. O gerçek bilginin bir silah olabileceği ve dünyayı değiştirebileceği gerçeğidir. Bu nedenle Rönesans öncesi toplumlarda yaşanan en büyük korkulardan birisi olan *Engizisyon,* aslında bilginin gerçekliğini en iyi kavramış kurumlardan birisidir. Üstelik, Engizisyon'un açtığı bir tartışma bugün de sürmektedir. Bu tartışmanın özünü hem bilginin nesnelliği kavramı hem de onun tekelleşmesi meydana getirir. Mutlak ve mutlakiyetçi iktidarlar, bilginin kaynağı olarak kendilerini görür ve gerçeğin kendilerinde saklı olduğuna inanırlar. Bu, Tanrı'nın kelamından başlayarak bugü-

ne kadar gelen bütün süreçlerdeki değişmemiş tek kuraldır. Çünkü, sonuç olarak ortada bir Kutsal ve ilk kitap varsa ondan sonra yazılan her satır ona muhalefet anlamı taşıyacaktır. O takdirde iktidar yerleşik bilgiyle uzlaşan bilginin üretilme sürecidir. Nesnel ve doğru bilgi budur.

Aydınlanma Çağı bu süreci bir yanıyla kırar. Aydınlanma felsefesi doğrudan doğruya bilginin kendisine tapınma çağıdır. Ne var ki, bu yaklaşım ve anlayış da kısa sürede sistemleşmiştir. O bilgiye muhalefet etme sistemden dışlanmayı gerektirmiştir. Çünkü, özellikle o sürecin son halkası olan *Pozitivizm* doğrudan bir nesnel bilgi dini olarak kurulmuştur. Dolayısıyla, bilgi ve nesnellik ilkelerinin tartışılması gene önce dışlamayı, sonra yasaklamayı getirmiştir.

Buradaki önemli eklem bu yasaklama gerçeğinin meşruiyet kaynağıdır. İnsan bilinci ve tarihi içinde bilginin yasaklanmasına en yatkın yaklaşım ve anlayış *ahlâk* kavramıdır. Nitekim, biraz daha derinlemesine bakıldığında bütün bir sansür olgusunun ahlâk temeli üstüne kurulduğu görülür. Çünkü, son aşamada yanlış bilgi de, iktidarın paylaşılması sorunu da, aykırılık da, yerleşik kuralın dışına çıkma çabası da egemen ahlâkı tartışmak demektir. Egemen ahlâk daima homojenleştirme ve sıradanlaştırma mantığına dayanır. Oysa muhalefet daha başlangıçta bu gerçeğe başkaldırıdır. Yeni bir şey söylemek, kıyıya yerleşmek ve merkezden çıkmayı hem istemek hem önermektir.

İşte 19. yüzyıl sonundan başlayarak bütün bir yirminci yüzyıl boyunca devam eden sansür anlayışının asıl iskeletini bu gerçek oluşturur. Çünkü, *Foucault*'dan beri biliyoruz ki, insanlığın yakın tarihi, yeni fakat dışına çıkılması neredeyse olanaksız bir sistem kurma ve onu bir ahlâk sınırı içine alma çabasıdır. Bunu tersinden söylemek de mümkün. Özellikle Aydınlanma sonrası modernite dönemi bir ahlâk sistemi kurmayı kendisine varoluş nedeni haline getirmiştir. Bu anlamda okulla kışla, hapishaneyle hastane, delilikle cinsellik arasında herhangi bir fark yoktur. İnsan kendisini kendisinin nesnesi haline getirmiş, bilgi süreçleri kurmuş ve onu yerleşik, belirli bir ahlâk anlayışıyla mühürlemiştir. O tarihten sonra evde, ana baba ilişkisinde, öğrenci öğretmen etkileşiminde, karı koca beraberliğinde daima yerleşik ahlâk anlayışını ayakta tutan *mikro iktidar teknolojileri* kullanılmıştır. İşte, bu sürecin kendisi bir büyük sansür, Foucault'nun söyleyişiyle *büyük kapatılma*'dır.

Yirminci yüzyıl bu sansür anlayışını teknolojik hale getirmiştir. Özellikle görsel medyaların etkinlik kazanmasıyla birlikte egemen ahlâk anlayışının ve ideolojinin başka bir düşünce oluşumuna izin vermeyecek biçimde egemenleştirilmesinde yeni bir evreye girilmiştir. Bu, *kapalı sansür* anlayışından *açık sansür* anlayışına geçiştir. Bir anlamda herhangi bir etkinliği, davranış ya da tavrı sonradan değil, daha başlangıçta ortadan kaldırma yolu bulunmuş olmaktadır. Özellikle okul sistemi bu nedenle mevcut iktidar anlayış ve modelinin en temel dayanağıdır. Televizyon sistemi ise hem bilginin tekilleşmesi ve tekelleşmesi, hem de egemen değerler sisteminin 'doğru' olarak aktarılması açısından yeni sansür kurma yöntemlerinin başında gelmektedir.

Bu yapıya eklenebilecek son payanda ise hiyerarşi kavramıdır.

Demokrasiler çok uzun süre neredeyse teolojik, göksel olgular şeklinde görülmüştür. Gündelik hayatın insan öznesinin bağımsızlığı ve tekilliği içinde algılanması demokrasiler için henüz çok yenidir. Demokrasi bir anlamda mutlak otoritenin 'geçeceği', toplumu götüreceği erekbilimsel (teleolojik) bir gerçekliktir. Hiç ulaşılmayacak, ulaşıldıkça uzaklaşan bir kavramdır bu yönüyle demokrasi.

Bu demokrasi anlayışı örtülü de olsa mutlak ve merkezi otoriteye bir varoluş meşruiyeti sağlamaktadır. Yanısıra, merkezi otorite gücünü ve yetkisini çoğunluktan almaktadır. Azınlığın gerek konumu gerekse tavrı bu süreçte dışlanmıştır. Böylelikle de egemenlerle onun dışında kalanlar arasında bir hiyerarşi anlayışı oluşmuştur. Çoğunluk, kendi doğrusunu, ahlâk anlayışını egemenleştirmektedir. Öylelikle de kendi dışında kalanı yok etmeye çalıştıkça bunu bir hiyerarşi içinde gerçekleştirmektedir. O itibarla sansür bir hiyerarşi olgusudur.

Türkiye'de de sansür gücünü bu sistemden alır. Fakat devletin geleneksel tanımı, sansürün özellikle 'mülkiye' temelli bir kavram olarak algılanmasıyla sonuçlanır. 'Halkçılık' ilkesine yaslanmış bir çağdaşlık zihniyeti, halkın ortak doğrusunu tek doğru olarak kabul etmekten de yanadır. O arada elbette merkezi devletin yukarıdan aşağıya kurulan yapısı, bürokrat aydının tek egemen düşünce, bilgi ve gerçek üreten kesim olması, onların koyduğu doğruların toplumsallaştırılmasını da beraberinde getirmiştir. Çok uzun yıllar Türkiye'de devlet her şeyin arkasındaki kurucu unsur olmuştur. Bir toplumsal talebin varlığı tartışma konusuyken, devlet kendi referans gruplarına dayanarak modernleşmeyi başlatmıştır. Moderniteyi oluşturan bütün

bir bilinç yapısı daha önce okul, ardından da kamu iletişim araçlarıyla toplumsallaştırılmıştır. Böyle bir süreçte dokunulmaz ve mutlak iktidar sansür uygulama hak ve yetkisini kendisinde görecekti.

Sinemanın içinden bakınca bu tarihin öznel kristalizasyon noktaları ortaya çıkacaktır. 1960 sonrasındaki toplumsal kökenli hareketlerin oluşturduğu sinema anlayışı, 1970'lerde kendisini gösteren seks filmleri furyasının sansür anlayışı, elbette iki farklı yaklaşım olarak ele alınmalıdır. Aradan geçen süre bu algı ve anlayışı değiştirmemiş, aksine kurumsallaştırmıştır. 1970'lerde, TRT'nin özerkliği tartışılırken bugün bu tartışma unutulmuştur. Belki bir noktadan sonra anlamını yitirmiş bir tartışmadır bu. Çünkü, 1980'lerde devreye giren özel televizyon kanalları sansür olgusunu nispeten unutturmuştur. O arada TRT'nin özerkliği de hatırlanmaz olmuştur. Fakat bu tepeden tırnağa yanlış bir yaklaşımdır. Çünkü, böyle bir tavır iktidarın mutlaklığınm kabulü anlamına gelir. Kaldı ki devlet, Türkiye'de her kesimden daha fazla bu bilince sahiptir. O nedenle de sansür olgusunu RTÜK ve benzeri kuruluşlarla daha da yerleştirmiştir. Düşünce özgürlüğünün uğradığı kısıtlamalar ise Türkiye'nin uluslararası ilişkilerini bozacak derecede ileriye gitmiştir.

Bireyin kendisine ait gerçeği devlet gerçeğinin ve doğrusunun önüne geçtikçe, sivilleşmenin düzeyi arttıkça, yerleşik egemen ahlâkın değil, insanın kendi usuyla saptadığı doğrudan oluşan bir etik anlayışı egemenleştikçe, umut edilir ki, sansür de ortadan kalkacaktır.

SANSÜR VE "KEMİK"

Baudelaire, 19. yüzyılın sonunda 'Tanrı, fahişelerin temsilcisidir' diyordu. *Kötülük Çiçekleri* isimli kitabı yayınlandıktan bir süre sonra savcı, onun hakkında soruşturma başlattı. Baudelaire'ın 'ahlâk sınaması'ndan geçmiş kitabı, bugün gerçek ve uçsuz bucaksız bir yeni ahlâk anlayışının başyapıtı kabul ediliyor.

James Joyce, *Ulysess*'i ABD'de bir dergide öyküler halinde yayınlayınca savcılık harekete geçti, yayını yasakladı. Kitap orada yayınlanamadı. Ancak Paris'te bir yayıncı buldu. Fakat bu hiçbir şeyi değiştirmedi. Karısına yazdığı mektuplarda akıl almaz bir açık saçıklığı kaleme alan, bana göre *Ulysess*'te bir hayli muhafazakâr davranan taş gözlüklü Joyce'un kitabı, bütün çağlar boyunca oluşturulmuş edebiyat metinlerinin en önemlilerinden birisi kabul edildi.

Çetin Altan'ın *Bir Avuç Gökyüzü* isimli kitabı, yayınlandıktan kısa bir süre sonra takibata uğramış, toplatılmıştı. Bu bir şeyi değiştirmedi. Altan'ın kitabı iyiyse iyi, kötüyse kötü, kendi yazgısını şimdi kendisi yazmayı sürdürüyor. Aynı şey *Sevgi Soysal*'ın *Şafak* romanının başına gelmişti ve daha kimlerin başına gelmemişti ki?...

Bu zincire eklenen son halka, şimdilik, *Bedri Baykam*'ın romanı, *Kemik*. Savcılık, malum yasalar çerçevesinde kitap hakkında müstehcenlik iddiasıyla soruşturma başlattı.

Müstehcenlik, garip bir kavram. Sınırlarının nerede başlayıp bittiğini söylemek çok güç. Fakat, temelinde, kamu otoritesinin kendisini toplumsal bireyi kollamakla yükümlü sayıp, onun adına onun hakkında karar vermesi yatıyor. Oysa bu 'doğruluk' tanımı ve ölçütü çok göreceli bir şey. Kimine göre iyi olan, yararlı olan, kimine göre sakıncalı olabiliyor. Otorite, işin bu yanları üstünde hiç düşünmeksizin çıplak bir mantık izliyor. Genel olarak bakınca, otoritenin, asıl çıkış noktasını cinselliğin oluşturduğunu insan kolaylıkla görebiliyor. Cinselliğin sözel ya da görsel olarak dile getirilmesinin ortak ahlâk anlayışına ters düştüğü kabul ediliyor.

Oysa, günümüzde bu anlayış artık geçerli değil. Çünkü, her şey bir yana, modernleşme, cemaatçi, cemaatin doğrusunu savunmak anlamına gelen bir ahlâk anlayışından vazgeçmek demek. Modernleşme, insan tekinin kendi aklı, iradesi ve vicdani tercihiyle baş başa kalması demek. Öteki, ortalama değerin, geleneksel olanın egemenliğini ve daha da kötüsü hiç değişmemesini istemek demek.

Burada unutulmaması gereken bir husus var. Dünyada yasak diye bir kavram elbette söz konusu. Bu, sadece iki noktada beliriyor. İlki, *pornografi*, öteki *şiddet*. Bunların altında da ticari kaygılar, amaçlar yatıyor. Elbette bir toplumda korunması gereken kesimler var. Çocuklar başta geliyor. Fakat buna rağmen katı bir yoksama değil işin içindeki. Son kertede bir şiddet demek olan pornografi, bu nedenle, özünde serbesttir fakat özgür değildir. Kamusal alandaki varoluşu belli kısıtlamalara tabidir fakat, mevcuttur. Kimse 'sex shop'ları kaldırmayı önermez; onların bir sınırlama içinde 'icra-i faaliyet' etmesini bekler.

Şimdi, Bedri Baykam'ın kitabı bu kategorilerin hangisine giriyor? Üstelik, kendisi, kitap yayınlanmadan önce içerdiği cinselliği belli

bir sansüre tabi tutmuştu. (Ben, buna katılmadığımı kendisine söylemiştim.) İkincisi, Bedri'nin kitabındaki cinsellik, onunla okurunu ilgilendirir. O cinsellikle kitabın birbirine eklemlenmesi, iyidir, kötüdür, okurun bileceği şey.

Onun ötesi, birilerinin benim adıma karar vermesi anlamına gelir ki, ben ona yokum. Üstelik, zamana ve bireye güvenmenin zamanı hâlâ gelmedi mi?

SADE'A AĞLAMAK, SADE'I GÜLDÜRMEK

Bazen söz bitiyor, insan sadece şaşkınlığını yaşıyor. Onu dile getirmek istese bile yeterli ve gerekli sözcükleri bulamıyor.

Tam, bu yıl verdiğim, *Marquis de Sade*'ı da tartışan "Görsel İdeoloji ve Kuram" dersini tamamlamış ve acaba '*Sade, Bataille, Hegel, Nietzsche*' diye bir ders açsam mı?' diye düşünürken, gazetelerde o büyük yazarın, Marquis de Sade'm, *Yatak Odasında Felsefe* isimli kitabının mahkemelerce müstehcen bulunduğunu, dahası 'imha edileceği'ni okuyunca ağzım bir karış açık kaldı.

Türkiye bir garabetler ülkesi. Çok zamanlar önce *Simone de Beauvoir* öyle ahım şahım olmayan bir kitap yazıp adını *Sade'ı Yakmalı mı* koymuştu. (O kitabı Türkçe'ye *Cemal Süreya* çevirmiştir.) An-

laşılan, *Yatak Odasında Felsefe*'nin yayınlanışından 207, Beauvoir'ın kitabının yayınlanışından yaklaşık 50 yıl sonra Türkiye yanıtı veriyor ve 'evet, yakalım' diyor. Özgünlüğümüz sınırsız: Faşizmin kitapları meydanlarda yakmasından şunca yıl sonra, işte gene kitap yok eden tek ülkeyiz.

Oysa Sade bugün yeryüzünde bir klasik. Dünyanın her yerinde bu garip adamın, bu 'lanetli yazar'ın, bu 'mutlak kötülüğün' adına tezler yazılıyor. Evet, kültür tarihine 'Sadizm' denilen sapkınlığın da isim babası olarak geçen bu adam, aynı zamanda bir 'ahlâkçı' olarak biliniyor. Ama onun ahlâkçılığı toplumun ahlâkını korumak adına kitapların yasaklanmasını, yakılmasını içermiyor. Tam tersine, dinsel, toplumsal, geleneksel normların oluşturduğu alışkanlıkların içinden tanımlanan bir ahlâk anlayışının dışına çıkmanın gerçek ahlâk olduğunu, ancak bu gerçek ahlâkın gerçek anlamda özgürlüğe yol açacağını belirtiyor o.

Fransız Devrimi'nin bir çocuğu bu garip insan. Dolayısıyla, arkasında akılcı düşüncenin birikimi var. Fakat, o birikim Sade'da bir tür karşı birikime dönüşmüş durumda. Sade, sadece ahlâkın değil, aklın da özgürleştirilmesinden yana. Bütün o sapkınlık diye algılanan denemeleri (hem yazı hem de eylem anlamında) aklın oluşturduğu 'kurulu düzen'in dışına çıkma ihtiyacına verilmiş bir yanıt, bir yöntem önerisi. Çünkü, akıl, Sade'a göre, 'normal'i işaret eden, dayatan, bu nedenle de insanı kısıtlayan bir süreç. Eğer 'normal' diye bilinen alışkanlığın ve onu meydana getiren 'uzlaşma'nın dışına çıkabilirsek aklın sınırlarını da öteleyebiliriz. O zaman özgürleşme başlamakla kalmayacak, insanın insan olma özelliğinden kaynaklanan bir gerçek ahlâk anlayışı da ortaya çıkacak, kendisini gösterecektir. Kısacası, 16. yüzyılla birlikte başlayan içe dönmeyi, daha sonra Foucault'nun 'büyük kapanma' diye nitelendirdiği oluşumu aşmanın tek yoludur onu okumak.

Devrimin çocuğu olarak onun devrimle çatışmasının nedeni bunlardır. Hiçbir kalıbın insanı olmayı seçmemektir, onun ve daha sonra Bataille'ın 'kötülük edebiyatı' diye tanımladığı edebiyatın yazarlarının yapmaya çalıştığı. Bataille'a göre *Genet, Baudelaire, Blake, Michelet* bunun için önemlidir. Sade'ın bir başka önemi de, gene Batı edebiyatının büyük geleneği olan 'itiraf edebiyatı'na katılıp kendisini çırılçıplak ortaya koymasıdır.

207 yılın ardından, zamanında onu hapishanelerde tutan zihniyet gibi, Sade'ı yasaklıyor ve yakıyoruz. Bu anlayış fark etmesek de bizi esir alan bir kısıtlamacılığm uzantısı. Hepimiz bir biçimde o 'sansürcülüğün' etkisi altındayız. Öyle olmasa şu sıralarda namlı edebiyatçılarımızdan birisi kalkıp 'intihar içeren/öneren itiraf edebiyatını kısıtlayalım' der miydi?

Halimize herhalde en çok Sade gülüyordur. Eh, biz de tarihe 'Sade'ı güldüren millet' diye geçeriz. Az şey mi?

DİZİN

60 Saniye, 53
Acconci, 212
acı çekmek, 43
Acker, Kathy, 196
açık sansür, 230
ahlâk ve iktidar, 10
ahlâk, 10, 229
akıl, 10, 116
Akın, Fatih, 187
aklın krizi, 208
Aksanat, 38
Aktunç, Hulki, 204
Algının Kapıları, 20
Altan, Çetin, 233
Altın Çağ, 5
amour fou, 23
Andre, Carl, 26
Andrews, Walter, 93, 218
Angelopulos, 138
anlar, 147
Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, 153
anoraksiler, 44
Antik Yunan vazoları, 9
Ara Güler'in Yaratıcı Amerikalıları, 146
Aral, 150
Ardant, Fany, 13
ars erotica, 6
arzu ekonomileri, 121
arzu, 21, 120, 121
arzunun aydınlık nesnesi, 118
arzunun manipülasyonu, 121
arzunun o karanlık nesnesi, 117
Askeri Öğrenci ve Kızkardeşi, 6
aşkınsallık, 24
Ataman, Narınç, 87
Atatürk, Mustafa Kemal, 133
Aydınlanma Çağı, 229

bakış, 73, 175
bakmak, 52
bakmamak, 192
Barok, 9
Barthes, Roland, 13, 54, 153

Bataille, 10, 14, 42, 117, 208, 235
Batı Sanatında Cinsellik, 6
Baudelaire, 20, 142, 213, 232, 236
Bayer, Nuran, 87
Baykam, Bedri, 233
Bayülgen, Okan, 170
Beart, Emmanuel, 13
Beat Generation, 20
Beauvoir, Simone de, 187, 235
Beckham, 221
beden politikaları, 36, 98, 121
bedene kayıtlı, 37
bedenin boşluğu, 41
bedenin metalaşması, 49
bedenler, 35, 37
bedenleri uysallaştırma, 117
belgesel görüntü, 131
belgesel, 130
bellek, 149
bellek gerçeği, 55
Bellmer, 33
Berger, John, 31
Beş Dakkada Beşiktaş, 204
beyaz erkekler, 108
bilgi sorunu, 120
bilinç, 193
bilinçli moda tutkusu, 162
Bilme İradesi, 120
Bir Afyon İçicinin Anıları, 20
Bir Avuç Gökyüzü, 233
Bir Yer Göstericinin Hayatı, 204
biyografi, 206
Blake, 236
Breillat, Catherine, 199
Bulantı, 39
Bunuel, 5, 104, 118
Burroughs, 196
Butler, Judith, 40, 163, 198
bütün mümkünlerin kıyısı, 209
büyük kapatılma, 229

Cam Odada Oturmak, 157
Camus, Albert, 122
Candan, Bayram, 45
Capa, Robert, 150
Caravaggio, 9
Celal, Perida, 23
cemaat ruhu, 207
Cep sineması, 204
Cinselliğin Tarihi, 120, 197
cinsellik dünyası, 53
cinsellik-iktidar, 120
Clark, Kenneth, 10
Crash, 53
Cumhuriyet, 49, 52

Çağdaş Söylenler, 154
Çetin, Sinan, 195
çılgın aşk, 23
çıplaklık, 10
Çiçero, 31
Çikolata Sevgilim, 204
çirkin, 54

David, 10
Demir, Demet, 78
Demirel, Süleyman, 178
Demirhan, Metin, 205
depresyon çağı, 20
Derrida, Jacques, 200
Descartes, 122
Dietrich, Marlene, 74
dil/söylev, 155
direniş alanları, 37
disiplin, 117
Disneyland, 68
Divan ve Tasavvuf Edebiyatı, 23
doğallık, 54
durağan, 147
Durrell, Lawrence, 22
Duvara Karşı, 187
Dündar, Dündar, 177
Dworkin, Andrea, 197

Ecevit, Bülent, 177
Economist, 172
Eczacıbaşı, Şakir, 145
Einstein, Albert, 141
eksik imge, 41
Emin, Tracey, 8
Engizisyon, 228
Eril Fanteziler, 99
erillik çalışmaları, 98, 108
erkek bakış açısı, 51
erkeksilik, 98
Ermiş Augustin, 207

erotik kadın, 176
Erotik Türk Sineması, 205
Ersoy, Bülent, 79
estetiğin şiddeti, 212
eşcinsel, 91
eşcinsellik, 77
eşcinsellik çalışmaları, 91

fantezi, 129
fark, 40
Fashion TV, 44, 164
faşizm, 98, 130
fenomenoloji, 39
Ferlinghetti, 196
Figis, Mike, 12
Forum, 14
fotogerçekçilik, 32
fotoğrafı çeken, 146
fotoğrafı çekilen, 146
fotoroman, 170
Foucault, Michel, 40, 79, 120, 157, 197, 229
Fourier, 154
Franco, 150
Freud, Sigmund, 24, 25, 101, 108, 120, 175
Fromm, Eric, 17
fütüristler, 212

Galeri Siyah-Beyaz, 146
gardrop soyluları, 169
garipsi, 9
Genet, Jean, 188, 236
genitalia, 9
Giacometti, 167
Gilot, 9
Ginsberg, 196
gizli pornografi, 176, 195
Goldin, Nan, 190
Gorzs, 198
Gölbaşı, 204
görecelik kuramı, 141
görmek, 118
görsel dil, 145
görsellik, 149
görsellik dünyası, 53
görüntü, 129, 209
gösterenin gizliliği, 195
Göstergebilimin İlkeleri, 154, 155
göstergebilimsel, 161
Göstergeler İmparatorluğu, 154
gösterilenin mahremiyeti, 195
göstermek, 52, 155, 209
gövde/beden-moda, 157
Gözün Öyküsü, 200
Grekyen estetik, 44
Guardian, 123
Güler, Ara, 145-
Gündüz Güzeli, 105
Günümüzün Evlerini Bu Kadar Cazip Kılan Nedir?, 131
Güzin Abla, 219

Hamilton, Richard, 131
Haraway, Dona, 41
Harvey, David, 142
Hatırlıyorum, 143
Hegel, 235
hemcinsler, 91
Her Gece Bodrum, 22
Hirst, Damien, 45
Hitchcock, 147
Hoffman, Dustin, 147
homoerotik, 99
Hug-Levi, Suzy, 39
Huxley, Aldous, 20

Independent, 124
Irigaray, Luce, 201
ırkçılık, 65

İç İlişkiler, 12, 15
ifşa, 193, 206
ikonik, 48
iktidar, 149
iktidar-bilgi, 120
İleri, Selim, 22
imgelerin dolaşımı, 165
imkânsız aşk, 209
İsa, 9
İskenderiye Dörtlüsü, 22
itiraf, 193, 206
itiraf edebiyatı, 207
İtiraflar, 207
izleme hazzı, 53

Jackson, Michael, 65
Joyce, James, 232

kadın bedeni, 51
kadın düşmanlığı, 100
kadın imgesi, 51
kadının fetişleştirilmesi, 176
Kalp Çarpıntısı sergisi, 191
Kalpaklı, Mehmet, 93, 218
kapalı sansür, 230
kapitalizm, 131
karanlık kıta, 101
Kartal Pendik Gittik Geldik, 204
Kaymak Tabağı, 208
Kekilli, Sibel, 187
Kemal, Yaşar, 147
Kemik, 233
kendiliğinden moda tutkusu, 162
Kinsey, 216
kitle kültürü, 97
Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu, 157
Knidos Venüsü, 215
Kocam Erkek mi?, 204
kolektif beden, 158
kötülük, 116
Kötülük Çiçekleri, 232
kötülük edebiyatı, 188
Kristeva, Julia, 40
Krueger, 33
kurgu, 130
kurmaca, 130
kutu kameralar, 130
Kültürün Toplum Bilimi ve Küresel Kültür, 160
Kültürün Üretimi Medya ve Kentsel Sanatlar, 160

Lacan, 25, 192
Lanetli Şairler, 117
langue-parole, 155
Le Play, 161
Leiris, Michel, 208
Lenin, Vladimir İlyiç, 131
Libertine, 208
Loyola, 154
Lucie-Smith, Edward, 6

MacEwan, Ian, 22
maçoluk, 98
Magritte, 145
Mahbuplar Çağı, 93
makro demokrasi, 79
makyaj erotizmi, 54
Malraux, Andre, 214
Mann, Thomas, 22
Mao, 150
Mapplethorpe, 33, 149
Marinetti, 212
Marleau-Ponty, 192
Massey, Dorian, 41
masum, 51, 56
Matrix, 67, 70
mekânın yitimi, 32
Meryem, Hatice, 78
meşruiyet, 156
Metnin Zevki, 154
Michelet, 236
Mikelanj, 9
mikro demokrasi, 79
mikro iktidar teknolojileri, 229
Miller, James, 122
mimesis, 137
mimetik, 55
Mitolojiler, 154
Miyake, Isakey, 163
moda, 54, 154, 155, 159, 160
moda fotoğrafçılığı, 163
Moda Sistemi, 154, 165
Moda ve Gündemleri, 159
Moda ve Toplumsal Gündemleri, 160
modern, 120
modern kullar, 79
Modotti, 33
muhayyile, 118
Mulvey, Laura, 51, 72, 174
Mumcu, Uğur, 134
Muz Sever misiniz?, 204
müstehcenlik, 233

Nathalie, 13, 14
Nazizm, 131
neo-Türkçe, 115
nesne, 32, 117
nesnel fotoğraf, 146
Nietzsche, 10, 42, 208, 235
normallik, 120

okyanus duygusu, 24
Onaran, Alim Şerif, 204
Oppenheimer, 33
otobiyografi, 206
Oxygen, 87
oyun, 69

ölümsüzlük arayışı, 54
özel, 54
öznel fotoğraf, 146
özneleştirme, 121

Pazar Günü, Kötü Pazar Günü, 172
Penthouse, 14, 216
Perec, Georges, 43
performans ve gövde sanatı, 33
performatif, 40
peyzaj, 149
Picasso, 9
Platon, 79, 200
Playboy, 216
popüler kültür, 49, 97, 108
pornografi, 105, 196, 233
portre, 149
portrecilik, 146
postkolonyal çalışmalar, 108
pozitivizm, 229
privacy, 195
Proust, 141
Prozac, 20
Prozac Ulusu, 20

Quant, Mary, 216
queer, 90, 91, 92
queer çalışmaları, 91
Quincy, Thomas de, 20

Radikal, 78
Radyo Haftası, 204
Rego, Paula, 6
Reich, Wilhelm, 17
reklamcılık erotizmi, 54
ront geçmek, 50
Rönesans resmi, 9

Sade, Marquis de, 11, 14, 117, 154, 187, 208, 235
Sade'ı Yakalım mı?, 187, 235
Sansür Kurulu, 227
sapkınlık, 124
Sartre, Jean-Paul, 39, 167, 192
Saussure, 153
sayısal fotoğraf, 147
Schatzberger, Jerry, 145
Schneeman, 33
scientia sexualis, 6
Scognomillo, Giovanni, 205
seks, 51
Serrano, 33
sert pornografi, 197
seyirlik, 158
Sherman, 33
sınır duygusu, 24
sıradanlık, 159
simgesel, 48
Simonides, 31
simulakrum, 137
simülasyon, 55
Sinema 70, 204
sistem-söylev, 155
Sistin Şapeli, 9
siyasal doğruluk, 92
skopofili, 50, 53
Sokrates, 10
sol entelektüeller, 153
Son Yargı, 9
Sovyet Avangardizmi, 130
Soysal, Sevgi, 233
Stalin, Joseph, 150
Stalinizm, 131
Stelarc, 212
Sue, 88
"Sue'yla Seks Sohbeti", 88
Sunam, Aylin, 108
suret/görüntü/imge, 158
Sururi, Gülriz, 206
sünnet, 102
süreç, 193
Süreya, Cemal, 23
sürrealizm, 23
süslenme, 55

Şafak, 233
şeytani, 116
şiddet, 233
şiddetin estetiği, 212

Tak Fişi Bitir İşi, 204
taklit, 137
tamamlanmışlık, 39
Tanpınar, Ahmet Hamdi, 207
Tanrıların Dönüşümü, 215
tarihsel/kronolojik, 161
tematik/kavramsal, 161
temsil, 32
tercüme etmek, 145
tersinden okunması gerekmek, 156
Theweleit, 99
Thody ve Course, 156
Times Square, 67
toplumbilimci, 161
törensel zaman, 159
transfer, 189
transseksüel, 81
travesti, 82
trend, 168
tüketim kültürü, 49
türban, 170
Türk erkeği, 108

Ulis'in Bakışı, 138
Ulusal Portre Galerisi, 8
Ulysess, 232
uyarıcı, 20
uyumsuz, 122
uyuşturucu, 20

vagina dentate, 102
varoluşçular, 122
varoluşçuluk, 39
Venedik'te Ölüm, 22
Viagra, 102
Viyana Doğrudan Eylem Grubu, 42, 212
Vogue, 163
Vollard Süiti, 9
Vur Davula Tokmağı, 204

Walt Disney, 68
Warhol, Andy, 48
Wurtzel, Elizabeth, 20

Yabancı Kucak, 22
yalan ve taklit, 182
yanılsama, 55
yapay cennetler, 20
yaşama biçimi, 169
Yatak Odasında Felsefe, 235
Yatan Nü, 175
yeni beden sunumları, 18
yeni tapınma kültürü, 134
Yıldız, Adnan 39, 108
yok, 55
yumuşak pornografi, 197

zaman, 149
zaman temelli medya, 32

cinsellik görsellik pornografi

hasan bülent kahraman



Bedenler, cinsel kimlikler ve roller, arzu ve haz, sanallık ve gerçeklik, görüntü ve gerçek, moda ve reklamlar, internet ve sinema, erotizm ve pornografi... Bunlar her kavram gibi açıklanmayı bekleyen ve esasen 'cinsellik', 'görsellik' ve 'pornografi' etrafında kümelenen imgeler. Hasan Bülent Kahraman görsel dünyanın birer öğesi olan bu imgeleri cinsel ve görsel kuramın bir parçası olarak çözümleyip, bu ilişkinin nasıl pornografiye açıldığını gösteriyor. Bu irdelemeyi 'dünün dünyası'ndan ziyade 'yarının dünyası'na ilgi duyarak, siyasal bir duyarlılık, bilinç ve duruşla yapıyor.

Cinsellik ile görsellik arasında ilişki, 'dikizleme' bağlamında hepimizin yaşadığı, kaçınılmaz bir ilişki oluşturduğundan, Batı metafiziği bu ikili yapı üstünde bir hayli düşünmüş, çok geniş alanlara açılan bir literatür oluşturmuş durumda. Dünya gitgide bu iki olgunun arasında bir yerde sıkışıyor. Cinsellik hayatımızın farkında olmadığımız en önemli dürtüsü niteliğini kazanıyor. Bunu algılamadığımız sürece 'masum' eylemlerimizin nelere tekabül ettiğini asla öğrenemeyeceğiz. Bakarken neyi cinselleştirdiğimizi, cinsellik içinde neyi görsellikten hareketle kurduğumuzu fark edemeyeceğiz.

Pornografi de, gerçekle bağını gitgide koparan, dolayısıyla ciddiyet konusunda şizofrenik bir duruş sergileyen Türkiye'de, iktidar baskısı yaratmanın yeni bir aracı. Daha önce yayınladığı "Kültür Tarihi Affetmez" ve "Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu" isimli kitaplarında, Türkiye'nin kitle kültürü ve popülizm eksenlerinde gelişen bir Faşizm tehlikesiyle nasıl karşı karşıya bulunduğunu ileri sürmüşse, Kahraman, aynı tehlikenin şimdi de pornografi düzeyinde yaşandığını vurguluyor.

"Cinsellik, Görsellik, Pornografi", çağın dünyasını anlamak için çok önemli bir okuma kitabı...

ISBN 975-8829-74-2

9 789758 829743

www.agorakitapligi.com