T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

BİR ANLATIM ARACI OLARAK EROTİK VE TİYATRO ESTETİĞİNDE KULLANIMI

Hazırlayan
M. Melih KORUKÇU

Danışman
Prof. Dr. Murat TUNCAY

İZMİR - 2009

Doktora tezi olarak sunduğum “BİR ANLATIM ARACI OLARAK EROTİK VE TİYATRO ESTETİĞİNDE KULLANIMI” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../2009

Adı SOYADI

M. Melih KORUKÇU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../..../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre **Sahne Sanatları** Anasanat Dalı Doktora öğrencisi **M. Melih KORUKÇU**'nun **"Bir Anlatım Aracı Olarak Erotik ve Tiyatro Estetiğinde Kullanımı"** konulu tezi incelemiş ve aday ...../..../..... tarihinde saat .....da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE ÜYE ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: KORUKÇU **Adı:** Münip Melih

Tezin Türkçe Adı: Bir Anlatım Aracı Olarak Erotik Ve Tiyatro Estetiğinde Kullanımı

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Erotic As A Means of Expression And The Use of It In The Theater Esthetic

Tezin Yapıldığı
Üniversitesi: Dokuz Eylül **Enstitü:** Güzel Sanatlar **Yıl:** 2009

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: ☐ **Dili:** Türkçe

Doktora: ■ **Sayfa Sayısı:** 182

Tıpta Uzmanlık: ☐ **Referans Sayısı:**202

Sanatta Yeterlilik: ☐

Tez Danışmanının
Ünvanı: Prof. Dr. **Adı:** Murat **Soyadı:** TUNCAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:
1-tiyatro
2-cinsellik
3-erotik
4-erotizm
5-anlatım aracı

İngilizce Anahtar Kelimeler:
1-theatre
2-sexuality
3-erotic
4-eroticism
5-means of expression

Tarih:
İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ■ Hayır ☐

ÖZET

Bu çalışma, evrim sürecinde cinselliğin estetize edilmesiyle ortaya çıkan erotizmin, tiyatro sanatıyla olan ilişkisini irdelemeyi amaçlamaktadır. Çağlar boyunca güçlü bir anlatım aracı olarak ele alınan erotizmin, tiyatro sanatındaki kullanım amaçları ve yöntemlerinin tespit edildiği bu tezde, tiyatro sanatındaki erotizmin genel tarihçesi, uygulandığı dönemlerin cinsellik algısı ışığında netleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu hedef doğrultusunda, cinselliğin üreme işlevinden erotiğe evrim süreci içinde geçirdiği fizyolojik ve düşünsel dönüşümler saptanmış, erotik olanın kültür ve sanat olguları içinde bir anlatım aracı olarak kullanılmasının temellerine değinilmiştir. Bu temeller doğrultusunda, erotik anlatım aracının tiyatro dilindeki kullanım alanları tespit edilmiş, Antik Yunan tiyatrosundan günümüze kullanım şekilleri ve kullanım amaçları netleştirilmek istenmiştir. Buna ek olarak, Türk Tiyatrosundaki erotik anlatım biçiminin tarihsel gelişiminin de incelendiği bu çalışmada, dönemlerin cinsellik algısını etkileyen gelişmeler ışığında, erotik anlatım aracı kullanımının cinsellik algısıyla ilişkisi ortaya konulmaktadır.

Tiyatro sanatındaki erotik anlatım biçimlerinin, oyun metinleri ve aktarımlar dışında, mümkün olduğunca sahne üstü uygulamalarıyla da örneklendiği bu çalışmada, erotik anlatım aracının gelişim ve değişimlerin tiyatro sanatı üzerindeki etkileri de ortaya konulmak istenmiştir.

Kısaca bu çalışma, tiyatro sanatında uygulanan erotik anlatım biçiminin, çağın cinsellik algısıyla olan ilişkisi üzerinden, tiyatro ve erotizm bağının etkin kullanımının sağlayacağı yararların tespit edilmeye çalışıldığı, böylelikle bu anlatım aracının tiyatro sanatında daha nitelikli kullanılmasına yardımcı olmanın hedeflendiği bir yaklaşımı içermektedir.

ABSTRACT

This thesis aims at explicating the relation between the art of theatre and eroticism which is created by the aesthetical expression of the sexuality in the process of evolution. In this thesis, it is endeavoured to be stated the methods and objectives of using eroticism, which has been considered as a powerful way of expressing something for ages in the art of theatre, and in the light of perception of sexuality, it is tried to be clarified the short history of eroticism in the art of theatre.

In the direction of this aim, the process of evolution from the reproduction function of sexuality to physiological and ideological one is stated and it is mentioned of the basis of using the erotic one as a means of expression in culture and art phenomenon. In the direction of these bases , the scope of using the means of expression of the erotic one is determined in theatre language, and it is aimed at clarifying the ways and objectives of using it from the Antique Greek Theatre to nowadays. In addition to this, this thesis analyzes the historical perspective of the use of erotic expression in Turkish Theatre. In the light of the developments that has affected the perception of sexuality of every period, it is determined the relationship between the use of means of sexual expression and the perception of sexuality.

In this thesis, the ways of erotic expression in art of theatre, beside playscripts and anecdotes, it is tried to be given examples from the stage as much as possible, and it is aimed at to display the effects of changings and developments of the means of erotic expression on the art of theatre.

Briefly in this thesis, by using the connection between the perception of century's sexuality and the way of erotic expression which is used in the art of theatre, it is tried to be determined the benefit of using the link between the theatre and eroticism efficiently, so it contains an approach which is aimed at helping to use the means of this expression more effectively.

ÖNSÖZ

Cinsel ilişki evrensel sürecin insan suretidir.
Eski bir Çin deyişi

Sadece biyolojik varlığımızı değil, tür olarak evrimimizi de borçlu olduğumuz en temel dürtülerimizden biri cinselliktir. Bu nedenledir ki tarih boyunca insan, bu hem çok bireysel hem de olabildiğince toplumsal olan cinsellik konularını algılamaya, anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Bireysel yaşamımızın özünde yer alan cinsellik, diğer yandan erk mekanizmaları ve toplumsal ahlak tarafından denetlenilmeye çalışılmış, bunun sonucunda bireysel, toplumsal ve ekonomik alanlarda sayısız anlam yüklenilen, toplumların yaşayışlarını ve kültürlerini etkileyen en derin konulardan biri haline gelmiştir.

Tarih boyunca cinsellik dinin, bilimin ve sanatın en çok ele aldığı konulardan biri olmuştur. Pek çok yaygın mitte, efsanelerde ve dinsel metinlerde insanın dünya üzerindeki varoluşunun kökeninde cinselliğin yer aldığı görülür. Hemen hepsinde vurgulanan, insanı diğer türlerden ayıranın, cinselliğe anlam yükleyebilme yeteneği olduğudur. Cinselliğin, üreme kavramından başlayarak kendi içinde geçirdiği evrimin son noktasında ise erotizm yer alır. Erotizm, içine zihinsel ve ruhsal süreçlerin katıldığı, estetize edilmiş cinselliktir.

İçinde bulunduğumuz modern sonrası zaman diliminde, küreselleşmenin ve kapitalizmin etkisiyle cinselliğin metalaştığı ve metaların erotikleştiği görülmektedir. Ticari bir unsur olarak televizyon ekranlarından dergi sayfalarına, internetten otobüs duraklarındaki tanıtım alanlarına kadar hemen her kaynaktan erotizm bombardımanına maruz kalmaktayız. Kuşku yok ki bunda erotik olanın çekiciliği ve sattırma gücü önem taşımaktadır. Erotik olan, çağımızdaki algıyla güçlü bir reklam aracı haline de gelmiştir. Ancak erotizm elbette bundan ibaret değildir.

Başlangıcından günümüze kadar erotizm, özellikle sanatta güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Binlerce yıldan beri, erotik anlatım biçiminin farklı şekillerde, farklı amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir. Bu durum, kökeninde törensi cinselliğin bulunduğu tiyatro sanatı için de geçerlidir. Tiyatronun erotik anlatım biçimiyle ilişkisi, tarih boyunca toplumların değişen cinsellik algısına paralel bir

biçimde devam edegelmiştir. Bu çalışmanın eksenini, tiyatro sanatının erotik anlatım biçimiyle olan ilişkisi oluşturmaktadır.

Çalışmanın giriş bölümünde, temel dürtülerden biri olan cinselliğin, insan evrimine paralel bir anlam yükleme serüveniyle, estetize edilerek erotik kavramına ulaşması ele alınmıştır. Öncelikle, cinselliğin üreme işlevinin dışında kazandığı, dinsel metinlere, mitlere ve kutsal kitaplara yansıyan farklı anlamlarına değinilmiştir. İnsanın cinselliğe farklı anlamlar yükleyebilmesine neden olan evrimin fizyolojik kökenlerinin de tartışıldığı giriş bölümünde, çıplaklık kavramının doğuşu ve bununla birlikte erotik kavramının ortaya çıkışı aktarılmaya çalışılmıştır. Erotik olanın niteliklerinin, pornografiyle ayrışan yanlarının netleştirildiği bu bölümde, erotik olanın algıya ulaşma yolculuğu detaylı bir biçimde irdelenmeye çalışılmıştır.

Erotik Anlatım Biçimi ve Tiyatro başlığını taşıyan birinci bölümde, ilkin erotik kavramının kültür ve sanatla ilişkisi temelinden yola çıkılarak, sanatlardaki kullanım şekillerine değinilmiştir. Erotik anlatım biçiminin, tiyatro sanatının anlatım olanakları içindeki kullanımlarının, diğer sanatlardaki kullanımlardan farkının netleştirilmeye çalışıldığı bu bölümde, erotik olanın sahne üstü göstergelerle ne şekilde kullanılabileceği irdelenmeye çalışılmıştır. Antik dönemden XIX. yüzyıla kadar tiyatro sanatında kullanılan erotik anlatım biçimleri, dönemlerdeki cinsellik algısıyla paralel bir şekilde aktarılmaya çalışılmış, bu anlatım biçimine yer veren oyunlardan örneklerle desteklenmiştir.

Çağdaş Tiyatro Estetiğinde Erotik Anlatım Biçimi başlıklı ikinci bölümde ise, XX. yüzyıl tiyatrosunu ve genel olarak cinsellik algısını belirleyen gelişmeler ışığında, tiyatro sanatındaki erotik anlatım biçimlerinin kullanım nedeni ve şekli ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Yine oyunlardan ve yapımlardan örneklerle desteklenen çalışmanın bu bölümü, 1980'lerde AIDS ve küreselleşme kavramlarıyla değişim geçiren toplumsal gerçeklik ve cinsellik algısının, günümüze kadar geçen sürede tiyatro sanatındaki erotik anlatım biçimine etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, Türk Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, Türk toplumunun, geçmişten günümüze cinsellik algısını ortaya koyan genel bilgiler ışığında, geleneksel ve çağdaş tiyatromuzda

kullanılan erotik unsurlara değinilmiştir. Hem geleneksel metinlerden hem de çağdaş oyunlardan ve yapımlardan örneklerin verildiği bu son bölümde, Türk tiyatrosunda kullanılan erotik anlatım biçimlerinin gelişimi ele alınmıştır.

Tiyatro sanatının toplumsal cinsellik algısıyla ve erotik anlatım biçimiyle ilişkisinin incelendiği bu çalışmada, erotik anlatım biçiminin kullanım yöntemleri hakkında genel geçer bir izlek çıkarılmaya ve bu ilişkinin tarih boyunca geçirdiği dönüşümler tespit edilmeye çalışılmıştır. Oyun metinleri, anekdotlar ve kayıtların yanında, ulaşılabilen sahne üstü uygulamaların da mümkün olduğunca kapsama dahil edildiği bu araştırma, genel bir tanımlamayla tiyatroda erotizmin tarihsel gelişimini ortaya koymaktadır.

Araştırma süresince yaşadığım en büyük sıkıntı, erotizmin bir anlatım aracı olarak tiyatrodaki kullanımına ilişkin kaynakların yetersizliğiydi. Erotizmi, erotik olanı ve diğer sanatlardaki kullanımlarını irdeleyen çok sayıda eser olmasına karşın, tiyatrodaki kullanımını ele alan bütünlüklü çalışmaların sayısı yok denecek kadar azdır. Bu ilişkiyi ele alan bilimsel makaleler ise daha çok belirli yazarların belirli oyunlarını kapsamaktadır. Mevcut bilgiler ise daha çok değinmeler şeklinde belirmektedir. Aynı sıkıntı Türk tiyatrosundaki erotik uygulamalar için de geçerlidir. Pek çoğu Osmanlıca kaleme alınmış eski metinlerin Türkçe çevirilerine ulaşmak neredeyse imkansızdır. Öte yandan çağdaş materyallerin büyük bir kısmı magazin boyutunda, derinlik taşımayan nitelikler göstermektedir. Bütün bu kaynak sıkıntıları, araştırma yüzeyinin geniş tutulmasını gerektirmiştir. Çalışmanın amacı erotik anlatım aracı kullanmış bütün oyunları ele almaktan çok, bu kullanımın yöntem ve amaçlarını örnekler ışığında netleştirmeye çalışmaktır. Buna rağmen, kaynak olarak ulaşılabilen pek çok oyun, çalışma kapsamına olabildiğince dahil edilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan erotik anlatım salt metin üzerinden ortaya konan bir anlatım değildir. Bu bağlamda yapımlardaki erotizme ulaşmak da aynı şekilde zorluk içermektedir. Bu çalışmanın, bu alanda yapılmış az sayıdaki kaynaklar arasında yerini alıp, günümüz tiyatrosundaki erotizmi tartışmaya açarak, tiyatro ile erotizm ilişkisinin daha bilinçli kullanımına yardımcı olması umut edilmektedir.

Mahrem niteliklerinden dolayı çok fazla ele alınmamış cinsellik ve erotizm gibi konuların tiyatro sanatı üzerindeki etkilerine yönelik sonraki adımlar için kapsamlı bir başlangıç çalışması olmasını dilediğim bu birikimin oluşmasında pek

çok değerli kişinin katkısı var. Özellikle, konu seçimimdeki tedirginliğimi gidermemde yardımcı olan, çalışmanın her aşamasında bilgi ve yönlendirişleriyle beni destekleyen, çalışmamla ilgili hemen her alanda katkılarını eksik etmeyen tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Murat Tuncay'a; Tez izleme toplantılarında eleştiri, yönlendiriş ve destekleriyle beni çalıştığım alana kanalize eden, problemler konusunda çözüm önerileri getirerek yardımcı olan hocalarım Sayın Prof. Dr. Hülya Nutku ve Sayın Prof. Dr. Didem Uslu'ya; Sayın Prof. Dr. Semih Çelenk ve diğer doktora ders hocalarıma; Tezimin Türk tiyatrosuna ilişkin bölümüne önerileri ve kaynak yardımlarıyla katkıda bulunan Sayın Yrd. Doç. Dr. Efdal Sevinçli'ye; Tasarım ve kostüm konusunda geniş birikiminden yararlanma fırsatı sağlayan Sayın Yrd. Doç. Dr. Selda Kulluk Yerdelen hocama; Çalışmamın biçim ve içeriğine dair katkılarının yanı sıra, dostluklarıyla da desteklerini esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Aslıhan Ünlü, Uzm. Kerim Dündar, Arş. Gör. Yasemin Sevim ve Arş. Gör. Özlem Aliyazıcıoğlu'na; Çalışma süreci boyunca, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili anne, baba ve kardeşlerime; İsimlerini burada sayamadığım ama kalbimde taşıdığım diğer tüm dostlarıma teşekkür ederim.

M. Melih Korukçu

İÇİNDEKİLER

BİR ANLATIM ARACI OLARAK EROTİK VE TİYATRO ESTETİĞİNDE KULLANIMI

YEMİN METNİ ii
TUTANAK iii
Y.Ö.K.DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU iv
ÖZET v
ABSTRACT vi
ÖNSÖZ vii
İÇİNDEKİLER xi
KISALTMALAR xiii
FOTOĞRAFLAR VE TABLO LİSTESİ xiv
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
EROTİK ANLATIM BİÇİMİ VE TİYATRO

1.1. Tiyatral Anlatımda Erotik Estetik……29
1.2. Antik Yunan ve Roma Tiyatrosunda Erotik Uygulamalar……36
1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosunda Erotik Anlatım ……..36
1.2.2. Roma Tiyatrosunda Erotizm ……44
1.3. Ortaçağ, Rönesans ve Sonrası Akımlar……48
1.3. 1. Ortaçağ'da Tiyatral Erotizm……48
1.3.2. Rönesans Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi……53
1.3.3. Reform, Aydınlanma, Romantizm ve Sonrasında Erotik Anlatım Aracı……..…..61

İKİNCİ BÖLÜM
ÇAĞDAŞ TİYATRO ESTETİĞİNDE EROTİK ANLATIM BİÇİMİ

2.1. XX.Yüzyıl Tiyatrosunda Erotik Yaklaşım…….77
2.2. 1980 Sonrası Batı Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi……..119

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK TİYATROSUNDA EROTİK YANSIMALAR

3.1. Türk Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi……138

SONUÇ……..163

KAYNAKÇA ……170

ÖZGEÇMİŞ……182

KISALTMALAR

A.g.e.: Adı Geçen Eser
Akt: Aktaran
A.Ü., D.T.C.F.: Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
Bkz: Bakınız
D.E.Ü., G.S.F. : Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
s.: Sayfa numarası
ss..: Sayfa sayısı
Uzm: Uzman
Y.a.g.e.: Yukarıda Adı Geçen Eser

FOTOĞRAFLAR ve TABLO LİSTESİ

Fotoğraf 1 Ford Madox Brown, **Romeo & Juliet**, 1870

Fotoğraf 2 1920'lerde Folies Bergére

Fotoğraf 3 Living Theatre, **Cennet Şimdi!**, 1968

Fotoğraf 4 Living Theatre, **Cennet Şimdi!**, Roma 1968

Fotoğraf 5 Clovis Trouille, **Oh ! Calcutta!**,

Fotoğraf 6 Performance Group, **Dionysos 69**, New York, 1969

Fotoğraf 7 Joe Orton'un **Uşak Ne Gördü** adlı oyununun afişi, 2008

Fotoğraf 8 Jane Austen'ın Pornografi Rehberi adlı oyunun afişi, 2007

Fotoğraf 9 Vajina Monologları oyun afişi, 2008

Fotoğraf 10 Sarah Kane'in **Blasted** adlı oyununun afişi, 2008

Fotoğraf 11 Kontrabas adlı oyunun afişi, 2009

Fotoğraf 12 Güzel sanatlar Oyuncuları, Nilgün Öğrük, Türker Alpuğan, **Matruşka**, İzmir, 2004

Fotoğraf 13 Yıldız Kenter, **Ramiz İle Jülide** oyununun afişi, 1995-1996

Tablo 1 Yıllara göre seyirci sayıları

GİRİŞ

Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi** adlı ünlü eserinde, cinsellik kavramı üzerine düşüncelerini tartışmadan önce, ondan özgürce bahsetme ve onu gerçekliği çerçevesinde kabullenme girişiminin, binlerce yıllık bir tarihin çizgisine yabancı olduğunu, dolayısıyla bu girişimin başarıya ulaşmadan önce uzun süre sürüklenip duracağını belirtir. Bu nedenle konunun güvenilirliğini sorgulamadan edemez: *"Filozoflar, tiksintiyle gülünçlük arasında yer alan ve değinilirken hem ikiyüzlülükten hem de skandaldan kaçınılması gereken bu konulara pek seyrek olarak güvenli bir yaklaşım göstermişlerdir".*[1]

Konu cinsellik ya da erotizm olduğunda, Foucault'nun sözünü ettiği güvenli yaklaşımın nedeni, kuşkusuz bu kavramların kapsamından kaynaklanan karmaşıklıktır. Cinsellik konusu hakkında çalışmalar yapan düşünürlerden Georges Bataille de **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm** adlı yapıtında konunun, terbiyelilikten şehvete uzanan sınırlar içerisinde insan ruhunun bütünlüğünü kapsadığını belirterek alanın geniş sınırlarını çizer ve bilimsel yöntemlerin dışında kalan anlamları da içerdiğini belirtir: *"Böyle olunca da erotizm, ancak 'insanın' bütün yönleriyle ele alınıp irdelenmesiyle anlaşılabilir. Özellikle de, dinlerin tarihinden, çalışma ve iş hayatının tarihsel evrelerinden soyutlanmış, bağımsız bir erotizm araştırması yapılamaz"* [2].

Diğer canlılardan, cinselliğe yüklediği anlam nedeniyle de ayrılan insanın, içsel dünyasının yanı sıra onu sosyal bir varlık haline getiren sosyolojisinin de konun kapsamı içinde değerlendirilmesi gerekliliği işaret edilir. Bu nedenle cinsellikten erotizme kadar uzanan merdivenin basamaklarını insanla ilgili hemen her şey oluşturur. Ancak belki de ilk basamağı, insanın evrim süreci içinde farklılaşarak cinselliğe üremenin ötesinde anlamlar yüklemeye başlamasının tarihi oluşturmalıdır. Bununla birlikte, konunun tanımlanması ve çerçevelenmesi için gereken verileri sunan cinselliğin tarihi, yine bir güvenilirlik sıkıntısını ortaya koyar:

> *"Cinsellik konusundaki tarihsel malzemenin büyük bölümü doğrudan değil, yanal yollardan, hukuk, tıp ve edebiyat alanlarından elde edilmiştir. Ama hukuk kabul edilenden çok kabul edilmeyenle, tıp normalden çok anormalle ve edebiyat da, romantizme, karikatürleştirmeye, dogmaya ya da dramatik*

[1] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev:Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2003, s:25.
[2] Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, Çev: Bora Akad, Kelebek Arges Yay., 1.Basım, İstanbul, 2006, s:9.

uyuma bilinçli ödünler vermediği durumlarda, olağandan çok olağandışıyla ilgilenir" [3].

Güvenilirlik sıkıntısının yanı sıra aşılması gereken en büyük engel, konunun kendini kolay ele veren cinsten olmayışıdır. Bu zorluk, konunun direkt insanın henüz tam olarak aydınlandığı söylenemeyen iç dünyasından ve onun çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır. Tüm bu tespitler ışığında cinsellik vahim olarak nitelendirilebilecek büyük bir kapsama sahiptir:

> *"Eğer baştan sona gidilir ve bir tek insan hayatının cinsellikle kurduğu ilişki göz önüne alınırsa (bütün Freudcu 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.(…) Bu bağlamda da çok zor bir alan cinsellik. Çeşitlendikçe zorlaşan bir alan"*[4].

Ancak yönelişimiz, cinselliğin erotizm olarak adlandırılan alana dönüşmesini netleştirmek ve bunun çağdaş sahne estetiğindeki kullanım biçimlerini saptamak olduğundan, söz konusu dönüşümün ilk basamağı olarak yukarıda söz ettiğimiz, evrimle farklılaşma çıkış noktalı anlam yükleme yolculuğuna dönmek yerinde olacaktır.

Tarih boyunca insanoğlunun en temel arayışı, varlığına ilişkin anlamı bulmaya yönelik bir çabayla şekillenmiştir. Evrim sürecinin düşünsel halkasından itibaren gerek bilimle, sanatla, gerek dinle, metafizikle, yani nesnel ya da öznel girişimlerle yaşamı, yaşamdaki kendini ve kendindeki gizi aramıştır insanoğlu. Tüm bu arayış sürecinde oluşturduğu kültürü aktarmak için yine aynı araçları kullanmış, öte yandan da arayışına elde ettiği yeni bilgilerle devam etmiştir. Sonsuza kadar süreceği kestirilse de dur durak bilmeden devam eden bu arayış bilginin artmasına neden olmuştur. Bilginin artması, daha büyük bilinmeyenleri açığa çıkarmış, derinleştikçe yeni anlamlara varılmasını sağlamıştır.

İnsanın kendini anlama yolculuğunda en büyük adımlar kuşkusuz XIX. yüzyıldan sonra atılmıştır. Gerek biyoloji gerek psikoloji gerekse de sosyoloji insana dair gittikçe artan bir süratte veri kaydetmiş, karanlık alanları aydınlatma konusunda başarılı sonuçlara varmıştır. Gözlem alanında insanı bulunduran pek çok disiplin, insanın temel dinamiklerinden biri olarak cinselliğe dikkatini yoğunlaştırmış, onun

[3] Reay Tannahill, **Tarihte Cinsellik**, Çev: Sinem Gül, Dost Yayınları, 1.Basım, Ankara, 2003, s:71.
[4] Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, 1.Basım, İstanbul, 2005, s:xix.

insanı anlamada en önemli düğüm noktalarından biri olduğunu kaydetmiştir. Zira insanın temel dürtüleri içinde cinsellik en tartışmalı konumda yer alır. *"Cinselliğin özel bir önemi vardır; çünkü hem çok mahremdir, hem de toplumsal görenek ve ahlakça yakından denetlenir"*[5].

İnsan dürtüleri içinde kontrol edilmesi en zor olan cinsellik dürtüsü, diğer canlılarda olduğu gibi salt üreme ile sınırlı kalmadığından, cinsellik konusunda takınılan tavır, başka bir deyişle cinselliğe yüklenen anlam pek çok değerler dizisinin belirleyiciliğinde çağlar boyu değişime uğramıştır.

Bilimsel çalışmalar, bilinçaltının temel görevlerinden ikisinin, canlılığın ve türün devamını sağlamak olduğunu ortaya koymaktadır. Canlılığın devamı için temel kurgu savun – kaç mekanizması olarak görülürken, türün devamını sağlayan mekanizma kuşkusuz cinselliktir[6]. Bu görev bağlamında insan, diğer tüm canlılarla aynı düzlemde cinselliği bir dürtü olarak yaşar. Ancak insan cinselliğinin, diğer canlıların cinselliğinden ayrılan pek çok niteliği bulunur:

> *"İnsan cinselliğinin bu özellikleri – uzun vadeli cinsel birliktelikler, ortak ebeveynlik, diğer cinsel ortaklıklarla yakın olmak, mahremiyet içinde seks, yumurtlama döneminin gizli olması, dişinin çiftleşmeye hazır olduğu dönemin uzunluğu, keyif amaçlı seks ve dişilerde menopoz – biz insanların normal gördüğü şeyi oluşturur"*[7].

Cinselliğin insanda farklı anlamlara bürünmesinin nedenini yine evrimleşerek farklılaşan insan beyninde aramak gerekir. Diğer canlılardan farklı olarak insan beyni, düşünmeyi ve konuşmayı mümkün kılan korteks tabakası nedeniyle, alt beyin dürtüsü cinselliğe farklı anlamlar yükleyebilmektedir. Bununla birlikte, cinselliğin bizzat kendisi de insanın evriminde önemli bir rol oynar: *"Duruş ve beyin büyüklüğüne ek olarak cinsellik, insanların atalarıyla büyük insansı maymunların atalarının birbirlerinden ayrılmalarına yol açan belirleyici unsurlar üçlüsünü tamamlıyor"*[8].

---

[5] Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, Çev. Yusuf Atılgan, YKY Yay., 1.Baskı, İstanbul, 2002, s:109.
[6] M. Melih Korukçu, "Zihni Etkin Kullanma Yöntemi (NLP)nin Yaratıcı Sanat Olarak Tiyatro Alanına Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Bağlamında Uygulanması", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2003, s.7.
[7] Jared Diamond, **İnsanın Cinsel Evrimi** / **Seks Neden Keyiflidir?**, Çev: Sinem Gül, Varlık Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1996, s:14.
[8] **Y.a.g.e.**, s: 17.

İnsanın evrimleşerek farklılaşmasını sağlayan belirleyici unsurlar arasında sayılan cinsellik, sebebi olduğu evrimleşmenin sonucunda yeni anlamlar yüklenebilir bir devamlılığa sahip olmuştur. Böylelikle insan, kendi evrimini sağlayan nedenler de dâhil olmak üzere yaşama anlam yükleyebilme durumuna gelmiştir. Başka bir deyişle insan cinselliğine çağlar boyunca yüklenen anlamlar, insanın evrim sürecinde kazandığı içsel katmanların doğal bir sonucudur.

Bununla birlikte insanın düşünsel yanının cinsellikle olan bağıntısı, yine evrimin sonucunda ortaya çıkan 'bilme' kavramının mitsel anlatımında açık bir şekilde kutsal kitaplarda da yer alır. Kutsal kitaplara göre insanın cennetten kovulmasına neden olan cinsellik, aynı zamanda bilmenin de kapılarını açan anahtar işlevini görmektedir:

> *"Ve Rab Allah adama emredip dedi: Bahçenin her ağacından istediğin gibi ye; fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin; çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün."*[9]
>
> *"Ve ey Âdem, sen ve eşin cennete yerleş. İkiniz dilediğiniz yerden yiyin; ama şu ağaca yaklaşmayın. Yoksa zalimlerden olursunuz."*[10]

Gerek eski ahit olarak bilinen **Tevrat**'ta gerekse **Kuran**'da insanın cennetten kovulmasının nedeni olarak, yasak ağacın meyvesinin yenmesi gösterilir. Buna göre şeytan insanı, bu ağacın meyvesini yediğinde iyiliği ve kötülüğü bileceğini söyleyerek ikna etmiştir: *"Böylece onları aldatarak düşürdü. Ağacı tattıkları anda ise, ayıp yerleri kendilerine beliriverdi ve üzerlerini cennet yapraklarından örtmeye başladılar."*[11]

Görülen o ki insanın kendi cinselliğini, çıplaklığı yoluyla fark etmesinin sembolik karşılığı "bilme" ağacı ile verilmektedir. Bu 'biliş'tir ki, öleceğini dahi bilen insanın yaşamına devamlılık verebilmesi için yaşama dair her şeye olduğu gibi cinselliğe ve onun görünümlerine de anlam katma çabasının ateşleyicisi sayılabilir.

Tek tanrılı dinler öncesinde de mitsel yaklaşım farklı bir akışı barındırsa da, insanın bilme ile olan anlam katma serüvenine dikkat çekilir. İnsan, içselliği -ya da başka bir deyişle ruhsallığı- ile cinselliğe farklı anlamlar katabilmektedir. Yunan mitolojisindeki Eros ile Psykhe simgesel anlatımı bunun en açık göstergesi kabul

[9] **Kitab-ı Mukaddes**, "*Tekvin*" 2; 16 -17. ayetler.
[10] **Kuran-ı Kerim**, "*A'raf suresi*", 19.Ayet.
[11] **Y.a.g.e**., 22. Ayet.

edilebilir. İ.S. ikinci yüzyılda yaşamış olan Latin yazar Apuleius'un aktardığı mitolojik öyküde, Pshyke –ki Yunanca da "ruh" demektir- Eros (Cupido)'la –ki cinselliği simgeler- sevişip onu bir türlü göremez. Günün birinde Pshyke verdiği sözü, merakına yenik düşerek tutamaz ve Eros uyurken kandili yakar. Geceler boyu seviştiği ama hiç görmediği Eros'un güzelliği ve yakışıklılığı karşısında o kadar heyecanlanır ki elleri titrer. Sıcak kandil yağından düşen bir damla Eros'u uyandırır. Eros, acıdan mı yoksa kızgınlıktan mıdır bilinmez kaçar ama Pshyke iki eliyle onun sağ bacağına yapışır ve gücü tükeninceye kadar yükselir Eros'la, ta ki gücü tükenip dünyaya düşünceye kadar[12].

Bu öyküdeki simgeler, aşk, cinsellik ve ruh üzerine pek çok anlamlar içerebilmektedir:

> *"Cupido'nun öpücüklerden kaçışı, simgesel bir olgun aşk isteği ve her şeyin ilk defasında mükemmel olamayacağı şeklinde yorumlanabilir. Ruhun, alternatif bir yola, Platonik yola sapması olarak da görülebilir; güçlü kadının çoğu zaman mutsuz kaderi olarak da. Cupido'nun karanlıkta ısrar etmesinin, Aşk'ın –Eros'un akılla kavranamayacağını gösterdiğini de söylerler"[13].*

Yoruma açık bu anlamların ötesinde, özellikle isimlerin anlamlarına bakıldığında, cinsellik (Eros), insanın "bilme"sini sağlayan ruhla (Pshyke ile) birlikte anlamlar yüklenebilir bir ilişki içindedir.

Bu durumda insanın "bilme"sini sağlayan beyin katmanı, cinselliğe üreme dışında anlam katılmasına neden olmuştur, demek hatalı sayılmaz. Bu bilişin, çağa, kültüre, inanışa ve benzeri pek çok belirleyiciye bağlı olarak değişmesi nedeniyle, cinselliğe yüklenen anlam da tarih boyunca farklılıklar göstermiştir.

İnsanın cinselliğe yüklediği düşünsel anlamlara derinlemesine bakmadan önce, onun fiziksel düzlemde, nesnel yaklaşımla gözlemlenebilen üreme işlevine, başka bir söylemle, cinselliğin fizyolojisine değinmek yerinde olacaktır. Çünkü: *"Her ne kadar erotizm, erotik haz ile üreme amaçlı cinsel faaliyetin birbirinden bağımsız oldukları bir çerçevede tanımlansa da, üremenin temel anlamı, erotizmin kapısını açan anahtarı oluşturmakta!"*[14].

---

[12] Bkz: Edith Hamilton, **Mitologya**, Çev: Ülkü Tamer, Varlık Yay., 7.Baskı, İstanbul, 1994, ss: 64-69.
[13] Adriane Blue, **Metafizikten Erotiğe Öpüşme**, Çev: İrem Sağlamer, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2000, s: 116.
[14] Bataille, **y.a.g.e.**, s:13.

Cinsel fizyolojinin evrimi, evrim biyolojisi içinde bir sorun olarak kabul edilir. Bu kabul ediş, insan cinselliğini anlamanın anahtarını oluşturur. Darwin'in **Türlerin Kökeni** adlı eserinde benimsenen ve kanıtlarını anatomiden alan biyolojik evrim olgusu, sonraki biyologların yürüttüğü çalışmalarla evrim mantığının, biyokimya ve fizyoloji için de geçerli olduğu noktasına varmıştır. Bu yaklaşımın ışığında insan cinselliği farklılaşmıştır. *"Son yedi milyon yıl içinde en yakın akrabalarımız olan şempanzelere göre cinsel anatomimiz bazı bakımlardan farklılaşırken, cinsel fizyolojimiz daha fazla, cinsel davranışımız ise çok daha fazla farklılaştı"*[15].

Günümüz dünyasında fizyolojik evrimin vardığı noktada fizyolojik olarak insan cinselliğini belirleyen üç sınıflandırma yapılmaktadır. Bu sınıflandırmalarda amaç, fizyolojik evrimin sürecini değil sonucunda ortaya çıkan özellikleri netleştirmektir. İlki "temel cinsel özellikler" başlığını taşır. Temel cinsel özellikler, anatomik olarak erkek ya da kadın cinsel organlarını işaret eder. "İkincil cinsel özellikler" başlığıyla kast edilen sınıflandırma ise ergenlikle beraber cinsiyet faktörünün netleşmesini içerir. Son olarak "üçüncül cinsel özellikler" ise cinsiyeti güçlendiren ya da yıkıma uğratabilen psikolojik özelliklere dikkati çeker. Temel cinsel özellikler, gebeliğin üçüncü ayından itibaren belirmeye başlar. Embriyon bu aşamadan itibaren cinsel organın gelişmeye başlamasıyla temel cinsel özelliklerini kazanmış olur. Cinsel organlar, erkeklerde 12 ila 17, kız çocuklarında 11 ila13 yaşları arasında gelişimini tamamlar. Erkeklerde bu dönem ilk meni boşalmasıyla, kızlarda ise ilk adetle sonuçlanır[16].

İkincil cinsel özellikler, ergenlikle birlikte, hormonal uyarımların işin içine girmesiyle belirginlik kazanır. Dişilerde, erkeklere göre daha erken görülen ikincil cinsel özellikler, cinsiyete göre birkaç belirgin farklılık gösterir. Bu dönemde vücutsal değişimler de görünür olmaya başlar. Cinsel organların, vücut kıllarının gelişimi bu devrede netleşir. Erkeklerde sakal ve bıyık gelişimi, dişilerde göğüs gelişimi yine bu dönemde gerçekleşir. Bu devrede vücudun geçirdiği değişim sonucu birey cinsel kimliğin tüm özelliklerini göstermeye, cinsel açıdan erişkin olmaya başlar. Bu değişimlerde en önemli rol oynayan faktör kuşkusuz hormonlardır:

[15] Diamond, **y.a.g.e.**, s: 21.
[16] Erwin J. Haeberle, **Cinsel Atlas**, Çev: Mesut Akın, Say Yay., 3. Baskı, İstanbul, 2006, ss: 22-24

> *"Cinsiyet ve üreme açısından en fazla önem taşıyan iç salgı bezleri, hipofiz bezi ile erkek ve dişi organlar içinde gonad diye adlandırılan erbezleri ve yumurtalıklardır. Hipofiz bezi, beynin en alt kısmında yer alır. Bazen bu bez 'yönetici, ana bez' diye de adlandırılır. Çünkü ergenlikle birlikte salgıladığı hormonlar öteki iç salgı bezlerini uyarır ve bunların birbirlerine göre işleyişlerini düzenler".*[17]

Bunun yanı sıra cinsiyet hormonları, erbezi ve yumurtalıklarda üretilir. İnsan cinselliğini belirleyen önemli faktörler arasında yer alan bu hormonlar, cinsel olgunlaşmayı sağlarlar. Hormonların da işlevini yerine getirmesiyle birlikte, psikolojik olarak da cinsel kimliğini oturtan birey, fizyolojik olarak bu üç aşamanın sonunda cinsel olgunluğa erişir.

Cinsel olgunluğa erişen erkek ve dişinin cinselliğe verdiği tepkiler birbirlerine göre farklılıklar gösterse de temelde dört aşamayı içerir. Kadında ve erkekte bu aşamaların adı aynı olmakla birlikte, cinsel organların söz konusu aşamalarda geçirdiği değişimler farklıdır. İlk aşama, heyecan aşamasıdır. Ardından gelen düzlük, ya da plato aşamasını, orgazm aşaması takip eder. Dördüncü ve son aşama, geri dönüş ya da sönüş aşaması olarak adlandırılır. Bu aşamaları, konumuzla ilintili olduğundan, detaylandırmak yerinde olacaktır. Heyecan olarak adlandırılan ilk aşamada, nabız atış oranı ve kan basıncı artış gösterir. Aynı zamanda kas geriliminin de arttığı gözlemlenir. Erkek cinsel organı, kanla dolduğunda sertleşen süngerimsi yapısıyla ereksiyon durumuna geçerken, kadın cinsel organında kayganlaşmayı sağlayıcı sıvının salgılandığı gözlemlenir. Soluğun hızlanıp, kasılmaların gerçekleştiği bu aşama cinsel heyecanın denetiminin zorlaştığı bir aşamadır. Bu aşamadaki heyecan duygusu, aynı zamanda dramatik olanın önemli niteliklerinden biri olan ilginçliğin güçlendirilmesi bakımından değer taşır. Bunu takip eden düzlük (Plato) aşaması ise ilk aşamanın devamından başka bir şey değildir. Bu aşamaya bu adın verilmesinin nedeni, bir sonraki aşama olan orgazma kadar, değişmeden sürecek olan belli bir heyecan düzeyine ulaşıldığını göstermesidir. Bu aşama, dramatik örgüde erotik olanla pornografik olan arasındaki sınırı belirler. Üçüncü aşama, Latince "heyecan" anlamına gelen *orgasmus* sözcüğünden üretilen orgazm aşamasıdır. Cinsel heyecanın doruk noktası olan bu aşama, sinirsel gerilimin ve kasların ani gevşemesi, boşalması olarak yaşanır:

> *"Bu olay kadın ve erkekler için temel olarak aynı olup insanoğlunun ulaşabildiği en yoğun fiziksel hazdır. Orgazm, ancak birkaç saniye sürer ve*

[17] **Y.a.g.e.**, s: 35.

sonra tüm vücudu saran bir dizi kasılma ya da nöbet biçiminde algılanır. Ardından tam bir rahatlama, gevşeme olur."[18]

Erkeklerde sperm boşalmasıyla son bulan bu aşamayı, sönüş ya da geri dönüş diye adlandırılan son aşama takip eder. Sönüş aşaması, orgazm sonrası cinsel organların, fizyolojik tepkilerin ve tüm bedenin, ilk aşama öncesindeki haline kısa bir süre içinde geri döndüğü bir evredir.[19]

Birinci derecede temel dürtülerden olan cinselliğin, fizyolojik belirleyicilerini ve tepki aşamalarını bu şekilde özetledikten sonra, cinsel davranışların farklılaşmasına bakmak yerinde olacaktır. İnsanın cinsel fizyolojisi kuşkusuz ki davranışlarını da büyük ölçüde etkilemektedir. Cinsel davranışının evrimi psikolojik evriminin de büyük ölçüde belirleyiciliğine bağlı olsa da geniş anlamda bakıldığında davranış boyutunda cinselliğin evrimleşmesinde ilk basamağın yüz yüze gerçekleştirilen "misyoner" pozisyonunun keşfi gösterilir:

"*İlk insangillerin ardıllarının yeni çiftleşme pozisyonuna ne zaman geçmeye başladıklarını kimse bilmiyor. Bilimin daha kolayca doğrulayabileceği konularda bile yeterince belirsizlik görülmekte- insangilin ön ayaklarının alet yapıp kullanmaya uygun ellere dönüşmesi yahut zekanın keskinleşmesi ne kadar zaman aldı; ya da artık temelde bir silah olmayan dişlerin insanın konuşmasını mümkün kılacak şekilde değişmesi? Ve yalnızca konuşmasını değil, derin, nüfus edici bir insan öpücüğünü de mümkün kılacak şekilde değişmesi?"*[20]

Bu davranış değişikliğinin, insanın dik bir duruşa sahip olmasından sonra ortaya çıktığı ileri sürülür. Buna göre insan fizyolojik evrimle birlikte, cinsel farklılaşmasını sağlayacak davranış evrimini de yaşamıştır. *"İnsanoğlu günün birinde çok hayvani bir davranışı bırakıp daha insani bir davranışı benimsemiş: Yüz yüze sevişmeye başlamış"*[21]*.*

"Dik duruş, insanlığı, primatların geleneksel çiftleşme pozisyonlarını yeniden düşünmeye ve, sonraları, güzelliği farklı bir yönden değerlendirmeye zorlayacaktı. Alışıldık primat pozisyonunda dişi gerisini erkeğe sunar ve kısa, kaba ve amaca yönelik bir ilişki yaşanır. Ama bunu gerektiren fizyolojik nedenler, eşlerin yüz yüze karşılaştıkları durumlar söz konusu olduğunda geçerli değildir. Bu durumda kaslar, sinir uçları, uyarılmış dokular ve giriş açısı, insan olmayan primatların asla yaşayamayacakları bir duygusal deneyim yaratır. (…) Diğer primatlarda görünmeyen dişi orgazmı, bir kurama göre, yeni ilişki pozisyonu sonucunda gelişmiştir. Durum ne olursa olsun, seks artık içgüdüsel olarak bir amaca yönelik olmanın

[18] **Y.a.g.e.**, s: 81.
[19] **Y.a.g.e.**, ss: 69-87
[20] Tannahill, **a.g.e.**, s:17.
[21] Dominique Simonnet, **Aşkın En Güzel Tarihi**, Çev: Saadet Özen, İş Kültür Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2004, s:23.

> *ötesinde, zevkli de olmaya başlamıştı; zevk arayışı, ve amacın yerine getirilmesi hedefi, insan gelişiminin tüm seyrini –kimi zaman açıkça, kimi zaman da inceden inceye- etkileyecekti"*[22].

Alıntıda belirtilen zevk arayışı, değişik bağlamlarda da kullanılır bir hale gelecektir. Bununla birlikte başlayan insan cinselliğindeki davranış farklılıklarının diğer memeli türlerden ayrılan farkları şu şekilde maddelenir:

> *"1.) Çoğu insan toplumunda çoğu erkek ve kadın, toplumun diğer üyelerinin karşılıklı yükümlülükler getiren bir sözleşme olarak tanıdıkları uzun vadeli bir ilişki ('evlilik') kurar, tekrar tekrar ve çoğunlukla ya da tamamen birbirleriyle seks yaparlar.*
> *2.) Evlilik, cinsel bir birliktelik olmanın yanı sıra, doğan bebeklere birlikte bakılmasını sağlayan bir ortaklıktır. Yani, insanlarda genellikle, dişilerin yanı sıra erkekler de ebeveyn olarak bakım sunarlar.*
> *3.) Karı-koca (ya da koca ve karıları), bir çift (ya da kimi durumlarda harem) oluşturmalarına karşın, diğer çiftlere karşı korudukları, yalnızca kendilerine ait bir bölgede (gibonlar gibi) tek başına bir çift olarak yaşamak yerine, ekonomik işbirliği içine girdikleri ve aynı toplumsal alanı paylaştıkları diğer çiftlerle birlikte bir toplum içinde yaşarlar.*
> *4.) Evli çiftler diğer insanların da orada bulunmalarına kayıtsız kalmak yerine, genellikle mahremiyet içinde seks yaparlar.*
> *5.) İnsanlarda doğurganlık ilan edilmek yerine, gizlenir. Yani, kadının yumurtlama sürecindeki kısa doğurganlık dönemini olası cinsel eşlerin ve hatta kadının fark etmesi güçtür. Kadının cinsel ilişkiye hazır olduğu dönem, doğurganlık dönemini aşarak, adet çevriminin çoğunu ya da tamamını kapsar. Dolayısıyla, insanlarda cinsel birleşmelerin çoğu, gebe kalmaya uygun olmayan dönemlerde gerçekleşir. Bunun anlamı, insanlarda cinsel birleşmenin çoğunlukla döllenmekten çok, keyif için yapıldığıdır.*
> *6.) Kırk ya da elli yaşını geçen tüm kadınlar menopoza girer ve doğurganlıkları tamamen sona erer"*[23].

İnsan dışındaki canlıların çoğu seksi yalnızca dişinin döllenebileceği durumlarda keyifli bulurken, insanın cinselliğe kattığı haz ve onun diğer kutbu acıyla ilintilendirmesi pek çok durumda cinselliğin davranışsal evriminde karşımıza çıkıyor. Bu nedenle, tıpkı anatomi gibi, cinsel davranışın da doğal seçimle evrildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Davranışsal evrimin temel yaptırımı, cinsellikten erotizme giden merdivende bir diğer basamağı oluşturur: Çıplaklık.

Cinsellik ve tarih boyunca taşıdığı anlamlar, kıyısından köşesinden mutlaka bir şekilde çıplaklıkla ilintilidir. Tıpkı cinselliğe olduğu gibi, çıplaklığa verilen anlam ve tepki de çağlara, toplumlara, kültürlere ve benzeri değerler dizisine göre değişim göstermiştir. İlk anlamıyla çıplaklık, giyinik olunmayan bir durumu işaret etmektedir. Kavramları zıddıyla anlamlandıran diyalektik bakış açısına göre çıplaklığın giyinmeyle birlikte ortaya çıktığını söylemek yanlış sayılmaz. İnsan, evrim sürecinde

[22] Tannahill, **a.g.e.**, ss:16-17.
[23] Diamond, **a.g.e.**, ss: 12-13.

doğa koşullarına karşı kendini koruyabilmek adına giyinmeyi icat etmiş, sonrasında doğadan korunmak için icat ettiği bu şeyi, kendi doğasında var olan cinselliği kimi zaman bastırmak, kimi zaman ortaya çıkarmak amacıyla kullanmıştır. Çıplaklık üzerindeki bu denetim, aynı zamanda erotik olanın temel niteliklerinden birini ortaya çıkaracaktır.

Çıplaklığın kavram olarak ortaya çıkışı, kendisini bir durum olarak ortaya koyan giyinme olgusuyla birlikte anılır. İnsanlık tarihine dair yapılan araştırmalar giyinmenin, günümüzden otuz binyıldan daha önceye kadar izini sürebilmektedir:

> *"Grimaldi Mağaraları'nda, günümüzden 30000 yıl öncesinden kalma, 6 ila 10 yaşlarındaki iki çocuğun iskeleti bulundu. Yan yana gömülmüşler; kalçaları ve bacaklarının üst kısmı binlerce küçük, delikli deniz kabuklarıyla kaplı, büyük olasılıkla aslında eteklerinin ya da kemerlerinin üzerine dikilmişti bunlar"*[24].

Giyinmek ya da daha ilkel anlamıyla örtünmek, doğa koşullarına karşı bir savunma olarak benimsenmiştir ilkin. Ancak çıplaklığa yüklenen anlamlar nedeniyledir ki tek tanrılı dinlerin kaynağında çıplaklık, Adem – Havva mitinde görülür ilk kez. Bu yaklaşımda ise örtünmenin nedeni çıplaklığın bilinmesinden duyulan utanma duygusudur.

> *"Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvasından aldı ve yedi; ve kendisiyle birlikte kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı, ve kendilerinin çıplak olduklarını bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine önlükler yaptılar"*[25].

Görülebildiği üzere, tek tanrılı dinlerin yaradılış öykülerindeki çıplak oluş da giyinmeyle başlamıştır. *" 'ilk çıplaklar' Adem ile Havva, gerçekte çıplak olduklarını ilk görenlerdir. Sonrasında bu ikiliden başlayarak herkes giyinmiştir"*[26]. Kuşkusuz ki giyinme ile birlikte anlam kazanan çıplaklık kavramı, bilmeyle kirlenen bir masumiyete, el değmemişliğe gönderme yapmaktadır. Dünyaya gelen bir bebeğin çıplaklığında yeniden görülebilecek bu masumluk, el değmemişlik, çıplaklığın içerdiği anlamlardan birini oluşturmaktadır. Buna göre bilme öncesi çıplaklık, yani çıplak olduğunu bilmeme hali bir masumiyet, dokunulmamışlık işaretidir:

---

[24] Simonnnet, **a.g.e.**, s: 17.
[25] **Kitab-ı Mukaddes**, "Tekvin"3, 6 – 7. ayetler.
[26] Enis Batur, "İlk Çıplaklar: Adem ile Havva", **P Kültür Sanat Antika Dergisi**, 18. Sayı, Yaz 2000, s:48.

> *"Çıplaklık ilk olarak doğumu, müdahâle edilmemişliği işaret eder esasında. Yaşamın soluğunu ilk alışındaki çıplaklığıyla insan, en az diğer canlılar kadar dokunulmamıştır. Bedeni, ilk anlamıyla bedendir. Şu veya bu şekilde tanımlanacak bir eklentisi yoktur. Ne zaman ki, örtünmeye başlar işte o zaman, farklı anlamlara açık hâle gelir ve merak uyandırır"*[27].

Giyinik olmanın kültür içinde doğallaşmasının ardından, merak öğesini içinde barındırmaya başlayan çıplaklık, masumiyetin ardından, savunmasızlığı, kırılganlığı da anlam olarak üstlenir: *"Gelgelelim, çıplak tenin böylesine öznel olması, onun en zayıf noktasıdır aynı zamanda; kırılgan doğasıyla her türlü saldırıya açık ve lahzada zedelenmeye mahkûmdur çünkü"* [28]. Bu da erotik olanın, dramatik olandaki merak öğesiyle örtüştüğü bir noktayı barındırır.

Öte yandan çıplaklık, kişinin kendi isteği dışında gerçekleştiğinde ya da zorlama yoluyla kullanıldığında bir cezaya dönüşülür. İnsanlık tarihinin giyinmenin doğallaşmasının ardından gelen bilinen süreci içerisinde soymanın, çıplak bırakmanın pek çok kültürde görülen bir cezalandırma işlevi olduğu bilinmektedir. Pek çok Avrupa kentinde suç işleyen kişilerin –ki özellikle zina gibi cinsel suçlar- çıplak bir şekilde teşhir edildiği ceza yöntemleri bulunmaktaydı:

> *"14. yüzyıl İtalya'sında belli tür suçlular şehirde çıplak dolaştırılarak aşağılanırdı; genellikle eşcinseller ve diğer cinsel suçlulara uygulanan 'ayni ceza'ydı bu (…) 'Martelli şehrinin vatandaşlarından biri evli bir kadınla zina yaparken suçüstü yakalanırsa, cinsel organına bağlanan bir iple sokakta dolaştırılır ve zina yapan kadın da sokaklarda teşhir edilir"*[29].

Bu gibi cezai yöntemler, topluma, çağa ve kültüre göre değişiklik göstermekteydi. Alman toplama kamplarında çırılçıplak soyularak tıraş edilen cezalandırılan Yahudilerin eski geleneklerinde de zina suçuna aynı cezayı vermeleri gibi örnekler bulunmaktadır.

> *"Soymak, kendi bedenine fırlatılmış insanı orada ezip yok etmenin en emin yoludur toplama kampında; çıplak beden, böylelikle önce sahibine yabancılaşan dayanılmaz bir acı kaynağına dönüşmüştür; çıplaklık, kayıtsız teslimiyetin tenden aldığı intikamdır şimdi"*[30].

Çıplaklığın bir ceza olması çoğunlukla çıplaklığı gerektiren suçlarda kendini gösterir. Bu uygulamanın kökeninde, tek tanrılı dinlerle birlikte çıplaklığın suç

---

[27] Funda Karasu, "Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekân", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İs Anabilim Dalı, Adana, 2006, s:1
[28] Mehmet Ergüven, **Aydınlıkta Görmek**, Agora Kitaplığı, 1. Basım, İstanbul, 2006, s:151.
[29] Hans Peter Duerr, **Çıplaklık ve Utanç**, Çev: Tarhan Onur, Dost yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1999, s: 236.
[30] Mehmet Ergüven, **Pusudaki Ten**, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul, 2008, s:63.

sayılması da yatıyor olabilir. Zira yukarıda da değindiğimiz gibi dinsel kaynaklara göre giyinmek, doğa koşullarından korunmanın ötesinde, tanrıya karşı işlenen suçla başlar. Bir anlamda çıplak kalmak artık yasaktır. Ama unutmamak gerekir ki bu tür cezaların çıkış noktası çıplaklığın utançla ilgili bağıntısıdır.

Çıplaklık söz konusu olduğunda akla gelen ilk duygulardan biri kuşkusuz utanç duygusudur. Çıplaklığın, çıplakken yapılan eylemlerle özdeşleştirilmesinin sonucunda bu iki kavram birbiriyle bağlı hale gelmişlerdir. Söz konusu olan şey sağlık kontrolü gibi zorunlu bir durum olduğunda, çıplaklık utanç unsuru olmaktan çıksa da, çıplaklığın genelde insanın mahremiyet içinde gerçekleştirdiği, temizlenme, dışkılama ya da cinsel eylemle yakın ilintisi kurulmuştur. Adı geçen utanç duygusu konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Nobert Elias'ın uygarlık kuramına göre çıplaklık, uygarlaşma ve onun giyinmek gibi yaptırımlarıyla birlikte ortaya çıkmış, öğrenilmiş bir duygudur. Sadece çıplaklığın değil, dışkılamanın, vücut sesleri ve kokularının ve hatta cinselliğin bile eski çağlarda utançla ilintili olmadığını gösteren pek çok kanıt ışığında, utanma duygusunun insanın doğal duygularından olmadığı ortaya konulmak istenmiştir. Pek çok yandaş bulan bu bakışa göre çıplaklık cinsellik bile değildir.

> *"İnsanın çıplaklığının aslında erotik olmadığını öne süren bu sav, daha sonra da nüdistlerin temel görüşü oldu. Çıplaklık kültürünün Fransız yandaşlarının 'Ligue Vivre'inde ifade edildiği gibi, 'Aslında çıplaklık, cinsellikten yoksundur, çıplaklık ruhu merak ve düşgücünün ürünü olan tüm erotik düşüncelerden kurtarır"*[31].

Çıplaklık ve Uygarlaşma adlı kapsamlı çalışmasında Hans Peter Duerr ise bu görüşün karşısında bir yer alarak, çıplaklıktan utanma duygusunun, insanın doğasında bulunduğunu belirtir. Çeşitli toplumların kültürlerini ve tarihsel kaynakları yeniden inceleyen Duerr'in yaklaşımı, sanılanın aksine eski ve ilkel toplumlarda çıplaklığın günümüzdekinden daha az utanç yaratmadığı savını ortaya atar: *"Hepimizin gözleri çoktan 'açılmıştır' ve çıplaklık tarihsel olarak nasıl tanımlanmış olursa olsun, kendi çıplaklığından utanmak insanın özünde vardır (…)"*[32].

Duerr'in Hristiyan doktrinlerini temel alan bu yaklaşımı her ne kadar Elias'nın savı karşısında ciddi bir karşı duruş oluştursa da kabul edilen yaygın görüş, çıplaklıktan duyulan utancın ancak, tinsellikle bağının kesilmesiyle mümkün olduğu

[31] Duerr, **a.g.e.**, s: 132.
[32] **Y.a.g.e.**, s:13.

sonucunu işaret eder. Sonuç olarak, çıplaklıktan duyulan utancın çeşitli aşamalardan geçtiğini belirtmek gerekir.

> *"Çıplak tenin belli bir kişiye ait teşhir objesi olarak gündeme gelip, kendi açmazlarıyla yüzleşmesi yüzlerce yılını almıştır insanoğlunun. Beden öte-dünya'daki mutluluk adına hor görüldüğü sürece, çıplaklık, olsa olsa anonim vücudun çilekeşliğine hizmet etmekle yükümlüdür yalnızca. Dolayısıyla, gerçek anlamda çıplak olmanın ilk şartı, vücudun önce gökyüzünden kurtulmasıdır(…)"*[33].

Çıplaklığın, zorlama ya da cezalandırma gibi durumlarda ya da başka bir deyişle utanç duygusunun verdiği acıyla cehennem yaratan şey hiç kuşku yoktur ki çıplaklığa verilen anlamlardır. Algıyla belirlenen anlam, ilk çağlarda üreme işlevinin bir uzantısı olarak bedenin ya da özellikle cinsel organların çıplak tasvirleriyle örtüşen çıplaklığı da ortaya çıkarmıştır. Pek çok kültürde çıplak beden ya da cinsel organ tasvirleri, bolluğa berekete dair anlamlar da yüklenmiştir. İlk çağlardan günümüze ulaşan pek çok kalıntı bu anlamı destekler. **Toplumda Sanat** adlı yapıtında Ken Baynes, cinsellik ve çıplaklığın iç içe geçtiği fallik heykelciklerin, cinsel cümbüşlerin, insanla doğa arasındaki güç uyumunun cinsellik ve çıplaklığa yüklenen bu simgesel anlamları belirlediğini ileri sürer: *"(…) avcıların ve çiftçilerin insanın verimliliği ile dünyanın verimliliğinin ayrılmazcasına aynı olduğu yolundaki doğal ve mantıklı duygudan doğmuş olabilir"*[34]. Bu bağlamda bakıldığında, utanma duygusu erotik olanla bir karşıtlık oluşturmaya başlar. İnsandaki utanma duygusu doğada yoktur. Bu temel karşıtlık da dramatik olanın barındırdığı çatışma olgusuyla örtüşmektedir.

Çıplaklığa yüklenen anlamlar bunlarla sınırlı değildir. Anlamın algılamayı belirlediği gerçeğinden yola çıkıldığında başka bir anlamla, çıplaklığın haz yaratmasının yolunun da açık olduğu bilinmektedir. *"(…) yalnız cehennemde cayır cayır yanarken değil, cennette de çırılçıplaktır homo sapiens"*[35].

Çıplaklık aynı zamanda en derin zevklerin de kaynağını sunan bir algılamaya neden olabilen anlamları da içerir. Freud'a göre ikinci dereceden bir dürtü olan, ancak tek başına bir şey ifade etmeyen *skopofili* bu anlamların kökenini oluşturur. Psikanalitik çözümlemeye göre, narsisizmin ve fetişizmin kurucu öğesi sayılan skopofilide bakmak ve izlemekten duyulan bir haz söz konusudur: *"bir anlamda bir*

[33] Mehmet Ergüven, **Aydınlıkta Görmek**, ss:150–151.
[34] Baynes, **a.g.e**., s: 117.
[35] Mehmet Ergüven, **Aydınlıkta Görmek**, s:148.

ikamedir, bir yüceltmedir skopofili. İzlerken, gözlerken, halkın klasik deyişiyle söylemek gerekirse, ront geçerken aslında cinsel, hiç değilse cinsel uzantıları, kökleri olan bir eylemi gerçekleştiririz"[36].

Tüm bu eylemler çıplaklığa bakışla ilgili farklılıkların ince mesafesini ortaya koyar. Çıplaklığa yüklenen anlamlar, hazza doğru yolculuk eden insan beynine ulaşmak için çeşitli araçlara gereksinim duyarlar. Bu araçların ilki şüphesiz yine giyinmeyle ilgili olanlardır. Çıplaklığı örtmek için kullanılan giysiler, Barthes'a göre kendi başına bir gösteren olmuştur. **Çağdaş Söylenler** adlı yapıtında yer alan *Strip-tease* başlıklı yazısında giysilerle birlikte aksesuarların da birer gösteren niteliğini kazandığını vurgular: *"Böylece stip-tease, bir yandan kadını soyarmış gibi yaparken, bir yandan da bedenini kapatacak bir yığın örtü kullanır"*[37].

Moda ve Barthes hakkında yazdığı bir inceleme yazısında Hasan Bülent Kahraman da aynı tespitte bulunur. Giysi artık bir gösterene dönüşmüştür. Toplumsal sınıfları da gösteren yine giysilerdir. Bir gösteren olarak giysiler, örtünmekten çok çıplaklığı vurgulamak için kullanılır hale gelmiştir. Bu da çıplaklığın, giyiniklikle büründüğü yeni anlamı oluşturur:

> *"(…)giysi modelleri artık bu çıplaklığı vurgulayacak, öne çıkaracak biçimde tasarlanmaktadır. Üstelik bu 'dekolte'nin ortaya koyduğu 'çıplak çıplaklık' da değildir. Bir takım anıştırmalar, göndermelerle kendisini belli eden bir giysisizlik halidir. Burada öne çıkan, soyut bir çıplaklık değil, giysinin kendisi olarak belirlendiği bedendir"*[38].

Demek ki çıplaklığın, giyinmeyle bir gösteren olduğu durumda, beden bir gösterilen halini almaktadır. Bu durumda bedenin kendisi bir arzu nesnesi haline getirilmiştir.

Çıplaklığa yüklenen anlamların algıyla değişken olduğuna değinilmişti. Cinselliğin erotizme dönüşmesinde önemli bir durak olan çıplaklığın her zaman çıkış noktamız olan cinsellikle ya da varış noktamız olacak olan erotizmle ilgili olmayabileceğini de belirttikten sonra, artık erotizmin sınırlarına değinmek yanlış olmayacaktır. Erotiğin ve erotizmin çıplaklıkla ilişkisi, bizi varış noktasına daha açık bir şekilde taşıyacaktır. *Çıplak çıplaklık,* cinsellikle ilişkili olmayabilir buna karşın

[36] Hasan Bülent Kahraman, **a.g.e.**, s:50.
[37] Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2. Basım İstanbul, 1998, s:135.
[38] Hasan Bülent Kahraman, **a.g.e.**, s:158.

giysiyle olabileceği gibi, bedenin duruşu ya da tavrıyla da sağlanan ya da desteklenen anlam, konumuzun omurgasını oluşturan erotik ve erotizm kavramlarıyla yakından ilişkilidir.

Erotik ve *Erotizm* kavramları köken olarak Eros'tan gelir. Eros'a dair Eros'a ilişkin anlamlar içermektedirler. Kuşku yoktur ki Eros, cinselliktir. Erotik sözcüğünün yazılı anlamda ilk kez 1621 yılında kullanıldığı sanılmaktadır[39]. Etimolojik açıklamasında ise erotik, "*cinsel sevgi*" anlamına gelmektedir. Antik Yunan'da *sevgi* sözcüğünü karşılayan, *eros*, *philos* ve *agape* olmak üzere üç sözcük bulunmaktadır ki ilki olan eros, cinsel sevgiyi işaret eder. Buna göre *erotizm* sözcüğü ise, erotik olana dair bir bütünü kapsar:

> *"Cinsel haz düşkünlüğü olarak erotizm, cinsel açıdan kışkırtıcı olanın niteliği, dahası haz yordamı olarak aynı zamanda erosu, cinsel aşkı konu edinenin niteliğini belirtir. Bugünse Hegel'in alaya aldığı Kant'ın tüzel jargonda 'cinsel yetilerin uygulamaya konması' diye adlandırdığı, fiziksel anlamda* Sevme Sanatı'*dır"*[40].

İnsanın cinsel evrimi ile ilgili kısımda da belirtildiği üzere insanlar, diğer canlılara göre kıyaslandığında, cinselliği, üremenin yanı sıra bir keyif amacıyla da kullanabilmektedirler. Bu noktada erotik sözcüğünün, cinselliğin keyifle ilgili anlamlarına karşılık geldiğini söylemek mümkündür: *"Erotik sözcüğünün ne olduğu üzerine pek çok kitap yazıldı ama temel bir tanımlamanın karmaşık olması gerekmez - erotizm cinselliktir, temel amaç bağlayıcılık ya da üreme değil, zevk ve/veya eğlencedir"*[41].

Georges Battaille de erotizmin zevkle olan yakın ilişkisini ortaya koymuştur. Ancak Bataille'e göre zevkin kaynağı salt cinsellikten duyulan haz değil, cinselliğin ruhsal bir arayışın temelinde olmasından ve aynı zamanda cinsellik konusundaki yasakların delinmesinden duyulan karma bir hazdır. *"Öyle ki, sonuçta, erotizmin özünde, cinsel zevk ile yasak birbirlerine kopmamacasına ortak edilmiştir. Yasak hiçbir zaman zevkten ayrı düşünülemez ve zevk de yasak duygusu olmadan asla ulaşılamaz hale gelmiştir"*[42].

---

[39] Bkz: **Online Etymology Dictionary**, http://www.etymonline.com/index.php?search=Erotic&searchmode=none , 2007.
[40] Êric Blondel, **Aşk**, Çev: Esra Özdoğan, YKY, 4. Baskı, İstanbul, 2005, ss:209-210.
[41] Blue, **a.g.e.**, ss: 42-43.
[42] Bataille, **a.g.e.**, s:137.

Bu yaklaşım, bütünüyle ele alındığında erotizmi, yasakların çiğnenmesi olarak tanımlar. İnsanlık tarihinde en büyük tabuların kaynağında cinselliğin olduğunu öne süren Bataille, cinsellik konusunda geliştirilen yasakların erotizmle olan bağını aynı zamanda ölümle de ilintilendirirken, yasağı delme hazzının erotizmin niteliklerinden biri olduğunu vurgular.

> *"Erotizmin en belirgin niteliği, boğucu ve cimri gerçekliğinin savunan kuralcı bir düzenin, cömert ve kural tanımaz bir düzensizlik tarafından sarsıntıya uğratılmasıdır. Hayvanların cinsel yaşamları da bu cömert düzensizliği içerir ancak, hiçbir engel, hiçbir direnç bu düzensizliğe karşı çıkamaz"*[43].

Bataille'in yaklaşımı, tek tanrılı dinlerin etkisindeki batı uygarlığı için kabul edilebilir görünmekle birlikte, doğu kültürlerinde cinselliğe dair yasaklayıcı olmanın ötesinde cesaretlendirici olan tavır karşısında doğruluğunu sorgulatır. Batı medeniyeti cinselliği bilimsel (*scientia sexualis*) bir yaklaşımla ele alırken, doğu uygarlıklarının cinselliğe bakışının erotik (*ars erotica*) olduğu Foucault tarafından da belirtilir. Foucault'ya göre batı, cinselliği sınıflandırıp bir gözlem nesnesi haline getirmektedir. Buna karşın doğuda cinsellik erotik sanat görünümüne sahiptir. Bu noktada yasaklar temel belirleyicilikten biraz olsun uzaklaşır, haz ön plana çıkar:

> *"Erotik sanatta, hakikat, bir pratik olarak ele alınan ve deneyim olarak görülen hazzın kendisinden çıkarılır; yani haz, izin verilen ve yasaklananı saptayan mutlak bir yasaya göre, bir yararlılık ölçütüne göre değil, her şeyden önce kendine göre ele alınır; onun bir haz olarak, yani yoğunluğuna, özgül niteliğine, süresine, bedende ve ruhta yansımasına göre bilinmesi istenir"*[44].

Demek ki temel çıkış noktası hazdır. Cinselliğin erotikleşmesi hazza yönelik olma koşulunu sağlamaktadır. Tam bu noktada akla hazzın diğer ucu olan acı devreye girer. Hazzı, cinselliği erotiğe çeviren bir çıkış noktası olarak aldığımızda, erotik olanın acıyla bir ilgisi olmadığı kast edilmez. Cinsellik gibi kapsamlı bir konunun içeriğine elbette ki hazzın diğer kutbu olan acı da belli şekillerde yer almaktadır. Özellikle cinselliğin, ölümle, daha sonra değineceğimiz toplumsallık ürünü ahlakla, iktidarla ve elbette şiddetle de yakın ilişkisi bulunmaktadır. Bunlara geçmeden önce erotizmin şiddetle ve acıyla olan ilişkisine göz atmak faydalı olacaktır.

---

[43] **Y.a.g.e.**, s:132.
[44] Foucault, **a.g.e.**, ss:48-49.

Erotizm, acı ve şiddet sözcükleri bir araya geldiğinde akla çağrışan ilk isim kuşku yok ki Marquis de Sade'dır. Sınırları zaman zaman erotik olanı aşıp pornografik olana ulaşsa da Sade, pek çok kişi tarafından XX. yüzyıl cinselliğine köklü açılımlar getiren bir yazar olarak işaret edilir. 1740 – 1814 yılları arasında Fransa'da yaşayan ve yaşamının yaklaşık yirmi dokuz yılını hapishanelerde geçiren Sade'a göre tek suç, doğaya karşı işlenen suçtur ve doğa tarafından bir kez yaratılmış olmak artık onun hükümranlığından özgürleşmek demektir. Bu özgürlüğü fark etmenin yolu ise ölümün duyumlar üzerindeki hükümranlığıyla alay etmektir. Yazdığı erotik ve anarşist yapıtların ardında tanrı tanımaz anarşist bir tavır bulunan Sade'a göre her çeşit zevk aslında suç ve kötülükten kaynaklanır[45]. Sade bunu kendi cümleleriyle şu şekilde ifade eder: *"işin sırrı maalesef o kadar açıktır ki, biraz olsun sefahat düşkünü hafifmeşrep biri bile ölümün duyumlar üzerindeki hükümranlığını bilir (…) Ölümle içli dışlı olmanın en etkin yolu, onu hovarda ve sefih bir yaşama ortak etmektir"*[46].

Sade için özgürleşmek, temelde ölüm duygusunu çağrıştıran şiddetten zevk alabilmekle mümkündür. Burada acı kavramının erotik olanla ilişkisi ortaya çıkar. Aşağıda irdelediğimizde görüleceği üzere, ahlak ve iktidar tarafından kullanılan cinsellik nedeniyle sıkışıp kalmış bedenin özgürleşmesi, Sade'ın başkaldırışıyla paralellik gösterir. Bu paralellik, Marquis de Sade'a XX. yüzyıl cinselliğinin "baba"sı sıfatını kazandırır. *"De Sade'ın çağdaş pornografinin bir çeşit 'baba'sı olması bir rastlantı değildir. Şiddet böyle düşlerin anahtarı da değildir; ama De Sade'ın şiddeti kullanışı ile bireysel tatminin ince bir felsefesi arasında ilişki kurmasıdır"*[47].

Her ne kadar acı kavramı işin içine girse de sonuç itibariyle acıdan duyulan hazza ulaşılır ki bu da erotik olanla ve pornografiyle varılan bir durumdur. Fakat bu kavramlardan duyulan haz üzerinde büyük yaptırımı sağlayan şey, yine bu kavramları böylesine güçlü yapan ahlak ve iktidar kavramları ve bunların cinsellikle olan ilişkisidir. Cinselliğe bakışın en büyük belirleyicileri yine bu adı geçen olgulardır. Bu nedenledir ki Foucault, **Cinselliğin Tarihi** adlı yapıtında erotizmin ya da erotik olanın tarihine neredeyse hiç değinmeksizin konuyu bir iktidar ve ahlak kavramları çerçevesinde tartışır. Bu bir çeşit paradoks gibi görünse de Kahraman'ın da tespit ettiği üzere:

[45] Bkz: Yılmaz Odabaşı, "Yatak Odasında Terör", Ropörtaj, **Everest Yayınları Bülteni**, Ağustos, 2000.
[46] Akt: Bataille, **a.g.e.**, s:12.
[47] Baynes, **a.g.e**., s: 124.

> *"20. yüzyılın irdelediği paramparça ettiği cinselliğin asıl meselesi cinsellik değildir. Asıl sorun ahlaktır. Fakat bu, olumlayıcı bir ahlakı değil, dışlayıcı bir ahlakı yansıtıyor. 20. yüzyıl cinselliği ahlakın sorgulanmasını içerir. (…) Zaman, bize, cinselliğin iki unsurla sürekli çatışma içinde olduğunu öğretti: Ahlak ve iktidar"*[48].

Cinsel etkinlik ve hazza ilişkin ahlaksal düşüncenin kendini belli etmesinin tarihini Foucault'ya göre İ.S. ilk iki yüzyılda oluşmuştur. Bundan sonraki süreçte bu konulara yönelik bakış açısı kimi zaman gevşeyerek, kimi zaman daralarak yüzyıllar boyunca devinimine devam ederken, hareket ivmesini de kökenindeki iktidar mücadelesinden alır:

> *"Cinsel ahlaktaki bu dönüşümlerin kökeninde yer alan şey, yasak biçimlerin vurgulanması değil, kendilik sorununun, onun bağımlı ya da bağımsız oluşunun, evrensel biçiminin ve ötekilerle kurabileceği ve kurması gereken bağın, kendi üzerinde tam egemenlik kurma yolunun etrafında dönen bir varoluş sanatının gelişimidir"*[49].

İktidar ve ahlak kavramlarının cinsellik ve onu merkezinde tutan erotik, erotizm, pornografi ve porno ile ilişkileri de bu dönüşümden fazlaca etkilenmiştir. Öyle ki her dönüşümün durağında erotik kavramı kendine yeni biçimler edinmiştir. Ancak erotik kavramında biçim ne olursa olsun amaç değişmez. Söz gelimi geçtiğimiz yüzyılın başında erotik kabul edilen mayolar, günümüzdekilere oranla son derece erotizmden uzak görünebilir. Ancak erotik kavramının kullandığı haz ve algılayanına sağladığı hayal etme fırsatı değişmez bir nitelik olarak karşımıza çıkar. İktidar ve ahlakın erotizm üzerindeki etkileri, konumuz çerçevesinde, sonraki bölümlerde onun tiyatro sanatındaki kullanımlarında dolaylı olarak tespit edilecektir. Bu tespitleri yapabilmek için erotik olanın özelliklerini netleştirmek yerinde olacaktır.

Cinsellikten erotiğe geldiğimiz süreçte değindiğimiz çıplaklık kavramı, çıplaklığın erotik olup olmadığı ve erotizmin çıplaklığı ön koşul olarak gerektirip gerektirmediği sorularını ortaya atar. Çıplaklığa yüklenen anlamın ilk soruya vereceği yanıt çok açıktır ki tek başına çıplaklığın erotik olmadığıdır. Aynı şekilde erotizm çıplaklıkla da çıplaklık kullanılmadan da sağlanabilmektedir. Erotizmle çıplaklık ilişkisini şu şekilde özetlemek mümkündür:

> *"Çıplak bedenin bastan çıkarıcı olabilmesi, bedene erotik çağrışımlara yol açacak girişimlerde bulunmakla mümkün olabilmektedir. Erotizm ve*

[48] Hasan Bülent Kahraman, **a.g.e.**, s:10.
[49] Foucault, **a.g.e.**, s:489.

çıplaklık ilişkisi yalın, doğal olan çıplak beden ile değil, çoğunlukla erotizmi ortaya çıkaracak şekilde düzenlenmiş, bir anlamda yeniden kurulmuş bir beden dolayımıyla kendini gösterebilmektedir. Beden, çıplaklık ve giyiniklik arasında bir yerde, durusuyla, bulunduğu mekânla ve sunuluş sekli ile erotik bir algılamaya neden olabilmektedir. Giyim, bedeni erotik bir nesneye dönüştürmek için kullanılan bir araç durumuna gelebilir"[50].

Barthes'ın moda ile ilgili belirttiklerini anımsayacak olursak, bedenin giysi aracılığıyla bir gösterilene dönüştüğünü belirtmiştik. Çıplaklıkla erotizm arasındaki sözünü ettiğimiz ilişkide de önem kazanan şey, onu erotik olarak sunan göstergelerdir. Demek ki cinselliğin ve de çıplaklığın erotik olana dönüşmesi bazı gösterenlere ihtiyaç duyar. Pek çok görüşe göre çıplaklığın tek başına erotik bulunmamasının nedeni, erotik olanın içerdiği çok önemli bir özellikten de kaynaklanmaktadır ki bu kendileştirmeyle haz yaratan hayal gücü kullanımı sağlamasıdır. Çıplaklıkta bakan gözün tamamlayacağı bir şey yoktur. Oysa bakanın hayal gücünde tamamlamalara gidebileceği alanlar olduğunda bakan kişi boşluğu kendi zihnindeki verilerle tamamlamanın hazzıyla, tamamladıktan sonra duyacağı hazzı birlikte yaşar. Bu, erotik olanın önemli özelliklerinden biridir ve porno kavramıyla en belirgin ayrımı oluşturur. Pornografinin özellikleri, erotik olanın özelliklerini netleştirmek açısından gereklilik arz etmektedir.

Porno sözcüğü, 1952 yılından beri pornografi sözcüğünün kısaltılmış hali olarak kabul edilmiş olup, köken olarak Latince *fahişe* sözcüğüne dayanmaktadır[51]. Türkçeleştirdiğimizde, fahişeliğe dair anlamlar içeren bir kavram olarak karşımıza çıkar ancak pornoyu sadece bu şekilde tanımlamak bir yanılgı olacaktır. Gündelik kullanımımızda her ne kadar cinsel ilişkinin tüm detaylarıyla sergilendiği alan anlamına gelse de porno sanılanın aksine daha geniş kapsamlı bir anlam taşır. Burada belirleyici olan yine kuşku yok ki algıdır. Ancak pornoyu algılayan göz, erotiği algılayan göz değildir. Erotik olanı algılayan göz bakışın sahibidir. İzleyicidir. Buna karşın pornoyu algılayan göz bakılan, dolayısıyla üzerinde hâkimiyet kurulan, özgürlüğü elinden alınmış bir gözdür. Buradaki temel sorun bir öznellik sorunudur. Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** adlı eserinde gözle bakış arasındaki bu farklılığı şöyle açıklar: *"Gören göz, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören, özneye aitken, bakış nesneyle yöntemsel bir ilişkiye giren şeydir. Bir diğer deyişle bakış, nesneye yönelik görme biçimidir"*[52].

---

[50] Funda Karasu, **a.g.e.**, s:12.
[51] Bkz: Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?search=porno&searchmode=none , 2007
[52] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2003, ss:29-30.

Bu ayrım pornografik olanın sınırlarını ortaya koymakta önemlidir. Lacan'dan hareket eden Zizek'e göre bu pornografinin birincil özelliğidir: göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak. Bu durumda seyirci, adeta gördüğü şey karşısında mıhlanarak nesnesel bir bakışa indirgenir pornografide. Yani kendi öznelliğini ve zihinsel süreçlerini bir anlamda felce uğramış hisseder. Bu nedenle, Zizek, porno denildiğinde sadece cinsel ilişkinin açıkça gösterildiği alanları işaret etmez. Porno, kişinin gören gözünün kaybolduğu her türlü durumu da kapsar.

> *"Kişiye ait bir gözden hareketle arzu nesnesine yönelen bir bakış değildir pornografik bakış; bunun tam tersi bir hareketle pornografi, kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak, anlamına gelir. 'Utanç, ayıplanabilir şu ya da bu nesne olma duygusundan değil, bizatihi nesne olmanın kendinden kaynaklanır. Bu, kendimi ötekinin gözünde dönüşmüş olduğum halimle, indirgenmiş, bağımlı ve sabitlenmiş bir nesne olarak görmemdir.' Pornografi, cinsel organları ve onların çeşitli organik eyleyişini göze getirdiği için değil, kişinin kendine ait gözünü yitirmesine yol açtığı ve göz ile bakış arasında oluşan bakışım alanını yok ettiği ya da kendine özgü bir oyunda perdelediği için pornografiktir. Bir diğer deyişle, imgenin içinde 'bir tür gizli öte'den yoksun bir görüdür pornografi"*[53].

Bu tanımlama ışığında erotik olanla pornografik olanın en temel ayrımı yapılmış olmaktadır. Bu ayrımı özetlemek gerekirse, erotik olan, pornografik olanın aksine kendisine bakan gözün aidiyetliğine bir saldırıda bulunup, nesne konumuna indirgemeyen, başka bir deyişle izleyiciyi pasifize etmeyen, aksine onun hayal dünyasına katkıda bulunan bir alandır. *"Her şeyi olabildiğince en açık biçimde göstermek ve sanatın en önemli kurucu unsuru olan muhayyileyi kışkırtmak, pornografide dışlanmış bir olgudur"*[54]. Erotizm, bunu içinde barındırdığı gizlilikten kaynaklanan merak duygusuyla sağlar. Buna ek olarak erotizm mutlak suretle cinsellikle ilgiliyken, pornografi, salt cinselliği değil, bakışı ortadan kaldıran her şeyi içermektedir. Bu nedenle sınırları sık sık birbirine karıştırılsa da erotik ve pornografik aynı anda aynı yerde var olamaz. Bu durumda konumuz çerçevesinde cinsellikle ilgili olan pornografiyi, şu şekilde tanımlamak hatalı olmayacaktır: *"Erotizmin olmadığı, bedenlerin bulunduğu ama aynı zamanda da kaybolduğu bir cinsellik, pornografidir"*[55]. Bu doğrultuda erotik olan, pornografiye geçişin bir basamağı haline gelebilmektedir.

---

[53] **Y.a.g.e.**, s:28.
[54] Hasan Bülent Kahraman, **a.g.e.**, s: 201.
[55] **Y.a.g.e.**, s:56.

Pornografinin bir sorunsallaştırma kaygısı yoktur. Onun ana kaygısı ticarettir. Bakışları indirmek yerine, üzerine çektiği zaman kendini var edebileceği için, dışavurumcu bir olgu olarak da değerlendirilir. Buna karşın erotizm, cinsel hazzı ve aşkı çevreleyen her şeyde incelikli bir arayıştır. Pornoyla kıyaslandığında mahremdir ve bu mahremlik merak duygusunu doğurur. Pornografi ise seyircisine olası fantezilerin imgelerini sunarak, cinsel tahriki amaçlar.

> *"Dolayısıyla pornografi ilkeldir: müşterilerinin ruhsal yaşamında dönüp duran cinsel fantezilerin karmaşıklığından kesinlikle çok daha yoksul imgeler önerir; en sık rastlanan durumsa, deyim yerindeyse, 'ısıtılıp ısıtılıp tekrar önümüze konan yemekler' gibi, cinselliğin bayağı imgelerini sunmasıdır. Aslında amaç her geleni tahrik edebilmektir"*[56].

Pornografinin tahrik ettiği insan yalnız insandır. Bu nedenle pornografi yalnızlaştırır çünkü, sunduğu imgeler ve fanteziler, sanrı düzeyinde kalmaktadır. Buna karşın erotizmde, fantezilerde de olsa birlikte oyun oynanan bir partner bulunur. Kişi kendinde bu partneri zihninde bulabileceği bilinci özgür bırakılır[57].

Demek ki aslında yaygın kanının tersine, cinsel organların ve onların işleyişlerinin gösterilmesinin çok ötesinde bir anlamı bulunur pornografinin ve bakan gözün algısıyla gelişen bu anlam onu temelde erotik olandan ve erotizmden ayırır.

Algıyı beynimize ulaştıran duyu organlarımızı düşündüğümüzde, zihnimizde erotik olanı oluşturacak olan verileri görsel, işitsel ve diğer veriler olarak sınıflandırmak hatalı olmayacaktır. Koku, tat alma ve dokunma verilerini üçüncü sırada saydığımız diğer grup içinde sıralamak, bu üç duyunun birbirine yakınlığı bakımından sorun olmayacaktır.

Görsel veriler kapsamında, erotik olanı çağrıştıran görüntü ve imgeler bulunur. Görsel imgeler, bakan kişide erotik çağrışımda bulunmak üzere öncelikle bedensel ve cinsel bazı işaretlerden oluşur. İşaretlerin kökeni cinsel evrimimiz boyunca ortaya çıkan bazı özelliklerle ilintilidir. Doğadaki diğer canlılar da cinsel dürtüleri, doğanın belirlediği ve tamamen keyfi olarak belirtilen bu işaretlerle harekete geçirirler. Her ne kadar erotik olanın evrimleşmiş insanla ilgili olduğunu belirtmiş olsak da, erotiğin kullandığı işaretler, çok uzun yıllar önce, cinsel verimliliğin, doğurganlığın ve yeni nesilleri güvence altına almanın işaretleriyle fazla

[56] Blondel, **a.g.e.**, s:211.
[57] Bkz: **Y.a.g.e**., ss: 209-211.

bir ayrılma göstermemiştir. Örneklemek gerekirse, günümüzde özellikle erkekler için erotik bir işaret sayılan kadın kalçası, cinsel evrimimize rağmen ilk çağlardaki kökeninden kurtulamamıştır: *"İnsanlık, eski primat çiftleşme pozisyonuna bağlı kaldığı sürece erkek cinsel partnerini arkadan görmüştü ve anlaşılan, estetik doyumu dolgun, yuvarlak kalçalarda buluyordu"*[58].

Kısacası, görsel olarak kategorize edebileceğimiz erotik imge ve görüntülerin çok büyük bir kısmının kökeninde ilk çağlardaki insan davranışlarının belirleyiciliğinin etkisi tartışılamaz. Zoologlar ve antropologların görüş birliğine vardıkları bu işaretlerin bazıları ise, yüz yapısı, saç rengi, erkeklerin sakalları, kadınların göğüsleri, erkeklerin kas yapısı, kadınların yağ depolama bölgeleri, genital bölgede ve koltukaltındaki beden kılları ve benzerleridir. Pek çoğunun kökeninde cinsel olgunluğa erişmiş olmanın işaretleri bulunur. Eş seçiminde önemli ölçütler olarak bilinçaltı seviyede insanı güdüleyen bu işaretler, aynı zamanda erotik olanın kullandığı işaretlerdir. Amerikalı zoolog Astrid Kodric-Brown'ın "reklâmcılıkta doğruluk" adıyla ortaya attıkları kurama göre, bu işaretler aslında karşı cins için, gen yapısı hakkında bilgi veren bir reklâm niteliği taşıyan işaretlerdir ve karşı cinse soyu devam ettirecek özellikleri taşıdığını anlatırlar.[59] Bu durumda görsel kategoride sıralanan, karşı tarafı nesneye indirgemeyen, tahayyüle zorlayan işaretleri erotik saymak mümkündür.

Çıplaklığın da tavırla birlikte erotik işaretler haline dönüşmesi, duruşla, mekânla ve yardımcı öğelerle birlikte mümkündür. Özellikle Antik Yunan, Roma ve Rönesans resim ve yontu sanatında "S duruşu" olarak adlandırılan biçim, çıplaklığı erotik olana dönüştüren bir duruş olarak nitelendirilir. Bu duruşta beden bir S harfini andıracak biçimde kıvrılır, kimi zaman bacak bükülerek, kimi zaman bir kol başın üzerinden diğer omuza dolanmış olarak betimlenir[60]. Özellikle plastik sanatlarda kullanılan altın oran kavramı önemli bir unsurdur. Altın oran, doğadaki sayısız varlığın doğasında bulunan özel bir orandır. PHI (Φ) ile sembolize edilen oran, 1.618 rakamını işaret eder ve yüzyıllar boyunca güzel kabul edilen tüm olguların içinde bu oranın olması şaşırtıcıdır. *"Altın oran, doğada, bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen, yüzyıllarca sanat ve mimaride uygulanmış, uyum açısından en yetkin*

[58] Tannahill, **a.g.e.**, s:17.
[59] Bkz: Diamond, **a.g.e.**, ss:135-154.
[60] Bkz: Önder Şenyapılı, **Seksin Yeniden Doğuşu**, Boyut Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2002, s:93.

boyutları verdiği sanılan geometrik ve sayısal bir oran bağıntısıdır'[61].Konumuz açısından bakıldığında altın oranın insan bedenindeki yansımaları önem kazanır. Doğadaki pek çok varlık gibi insan bedeninde de altın oran bulunmaktadır. Altın oranın özellikle yontuda kullanımını belirleyen klasik dönem Yunan yontu sanatçılarının geliştirdikleri kanon olarak adlandırılan oranlar düzeneği de imgeyi erotik olana dönüştürmekte kullanılmıştır[62]. Görünümde erotiğe ulaşmadan önce söz konusu oranların yansıtılması, erotiğin olmazsa olmazı "*güzel*"i oluşturmaktadır.

Ancak erotik olan sadece görüntüde aranmamalıdır. Algıya yönelik her veride erotik olanın bir izine rastlamak ya da erotiği yaratmak mümkündür. Özellikle on yedinci yüzyılın başlarında erken modernliği belirlediği söylenen dönemlerden birinde algılara yönelik yoğun bir ilginin yeşermeye başladığı gözlemlenir. Söz konusu ilgi beş duyunun anatomi, biyoloji, tıp ve sanat alanlarında belirginleştiğini belirtmekte yarar var[63]. O dönemlerde araştırılmaya başlanacak olmasına karşın, erotik olan beş duyunun beşinde etki yaratacak şekilde oluşturulabilmektedir. Erotik olanı sadece görerek değil, duyarak, dokunarak, tadarak ve koklayarak da algılayabilmekteyiz. Bir anlatım aracı olarak erotik olanın kullandığı bu kanallara biraz sonra değinilecektir.

Sonuç olarak, beş duyumuz aracılığıyla iç dünyamızda olduğu kadar fiziksel bedenimizde de etki yaratan erotik, doğası gereği son derece dikkat çekici bir özelliğe sahiptir. Bununla birlikte hassas dengeler üzerinde konumlanmaktadır. Hem çok mahrem hem de toplumsal ahlak tarafından yakın markaj altında tutulduğunu daha önce de belirttiğimiz bıçak sırtı bir konumdur bu.

Cinselliğin ve onun hazza yönelik yansıması olan erotizmin kullanılma amaçlarından en tartışmalısı kuşkusuz reklâm amaçlı olanıdır. Cinsel konuların dikkat çekiciliği, reklâm dünyasının gözünden kaçmayan bir gerçekliktir. Reklâm, özellikle günümüz dünyasındaki en kapsamlı ve önemli iletişim biçimlerinden biri olarak kabul edilir. Basit anlamıyla reklâm, ürünün ya da hizmetin varlığı ve satın alınma koşulları konusunda potansiyel müşteriyi bilgilendirmenin yanı sıra, etki yaratmak ve markayı hafızalara kazımak gibi işlevlere sahip bir alandır ve etki

---

[61] Vikipedi, **İnternet Ansiklopedisi**, http://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_oran , 2007.
[62] Bkz: Şenyapılı, **a.g.e.**, s:42.
[63] Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları,7. Baskı, İstanbul, 2002, ss: 139-142

yaratmanın en kolay yollarından biri cinselliğin kullanımı ile sağlanır: *"Reklâmda cinsellik de klişeler gibi, reklâmın fark edilirliğini artırmak için kullanılır"*[64]. Cinsellikle ilgisi olsun olmasın, ürün ya da hizmetin reklamında cinselliğe yapılan üstü kapalı bir gönderme bile reklam adına başarı getirebilmektedir. Böyle olunca da cinsellik reklâm dünyasında daha belirgin bir şekilde kullanılır. Bu kullanımın ahlaksal yönü bir yana, gizli ya da açık tatmin vaadi veren cinsellik içeren reklamlar, kapitalist bakış açısının en popüler oyuncağı haline gelmiştir. **Reklamcılığın Erotik Tarihi** adlı çalışmasında Tom Reichert'in de yaptığı araştırmaların istatistiki sonucu bunu göstermektedir: *"Örneklerden de görüyoruz ki, cinsellik satıyor"*[65].

Erotiğin reklam amaçlı kullanımın yanı sıra güçlü bir anlatım aracı olduğunu da unutmamak gerekir. Dikkat çekici özelliği nedeniyle reklamcıların iştahını kabartan erotizm, kimi durumlarda mesajın iletilmesi için gereken maksimum ilgiyi kolayca sağlayabilecek bir anlatım biçimidir. Ne amaçla ve ne şekilde olursa olsun bu gibi tüm özellikleri erotizmin anlatım biçimi olarak tercih edilirliğini artırır.

Öyleyse erotik olanın, bir anlatım biçimi olarak hangi kanalları kullandığına göz atmakta yarar vardır. Erotik anlatım biçimi, insan beynine algılama yoluyla ulaştığından temel algılama biçimlerini kullanır. Görüntü, ses, koku, tat ve dokunma. Bunları sırasıyla incelemek gerekirse, görüntü erotik anlatımın en çok kullandığı algı kanalıdır. Çünkü görmek, sözcüklerden, kokudan, tatmaktan ve dokunmaktan önce gelir. Bir bebeğin ilk öğrenme kanalı da görmedir. İçine doğduğu dünyayı görerek tanımaya başlar. Tam bu noktada başka bir sözcük girer devreye; Bakmak! İlk öğrendiğimiz şeylerden biridir bakmak, çünkü baktığımız şeyleri görürüz. Herhangi bir şeyi görmek, o şey tarafından görüldüğümüzü kabul etmek anlamındadır. Böylelikle çift yönlü bir görme-görünme gerçekleşir. Dünya ile benliğimiz arasındaki iletişimin ilk kanalı böylece kurulmuş olur. Görme olarak adlandırılan bu iletişim imgeler aracılığıyla kurulur. John Berger, **Görme Biçimleri** adlı yapıtında imgeyi, yeniden yaratılmış ya da üretilmiş bir görünüm olarak tanımlar ve imgelerin başlangıçta orada olmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapıldığını belirtir. Zamanla imgenin, canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğunun anlaşılmasıyla imge bir şeyin bir kişi tarafından nasıl göründüğünü kaydeden bir olgu olarak nitelenmiştir ve bir imgenin anlamı, onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen

[64] Reichert Tom, , **Reklamcılığın Erotik Tarihi,** Çev: Lidya Yazmacıyan ve Vahit Bora, Güncel Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2004, s:27.
[65] **Y.a.g.e.**, s; 37.

şeye göre değişmektir. Dolayısıyla imgenin taşıdığı otorite, içinde bulunduğu tüm bağlama yayılmaktadır[66].

İmgeler benzetmeleri, metaforları, sembolleri ve diğer görüntüleri kullanmaktadır. Konu erotizm olduğundan, erotik anlatım biçiminin görsel algıya ulaşmada kullandığı imgeler de buna göre şekillenir. Cinsel organları ya da sevişme eylemini çağrıştıracak benzetme görüntüler kadar, tarih boyunca insanların belleğine kazınmış ve kökünü Jung'un arketip kuramına kadar götürebileceğimiz cinsellik çağrıştıran semboller ve ses, sözcük vb. gibi diğer algı kanallarıyla birlikte güç kazanan diğer görüntüler de erotik anlatım biçiminin kullandığı imgelerdir. Ancak erotik anlatım biçiminin estetize edilmiş olma zorunluluğu taşıması kadar, algının belirlediği bazı yerleştirme kuralları da imgenin oluşturulmasında bazı önemli noktaları doğurur. Sözgelimi zemine öylesine bırakılmış bir muz fotoğrafıyla, Pop-art sanatçısı Andy Warhol'un yerleştirmesindeki muz görüntüsü iki ayrı imge oluşturur. Bunun nedeni, Warhol'un yerleştirmesindeki açının ereksiyon halindeki erkeklik organının açısıyla yakaladığı benzerliktir. Bu, yukarıda değindiğimiz çıplaklığın neden her zaman erotik olmadığını açıklar. Çünkü bir imgenin erotik olabilmesi için, belirli kodlamaları kullanması gerekmektedir. Aynı şey semboller ve diğer görüngüler için de geçerlidir. Herhangi bir üçgen cinselliği çağrıştırmazken, ucu aşağı dönük olarak konumlandırılmış ve onunla beraber ya da ondan sonra gelen imge ile vajina göndermesine dönüşebilir.

Özellikle resim ya da fotoğraf gibi görüntü sanatlarında çıplakla erotik olanı birbirinden ayıran en önemli unsur, imgenin bakana verdiği görme biçimidir. Burada duruş, açı ve benzeri diğer estetik unsurlar devreye girerek çıplaklığı estetize eder, erotik imgeye dönüştürür:

> "*Nü adlı kitabında Kenneth Clark, çıplak olmak giysisiz olmaktır der; oysa nü bir sanat biçimidir. Ona göre nü, resmin çıkış noktası değil resmin ulaştığı bir görme biçimidir. Bu, bir ölçüde doğrudur – ama 'bir nü'yü görme biçimi yalnız sanatta olmaz: Nü fotoğraflar, nü pozlar, nü hareketler de vardır'*[67].

Demek ki, erotik anlatım biçiminin kullandığı imgeler belli başlı bazı kodlamaları gereksinir. Böylelikle o imgenin aktarmak istediği şey, algılayana net bir

[66] Bkz: John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 12. Basım, İstanbul, 2006, ss: 7-33.
[67] **Y.a.g.e.**, s:53.

şekilde ulaşabilir. Sözgelimi; *"Rönesans sonrası Avrupa'sında cinsel imgelerin hemen hepsi önden gösterilmiştir – ya gerçekten önden verilmiştir ya da öne yansıtılmıştır – çünkü asıl cinsel kahraman resme bakan seyirci-sahiptir"*[68].

Bu kodlamalar yine yukarıda değinilen erotik-porno ayrımını da yaratan en önemli unsurlardır. Çünkü kodlamalar değiştiğinde bir imge pornografik olandan erotik olana ya da erotik olandan pornografik olana dönüşebilir. Böylelikle şunu söyleyebiliriz ki, erotik anlatım biçiminin kullandığı imgeler, erotiğin yukarıda değinilen nitelikleriyle uygun hale getirilmiş cinsellik ve seks kodlamalarını içermektedir. Bunu açıyla, algılama noktasının konumlandırılmasıyla, duruşla, bakışla, sembollerin kullanımıyla, metaforlarla ve diğer benzetmelerle, ayrı ayrı ya da hepsiyle birlikte sağlar.

Erotik anlatım biçimi, görme kanalını kullandığı gibi, duyma/işitme kanalını da kullanmaktadır. Duyma ya da işitme duyusu sesler aracılığıyla beyne veri ulaştırır. Bu verileri iki temel başlıkta toplamak mümkündür; salt sesler ve dili oluşturan sözcükler. İlki yani dile dönüşmemiş seslerin erotik anlatım biçimindeki kullanımı yine erotik olanın nitelikleri dahilinde cinselliği çağrıştıran seslerdir: soluk alış – veriş sesi, inlemeler, iç çekmeler ve sevişme eyleminde çıkan/çıkabilen diğer sesler gibi. Estetize olması koşuluyla bu tür sesler erotik anlatımın kullandığı araçlara dönüşürler. İkincisi, yine sesin oluşturduğu dildir. Dilin olanakları içinde, cinsel çağrışım ya da dolay yaratmak için benzetmeleri, eğretilemeleri, alegoriyi, mecazı, kinayeyi, tarizi ve kişileştirmeyi, yine erotik olanın nitelikleri çerçevesinde kullanır.

Tek de kullanabildiği gibi, farklı kanalları aynı anda kullanma yoluna da gider erotik anlatım biçimi. Sözgelimi bir imgenin yanına yerleştirilen söz, imgeyle eklenen ses çok daha güçlü bir anlatım olanağı sunar.

Erotik anlatım biçiminin, özellikle sanat dışındaki kullanımı ise görme ve duymanın ötesinde tat, koku ve dokunma kanallarını kullanır. Dokunma dışındaki tat ve koku duyuları özellikle afrodizyak etki yaratan ya da cinsel çekim hormonu taşıdığı söylenen feromonlar aracılığıyla erotik anlatım biçimini kullanır. Parfüm endüstrisinin devamlılığını sağlayan şeyin bu olduğunu söylemek fazla iddialı sayılmaz. Dokunma ise başlı başına bir erotik anlatım biçimi olarak

[68] **Y.a.g.e.**, s:56.

kullanılagelmiştir. Özellikle bedendeki erojen noktalara farklı ölçülerde uygulanan baskı, okşama gibi dokunuşlar, iletişimde sözsüz de sağlanabilen, karanlıkta ise imgesiz başarılabilen bir erotik anlatım olanağı sunmaktadır. Ancak tat, koku ve dokunma duyuları erotik anlatım biçimin, doğası gereği sanat içerisindeki kullanımında elverişli ve yaygın değildir.

Erotik olanın algı kanalıyla beyne ulaşmasını inceledikten sonra, algıya ulaşan erotik verilere karşı çıkan mekanizmalara da değinmek gerekir. Erotik ve cinsellik söz konusu olduğunda buna karşı olan bakış açılarının genelde belli başlı hareket noktaları bulunur. Erotik ve cinsellik konularında, Batı kültürü çerçevesinde ele alınmış tüm araştırmalar temelde üç farklı hareket noktasından – ya da başka bir deyişle savdan- hareket ederler. Bunların ilki, muhafazakar argüman olarak niteleyebileceğimiz yaklaşımdır. Bu bakışa göre cinsellik ve erotik saklanılması gereken olgulardır. Sanatta olduğu kadar sosyal yaşamda da cinsellik ve erotiğin üstünü örtmek isteyen bu yaklaşım genelde erk mekanizmasıyla (din, devlet, vb.) kendini var eder.

> *"Dinsel söylemin, daha doğrusu din kurumlarının ve burada temellenen ahlaki argümanın, erotik gösterime karşı çıkışını ise bu kurumlaşmanın tarihine bakıp anlamak mümkündür; ne var ki, dinsel-ahlaki argümanlar, akla dayalı bir eleştiriye kapalı olduklarından, onlarla tartışmanın, onları çürütmeye çalışmanın da bir anlamı bulunmamaktadır"*[69].

İkinci sav ise modernist argümanlarla oluşturulan ve cinselliğin bir sömürü metasına dönüştürülmesi tehlikesine karşı erotik olanı göstermekten kaçınan yaklaşımdır. Özellikle kadın onuru ve haysiyetini koruma savını karşı çıkışlarının merkezine koyan bu yaklaşım da erotik olanı farklılaştırma iddiasındadır. Ancak:

> *"Mantıken, erotik gösterimin her türlüsünün erotiği göstermeyi bırakıp, ütopik bir tasarıma, cinsel özgürlüğe giden yolun açılmasına hizmet etmesi hedefini önüne koyması, yepyeni bir erotik gösterim kavramına götürmesi gereken modernist analizin arkasında, aslında bildik, eski bir korku gizlidir sanki. Cinselliğin gösterimine yönelik bir korkudur bu, ya da başka bir deyişle bu korkunun, hatta saldırganlığın, kendine çağdaş bir ifade biçimi edinme kaygısı, modernizmin tezlerinde yansısını bulmaktadır"*[70].

[69] B.Roloff-G. SeeBlen, **Erotik Sinema**, Çev: Veysel Atayman, Alan Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1996, s:12.
[70] **Y.a.g.e.**, s:12.

Erotik ve cinsellikle ilgili olan her türlü verinin bir canlandırma ve anlatım biçimi olarak kullanılmasına karşı çıkan diğer bir yaklaşım ise psikolojiyi temel almaktadır:

> *"Bu tezde modern kültürün izin verdiği gösterme biçimleri, cinselliği gerçekleştiremeyişimizden kaynaklanan kayıplarımızı örtmekte, ondan vazgeçmemizi kolaylaştırmakta, asıl erotik hazzın yerine röntgenciliğin geçmesine yol açmaktadırlar"*[71].

Tüm bu karşı çıkışlara rağmen, erotik olan doğası ve özellikleri gereği kendini var etmeye devam etmektedir. Sanat olgusu, erotik olanı bir anlatım biçimi olarak sıklıkla tercih eder. Cinselliğin ekonomik sistem, sosyolojik dağılım ve erk mekanizmalarıyla kurduğu gibi sanatla arasındaki bağ da bu tercihin güçlü nedenlerinden biri sayılabilir. Kitle sanatları içinde insanı merkezinde bulunduran tiyatro sanatının da erotizmi bir anlatım biçimi olarak kullana geldiğini söylemek yanlış sayılmaz.

Tiyatro estetiği penceresinden bakıldığında erotik olanın bir anlatım biçimi olarak değişik ele alınışları bulunur. Kullanım amaçları ve şekli değişiklik göstermekle birlikte tiyatro estetiği içinde erotizm önemli bir yer tutar. Özellikle çağdaş tiyatro estetiğindeki kullanımın izlerini sürmeden, kökene, antik dönem ve sonrasındaki uygulamalara göz atmadan önce, erotik anlatım biçiminin tiyatro estetiğinde almak zorunda kaldığı yeni formu incelemek gerekecektir.

[71] **Y.a.g.e.**, s:13.

BİRİNCİ BÖLÜM
EROTİK ANLATIM BİÇİMİ VE TİYATRO

1. 1. Tiyatral Anlatımda Erotik Estetik

Kavramlar içinde bıçak sırtı bir konumda yer alan cinsellik, bireysel olduğu halde toplumsal bakış açısınca yakın takip altında olduğundan, kültür ve ahlak kavramlarıyla sıkı bir ilişki içindedir. İnsanlığın doğaya karşı geliştirdiği var olma kültürü cinsellikle çıkış bulurken, toplumsal ahlakla yakından denetlenen bu alan kültürle birlikte sanat ve edebiyatta kendine bir yer edinmiştir. Hemen tüm sanatların kökeninde cinsellikle ya da daha dolaylı olarak var olma ile ilgili bir yönelimin bulunduğu bir gerçektir.

> *"Çoğu büyük sanat yapıtının doğrudan erotik etki sağlamak için yapılmalarına karşın, bu elbette sanatın cinsellikle ilişkisindeki en önemli rolü değildir. Cinsellik eyleminin daha geniş yorumu ve bir kültürel inceleme sisteminde erginlik, aybaşı ve doğum olguları daha çok ilgi çekmiştir"*[72].

Pek çok törenin olduğu gibi, günümüzde sanat eseri olarak etiketleyebileceğimiz pek çok eski kalıntınında erotik olarak nitelenebilecek görünümünün altında yatan sebep insanla doğa arasındaki güç uyumunda aranabilir. Bu durumda cinsellik ve haliyle erotizmin sanatla olan ilişkisi, ilk çağ insanının verimliliği ile dünyanın verimliliğinin aynı olduğu yolundaki doğal ve mantıklı duyguyla başlamıştır denilebilir[73]. Günümüzde sahiplenilmek istenmediği için pornonun sınırları içine itilen cinsel cümbüşler, orjiler de aynı kökene dayanır. Bu bize sanatın çoğu kez, bir var oluş çabası olarak cinsellikle ve erotizmle kol kola girdiğini söyleme iznini verebilir.

Tiyatro sanatının da kökenleri, büyü-maske-dans ritüellerinde aranır. Genel olarak eski çağ ritüellerinde sanat, cinsellik ve toplum arasındaki güçlü ilişkinin izleri sürülebilir. Cinselliğin kültür üzerindeki etkisi çok doğal olarak sanatta da ifade bulmuştur. Pek çok kültürde cinsellikle ilgili hemen her kült, doğurganlık, bolluk ve bereketle ilişkilenir. Ritüellerin kökeninde de bu bolluk bereket ve doğaya karşı kültür geliştiren insanın bu kültürünü aktarma ihtiyacı yatar. Tiyatronun kökeninde ise çok iyi bilindiği üzere ritüeller bulunur. Özellikle bir tür olarak komedyada cinselliğin

[72] Baynes, **a.g.e.**, s: 109.
[73] Bkz: **Y.a.g.e.**, s: 117.

etkisinin görülmesi daha kolaydır. Dionisos şenlikleri tiyatronun kökeni olan ritüellerden en belirgin olanıdır ve cinsellikle ilişkisi çok açıktır. Pek çok ritüelde olduğu gibi Dionisos şenliklerinde de ana olgular doğum, üreme, ölüm ve yeniden dirilmedir. Bu olguları içinde barındıran her kültür cinsellikle bir şekilde kesişen yollara sahiptir. Yalnız Antik Yunan kültürü için değil, tüm eski uygarlıkların sanat eserlerinde cinselliğin, erotizmin izini bulmak zor değildir.

Kültür tarihi, içinde erotizmin bir anlatım biçimi olarak yer aldığı mitlerle, efsanelerle ve ritüellerle doludur. Paleolitik dönem, dünyadaki pek çok yerleşim bölgesinde Venüs heykelcikleri, fallus figürleri gibi erotik sayılabilecek pek çok kalıntı bırakmıştır. Sonraki dönemlerde de dünyanın en eski uygarlıkları olan Sümer, Hint, Mısır, Hitit, Çin, Yunan gibi pek çok medeniyetin de erotik anlatım biçimiyle aktarılmış sanat eserleri bıraktığı bilinmektedir. Buna ilişkin verilebilecek ilk örnek kuşkusuz kültürlerini yazılı olarak aktarmaya başlayan ilk uygarlık olduğunu söyleyebileceğimiz Sümerlerin **Gılgamış Destanı**'dır. Bilinen en eski epik anlatım olan bu destanda erotizim tüm ağırlığıyla hissedilmektedir. Günümüzden dört bin yıl öncesine uzanan destanda üçte iki tanrı, üçte bir insan olan Gılgamış'ın şehveti öven macerası dile getirilir. Destana göre Uruk haklı Gılgamış'ın şehvetinden yakınmaktadır. Şehveti hiçbir bakireyi aşığına bırakmaz. Bunun üzerine tanrıça Aruru, onu bu yaklaşımından uzaklaştırmak amacıyla bir avuç kille fırlatarak yarattığı Enkidu'yu yoldaşlık etmesi için görevlendirir. Enkidu kaba-saba, vücudu kıllarla kaplı, vahşi hayvanlara benzeyen bir varlıktır. Gılgamış ise Enkidu'nun gerçek bir insana dönüşmesi için gereken şeyi yapar ve ona öğretici bir fahişe bulur[74]:

> *"Fahişe giysilerini çıkarır / göğüslerini, çıplaklığını ortaya serer / ve Enkidu onun bedeninin hoşluklarından zevk alır. / Fahişe kendini sakınmaz, onda arzuyu kışkırtır. / Fahişe giysilerini çıkartır / ve Enkidu onun üzerine çullanır. / Bu vahşi masum erkeğe / bir kadının öğretebileceği her şeyi öğretir. / Enkidu ona sahip olur ve bağlanır / Altı gün yedi gece boyunca Enkidu hiç durmadan / Fahişeye sahip olur"[75].*

Bu yoğun yaşanan cinsellikten sonra "kalbi ve ruhu ferahlamış olan Enkidu" hayatın zevklerini öğrenerek tam bir insana dönüşerek Gılgamış'a maceralarında eşlik eder[76]. Bu destanda erotizm, cinselliğin insanlıkla bağını sermenin dışında bir anlatım biçimi olarak da kullanılmıştır. Kökeninde ise tanrıça İştar kültü yatar. Aşk

[74] Bkz: Tannahill, **a.g.e.**, s:71.
[75] Akt:, Roger Dadoun, **Erotizm**, Çev: Işık Ergüden, Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2007, s:35.
[76] Bkz: **y.a.g.e**., ss: 33-36.

tanrıçası İştar'ın erotik gücünün olanca parlaklığıyla yansıdığı Gılgamış destanında erotizmin vurgusu güçlüdür ve bunun dinsel etkisi kutsal fahişeliğe kadar uzanır:

> *"Uruk'taki tapınağında (Eanna) o aşk ve arzu tanrıçasıdır, zevklerin hükümranıdır. Onun sayesinde, erkek kadınla, er dişi ile birleşir. Kutsal fahişelik ona ibadetin bir biçimidir. O, hiyerodüllerin (kutsal tapınıcılar), kutsal fahişelerin ve zevk kızlarının eşliğinde yeryüzüne iner. O da kendini arzulara bırakır, tanrılara ve ölümlülere bunu esinler"*[77].

Tek tanrılı dinlerin tersine Hint felsefesinde de erotizm, kimi durumlarda bir tapınma ve aydınlanma yoludur. Hint kültüründeki erotizm, **Mahabbarata** adlı destanda güçlü bir şekilde karşımıza çıkar. Aynı kadınla evli olan beş erkek kardeşin maceralarını içeren destanın köklerinde aynı kültürün erotizm adına önemli kaydı olan Kama-sutra'nın izleri sürülür. Eğer bir cinsel edebiyattan bahsetmek gerekirse Kama-sutra bu konuda bir ilk kabul edilebilir ve sürekli yenilenen cinsel sevgi üzerine kayda alınmıştır. Az sonra sözü edilecek olan benzerlerine göre ufku daha geniş olan bu eserde seks aşktan farklı bir düzlemde kabul edilmektedir. Bu yönüyle daha insani kabul edilirken, diğer taraftan bu durum onu incelikten yoksun bırakmaktadır. Böylelikle **Kama-sutra** bir cinsellik kılavuzu niteliğine bürünür. Yine de **Kama-sutra** erotiktir[78].

Çin'de ise Tao felsefesiyle temellenen cinsel kılavuzlar bulunmaktaydı ve bu erken dönem Çin erotik sanatını belirleyen bir bakış açısını geliştiriyordu. Yin-yang dengeleyici yaklaşım, kadın orgazmını en az erkek orgazmı kadar önemseyen Çin Tao kılavuzlarında resimli başvuru kaynakları halinde yer almışlardır. Bu kaynaklar görsellikleriyle olduğu kadar şiirsellikleriyle de erotizm taşır:

> *"Kızıl çiçek güzelliğini gösterdiğinde*
> *Ve mest edici kokusunu saldığında,*
> *Kadın gece senin yanındayken*
> *Ve sen oynar ve ondan zevk alırken,*
> *Resimleri göstererek, sıralamalarını izlersin,*
> *Kadın kızarır ve mahcup görünürken,*
> *Ve cilveli cilveli itiraz ederken…"*[79].

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Kuzey Amerika yerlileri, Mısırlılar, vb. Özellikle yazıya aktarılmış metinlerde sanattaki erotizmin izlerini sürmek çok daha kolaydır. Bununla birlikte gösteri sanatları arasında sayabileceğimiz uygulamalardaki

---

[77] **Y.a.g.e.**, ss: 36-37.
[78] Bknz: Tannahill, **a.g.e.**, ss: 171-183.
[79] Akt: **y.a.g.e**., s: 146.

erotizmle ilgili ilk dönem uygulamaları için yine yazıya düşülmüş az sayıdaki kaynaktan takip edebilmekteyiz. Tiyatro sanatının büyük bir bölümü için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Ancak tiyatro sanatında kullanılan erotik anlatım biçimi, diğer sanatlara oranla farklı bir çerçeveye gereksinim duyar ki bu tiyatral anlatım çerçevesidir.

Tiyatral anlatım, diğer sanatlara oranla daha özgün bir yere sahip, estetize edilmiş iletişim yöntemlerini ve anlatım araçlarını kullanan bir dildir. Yazılı, sesli ve hareketli anlatımın bilinen tüm özelliklerini, estetik bir duygu uyandıracak şekilde biçimleyen tiyatral anlatım, aktarmak istediği dramatik özü, bir kitleye etkili yollarla iletmeyi hedefler. Ancak diğer sanat türlerinde olduğu gibi alıcı tepkisinin zamanla gösterilebildiği bir özelliğe sahip olmadığından, sahneden seyirciye doğru yöneltilen tek yönlü bir iletişimi değil, seyirciden de sahneye yöneltilen tepkimeleri de kapsayan bir anlatım biçimidir. Bu anlatım biçiminin sahneden seyirciye yönelik olan kısmı tiyatro dili olarak tanımlanır ve tiyatro dili denildiğinde yalnızca replikler kastedilmez. Yaşanılan çağ, toplumun kültürel ve sosyolojik durumu ve benzeri pek çok belirleyicinin oluşturduğu algılama ışığında, zamana ve mekana uygun olarak değişime uğrayan ve her daim kendini yenilemek durumunda olan, sahneden seyirciye yönelen her türlü iletişim ve anlatım araçlarını buna göre düzenleyen bir dil kastedilmektedir. Çağdaş bir tanımlamayla oyun dili; "*Seyirciyle iletişim kurmak; belli bir olayı, kişiyi, durumu sergilemek; çatışma ve krizleri vurgulamak; istenen mesajı, saptanan yorum doğrultusunda aktarmak için kullanılan iletişim yöntemlerinin tümüdür'*[80].

Sınırlı bir zaman diliminde gerçekleşecek olan bu iletişimin sağlanabilmesi tiyatro dilinin bazı nitelikleri aracılığıyla gerçekleşir. Bu nitelikler, açık-seçik ve derli toplu olmak; Oyun kişilerinin biyolojik, psikolojik ve sosyolojik yapılarına uygun olması; Doğal ve tutarlı olmak; Kolaylıkla seslendirilebilir, sahnelenebilir olmak; Oyun dilini oluşturan sesli, sözlü, hareketli ve plastik anlatımların organik bir bütünlük içinde olması; Gündelik iletişim formuna yakın olmak; Farklılıkların gözetilmesi ve tümünün tutarlılık çizgisinde dengelenmesi olarak sıralanabilir[81].

[80] Murat Tuncay, "Tiyatral Anlatımda Güldürü", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Ders Notları, İzmir, 2001-2002.
[81] **Y.a.g.e.**

Tiyatro dili içerisinde kullanılacak olan tüm anlatım biçimleri de bu gibi özelliklere uygun olmak durumundadır. Dolayısıyla bir anlatım aracı olarak erotik de oyun dilinin özelliklerine uygun olarak ele alınır. Bu nedenle tiyatro sanatının içerik ve biçiminden kaynaklanan gerekçelerle biçimlenen oyun dili içerisinde erotik anlatım biçimi, diğer sanatlardaki kullanımlarına göre farklılık göstermektedir.

Her şeyden önce, tiyatro dili estetize edilmiş iletişim formunu gereksindiğinden, pornografinin tiyatral anlatım içinde kolay kolay yer alamayacağını netleştirmek gerekir. Erotik olanı tanımlarken, cinselliğin estetize edilmiş formu olarak değerlendirmiştik. Tiyatro sanatı canlı bir iletişimle şimdiki zamanda ansal olarak gerçekleştiğinden pornografi denetim sorunu yaratır. Canlı oyuncunun etkinliği söz konusu olduğundan, sahne üzerinde kullanılan erotik anlatım buna göre biçimlenmelidir. Ayrıca tiyatro sanatı, sinemanın ya da fotoğrafın yakınlaşma (zoom) tekniği gibi bir özelliğe sahip olmadığından, seyirciye belli bir uzak açıdan seslenir. Bu uzak açı erotiğin –en azından- kimi görsel imgelerini, söz gelimi detayları, tiyatral anlatım içinde kullanma konusunda sıkıntılar yaratır. Yine, kitleler önünde gerçekleştirilen bir etkinlik olduğundan ve sadece sahneden seyirciye yönelen değil aynı zamanda seyirciden sahneye yönelen bir iletişimi de kapsadığından, seyirci orada yalnız olmadığını ve canlı bir iletişimin içinde olduğunu bilir. Bu biliş de erotiğin kullanımında kapsamı daraltmaktadır. Striptiz gösterilerinde olduğundan farklı olarak, tiyatro seyircisi kendisini yalnız hissetmez, bir topluluk içinde olduğunu bilmeye devam eder. Ayrıca sinema izleyicisi gibi rahat da değildir, çünkü kendisinin sahneden görülebileceği bilgisi mevcuttur. Aynı şekilde tiyatro sanatının, hedef kitlesinin düzeyini yükseltme gibi bir misyonu da bulunduğundan, erotik anlatım biçimini, düzeyi düşürmemeye özen göstererek kullanmak durumundadır. Bununla birlikte, tiyatro sanatı, salt bedensel hazza yönelmeyip, düşünsel boyuta ulaşmayı hedeflediğinden, erotik anlatım biçimi bu noktada da bir daralma yaşar. Yine fotoğraf ve sinema sanatı ışığı, erotik olanı ortaya koymak üzere kurgulanabilir bir düzeyde kullanırken, tiyatro sanatındaki ışık kullanımı diğer sanat türlerinde olduğu gibi rahat kullanamamaktadır. Çünkü tiyatro sahnesi bir stüdyo çekimi gibi baştan alınabilir bir sanat değildir, o anda gerçekleşir.

Kısaca özetlemek gerekirse, canlı oyuncu ile şimdi-burada gerçekleşmesi; Yakınlaşma-uzaklaşma (zoom) olanağının bulunmaması; Kitleler önünde çift yönlü bir iletişimin farkındalığı; Tiyatro sanatının düzey yükseltme misyonu ve düşünsel

boyut vurgusu; Işık kullanımının diğer sanatlardaki kadar işlevsel kullanılamaması gibi sebeplerle erotik anlatım biçimi tiyatral anlatımda bir daralma yaşarken, diğer sanatlara göre avantajlı olan özelliklere de sahiptir. Söz gelimi, oyuncuların, uzansa dokunabileceği uzaklıkta olması, seyirciye bir gerçeklik hissi verir. Bu his içinde yer alan erotik anlatım biçimleri diğer sanatlara oranla çok daha etkilidir. Söz konusu güçlü etki, tiyatral anlatımın erotik anlatım aracını dikkatli kullanma zorunluluğu getirmektedir.

Kapsamı tiyatro dilinin özellikleri ve tekniği doğrultusunda daralma yaşamakla birlikte erotik anlatım biçimi, sahneye ilişkin tüm gösterge sistemlerini kullanmaktadır.

> *"Tedeusz Kowzan, Littérature et Spectacle adlı etkili kitabında, bütün öteki görsel dramatik medyalarda da geçerli olan, sahneye ilişkin on üç gösterge sistemi sayar: 1)sözcükler, 2)metin çalışması, 3)yüz ifadesi, 4)jest, 5)dramatik mekanda oyuncuların hareketi, 6)makyaj, 7)saç tuvaleti, 8)giysi, 9)aksesuar, 10)dekor, 11)ışık, 12)müzik, 13)ses efektleri"*[82].

Yukarıda sayılan tüm gösterge sistemleri, erotik anlatım biçiminin kullanımına uygun bir özellik gösterir. Kısaca toparlamak gerekirse, erotik anlatım, tiyatro sanatında metinsel olarak dilin, diyalogun ve kurgunun olanakları; oyunculuk bağlamında tonlamanın ve hareketin olanakları; tasarımın kostüm, dekor, efekt ve ışık olanakları kullanılarak sahnede bir yer bulur.

Erotik anlatım biçiminin metinsel olarak dilin ve diyalogun olanakları çerçevesindeki kullanımı öncelikle dil alanında nasıl gerçekleştirdiğini açımlayalım. George Thomson, konuşmanın gelişmesiyle, dilin iki ayrı karakterde geliştiğini belirtir; ilki, dolaysız, açık seçik ve kestirme iletişim biçimi olan günlük konuşma dili, ikincisi ise, büyücülük danslarında, özel törenlerde kullanılan, kutsal bir karakter kazanarak, koşutlu bir ifadeyle biçimlendirilen şiir dilidir[83]. Buradan hareketle,

> "*Tiyatro dili, konuşma dilinin renkli anlatımını, kişileştirmelere bağlanan özelliklerini, harekete, sese ve plastik anlatıma olanak tanıyan niteliklerini, şiir dilinin anlatımda yoğunluk, azda özü vermek, etkileyiciliği ve ilginçliği her aşamada göstermek gibi özellikleriyle birleştiren, tümünü kendine özgü bir hız-tartım kavramıyla bütünlüğe ulaştıran bir dildir*"[84].

---

[82] Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev:Özdemir Nutku, YKY, 1.Baskı, İstanbul, 1996, s:43.
[83] Bkz: George Thomson, **Aiskhylos ve Atina - Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İstanbul, 1990 s:122.
[84] Murat Tuncay, **a.g.e.**

Metinsel olarak tiyatral anlatım, yukarıda tanımlanan özellikler çerçevesinde erotik anlatım aracını zaman zaman dolaysız şekilde kullansa da, sıklıkla dolaylı anlatım tekniğiyle kullanır. Çünkü dolaylı anlatım dilsel olarak erotiği açıkça kullanmanın getirebileceği kimi sorunları ortadan kaldırır. Bu bağlamda erotik anlatım biçimi, mecazlı anlatımın benzetme, eğretileme, alegori, mecaz-ı mürsel, kinaye, iğneleme, kişileştirme, adlandırma gibi özelliklerinden yararlanılarak kullanılır.

Aynı şekilde, metinsel olarak tiyatral anlatım, oyunun yapısının kurgulanması aşamasında, yaratılabilecek kimi durumlarla da erotik anlatım biçimini kullanma yoluna gider. Oyun akışında meydana getirilen kimi durumlar erotik anlatım biçimine olanak tanıyacak şekilde ortaya konulabilir. Söz gelimi oyunun içinde geçtiği atmosfer bile başlı başına erotik anlatım biçimini gerektirebilir.

Oyunculuk bağlamında ise hareket ve tonlama olanaklarıyla erotik anlatım biçimi, tiyatral anlatıma uygun bir formla kullanılagelmiştir. Temelde oyunculuk bağlamında görsel imgeler ve işitsel çağrışımlar aracılığıyla erotik anlatım biçimi yakalanabilmektedir. Erotik çağrışım yaratan kimi jestler, mimikler görsel imge oluşturmak için kullanılabilirken; kimi sözcüklerin seslendirilmesi, tonlaması aynı ektiği işitsel kanalı kullanarak yaratmakta kullanılır. Ayrıca "*dramatik gösteride, oyuncuların çekiciliklerini var eden erotik doğalarından ötürü,* rol dağılımı*'nın büyük önemi vardır.(…)ve semiyotik ağırlığını yalnızca her oyuncunun çekiciliğinden değil, aynı zamanda oyuncular arasındaki* etkileşim*'den alır"*[85]*.* Bütün bunlar, erotik anlatımın oyunculukla kullanımında önem taşımaktadır.

Tasarım açısından bakıldığında ise dekor, kostüm ve ışıklama teknikleriyle erotik görsel imgelerin yaratılması sağlanmaktadır. Söz gelimi yatak odası olarak tasarlanmış bir dekor, erotiğin niteliklerine uygun görsel imgelere göre düzenlenerek; dekolte kullanılmış bir kostüm de aynı etkiyi yaratacak bir imge olarak erotik olanı sahneye taşıyabilir. Ses efektleri ve müziğin kullanımıyla da işitsel çağrışım kanalı aracılığıyla, erotik anlatım biçimi tiyatral anlatım içerisinde kendine yer bulmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında çağa, topluma, kültür yapısına, teknik gelişmelere bağlı olarak farklılıklar gösterse de, erotik olan tiyatro sanatının tarihi boyunca güçlü bir anlatım biçimi olarak kullanılmıştır.

[85] Esslin, **y.a.g.e.**, s:49.

1.2. Antik Yunan Ve Roma Tiyatrosunda Erotik Uygulamalar

1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosunda Erotik Anlatım

Antik Yunan tiyatrosunda erotik anlatım biçiminin kullanımına bakmadan önce, antik kültürde erotizmin anlamına ve önce tiyatroyu doğuran ritüellere, şenliklere bakmak daha yararlı olacaktır. Antik Yunan kültürü için cinsellik, günümüz insanının cinsellikten anladığının dışında bir anlam taşımaktaydı. Her yönelimi özgürce yaşanan cinselliğin yansıdığı Antik literatür, yüzyılımızın sözlüğünde kullanılan cinsellikle ilgili neredeyse bütün kavramların etimolojik kökenini barındırmaktadır. Antik dönemde Anadolu ve Yunan toplumlarında cinselliğin türleri arasında keskin ayrımlar bulunmaz. Kişi karşı cins ayrımı gözetmediği gibi, kültür de cinsellik konusunda son derece hoşgörülü ve geniş sınırlamalara sahiptir. Bunun nedenini antik kültürün mit, destan ve anlatılarındaki renkli cinsel çeşitlilikte aramak mümkündür. Homeros'un ve kayıt tutmuş tüm yazarların eserlerinde, antik düşünün kaynağını oluşturan mitolojiler açığa serilir. Platon'un Şölen diyaloglarında Aristophanes'in ağzından aktarılan söylence de antik cinsellikteki çeşitliliğin nedenini görmek mümkündür. Buna göre insan denen varlık ilkin iki varlığın birleşiminden oluşuyordu. Sırtlarından birbirlerine yapışık olan bu iki varlık aynı ya da farklı cinsiyetten olabilmekteydi. Zeus onları birbirinden ayırınca insanın yazgısına da yaşadığı süre boyunca diğer yarısını aramak düşmekteydi. Bu nedenle antik kültürde karşı cins ayrımı yapılmamaktaydı[86]. Öyle ki cinselliğin yaşanmasıyla ilgili olarak, ayrı bir adlandırmaya, sınıflandırılmaya bile gidilmemiştir. Günümüzde kullandığımız ve kökeni Yunancaya dayanan ve cinselliği kategorize eden pek çok kavram 1800'lü yılların sonuna doğru türetilmiştir. Örneğin;

> *"Yunanistan'da olsun, Roma'da olsun hiçbir zaman eşcinsellik söz konusu olmadı. 'Eşcinsellik' sözcüğü 1869'da ortaya çıktı. 'Karşıcinsellik' sözcüğü de 1890'da. Ne Yunanlılar, ne de Romalılar, eşcinsellikle karşıcinsellik arasında hiçbir ayrım gözetmemişlerdi[87]".*

Buna karşın antik dönemde ahlakı oluşturan kurallar ilişkinin kimle yaşandığıyla değil, nasıl yaşandığıyla ilgilidir. Daha çok bir etkenlik ve edilgenlik sonunsalı üzerine kurulmuş bir ahlak anlayışı vardır. Bunun dışında, günümüze

[86] Bkz: Platon, **Şölen - Dostluk**, Çev:Azra Erhat-Sabahatttin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2006, ss.:40-43.
[87] Pascal Quignard, **Cinsellik ve Korku**, Çev: Aykut Derman, Can Yayınları, İstanbul, 2001, s:14.

ulaşan pek çok söylence, antik kültürdeki diğer çeşitliliğin mevcudiyetini meşru kılar. Hesiodos, Plutarkhos, Pausanias ve Homeros'un eserlerinde doğal olarak yer alan pek çok cinsel eylem günümüzde kullanılan pek çok kavramın adlandırılmasında kaynak olarak kullanılmıştır:

> *"(…) yirminci yüzyılın sözlüklerinde androjini, afrodizyak, erotizm, hermafroditlik, homoseksüellik, narsisizm, nemfomani, pederasti, satiriasis ve zoofili (…) bunların tümü Yunancadan türemiş ve çoğu Homeros'un sayfalarında bulunabilecek faaliyetlerle bağlantılı sözcükler"*[88].

Tek tek incelenmesi başlı başına bir tez konusu olan Yunan mitolojisindeki erotik yaklaşım, bu mitleri hareket noktası alan ritüel ve törenlerin evrilerek oluşturduğu tiyatro sanatına ulaşacaktır. Özellikle komedyada erotik anlatım biçiminin yaygın ve yoğun kullanımı, kökenindeki cinsel cümbüşlerin temeli üzerinde yükselir. Tiyatro sanatının doğumu, İ.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Yunanistan'da şarap tanrısı Dionisos (ya da Bakkhos) adına düzenlenen şenliklerde aranır. Hareketli müziklerin, coşkulu dansların, sarhoşluğun ve cinselliğin aşırılıkla yaşandığı, bollukla, bereketle, doğanın değişimleriyle ve yaşam-ölüm ikileminin insanda yarattığı etkiyle ilişkili olan bu şenliklerde cinsellik ve erotizm yoğundu. Neden sonra İ.Ö. VI. yüzyılda bu cümbüşlerde söylenen *ditrambos*'lar tiyatro sanatını doğuracaktır[89].

Tiyatronun kökenine ilişkin bu ritüelistik kuramın dışında başka bir kayda değer kuram ise öykü anlatıcılığıyla ilişkili olanıdır. Buna göre Aristoteles'in İ.Ö. IV yüzyılda tartıştığı taklit kavramı, insanın doğasındaki tözden tiyatroya öykü anlatıcılığıyla evrilmiştir[90]. Sonuçta öykünmede de yine insanın doğa ile ilgili deneyimleri, yaşam, ölüm gibi temel kavramlar, elbette mitler ve bunların içeriğinde de cinselliğin ve erotizmin olduğunu söylemek yanlış sayılmaz. Sonuç olarak tiyatro sanatının deyim yerindeyse hamurunda cinselliğin, erotizmin olduğu çok da abartılı bir ifade olmaz:

> *"Trajedi ve komedinin oyunsal kökeni her zaman ortadadır. Attika trajedisi, Dionysos bayramındaki* kômos *çılgınlığından türemiştir. (…)* Parabasis *adı verilen koronun geçit töreni esnasında, koro halka dönerek, serbestçe alay etmekte ve kurbanını parmakla göstererek laf etmektedir. Oyuncuların*

[88] Tannahill, **a.g.e.**, s:75.
[89] Bkz: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, I. Cilt, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1985, ss:28-30.
[90] Bkz: Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, 1. Baskı, Ankara, 2000, ss:19-20.

erkek cinsel organı gibi olan kıyafetleri, koronun maskeleri, özellikle de hayvan maskeleri çok eski geleneklerdir"[91].

O halde özelde Antik Yunan, genelde dünya tiyatrosunun var oluşundaki cinsellik kavramı kimi zaman amaç, kimi zaman araç olarak kendini gösterecektir. Bu konuda Grek literatürünün en güzel örneklerinden biri, söz konusu ritüelleri konu edinen Euripides'in **Bakkhalar** adlı tragedyasıdır. İlk kez İ.Ö. 406 yılında sahnelenen **Bakkhalar**'da Dionissos, kendini tanrı olarak kabul etmeyen Thebai kralı Pentheus'u öz annesi Agaue'ye öldürtmektedir. Euripides'in önemli yapıtlarından biri sayılan bu oyun, Dionisos şenliklerinin cinsellikle, erotizmle ne kadar ilintili olduğunun ipuçlarını taşır. Zira Bakkhalar, Dionisos dinin kadın tapınıcılarına verilen addır. Bir görüşe göre bu oyun, Dionissos tapınımının kutsal kitabı olarak bile gösterilebilmektedir[92].

"DİONİSSOS: (…)
Esrik kadınların çığlıklarıyla ünlettiğim
Vücutlarını ceylan postlarına sarıp
Ellerine sarmaşıklı kargıyı tutuşturduğum
(…)"[93].

PENTHEUS: (…)
Öbek öbek kadınlar ortalarında testiler dolusu şarap
Gizlide kuytuda erkeklerle çiftleşirlermiş!
Sözde Bakkha rahibeliği bunu gerektirirmiş
Bana sorarsanız Bakkhos'a falan değil, Afrodite'ye
Çalışıyor bu kadınlar.
(…)"[94].

"KORO: (…)
Kösnü (şehvet) orada bir şenliktir, bir orgia
Bakkhalar sınırsız özgürlük içinde
Sürdürür toplu sevişmelerini
(…)"[95].

Görüldüğü üzere, Dionisos kaynaklı bir toplu sevişme töreni orgiden bahsedilir. Dionisos tapınımlarının varmak istediği nokta da bir anlamda orgiazm'dır.

"Orgiazm ise bu ayinlerde insanların ulaştığı en üst noktadaki doyumun/boşalımın adıydı. Bir diğer deyişle insanın en doğal ve en benzersiz orgazmı, sıradan seksten çok, doğanın bağrında, içki tüketilerek

[91] Johan Huizinga, **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1995, s:177.
[92] Bkz: Evlin Azar, **Seks Tanrıları**, Berfin Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2006, s: 145.
[93] Euripides, **Bakkhalar**, Çev: Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2001, s:30.
[94] **Y.a.g.e**., 220, s: 38.
[95] **Y.a.g.e.**, 415, s: 45.

grup halinde yapılan seks aracılığıyla gelmekteydi. Bu orgazm ise en güçlü biçimiyle Dionysos ayinlerinde ortaya çıkardı'[96].

Tiyatro sanatının kökenini barındıran şenliklerin aynı zamanda orgazm adı verilen boşalımın da kökenleriyle ilişkilendirilmiş olması, tiyatro sanatı ile cinsellik arasındaki güçlü bağı net bir şekilde ortaya koymaktadır. Özellikle komedya türünün kökeninde phallos şarkıları bulunur. Komedi türü, Attika köylerinde yapılan Dionisos şenliklerinde sergilenen fallus geçitleri, fallus törenleri ve ilahilerinden evrilerek gelişmiştir[97]. Hem bu nedenle, hem de erotizmin güldürü amaçlı kullanıma müsait olmasından dolayı antik komedya erotik anlatım biçimine, tragedyadan daha sık başvurmuştur. Tiyatro sanatının temel türlerinden biri olan komedya Dionisyak, tragedya ise Apollonik özellikler sergilemektedir. Tragedyanın, klasik, tutarlı, ortalamanın üstünde olan ve düzenli tarzı, Apollon'un akla ve mantığa dayalı kusursuzluğa vurgu yaparken, komedyanın coşkusu, heyecanı, ortalamanın altında olan, şehvetli ve eleştirel tarzı ise Dionissos'un esrikliğine göndermedir. Buna rağmen Bakkhalar adlı tragedyanın sonunda Pentheus'un parçalara ayrılması, Apollonik yapının bir çözümü olarak değerlendirilebilir. Şöyle ki; *"Bakkhalar, toplumun Apollonik yanını bozar. Dionisos doğanın katıksız cinselliği ve şiddetidir'*[98].

Bununla birlikte tragedyada cinsellik daha çok tabular üzerinden korku ve dehşet duyguları yaratmak üzere kullanılmıştır. Bu cinselliğin şiddet ve korku duygularıyla ilgili açılımlarının anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Sophokeles'in ünlü kral **Oidipus** adlı tragedyası, tümüyle cinselliğin tabu olan alanı ensest üzerine kurulmuştur. Oyun kişisi Oidipus, 1900'lü yıllarda Freud'un bir kompleksi adlandırmak için seçeceği tragedya kahramanı olacaktır. Buna göre Oidipus'un trajedisi, babasını öldürerek bilmeden annesi ile evlenmesiyle gerçekleşir[99]. Kuşkusuz bu şekliyle kullanılan cinsellik erotik olarak adlandırılmaz. Aynı şekilde Euripides'in İ.Ö. 431 yılında yazdığı **Medeia** adlı tragedyadaki cinsel tutku da erotik anlatım aracı olarak görülemez. Bu tragedyada daha çok kadının erkeğe olan tutkusunun nefrete dönüşümü izlenir. Pascal Quignard'a göre **Medeia**'da aşığa duyulan şiddetli arzunun yerine geçen yok edici bir canavarlık izlenir ki bu 'Eros'un Yunanlıların gözünde ne tür bir 'kendini tüketiş'i temel aldığını gözler önüne serer:

---

[96] Azar, **a.g.e.**, s: 144.
[97] Bkz: Aristoteles, **Poetika,** Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 16. Baskı, İstanbul, 2007, ss:18-19.
[98] Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, Çev: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2004, s:110.
[99] Bkz: Sophokles, **Kral Oidipus**, Çev: Güngör Dilmen, Bordo Siyah Yay., 1. Basım, İstanbul, 2006.

"MEDEİA: Başıma ne dertler açacağımı biliyorum. Ne var ki thymos'um (canlılığım, libidom), boulemata'larımdan (yapmak istediklerimden) daha güçlü"[100].

Bu nedenle tragedyalardaki cinselliğin kullanımından çok, komedyalardaki erotik anlatım biçimine odaklanmak konumuz açısından yerinde olacaktır. Ancak öncesinde değinilmesi gereken alt tür *mimos*lardır.

*Mimos*lar, Yunan halk edebiyatının, benzetme yerindeyse ortaoyunu geleneğini andıran okunarak canlandırılan kısa oyunlar olarak tanımlanabilir. Genelde müziğin eşlik ettiği, günlük konuşma dilinin hakim olduğu, pazarlarda, panayırlarda sergilenen mini bir türdür. Toplumun alt kesiminden insanların gündelik yaşayışlarına, deyimlere, atasözlerine yer verilen bu türde, açık saçık sözler ve çarpıcı sahneler yer almaktaydı. Günümüze çok az sayıda mimosun ulaşmış olması, içerikleri nedeniyle zamanın eleştirmenleri ve ahlakçılarınca şiddetle eleştirilmiş olmasının bir sonucu olarak gösterilir. Bilinen ilk mimos yazarı İ.Ö. V. Yüzyılda yaşamış olan Sophron'dur. Bir başka mimos yazarı ise Herodas'tır. İ.Ö. III. Yüzyılda yaşayan Herodas'ın pek çok mimos'u günümüze kadar ulaşabilmiştir[101].

Bu mimoslar cinselliğin ve erotik anlatım biçiminin etkin bir şekilde kullanıldığı çalışmalardır ve doğası gereği, konumuz açısından zengin bir içeriğe sahiptir. Örnek olarak, Herodas'ın **Kadın Kadına** başlığını taşıyan mimosunu gösterebiliriz. Bu mimosta, "aynı boyunduruğun bezdirdiği" Metro ve Koritto adlı iki kadının diyalogu, dildo (yapay penis), üzerinden yürür. Oyun, Metro'nun Koritto'nun dildosunu ödünç istemesiyle başlar. Koritto ise dildoyu bir başkasına ödünç vermiştir. O kişi de bir başkasına! Bunun üzerine Metro nereden dildo alabileceğini sorar. Koritto ise Kerdon adlı bir ayakkabı tamircisini tavsiye eder. Bu adda tanıdığı iki tamirci olan Metro, bu işi ikisine de emanet etmeye yanaşmaz ancak Koritto'nun duyduğu memnuniyet üzerine ikna olur ve kendisi için de sipariş eder:

" METRO: (…) Yalvarırım sana, doğruyu söyle bana, canım Korittocuğum, kim dikti sana o kırmızı kamışı? (15-16)
(…)
KORİTTO: Kadınlar! Bu kadın ölümüme neden olacak, günün birinde. Kamışı ona verdim, çok yalvardı çünkü, Bir düşün Metro, daha ben kullanmadım. Yere düşümüş meyve gibi, sen kap kamışı, kapmakla kalma, bir de başkasına ver.(28-35) (…)

[100] Akt: Quignard, **a.g.e.**, s:117.
[101] Bkz: Herodas, **Mimoslar**, Çev: Erdal Alova, Kabalcı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2007, ss:7-10.

KORİTTO: (…)Bana iki kamış gösterdi, görünce gözlerim yuvalarından fırladı, Metro, burada biz bizeyiz, hiçbir erkeğinki öyle dik olmaz, öyle dümdüz, bir uyku gibi. Kayışları yünden, meşinden değil.(68-71)(…)
METRO: Neden öbür kamışı almadın peki?(74)
KORİTTO: Neler yapmadım ki Metro? Ne cilvelerle onu etkilemeye çalışmadım ki! Öpmediğim mi kaldı, kel kafasına şaplak indirmediğim mi? Tatlı şarap koydum, baba dedim ona. Bir tek kendimi vermediğim kaldı. (75-80)
METRO: Ama isteseydi onu da verirdin.(81)"[102].

Görüldüğü üzere mimoslarda cinselliğin kullanımı erotizmin biraz daha az estetize edilmiş örnekleridir. Bu kullanımdaki amaç ilgi çekmek, mekandan yoksun bir seyirliğin dikkat toplaması ve güldürü yaratmaktır. Kimi zaman Aristophanes'in yapacağı gibi benzetmelere de gidilir:

"KERDON: (…)Çünkü gerçekten duyarlı bir erkek sıcak tutan abayı içten dikmeli! (129-132)"[103].

Çoğunlukla da bunu daha az estetik, dolaysız, açık saçık diyaloglarla da yapmaya çalışır:

"KERDON: (…) kıpırdat kıçını, durma! Uyarılarımdan daha çok ses çıkaran bir şeye mi sürtünmek [istedi yoksa canın]? Şimdi [cilalayıp parlatıyor] musun [dümdüz kıçını]. Ben senin o [poponu] bir parlatırsam! (10-14) (…)"[104].

Mimoslar, daha sonra Roma döneminin sonlarına doğru, yeniden fakat bu kez daha cinsel içerikli olarak kendilerini gösterecektir. İ.Ö. IV. Yüzyılda konusunu mitolojiden alan, açıksaçık ve kaba güldürü olarak tanımlayabileceğimiz *Phylakes*'ler de mimoslarla benzerlik göstermektedir. Genel olarak komedya türünün, erotik anlatım biçimini yoğun olarak kullanan, akla gelen ilk ürünü ise Aristophanes'in **Lysistrata** adlı oyunudur. Yazarın İ.Ö. 411 yılında yazdığı, oyun, savaştan bıkan Atinalı kadınların, savaşmaktan vazgeçmeleri için kocalarına uyguladığı cinsel yasağı konu alır. Cinselliğin ve erotizmin bu oyunda güçlü bir araç olarak kullanıldığını daha ilk replikte anlamak mümkündür:

"LYSİSTRATA: Ah şu kadınlar! Bakkhos bayramına, Pan tapınağına, Kolias burnundan Aphrodite'ye çağrılsalardı, ortalık davul dümbelekten geçilmez olurdu. Bak şimdi bir tanesi gelmiş mi? (…)"[105].

---

[102] **Y.a.g e.**, ss: 69-77.
[103] **Y.a.g.e.**, s:93.
[104] **Y.a.g.e.**, s:81.
[105] Aristophanes, **Lysistrata**, Çev: Azra Erhat, Sebahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul 1988, s:11.

Savaşa son verebilecek teklifini kadınlarla tartışmak üzere, bekleyen Liysistrata, aynı zamanda oyunun ilk repliği olan sözlerinde cinsel cümbüşlere gönderme yapar. Gerek Bakkos törenleri gerek Pan tapınımları cinselliğin yoğun yaşandığı eylemler olduğundan, **Lysistrata**, kadınların bu tür törenlere daha çok önem verdiği yönünde bir imada bulunur. Aynı sahnenin devamında, erotik anlatımın, dolaylı kullanımla sağlandığını görürüz. Dolaylı anlatım, erotik çağrışımlar yapılmasına müsait kullanımlardır. Komedyalarda erotik anlatımın en yoğun kullanım şekli bu nedenle dolaylı anlatımlardır:

> *"KLEONİKE: Neymiş mesele, Lysistrata'cığım? Ne diye topluyorsun kadınları? Görülecek bir şey mi var?*
> *LYSİSTRATA: Büyük bir şey.*
> *KLEONİKE: Kocaman mı yani?*
> *LYSİSTRATA: Hem de nasıl?*
> *KLEONİKE: Peki niçin gelmiyorlar öyleyse?*
> *LYSİSTRATA: Öylesi değil, o dediğin olsa, çoktan toplanmıştık (…)"*[106].

Yukarıda aktarılan bölümde erotizm, dolaylı anlatım aracılığıyla verilmiştir. Erotizmin sözel iletişimle sağlanmasının yanı sıra aynı sahnenin devamı, hem sözel hem de destek olarak erotik davranış biçimleriyle de zenginleştirilmiştir:

> *"LYSİSTRATA: (…) Hoş geldin, Lampito! Bu ne güzel ten, bu ne gürbüz beden! Bir boğayı yere serebilirsin.*
> *LAMPİTO: Eh, sererim de hani, idmanım yerinde; atlamasına da atlatım.*
> *KLEONİKE: Ah, meme dediğin de böyle olmalı.*
> *LAMPİTO: Ne elliyorsun öyle, kurbanlık koyun seçer gibi?*
> *LYSİSTRATA: Şu yanındaki genç kadın nereli?*
> *LAMPİTO: Kibar kız, Boiotialı.*
> *LYSİSTRATA: Doğrusu, tam da Boiotialı: ovası movası da yerinde.*
> *KLEONİKE: Evet, yaban otları da iyice yolunmuş!"*[107].

Oyun, yukarıda görülebildiği üzere, cinselliği, erotizmi çağrıştıran pek çok benzetme içermektedir. Bununla birlikte yazar, cinsel birleşme fiilini tanımlayan "*binein*" sözcüğünü neredeyse hiç kullanmamıştır. Onun yerine,

> *"Bağ bozmak, çapalamak, topakları kırmak, posasını çıkarmak için üzüm sıkmak (kategigor tizein), incir toplamak (kinklizein) terimlerini kullanır. Birr gecede üç kez yatabilen erkeği belirtmek için, 'mızrağı üç kez saplamak' anlamına gelen Katatriakantoutisai fiilini üretir. Cinsel organ adları da bir o kadar ilginçtir. (…) Penis, haşlanmış nohut, arpacık, çivi ve boğadır; hayalar, iki meyveli incir yaprakları'dır. Kadın cinsel organı kırlangıç, deniz kestanesi ve mutfaktır. (…) Aristophanes tiyatroda, çiy (drosos), sıkma su*

[106] **Y.a.g.e.**, s: 12.
[107] **Y.a.g.e.**, s:16

(zomos) diye adlandırdığı kadın cinsellik salgılarından söz etmeye bile cesaret eder"[108].

Kuşku yok ki sanat eserleri ile o eserin ortaya konulduğu dönem arasında sıkı ve belirleyici bağlar bulunur. Bu sanatın tüm dalları için geçerlidir. Elbette tiyatro oyunları için de. Aristophanes'in oyunları da gelişmiş demokrasi ile güçlü bir ekonominin süregeldiği bir dönemin eserleridir. Bu nedenle siyasal olduğu kadar, cinsel konularda da sansüre pek ihtiyaç duymaz. Bu özellikler, eski komedya olarak adlandırdığımız sınıflandırmayı yaratır. Bu sınıflandırma Aristoteles'in etkisiyle yazıldığı belli olan ancak ne yazılış tarihi ne de yazarı belli olan **Tractatus Coislianus** adlı eserden beri yapıla gelmiştir. Buna göre yazar eski komedyayı abartı ve saçmalıklarla dolu olarak nitelemiştir[109]. Bununla birlikte eski komedyadaki akıl almaz abartıların gerçek hayattaki eş değerlerinin saçmalığını göstermeyi amaçladığı ileri sürülür. Buna göre eski komedyada daha çok tipik durumlara gönderme yapılır:

"Bu oyunlarda fanteziye ek olarak, farsımsı durumlar tipiktir ve yeme içme, cinsellik, zenginlik ve boş geçen zamanların zevkleri bir hayli vurgulanmıştır. Komik ögelerle birleşmiş olarak Yunan edebiyatının en güzel liriklerini ve en açık seçik parçalarını oluştururlar"[110].

Siyasal ve toplumsal ortamın rahatlığı eski komedyanın cinsellik ve erotizm açısından zengin olmasını sağlar sağlamasına ancak bu kullanım çok da incelmiş bir kullanım değildir. Uzun süren savaşlar, zayıflayan ekonomi ve demokrasinin sona ermesiyle bir geçiş dönemi yaşanır. Orta komedya bu geçiş dönemi komedilerinin temel sınıfıdır. Bu dönem komedyalarında yazarın kendi düşüncesini dile getirdiği ve genelde siyasal taşlamaların yapılığı *parabasis* bölümünün ortadan kalktığı görülür. Bununla beraber koronun işlevi de azalmıştır ve ele alınan konular ılımlı gülmece yaratacak niteliksiz burlesk çerçevesinde kalmıştır. Günümüze ulaşan çok az orta komedya özelliği taşıyan eser bulunur. Yönetimin sıkılaşmış olması bu dönem komedyasında ağırlıklı olarak, suya sabuna dokunmayan kadın-erkek ilişkileri gibi konuların ele alınmış olmasını açıklamaktadır. Dolayısıyla erotik anlatım biçiminin orta komedyada da etkin ancak eski komedyadaki kadar rahat kullanılmadığı söylenebilir.

---

[108] Alexandrian, **Erotik Edebiyat Tarihi**, Çev: Işık Ergüden, Mitos Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1993, ss:14-15.
[109] Bkz: Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yay., Eskişehir, 1991, ss:42-47.
[110] Brockett, **a.g.e.**, s:33.

Yeni komedya, orta komedyanın bir devamıdır. Yaklaşık 110 yıllık bir dönemi kapsayan bu süreçte, genelde aşk konularının, entrikaların ya da içinden çıkılması zor görülen durumların çözüldüğü komedi örnekleri yazılmıştır. Yeni komedyanın en yeni özelliği ise gündelik hayattan alınmış tiplerin canlandırılmasıdır. Yeni Komedyadaki konular erotik anlatıma daha uygun bir zemin hazırlamaktadır. Ancak yönetimle birlikte toplumsal yapıda görülen değişiklikler ve sınırlandırılmış özgürlükler nedeniyle erotik anlatım incelmiş, göndermeler ve benzetmeler üzerinden kullanılmıştır.

1.2.2. Roma Tiyatrosunda Erotizm

Roma dönemi, cinselliğe bakışın, antik döneme göre köklü sayılabilecek değişimler geçirdiği bir dönemdir. Antik dönemin aşkla birlikte anılan cinselliği Roma'da daha dürtüsel, tensel bir düzlemde karşılık bulmaktadır. Toplumsal yaşamda sınıf farklılıklarının ya da başka bir deyişle toplumsal katmanlara göre cinsellik farklı kırmızı çizgilere sahip olabiliyordu. Cinselik herkes için eşit kurallarla değil, ait olunan toplumsal katmana göre belirlenmiş kurallara göre yaşanıyordu. Pek çok kaynak Roma cinselliğini Yunan cinselliğiyle karşılaştırırken Roma cinselliğinin biraz daha püriten bir özellik gösterdiğini belirtir. Ancak burada kast edilen püritenlik daha çok erkeklikle ilgili bir püritenliktir ve katı törelere sahiptir:

> "*(…)Soylu bir erkek için, anal seks ve 'irrumatio' edepli davranışlardı, oral seks ve anal edilginlik edep dışı sayılıyordu. Pedicare, anal birleşme anlamına geliyordu. Oral seks ise bu terimi seçen toplum hakkında çok şey ifade eden modern bir terimdir. Kendiliğinden, bir zorlama olmaksızın emmek anlamına gelen fellare, bir Romalının anlayamayacağı bir edimdir. Irrumatio uygulamak, yani ağzına verip doyuma ulaşıncaya kadar emmeye, hafifçe ısırmaya zorlamak, eşe ancak etkin olarak uygulanabilecek bir edimdir*"[111].

Hal böyle olunca Roma cinselliği, özellikle aktiflik-pasiflik sorunu bakımından Yunan cinsellik anlayışıyla benzerlik göstermekle birlikte, kısıtlayıcı kurallar bakımından daha katı çizgilere sahiptir. Yunanlılarda olduğu gibi, Romalıların da geçmişinde açık saçık diyaloglardan oluşan popüler bir geleneğin var olduğu söylenir. Bu yaklaşım doğal olarak, devrin yapıtlarına da yansır. Roma dönemimin erotik sayılabilecek ilk eserleri, çiftçiler tarafından kırsal şenliklerde doğaçlama olarak söylenen düzensiz dizeler *fescennina*lardır. Köylü müstehcenliklerini bir araya

[111] Quignard, **a.g.e.**, s: 16.

getiren bu doğaçlama dizeler Roma söyleninin geçmişindeki geleneklerin bir göstergesi sayılmaktadır. Bunun yanı sıra müstehcen turnuvalar ya da *saturae*'ler, *declamatione*'ler de Roma geleneğin birer parçasıdır[112].

> *"Nisan ayında bitki tanrıçası Flora'nın onuruna düzenlenen Floralis bayramı sırasında törenin en önemli bölümünü, erotik hareketler yapan çıplak fahişelerin geçidi oluştururdu; Ovidius fahişelerin bu hareketleriyle 'çiçekler açmış gençliğin güzelliğinden nasıl yararlanılması gerektiğini gösterdiklerini' söyler"*[113].

Söz konusu geleneklerin paralelliğine rağmen, erotik Roma yazını Yunan komedyalarına göre daha erotik sayılmazlar. Roma uygarlığının en gelişmiş zamanlarında ortaya çıkan erotik Roma edebiyatı ise aynı geleneksel köklere rağmen ilkel zamanların ürünü değildir. Örneğin M.Ö. II. Yüzyılda yaşamış olan Plautus'un kaleme aldığı Casina gibi serbest komedyalar konu bakımından erotik anlatım biçiminin sıkça kullanıldığı metinlerdir. Azgın bir ihtiyarın, oğlunun göz diktiği genç bir kıza sahip olmak isteyişini anlatan Casina, iki yüz yıl önce yazılmış olan Lysistrata ile Antik Yunan komedyasının diğer örnekleriyle, cinselliği ve erotik olanı açık yüreklilikle ifade etme konusunda karşılaştırılamaz kabul edilir[114].

Tiyatro eseri olarak erotik anlatım biçimi arandığında genellikle yazınsal anlamda genel bağlamda konuları görürüz. Bu dönemde aldatma dolantıları, aşk üçgeni sayılabilecek kadın-kocası ve sevgilisini konu alan komedyalar yazılmıştır. Plautus ve Terentius'un İ.Ö. II. Yüzyılda sahneye konan komedilerinde çoğu kadın kahramanın, Roma dilinde 'bedeninden para çıkaran' anlamına gelen *meretrix* yani fahişe olduğu görülebilir. Komedyalardaki bu meretix'ler, üst sınıfa hizmet veren, lüks rahatlık ve şıklık içinde yaşayan kadınlar olarak çizilmişlerdir[115]. Ancak dilsel bağlamda diyalogları oluşturan anlatımda bu oyunlarda erotik anlatım biçiminin net bir şekilde ve olduğu gibi kullanıldığını söylemek doğru olmaz.

Yazınsal bağlamda Roma şiiri erotik anlatım biçimini tiyatro sanatından daha çok ve işlevsel olarak kullanmıştır. ilk Latin erotik şairi olarak belirtilen Catullus'un dizesi, erotiği merkezine alan hemen her araştırmada yer bulur:

---

[112] Bkz: **y.a.g.e.**, s:51.
[113] Catherine Salles, "Roma Fahişeleri", **Batı'da Aşk ve Cinsellik**, Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992, s:72.
[114] Bkz: Alexandrian, **a.g.e.**, s:24.
[115] Bkz: Salles, **y.a.g.e.**, ss: 70-85.

"Bana bir öpücük ver, sonra yüz,
Sonra bin daha, sonra bir daha yüz,
Sonra bin daha, sonra yüz"[116].

Catullus'un dışında Tibullus, Lucretius ve Propertius gibi Romalı ozanlar, antik Roma erotik edebiyatının en güzel örneklerini vermişlerdir. Ancak söz konusu olan erotik ve Roma dönemi olduğunda mutlaka değinilmesi gereken en önemli yapıt kuşkusuz Ovidius'un **Aşk Sanatı** (Ars Amatoria) adlı yapıtıdır. Hintlilerin Kama-sutra'sına, Çinlilerin Tao kılavuzlarına karşın Batı'nın erotik olarak nitelenen ilk kapsamlı yapıtı olarak gösterilen **Aşk Sanatı**, Aşkta Başarı Yolu, Sevgiyi Koruma ve Kadınlara Öğütler başlıklı üç bölümden oluşan erotik bir kitaptır. Ancak Doğu'nun cinselliği algılayış biçimiyle, Batı'nın algılayış biçimine dair Foucault'un yaptığı tespite paralel olarak bu yapıt aşktan ve seksten çok az bahseder:

"Bu yapıt aslında flört sanatı konusunda klinik bir özetten fazla bir şey değildir; ne aşktan sözeder, ne de, kesinlikle seksten. Açık sözlülüğe en çok yaklaştığı nokta, kadınların yatakta endamlarını nasıl en çekici şekilde gösterebilecekleri konusunda kısa bir bölümdür"[117].

Alıntıda sözü edilen bölüm, Kadınlara Öğütler başlığını taşıyan üçüncü kısımda, yazar Ovidius'un "Utanıyorum öğütlerimi daha ileti götürmeye" diye başladığı kısımdadır: *"… sırt üstü yatsın güzel yüzlü kadın / Arkadan bakılsın arkası güzele doyasıya… , …en elverişlisi sağ yana yatmak, yarı dönük durumda birleşmektir…"*[118].

Yazınsal anlamda Ovidius'un bu eserinin dışında, yine erotik olarak nitelenen **Aşklar** *ve* **Héroides** *adlı* başka eserleri daha vardır. Ancak Roma İmparatorluğunun sonlarına doğru dönemin en büyük erotik romanı nitelemesini, 114 yılında Afrika'da doğmuş olan Apuleius'un Altın Eşek adlı yapıtı taşımaktadır. Cinsel büyüyü konu alan eserin tümünde fantastik bir erotizmin bulunduğu ileri sürülür[119].

Dönemin resim, heykel vb. plastik sanat anlayışında, görsel erotizmin izleri çok daha belirgindir. Özellikle fresklerde yer alan sahnelerde erotik anlatım biçimi imgeler aracılığıyla alıcıya ulaşmaktadır. Dönemin erotik simgelerini bu yapıtlarda

[116] Akt: Alexandrian, **y.a.g.e.**, s:25.
[117] Tannahill, **a.g.e.**, s:111.
[118] Ovidius, **Aşk Sanatı**, Çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, Payel Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 1994, ss: 116-117.
[119] Bkz: Alexandrian, **a.g.e.**, s:34.

görsel olarak bulmak mümkündür ve dönemin üç erotik simgesi, örtü, göğse takılan süs ve bağcıklı ayakkabılar olarak karşımıza çıkar:

> *"Erotik Roma fresklerinin çoğunda ayakkabının çıkarılması, cinsel organın sergilenmesi, göğüslerin meydana çıkarılması, işte bu temel üzerinde, başlanmış fakat bitirilmemiş tek bir hareket olarak karşımıza çıkar(…)Roma'da bir kadının çırılçıplak canlandırılmasına ender rastlarız(…)Fresklerde rastlanan en tutkulu erotik sahne, uzuvları örten örtünün açılmasıdır*[120].

Bu anlayışın sahnelemede de kullanıldığını söylemek hatalı olmaz. Antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi Roma tiyatrosunda da kadın oyuncu kullanılmaz ancak kostümler değişiklik gösterir: *"Roma'da komedi pallitaydı, yani konusu Yunanlılardan alınmıştı, oyuncular da Yunan giysisi olan pallium'u giyerlerdi. Daha sonra komedi togato oldu, konusu Roma'dan alınmaya, oyuncular da toga giyinmeye başladılar"*[121].

Roma Tiyatrosunda, Yunan oyunlarında rastlanır türden bir erotik anlatım bulunmamasına karşın, sanatın diğer alanlarında çok daha belirgin bir biçimde erotik olanın kullanılmış olması devrin tiyatro anlayışının pragmatik bir yapı dahilinde bozulmasından kaynaklanmış olabilir. Bu nedenle Yunan erotizmi, Roma döneminde yol değiştirmiştir denilebilir: *"Yunan'ın düşüncesini pragmatik bir biçimde kendilerine uyarlayan Romalılar için, mühendisliğin bile çıkış noktası erotizmdi. Yunan tiyatrosunun takipçisi Roma tiyatrosu değil, Roma cinselliğiydi"*[122].

Erk sisteminin ve toplumsal yapının değişim geçirmesiyle birlikte Roma tiyatrosunun özellikle cinsel açıdan yavanlaştığını, tiyatro mekanlarının ayartmak, eziyet etmek ya da tahrik etmek için kullanıldığı pek çok kaynak tarafından doğrulanmaktadır. Ovidius bile, **Aşk Sanatı**'nda dönemin tiyatroya bakışını şu cümlelerle özetler:

> *"Sonuç alamazsan, sen en iyisi tiyatroda avlan. İstediğin kadını burada mutlaka bulursun. Tiyatro öyle bir yer ki; aşık olunacak kadını da, macera yaşayacağın kadını da burada tavlayabilirsin.(…) Oraya görmek için gelir kadınlar, bir de görülmek için. Saf güzellerin de en çok tehlikeyle karşılaştıkları yerdir zaten tiyatro"*[123].

---

[120] Quignard, **a.g.e.**, s:83.
[121] Salles, **a.g.e.**, s:73.
[122] Paglia, **a.g.e.**, s:138.
[123] Ovidius ve diğerleri, **Antik Aşklar**, Çev: Nejla Burnazoğlu, Yazıcı Yay., 1. Basım, İstanbul, 2000, s:23.

Özellikle Hıristiyanlığın yayılmaya başladığı dönemlere doğru tiyatro sanatı, Roma'da şiir ve felsefeden uzaklaşmaya başlamış, imparatorlarsa tiyatroya mesafeli durmaya başlamışlardır.

> *"Aziz Augustine 'tiyatro oyuncularının çığrından çıkmış şehvet düşkünlüğü' ile 'tiyatronun kirli lekesi'nden bahseder. Tertullian, tiyatronun ahlaksızlığından ve sahneyi kendilerini pazarlamak için kullanan fahişelerin tiyatroda boy gösterdiğinden yakınır"*[124].

Tüm bu durum Roma tiyatrosunun içi boşaltılmış, felsefe ve şiirden uzaklaşmış, erotik olanı değil, zaman zaman pornografik olanı denemeye yeltenmiş, izleyicinin hayal dünyasına değil, dürtülerine hitap eden niteliksiz uygulamaların varlığını göstermektedir. Ahlakı toplumsal tahakküm ve iktidarın bir aracına dönüştürme eğiliminin bir sonucu olarak Yunan tiyatrosundaki erotik anlatım biçiminin izi Roma tiyatrosunda sürülememektedir: *"Böyle olunca da Roma edebiyatının belli başlı bölümleri, ahlaka ve resmi kültüre karşı az çok aristokratik bir muhalefet biçimi olarak anlayabileceğimiz eski Yunan erotik edebiyatından çok daha fazla bizim şimdiki pornografi kavramımızı çağrıştırmaktadır"*[125].

1.3. Ortaçağ, Rönesans ve Sonrası Akımlar

1.3. 1. Ortaçağ'da Tiyatral Erotizm

Hıristiyanlığın resmi devlet dini olup güçlenmesine kadar Roma'daki pagan kültürün, bu yeni tek tanrılı dinle etkileşime girdiği, ancak resmen kabul edilmesinin ardından erk mekanizmasında önemli bir yer tuttuğu görülür. Giriş bölümünden de hatırlanacağı üzere, erk mekanizmaları, toplumu yönlendirmek ve kullanmak amacıyla öncelikle insanın kontrol edilmesi en güç dürtülerini hedef almakta, onları yeniden ve kendi doktrinleri çerçevesinde düzenleme yoluna gitmektedir. Hıristiyanlığın resmen kabul edilmesiyle birlikte pagan kültürün çöktüğü Roma'da da bu yeni din kurumsal bir yapıya kavuşarak, insan cinselliğine ve dolayısıyla erotizme ve erotik olana önceki dönemlere göre farklı ve katı bir tutum geliştirmiştir. Cinselliği, diğer canlılarda olduğu gibi sadece üreme amacıyla kabul eden ve bunu sıkı kurallara bağlayan Hıristiyanlık için artık düşman belli olmuştur:

---

[124] Paglia, **a.g.e.**, s:144.
[125] Roloff –SeeBlen, **a.g.e.**, s:90.

"Belki de Roma'daki aşırılıklara bir tepki hareketi olarak şekillenen batı Hıristiyanlığı öyle uç noktalara vardı ki, erotik olan her şeye baskı, erotizmden korkmak temel ruh hali oldu. Tabir doğru ise, Hıristiyanlık, (diğer tek tanrıcı dinlerin çoğunda olduğu gibi, hatta onlardan bile fazla) kendine yeni bir düşman seçti: Erotizm!"[126].

Hıristiyanlığın gittikçe güçlenen kilisesi sadece erotizmi değil, kökeninde "eğlence" olan hemen her şeyi mahkûm etmiştir. Böyle olunca da sanatın türleri de bu mahkûmiyetten nasibini bu çağda alacaktı. Kilise, kendi öğretisini yaymak, gücünü ve zenginliğini artırmak için sanatın bazı türlerini kendine göre yeni içerik ve biçimlerle kullanma yoluna gitmiştir. İncil'de geçen öyküleri tasvir etmek için resim; ilahi söylemek için müzik; ve yine İncil'de geçen öyküleri canlandırmak için dinsel tiyatro olarak adlandırılan morality ve miracle oyunları, kilisenin kullandığı sanat türleriydi ve bunlar içinde yalnızca resim sanatında erotizm kendine bir yer bulabilmekteydi. *"Resmin erotizmi içine sokacağı tek durum mahkûm etmeydi. Yalnızca cehennem tasarımları –kötü olasılıkla günahın tiksindirici imgeleri- erotizme bir yer verilmesini sağladı"*[127].

Cinselliğin lanetli, erotizmin ve erotik olanın cehennemlik olduğu bu dönemde, elbette ki insan var oldukça var olmaya devam edecek olan bu temel dürtü, yasakların içinde kendini var edecek alanlar bulabilmekteydi. Bu nedenle yeraltı erotizmi olarak nitelendirmekte sakınca olmayan birçok uygulamadan bahsetmek mümkündür. Gündelik yaşamda cinselliğe ve erotizme dair taşıyıcılar fahişelerdi. Bu nedenle erotizmin bu dönemde fahişeler aracılığıyla korunduğu, taşındığı ve yaşatıldığı bilinmektedir[128]. Sanatta ise dindışı olarak nitelenen bir tanımla varlığını gizli kapaklı sürdürebilmekteydi. Kimi durumlarda, sanattaki din-dışı erotizm örneklerine, yine kendi erkini güçlendirmek amacıyla izin veren kilise özellikle ne yapılmaması gerektiğini gösterebilmek adına edebiyattaki kimi erotik anlatım biçimlerine daha ılımlı yaklaşmıştır. Özellikle fablio türünde, bu yeni beden ideolojisinin sınırlarını belirtmek adına erotik anlatım biçiminin kullanıldığı bilinmektedir:

"Böylece, şehvet düşkünlerini, onların kötülük ve zevklerini açığa çıkarma bahanesi altında Hıristiyan Ortaçağı, fabliyolarında ve saz şairleri tarafından

[126] Atilla Akar, **Erotizm**, BDS Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1999, s:26.
[127] Georges Bataille, **Eros'un Gözyaşları**, Çev: Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1997, ss:49-50.
[128] Bkz: Akar, **a.g.e.**, s:29-30-31.

meydanlarda söylenen uyaklı hikayelerde aşırı açık saçıklıklara izin verdi"[129].

Din dışı edebiyatta, şiirlerde, söylenlerde erotik anlatım biçimi kullanılmıştı. Ancak bu türler çok kalıcı olmayan ve genelde sözel geleneğin ürünleriydi. Ortaçağ'ın en erotik sanat eseri olarak belirtilebilecek yapıtın çıkması için birkaç yüzyıl gerekecekti; **Decameron**. Giovanni Boccaccio'nun 1348-1353 yılları arasında yazdığı bu eser, dönemin diğer yapıtlarından, erotik anlatım biçimini doğru kullanmasıyla ayrılmaktadır. Boccaccio, **Decameron'**da erotik anlatım biçimini erotik olanın estetik özelliğini koruyarak kullanmıştır. *"Decameron, en erotik olayları bile kibar bir incelik ve zeki bir mizah duygusuyla vererek, türünün diğer örneklerinden ayrılır"*[130].

Decameron, Ortaçağ'ın sonlarına doğru sanattaki erotik kullanımın en güzel örneğini oluşturmadan önce, dönem boyunca dinsel ya da din-dışı sanatta erotik olan ne yazık ki başarıyla kullanılamamaktaydı. Tiyatro sanatı için de bu durum söz konusuydu ancak bu dönemden günümüze ulaşan yazılı din-dışı oyun metni çok değildir. Düzenli bir tiyatrodan bahsetmek mümkün değilse de zaman zaman bir araya gelerek oyun sergileyen kimi topluluklar, burjuvalar, papazlar, öğrenciler ve saray hokkabazları eliyle oyun sergileyebilmekteydi, zira profesyonel oyuncular ancak I. François döneminde ortaya çıkacaktı. Fabliolara benzeyen Ortaçağ komedyasında baskılanmış erotizmin izlerini görmek mümkündü.

"Büyük Ortaçağ uzmanı Gustave Cohen, elli üç farslık bir derlemenin başında şu saptamayı yapar: 'Bunların temeli müstehcenlik ve pisliği konu edinen söz ve yazıdır, ama açık saçık düşüncenin kaba biçimdeki bu ortaya çıkışını da asla ihmal etmemek gerekir'"[131].

Söz konusu derlemede, **Taratin-Tarabas Güldürüsü, Komşusu Tenkiye Borusu Veren Bir Kadın Güldürüsü, Baca Temizleyicisi Güldürüsü** gibi kimi farslar yer almaktadır. Bu kaba farslarda yer alan ve erotik olmasa da cinsellik içeren anlatım biçiminin dilin olanaklarına dayandığı söylenmektedir. Buna o dönemin profesyonel olmayan erkek oyuncularının hareketleri de destek olmaktadır. Dönemin erotik anlarım biçiminin tiyatro sanatında yer alış biçimini örneklemek adına, Alexandrian'ın Erotik Edebiyat Tarihi isimli yapıtından, bir irdelemeye bakmak yerinde olacaktır:

---

[129] Alexandrian, **a.g.e.**, s:41.
[130] Akar, **a.g.e.**, s:31.
[131] Alexandrian, **a.g.e.**,s:45.

> *"Altlarını Doldurtan Kadınlar Güldürüsü'nde, iki anlatımlı diyalog daha keskin bir biçimde bulunur. Cinsel olarak tatminsiz iki kadın birbirlerine şöyle diyerek maceraya çıkarlar: 'Çok yaşayalım bitkinliğe düşmeden… Yoksa çalışmamız gerekir / ve altımızı tıkatmak.' Espoir de Mieulx'a rastlarlar ve o da kadınlarla ilgilenebilmek için ikisi arasında gidip gelir. Kadınlar, sanki bir ayakkabıdan bahseder gibi kendi altlarından söz ederler ve Mieulx da bir kunduracı gibi onlara cevap verir. Birinci kadın: 'Saygıdeğer efendim, deri çok yumuşaktır / Ölçü sopasıyla dokunun bir.' De Mieulx: 'Sopam çok küçüktür.' Birinci kadın: 'Ona göre büyüsün.' De Mieulx: 'Önden oldukça sivridir / ama sapına doğru iri.' Espoir olarak da ikinci kadının altını inceler: 'İşe girişmekten başka çare yok / Ne tür bir tıkaç istersiniz?' Altını doldurduğunda sorar: 'Bu yarığı dikmek gerekir mi?' Bu tür farsları yorumlayan kumpanya oyuncularının yapması gereken jest ve mimikler tahmin edilebilir"*[132].

Ortaçağ tiyatrosuna dair elimize ulaşan az sayıdaki çalışma genel olarak Fransa ve Almanya'dandır. Yukarıda örneklendiği üzere bu devirde yazılmış farsların çoğu yüz dizelik kısa oyunlardı. Az oyun kişisi ve basit bir aksiyon planıyla ilerleyen bu oyunların sergilenmesinin de sade olduğu düşünülmektedir. Koşukla yazılmış olan bu eserlerde cinselliğe ve bedensel salgılara çokça yer verildiği bilinmektedir[133].

Ortaçağ tiyatrosunda kadın oyuncuların sahneye çıkmasına genel olarak izin verilmemekteydi. Bununla birlikte kadın rollerini genç oğlanlar canlandırırdı. Yine de kimi istisnai durumlar olmakta, özellikle din-dışı temsillerde kadınlar sahnede görülebilmekteydi. Bu dönemde oyuncuların amatör olduğunu belirtmiştik. Bununla birlikte, özellikle Bizans Tiyatrosu olarak adlandırabileceğimiz Doğu Roma din-dışı tiyatrosundaki mimus oyuncuları istisna oluşturmaktaydı. Kökeni, ortadan kalkan Roma tiyatrosuna dayanan atellana ve pantomimus gibi mimus da bu tiyatronun gülmece türleri arasında yer almaktaydı. Özellikle mimuslar, erotik anlatım biçimini sıkça kullanmaktaydı. Ortaçağ boyunca özellikle Bizans İmparatorluğunda dindışı temsillerde cinsellik ve erotik anlatım biçiminin kullanıldığını kimi kayıtlardan biliyoruz. Aynı dururum Avrupa için de geçerli olduğu düşünülebilir. Metin And, Bizans Tiyatrosu adlı önemli eserinde, erkek mimus oyuncularının phallus taşıdığını belirtir ve mimus oyunlarının kullandığı erotik anlatım biçimlerine değinir:

> *"Fakat mimus oyunlarının en gösterişli yönü süsü püsü, ve en çok da tenkide uğrayan yönü de adamı baştan çıkaran alımlı kadın oyunculardı. Bunlar çağının törelerine aykırı olarak başları açık, saçları kıvrıltılmış sahneye çıkarlardı. Çağın ancak başörtüsü ile dışarı çıkılabileceği kuralını hiçe sayıyorlardı. Bunların giysileri, altın işlemeli ipeklidendi, gözleri daha parlak, daha iri gözüksün diye göz kapaklarını kömürle, yanaklarını ise allıkla boyarlardı. Arsız aşk şarkıları, bölekler okurlar, yumuşak tavırlarla*

[132] **Y.a.g.e.**, s:46.
[133] Bkz: Brockett, **a.g.e.**, s:123.

sahnede bir aşağı bir yukarı dolaşırlardı, iri parlak gözleriyle seyircilere kışkırtıcı bakışlar gönderirlerdi"[134].

Mimus oyuncularının dışında, Ortaçağ din-dışı oyunlarında ioculator olarak tanımlanan jonglörlere de rastlanmaktadır. Sonradan ministri olarak tanımlanacak olan bu oyuncuları XIV. Yüzyılda Thomas de Chabham üç sınıfta incelemiştir: *"1)Utanç verici biçimde dans eden, soyunan ve maskeler takanlar; 2)Yeri yurdu belli olmayan ve saraylarda açık saçık oyunlar oynayanlar; 3)çalgıcılar"*[135].

Dinsel oyunlarda sahnede çıplaklığın erotik bir anlatım biçimi olarak değil de utanma duygusunu yaratmak amacıyla döneme özgü bir kavrayışla kullanıldığını da eklemek gerekir. Özellikle İncil'deki cennetten kovulma sahnesinin canlandırılmasında, çıplaklıktan utanmak vurgusu yapıldığından, bunu canlandıran oyuncular rol gereği çıplak olmalıydılar. Ancak dönemin çıplak anlayışı, ten renginde iç gömleği giyinmiş anlamına geldiğinden, bu sahneyi genelde, bu şekilde giyinmiş iki hamamcı canlandırırdı. **Çıplaklık ve Utanç** adlı eserinde Hans Peter Duerr, o dönemde kullanılan çıplak sözcüğü ile günümüzde kullanılan sözcüğün aynı olmadığını, çıplaklıkla kast edilenin 'uygun şekilde giyinmemiş olmak' anlamına geldiğini belirtir[136].

Tiyatro sanatı, Roma döneminde yitirdiği saygınlığını kazanabilmek için yüzyıllar boyunca beklemek durumunda kalacaktır. Çünkü Ortaçağ dönemi boyunca din adamları ve kilise tiyatronun saygınlığını kazanmaması için ellerinden geleni yapmışlardır. Saksonyalı rahibe Hrotsvita, kendinden önceki din adamlarının yaptığı gibi sadece dinsel tiyatroyu kabul etmiş, din-dışı tiyatroyu yüz kızartıcı olarak tanımlamıştır:

"Hıristiyan komedyalarını topladığı çalışmasına yazdığı önsözde, Terentius okuyarak 'suç teşkil eden eylemler' yapmak için ayartılanlardan duyduğu kaygıyı ifade etti ve 'eskilerin ahlaksız kadınların yüz karası eylemlerini göstermek için kullandığı biçimi kullanıp, Hıristiyan bakirelerinin takdire layık iffetlerini' överek bu kötücül etkinin karşısında durmayı önerdi"[137].

Sonuç olarak Ortaçağ olarak adlandırılan uzunca bir dönem boyunca, tiyatro sanatı ve doğal olarak erotik anlatım biçimi kayda değer örnekler verememiştir.

---

[134] Metin And, **Bizans Tiyatrosu**, Forum Yayınları, Ankara, 1962, ss: 167-168.
[135] Nutku, **a.g.e.**, s:86.
[136] Bkz: Duerr, **a.g.e.**, ss: 249 – 261.
[137] Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Çev: Eren Buğlalılar ve Barış Yıldırım, DeKi Yayınları, 1. Basım, Ankara, 2007, s:38.

Erotik olanın erke karşı işleyen doğası, sanatın ve tiyatronun sorgulatan, ilerleten yapısı, sonraki çağlarda ve kimi toplumlarda aynı baskının üzerlerine yönelmesine neden olmuştur. Ancak takip eden dönemde bastırılsa bile asla kaybolmayan bu iki olgunun güzel örneklerle karşımıza çıktığını görebiliriz. Rönesans bu anlamda bir uyanma olarak tiyatro sanatında erotik anlatım biçiminin güzel örneklerini vermeye başlayacaktır.

1.3.2. Rönesans Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi

Antik kültürün yeniden dirilişi olduğunu söyleyebileceğimiz bir süreçtir Rönesans. Tiyatro kuramları açısından bakıldığında yeni bir söylemle karşılaşmaktan ziyade, Antik Yunan tiyatro kuramlarını keşfediş ve öykünme gözlemlenir. Hemen tüm kuramlar, kilisenin bunaltıcı baskısına karşı tiyatro sanatını savunmaya yönelik bir girişimin parçası olarak, Aristoteles ve Horatius'un kuramlarını merkez alırlar. Kilisenin ve yönetici sınıfın, tiyatroya dair yönelttiği "tehlikeli" olduğu iddiasına karşın halkın tiyatro sanatını sevdiği ve ilgi gösterdiği bilinmektedir. Bu ilginin sonucu olarak XV. ve XVI. yüzyıllarda tiyatro sanatı açısından canlı bir süreç yaşanır.

Sahnede ahlak dışı olana yer vermemeyi de içeren bir dizi kural, dönemin tiyatro eleştirmenlerinin, çağın oyunlarını eleştirirken kullandığı ölçütleri oluşturmaktaydı ve bu ölçütler, yukarıda da belirtildiği gibi Antik dönem tiyatrosuna ilişkin kuramların yeniden yorumlanması sonucunda ortaya konulmuştu:

> *"Rönesans tiyatro eleştirmenleri, kendi çağlarının oyunlarını Horatius'un ve Aristoteles'in saptadığı ölçüler açısından eleştirmiş, türlerin ayrımı, taklidin niteliği, zevk verme ve eğitme, olayların düzenlenişi gibi konularda Antik düşünürlerinkine koşut kurallar getirmişlerdir. Fakat Rönesansın başarılı oyun yazarlarının bu uyarıları dikkate almadıkları, halkın beğenisi doğrultusunda yazmayı sürdürdükleri görülür"*[138].

Edebiyat alanında da hissedilebilir bir gelişme söz konusudur. **Decameron**'un başarısı özellikle edebiyatta erotik anlatım biçiminin yolunu açarken, diğer sanatlarda da bunun yansıması gözlemlenmeye başlamıştır. Özellikle yontu sanatında beden ve çıplaklık adeta yeniden keşfedilmeye başlamıştır. Dönemin cinsellik algısının bunda büyük bir etkisi vardır. Özellikle on beşinci yüzyıla girildiğine Ortaçağın yarattığı şövalye kavramı yerini Rönesans beyefendisine bırakmıştı:

[138] Sevda Şener, **a.g.e.**, s:91.

tavırları mükemmel ama ahlakı olmayan bir beyefendi. Bu durum, aşırılıkta sınır tanınmayan zamanların yaşandığı bir süreci işaret etmekteydi. Özellikle İtalya'da, Venedik'te soyluların düzenlediği aşk şenliklerinde, muazzam şölenlerle birlikte kadınların ve oğlanların cinsellikleri üzerine kurulan partilerin yapıldığı kaydedilmiştir. Böylesi bir ortamda Rönesans cinselliğin ve erotizmin kendini ortaya koyabileceği bir periyodu oluşturmaktaydı: *"Yirminci yüzyıl sonlarında olduğu kadar on beşinci yüzyılda da cinsellik – ya da, daha doğrusu, cinsellik hakkında konuşmak- en popüler kendini ifade yollarından biriydi"*[139].

Sanattaki yansımasıyla gerçek hayattaki yansıması farklı olan pek çok konu gibi cinsellik ve erotizm de Rönesans döneminde Antik döneme öykünen sanat eserleriyle bu konuları vurgulamaktaydı. Bu uygulamalar gündelik yaşamda da bu konulara dair tartışma konularının açılmasını gerekli kılıyordu. Bu tartışmalar kimi zaman bir sanat eserine yönelikken kimi zaman da gündelik yaşamdaki bazı uygulamaları hedef almaktaydı. Bununla birlikte etkileşim yaratan cinsellik konusu, bir moda haline gelmişti:

> *"Çıplaklığın, kimilerinin isteyeceği gibi gerçek yaşamda olmasa da sanatta ve heykelde moda haline gelmesi hiç de şaşırtıcı değildi. Lorenzo Valla'nın söylediğine göre bu durum çok mantıksızdı. 'Güzel saçları, güzel bir yüzü, güzel bir gerdanı olan kadınların bedenlerinin bu kısımlarını göstermelerine izin veriyoruz; güzellikleri buralarda değil de başka yerlerde olanlara neden bu kadar haksızlık ediyoruz?'"*[140].

Ortaçağ'da tartışılması bile söz konusu olmayan bu konular, elbette sanatın konuları ve araçları arasına erotik olanı yeniden gündeme getirmekteydi. Baskının hafiflemesi, kilisenin halkın üzerindeki egemenliğinin azalması, Antik dönemin cinselliğe ilişkin sınırsızlığının da hatırlanmasına neden oldu. Özellikle erkek bedenine yönelmeyi sağlayan unsur, bu kez İtalyan biseksüelliğiydi:

> *"…on beşinci yüzyıla gelindiğinde Rönesans adamı kadın çıplaklığından çok erkek çıplaklığıyla ilgilenmeye başlamıştı. Yunan etkisi, Verrocchio, Boticelli ve Leonardo'nun biraz da muğlak ergen çıplaklarının ötesinde, İtalyan erkeklerinin zevklerinde biseksüelliğin giderek artmasında da gözler önüne seriliyordu"*[141].

Diğer sanatlarla kıyaslandığında erken dönem Rönesansında tiyatro sanatında erotik olan, halk topluluklarındaki yazılı olmayan uygulamalarda ortaya

[139] Tannahill, **a.g.e.**, s:239.
[140] **Y.a.g.e**., ss:239-240.
[141] **Y.a.g.e.**, s:240.

çıkabiliyordu. Özellikle restorasyon dönemine kadar Rönesans oyunlarında erotizm halk tiyatrosu olarak tanımlanan bazı türlerde ön plana çıkarken, Shakespeare ile doruğa varacak olan Rönesans tiyatrosu eğitsel ve ahlak yanı ağır bastığı için erotik olanı sahnede dönemin tiyatral dilinin ve sosyal yapısının izin verdiği ölçüde kullanabilmişti[142].

Tiyatro tarihinin kilometre taşlarından biri olan William Shakespeare, Rönesans tiyatrosunun doruk noktasına konumlandırılır. Oyunlarında tiyatro sanatının eğitsel vurgusunun yanı sıra erotik anlatım biçimlerine de değişik şekillerde yer vermiştir. Özellikle metinsel anlamda erotik anlatım biçimi Shakespeare oyunlarında dil diyalog ilişkisi düzleminde kendine yer bulurken, mekan ve konu seçimleri de bu anlatım olanaklarını mümkün kılacak şekilde kurgulanmıştır. Shakespeare'in gerek komedyalarında gerekse tragedyalarında erotik anlatım biçimini ustalıkla kullandığı görülür.

Bir Yaz Gecesi Rüyası adlı komedyayı gerçeküstü – fantastik bir oyun olarak tanımlamak yanlış sayılmaz. Doğa güçlerini kontrol eden varlıkların, perilerin, genç aşıkların yer aldığı bu oyun bir ormanda geçmektedir. Periler kraliçesi Titania, bir büyü sonucu eşeğe dönüşen Bottom'a aşık olur. Burada seyirciye eşekle peri kraliçesi arasında olası cinselliğin gülünç imleri sunulur. Bu yolla yaratılan ilgi ve merak, ayrıca gündelik konuşma dilinin olanaklarıyla da zenginleştirilmiştir:

> *"Quince: Mümkün değil. Atina'da Pyramus'u ondan başka kimse beceremez.*
> *Flute: Yoo, Atina'daki el işçilerinin en akıllısı olduğu kesin.*
> *Quince: Üstelik, en iyi insan aynı zamanda. Tatlı ses deyince, onun beline su dökecek yoktur.*
> *Flute: 'Eline' diyecektin. Beline su dökülmez, çok ayıptır"*[143].

İlk kez 1604 yılında sarayda sahnelenen **Kısasa Kısas** adlı oyunda ise bu türden anlatım biçimlerine daha sık yer verilmiştir. Oyunda cinsellik hakkındaki ahlaki yargılar tartışılır. Bu konunun seçilmiş olması, erotik anlatım biçiminin kullanımına zemin oluşturmaktadır. Oyunun konusu kısaca şöyledir: Kentin yöneticisi olan Dük, aşırı toleransından dolayı on dört sene boyunca yasaları uygulamamıştır. Bu nedenle kent düzeni çığırından çıkmış, ahlaki çöküntü

[142] Bkz: Celia R. Daileader, **Eroticism on the Reneissance Stage [Rönesans Sahnesinde Erotizm]**, Cambridge University Press, 1998, ss:5-22.
[143] William Shakespeare, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 10. Basım, İstanbul, 2008, s: 94-95.

başlamıştır. Bu durumu, kendi toleranslı imajı bozulmasın diye, kendince belirlediği bir planla çözümlemek için bir seyahate çıkacağını duyurur ve bu süre boyunca yetkilerini vekil olarak atadığı Angelo'ya bırakır. Başa geçen Angelo, on dört yıldır uygulanmayan yasaları harfiyen uygulamaya başlar. Cezalandırılacak olanlardan biri de nişanlısını hamile bıraktığı için tutuklanan Claudio'dur. Claudio, ileride rahibe olacak olan kardeşi erdemli İsabel'e haber göndererek kendisini kurtarması için bir şeyler yapmasını ister. Isabel'in gençliğinden ve güzelliğinden etkilenen erdemli, katı ve soğukluğuyla ünlü Angelo, kendisine kızlığını verirse kardeşini kurtarabileceğini söyler. Eğer teklif reddedilirse Claudio sadece öldürülmeyecek, uzun bir işkence sürecinden de geçecektir. Bu teklife hiddetle karşı çıkan Isabel, kendisine kimsenin inanmayacağını da bilmektedir. Bu sırada Dük, kentten ayrılmamış, rahip kılığına girmiştir. Rahip kılığında vekil tayin ettiği Angelo'yu denetlediğinden olan bitenlerden haberdardır. Oyunun sonunda ortaya çıkarak, tebdil-i kıyafet denetiminde meydana gelen bu durumu tatlıya bağlamıştır. Ana öykünün çevresinde gelişen, ikinci planda muhabbet tellalları, genelev işletmecileri, ayyaşlar ve hayat kadınları gibi oyun kişileri vardır ve tüm bunlar cinsel ahlaki ikilemlerin tartışıldığı bu oyun için doğru seçimlerdir. Bu oyun kişilerinin kişilik özellikleri cinsel göndermelerle dolu, erotik anlatım biçiminin kullanılabileceği türdendir. Dil kalıplarında erotik anlatım biçiminin ima ya da ironi yoluyla kullanılmasına örnek olarak daha ilk perdenin ilk sahnesinde ahlaki çöküntüyü bildiren replikleri verebiliriz:

> *"Lucio: Bakın, bakın! Madam Keyif göründü. Ah, az mı hastalığa yakalandım ben, onun evinde şey'derken…*
> *II.Bey: Ney'derken? N'olur söyle..*
> *I.Bey: Keşfederken..*
> *II.Bey: Keşif bedeli yüksekti, di mi?*
> *I.Bey: Yüksek de laf mı? Nelere mal oldu.*
> *(…)*
> *(Madam Keyif girer)*
> *I.Bey: Eee, n'aber? Bugün hangi kalçanda siyatikler azıştı?"*[144].

Erotik anlatım biçiminin ima ve benzetme yoluyla kullanıldığı bir diğer sahne ise Claudio'nun kardeşi Isabel ve ona haberi götüren Lucio arasında geçen diyalogda görülebilir:

> *"Lucio: …Gerçeği, sadece gerçeği söylüyorum. Ağabeyiniz ve sevgilisi birbirlerine sıkıca sarılmışlar; derken bereketli toprak bahardaki gibi canlanmış; tohumsuz tarla bekleye bekleye nasıl bolluk biriktirirse, hanımın*

[144] William Shakespeare, **Kısasa Kısas**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun teksti, I.Perde, I.Sahne.

tarlası da meyvasını vermiş ve ağabeyinizin çiftliğini, yani kocalık çabalarını cömertçe ödüllendirmiş… Hanımın karnı da davul gibi şişmiş.
(…)
Lucio: … İbret-i alem için cezalandırılacak. Eğer siz girmezseniz devreye, hiç umut kalmadı. Sıvayın şeyinizi; Angelo'nun kalbini yumuşatın. ...
(…)
Isabel: Heyhat! Zavallı ben, ne yapabilirim ki onun için?
Lucio: Şeyinizi… Gücünüzü kullanın.
Isabel: Gücüm mü? Ah şüphe götürür.
Lucio: Şüphe kalleştir, cesaretinizi kırar, yapacaklarımıza engel olur, elimizi kolumuzu bağlar. Lord Angelo'ya gidin. Gösterin ona şeyi… gününü; bir genç kızın karşısında erkeğin eli ayağı kesilir, tanrılar gibi bağışlayıcı olur, cömertçe verir, neyi var neyi yoksa"[145].

Yine aynı şekilde, ima yoluyla bir güldürü öğesi olarak kullanılan erotik anlatım biçimini, kentteki bazı sorunların çözümlenmesi için yapılan sorgulamaların yapıldığı II. Perde I. Sahnede görmek mümkündür:

"Escalus: Buraya baksana geveze serseri! Sadece gel dedim sana! Köşe'nin karısına ne oldu ki bize şikayete geldi? Köşe'nin karısına olanları anlatmasan, ben de…
Soytarı: Siz kadının köşesine… yani Köşe'nin karısına şey'demezsiniz efendim.
Escalus: Öyle demek istemedim.
Soytarı: Ama ben şimdi Köşe'nin karısını şey'deceğim, müsadenizle. Yalvarıyorum size, şu Köpük Bey'in suratına iyice bakınız"[146].

Özellikle ilk alıntıda ve yukarıdaki örneklerden de anlaşılabileceği gibi, oyun kişilerinin adları da bir anlam içermektedir. Genelev işletmecisinin adı Madam Keyif iken, Köşe, Köpük gibi adlar taşıyan oyun kişileri de sembolik olarak göndermeler yapar. Aynı şekilde, melek anlamına gelen Angelo ise ince bir alaydır aslında:

" 'Melek' anlamına gelen Angelo adında ne denli acı bir alay gizlendiğini işte o zaman anlarız. Cinsel ahlak açısından bir erdem örneği sanılan, 'kanı bile buz suyundan oluştuğu' söylenen bu adam, genç kızı görür görmez azgın bir cinsel isteğe kapılarak iğrenç bir teklifte bulunur"[147].

Oyun kişileri için seçtiği adlarla ile göndermeler yapan Shakespeare, oyunun III.perde II.sahnesinde de erotik anlatım biçimini yer yer dolaysız, yer yer dolaylı olarak kulanmaya devam etmiştir. Rahip kılığındaki Dük'le Lucio arasında geçen diyalog bunun bir örneğidir:

"Lucio: Zamparalara biraz daha kıyak geçseydi fena olmazdı. Fazla sert çıkmadı mı sizce de aziz peder?
Dük: Pek yaygın bir günah olmuştu; sertlik gerekiyordu aslında.

[145] **Y.a.g.e.**, I. Perde, III.Sahne.
[146] **Y.a.g.e.**, II Perde, I. Sahne
[147] Mina Urgan, **Shakespeare ve Hamlet**, Cem Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 1996, s:150.

Lucio: Eğri oturalım, doğru konuşalım peder. Pek soylu bir günahtır, laf aramızda ayıplanmaz da. Hem kökünden kesmek mümkün mü sizce? Yemekten içmekten vazgeçmek gibi bir şey. Hem diyorlar ki Angelo'yu bir kadınla bir erkek yapmamış, hop diye çıkıvermiş ortaya. Doğru mudur sizce?
Dük: Ne yoldan dünyaya gelmiş yani?
Lucio: Deniz kızının yumurtasından çıkmış diyenler var. Kimileri leylek getirdi, bazıları da lahanadan çıktı diyor. Tek bildiğim şey, su dökmeye gittiğinde buz işiyor! Bu kesin! Zürriyeti de yok, bacaklarının arasında bir tahta parçası sallanıyor.
Dük: Ne tuhaf konuşuyorsunuz! Ne biçim sözler bunlar?
Lucio: Asıl bir erkeğin kını kalktı diye canını almak tuhaf değil mi?...
(…)
Lucio: Kim, Dük mü? Ellilik dilenci karıları bile… vallahi! Memelerinin arasına para sıkıştırırdı. Böyle garip merakları vardı, bilirim"[148].

Oyunun konu seçimi, kişileştirmesi ve kurgusu erotik anlatım biçimine izin verdiği için **Kısasa Kısas**, ahlaki sorunlara açıklık ve heyecanla eğilen, erotik anlatım biçiminin güzel örneklerinin bolca kullanıldığı bir Shakespeare oyunudur. Genellikle komedi türünde kendine daha çok kullanım alanı bulan erotik anlatım, komedi türünde yazıldığı iddia edilen ama kuramcılar tarafından komedi sayılmayan bu oyunda da görüldüğü gibi farklı yaklaşımlarda da kullanılabilir. Uygun durum ve kişileştirme ile erotik anlatımın tür gözetmeksizin kullanılabileceğini böylelikle daha kolay belirtebiliriz. Söz gelimi Shakespeare'in ilk büyük tragedyası sayılan **Romeo ve Juliet** adlı oyun da erotik anlatım biçiminin farklı şekillerde kullanıldığı bir oyundur.

1595 ya da 1596 yılında yazılmış olan bu oyunda, birbirine düşman iki ailenin çocuklarının yaşadığı aşk ve bu aşkın trajik sonu konu edilmiştir. Gençlik aşkın tüm coşkunluğuyla ele alındığı bu oyunda uygun koşullarda erotik anlatım biçimlerinin kullanımına tanık oluruz. Yine tiyatral anlatım dilinin olanakları çerçevesinde benzetmeler, kinayeler ve imalara başvurulmuştur. Diğer oyunlarda olduğu gibi daha ilk perdenin ilk sahnesinde erotik anlatım biçiminin kullanılmış olması, bu anlatımın ilgiyi uyandırma özelliğinden yararlanıldığını düşündürür:

"Sampson: Haklısın. Kadınlar güçsüz yaratıklar olduklarından hep duvara itilirler. Ama ben Montague'ların erkeklerini duvardan itip kızlarını dayarım oraya.
(…)
Gregory: Kızların başlarını da mı?
Sampson: Evet, kızların ya da kızlıklarının… Artık nasıl anlarsan!
Gregory: Nasıl duyarlarsa öyle anlasınlar seni.
Sampson: Ben dayandıkça, duyarlar beni; herkes bilir ne yaman bir et parçası olduğumu.

[148] Shakespeare, **Kısasa Kısas**, III. Perde, II. Sahne.

Gregory: iyi ki balık değilsin, olsaydın muhakkak çiroz olurdun. Hadi çıkar aletini bakalım. İşte Montague'lardan iki kişi geliyor!"[149].

Fotoğraf 14 Ford Madox Brown, Romeo & Juliet , 1870[*]

Özellikle bu son replikte geçen alet sözcüğü kuşkusuz silah anlamındadır. Ancak kendinden önce gelen replikle birlikte alet, cinsel organı sembolize eder. Böylelikle erotik anlatım biçimi dolaylı anlatımla gerçekleşmiş olur. Öte yandan cinsellikle ilintili direkt anlatımlarda ise daha inceltilmiş, estetize edilmiş bir dil kullanıldığını görürüz:

[149] William Shakespeare, **Romeo ve Juliet**, Çev: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, 14. Basım, İstanbul, 2008, s:17.

[*] Kaynak: http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=8188&name=romeo-and-juliet

"Mercutio: (…)
Dudaklarında gezinince güzel bayanların
Öpücüklerle dolar düşleri onların
(…)
Yine bu korkulu düşlerin perisi,
Abanır üstlerine sırtüstü yatarken genç kızlar,
Öğretir onlara ilk kez yük taşımayı,
Doğru dürüst kadın olmalarını sağlar.
(…)"[150].

Kişileştirme de erotik anlatım biçiminin kullanım sınırlarını belirleyebilmektedir. **Romeo ve Juliet** adlı oyunda Mercutio adlı oyun kişisi, oyun boyunca cinsellik ve erotik olana ilişkin dil kalıplarını sıkça kullanacak şekilde kişileştirilmiştir. Farklı sahnelerde, Mercutio'nun kimi replikleri bunu göstergesidir:

"Mercutio: (…)
Ey ruh, Rosaline'in parlak gözleri için gel,
O yuvarlak alnı ve kızıl dudakları,
Biçimli ayakları, düzgün bacakları, oynak kalçaları,
Ve kalçalarına bitişik yerleri için gel;
Gel ey ruh, olduğun gibi görün bizlere.
(…)
Mercutio: Aşkı körse eğer, bulamaz hedefini,
Bir şeftali ağacının altına oturmuştur şimdi;
O çeşitten bir meyve olmasını diliyordur sevgilisinin,
Benzetirler ya hani hizmetçi kızlar,
Gülüşüp konuşarak şeftaliyi.
Ah Romeo, sevgilin şöyle bir açsa da günebakan gibi,
Yeseydin sen de yemişini.
(…)"[151].
"(…)
Mercutio: Nasıl böyle şakalaşıp atışmak, aşk için inlemekten daha iyi değil mi? İşte aramıza girdin yine, şimdi tine eski Romeo'sun. Huyunla, suyunla, kişiliğinle eskiden neysen osun şimdi. Şu zevzek aşk yok mu aşk, dilini çıkararak şaklabanlıklar yapan, değneğini sokacak delik arayan koskoca bir maskaradır"[152].

Romeo ile Juliet'in bir araya geldikleri sahnede genç aşıkların erotizm dolu konuşmalarına hareket de eklenir. Bu noktada sadece dilin olanakları değil, hareketin olanakları da erotik anlatım biçiminin kullanımı için seferber edilmiştir. Bu sahnede Romeo, kullandığı erotizm dolu sözcüklerle birlikte, öpme eylemini de erotik anlatım biçiminin bir özelliği olarak kullanılmıştır:

"Romeo: Öyleyse sevgili ermiş, dudaklar yapsın ellerin yaptığını. Yakarıyorlar işte, inanç dönmesin n'olur umutsuzluğa.
Juliet: Kımıldamaz ermişler yakaranı dinlerken.
Romeo: Kımıldama öyleyse yakarım gerçekleşirken
(Onu öper)
İşte senin dudaklarınla, dudaklarım arındı.

[150] **Y.a.g.e**., s:42.
[151] **Y.a.g.e.**, s:54.
[152] **Y.a.g.e.**, s:72.

Juliet: Öyleyse şimdi günah dudaklarımda kaldı.
Romeo: Günah dudaklarımdan mı geçti?
Tatlı bir dürtüyle işlenen bir günah!
Ver bana günahımı geri.
(Tekrar öper)
Juliet: Kitabına uydurup öpüyorsunuz beni"[153].

Örneklerde de görülebildiği gibi, Rönesans tiyatrosunun doruk noktası olarak nitelenen Shakespeare oyunları, erotik anlatım biçimini etkin bir şekilde kullanmıştır. Bunu, metinsel bağlamda konu seçimi, kişileştirmeye bağlı dil – diyalog oluşumunda ve ad seçimleriyle sağlarken, oyunculuk bağlamında da hareketleri kullanarak sağlamıştır. Sonuç olarak Rönesans sahneleri, kadın oyuncunun sahnede olmadığı hatırlanacak olursa, dil ve harekete dayalı erotik anlatım biçimini sıklıkla kullanmıştır.

1.3.3. Reform, Aydınlanma, Romantizm ve Sonrasında Erotik Anlatım Aracı

Rönesans kazandığı hızla ilerlerken XV. ve XVII. Yüzyıllar boyunca tüm Avrupa'yı etkileyen ve Katolik Kilisesine karşı yürütülen Reform hareketi, kilisenin cinsellik ve erotizm konularına dair takındığı tutumun izlerinin toplumsal yaşamda yumuşamasını sağlamıştır. Böylelikle insan bedenine duyulan ilgi, sanatta olduğu kadar bilimde de kendini göstermeye başlamıştır. Rönesans'ın etkileriyle, kilisenin dayattığı cinsel suçluluk duygularında genel bir azalma, sanatta şehvet duygularının daha açık bir biçimde ortaya konulması, bilimlerde insan bedeninin dokunulmazlığı ilkesinin tarihe karışması giderek daha yaygın bir düşünce tarzını geliştirmişti. Buradan hareketle, dilde, plastik sanatlarda, edebiyatta ve bilimde biçimsellik ön plana çıkmış, ilerlemeler kaydedilmiştir. Rönesans'ın belki de en önemli ilkesi sayılabilecek nedenselliğin, Ortaçağ'a son veren bu gerçek cinsel devrimle kazanılmış olduğu ileri sürülür. Britanya kralı VI. Henry'nin 1399'da tahta geçmesiyle, 1789 Fransız Devrimi arasına yayılan bu yeni dönemin cinsellik algısına dair önemli özellikleri bulunmaktadır:

"- Törelerde gittikçe artan özgürlük ile toplumsal-dinsel kurallar arasında bir 'birlikte yaşama' düzeni kuruldu;
- Cinsel anatomi-fizyoloji alanında birçok yeni buluş yapıldı;
- Cinsellik, siyasal ve ekonomik evrime sıkı sıkıya bağlandı"[154].

[153] **Y.a.g.e.**, ss:48-49.
[154] André Morali-Daninos, **Cinsel İlişkiler Tarihi**, Çev: Galip Üstün, Gelişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1974, ss:49-50.

Bu döneme kadar cinsellikle ilgili bilgiler çok da ileri düzeyde değildi. Özellikle döllenmeyle ilgili kuramların gelişmesi, cinselliğe dair pek çok inancı sarsmaktaydı ve bu konularda hararetli tartışmalar yapılmaktaydı. Daha önce Tanrının bir mucizesi olarak açıklanan döllenme, Descartes'ın ölümünden sonra basılan bir eserindeki "iki tohum" kuramıyla birlikte, kadının da döllenmede rolü olabileceği düşüncesinin ortaya atılmasıyla açıklanmıştı. Bu kuram, her iki cinsin tohumlarının birleşmesi fikrine dayandırılıyordu. İbn-i Nefs'in kan dolaşımı kuramını geliştirerek tanınan İngiliz doktor William Harvey ise bütün yaşayan varlıkların yaşadığı gibi ortak bir sürecin varlığını ve bu sürecin belirleyeninin yumurtalık olduğunu, erkek tohumunun bunda pek bir rolü olmadığını belirten başka bir kuram geliştirmişti. Ancak 1677 yılında Hollandalı bir optikçi olan Leeuwenhoek, sperm hücrelerini keşfederek daha önce bilinmeyen bir gerçeği ortaya çıkarmıştı. Tüm bu gelişmeler cinsel hastalıklar konusunda kayda değer bir gelişme değildi ama cinsellik algısını değişime uğratacak unsurlardı.

Değişen cinsellik algısı dönemin eserlerini biçim ve içerik olarak etkilemişti. Tiyatral anlatım çerçevesinde baktığımızda, bu dönemde iki önemli unsurun erotik anlatım aracı olarak belirginlik kazandığı görülür. Bunlardan ilki kuşkusuz metin bazında cinselliği vurgulanmış Don Juan ve Kazanova gibi karakterlerin ortaya çıkmasıdır:

> *"(…) 1630'da Gabriel İlliez (Tirso de Molina takma adıyla) El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra'yı (Sevillalı Çapkın ve Taş'ın Konuğu) yayınlamıştı. Müzikte ve edebiyatta bütün Don Juan'ların doğmasını sağlayan bu tiyatro eserinde tatminsizliğe, hiçbir zaman giderilmemiş arzuya bağlı aşırı şehvet düşkünlüğü teması vardır; erkek durmadan başka kadınlara yönelmektedir, çünkü temel bir yoksunluğun kurbanı olmuştur"*[155].

Bir diğer kadın avcı tipi de Kazanova'dır. Yine Don Juan gibi o da kendini cinsel ilişkilere vermiş, serüven düşkünü bir kişi olarak sanat eserlerinde yer almaktaydı. Bu tür bir kişileştirme, elbette dramatik yapı içerisinde tema ve dili erotik anlatım biçimi olarak kullanmayı mümkün ve hatta zorunlu kılıyordu. Bu dönemde yazılan pek çok eserin bu tür konuları ele aldığı bilinmektedir. Bu konuyu ele alan oyunlardan biri, Moliere'in **Don Juan** adlı oyunudur. 1665 yılında kaleme alınan eser, yukarıda belirtilen kadın avcısı bir tip olan Don Juan'ın kötü sona varan komedisini anlatmaktadır. *"Arzularının taşkınlığını hiçbir şeyin durduramadığı"* Don Juan, gezgin bir yaşam sürmekte, genç kızları evlenmeye ikna edip, sonra da başka

[155] **Y.a.g.e.**, ss: 52-53.

bir yerde başka evlilik maceraları için yeniden yollara düşmektedir. Oyunda bu kişileştirme, oyun kişisinin tavırlarını belirleyen kimi erotik anlatım biçimleriyle ortaya konulmuştur:

> *"DON JUAN: Ah, doğruyu işitmekten neden utanacakmışsınız? Sganarelle, ne dersin? Ne hoş bir şey değil mi? Lütfen biraz şöyle dönsenize. Ah ne boy, ne pos. Lütfen biraz da başınızı kaldırır mısınız? Ah ne mini mini yüz. Gözlerinizi iyice açınız bakayım, ah ne de güzel gözler. Dişlerinizi biraz göstersenize rica ederim, ah inci gibi! Ne iştah açan dudaklar. Kendi hesabıma bittim doğrusu. Hiç bu kadar hoş bir kız görmemiştim.*
> *CHARLOTTE: Efendim, eğlenmek için söylüyorsunuz.*
> *DON JUAN: Ben mi sizinle eğleneceğim? Allah saklasın, sevgim buna manidir, ne söylesem canı gönülden söylüyorum.*
> *CHARLOTTE: Sahiden böyle ise size teşkkür ederim.*
> *DON JUAN: Yo, hayır söylediklerim için ban değil, güzelliğinize teşekkür edin.*
> *CHARLOTTE: Öyle güzel konuşuyorsunuz ki, ben bunları anlayamam. Size cevap vermeye de aklım yetmiyor.*
> *DON JUAN: Sganarelle, şu ellere bak!*
> *CHARLOTTE: A, Kapkara!*
> *DON JUAN: Aman ne diyorsunuz, dünyanın en güzel elleri. Öpmeme müsaade edin lütfen"*[156].

Görüldüğü üzere, Shakespeare oyunlarında kullanılan erotik anlatım biçiminden daha kapalı olan ve tavır üzerinden giden bir erotik anlatım, biraz da güldürü unsuru yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Aynı kullanımı, yazarın 1664 yılında yazdığı **Tartuffe** adlı oyunda da görürüz. Yobaz bir din adamının, dini kullanarak insanları aldatışını konu alan eserde, erotik anlatım biçimi, çatışmayı ortaya çıkaracak olan bir karşıtlığı yaratmak üzere kullanılmıştır. Kendini dini-bütün bir tanrı kulu olarak tanıtan Tartuffe'un asıl amacı, iyi niyetini sömürdüğü Orgon'dan para sızdırmak ve karısıyla ilişkiye girmektir. Bu bağlamda yönelişi gereği, başka kişilerle girdiği diyalogda cinselliğe, dekolteye ve benzeri konulara yaklaşımı son derece tutucudur:

> *"TARTUFFE: (Cebinden bir mendil çıkarır) Aman Allahım, konuşmayı bırakın da her şeyden evvel şu mendili alın.*
> *DORINE: Neden?*
> *TARTUFFE: Kapatın şu göğsünüzü, gözüm görmesin; bu gibi manzaralar ruha fena tesir eder ve insanda kötü düşüncelerin doğmasına sebep olur.*
> *DORINE: Sizin baştan çıkmaya istidadınız var anlaşılan. Çıplak vücudun hisleriniz üzerine yaptığı tesir pek büyük olsa gerek. Şüphesiz neden böyle hararetlendiğinizi bilmiyorum; fakat ben kendi hesabıma bu kadar çabuk heyecanlanmam, hatta sizi anadan doğma çıplak görsem dahi bana zerre kadar tesir etmez.*
> *TARTUFFE: Ağzınızı toplayın, yoksa şimdi buradan giderim"*[157].

[156] Moliere, **Don Juan**, Çev: Melih Cevdet Anday, Maarif Vekilliği Neşriyatı, 1. Basım, Ankara, 1943, s: 27-28.
[157] Moliere, **Tartuffe**, Çev: Cevdet Perin, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1963, s:42.

Bu replikler, bir yandan kişileştirme açısından bilgi vermekteyken, diğer yandan, sahne üstü göstergesi olarak kostümün dekolte olduğunu da işaret eder. Tartuffe'un cinsellik konusunda bu kadar tutucu olmasına karşın, Orgon'un karısıyla baş başa kaldığında tümüyle farklı bir yaklaşım sergilediği görülür:

> *"TARTUFFE: (Elmire'nin parmaklarının uclarını sıkar) Evet, madam, şüphesiz, benim heyecanım o kadar büyük ki…*
> *ELMIRE: Of! Fazla sıkıyorsunuz.*
> *TARTUFFE: Bu, muhabbetimin fazlalığından ileri geliyor. Yoksa sizin canınızı acıtmaktansa… (Elini Elmire'nin dizine koyar)*
> *ELMİRE: Elinizin orada ne işi var?*
> *TARTUFFE: Elbisenizin kumaşına bakıyorum; ne kadar da yumuşak bir şey.*
> *ELMIRE: A! Allah aşkına bırakınız, ben çabuk gıdıklanırım. (Sandalyesini çeker, Tartuffe da kendi oturduğu sandalyeyi yaklaştırır)*
> *TARTUFFE: (Elmire'nn boynundaki ipekli yakayı elleyerek) Allahım! Bu dantela ne kadar da harikulade bir şey! Zamanımızda mucize kabilinden işler yapılıyor, hele bu kadar güzeli de hiç görülmemiştir"*[158].

Yine görüldüğü üzere, yakınlaşma ve güldürü dolaylı bir erotik anlatımla sağlanmıştır. Ancak yine de önceki döneme göre kapalı sayılabilecek bir erotizm olduğunun da altı çizilmelidir.

Erotik anlatım biçimi bakımından gerçek bir devrim sayılabilecek diğer önemli unsur kadın oyuncunun sahneye çıkmasıdır. İki bin yılı aşkın bir süredir bir erkek mesleği olarak görülen oyunculuk, önceki dönemlerde zaman zaman kadınlar tarafından yasa dışı bir şekilde icra edilmiş olsa da bu dönemde artık bir erkek mesleği olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bunda kuşkusuz yukarıda anlattığımız gelişmelerin rolü büyüktür. Ta başından beri, kılık değiştirme ve /veya hadımlaştırma gibi pek çok şekilde erkek oyuncu sahnede kadın rollerinin altından kalkmaya çalışıyordu. Rönesans'ın ilk dönemlerinde bile klasik tiyatro, Greko-Romen kökenine sadık kalmış ve kadın rollerini genç erkeklere vermişti. Shakespeare oyunları bile tümünü erkeklerin oluşturduğu kadrolarca sahnelenmekteydi.

Kadın oyuncunun sahnedeki tarihi, günümüzdeki striptizleri andıran, oyuncularla seyircilerin doğrudan doğruya cinsel oyunlara katıldığı bazı özel gösterilerden ve çarşıda orta oyunu oynayan gezici oyunlar topluluklarının yöneticilerinin eşlerinin ya da kızlarının ekonomik nedenlerle oyuna katılmalarından ibaretti. Saray tiyatrolarında kadın oyuncunun sahneye çıkması için bu dönem beklenecekti. Bu açılımın sağlanmasındaki önemli unsur danstı. Kadın oyuncunun

[158] **Y.a.g.e.**, s:44.

saray tiyatrolarında kendine yer bulması bale sanatıyla mümkün olmuştu. Böylelikle tiyatro sanatında kadın oyuncunun sahnede yer almaya başlaması için bir engel kalmamıştı. İngiltere'de II. Charles'ın tahta geçişiyle başlayan Restorasyon döneminde 1661 yılında ilk kadın oyuncu, Desdemona rolüyle sahneye çıkmıştı. Öncesinde genç erkeklerin canlandırdığı kadın oyun kişileri böylelikle kadın oyuncularca canlandırılmaya başlanmıştır. Bu dönemin tiyatro tarihine olduğu kadar, tiyatral anlatımda erotik anlatım biçimleri bağlamında da ortaya çıkan en önemli gelişme olduğu söylenebilir.

II. Charles'ın hüküm sürdüğü ve Restorasyon dönemi olarak adlandırılan bu dönemde gündelik yaşamda ve doğal olarak tiyatro sahnesinde moda ve kostüm alanında da önceki dönemlere göre ortaya çıkan gelişmeler, erotizm bağlamında önem taşır. II. Charles'ın baskıcı ve bağnaz Püriten ahlaka sırt çeviren politikalarının sonucunda, 1600'lü yılların ilk çeyreğinde, geçmiş dönemlerin modasına dayanan bir çizgi hakimken, 1665 yılından sonra boynu ve omuzların bir kısmını açıkta bırakacak şekilde açık dekolteli, geniş dantel yakalı, sağlam korseli, uzun belli ve bol etekli bir çizgi hakim olmaya başlar[159]. Böylelikle kadın oyuncuların sahneye serbestçe çıkabilmeleri, dönem özellikleri düşünüldüğünde başlı başına bir erotik anlatım kabul edilebilir.

Reform ve restorasyon dönemlerindeki düşünsel ve toplumsal gelişmeler, XVIII. yüzyılda Aydınlanma çağını başlatmıştır. Genel olarak akılcı düşüncenin ön plana çıktığı bu çağda, eski, gelenekçi, ön yargılı ideolojilerin yerini bilgiye yönelik bir yaklaşım almaya başlamıştır. Decartes'ın öncülerinden biri olduğu kabul edilen aydınlanma hareketi, Almanya'da Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant ve Christian Wolff; Fransa'da Denis Diderot, Montesquieu, Jean Jack Rousseau ve Voltaire; İngiltere'de David Hume, John Locke ve Thomas Paine gibi düşünürlerle anılmaya başlanmıştır. XVIII. Yüzyıl felsefesi adıyla da anılan bu çağda, insan yaşamının yeniden düzenlenmesi ele alınmış, bunun sonucunda da hem bireysel hem de toplumsal yaşam köklü değişimlere uğramıştır. Rönesans'la birlikte başlayan din eksenli toplum çözülmesi, bu çağda, aydınlanma felsefesinin etkisiyle geniş bir tabana yayılmıştır.

[159] Bkz: Margot Hamilton Hill, Peter A. Bucknell, **The Evolution of Fashion [Modanın Evrimi]**, Drama Book Publisher, NewYork, 1987, ss: 99-103.

Reform, restorasyon sonrası aydınlanma çağında, toplumsal yaşamdaki kimi gelişmeler etkileri XIX. ve hatta XX. yüzyıl boyunca hissedilecek olan yeni bir akımın ortaya çıkması için uygun bir zemin oluşturmaktaydı: Romantizm. Her düşünsel ya da sanatsal akım gibi Romantizm de kendinden önceki akıma bir karşı duruş olarak ortaya çıkmıştır. Klasisizme tepki olarak XVIII. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Romantizm, doğaya ve duygulara yakınlığı ve lirik çıkışıyla bir anlamda yüzyılın ilk yarısındaki coşkulu ve tutkulu tavrın da bir yansımasıdır. İlk örneklerini Almanya'da *Strum und Drang* (1767-1785) akımıyla veren Romantizm, temelde Rousseau'nun doğaya dönüş felsefesini benimsemişti ve Corneille ve Racine'in neo-klasik tavrına ve burjuva duygusallığına şiddetli bir karşı duruş olarak gelişmişti. Dünya kültür tarihinin önemli bir aşaması olarak kaydedilen Romantizmin, bir orta sınıf hareketi olduğu bilinen bir gerçekti. Yaraları açığa çıkaran, itirafları ortaya seren Romantizm, Hauser'in tanımıyla bir "insan belgeseli" özelliği taşımaktaydı. Dolayısıyla üst sınıfı yererken burjuva sınıfını övüyordu. Bu özelliği ile burjuvanın insanlık ölçülerine uyduğunu savunan ve onu insan örneği olarak gösteren ilk sanat olarak kabul edilir[160]. Burjuva değerlerinin ön plana çıktığı Romantizmde soyluların Klasisizmine, soylu sanatının kural ve ölçülerine, biçimine ve günlük konuların ayıklandığı bir öze karşı bir tavır bulunmaktaydı. Romantikler için her şey sanat konusu olabilmekteydi ve hiçbir konunun ayrıcalığı yoktu. Bu nedenle dönemin burjuva ahlakı ve cinsellik algısının izleri Romantik eserlerde belirgindir.

Klasisizm ile Romantizm arasındaki farklılıklar, erotik anlatım biçiminin tiyatral anlatımdaki kullanımına sağlanan kolaylıklar bakımından şu şekilde sıralanabilir: Öznel Romantizme karşın Klasisizm nesnel bir bakış açısına sahiptir. İnandırıcılığın, gerçeğin olağan olmasıyla sağlandığı Klasisizme karşın Romantizmde asal gerçeklik yanılsama yoluyla benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu da Klasik akımın akla ve sağduyuya yönelirken, Romantizmin duygu ve heyecanlara ağırlık vermesini gerektirmiştir. Klasisizmin statükocu ve ahlakçı yapısına karşın Romantizm, coşma ve taşma yoluyla insanı tanrısal gerçeğe yönlendirmek ve onu mutlu etmek amacını taşımaktadır ve tabii ki konu seçiminde de Romantik sanatçılar daha özgürdü; konu ayrımı yapmıyorlardı. Güzeliyle çirkiniyle her şey sanatın konusu olabilirdi. Sanatta özgürlük düşüncesinin bir yansımasıydı bu. Ancak Romantizmin bu farklılıkları, ortaya çıktığı çağdan çok XIX.yüzyılda erotik anlatım

[160] Bkz: Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1995, s.160.

biçiminin daha rahat kullanımını sağlayacaktır. Konumuz açısından değinilmesi gereken alanlardan biri de Romantik tiyatro sanatı içindeki türlerdir. Romantik yazarların yeni bir dramatik biçim arayışı içinde oldukları bilinen bir gerçekti. Toplumsal yaşamın özelliklerine bakıldığında ise karşılaşılan manzarada sanat beğenisi düşük, paralı burjuva seyircilerle karşılaşıldığı; bu nedenle pek çok tiyatronun yapımlarında ticari amaç doğrultusunda bu kaba beğeniye hizmet verecek türde oyunlar sahnelediği de aktarılmıştı. İşte böylesi bir ortamın sonucu olarak eğilimin vodvillere ve müzikal anlatımı da içeren türlere doğru kaydığı görülmüştür. Bu eğilimlerin tatmininin bir sonucu olarak ortaya melodram çıkmıştır. Aynı şekilde vodviller de bu amaca hizmet etmekteydiler. Bu türlerle, tiyatronun yeniden eğlence özelliği kazanarak, hareketli, direkt duyulara yönelen açık seçik bir sanat dalı özelliği kazandığı düşünülür:

> "*Vodvil ve melodramın, tarihsel açıdan bakıldığında, bu çağın en ilginç ve en önemli tiyatro biçimi sayılmaları gerekir, çünkü bu türler, klasisizmin dramatik oyunlarından Romantizme geçişi temsil ederler. Böylece, modern sahne tarihinde gerçek bir dönüm noktasının simgesi olurlar*"[161].

Vodvil ve melodramlar, aşk ve cinsel dolantıları konu olarak alan oyunlardır. Bu dönemde yazılmış olan oyunlardaki estetik yoksunluğu kimi kuramcıların bu türleri ciddiye almamasını sağlamışsa da bu türlerin tiyatro sanatına kattığı görsel nitelikler yadsınamaz. Sözgelimi, Pixérécourt, melodramın kurucularından olmanın dışında bir görsel zenginlik yaratma ustası olarak da ün salmıştır. Bu dönemde yazılan vodvil, melodram, parodi ve komedyalarda, erotizmin estetik çizgiden zaman zaman sapmalar gösterdiği görülür. Özellikle komedya yazarlarının, pazarcı kadınların bozuk ağızlarını, argoya kaçan kimi deyimleri kullandıkları bilinir. Örnek vermek gerekirse, Fransa'da Crebillion'un minyatürlerle desteklenen ve diyaloglar halinde yazılmış eseri **Hayatın Değişik Yaşlarında Dönemin Ahlakından Tablolar** adlı eseri 1750 yılında tek nüsha olarak basılmıştı. Bu eserde yer alan bir diyaog, yukarıda sözü geçen kullanıma güzel bir örnektir:

> *"KONTES: Kendimi tamamıyla sana bırakıyorum, sevgilim! Her şey senin!... Ne istiyorsun?*
> *MONCADE: Küçük kalçalarını biraz kaldırmak için elimi altına koymak… iyi… iyi… İşte sevgilim, avuçla, avuçla ve yerleştir!*
> *KONTES: Kendi kendine yerleşmez mi?*
> *MONCADE: Hayır, o ne yaptığını bilmeyen bir zirzoptur.*
> *KONTES: O halde ver şu garip şeyi bana… Üstüme yat… Bekle… Ah! Nasıl da gıdıklıyor! Orada! Orada!... Köpek! Kalçalarımı çimdikliyorsun… Orada diyorum sana… İt… daha… daha… ah!... ah!... Girdi… Canım*

[161] **Y.a.g.e.**, s. 181.

acıyor!... Hayır, hayır… Öp beni… Tamam… Ruhumda hşssediyorum onu… Oh!... Ne iyi… sevgilim! Oluyorum!... Oluyorum!
MONCADE: Bittim… Bittim… Daha yapamam.
KONTES: Zevkten ölüyorum!"[162].

Örnekte de görülebildiği gibi, erotik olan, bir anlatım aracı olmanın ötesinde bir amaç olarak ortaya çıkmaktadır. XVIII. Yüzyılda yasadışı olarak dar çevrelerde sahnelenen erotik komedyalar, halkın ilgisiyle artmaya başlamıştır. Günümüzde artık güçlü bir biçimde hissedilen önermenin tiyatro tarihindeki kanıtı bu dönemlerde aranılabilir: *"Seks satar!"*

Yine aynı dönemdeki serbest komedyalara verilebilecek başka bir örnek de Comedié-Française'den ayrılan aktör Grandval'ın, yeni açtığı tiyatrosunda sergilemek için 1750'de yazdığı **Yeni Messaline** adlı oyundur. Müstehcen sözcüklerden oluşan Corneille tarzı bir parodi olarak tanımlanan bu oyunda Prenses Messaline, hizmetçisine, sevgilisinin ilk zamanlardaki gibi olmadığını şöyle anlatmaktadır:

"MESSALİNE: Çimenlerin üzerinde uyurken beni şaşırttı.
Uçuşan eteğimi eliyle kaldırdı,
Geniş kilotundan kamışını çıkardı…
Ve her şeyi döylemek gerekirse Conine, içime soktu.
Ne zevk! Ne darbe! Tam tanrı gibi! Ne sevinç!
Pyrrhus, Troya'nın yandığını gördüğünde daha çok zevk almış mıdır?
Asla kollarımdan ayrılmak istemeksizin,
Kamışının kalktığını, düzdüğünü, boşaldığını gördüm.
Olağan üstü büyük olan bu kamış,
Tekrar tekrar düzüyordu, bir türlü sönmeden,
Bugün anlamadığım bir nedenle,
Öyle yumuşak ki ancak döşek yünü olur!"[163].

Görüldüğü gibi, daha çok metin üzerinden ve dolaysız anlatımla kullanılan bir erotizm söz konusudur. Bu metinlerin sahnelenirken oyunculuk ve tasarım bağlamında ne tür bir erotik etki yarattığı ne yazık ki kesin olarak bilemeyeceğimiz bir konu. Ancak Alexandrian'a göre bu metinlerin müstehcenliği doğal olarak tiratlarındaydı ve olaylar sahnelenmiyor, sadece anlatılıyordu. Zira sahne üzerindeki tavırların sözlerle örtüşmesi XV. Louis döneminin sonuna doğru düşünülmeye başlanmıştı. Örnek vermek gerekirse:

"(…) yazarı bilinmeyen, serbest dizeli üç perdelik komedya Manastır Zevkleri'nin (1773) özel bir temsili olacaktı; ama erkek sanatçılar –kadınlar değil- son anda reddettiler. Onları anlamak mümkün. Başlangıçta, bir

[162] Akt: Alesandrian, **a.g.e.**, ss:198-199.
[163] Akt: **y.a.g.e.**, ss:207-208.

manastırda yaşayan Marton, Manastır Kapıcısı'nı okurken yatağında zevkten kıvranmakta ve cinsel organıyla oynamaktadır. Başrahibe ona kitabı yasaklar ve öğrencilerin sorumlusu Rahibe Thérése'e Marton'un kıçına tokat atmasını emreder. Rahibe Agathe Marton'u teselli eder, ona aşkın zevklerinden söz eder ve iki adamın gizli ziyaretini bildirir. (…) Yazar, eserinin önsözünde, üzüntüyle belirtir: 'Rolleri paylaştırma güçlüğü, şimdiye kadar oynanmasını engelledi'"[164].

Romantik dönem erotizmi, sahne üzerinde değil de daha çok roman türünde ortaya konuluyordu. Hemen tüm Avrupa'da erotik romanların yazıldığı ve büyük bir ilgiyle tüketildiği bilinir. Kimi zaman pornografi sınırına dayanan cinsellik, sahne üzerine yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı taşınamadığından, başka bir çözüm yolu arayışına gidildi. Tiyatral anlatım bakımından son derece ilginç olan bu çözümlerden biri kukla tiyatrosuydu. 1862 yılında Amédée Rolland Dramatik Yazarlar Evinde dönemin büyük kukla ustası Lemercier de Neuville'in yönettiği erotik bir kukla tiyatrosu kuruldu. *Erotikon Theatron*, 27 Mayıs 1862 yılında üç perdelik bir vodvil olan **Gümüş İşaret** adlı oyunla açıldı[165]. Daha sonraları aynı tiyatroda sergilenen Yosma ve Öğrenci adlı oyunda ise Yosma, öğrencinin kendisini baştan çıkarmasına izin verir ancak yandaki komşu gelen seslerden rahatsız olur:

"YOSMA: (zevkin doruğunda haykırır) Ah, geliyor… Beni ıslatıyorsun… Ah! Nasıl da zevk alıyorum, Tanrım! Ne zevkli!... Saç diplerime kadar geliyor… Ah! Evet, öldür beni… Ah! Öldür beni…
MÖSYÖ PRUDHOMME'UN SESİ: Evde cinayet işlemeyin lütfen. Hey oradakiler! Bayağılıklarınızı bitirdiniz mi?
YOSMA: (sürekli debelenerek) Yanda ne var?
MÖSYÖ PRUDHOMME'UN SESİ: Kişiliğime yönelik can sıkıcı hakaretlerde bulunuyorsunuz.
(…)
YOSMA: (Bacaklarını fındık kıracağı gibi kullanarak) Nasıl sıktığımı hissediyor musun?... Aşağı doğru devam et… Daha aşağıya… devam et büyük çocuk! Hadi onu evine sok… Bana ne zaman geleceğini söyleyeceksin…
ÖĞRENCİ: (Hızını artırarak) Evet…
YOSMA: (Yalvararak) Bensiz değil… Bensiz değil… Beraber… gel… Beraber geleceğiz… Evet! Tamam, beraber… Tanrım… Tanrım… Bu harika! Öldür beni… Öldür beni… Öldür beni… Oh![166].

Bu temsilin erotik anlatım biçiminin tiyatral anlatım olanaklarından pek çoğuyla gerçekleştirildiği söylenebilir. Metinsel olarak, dolaysız bir anlatım söz konusudur. Görsel bağlamda canlandırılan kuklaların hareketleri hayal edilebilir. Oyunculuk bağlamında ise seslendirme kanalıyla erotik etki yaratılmıştır. Alexandrian'ın aktardığına göre bu temsili, o zaman altmış dört yaşında olan Henry

[164] **Y.a.g.e.**, ss:209-210.
[165] Bkz: Daniel Gerauld, "Henry Monnier and Erotikon Theatron", **The Drama Review: TDR,** Vol. 25 No.1, Sex and Performance Issue, Mart, 1981, ss:17-20.
[166] Henry Monnier, "The Tart and The Student", **The Drama Review: TDR,** Vol. 25 No.1, Sex and Performance Issue, Mart, 1981, ss: 22-23.

Monier öylesine başarılı bir şekilde seslendirmiştir ki halkı selamlamak için kuklaların arasından çıktığında ikinci temsili vermesini gerektirecek kadar yoğun bir alkış almıştır[167]. Bu erotik kukla tiyatrosu girişimi *Erotikon Theatron*'un iki yıl süreyle oyun sahnelediği bilinmektedir.

Tüm bu gelişmeler ışığında özellikle Batıda cinsellik algısı ara sıra kesintiye uğrasa da artık geri dönülmez bir şekilde değişmişti. Toplumsal yapıda meydana gelen denge değişimlerine ek olarak, kaydedilen bilimsel keşifler ve sanayileşme gibi kimi gelişimler algılamayı etkilemekteydi. Yönetim biçimlerindeki değişimin de bu algı değişimini sağladığı kesinlikle söylenebilir. J.J. Rouseau'nun metninden esinlenerek hazırlanan "*İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*"nin 26 Ağustos 1789'da kabul edilmesinin ardından 1791 yılında, monarşiyi sınırlayan ilk Fransız anayasası oluşturuldu. Ancak bir sene sonra krallığın yıkılmasıyla cumhuriyet ilan edildi. Söz konusu bildiride altı çizilen iki önemli olgu bulunmaktaydı: Özgürlük ve eşitlik ki bu iki kavram çarpıcı bir şekilde gelecek yüzyılları da etkileyecektir. Batı Avrupa'nın sosyal yapısının değişiminde önemli bir rol oynayan sanayi devrimine de değinmek gerekir. Endüstrileşme, tarım kökenli yığınların, kentlere göçünü ve işçi olarak çalışmalarını sağlamıştır. Bu durumda güçlü burjuvazinin yanı sıra işçi sınıfı da belirgin olarak ön plana çıkmıştır. Sanayileşme hareketi, liberalizmin sistemli bir şekilde oturmasını, ticari metaların serbest rekabetini geliştirmiş, bu da düşünsel anlamda düşünce serbestliğinin üstünlüğünün de benimsenmesini gerektirmiştir. Böylelikle siyasal ve ekonomik liberalizmin yaygınlaşmasının sonucunda, liberalizmin belirgin özelliği bireycilik fikri de önem kazanmaya başlamıştır.

Dönemin cinsel algıdaki en büyük sıçrayışı belki de Rousseau'nun cinsiyet ahlakıdır. "**Doğaya Dönüş**"de Rousseau, evlilik kurumunun doğal yasalara uygun olmadığını ortaya atmıştı. Sapkınlıkla suçlanan Rousseau, böylelikle boşanma kavramının tartışılır hale gelmesine neden olmuştu. Katolik Kilisesinin boşanmayı yasaklayan tutumunun, cinsel algı üzerindeki etkisi böylelikle aşılabilecekti. Fransız Devrimini izleyen yıllarda medeni kanun yeniden düzenlendi. Ancak bu değişimlerin yerini bulması için XIX. yüzyılı beklemek gerekecekti[168].

[167] Bkz: Alexandrian, **y.a.g.e.**, 281.
[168] Bkz: Arlette Lebirge, "Boşanmanın Uzun Yürüyüşü", **Batıda Aşk ve Cinsellik,** Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992, ss:224-231.

XIX. yüzyılın cinsellik algısını derinden etkileyen en önemli bir diğer şey Marquiz de Sade'ın eserleridir. 1740 ile 1814 yılında yaşayan de Sade'ın yaşamı da tıpkı eserleri gibi cinsel algıyı alt üst edecek kadar hareketliydi. Soylu bir aileden gelmiş olmasına ve genç yaşında yüzbaşı rütbesi almış olmasına karşın, sınırsız cinselliğe olan düşkünlüğü defalarca cezalandırılmasına ve hatta idama mahkum edilmesine neden olmuştu. İdam cezasından kaçarak kurtulan de Sade, durulmak yerine, daha da artan bir sınırsızlıkla cinselliğini yaşamaya ve kendi cinsellik algısını kitlelere yayacak eserler yazmaya başlamıştı. Yaşadığı süre boyunca XVIII. Yüzyıl erotik roman geleneğinin kurumlar ve toplum için oluşturduğu riskleri daha fazla genişleten ve bunların doğasını değiştiren gerçek bir tehlike olarak görülüyordu.

> *"XVIII. Yüzyıl liberten edebiyatını iyi bilen Sade, buradan alınabilecek en büyük dersi almıştı: Ahlak, doğanın tanımadığı bir şeydi. Crébillon'lar, Nerciat'lar, d'Argens'lar ve Mirabeau'lar bunu defalarca söylemişlerdi. Aydınlanma Çağı'nın libertenleri, cinsel özgürlüğü savunurken, doğaya dayalı bir ahlakın oluşmasına, tüm tabulardan, baskılardan, önyargılardan kurtulmuş bir bireyin ortaya çıkıp serpilmesine katkıda bulunmuşlardı"*[169].

Yaşamının 29 yılını hapishanede, 3 yılını da akıl hastanesinde geçiren ve bir hapishanede yaşamı son bulan Marquiz de Sade'ın en iyi bilinen romanı, **Justine ou Les Malheurs de la Vertu** (Justine ya da Erdemin Mutsuzlukları)'dır. Günümüzde pornografinin babası olarak tanınan Sade, erotizm ile pornografinin iç içe geçtiği romanlarının yanı sıra bazıları Théatre Française'de sahneye konan bir takım başarısız tiyatro eserleri de yazmıştır. Çoğu tahrip edilmiş ve kaybolmuş oyunlarından bazıları, **La Philosophie dans le boudoir** (Yatak Odasında Felsefe), **Dialogue entre un pretre et un moribond**, (Papaz ve Ölen adam arasındaki Diyalog) ve **Le Capricieux, ou l'Homme inegal** (Kapris ya da İnsanın Eşitsizliği)'dir.

Sade, cinsel algı söz konusu olduğunda çok önemli bir yere sahiptir. Freud'un psikanalizde temel konularından biri olan cinsellik ve şiddet dürtüsünün incelenmesinde bir öncü olarak kabul edilir. Yaşadığı dönemde kalem tutan bir sapık olarak değerlendirilir. Buna karşın takip eden süreçte pek çok düşünür, sürrealizm, nihilizm, varoluşçuluk gibi pek çok akımın kökeninde Sade'ın izlerinin bulunduğu görüşünde birleşirler. Hatta günümüzde kullanıldığı şekliyle hafif kalan, ancak daha derin bir felsefeyi barındıran Sadizm teriminin ortaya çıkması bu nedenledir.

---

[169] Guy Chaussinand-Nogaret, "Sade Diye Biri Yaşadı mı?", **Batıda Aşk ve Cinsellik,** Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992,s:243.

Cinsellikle ilintili olan bir diğer terim olan Mazoşizm de ilk kez yine aynı dönemde kullanılmıştır. Avustralyalı polis doktoru ve psikiyatr Richard von Kraftt-Ebing, 1886 yılında yayınlanan **Psychopatia Sexualis** adlı eserinde, nasıl ki acı vermekten alınan zevk adını de Sade'dan alıyorsa, acı çekmekten, aşığılanmaktan ve hakaret edilmekten alınan zevkin de bu eğilimin güçlü savunucusu olan Ritter Leopold von Sacher-Masoch'dan alınmasının mantıklı olacağını belirtmiş, böylelikle mozaşizm terimini ortaya atmıştır. Ki Sacher-Masoch, 1870 yılında kadınların kendisine acı vermesinden hoşlanan erkekler hakkında romanlar ve öyküler yazmış olan Avustralyalı bir akademisyendi[170].

Görüldüğü gibi cinsellik için yeni terimler üretilmesine ihtiyaç duyulması, cinsel algının genişlemesinin bir sonucudur. 1800'lü yıllarda, Sade'ın ölümünden bir yıl önce dünyaya gelen George Büchner, bu süreçte tiyatral anlatımda erotik anlatım biçimini kullandığı oyunlar yazmaya başladı. 1835 yılında yazdığı ve Fransız Devrimini konu alan **Danton'un Ölümü** adlı oyun, aynı yıl kitap olarak çıktığında Büchner'i kızdıracak kadar değişikliğe uğramıştı. Yayınevi, yazarın oyun kişilerine söylettiği açık saçık sözleri değiştirerek, bunların yumuşatılmasını, 'terbiye çerçevesine' getirilmesi gerekliliğine karar vermişti. Oyun, ilk olarak 1902 yılında Berlin'deki Freie Volksbühne'de sahnelendiğindeyse Büchner hayatını kaybetmişti. **Danton'un Ölümü** adlı oyundaki erotik anlatım biçimi, yer yer hareketle desteklenen, dil özellikleriyle sağlanmıştır. Buna örnek olabilecek bazı replikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

> *"LACROIX: Bir takım köpekler vardı sokakta; bir Alman Dok köpeği, bir de Bolonya finosu, halleşiyorlardı.*
> *DANTON: Ne olmuş yani?*
> *LACROIX: Hiç, birden gözümün önüne geldi de, kendimi tutamadım güldüm. Nefis manzaraydı! Küçük kızlar pencerelerden bakışıyorlardı; insan biraz dikkat edip bu küçük kızları orta yere çıkarmamalı. Yoksa sinekler herkesin içinde yapıyor, bu da akla bazı şeyler getiriyor. Legendre'la birlikte hemen hemen bütün manastırları dolaştık. Tanrısal aşkı etlerinde duyan rahibeler eteklerimize yapışıp duamızı istediler. Legendre içlerinden birine dersini verdi, ama şimdi bir ay perhiz yapacak. İşte bu etleriyle dua eden rahibelerden ikisini buraya getirdik.*
> *MARION: İyi günler Matmazel Adelaide! İyi günler, Matmazel Rosalie!*
> *ROSALİE: Çoktandır görüşemiyoruz.*
> *MARION: Buna gerçekten çok üzüldüm.*
> *ADELAIDE: Ulu tanrım, gece gündüz uğrayıp duruyoruz.*
> *DANTON: (Rosalie'ye): Kız, senin kalçalar amma da fıstıklaşmış!*
> *ROSALİE: Ya, insan her gün biraz daha genişliyor.*
> *LACROIX: Peki, antik bir Adonis ile modern bir Adonis arasındaki fark nedir?*

[170] Bkz: Tannahill, **a.g.e.**, s:325.

DANTON: Adelaide pek akıllı uslu olmuş, hayret verici bir değişiklik doğrusu. Yüzü vücudunun önünde tuttuğu bir incir yaprağı gibi. Böyle işlek bir yoldaki incir ağacının kim bilir ne serin gölgeliği vardır?
ADELAIDE: Ama öküz sürüleri gelip geçerken dinlensin diye değil, öyle değil mi mösyö?
DANTON: Anlıyorum canım, öfkelenmeyin.
LACROIX: Dinleyin öyleyse! Modern bir Adonis'i erkek değil, dişi bir yaban domuzu parçalar; aldığı yara baldırından değil, apış arasındandır; kanı aktıkça da güller açmaz, kan yerine cıva çiçekleri fışkırır.
DANTON: Bırak şimdi bunları! Matmazel Rosalie'ye bak, onarılmış bir heykel gibi, yalnız ayaklarıyla kalçaları antik döneme ait biraz. Sanki bir mıknatıs, bir kutbu itiyor, bir kutbu çekiyor; orta yeri de çizgiden aşağı inildiği zaman süblimeli suyla yıkanan bir ekvator.
LACROIX: Kulaklarımıza kadar kızardık, utanın!
ADELAIDE: Görgü kurallarını biraz daha öğrenmeniz gerekiyor galiba!
(Adelaide ve Rosalie çıkar)
DANTON: İyi akşamlar yavrucuklar!
LACROIX: İyi akşamlar, kızlar cıvadan parlıyorsunuz"[171].

"İKİNCİ YURTTAŞ: Bu vatan bize layık olsaydı daha iyi olurdu. Hep başkalarının vücudunda delikler açıyoruz, ama bizim kıçımızdakiler kapanmıyor hiç.
BİRİNCİ YURTTAŞ: İster misin o deliği kapasınlar? Ha, ha, ha!"[172].

Görüldüğü gibi oyunda daha çok tiyatro dilinin mümkün kıldığı ölçüde erotik anlatıma yer verilmiştir. Oyunun sansürlenmiş olduğu düşünülecek olursa, bu türden kullanımın orijinal metinde daha sık kullanıldığı düşünülebilir. Büchner, daha sonra yazdığı **Leonce ile Lena** adlı erotik anlatım biçimini kullanmıştır. Hatta öyle ki ilk olarak kişileştirmede bu kullanımı görürüz. Oyun kişilerinden Kral Peter "Popo ülkesi kralı", Prens Leonce "Popo ülkesi prensi ve Prenses Lena ise "Pipi ülkesi prensesi olarak tanımlanmıştır. Yazarın, romantiklere öykünmekten çok onları aşmak için yazdığı bu iki perdelik komedide düş ile gerçek arasında gidip gelen bir olay dizisi bulunmaktadır. Yine oyun dilinde, hareketleri ve görselliği de belirleyen erotik kullanım aşağıdaki örneklerde belirgindir:

"PETER: (Bir yandan giydirilir) İnsan dediğin düşünmesini bilmeli, halkımı ben düşünmeliyim, çünkü onlar düşünmüyor, düşünemiyor!Cevher kendimizde olmalı, bende var. (Yarı çıplak konuşur öteye beriye) Anlaşıldı mı? Kendinde varsa var, yoksa hapı yuttun. Gelelim özelliklerime, sorumluluklarıma, duygularıma – gömleğim nerede, nerede pantolonum? Tuh, Allah kahretsin! Dizginlenemeyen isteğim apaçık duruyor önümde. (…)"[173].

"ROSETTA: (Yaklaşır, tatlı) Leonce!
LEONCE: Rosetta!
ROSETTA: Leonce!
LEONCE: Rosetta!
ROSETTA: Yorgun dudakların. Öpüşmekten mi?

[171] Georg Büchner, "Danton'un Ölümü", **Bütün Yapıtları**, Çev: Hasan Kuruyazıcı, Adam Yay., 2. Basım, İstanbul, 2001, s:60-61.
[172] **Y.a.g.e.**, s:81.
[173] Georg Büchner, "Leonce ile Lena", **Bütün Yapıtları**, Çev: Hasan Kuruyazıcı, Adam Yay., 2. Basım, İstanbul, 2001, s:151.

LEONCE: Esnemekten.
ROSETTA: Ya!
LEONCE: Ah Rosetta, öyle korkunç bir işim var ki!
ROSETTA: Ne işi?
LEONCE: İş görememek işi…
ROSETTA: Sevişmekten başka, değil mi?
LEONCE: O da iş sayılır!
ROSETTA: (kırgın) Leonce!
(…)
LEONCE: Hayır, seni sevdiğim için sıkılıyor canım. Ama can sıkıntımı da seni sevdiğim kadar seviyorum. İkiniz birsiniz. O dolce far niente! (Oh tembellik ne tatlısın!) Serin pınarlarda görülen düşleri tasarlıyorum gözlerine bakarken; öpücüklerin denizin hışırtısını andırıyor, ninni gibi geliyor bana. (Sarılır) Gel sevgili can sıkıntım, öpüşlerin haz dolu esnemeler gibi, adım atışların küçük birer ağız açılışı sanki"[174].

Alıntılanan ilk durumda erotik olan, bir taşlama ve güldürü amacıyla kullanılmıştır. İkinci durumda ise iki gencin birbirlerine yakınlaşmasıyla, cümlelerle ve hareketlerle bir yandan ilgi uyandırılırken diğer yandan tembelliğin taşlanması sağlanmıştır. Görüldüğü gibi erotik olan sadece kayda değer kabul edilmeyen kimi kaba güldürülerde değil, dönemin önemli yazarlarının oyunlarında da ön plana çıkan bir unsur olmuştur.

Cinsel algıdaki ve tiyatral dildeki tüm bu gelişmeler, yüzyıl sonuna gelindiğinde Fransa'da uygulanmaya karar verilen ahlak reformu ve Britanya'da Viktorya döneminin başlamasıyla kesintiye uğrayacaktır. Sonraki bölümde görüleceği gibi cinsel algının geçici bir süre gelişiminin ketlendiği bu dönemde sanat alanında Doğalcılık ve Gerçekçilik gibi akımlar ortaya çıkacaktır. 1800'lü yılların sonlarına doğru yazdığı oyunlarla, yanılsamacı tiyatronun olduğu kadar, burjuva eleştirel gerçekçi tiyatronun da başlıca temsilcisi sayılan August Strindberg'in de eserlerinde erotik anlatım biçiminden yararlandığını belirtmek gerekir. Modernist ve avangard tiyatronun "baba"sı sayılan İsveçli oyun yazarı Strindberg, 1888 yılında yayınlanan **Matmazel Julie** adlı tek perdeli oyununun önsözünde şunları belirtmektedir:

"Bu oyunda yeni bir şey yapmaya kalkışmadım, böyle bir şey yapılamayacağı için, bu yüzden duyulan gereksinimi karşılamak için, biçimi çağdaş kılmaya çalıştım, o kadar; sanırım günümüz sanatında da ancak bu yapılabilir. Bu nedenle günümüzün tartışmalı konuları kalma amacını taşıyan bir tema seçtim, daha doğrusu, seçmek zorunda kaldım, çünkü, toplumda yükselme ve düşme, çıkış ve iniş, daha iyi ya da daha kötüye doğru gidiş, kadın ve erkek gibi sorunlar her zaman ilgi çekici sorunlar olmuş, olmakta ve olacaktır da"[175].

[174] **Y.a.g.e.**, s:153.
[175] August Strindberg, "Matmazel Julie Oyununun Önsözü", **Seçilmiş Oyunlar 1**,Çev: Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar ve Afif Obay, Adam Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1982, s: 80.

Yazar, görüldüğü gibi kadın ve erkek gibi sorunların ilgi çekiciliğini belirtmiştir. Özellikle toplumda yükselme ve düşme konusu çerçevesi içinde kadın ve erkeği ele alan **Matmazel Julie** adlı oyunda, konumunu kaybetmekte olan Julie ile konumunu yükseltme çabasındaki uşağı Jean'ın yakınlaşmaları yer yer erotik anlatım biçimini gerekli kılmaktadır.

> *"JULİE: Şimdi sağlığıma iç. (Jean duralar) Adam gerçekten utangaç!*
> *(Jean diz çöker, alaysı bir törenle bardağını kaldırır)*
> *JEAN: Hanımefendinin sağlığına!*
> *JULİE: Kutlarım! Öp şimdi ayağımı, her şey tam olsun.*
> *(Jean duralar, sonra Julie'nin ayağını hoyratça yakalar, hafifçe bir öpücük kondurur)Harika. Oyuncu olmalıymışsın sen.*
> *JEAN: (doğrulur) Böyle sürdüremeyiz bunu, Matmazel Julie. Biri gelip görebilir"*[176].
>
> *"JEAN: Ah yok bir şey . Toz. Geçer şimdi.*
> *JULİE: Kolumun ucu değmiştir herhalde. Otur bakayım. (Jean'ı kolundan tutar, oturtur, başını arkaya eğer,Jean'ın gözüne kaçan tozu mendilin ucuyla çıkarmaya çalışır) Kıpırdama, kıpırdama şimdi. (Jean'ın eline vurur.) Ne diyorsam onu yap. Ne o, titriyorsun, bir de koca, güçlü adam olacaksın! (Jean'ın pazularını yoklar.)*
> *JEAN: (Uyarır) Matmazel Julie!*
> *JULİE: Evet, Monsieur Jean!*
> *JEAN: Attention. Je ne suis qu'un homme.*
> *JULİE: Uslu duracak mısın sen şimdi! Oldu işte. Çıktı.Elimi öp de teşekkür et.*
> *JEAN: (doğrulur)Dinleyin Matmazel Julie. Kristin yattı. Dinliyor musunuz.*
> *JULİE: Önce elimi öp.*
> *JEAN: Peki, sonra kabahat bende demeyin.*
> *JULİE: Niye o?*
> *JEAN: Niye mi! Hala çocuk musunuz yoksa yirmi beş yaşında ateşle oynamanın tehlikeli olduğunu bilmiyor musunuz?*
> *JULİE: Benim için tehlike yok. Sigortam var.*
> *JEAN: (çekingenliği bırakır) Sigortanız falan yok. Olsa bile burada ortada tutuşabilecek şeyler var.*
> *JULİE: Kendini mi demek istiyorsun?*
> *JEAN: Evet. Ben kendim olduğum için değil; erkeğim, gencim ve…*
> *JULİE: Ve yakışıklısın? Ne inanılmaz bir kendini beğenmişlik! Don Juan olmayasın sakın? Yoksa Hz. Yusuf musun? Aman tanrım, doğrusu Hz. Yusuf olduğuna inanırım.*
> *JEAN: Sahi mi?*
> *JULİE: Korkarım sahi.*
> *(Jean, Julie'nin üstüne yürür, kucakayıp öpmeye kalkar. Julie, Jean'ın kulaklarına yumruklar indirir)"*[177].

Alıntılarda görüldüğü gibi Julie adlı oyun kişisi, uşağını baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Bunun için erotik anlatım biçiminin, metinsel ve hareket bağlamında kullanılması söz konusudur. Kuşkusuz bu sahneler rejide, tasarımda, özellikle ışık kullanımında da erotik anlatım biçiminin uygulanmasını mümkün kılmaktadır.

[176] August Strindberg, "Matmazel Julie", **Seçilmiş Oyunlar 1**,Çev: Aziz Çalışlar, Adam Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1982, s:105.
[177] **Y.a.g.e.**, ss: 107-108.

Oyunun sonlarına doğru Julie, hem düşüşüne hem de cinselliğine dair isyanını dile getirirken yine erotik anlatım biçiminden yararlanılır:

> *"JULİE: (…) O kadar güçsüz sanıyorsun beni. Ah, senin kanını, beynini bir satır tahtasının üstünde görmeyi ne isterdim! Ne isterdim bütün o cinselliğin bir kan denizinde yüzsün. Tutup kafatasından içerdim, sonra ayaklarımı göğsünün içinde yıkar, yüreğini olduğu gibi kızartıp yerdim. Demek güçsüzmüşüm ben. Demek seni sevdiğimi sanıyorsun, sanki benim rahmim senin tohumların için yanıp tutuşuyor, kalkıp senin dölünü bağrıma basıp, onu kendi kanımla besleyeceğim demek.(…)"*[178].

Oyundan yapılan tüm alıntılarda, erotik bir unsur olan kadın ayağının kullanımı da önemlidir. Böylelikle Strindberg'in bu oyunuyla birlikte özellikle cinsellikle ilgili modern simgelerin sahne üstü kullanımını da görürüz ki bu tür kodlamalar XX. yüzyıl tiyatrosunun erotik anlatım biçimi kullanımında sıklıkla karşımıza çıkacaktır.

Sonuç olarak antik dünyadan Roma dönemine geçerken kırılma yaşayan erotik anlatım biçiminin, Ortaçağ boyunca sahnede kayda değer bir biçimde kullanılamaz hale geldiği, Rönesans ve takip eden süreçte, cinsel algının değişmesiyle yeniden ve bu kez daha güçlü bir biçimde yeniden kullanıldığı gözlemlenir. Üstelik Antik dönemdeki metinsel kullanımına ek olarak Aydınlanma'da oyunculuk ve hatta tasarım alanında da değişen cinsel kodlamalar ve simgelerle kullanılması, tiyatral anlatımda erotik anlatım biçiminin etkinliğinin ne denli yüksek olduğunun bir göstergesidir.

[178] **Y.a.g.e.**, s: 133.

İKİNCİ BÖLÜM
ÇAĞDAŞ TİYATRO ESTETİĞİNDE EROTİK ANLATIM BİÇİMİ

2.1. XX. Yüzyıl Tiyatrosunda Erotik Yaklaşım

XX. Yüzyıl tiyatrosunu belirleyen sürecin başlangıcını 1800'lü yıllarda gerçekleşen tiyatro reformunda aramak gerekir. Romantizm sonrasında Emile Zola ve ona yakın sanatçıların başlattıkları Natüralizm, sanatta bilimselliğe yönelmeyi ve doğa kanunlarının sanat yapıtlarında da verilmesini hedeflemekteydi. XIX. Yüzyılın, yenilikler, devrimler, icatlar çağı olmasının bu yaklaşımı şekillendirmesi kaçınılmazdı. Sanatın hedeflediği noktaya, bu yüzyılda hareketlilik kazanan ve büyük buluşlara imza atan bilimle gidilebileceğini savunan Natüralistler, özellikle doğa bilimlerine ve pozitivizme yakınlık duymaktaydılar. Auguste Comte, Marcelin Berthelot gibi isimler Natüralizmin doğuşunda en az Balzac kadar önemli bir yer tutmaktaydılar. Claude Bernard'ın 1865 yılında yazdığı **Introduction a L'étude de la Médecine Expérimentale** (Deneysel Tıbba Giriş) adlı eseri de bu akımı belirleyen yaklaşımda önemli bir yer tutmaktaydı. Sonuç olarak Natüralistler, nesnel gözleme dayanan bilimsel deneyleri sanat alanında taklit etmeyi bir yöntem olarak benimseyip Auguste Comte'un olguculuğunun etkisiyle de yaşamın değişmez yasalarını araştırdıklarını iddia etmekteydiler. Başlangıçta öncelikle edebiyat alanında ortaya çıkan bu akım sanatın diğer dallarına da sıçramıştır.

Hemen aynı dönemde, tiyatro sanatında etki yaratacak ancak Natüralizmin aksine Romantizmin canlanmasını sağlayacak olan ve XX. Yüzyıl tiyatrosunun gelişiminde önemli bir yer tutan bir başka gelişme de Richard Wagner'in müziğidir. Müziği, dramanın ruhu olarak niteleyen ve dram sanatını diğer tüm sanatlardan üstün konumda gören Wagner, opera türündeki yapıtlarında geleneksel kalıpları yıkarak orkestranın oluşturduğu art alanı ön plana çıkartmıştır. Wagner'in geleceğin dram sanatına dair önerisi, seyirci üzerinde etki yaratabilmek için müziğin, yazının ve oyunculuğun bir ortaklık içinde kullanımıdır. Böylelikle, Wagner'in yeni Romantizminden XX.Yüzyıl sahne anlatımına doğru büyük bir etki doğmuştur[179].

Bütün bunlara ek olarak, elektrik kullanımının yaygınlaşması, sahne ışıklamasının etkinleşmesi, gibi teknolojik gelişmeler de yeni anlatım olanakları

[179] Bkz: Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, 2. Baskı, İstanbul, 1994, ss:22-23.

sağlamıştır. Tüm bu olanakları deneyen, bu yaklaşımlarda yapıtlar ortaya koymayı hedefleyen ve geleneksel yaklaşımların dışındaki yöntemlerle çalışan birçok tiyatro, 1800'lü yılların sonlarına doğru perdelerini açmıştır. Bunlardan bazıları, Paris'te *Théatre Libre* (1887), Berlin'de *Freie Bühne* (1889) ve Londra'da *Theatre Clup* (1891)'dir. Bu tiyatroların katkılarına değinmeden önce, dönemin algısını belirleyen süreçlere değinmek gerekir.

Hiç kuşku yoktur ki XIX. Yüzyıl pek çok anlamda değişimlerin hız kazandığı bir sürectir. Takip eden yüzyılda bu hız ivme kazanarak devam etmiştir. XX. yüzyıl sahnesini hazırlayan gelişmeler, aynı zamanda toplumsal yaşamı derinden etkileyen gelişmelerdir. Teknolojik, bilimsel ve ekonomik gelişmeler sosyal yaşamı daha önce görülmedik bir şekilde etkilemeye başlamıştır. Tüm bu gelişmeler, Viktoryen geleneği takip eden süreçte toplumsal cinsellik algısını da kökünden değiştiren bir zemin oluşturmuştur. Viktoryen dönem, cinsellik algısının neredeyse tümüyle görmezden gelindiği, bastırıldığı bir dönemdir. İffet, namus ve benzeri kavramların yüceltildiği, insan doğasının göz ardı edildiği hatta cinsel doğanın ayıplandığı bir süreçtir. XX.yüzyılın cinsellik algısını netleştirmek için Viktorya döneminin özelliklerine bakmak gereklidir.

Britanya kraliçesi Viktoria'nın hüküm sürdüğü 1837 ile 1901 yıllarını kapsayan dönemin esas hazırlayıcısı, pek çok tarihçiye göre 1832 Reform Hareketidir. Britanya tarihinde en uzun süre hüküm süren Kraliçe Viktoria'nın adıyla anılan bu dönem, sanayi devriminin yükselişi ve Britanya İmparatorluğunun zirvesi olarak kabul edilmektedir. Kraliçe Viktorya'nın tahta çıkışından önce, Avrupa başkentlerinde frengi ve belsoğukluğu gibi zührevi hastalıkların hızla yayıldığı görülmekteydi. Sanayileşmeyi takip eden süreçte kentsel nüfusun artması da dönemin önemli gelişmelerinden biriydi. Romantik tepkinin gelişimi sayılan bu dönemde kadınlara eşitlik hakkı ve kadınların duygularını açma konuları tartışılır haldeydi. Viktorya dönemi öncesinde Romantik akımın etkisiyle şiirin ve müziğin gösterdiği cinsel çekicilik, döneme damgasını vuran bir dansın yükselişini sağlıyordu; Vals. Batı uygarlığında Hıristiyanlığın kabulünden beri topluluklar, Avrupa kültürünün bakkha danslarını yapmıyordu. Vals bir anlamda bu kültürün cinsel uzantısı olarak yeniden sahnedeydi. Vals çağı olarak tanımlanabilecek bu dönemde Byron ve Musset gibi tepki gösteren pek çok sanatçıya karşın, besteciler birbiri ardına vals bestelemekteydiler. İki kişinin birbirlerine oldukça yakınlaşmasını

gerektiren vals, baloların vazgeçilmez eğlencesiydi. Buna karşın bekaret konusu hala çok önemliydi. Kraliçe Viktorya'nın tahta çıkışının ardından, yapmacık namusluluk modası başladı. Bu yeni başlayan dönemdeki kimi uygulamalar kadınların doktora yalnız başlarına gitmemelerinden, cinsel perhize dek uzanıyordu. Mastürbasyonun ahlaksızlık olarak tanımlandığı bu dönemde, erkek çocukların cinsel organları için özel kafeslerin yapıldığı bilinmektedir. Bunlara ek olarak, boşanmanın yasaklandığı ve sarayın boşanmış diplomatları kabul etmediği kaydedilmiştir. Sanatta da durum pek farklı değildir:

> *"Shakespeare'in eserlerinden bazı yerler çıkartıldı, Zola'nın La Terre'ini (Toprak) satan kitapçı hapse atıldı. Robinson Crusoe'de de bazı yerler çıkarıldı. Buna karşılık gizli müstehcen edebiyat büyük bir ilerleme gösterdi"*[180].

İngiliz Edebiyatı Tarihi adlı eserinde Mina Urgan, bu dönemin çelişkilerine dikkati çeker. Urgan'ın altını çizdiği çelişkiler konumuz açısından şu şekilde özetlenebilir: Ailevi değerlerle saygıdeğer olmak ve bunun yarattığı ikiyüzlülük; Dar kafalılık ve dinsel yobazlığa karşın, Hıristiyanlığın dibini oyan bilimsel araştırma ve gelişmeler; Para ve mal severlik, alt sınıfların ve parasızların saygın bulunmaması; Plansız büyüyen sanayileşme, olumsuz çalışma şartları ve ekonomik düzendeki adaletsizlikler; Toplumsal durum ve bireysel koşullardan duyulan aptalcasına memnunluk; Sanata duyulan düşmanlık ve edebiyatın salt eğlence aracı olarak algılanması ve cinsel konularda yapay çekingenlik ve sevgisiz evliliklerin kutsal bulunması[181].

Görüldüğü gibi pek çok çelişkiyle dolu olan bu uzunca dönem, özellikle cinsellik ve erotik olan konularında ikiyüzlü bir tavır sergilenen, Romantizmin coşkunluğunu kesintiye uğratan bir süreçtir. Rollo May bu süreci Cinsel Yaban başlığıyla ele alır:

> *"Ani cinsel istekleri, duyguları ve dürtüleri yadsımanın moda olduğu ve kişinin nazik topluluğun içinde seksten söz edemediği Viktorya döneminde, tüm bu konuyu, iğrenmeyi kutsallaştırma havası kapladı. Erkekler ve dişiler, birbirlerini, hiçbirinin cinsel organı yokmuşçasına ele aldılar"*[182].

Cinsel konulardaki bu yok sayma, Viktorya döneminde yaşayıp seksi inceleyen Freud'un çalışmalarında öngördüğü üzere sonraki dönemde cinsellik

[180] Morali-Daninos, **a.g.e.**, ss:69-70.
[181] Bkz: Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, YKY, 1. Basım, İstanbul, 2003, ss. 947-952.
[182] Rollo May, **Aşk ve İrade**, Çev: Yudit Namer, Okuyan Us Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2008, s:43.

algısının tümüyle değişmesine neden olacaktı. Freud'a göre cinsellik, insan ırkının süren gücünün temeliydi:

> *"Romanlarımızda, tiyatro oyunlarımızda seksi dilediğimiz gibi önemsizleştirsek, olumsuzlayarak ve istifimizi bozmayarak onun gücünden kendimizi korusak da, cinsel tutku bizi hazırlıksız yakalamak ve hala mysterium tremendum olduğunu kanıtlamak için her an tetikte bekler"*[183].

Nitekim Viktorya döneminin etkileri uzunca bir süre cinsellik algısını bulandırmaya devam edecek olsa da cinsel tutkunun, takip eden süreçte gücünü kanıtlamak istercesine ortaya çıktığı görülür. 1900'lerin ilk çeyreği bastırmanın karşıtı olarak, cinsel eğitimin, konuşma, hissetme ve ifade özgürlüğünün sağlıklı etkiler göstereceği inancının liberal çevrelerce inatla savunduğu bir sürece tanık olur. Rollo May'e göre, Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden süreçte kısa bir süre için seks hiç yokmuş gibi davranmaktan, herkes kafasını sekse takar hale gelmiştir. Eski Romalılardan bugüne dek sekse hiçbir toplumun vermediği kadar önem verilmeye başlandığı bu süreçte kimi bilginler, insan zihninin, tarihin hiçbir döneminde, hiçbir toplumunda görülmediği kadar seksle meşgul olduğuna inanmaktadırlar ve bu, Viktorya dönemiyle zıtlığı ortaya koyar:

> *"Viktorya dönemi insanı, cinsel duygular taşıdığını kimsenin bilmesini istemezken, biz bunları taşımazsak utanırız. 1910'dan önce, bir bayana 'seksi' deseniz, kendini hakarete uğramış sayardı; günümüzde ise bu iltifata değer verir ve tüm çekiciliğini önünüze sererek sizi ödüllendirir. (…) Viktorya döneminin ince erkeği ve kadını cinselliği yaşadığında suçlu oluyordu, biz yaşamadığımızda suçlu oluyoruz"*[184].

Viktorya dönemi etkileri tüm Avrupa'ya ve okyanusu aşarak Amerika'ya yayılmıştır. Hatta sinema sanatının ilk evrelerinde Viktoryen etkiyi görmek mümkündür. Ama bundan önce, cinsel konulardaki bilimsel yeniliklere bakmak faydalı olacaktır. Önceki dönemlerde cinsellik ve döllenme konularında Aristo'nun söylediklerinden daha fazla ileri gidemeyen bir takım kuramlar geliştirilmişti. Decartes'den Harvey'e dönemin ileri gelen düşünür ve araştırmacıları döllenmeyi, iki cinsin sıvılarının birbirine karışımına oturtulan kuramlarla açıklamaya çalışmışlardı. Dolayısıyla XVIII.yüzyıla kadar döllenme konusunda çok da açıklayıcı buluşların yapıldığı söylenemezdi. XIX.yüzyılın büyük tıbbi buluşları, cinsel sorunların ve yayılmaya başlayan zührevi hastalıkların gelişimini etkilemişti. Bu çağdaki ilk gelişme, belsoğukluğu ile frenginin birbirinden ayrılması ve tedavilerine yönelik

[183] **Y.a.g.e.**, s:42.
[184] **Y.a.g.e.**, ss:44-45.

adımların atılmasıydı. Böylelikle cinsellik, hastalıkla özdeşleşen yansımasını kaybediyordu.

> *"Şimdi de suçluluk yükünden kurtularak, ahlak açısından temize çıkması gerekliydi. Bunu da cinsellikte davranışın çeşitli olduğunu, cinsel aşkın şefkatten ve döl vermekten ayrılmadığını, ayrıca psikolojik hastaları açıklayabilmek için bireyin ve toplumun hayatında gerilere gitmek gerektiğini ispatlayarak cinsellik kavramını baştan sona değiştiren Freud ve onu izleyen psikanalizci kuşaklar gerçekleştirdi"*[185].

Freud, cinsellikle ilgili algıyı kökten değiştirecek çalışmalarıyla Viktorya döneminin sonunu işaret ediyordu. Psikanalizin kurucusu Freud, cinsellik ile psikoloji arasındaki bağı ortaya koyan çalışmalarını 1900'lü yılların başında bir biri ardına yayınlamaya başlamıştı. Histeri üzerine Breuer'le yaptığı çalışmalardan sonra Breuer'le yaşadığı görüş ayrılıkları, nevrozun kökeninde cinselliği aramasıyla başladı. Histerinin cinsel etimolojisi hakkında verdiği konferans skandallara yol açmıştı. 1893 yılında Freud, savunma ve bastırma kavramlarını ve de nevrozun, ego ile libido arasındaki çatışmadan kaynaklandığı sonucuna vardı. Bunu takip eden süreçte, cinsellikle psikoloji arasındaki bağıntıyı ortaya koyan **Oidipus Kompleksi** adlı kitabını 1897 yılında yayınladı. 1905 yılına gelindiğindeyse, **Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme** adlı eseriyle, insanoğluna cinsel içgüdünün gelişiminin bebeklikten erişkinliğe dek ilk kez izlenişi gerçekleştirilmiş oldu. Bundan sonra artık cinsel algı geri dönülmez bir biçimde etkilenecekti.

> *"Bilimin giderek halk düşüncesine yaptığı en büyük katkılardan biri, cinselliği saran çok kötü korkuların ve baskıların birçoğunu temizlemesi oldu. Freud'dan sonra, artık böylesine basitleştirilmiş bir ahlakı düşünmeden kabul etmek ya da duyusallığın görünümlerinden korkmak olanaksızdı. Tutumlarda tümüyle yararlı değişikliklere, temel cinsel konuların kitle iletişim araçlarında açıkça gösterilmesine ve tartışılmasına yol açan buluşlardı. Bu gelişmeler her bakımdan – özel konumları ticari ve çizgileri bulanık olsa bile- köktenci ve kurtarıcı olarak görülmelidir"*[186].

Freud'un etkisi, kimi sanat yapıtlarının kabul görmesinde de etkili olmuştu. Söz gelimi, pek çok kuramcı, Strindberg'in oyun yazarı olarak önem kazanmasını, Freud'un çalışmalarına bağlamaktadır çünkü Comte ve Zola insan davranışının belirleyicisi olarak topluma vurgu yaparken, Freud'la birlikte ilgi ruhsal nedenlere çevrilmiştir. Freud'un geliştirdiği kuramlar ve yaptığı çalışmalar böylelikle dönemin tiyatrosunu derinden etkilemekteydi. Freud'la akılsal olan ile akıldışı olanı, bilinç ile bilinçdışı olanı, nesnel olanla öznel olanı ve gerçek olanla düşsel olanı kaynaştıran

[185] Morali-Daninos, **a.g.e.**, s: 81.
[186] Baynes, **a.g.e.**, ss:158-159.

bir gerçeklik kavrayışıyla, gerçekçi olanla olmayan dram sanatı arasındaki engeller büyük ölçüde yıkılmıştır. Bunun yanı sıra onun insan davranışının anahtarı olarak şiddete ve cinsel güdülere ilgisi, dram sanatında rahat konular aramadaki tabuların yıkılmasına da neden olmuştur[187]. Kuşkusuz bu gelişme, tiyatroda erotik anlatım biçimi için daha uygun bir zemin hazırlamıştır.

Öte yandan, Viktorya çağının bitişinin sinyalleri aslında 1880'lerin sonunda yatak odası giysileriyle başlamıştı. Cinsellik yokmuş gibi davranan Viktorya dönemi erkeği, bastırılması mümkün olmayan cinsel isteklerini gizli saklı olarak fahişelerle gidermekteydiler. Zührevi hastalıklarda bu dönemde yaşanan artış, kadınları da harekete geçirmişti. Eşlerinin kendilerine hastalık bulaştırma riskinden kurtulmak adına, eşlerinin ilgisini kendilerine çekmek istiyorlardı. Giysi tarihçilerinin saptamalarına göre, saygın kadınlar eski çağların itici gecelikleri yerine çekici gecelikleri tercih etmeye başlamışlardı. Seksi kirleten korkuların bazılarından kurtulan kadınlar eşlerinin sürekli ilgisini kazanmak için fahişelerle rekabet etmeye başlamışlardı[188]. Yine aynı süreçte, kadının toplumdaki yeri gittikçe tartışılır bir hal almıştı ki bu da cinsel algıyı etkileyen başka önemli bir durumdu. Dönemin en çok dikkat çeken Norveçli oyun yazarı Henrik İbsen'in 1879 yılında yayınlanan oyunu **Bir Bebek Evi**, kadının toplumsal rolü konusundaki tartışmaların yoğunlaştığı bir sırada sahnelenmişti. **Nora** olarak da bilinen ve yazarına dünya çapında bir ün kazandıran bu oyunda yasa koyanların da, yargılayanların da erkek olduğu bir dünyada kadının benliğini bulmasının olanaksızlığı vurgulanmıştı. Hemen aynı dönemde İrlandalı oyun yazarı George Bernard Shaw da sosyalizmin yanı sıra kadın haklarının da güçlü bir savunucusuydu. Viktorya döneminde boş ve duygusal eğlencelerin sergilendiği sahne, Shaw ve İbsen'le birlikte ahlaki, politik ve ekonomik konuların tartışıldığı bir yere dönüşmüş, böylelikle modern gerçekçi tiyatro adı verilen akım güç kazanmıştı. Freud'un yayınlarının da katkılarıyla cinsel algının değişmesi, siyasal yaşamda da kadın haklarının gündeme gelmesine neden olmuştu. 1880'lerin sonunda Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nin kimi eyaletlerinde kadınlar oy hakkına sahip olmuştu. Ancak dünyaya yayılması için I. Dünya Savaşı ve sonrası beklenecekti.

[187] Bkz: Brockett, **a.g.e.**, s:510-511.
[188] Bkz: Tannahill, **a.g.e.**, s:350.

Bölüm başında da belirtildiği gibi tüm bu gelişmeler tiyatro sanatını da etkilemekteydi. Bu süreçte, Avrupa'nın başkentlerinde açılan özgür tiyatrolara değinilmişti. Bunlardan ilki, Andre Antoine'in 1887 yılında kurduğu *Théatre Libre*'dir. Yine yukarıda bahsedildiği gibi sansür uygulamalarının yaygın olduğu bu süreçte, *Théatre Libre* abone sistemine göre örgütlendiği ve perdelerini sadece üyelerine açtığı için sansürden etkilenmemiştir.

> *"Théatre Libre'nin adı büyük ölçüde comédies rosses (genel geçer ahlak kurallarının tersine çevrildiği oyunlar) nedeniyle kötüye çıkmıştı. Bu oyunların çoğu öylesine uç noktalarda dolaşıyordu ki, Antoine'in hoşgörülü seyircisine bile itici geliyordu. Doğalcılığın ahlak yoksunu olduğuna dair şöhreti büyük ölçüde bu gibi yapıtlardan kaynaklanmaktadır. Ancak yine aynı oyunların ilgi uyandırmasıyla, kurumlaşmış ve tutucu tiyatrolarda giderek özgürlüğün yolunu açmıştır"*[189].

XIX. yüzyıl sonunda özellikle Paris'in eğlence tiyatrolarında başlayan kankan dansıyla birlikte, kadın algısında da büyük bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Kankan dansı kadınların tek başına ya da grup olarak yaptıkları bir danstır. Bu süreçten itibaren toplumdaki kadın ve cinsellik algısına bağlı olarak erotizmin değişimini de sahne üzerindeki yansımalardan takip etmek mümkündür:

> *"Baştan çıkarıcı bir şekilde eteklerin havaya kaldırılışı ve bacakların yukarıya doğru fırlatılışı, bu dansa dişiliği kutsayan bir tören görünümü veriyordu. –Öyle ki, dişi bedenin sihirli güçleri, dansın törensel akışı içinde zincirlerini koparark serbest kalmaktaydı. Kadın imajının bu kendine özgü değişiminin tipik ürünü ve aynı zamanda eğlence dünyasının şüpheyle bakılan ortamının dışındaki ilk anlatımı, 1875 yılında Georg Bizet'in bestelediği Carmen operasıydı. Ayrıca Camile Saint-Saens'ın 1877'de bestelediği Delilah operasında, Wedekind'in 1892 ile 1905 yılları arasında sahneye koyduğu Lulu'da, Oscar Wilde'ın Salome adlı yapıtında, Richard Strauss'un prömiyeri 1905 yılında yapılan ve aynı adı taşıyan operasında ve Strauss'un bundan dört yıl sonra Hofmannsthal'in librettosunu kullanarak bestelediği Elektra adlı operasında olduğu gibi kadın simgesinin değişimini gösteren yapıtlara, o yıllarda yapılan bütün sanat dallarında rastlamak mümkündür"*[190].

Konu seçiminden sahnelemeye, tasarımdan oyunculuk tekniklerine dek pek çok alanda yaşanan değişimler, özgür sahneler gibi, oyun yazarlarını da yeni konular, biçimler arama konusunda cesaretlendirmekteydi. Alman oyun yazarı Frank Wedekind (1864-1918) cinsellik ve erotizmi konu alan oyunlarını bu dönemde yazmıştır. Wedekind, ilk önemli oyunu kabul edilen **İlkbahar Uyanışı**'nı 1891 yılında yazmıştır. Cinsel temalara ilgisini 1895'de yazdığı **Yeryüzü Ruhu** ve 1904'de

---

[189] Brockett, **a.g.e.**, s:497.

[190] Peter Wicke, **Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi**,Çev: Serpil Dalaman, Y.K.Y., 2. Baskı, İstanbul, 2006, s:114.

yazdığı **Pandora'nın Kutusu** (ki yazar tarafından sonradan birleştirilerek **Lulu** başlığını almıştır) adlı oyunlarda da net bir şekilde görebilmek mümkündür. Dışavurumcular üzerinde büyük etki yaratan Wedekind, **İlkbaharın Uyanışı** adlı oyunda ergenlik çağındaki gençlerinin cinselliklerini fark etmeleriyle yaşadıkları savaşımları konu alır. Konu, erotik anlatım biçimine uygun olmanın yanında bu biçimi gerekli kılmaktadır. Üç perdelik bir oyun olan **İlkbaharın Uyanışı**'nda gençlerin cinselliği öğrenmeleri sırasında ailenin ve toplumun baskısı yüzünden yaşadıkları trajediler de sahneye getirilir. Cinselliği kirli, günah ve suç olarak kabul eden bir toplumda oyuna konu olan trajediler kaçınılmazdır. Wedekind bu oyunuyla toplumun cinselliğe dair bu gibi yaklaşımlarını tartışmaya açar. Cinselliğin neredeyse yok sayılması, konuşulmaması, cinsellik baskısını yeni yeni ve olabildiğince coşkun bir şekilde yaşayan gençlerin savaşmak zorunda olduğu bir durumdur. Baş oyun kişilerinden Melchior, gördüğü ıslak rüyalar hakkında konuşmaya çalıştığı arkadaşıyla ders çalışırken, konu yine cinselliğe geldiğinde kafa karışıklığını şu cümlelerle ifade etmektedir:

> *"MELCHİOR: (…) Görünen o ki, bu konuya herkes, hep aynı gerginlikle yöneliyor. Sanırsın bütün dünya erkeğin orasıyla, kadının burası[*] çevresinde dönüyor!"*[191].

Konu gençlerin cinselliği keşfetmeleri olduğunda, kimi repliklerde de erotik anlatım biçiminin yoğun olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Bunlar metinsel bağlamda olduğu kadar oyunculuk ve tasarım açısından da bu biçimin kullanımına örnek oluşturmaktadır:

> *"HAENSCHEN RİLOW: (Elinde ışık, kapıyı ardından kilitleyip klozet kapağını açar) Bu gece dua ettin mi Desdemona? (Palma Vecchio Venüs resminin bir reprodüksiyonunu koynundan çıkarır) Paternoster duasına hiç benzemiyorsun melek. -Seni Jonathan Schlesinger'in vitrininde görmüştüm; yüce mutluluğun o en tatlı anını yaşarmış gibi, baygın, dikkatli bakışlarla bekliyordun gelecek birini- vitrinde gene böyle büyüleyiciydin; bu yumuşacık uzuvlar, kalçaların bu yumuşak yuvarlaklığı, bu gencecik diri göğüsler- oo, seni yapan o büyük usta, senin ondört yaşındaki orijinalinin, gözleri önünde, boylu boyunca divanda yatışını gördüğünde kim bilir nasıl mutluluktan sarhoş olmuştur.(…)"*[192].

Daha önceki sahnelerden birinde, ablasının doğum yaptığını söyleyen Wendla, annesine üremenin nasıl olduğunu sormuştur. Annesinin cinsel konulardaki

---

[*] Çevirmen, metnin orjinalinde, penis ve vajina sözcüklerinin kullanılmış olduğunu belirtmiştir.

[191] Frank Wedekind, "İlkbaharın Uyanışı", **Toplu Oyunları 1**, Çev:Nesrin Kazankaya , Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1997, s: 246.

[192] **Y.a.g.e.**, s:252.

kandırmacaları bu kez işe yaramamaktadır. Çocukları leyleğin getirdiğini söyleyen annesine, buna inanmadığını söyleyen Wendla, ısrarla gerçeği öğrenmek ister. Ancak annesi yine geçiştirici bir yanıt vererek onu başından savar. Sonraki günlerde Wendla, samanlıkta karşılaştığı Melchior'la yakınlaşır. Bu sahnede Melchior'un cinselliği durdurulamayacak kadar şiddetle ortaya çıkar:

> *"WENDLA: Öpme Melchior! Öpme!*
> *MELCHİOR: Yüreğinin atışını duyuyorum.*
> *WENDLA: İnsan öpüyorsa aşık demektir.--- Yapma, yapma!*
> *MELCHİOR: İnan bana aşk diye bir şey yok! Bencillik hepsi, egoizm! Ne sen bana aşıksın, ne de ben sana!*
> *WENDLA: Yapma!--- Olmaz Melchior!---*
> *MELCHİOR: Wendla!*
> *WENDLA: Ah Melchior! --- Yapma—yapma"*[193].

Bu olaydan sonra, hamile kalmanın sadece evli kadınların başına gelebilecek bir şey olmadığını öğrendiğinde, annesi ona gerçekleri anlatmadığı için pişmanlık duyacaktır. Ama esas pişmanlık, bebeğin düşmesi için içirilen ilacın Wendla'nın ölümüne neden olmasıyla gelir.

Oyunda ayrıca bir de homo-erotik bir sahne bulunmaktadır. Belki de antik çağlardan sonra ilk kez homo-erotik bir sahne tiyatroda yeniden yer bulur. Bu sahne dönemin özellikleri ve cinsellik algısı düşünüldüğünde son derece çarpıcı bulunmuş olmalıdır:

> *"ERNST: Nesi öyle güzel olacak bu anın peki?*
> *HAENSCHEN: Neden olmasın ki?*
> *ERNST: İnsan yalnızsa – belki ağlar bile!*
> *HAENSCHEN: Üzülmece yok! (Ernst'i dudaklarından öper)*
> *ERNST: (Haenschen'i öper) Evden çıktığımda, seninle konuşup hemen geri dönmeyi düşünüyordum.*
> *(…)*
> *ERNST: (…) Sana rastlamasaydım, sakinleşemezdim. Seni seviyorum Haenschen, daha hiçbir varlığı böyle sevmedim"*[194].

Yazarın en çok ses getiren ve ardıl yaratan diğer oyunu **Pandora'nın Kutusu** adlı oyundur. **Yeryüzü Ruhu** adlı oyunun baş kişisi de yine Lulu'dur. Wedekind, Paris'te izlediği *Lulu* adlı bir pantomimden etkilenerek bu iki oyunu yazmıştır. Her iki oyunda da erotik aşkın baskınlığı söz konusudur. 1894'de tamamlanan ilk özgün metin, gerek basım ve gösterim koşulları, gerek sansür uygulamaları nedeniyle 1913'e kadar Wedekind tarafından pek çok defa yeniden ele

[193] **Y.a.g.e.**, s:256.
[194] **Y.a.g.e.**, s:290.

alınmak zorunda kalmıştır. Son ele alınışıyla bu iki oyun **Lulu** başlığıyla birleştirilmiştir. Kimi tiyatro tarihçileri **Lulu** adlı oyunu, ilk modern oyun olarak kabul etmektedirler[195]. Sonraki yıllarda operaya ve sinemaya da uyarlanan **Lulu**, tiyatral anlatımda erotik olanın yoğun ve son derece etkili bir şekilde kullanıldığı önemli bir oyundur.

Başlı başına erotik öğelerle dolu bir oyun olan **Lulu**, pek çok defa yasaklanmış, sansüre uğramış olmasına rağmen, son derece çarpıcı mesajlar taşımaktadır. Burjuva ahlakının ikiyüzlülüğünü, kapitalizmin insanı nasıl nesneleştirdiğini anlatan **Lulu**, erotik olanın sadece hafif konulara özgü, eğlendirici farslara, komedilere ve vodvillere değil, trajedilerde ve ağır konularda da bir anlatım biçimi olarak uygulanabileceğine güzel bir örnektir. Oyun, sınıf atlamak isteyen bir genç kadının, güzelliğini ve dişiliğini kullanarak yükselişe ve ardından yine paranın etkisiyle düşüşe geçişini gözler önüne sermektedir. Oyunda erotik anlatım biçimi, metinsel olarak dilde ve diyaloglarda, oyunculuk olarak, jest, mimik ve seslerde, tasarım olarak dekor öğelerinde ve özellikle ayrıntılı kostüm betimlemelerinde son derece yoğun olarak kullanılmıştır. Hatta öyle ki oyundaki tüm erotik anlatım biçimlerini aktarmak için neredeyse tüm oyunu yazmak gerekir. Ancak örnek teşkil etmesi açısından bazı örnekleri aktarmakta yarar var.

İlk perdede Lulu'nun, resmini yapması için poz verdiği Schwarz'la erotik oyunlar oynamaya başladığını görürüz. Oyunculuk anlamında erotik anlatım biçiminin kullanılması için son derece uygun bir sahnedir:

> *"LULU: (gözlerini açarak) Aşağıya düşüyorum.*
> *SCHWARZ: Bu dünya aşağılık…*
> *LULU: Ta aşağılara…*
> *SCHWARZ: Nen var?*
> *LULU: Fırtına…*
> *SCHWARZ: (çıplak kolundan öper) Çıkar üstünü…*
> *LULU: Soğuk çok…*
> *SCHWARZ: Lütfen… (Giysisini aşağıya doğru çıkarmaya çalışır)*
> *LULU: Bırak…*
> *SCHWARZ: Gel, o halde…*
> *LULU: Nereye…*
> *SCHWARZ: Odaya…*
> *LULU: Dönebilir…*
> *SCHWARZ: Bir dakika sadece…*
> *LULU: Niye…*
> *SCHWARZ: Seni seviyorum…*
> *LULU: (Tüyleri ürperir) Ah…*

[195] Bkz: Aziz Çalışlar, "Wedekind ve Lulu", Frank Wedekind, **Toplu Oyunlar 1**, Çev: Aziz Çalışlar , Mitos Boyut Yay., 1.Basım , İstanbul 1997, s: 9-15.

SCHWARZ: (pantolon paçalarını yukarıya sıyırarak) Tatlım…
LULU: (Elini tutarak) Bırak…
SCHWARZ: (öper) Gel, o halde…
LULU: Burada daha iyi…
SCHWARZ: Burada…
LULU: İstiyorsan…
SCHWARZ: Üstünü çıkarayım…
LULU: Niye…
SCHWARZ: Sevişelim diye…
LULU: Seninim ben!"[196].

Lulu'nun bu tür yaklaşımları, neredeyse oyundaki diğer tüm erkek oyun kişileriyle tekrarlar. O, erkekleri baştan çıkarmak için dişiliğini kullanmakta hiç tereddüt etmez. Oyunun neredeyse her perdesinde ayrı bir erkekle evlenir. Evlenmekteyken de diğer erkekleri baştan çıkarmaya ara vermez. Üçüncü perdede, eşinin oğluyla bu türden bir yakınlaşma yaşar:

"LULU: İstemezdim yoksa. Hiç istemezdim. Yo- insanın her tarafının öpülmesi çok daha hoş – her tarafının!
ALWA: (Başını kucağına yaslayarak) Sen fanteziler kuruyorsun- Benim kan beynime sıçrıyor- Katja! Yumuşacık ipeğin altında o kıvrak vücudun!- Gömleksiz – iç çamaşırı yok- sadece sen- ellerimin altında! Artık kadın oldun sen- Sıska bir genç kızdın- Kusursuzsun şimdi- Ve hala genç kız tazeliği var! Her tarafın hazır, beni bekliyor – Katja!- istiyorum. İnsanları bilirsin işte- Terbiyem Bozuldu!... Şu yumuşacık ipek – her çıkıntıyı sarıyor…
LULU: (parmağını saçlarının arasına sokarak) Bu sadece gündüz elbisem benim…
ALWA: Hayır, tanrım- O üstündeyken seninle sevişmek istiyorum! Parmaklarımın altından kayan şu ipek…"[197].

Yine, oyunda parantez içi açıklamalarıyla desteklenen erotik anlatımlar vardır. Genelde giriş bölümünde belirttiğimiz erotik kodlamaların burada kullanıldığını görürüz. Erotik bir kodlama olarak ayak, bilek, koltukaltı, oyunda pek çok kere kullanılmıştır:

"ALWA: (Elini öpücüklere boğar, yüzük parmağını ayırarak arasını öper.)
(…)
ALWA: Diz çöker, çıplak kolunu başının üstüne koyar, koltukaltını öper.)"[198].

Yine, adeta bir sözsüz oyun gibi, sadece oyunculukla çözümlenebilecek parantez içi erotik anlatım biçimi örneklerini de bu oyunda görmek mümkündür:

"MR. HOPKİNS: (Odanın içinde, kollarını havaya açmış, gökyüzüne umutsuzca bakarak, oradan oraya, deliler gibi zıplamaya başlar.)

[196] Frank Wedekind, "Lulu", **Toplu Oyunlar 1**, Çev: Aziz Çalışlar, Mitos Boyut Yay., 1. Basım , İstanbul, 1997, ss:43,44.
[197] **Y.a.g.e.,** ss:93-94.
[198] **Y.a.g.e.**, s:96.

LULU: (Yaklaşır, beline dolanır, işaret parmağını dudaklarına götürür ve başını olumsuz anlamda sallar.)
MR. HOPKİNS: (İki eliyle başını kavrayarak dudaklarından öper.)
LULU: (Ensesine yapışır, göğsünü dayar, dudaklarından uzun uzun öper.)
MR. HOPKİNS: (Sessizce gülerek kurtulur, sağ öndeki şilte ile sol arkadaki şezlonga soran gözlerle bakar.)"[199].

Tasarım bağlamında, yine özellikle parantez içlerinde gerek kostümlerde gerekse Lulu'nun tablosu gibi öğelerde erotik anlatım biçiminin örnekleri bulunur. Lulu'nun kostümleri, parantez içlerinde detaylı olarak betimlenmiştir:

"LULU: (Hayli dekolte, fişü yakalı, Nil yeşili ipek bir sabahlıkla…)
(…)
LULU: (Giysisini dizlerinin altına sıkıştırır- bu arada, koyu yeşil terlikleri ayağından düşer)
(…)
SCHWARZ: Güzelliğinden mi? Kolun bacağından mı? Vücudunun şeklinden mi? (Giysisini yukarı doğru sıyırır, açık yeşil çorapları dizinin üstüne kadar ortaya çıkar)"[200].
"(Geschwitz, siyah eldivenli elleri, mufun içinde sımsıkı birbirine geçmiş, otomanın üstünde oturur. Lulu, onun önünde, bir koltukta, üstünde açık renk, göğsü derin dekolte, iri çiçekli bir gündüz giysisi; basit bir topuz yapan saçlarını altın bir toka tutar; ayaklarında beyaz atlas ayakkabılar, ten rengi çoraplar. (…))"[201].

Tıpkı, **Baharın Uyanışı** adlı oyunda olduğu gibi, bu oyunda da homo-erotik öğeler bulunmaktadır ancak diğer oyunun aksine bu kez iki erkek arasındaki erotizm değil, iki kadın – Lulu ve Geschwitz – arasındaki erotizm sahne bulur:

GESCHWİTZ: (içeriye girer, utangaç gözlerle) Lulu…
LULU: (öne doğru götürerek) Ne söyleyeceksem yapacaksınız bu akşam, dinliyor musunuz?
GESCHWİTZ: Evet..
LULU: Dinleyin, yaparsanız, yarın gece…
GESCHWİTZ: Ne? Ne?
LULU: Benimle yatabilirsiniz…
GESCHWİTZ: (Lulu'nun elini kavrar, öpücükler yağdırır) Ah!
LULU: Beni kendiniz soyabilirsiniz…
GESCHWİTZ: Ah! Ah!
LULU: Saçlarımla oynayabilirsiniz.
GESCHWİTZ: Ah Lulu!"[202].

Oyunlarında erotik anlatım biçimini kullanan başka bir yazar da 1862 Viyana doğumlu Arthur Schniztler'dir. Genel olarak tek perdelik oyunlar yazan Schnitzler, **Gönül Eğlencesi** adlı oyunla adından söz ettirmeyi başarmıştır. Çok sayıda romanı da bulunan yazar, Freud'dan etkilenerek insanların tutku ve cinsel sorunlarını temel

[199] **Y.a.g.e.**, s: 177.
[200] **Y.a.g.e.**, ss:51-56.
[201] **Y.a.g.e.**, s: 83.
[202] **Y.a.g.e.**, s.151.

alan **Kız Kardeşler ya da Casanova Spa'da**, **Kız Kaçırma Güldürüsü** ve **Sıradakiler** gibi kısa oyunlar yazmıştır. 1895 yılında yazdığı **Gönül Eğlencesi** (Liebelei), Freudyen etkinin bariz bir şekilde hissedildiği bir oyundur. Baş oyun kişisi Fritz, soylu ve tanınmış bir adamın karısıyla ilişki yaşamaktadır. Aynı zamanda saf bir genç kız olan Christine ile de gönül eğlendirmektedir. Aşktan gözü kör olan Chiristine olan bitenden habersizdir. Derken sonunda Christine'ne Fritz'in eşiyle birlikte olduğu soylu adam tarafından düelloya davet edildiği ve hayatını kaybettiği söylenir. Christine büyük bir hayal kırıklığı yaşarken oyun son bulur. Özellikle, Fritz'in Christine ile gönül eğlendirdiği sahnelerde erotik yaklaşımlar bulunmaktadır. Fritz, bu sahnelerde genel olarak kendini tam olarak vermekten kaçınır ancak gönül eğlendirmekten de vazgeçmez:

> *"FRİTZ: O zaman kalk, bana doğru gel. (Kız onun yanındadır) Sen de biliyorsun ki, bu dakikada sen beni ne kadar seviyorsan ben de seni o kadar seviyorum. (Kız bir şeyler söylemek isterken) Sonsuzluktan bahsetme… (Daha fazla kendisi için) İhtimal, öyle anlar olur ki sonsuzluk kokuları saçar… Bizim anlayabileceğimiz tek şey budur: bize ait olan tek şey… (Kızı öper. Sessizlik. Fritz ayağa kalkar. Giyinmeye hazırlanarak) Odan ne güzel ne hoş…(Pencerenin önünde durur) Birçok binaların ortasında bulunduğu halde dünyadan uzak olmak… İşte ben de böyle bir yalnızlık tahayyül ediyorum. Seninle baş başa… (Sesini alçaltarak) böyle saklı…*
> *CHRİSTİNE: Her zaman böyle konuşsan… Hemen hemen inanabilirdim…*
> *FRİTZ: Ne diyorsun Christine!*
> *CHRİSTİNE: Tahayyül ettim kadar beni sevdiğine… Beni ilk defa öptüğün gün… O günü hatırlıyor musun?*
> *FRİTZ: (Heyecanla) Seni seviyorum! (Kızı kucaklar; sonra hızla ayrılır) Fakat artık bırak da gideyim…"*[203].

Oyunun adından da anlaşılacağı üzere, gönül eğlencesi, ya da konumuz bağlamında ifade etmek gerekirse cinsel tutkuların kurbanı olmak, metnin ana temasını oluşturmaktadır.

1900'lü yılların ilk çeyreği sahne üstü anlatımda farklı biçimlerin denenmeye başlandığı bir süreçtir. Bu farklı biçimlerden konumuz açısından en önemli olanı tiyatro sahnesinde ilk kez 1918 yılında kullanılmıştı: Çıplaklık. Elbette çıplaklık, daha önceleri de özellikle salt cinsel uyarım yaratmak adına striptiz kulüplerinde ya da genelevlerde kullanılmaktaydı. Ancak 1860 ve 1870'li yıllarda genç erkeklerin, genelevler ya da kulüpler dışında çıplak kadın görmek için, anatomi derslerine kaçak girdikleri bilinmektedir. Oysa çıplaklık kavramını tiyatro ve bulvar yapımları için daralttığımızda, sahnede çıplaklığın ilk kez 1918 yılında aniden keşfedildiği görülür.

[203] Arthur Schnitzler, **Gönül Eğlencesi**, Çev: Kemal Kaya, Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul, 1944, s:70-71.

Fransız yönetmen Paul Derval, tiyatral bir etki yaratmak için sahne üzerinde çıplaklığı kullanan ilk modern yönetmendir. Derval, *The Folies Bergére*'de çıplak dansçıların da yer aldığı görkemli bir revü yönetmiştir[204].

Fotoğraf 15 1920'lerde Folies Bergére*

Sonraki yıllarda sahne üzerinde çıplaklığın, erotik bir anlatım aracı olarak, giderek yaygınlaşmaya başlaması bundan sonra, 1930'larda olacaktır. Çünkü tam da bu süreçte özellikle Britanya'da erotik anlatım biçiminin en büyük engelleyicilerinden biri olarak tanımlayabileceğimiz sansür uygulamaları hız kazanmıştır. Özellikle sinema sanatının da giderek yaygınlaşmasıyla birlikte, 1800'lü yıllarda tiyatro ve edebiyata uygulanan sansür, 1912 yılından itibaren filmleri de kapsamaya başlamıştı. Fiziksel çıplaklığın sahnelenmesi sansür nedenleri arasında yer alıyordu. 1911 yılında Nobel Ödülü alan Maeterlinck'in 1902 yılında Londra'da sahnelenmek istenen **Monna Vanna** adlı oyunu, Britanya sansür kurulunca çıplaklık barındırdığı için yasaklanmıştı. Oysa ki yazar bu oyunda çıplaklığı –daha çok soyunmayı- belirsizliğin abartılması amacıyla kullandığını belirtiyordu. Oyun kişisinin

[204] Bkz: John Elsom, **Erotic Theatre [Erotik Tiyatro]**, Secker & Warburg, London, 1973, ss: 10-11
* Kaynak: http://www.leavinglv.net/foliesparis.jpg

bahanelerinden arındığı sahnede bir jest olarak soyunma sahnesi vardı ve tümden bir çıplaklık söz konusu değildi. Buna rağmen sansürden kurtulamamıştı. Sansür kurulunun yöneticisi Mr. Redford, sekiz yıl boyunca bir sürü film ve yirmiye yakın oyunun sansürlenmesine karar vermişti. Bu oyunlar, Maeterlinck'in kimi oyunlarının yanında, Garnett'in **Kırılma Noktası**, Shelley'in **The Cenci** ve Brieux'nun **Analık** ve **Mr. Dupont'un Üç Kızı** gibi pornografik olmayan, ancak cinsel konulara değinen, toplumun ensest gibi kimi cinsel davranışlarını tartışan oyunlardı. Yasakçı zihniyet, Viktorya çağının ve Hıristiyan tutuculuğunun bir uzantısıydı[205].

Tiyatroya uygulanan sansürün bir başka nedeni, kullanılan dildi. Tiyatro, antik dönemlerden beri genel olarak koşuklu bir dille yazılmaktaydı ancak XVIII. yüzyıldan sonra bu dil önemini kaybetmiş, yerini düz yazıya bırakmaya başlamıştır. XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren de düz yazı artık tiyatral bir dil olarak kabul edilmiştir[206]. Düzyazı geleneği, gerçekçilik akımıyla birlikte daha güncel bir hale gelmişti. Ancak tiyatral dilde değişen tek şey, düz yazı kullanımı değildi. Seksüel dil diye tanımlayabileceğimiz kimi argo sözcükler de artık tiyatro dilinde kendilerine yer bulmaya başlamışlardı. XIX. yüzyılda s...ş, s.k, a., y…k gibi kimi argo sözcükler sadece alt tabakadan insanların sarhoşken kullandıkları sözcüklerdi ve kendi seviyelerini yansıtmaktaydı. Bu sözcükler elbette ki bu çağda da erotik olarak algılanmamaktaydı. Dolayısıyla pornografik niteliğini korumaktaydı. Giriş bölümünde de belirtildiği üzere, fotoğraf ve sinema gibi kimi sanatlarda pornografi daha kolay kullanılabiliyorken, tiyatro sanatında pornografi uygulamaları çok da kolay bir şey değildir. Okunmak üzere yazılan pornografik oyun örnekleri de yok değildi. Örneğin, 1879 yılında yazılan **Harlequin Prince Cherrytop** ve **The Demon Masturbation** isimli iki oyun, hiçbiri sahnede gerçekleştirilemeyecek kimi parantez içi yönergelere sahiptir: *" Bahçenin ortasında, bir çeşmeyi simgeleyen bir kadın vardır, amuda kalkmış dikine doğru işemektedir"*[207].

Bu örnek, pornografinin hem teknik hem de estetik nedenlerle tiyatro sanatında kendine yer bulamayışının bir göstergesi sayılabilir. Ancak bu tür kullanımlar, pornografik olanın dışında argo sözcüklerin tiyatral anlatımın bir parçası olması yolunda öncülük etmiştir. Buna verilebilecek belki de en belirgin örnek Alfred Jerry'nin **Kral Übü** adlı oyunudur. Perde açıldığında seyirci ilk olarak Übü Baba'nın

[205] Bkz: Elsom, **a.g.e.**, ss:105-125.
[206] Bkz: Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, Metis Yay., 3. Basım, İstanbul, 1992, ss:11-19.
[207] Akt: Elsom, **a.g.e.**, s:7.

"Bok" diye bağırışını duyar. Paris tiyatro çevresine bomba gibi düşen, kimilerince yerilen, kimilerince göklere çıkarılan **Kral Übü**, tiyatral dilde argonun daha ilk replikte kullanıldığı ilk oyundur.

XX. Yüzyılın tiyatrosunda belirleyici olan ana unsurlardan birinin Wagner müziği olduğu belirtilmişti. Erotik algının değişiminde de müziğin ve dansın etkileri olmuş, vals ve kankan danslarının gelişimiyle bu etki iyice belirginlik kazanmıştı. 1900'lü yılların ilk evresinde, erotik anlatım biçiminin kullanıldığı diğer bir sanat dalıda müzik olmuştu. Gittikçe daha fazla kitleye ulaşan müzik sanatında bir popülerleşme ve buna bağlı olarak dans sahne anlatımına doğru uzayacak olan başka bir erotik etkiyi hazırlamaktaydı. Bu etki geçmişin sömürgeci ülkeleri olan Portekiz ve İspanya'da metropollerin çağrısı üzerine Latin Amerika'dan gelen grupların, Paris turnesiyle yayılmaktaydı. Kısa süre içinde tüm Avrupa'ya yayılan bu Latin kökenli müzik ve bu müzikle ifade bulan tango, yeni bir sahne üzeri erotizmi doğurmaktaydı. Hatta öyle ki *"bu müziğin her an infilak etmeye hazır ritimleri ve inatçı melankolisi, burjuvaların dünyasının bedenleri mesafeli tutma anlayışını yeni bir erotizm anlayışını içinde eritip yeniden biçimlendirdi"*[208]. Buradan doğan etkinin izlerini müzikallerde kullanılan erotik anlatım biçiminde de görmek mümkün olacaktır.

Birinci Dünya Savaşını takip eden süreçte, 1920'lere Hollywood gösterim sanatlarında ön plana çıkmaya başlamıştır. 1950'lerde televizyonun yaygınlaşıp sinema sanatının etkisini kırana dek, 1920'lerde Hollywood, hala Viktoryen ahlakın etkisindeydi. Ancak sinema sanatının gelişimiyle birlikte Viktoryen ahlak, erotik olanı, pornografiye karşı bir koz olarak kullanmayı seçmiştir. Kamuya açık bir şekilde gösterilen filmlerde erotik olanın bu kullanımı, pornografiye alternatif olması açısından ve kontrol edilebilirliği ile doğrudan Viktoryen ahlakın ifadesi olarak yer bulmuştur:

> "*Çünkü hep söylediğimiz gibi, erotik filmler, pornografik filmin aksine, ahlakın üzerindeki basıncı azaltıcı bir sübap olmadıkları gibi, abu ahlak anlayışına karşı çıkan bir protesto, bir muhalefet de değillerdir; tersine, doğrudan bu ahlakın (basınç ve baskı altındaki ahlakın) ifadesidirler. Üstelik pornografi, hemen yirminci yüzyılın başında, viktoryen ve püritan zihniyete ve yaşama duygusuna tam denk düşerken, erotiğin genel (halka açık) eğlence çerçevesinde sunulması, pek de yenilir yutulur lokma olmamıştı. Erotik örtünmeye muhtaçtı; mitolojik bir gizlenmeye ihtiyacı vardı; tüketim metaı olarak hoşgörülmemeli, cinsellik, egzotik ya da mistik bir dünyaya*

[208] Wicke, **a.g.e.**, s: 112.

kaydırılmalıydı. Ancak bu koşullar altında, kendini genele sunabilirdi. Yüzyılın başında, etkililiğini sürdüren püritan zihniyet mirası, erotik gösterimin, gerçek hayat ile her türlü ilinti ve bağının inkarını talep etmekteydi. Erotik gösterilecekse, hayat ile aslında ilintisiz bir şey olarak gösterilmeliydi"[209].

Böylelikle sessiz sinema döneminin ilk erotik filmleri halka açık gösterimlerle seyirciye sunulmaya başlanmıştır. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, fantastik, gerçek hayatla somut bir bağı yokmuşçasına soyutlanmış bu filmler, farklı bir kadın dolayısıyla cinsellik imajı sunmaktadır. Sinema tarihinin ilk gerçek yıldızlarından biri olarak kabul edilen Theda Bara, kendisine rastlayan her erkeğe felaket getiren, karşı konulmaz kadın tipini (femme fatal) 1914 yılında çekilen **A Fool There Was** filmiyle canlandırmıştır[210].

XX. Yüzyıl tiyatrosunda kendini gösteren yeniliklerden biri de kuşkusuz yönetmenin ön plana çıkmasıydı. Yönetmenin ortaya çıkışıyla birlikte, erotik anlatım biçimi, metinde olmasa da yönetmenin yorumunda kullanılabilir bir hal almaya başlamıştı. İki dünya savaşı arasında tiyatro sanatının en önemli yönetmenleri arasında, aynı zamanda birer kuramcı olan Antonin Artaud ve Bertolt Brecht dikkat çekmektedir. Her iki yönetmen de tiyatroya ilişkin geliştirdikleri kuramlarıyla modern tiyatronun biçimlenişinde önemli rol oynamıştır.

1896 yılında Fransa'da dünyaya gelen Artaud, 1920'lerde Paris'e yerleşerek yönetmenlik yapmaya başlamıştır. Andre Breton ve Louis Aragon'la birlikte sürrealist hareketin içinde bulunan Artaud, 1927 yılında sürrealistlerle bağını koparmıştır. Avangard tiyatronun babası kabul edilen Artaud, 1932 ve 1933 yıllarında Vahşet Tiyatrosu başlıklı manifestolarını yayınlamış, tiyatro konusundaki, döneme göre uç sayılabilecek görüşlerini **Tiyatro ve İkizi** adlı kuramsal kitabında toplamıştır. Artaud'ya göre tiyatral gerçeklik, sıradan gerçeklikten farklıdır ve *"gündelik yaşamı kopya etmeye yönelik girişim sahnenin kendisini bozguna uğratması anlamına gelir"*[211]. Bu görüşlerini paylaşmak için yazdığı manifestolardan ilki olan ideal tiyatro ve sonuncusu olan Vahşet Tiyatrosunda cinsel imalar dikkat çekmektedir:

"Her iki konunun da cinsel imaları vardır ve fazlasıyla karışık tepkiler uyandıran temel insani güdülerle ilgilidir. Her ikisi de toplumun sakladığı sömürü biçimlerini ortaya koyar, fakat böyle yapmak, bir ahkali duruş olmadan nesnel olarak 'bir şey'i sunmaktır. Her ikisi de çatışma içinde

[209] Roloff - SeeBlen, **a.g.e.**, s:121-122.
[210] Bkz: **y.a.g.e.**, ss: 122-123.
[211] Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev: Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman, Dost Yay., 1. Basım, Ankara, 2004, s:95.

birçok insanı gösterir. Odağı bireyin üzerinden olayın üzerine çevirir ve seyirciyi duygusal olarak aksiyonun içine çekmek için belli hareket kalıplarını kullanır.Artaud'un asıl sahne yapıtı, onun metafizik yazılarındaki varoluşun bir tanımlaması olarak ortaya çıkan 'vahşet', (tıpkı Jarry'nin grandguignol'ü [büyük kukla] kullanışı gibi büyütme yoluyla) tepkiyi çoğaltmak için kullanılan araçtan başka bir şey değildir: 'Seyirciyi sarsacak ve gösterinin iç dinamizminin sınırına yerleştirecektir'"[212].

Bu sarsış ki şiddet kullanarak olabileceği gibi, cinselliğin ya da erotik anlatım biçiminin kullanımıyla da sağlanabilmektedir. Böylelikle erotik anlatım biçiminin, seyirciyi sarma, aksiyona yönlendirme gibi amaçlarla da kullanılması mümkün hale gelir. Bunu örneklemek gerekirse, yukarıda da belirtildiği gibi, yazıldığı dönemde sansüre maruz kalan, Shelly'nin uç cinsel göndermeler taşıyan oyunu **The Cenci**, Antoine Artaud tarafından 1935 yılında ele alınmış, bu beş perdelik oyunda erotizm sarsıcı bir öğe olarak kullanılmıştır. Artaud'dan sonra pek çok farklı versiyonu sahnelenen **The Cenci** adlı oyun, İtalyan bir ailenin ensest barındıran trajedisini konu almaktadır. Kont Cenci, dünya üzerindeki kötülüğü somut olarak temsil etme hırsına sahiptir. Simgesel olarak oğullarının kanını içer, kızına tecavüz eder ve Tanrının onları yıkmasını kutladığı bir seks ziyafeti düzenler. Sonrasında yakalanarak idam edilir. Artaud bu oyunun rejisinde, simgesel anlatımı kullanmıştır. O, Cenci'nin baba kimliğini din ve devleti sembolize etmek üzere yorumlamıştır. Sahne üzeri göstergelere bakıldığında, doğalcılığı dışlayan uygulamalar dikkati çekmektedir. Örneğin seks ziyafeti sahnesi, mekanikleşmeyi, insansızlaşmayı simgeleyen bir saatin kıyaslanmasıyla gerçekleştirilir[213]. Oyun, kapatılmadan önce sadece on dört kere sahnelenebilmiştir.

Alfred Jarry Tiyatrosunda Artaud'nun erotik anlatım biçimini kullanmak istediği bilinen diğer bir oyun Roger Vitrac'ın **Aşkın Gizemleri** adlı oyundur. 1927 yılında Artaud tarafından sahnelenen bu oyun, kelimenin tam anlamıyla bomba etkisi yaratmıştır. Hem kullanılan vahşet öğeleri hem de kullanılmak istenen erotik anlatım biçimi bakımından büyük bir tepki doğurmuştur. Oyunun finali, bir vahşet öğesi olarak, sahneden açılan bir ateşle, seyircilerden birinin öldürülmesiyle son bulmaktadır. Elbette ki vurulan "seyirci" daha sonra gülerek ortaya çıkmaktadır. Ancak o ortaya çıkana kadar diğer seyirciler üzerinde yaratılan etkinin büyüklüğü tahmin edilebilir. Erotik öğe olarak da yine Artaud'nun uç bir kullanımı tercih ettiği bilinir. Artaud, aşıkların erotizmini sahne üzerinde gerçekleştirilmesini istemiştir.

[212] **Y.a.g.e.**, ss:95-96.
[213] Bkz: **y.a.g.e.**, ss: 96-100.

Ancak erotik anlatım biçimi, bu uç kullanımda erotik özeliklerini kaybedecek, tiksinti verici bir boyuta ulaşacaktır. Bu nedenle Artaud'un erotik anlatım biçimi, Jarry vari bir saldırıya geçişin basamağı olarak nitelendirilebilir. Saldırıya dönüşmeden önce erotik kabul edilebilecek anlatım biçimi, Antoine'in, başroldeki kadın oyuncunun tüm güzelliği ve cazibesiyle her konuştuğunda yellenmesini istemesiyle son bulur. Böylelikle erotik anlatım biçimini sonlandıran şey müstehcenlik olarak karşımıza çıkar. *"Çocuksu bir müstehcenlik taşımasına rağmen, eleştirmenler tiksinti içeren, yorumlar yaparken, bu bölümü oynayan aktris de, kendisinden ne istendiğini fark ettiğinde yaygaralı bir biçimde rolünü bıraktığını açıkladı"*[214]. Erotik anlatım biçimini, vahşete giden bir basamak olarak diğer yapımlarında da deneyen Artaud, **Meksika'nın Fethi** ve **Kan Fışkırması** gibi oyunlarında da erotik anlatım biçimini, vahşete varan bir uygulamayla sahne üzerinde sonlandırmıştır. Söz gelimi, **Kan Fışkırması** adlı oyunda, fahişe ve genç erkek orgazma ulaştıktan sonra birbirlerinin gözlerini yemektedirler. Orgazma kadar giden süreci erotik olarak tanımlayabilmek mümkünse de, sonrası için yapılabilecek tanımlama vahşettir. Sonuç olarak, erotik kullanım biçimi, Artaud tarafından, tek başına değil, vahşete giden bir ara geçiş olarak kullanılmıştır. Bu da erotik olanın, doz aşımıyla varabileceği yerlere verilebilecek bir örnek olarak kabul edilebilir.

Öte yandan, XX. yüzyıl tiyatrosunun önemli isimlerinden Alman kuramcı ve yönetmen Bertolt Brecht, Piscator'un ilk kez 1920'lerde kendi sahne çalışmaları için kullandığı "epik tiyatro" tanımını geliştirerek, farklı bir tiyatro kuramı geliştirmiştir. Brecht'e göre, tiyatro, seyircisiyle özdeşleşmemeli, eğlendirdiği kadar, seyirciye karar verme yetkesini de sağlamalıydı. Bu da "yabancılaştırma" ile mümkün olmaktaydı. Tarihsel ve diyalektik olmak üzere iki ayrı odak noktası bulunan yabancılaştırma etkisi ile yapılmak istenen şey, tarihselleştirmenin sağladığı süreç kavramından ve diyalektiğin sağladığı karşıtlıktan yararlanarak, toplumsal gerçekliğin değiştirilebilir bir süreç olduğunu vurgulamaktı[215]. Bir tiyatro adamı olarak Brecht, kendi dünya görüşü çerçevesinde tiyatronun, tanrı yazgısıymışçasına kabul edilen düzeni sorgulatması gerekliliğinden yola çıkıyordu. Kimi oyunlarında kullandığı erotik anlatım biçimleri ise, kendi kuramıyla çelişmeyecek bir biçimde, yabancılaştırma etkisiyle simgesel anlamlar taşımaktaydı. Burjuvazinin sığlığını, meta düşkünlüğünün yarattığı değer erozyonunu ele aldığı **Küçük Burjuva Düğünü**

[214] **Y.a.g.e.**, s.102.
[215] Bkz: Candan, **a.g.e.**, ss:157-158.

adlı oyun 1920'li yıllarda yazılmıştır. Bu oyunda erotik anlatım biçiminin kulanım nedeni, konunun –bir düğün olmasından kaynaklanan- uygunluğudur. Yazar bu oyununda, söz konusu anlatım biçimini, burjuva dünyasının sevgiyi kaba bir cinselliğe dönüştürüşünün simgesi olarak kullanmıştır:

> *"Gelin: İkimiz baş başayız yeter de artar bile.*
> *Damat: Neyse, çok şükür yalnız kalabildik.*
> *Gelin: Bu ceketle amma da berbat bir halin var ha!*
> *Damat: Ya sen gelin elbisenle…*
> *(Damat Gelin'in üzerinden elbiselerini çeker. Elbise önden, yukarıdan aşağıya yırtılır.)*
> *Gelin: Yırtıldı! Hapı yuttu!*
> *Damat: Vız gelir!*
> *(Gelin'i kucaklar)*
> *Gelin: Ne kadar sert, ne kadar güçlüsün!*
> *Damat: Sen de ne kadar hoşuma gidiyorsun. Hele şu göğsün…*
> *Gelin: Ay, canımı acıtıyorsun sevgilim!*
> *Damat: (Onu açtığı kapıya doğru sürükler. Tokmak elinde kalır.) Tokmağa bak! O da! Hah hah hah! (Tokmağı kandile fırlatır, kandil düşer, söner.) Gel!*
> *Gelin: Amma yatak! Hi hi hi…*
> *Damat: Nesi var yatağın?*
> *Gelin: O da çökecek görürsün!*
> *Damat: Çöksün, vız gelir!*
> *(Gelin'i sürükler, sahne kararır.)"*[216].

Brecht'in kullandığı erotik anlatım biçimi, Artaud'nun kullanımıyla ne şeklen ne de amaç yönünden benzerlik gösterir. Artaud'nun kullanımı seyirciyi kışkırtmaya yönelik bir saldırının hazırlığı olarak görülürken, Brecht sadece gerektiği yerde, simgesel bir aktarım amacıyla ele almıştır. Bu da erotik anlatım biçiminin farklı amaçlarla ve farklı biçimlerde kullanılabilirliğinin bir işareti olarak kabul edilebilir.

Fransa'nın asi ve üretken çocuğu Jean Genet de tiyatral anlatımda erotik biçime sıklıkla başvuran bir yazardır. Sadece romanlarında değil, oyunlarında da cinselliğin ve erotizmin varlığı net bir şekilde hissedilir. 1910 yılında kimsesizler yurduna bırakılarak başlayan yaşamı, hırsızlık ve fuhuş nedeniyle defalarca girdiği hapishanelerde geçmiştir. 1948 yılında yayınladığı **Hırsızın Günlüğü**, otobiyografik bir roman olarak Genet'nin yaşamını anlatmaktadır. Suç ve cinsellik onun yaşamının olduğu kadar eserlerinin de önemli bir parçasıdır. Oyunları içinde en çarpıcı olanı, dünyanın egemen figürlerini acımasız ve alaycı bir biçimde eleştirdiği **Balkon** adlı oyunudur. Yazarın 1956 yılında kaleme aldığı oyunun ana mekanı bir genelevdir. Bu bir anlamda yazarın dünya hakkındaki görüşlerini de yansıtır. Onun için dünya kocaman bir genelevdir. Ana mekan bir genelev olunca, erotik anlatım biçimi

[216] Bertolt Brecht, **Deneysel Tiyatro, Anlaşmanın Önemi, Küçük Burjuva Düğünü**, Çev: Kaya Öztaş, Dost Kitabevi, 1. Basım, Ankara, 1981, s:112.

neredeyse zorunludur. Kentin otorite figürleri – Başpiskopos, yargıç, emniyet müdürü vb.- bu geneleve fantezilerini gerçekleştirmek için gelmektedirler. Bu bağlamda **Balkon**, de Sade'ın **Sodom'un Yüz Yirmi Günü** adlı eseriyle benzerlikler gösterir.

Genelevin sahibi ve yöneticisi olan İrma, mekanını bir yanılsamalar evi olarak tasarlamıştır. Böylelikle müşterilerinin herhangi bir fantezisini gerçekleştirebileceği uygun bir ortam sağlanmıştır. Bunu İrma kendi ağzından şu şekilde dile getirir:

> *"İRMA: Hepsi de her şey gerçeğe olabildiğince yakın olsun istiyor… Küçücük, önemsiz bir ayrıntı her şeyi berbat edebiliyor. (Donunu değiştirir) Carmen müesseseme yanılsamalar evi adını vermeyi ben kararlaştırmıştım, ama ben buranın yalnızca yöneticisiyim ve herkes, kapı çalıp da içeri biri girdiğinde en ince ayrıntısına kadar düzenlenmiş bir senaryoyu uyguluyor. Bana da bir oda ayarlayıp, gerekli araç ve gereci, erkek ve bayan oyuncuları bulmak kalıyor. Bu noktaya gelene kadar çok çabaladım. Buraya çekidüzen vermek senelerimi aldı, ama sonunda başardım. İşler yolunda. Sonunda başardım. Ya da iyi para kazandığım için başarmış görünüyorum (…)"*[217].

Yanılsamalar evi, İrma'nın repliğinden de anlaşılacağı üzere, sıradan bir genelevin ötesinde, müşterilerin fantezilerini gerçekleştirebildikleri bir yerdir. Yukarıdaki alıntıda da görülebileceği gibi, oyun boyunca da oyuncuların giyinip soyunmaları sahne üzerinde gerçekleşmektedir. Bu da başlı başına bir erotik anlatım biçimidir. Parantez içinde verilen cümleler, özellikle soyunma ile yaratılan erotik atmosferi güçlendirir. Bunun dışında oyunun ilk sahneleri, oranın bir genelev olduğunu henüz bilmeyen seyirciler için kafa karıştırıcı bir biçimde tasarlanmıştır. İlk sahneler, kimi otorite figürlerinin fantezileridir. Örneğin ilk sahnede, Başpiskopos'un fantezisini izleriz. Bu, günah çıkarma ayini üzerinden giden bir fantezidir. İkici sahne ise bu kez başka bir güç figürü Yargıç'ın fantezisini içerir. Müşteri, Hırsız Kadın rolünü oynayan bir fahişe ve Cellat rolünü oynayan bir genelev çalışanı arasında geçer. Replikler ve durum zaman zaman erotik anlatım biçiminin olanaklarından yararlanılmak üzere oyuncuya hareket olanakları tanımaktadır:

> *"YARGIÇ: (…) Söyleyecek neyin var ki? Suçüstü yakalandın… Eteğinin altında mı? (Cellat'a) Sok elini eteklerinin içine, bir cep bulacaksın, ünlü kanguru cebini.(…)"*[218].

[217] Jean Genet, **Balkon**, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları,1.Basım, İstanbul, 1990, s:50
[218] **Y.a.g.e.**, s: 25.

Bu gibi repliklerin dışında, belirlenen fanteziyi gerçekleştiren fahişenin ve müşterinin diyalogları da erotik anlatım biçiminin kullanımına güzel birer örnektir:

> *"YARGIÇ: (…) Bir hırsız olduğunu inkar etmeyeceksin değil mi? Kötülük edersin. Bir cinayet olur bu! Varlık nedenimi ortadan kaldırırsın! (Yalvarır) Söyle bana yavrum, sevgilim, inkar etmeyeceksin değil mi?*
> *HIRSIZ KADIN: (Cilveli) Kim bilir.*
> *(…)*
> *YARGIÇ: (Fahişeye) Han'fendi! Han'fendi, kabul edin lütfen. Dilimle pabuçlarınızı yalamaya razıyım, ama bana hırsız olduğunuzu söyleyin…*
> *HIRSIZ KADIN: (Bağırır) Daha değil. Yala! Yala! Önce ayaklarımı yala!"*[219].

Genet, otorite figürlerinin gerçek yüzünü ortaya koymak adına erotik anlatım biçimini başarıyla kullandığı **Balkon** adlı oyunun üçüncü sahnesinde ise bu kez bir generalin fantezisini aktarır. Burada da güç, şiddet ve elbette ki iktidar kavramlarına, tıpkı önceki sahnelerde olduğu gibi, farklı bir açıdan ayna tutulur. Otorite figürlerinin cinsel fantezilerinde görülen güç, şiddet ve acizlik gibi durumlar, oyundaki isyancılarla temsil edilen halkın cinsel yakınlaşmalarında yerini sevgi dolu bir cinsel tutkuya bırakır. Eskiden otoriteye hizmet eden bir fahişe olan Chantal'ın, bundan vazgeçip isyancılara katıldıktan sonra yakınlaştığı Roger'a söyledikleri bunun bir göstergesi kabul edilebilir:

> *"CHANTAL: Seni seviyorum, çünkü tatlısın ve sevecensin, sen ki erkeklerin en serti ve acımasızısın. Tatlılığın ve sevecenliğin seni bir tül parçası kadar hafif, bir kar tanesi kadar ince, arzularımız kadar ele avuca sığmaz bir kimliğe sokuyor. Güçlü adalelerin, kolların, kalçaların, ellerin günün geceye geçişi kadar gerçek dışı. Beni sarıyorsun, ben de seni içime alıyorum"*[220].

Oyun, metinsel anlamda hem konu seçimi hem de dille yaratılan erotik anlatım biçimine sahipken, oyunculuk bağlamında sesin ve hareketin erotik anlatım biçimi olarak kullanılmasını gerektiren bir yapı taşımanın yanı sıra, tasarım bağlamında da bu anlatım biçimini kullanır. Parantez içi açıklamalarında yazılanlara göre, oyuncuların kostümlerinde görsel bir erotizm yaratılmak istenmiştir:

> *"(Zili çalmaya gider, o sırada dipteki kapı açılır, çok güzel, kızıl saçlı, çözük, dağınık saçlı, genç bir kadın girer. Göğsü neredeyse çıplak. Belini ve karnını kaplayan siyah bir korse, siyah çoraplar ve yüksek topuklu pabuçlar var üzerinde(…))"*[221].

Tüm bu örneklerden de görülebileceği üzere, Jean Genet'nin **Balkon** adlı oyunu, erotik anlatım biçiminin, sadece metinsel bağlamda değil, oyunculuk ve

[219] **Y.a.g.e.**, ss: 29-31.
[220] **Y.a.g.e.**, s:72.
[221] **Y.a.g.e.**, s:34.

tasarım bağlamında da kullanılacak biçimde bulunduğu örnek bir oyundur. Yazarın 1947 yılında yazdığı **Hizmetçiler** adlı oyunu da bir yanılsama içerir. Ancak oyundaki erotik anlatım biçimi, **Balkon** adlı oyunda olduğundan daha örtük ve yoruma açıktır. Yine 1947 yılında yazılan **Sıkıgözetim** adlı oyun, **Balkon** adlı oyunda olduğu kadar olmasa da, erotik anlatım biçimini, **Hizmetçiler** adlı oyuna göre daha belirgin bir şekilde barındırır. Bir hapishane hücresinde geçen oyun, üç erkek mahkûm arasındaki erotizmi içerir. Nasıl ki Balkon adlı oyunda, mekanın genelev olması, kendine has bir erotik anlatım biçimini gerektiriyorsa, hapishane hücresi de tümüyle kendine özgü bir erotizmi gerektirmektedir. Oyun kişilerinin tümü erkek olmasına karşın, oyundaki erotizm sadece homo-erotik bir yaklaşımla sınırlı değildir. Mahkumlardan, idamını bekleyen ve tek evli olan Yeşil Göz'ün –sahnede görünmeyen ama varlığı hissedilen- eşi üzerinden giden bir erotizm de söz konusudur. Bu erotizm, Yeşil Göz'ün vücudunda bulunan ve eşini yansıtan bir dövme aracılığıyla sahneye gelir:

> *"YEŞİL GÖZ: Seni gözlediğimi unutuyorsun. Ona ilk günden beri vurgunsun, duşta benim göğsümü gördüğün sabahtan beri. Geri döndüğümüzde anladım. Bana bütün yaltaklanmaların onun içindi. Yalan mı? Göğsüme baktığın zaman, onun vücudu benimkine nasıl tıpatıp uyuyor, onu anlamak için bakıyordun.(…) Beni mahvettin. Tanrıyla anlaşmıştın. Leylak ha? Saçlarımda küçücük bir leylak sapı. Beni uyaracak kimse de yoktu. Dokuz gün boyunca cinsiyet değiştirdim. Her yerim çatlamıştı. Ya şimdi? Ne yapacağım şimdi?"*[222].

Örneklerden de görüleceği üzere, erotik anlatım biçimi, pek çok farklı şekilde kullanılabilmektedir. Jean Genet'in oyunları bu kullanımların son derece ustalıkla sağlandığı yapıtlardır. İleride görülebileceği üzere Genet, Arrabal ve Kemp'in oyunlarını etkileyecektir. Bu etkilerin erotik anlatım biçimi kullanımıyla olan ilgisinde değinmeden önce, bakışımızı 1950'li yılların cinsel algısını belirleyen gelişmelere yöneltmek yararlı olacaktır.

İkinci Dünya Savaşının ardından dünya, bir yandan savaşın yarattığı travmaları silmeye çalışadursun, bilimsel gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması cinsel algının değişimini hızlandırmıştır. 1930'larda, doğal östrojenin, progesteronun ya da erkeklik hormonu testosteronun enjekte edilmesi halinde, kadının yumurtalıklarındaki yumurtaların, döllenmenin gerçekleşeceği Fallop tüplerine inişlerinin engellendiği bilimsel olarak kanıtlanmıştı. Ancak sadece progesteron içeren bir ilacın genel reçetelere geçmesi için 1955 yılı beklenmişti.

[222] Jean Genet, **Sıkıgözetim** , Çev: Yıldırım Türker, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2007, s:37.

1960 yılına gelindiğindeyse, bu ilaç genel kullanıma yayılmış, yan etkilerine karşın gebeliğin önlenmesindeki başarı sayesinde yarattığı psikolojik faydayla cinsel algının değişimine neden olmuştur. Doğum kontrol hapının gelişimi, cinselliği çocuk yapma, soyun devamı gibi ilintilerinden bağımsızlaştırarak, sadece haz almaya yönelik bir olgu olarak bakmaya yardımcı olmuştur. Bunun dışında gebeliği önleyici pek çok buluş art arta gelmeye başlamıştır. Rahim içi araçlardan, erkekte sperm kanallarının bağlanmasıyla sağlanan vazektomiye kadar pek çok bilimsel gelişme, yüzyıllarca önce kullanılan (hayvan bağırsağından yapılmış) prezervatif ya da geri çekme gibi tekniklere göre çok daha garantili bir sevişmeyi mümkün kılmaktaydı[223]. Cinselliğin daha rahat yaşanmasına neden olan bu gelişmeler, 1960'lı yılların ortalarında feminist hareketi, sonuna gelindiğinde cinsel devrimi, hararetlendirecektir.

Yine aynı süreçte Amerika Birleşik Devletleri'nde cinsel algının değişimine yönelik önemli bir gelişme yaşanmaktaydı. 1948 yılında, zooloji bilgini Alfred Kinsey, **Erkek ve Kadınların Seksüel Davranışları** adlı araştırmasını yayınladığında, cinsel konularda oldukça tutucu olan Amerikan halkı büyük bir şok yaşamıştır. Dünya cinsellik tarihine Kinsey Raporları adıyla kaydedilen bu araştırmayı, 5300 erkek ve 6000 kadınla birebir görüşerek yapan Kinsey, böylelikle halkın cinsel bilgisi kadar cinsel algısını da gözler önüne sermiştir. Kuşkusuz Kinsey'den önce de bu tür araştırmalar yapılmıştır. Ancak bu araştırmanın öncekilerden en büyük farkı, Kinsey'in kullandığı çalışma tekniği ve araştırmanın büyüklüğüydü. Ayrıca Freud ve ardıllarıyla netlik kazanan cinselliğe ilişkin kimi saptamalar da bu çalışmanın kesinliğini desteklemekteydi. Araştırma sonuçlarının yayınlanması Amerika'da büyük tepkiler yaratmıştı. Bununla birlikte, Kinsey'in ikinci raporu daha basılmadan iki yüz bin sipariş almıştı. Araştırma, toplumda gündelik hayatta yaşanan ancak dile getirilmeyen, getirilemediği için de sahte bir iki yüzlülükle yok sayılan cinsel davranışları ortaya koyarak, bir yüzleşme sağlamış, böylelikle cinsel algı daha görünür bir hal almıştır.

> *"1948 ve 1953 tarihli Kinsey raporlarına göre, erkeklerin %70'i fahişelerle birlikte olmuş ve kocaların da %40'ı eşlerine ihanet etmişti. Erkeklerin %37'si ve kadınların da %19'u yaşamları boyunca en az bir eşcinsel ilişki yaşamıştı. Bu rakamlar, önceki yüzyıllara göre bir ilerleme sayılmayabilirdi belki; yine de, Hollywood'un aşk ideallerine şartlanmış bir kuşak için şoke ediciydiler"*[224].

[223] Bkz: Tannahill, **a.g.e.**, ss:356-358.
[224] **Y.a.g.e.,** s:344.

Araştırmanın diğer önemli bir boyutu ise kadın cinselliği ve orgazmının tartışmaya açılmasıydı. Böylece, Hollywood'da devam eden viktoryen ahlak yaklaşımı sarsılmaya başlamıştı. Çünkü cinsellik konusunda daha açık konuşmak, yüzleşmek daha olası bir hal almaya başlamıştı. Tam da bu yıllarda Amerika'da sahnelenen pek çok müzikal, cinselliği sahne üzerinde tartışmaktaydı. Hemen hepsi uyarlama olan, **Born Yesterday** (1946), **Kiss Me Kate** (1949) ve **Gentlemen Prefer Blondes** (1951), adlı müzikaller seks hakkında diyalogların ve dansların bulunduğu erotik anlatım biçimlerini barındırmaktaydılar. Müzikle de desteklenen erotik anlatım, bu oyunlarda cinselliğin eğlendirici ve keyif verici yönünü aktarmaktaydı[225]. Müzikallerin dışında yazılan pek çok oyun da cinselliği sorgulamaktaydı. Cinsellik derken, saf, basit bir birleşmenin yanında, yönelimler, eğilimler ve yargılar da bu oyunların konuları arasında yer alabilmekteydi. Kinsey raporlarıyla tarihsel olarak paralellik gösteren bu oyunlar, cinsellik etiğiyle ilgili tartışmaların yoğun olduğu süreçlerde yazılmıştı. Arthur Miller, Eugene O'Neill ve Tennesse Williams gibi başarılı yazarların cinselliği ele alış biçimi ise elbette ki müzikallerdekinden daha farklıydı. Genel olarak cinsel tutkuların yarattığı yıkımlara, bastırılmış cinselliğin patlamalarına değinen, cinselliğin eğlendirici yanından çok, tartışılması gereken yanlarını ele alan oyunlar da yine bu süreç içinde yazılmıştı. Tennesse Williams'ın 1948 yılında Pulitzer ödülü alan oyunu **Arzu Tramvayı**, hem cinsel tutkulara ilişkin çöküşü hem de erotik anlatım biçiminin kullanımıyla bu süreçte yazılan oyunlara bir örnek teşkil eder. Severek evlendiği gencin bir sapık olduğunu öğrenmesiyle hayal kırıklığına uğrayan Blanche, bir çeşit histeriye kapılmıştır. Rahat yaşamasını sağlayan maddi varlığını kaybeden Blanche, pek çok kişiyle kurduğu uzun süreli olmayan ilişkilerinin sonuncusunu on yedi yaşındaki bir öğrencisiyle yaşadığı ortaya çıktığında kasabadan sürülmüştür. Artık yaşlanmaktadır ve umutsuzluk içinde rahat yaşamanın garantisi sayılabilecek bir evlilik arayışı içindedir. Kız kardeşi ve eşinin evine gelen Blanche, burada her şeyin açığa çıkmasıyla kaçınılmaz sona sürüklenir. Oyun Blanche'ın kardeşinin evine gelmesiyle başlar. Yönelişi doğrultusunda, kardeşinin eşi de dahil olmak üzere, iletişime geçtiği erkeklere cinselliğini kullanarak yaklaşır. Bu da erotik anlatım biçimini zorunlu kılmaktadır. Williams, oyunda erotik anlatım biçimini o denli ustalıkla kullanır ki, sözcükler, hareketlerle ve müzikle bütünleşerek etkiyi artırır. Blanche'ın, hesap için eve gelen Genç Adam'ı baştan çıkarmak istediği sahne buna güzel bir örnektir:

[225] Bkz: Elsom, **a.g.e.**, ss: 134-138.

"GENÇ ADAM: Zararı yok, sonra uğrarım. (Gitmeye Koyulur, Blanche ona biraz daha yaklaşır.)
BLANCHE: Şey… (Genç Adam utangaç geri döner. Blanche uzun ağızlığına bir sigara takar.) Kibritin var mı? (Genç Adam ona doğru yürür. İki oda arasındaki kapıda karşılaşırlar.)
GENÇ ADAM: (Çakmağını çıkarır.) Her zaman bir çakışta yanmaz.
BLANCE: Desene cilveli bir şey! (Çakmak yanar.) Ah! Teşekkür ederim.
GENÇ ADAM: Rica ederim. (Tekrar gitmeye koyulur)
BLANCHE: Baksana! (Yine geri döner, Blanche ona yaklaşır.) Saat kaç?
GENÇ ADAM: Yediye çeyrek var.
BLANCHE: O kadar geç oldu mu? New Orleans'ın her saati yalnız bir zaman süresi değil, aynı zamanda avuçlarımıza düşen bir sonsuzluk sırrı olan ve insana ne yapacağını şaşırtan uzun, yağmurlu öğleden sonralarını sever misin?
GENÇ ADAM: Evet bayan.
(Kısa bir duruş sırasında "A" piyanosunun sesi duyulur ve bu tablonun sonuna ve gelecek tablonun başına kadar sürer. Genç Adam hafifçe öksürür ve kapıya doğru bakar.)
BLANCHE: Peki yağmurda ıslanmadın mı?
GENÇ ADAM: Hayır bayan. Kapalı bir yere girdim.
BLANCHE: Tabi bir pastaneye? Sonra da limonata içtin?
GENÇ ADAM: (Hayır anlamında) Ha.a
BLANCHE: Kakao?
GENÇ ADAM: Hayır bayan, meyve suyu.
BLANCHE: Hımmm!
GENÇ ADAM: Sodalı meyve suyu.
BLANCHE: Ağzımı sulandırdın.
GENÇ ADAM: Müsaadenizle ben…
BLANCHE: Delikanlı! Genç, taze, yakışıklı delikanlım! Şimdiye kadar sana, binbir gece masallarındaki şehzadeye benzediğini söyleyen olmadı mı hiç?
GENÇ ADAM: Hayır bayan.
(Genç adam yapmacık güler ve sıkılgan bir çocuk gibi durur. Blanche daha sıcak ve tatlı konuşur)
BLANCHE: Gel de insanların bakarkör olduğuna inanma. Yanıma yaklaş şehzadem, seni öpmek istiyorum. Yalnız bir defa tatlı tatlı dudaklarından. (Beklemeksizin Blanche onu kendine çeker ve dudaklarını Genç Adam'ın dudaklarına yapıştırır.) Şimdi gidebilirsin. Seni alıkoymak isterdim ama çocuklara karşı iyi davranmam, onlara sokulmamam lazım. Adio!"[226].

Amerika'da bunlar olurken, Avrupa'da Genet'nin etkilerinin görüldüğü bir başka yazar Fernando Arrabal, avant-garde tiyatro akımı içinde, törensel yaklaşım taşıyan oyunlar yazmaktadır. Arrabal'ın oyunları her ne kadar Genet'in etkilerini taşısa da erotik anlatım biçimi daha çok Artaud'nun kullanımına benzer bir şekilde seyreder. Onun için de erotik anlatım biçimi, sarsıcı olana giden ara bir basamak olmuştur diyebiliriz. Çünkü erotik anlatımı takip eden süreçte müstehcenliğe uzanan sınırların aşıldığı gözlemlenir. Şok etme amacı taşıyan bu sahneler, "*dine saygısızlığı ve sado-mazoşist erotizmi gerçek bir bilinçaltı deneyiminden çok, kurgulanmış bir fantezi görüntüsü çizer*"[227]. Kışkırtıcı aşırılıklarla sonlanan erotik anlatım biçimi, Artaud'un kullanımına benzer bir şekilde, bu kez bir dışkılama

[226] Tennesse Williams, **Arzu Tramvayı**, Çev: Halit Çakır, MEB Yay., 3. Basım, Ankara, 1997, ss: 80-82.
[227] Innes, **a.g.e.**, s:162.

eylemiyle bitirilir. Arrabal, bu şekildeki kullanımla bilinçli bir saplantıyı yansıtmak istemektedir:

> *"Hem 'saflığın bünyesinde barındırdığı karşı konulmaz olanı' –ki bu karşı konulmazlık Arrabal'a 'içini bulandıracak denli çekici' gelir- hem de mastürbasyon dışında her tür erotik hazzın şiirsel esini kirleteceğine duyduğu gizlemediği inancını"*[228].

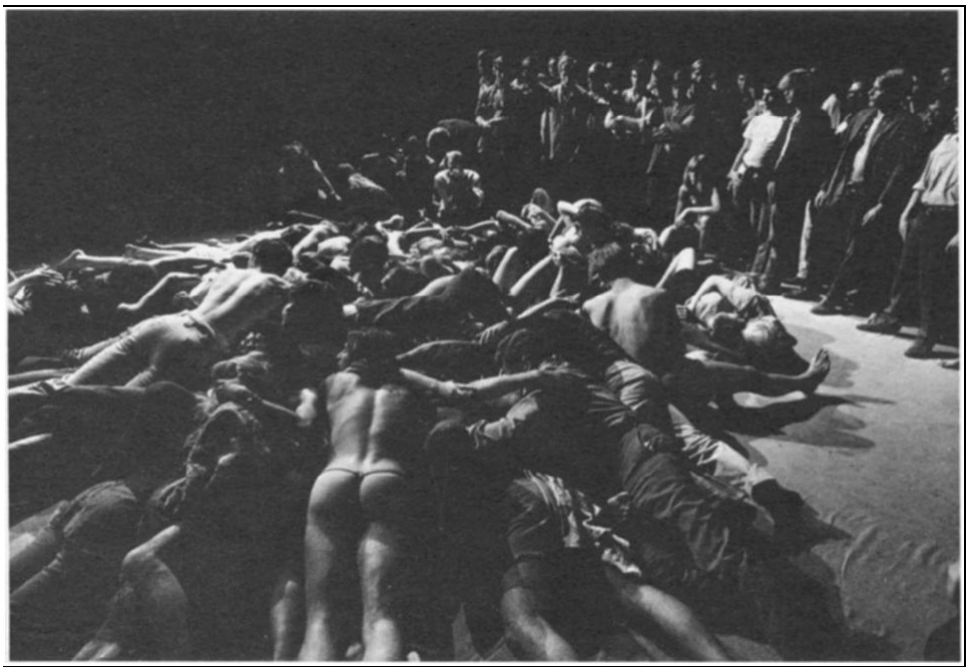
Bu yaklaşımıyla cinsellik Arrabal için tepki uyandırmanın ve saldırının bir yolu olmuş, erotik olan da sonuca giderken kısa bir süre kullandığı anlatım biçimi şeklinde kalmıştır. Arrabal'ın oyunları için hazırladığı kostüm tasarımlarında da aynı etkiyi görmek mümkündür. 1965 yılında yazdığı **Kutsal Komünyon** oyunu için hazırladığı tasarımlarda erotizm ve sapkınlık iç içe geçmiştir. Oyunda bu "barok" kostümlere bürünmüş bir genç kız, tabutun içinde çiftleşen bir ölü-seviciyi öldürmektedir[229]. Erkek kostümü, bir eski zaman şövalyesinin zırhlı yapısını andırmakta, ancak cinsel organ kısmında kuyrukvari bir uzantı taşımaktadır. Buna karşın kadın kostümü ise bacakların ön kısmına doğru üçgenler yapmaktadır.

XX. Yüzyıl boyunca, binlerce yıllık tarihine oranla büyük değişimler yaşayan tiyatro sanatı, daha önce denenmemiş biçimleri ararken de çıplaklık ve erotik anlatım biçiminden yararlanmıştır. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri de kuşkusuz *Living Theatre* adlı topluluktur. New York'da 1951 yılında Julian Beck ve Judith Malina çifti tarafından kurulan topluluk, önce kendi oturma odalarında kimi gösterimler düzenlemeye başlamıştır. *Living Theatre* ilkin, sahne gerçekliğini ön plana çıkararak, yazınsal metni geri plana iten bir yönelim göstermiştir. Kendi doğrularını arayan aykırı bir tiyatro geliştirmek isteyen çift, 1958 yılında Antoine Artaud'nun **Tiyatro ve İkizi** adlı kitabını okuduktan sonra *Living Tiyatro* oyun anını gerçek yaşamla özdeşleştirmeyi hedef edinmiştir. 1960'larda deneysel tiyatronun öncüleri haline gelen topluluk, böylelikle anarşist ve pasifist bir çizgide, şiddeti, çıplaklığı ve erotizmi düzenin değer yargılarını yıkmak için kullanmışlardır. Avrupa sanat çevrelerinin gözünü New York'a çeviren *Living Theatre*, hem politik açıdan takındığı tutum hem de oyunlarında kullandıkları biçimler nedeniyle, vergi borcu bahanesiyle kapatıldığında bile pasif direnişle, oyun sahnelemeye bir süre daha devam etmiştir. Yirmi beş kişinin tutuklanmasıyla, olaylı bir biçimde kapatılan *Living Theatre,* önce Avrupa'ya geçmiş, sonra da ağırlıklı olarak etnik azınlıklar gibi

---

[228] **Y.a.g.e.**, s:163.
[229] Bkz: **y.a.g.e.**, ss:163-164.

toplulukları bilinçlendirmeye yönelik oyunlarla gezici bir biçimde 1968 yılına kadar değişik ülkelerde oyun sahnelemeye devam etmiştir.



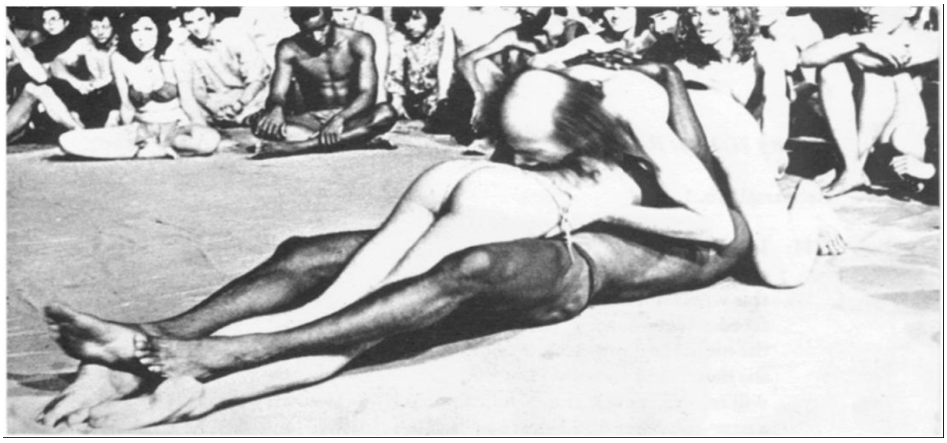
Fotoğraf 16 Living Theatre "Cennet Şimdi!", 1968[*]

Topluluğun, konumuz açısından ele alınması gereken en önemli oyunu kuşkusuz **Cennet Şimdi!** (Paradise Now) adlı oyudur. İlk olarak 1968 yılında Avignon Tiyatro Festivalinde gerçekleştirilen oyun, son derece sarsıcı bir biçimde seyirciyi etkilemiş ve tüm sanat çevrelerinin dikkatini çekmiştir. Topluluğun bu oyunu gerçekleştirdiği yılın, cinsel devrimlerin de gerçekleştiği 1968 yılında olması, dönemin değişmekte olan cinsellik algısıyla oyun arasındaki bağı çok daha görünür kılmaktadır. Bu nedenle, oyunun, cinsel algıdan hem etkilenmiş, hem de cinsel algıyı etkilemiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. **Cennet Şimdi**'nin yapım öncesi hazırlık notlarında, topluluğun daha önce sergilediği ve yine büyük yankılar uyandıran oyunları **Mysteries and Smaller Pieces** (Misteriyumlar ve Daha Küçük Oyunlar), **Frankenstein** ve **Antigone**'ye ait materyallerin ve çalışma yönteminin bu yeni oyun için nasıl olması gerektiğine ilişkin kimi tartışmalar yer almaktadır. Zamanın sürekli geçmekte olduğu, insanların cennette yaşamadıklarını fark etmeleri ve cennet gibi bir dünyada yaşayabilmek için devrimin şart olduğu gibi çıkış

[*] Kaynak: The Drama Review: TDR, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1969), s:92

noktalarının da yer not alındığı bu görüşmeler, oyunda yer alacak olan cinsellik ve erotik öğeler hakkındaki fikirleri de içermektedir:

> *"Jenny Hetch: Cennetin doğası hakkında daha çok şey öğrenmeliyiz.*
> *Luke Theodore: Formu sınırlandırmayacak bir şeyler olmalı.*
> *Jenny Hetch: TLT'nin Avrupa'daki deneyi sözlü olmayan bir dil bulmak, dil bariyerini aşmaya yönelikti.*
> *GFM: Cennette cinsellikle ilgili bir ayrım olmayacak.*
> *Judith Malina: Yaşamdaki en güzel şeylerden biri erkeklik ve kadınlıktır. Cinsel kimliği seçme ve cinsel alışkanlıkların özgürlük fırsatı"*[230].



Fotoğraf 17 Living Theatre "Cennet Şimdi!" Roma, 1968[*]

Görüldüğü gibi, daha oyunun oluşturulma aşamasında, cinsel özgürlük ve cinsel tanımlamaları, bu alanda yapılması düşünülen vurgunun alt metni gibidir. Burada, özellikle dil bariyerinin aşılması, sözlü dilin üstüne çıkılmak istenmesi, erotik anlatım biçimine duyulan gereksinimi de açıklamaktadır. Özgür, doğal yaşamı ön plana çıkaran ve yerleşik değerlere karşı duran, hippi bakışının tiyatrodaki temsilcisi olan *Living Theatre*'ın, bu oyununda verilmek istenen farkındalık, seyirciye verilen özgürlüktür:

> *" 'Living Theatre'ın uygulamalarının temelinde izleyiciyle bütünleşme ve izleyicinin mutlak özgürlüğü esastır. Öyle ki oyunları içinde izleyicileri de sahneye çıkararak, onlarla aynı eylemi paylaşır. Örneğin, öteki dünyaya ve düşsel cennete karşı çıkış olan Paradise Now (Cennet Hemen!) adlı yapıtlarında çıplaklıkla bütünlenen bir cinsel özgürlük arayışı, seyircilerin de katılımıyla giderek toplu bir sevişmeye dönüşmüştür"*[231].

---

[230] The Living Theatre, "Paradise Now: Notes", **The Drama Review: TDR**, Vol.13, No.3, Spring 1969, s:105.

[*] Kaynak: The Drama Review: TDR, Vol. 13, No. 3 (Spring, 1969), s:93

[231] Semih Çelenk, **Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur**, Etki Yay., 1. Baskı, İzmir, 2000, s:126.

Fransa'daki bu ilk gösterimden bir yıl sonra topluluk, Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığı turnede bu oyunu Yale ve California Üniversitelerinde de sahnelenmiştir. Burada da büyük bir etki yaratan oyun, bir kostüm olarak çıplaklık, iletilmek istenen mesaj ve oyunculuk üzerinden erotik anlatım biçimini kullanmış, ancak oyun finalinde, erotizmin sınırlarını aşarak pornografiye doğru yol almıştır. Oyunun başında oyuncular, izleyicilerin arasına karışarak, kışkırtıcı bir biçimde onları marihuana içmeye ve de sevişmeye çağırmaktadır. Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro** adlı kitabında, oyunun Yale'deki turnesi sırasında o dönem eğitim kadrosunda bulunan Jan Kott'ın bu gösterime dair deneyimini şu şekilde aktarmaktadır:

> *"İzleyici konumundaki öğrencilerin bir yandan çekinerek ama büyülenmişçesine ağır ağır sahneye çıktıklarını ve toplu sevişmeye katıldıklarını anlatıyor. Ancak tiyatroda oldukları bilincinden çıkamayan katılımcılar, rahatsız ve gösterişli lotus durumunda çiftleşiyorlardı. Kott bir yıl sonra, öğrenci olaylarının en yoğun yaşandığı Berkeley'deki California Üniversitesinde yine bu oyuna tanık olduğunda öğrencilerin bu kez ilk çağrıda bluejean'lerini indirdiklerini gözlemlemiş. Judith Malina bu yaklaşımdan hoşnut olmadığını dile getirerek, 'Bu Berkeley seyircisi çok güç' diye yakınmış"*[232].

Bu durumda yukarıdaki aktarımdan şunu çıkarmak mümkündür. Erotik olan, pornografiyle benzeşen kodlamalarını dengeleyemediğinde estetik özelliğini yitirmektedir. Toplumsal cinsellik algısı tiyatroyu, tiyatro da toplumsal cinsiyet algısını etkilemektedir. Son olarak da erotik anlatım biçimi metnin, oyunculuğun, dekor, kostüm ve benzeri tasarım elemanlarının dışında reji yorumuyla da gelebilmektedir.

Avangard olarak tanımlanan bu tarzın dışında, erotik anlatım aracı, dramatik yapıdaki oyunlarda, özellikle farslarda daha belirgin bir hal almıştı. Gerçekçi drama 1950'lerde abartılı uçlardaki cinsel ayrımları sunma yoluna gitmişse de 1960'lı yıllara doğru bu yaklaşım gittikçe mantıkdışı bir hal almaya başlamıştır. Cinselliğe ilişkin algının değişimi, onu korkulu bir rüya olmaktan çıkarmıştı ve cinselliğin eğlenceli yönlerinin ön plana çıkmasına neden olmuştur.

> *"1960'ların ilk evrelerinde Londra'da, seks komedileri ıslak kabusların kaldırdığı cinsel özgürlük bayrağını taşımaya başlamıştı. Bu farslar, ayrıca uçlardaki davranışların ayrımını da sunmaktaydılar. Dehşet verici olandan çok, eğlenceli olanları yansıtmaktaydılar. Londra'da 1960'ların ortalarına gelindiğinde, mesafeli cinsel davranışları, saf bir zeka ve alışılmışın dışında*

[232] Candan, **a.g.e.**, s:187.

bir gözle ele alan, aralarında Frank Marcus, Joe Orton ve Giles Cooper'ın da bulunduğu birkaç verimli ve hünerli yazar vardı"[233].

Bu dönemde yazılan farslar, erotik anlatım biçimini avangard tiyatronun kullandığı şekilde olmasa da taşlama amacının yanı sıra bir güldürü unsuru olarak ele almaktadır. Böylelikle erotizm hem bir konu hem de anlatım aracı olarak, seyirciyi sarsarak değil de eğlendirerek verilebilmiştir. Ayrıca dramatik yapıda erotik olanın aldığı biçim de burada çok daha net bir şekilde görülebilir. Söz gelimi Joe Orton'un 1967 yılında yazdığı ve ilk kez 1969 yılında sahnelenen eseri **Uşak Ne Gördü** bu bahsettiğimiz kullanımı barındıran güzel bir örnektir. Oyunu Türkçeye aktaran Tomris Uyar, oyun kişilerini, kendi cinsel seçmeleri ya da eğilimleri üzerinde düşünmektense, başkalarının cinsel yaşamını ön yargılarla çözmeye çalışan "melodramatik lunatikler" olarak adlandırır ve Orton'un bu kara farsla iki yüzlü kitlelerin kirli çamaşırlarını ortaya dökmeye çalıştığını belirtir[234]. Konu cinsellik olunca da erotik anlatım biçimi, hem bir güldürü hem de taşlama amacıyla kullanılmıştır.

Oyun Dr. Prentice'in özel kliniğinde geçmektedir. Dr. Prentice, işe girmek için başvuran Geraldine'den cinsel olarak yararlanmak isteyince ortalık birden karışır. Doktorun eşi de "bir erkek delisi"dir. Diğer kişiler de bu dolantı içinde cinsellik konusunda dürüst olmamanın kara güldürüsünü oluştururlar. Oyunda erotik anlatım biçimi, metinsel olarak zekice ve ustalıkla kullanılmıştır. Oyunculuk bağlamında da erotik olanı özellikle çıplaklıkla vermeye olanak tanıyan yönergeler taşır. Ayrıca tasarım bağlamında da sahnede uçuşan iç çamaşırları bir etki yaratır. Son derece eğlenceli bir fars olan **Uşak Ne Gördü** adlı oyundaki erotik anlatım biçimi daha ilk sahnede kendini gösterir:

"PRENTICE: Belki de ilk bakışta açığa çıkmayan başka becerilerin vardır. Şu sedire uzan bakalım.
GERALDİNE: Neden ama doktor?
PRENTICE: Asla soru sormayacaksın. Bir sekreterin öğrenmesi gereken ilk ders budur. (Sedirin perdesini açar.) Lütfen çoraplarını çıkar. Üvey annenin ölümü bacaklarını nasıl etkilemiş görmek istiyorum.
GERALDİNE: Bu pek alışılmadık bir şey değil mi doktor?
PRENTICE: Korkmayın Bayan Barclay. Benim şu sedirde gördüğüm, güzel, çekici bir genç kız değil ki. Psikiyatrik tedaviden geçmesi gereken hasta bir kafa. Benim çapımda bir erkek, bedenle ilgilenmez. Bir zaman kadının biri kendisini kollarıma atmıştı. Tabii bunun aramızda kalmasını belirtmem gerekiyor. Çırılçıplaktı. Beni baştan çıkarmaktı amacı. İnanır mısınız o anda

[233] Elsom, **a.g.e.,** s:146.
[234] Bkz: Tomris Uyar, *"Joe Orton Üzerine",* Joe Orton, **Uşak Ne Gördü**, Çev: Tomris Uyar, Nisan Yay., 1. Basım, İstanbul 1992, ss:5-6.

dikkatimi çeken tek şey, kadının göbek çukurunun yamru yumruluğuydu. Kadın bedeni beni bu kadarcık çekiyor işte.
GERALDİNE: Özür dilerim doktor. Gösterdiğiniz yakınlığı kötüye yormak aklımın ucundan geçmemişti.
(Pabuçlarıyla çoraplarını çıkarıp sedire uzanır. Dr. Prentice, elini onun bacaklarında, baldırlarında gezdirir, başını bilgiççe sallar.)
PRENTICE: Yanılmamışım. Baldırınızda ateşli bir durum var. Gözden geçirilmek istemekle akıllılık etmişsiniz. (Doğrulur, gözlüğünü çıkarır.) Soyunun.
(Masanın başına geçip ceketini çıkarır. Geraldine korkuyla yerinde doğrulur.)
GERALDİNE: Daha önce bir erkeğin karşısında hiç soyunmamıştım.
PRENTICE: Bu konudaki deneyimsizliğinizi hesaba katacağım.
(Gözlüğünü masaya bırakır, gömleğinin kollarını sıvar.)
GERALDİNE: Soyunukken bana erkek eli değmesine izin veremem ama.
PRENTICE: Lastik eldiven takacağım zaten.
(Geraldine tedirgindir, gittikçe artan kuşkularını gizlemeye kalkışmaz.)
GERALDİNE: Ne süreyle çıplak kalacağım?
PRENTICE: Tepkilerin normalse, göz açıp kapayıncaya kadar ayağa kalkarsın.
(…)
(Geraldine, fermuarını açıp giysisini çıkarır.)
(…)
(Giysisini bir kenara bırakır, sutyen ve donla kalır.)"[235].

Alıntıdan da görülebilen, soyunmaya, iç çamaşırıyla kalmaya dayalı erotik anlatım biçimleri oyunun ilerleyen sahnelerinde de mevcuttur. Erkek kadın neredeyse tüm oyun kişileri oyun boyunca en az bir kere soyunarak iç çamaşırıyla kalır. Ayrıca dilin, ima gibi kimi özelliklerinden de yararlanılarak kullanılan erotik anlatım biçimi örnekleri oyun boyunca dikkat çeker. Bunlardan biri, Dr. Prentice'in eşi ile, onun yatan ve bunu şantaj konusu haline getiren Nick arasında geçen diyalogda görülebilir:

"NICK: Yüz kağıt istiyorum, artı, kocanızın sekreteri olacağım.
BAYAN PRENTICE: Beni altından kalkamayacağım bir duruma sokuyorsun.
NICK: Genç ve sağlıklı olduğunuz sürece altından kalkamayacağınız bir şey yoktur"[236].

Cinselliğin güldürü malzemesi olarak kullanımı antik çağdan beri başvurulan bir yaklaşımdır. Oyunda dolantılar sayesinde kazandırılan güldürüye ek olarak, metinsel bağlamda cinsellikle ilgi bazı sataşmalar da aynı amacı sağlamak için kullanılmıştır. Doktor ve eşinin cinsellikle ilgili atışmalarında bu kullanım bulunmaktadır:

"BAYAN PRENTICE: (Sakin) Ben, kırk yılda bir cinsel ilişkiye giriyorum.
PRENTICE: Yapma canım! Sen bacakların ayrık doğmuşsun. Mezarına Y şeklinde bir tabutta gömüleceksin.
BAYAN PRENTICE: (Kırık dökük bir kahkaha atarak) Benim sorunum, senin sevişme sırasındaki yetersizliğinden kaynaklanıyor! Laf! Elma şekeri

[235] Joe Orton, **Uşak Ne Gördü**, Çev: Tomris Uyar, Nisan Yay., 1. Basım, İstanbul, 1992, ss: 12-15.
[236] **Y.a.g.e.**, s:18.

ala-vere mi edindin bu tekniği? (Dudaklarını büzüştürür) Aldığın gençlik haplarının da yararı dokunmuyor.
PRENTICE: (Kaskatı kesilir) Ben hap kullanmam.
BAYAN PRETICE: Ama ne zaman sevişsek yutuyorsun. Benim orgazm olamayışımın nedeni senin yutmaya çalıştığın hapların kulaklarımı sağır eden gürültüsü.
(Dr. Prentice, karısının sözlerine alınmıştır. Onun yanına iyice yaklaşır.)
PRENTICE: Ne hakla böyle konuşuyorsun? Kadının orgazma ulaşması üzerine yazdıkların, büyük ölçüde kendi yaşamından yola çıkmıyor mu? (Duralar, dik dik bakar ona.) Yoksa baştan beri ateşli kadın numarası mı yaptın?
BAYAN PRENTICE: Rahim kaslarımın hala çalışması bile ne nimet! (İçkisini ve valizini alıp bir zafer kazanmışçasına koğuşa doğru yürür.)
PRENTICE: (Onun arkasından bakarak) Ne keşif ama! Orgazma abone bir şarlatanla evliymişim de haberim yokmuş!'[237].

Gerek bu yazarların farslarında, gerekse de Genet ve Sartre gibi yazarların eserlerinde cinsellik, 1950'lerde ve 1960'larda sosyal yapıyla cinsel davranışlar arasındaki bağı ortaya koymaktadır. Ancak bu bağı başka alanlarda da görmek mümkündür. 1960'lı yıllarda cinsellik algısında yaşanan değişimler, başka bir estetik alan olan modada da kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde mankenler ilk kez oyuncular kadar ünlü olmaya başlamıştır. Cinselliğin toplumdaki tabu statüsünden gittikçe kopması, özellikle de doğum kontrol yöntemlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte, kadın kıyafetlerinde cinselliği tanımlayan çizgilerin gelişmesine neden olmuştur. Dönemin erotik algısının en güzel örneklerinden biri, 1959 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde satışa sunulan *Barbi* bebeklerde görülebilir. Hemen ardından Avrupa'da da yaygınlaşan *Barbi* bebekler, bir oyuncak olmanın ötesinde, kadın bedeninin yeni erotik kodlarını da taşımaktadır. Bir ideal beden önerisi olarak *Barbi*'yi, günümüzde de erotik unsur olarak kabul edilen mini etek takip etmiştir. Kuşku yok ki bu algı sahne kostümlerini de etkilemiştir. 1970'lerde hız kazanan feminist hareket modayı, kadını cinsel obje olarak göstermekle suçlayınca, bir süreliğine bir durulma yaşanmış ancak sonra bu alandaki hareketlilik devam etmiştir[238].

Bu süreçte cinsellik algısını belirleyen başka bir diğer önemli gelişme ise feminizm hareketiydi. Yüzyıl başında gösterilen çabalar, erkek dünyanın iki büyük savaşıyla kesintiye uğramışsa da, cinsellikle ilgili yaşanan bilimsel gelişmeler ve siyasi çalışmaların sonucunda 1960'lı yıllar kadın hareketinin ivme kazandığı bir dönem olmuştur. Batı dünyasının pek çok ülkesinde oy hakkına sahip olan kadınlar için bu yeterli değildi. Kimi feministler erkek egemen dünyanın tüm kurumlarını

[237] **Y.a.g.e.**, s:19.
[238] Bkz: Gertrud Lehnert, **Fashion, A Concise History [Modanın Kısa Tarihi]**, Laurence King Publishing, London, 1999 ,ss:155-161.

totalden reddetmeyi savunurken, kimileri de yasalar karşısında erkeklerle eşit haklara sahip olmanın daha gerçekçi olduğunu ileri sürmekteydi. Kendi içinde çatışmalar ya da çelişkiler taşısa da, kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşmasının yarattığı kolaylıkla, seslerini yüzyılın başındaki öncüllerinden daha iyi duyurmayı başardılar. 1966 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan Ulusal Kadın Örgütü, diğer Batı ülkelerinde de bu tür oluşumlara model teşkil etmekteydi. Tüm bu örgütlü çalışmanın sonucunda 1975 yılı, UNESCO tarafından Kadın Yılı ilan edilmişti ve pek çok Batı ülkesinde kadın hakları konusunda büyük ilerlemeler kaydedildi[239]. Feminist hareketin konumuz açısından en önemli özelliği, kadının cinsel bir meta olarak kullanılmasına şiddetle karşı çıkışıdır. Bu, cinsel algıda değişime neden olan bir karşı çıkıştır. Erotik eğlence dünyası bu karşı çıkışı çok fazla dikkate almamışsa da, tamamen farklı bir sonucun ortaya çıkmasına neden olmuştur: Kadının cinsel meta olarak kullanılması – günümüzde dahi- engellenememiştir ancak, erkek cinsel imgesi de metalaşmaya başlamıştır. Bunda eşcinsel hareketin de etkisi tartışılamaz. Böylelikle, erotik imge olarak erkek cinselliğinin de etkin bir şekilde kullanılmaya başlanması, bu dönemdeki gelişmelerin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

1960'lı yılların tüm bu hareketliliğine rağmen, geleneksel dramatik yapıda oyunlar sahneleyen yerleşik tiyatrolar, cinsellik ve onun sahne üzeri kullanımı konusunda sınırsız bir özgürlüğe sahip olmamıştır. Sansür uygulamaları özellikle çıplaklığı affetmemiştir. Pek çok oyunun, kısa bir an görünen çıplaklık nedeniyle sansüre uğradığı kaydedilmiştir. Elbette ki çıplaklığa getirilen bu sansürler, erotik olanı daha baskın bir hale getirmiştir. Çünkü giriş bölümünde de belirtildiği üzere salt çıplaklıktansa, izleyenin hayal gücünü harekete geçirdiği için gizlenmiş çıplaklık daha erotik bir anlam taşımaktadır. Bu noktada da hem kostüm tasarımının hem de ışıklamanın katkısıyla erotik olan çok daha etkili bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Örnek vermek gerekirse, o dönemde Londra'da sahnelenen **Abelard ve Heloise** adlı oyunda çıplaklık, loş bir ışıkla gizlenmiştir[240].

Dönemin en önemli özelliklerinden biri de eski oyunların, yeniden yorumlanmasında erotik anlatım biçiminin kullanılmasının düşünülmüş olmasıdır. Oyun metninde olmasa da, yönetmenin yorumuyla sahne üzerinde erotik bir anlatım biçimi tercih edilebilmiştir. Örneğin 1968 yılında Royal Shakespeare Company,

[239] Bkz: Tannahill, **a.g.e.**, ss:358-359.
[240] Bkz: Elsom, **a.g.e.**, s:184.

Marlow'un **Dr. Faust** adlı oyununu sahnelediğinde, Troyalı Helen çıplak bir şekilde gösterilmiştir. Bu cesaret, oyunun sahnelendiği Open Space tiyatrosundan Comedy Theatre binasına sürülmesiyle cezalandırılmıştır[241]. Ancak 1969 yılında, sadece bir sene içinde cinsel algının ve bu konudaki uygulamaların büyük ölçüde değiştiğini ortaya koyan başka bir sahne yapıtı perde açar. Bu, tiyatroda erotizm denildiğinde akla gelen ilk örnek olan, İngiliz drama eleştirmeni Kenneth Tynan'ın yarattığı **Oh! Calcutta!** adlı yapımdır.

Fotoğraf 18 Clovis Trouille - Oh ! Calcutta!*

Adını, resimlerinde erotik imgelere sıklıkla yer veren, sürrealist Fransız ressam Clovis Trouille'in (1889–1975) "*O quel cul t'as"* (Ne Harika Bir Kıçın Var) adlı tablosundan alan yapım, en uzun süre gösterilen avangard tiyatral revü olarak tanımlanmaktadır. Seksle ilgili konulardan oluşan çeşitli skeçleri içeren yapım, müzikalleri, revüleri ve oyunları bir şemsiyede toplayan *Off Broadway'de* 1969 yılında sahnelenmiştir. New York'da 1600, Londra'da ise 2400'ün üzerinde perde açarak, en uzun süre sahnede kalan avangard yapım tanımlamasını hak eden yapımın yönetmenliği için ilk olarak Harold Pinter'a gidilmiş, onun geri çevirmesi

[241] Bkz: **y.a.g.e.**, s:184.
* Kaynak: http://scribouillart.files.wordpress.com/2008/07/clovis-trouille-oh-calcutta.jpg

üzerine, Bob Dylan'ın söz yazarı ortağı olan Jacques Levy tarafından yönetilmiştir. Yapım içinde yer alan skeçler, Nobel ödüllü Samuel Beckett, John Lennon, Sam Shepard, Edna O'Brien, Jules Feiffer, Joe Orton ve yapımcı Kenneth Tynan gibi yazarlarca yazılmıştır. Toplam on dört alt bölümden oluşan yapım, tümüyle çıplak olan oyuncularca sahnelenmiştir. Bu nedenle turne için gidilen pek çok kentte sahnelenmesine izin verilmemiş, yasaklanmıştır. Başlangıçta, Kenetth Tynan, Ulusal Tiyatro dramaturgunun uygun gördüğü üzere **Oh! Calcutta**'nın iyi yazılmış, müziği ve ışığı iyi tasarlanmış olmasını istemiştir. Hatta Tynan'ın en büyük başarısının güçlü bir kadroyu bir araya getirmesi olduğu belirtilmiştir. Yukarıda adı geçen yazarların dışında, Johnny Dankworth yapımın müzik danışmanı, Allen Jones da tasarımcısı olarak kadroda yer almıştır. Bu isimlerin hepsi iyi tanınan, nitelikli kişilerdir. Bu kadro nedeniyle, Londra'da sahnelenen Pyjama Tops ve The Council of Love gibi pornografik revülerden farklı olması beklenen **Oh! Calcutta!** hayal kırıklığı yaratmıştır. Sahne üzerinde sevişmeye kadar uzanan bir pornografi, yapımı erotik olmaktan çıkarmıştır. Eleştiriler üzerine Tynan, kimsenin sevişen insanları izlediğinde ne hissettiğini bilmediği için, bu yapımın, hemen her akşam insanların tepkisinin ölçüldüğü bir laboratuar olduğunu söylemiştir. Ancak **Erotik Theatre** adlı kitabında John Elsom, oyunun erotik olmaktan uzak olduğunu belirtir ve Tynan'ın bu açıklamasına eleştirmen Clive Barnes'a gönderme yaparak şu şekilde yanıt verir: *"Ne yazık ki, Oh! Calcutta! adlı yapımda sahne üzerindeki seksi görmeyiz; gördüğümüz, Clive Barnes'ın belirttiği gibi pornografiye kötü ününü veren erkek magazinlerinin gözünden görülenlerdir"*[242]. Bu nedenle yapım, Erotik Tiyatro denildiğinde akla gelen ilk örneklerden biri olmakla birlikte, aslında erotik değil, pornografiktir. Öte yandan uzun süre sahnede kalması ve yıllarca farklı kadrolarca yeniden sahneye taşınması cinselliğin ilgiyi üzerine çeken doğasından kaynaklanır. Çünkü pornografik olan da tıpkı erotik olan gibi ilgi çekicidir, ancak pornografik olanın izleyiciyi nesneleştirmesi düşünülecek olursa, **Oh! Calcutta**, cinselliği yine uçlarda kullanan diğer avangard akımlardan da ayrı bir yere konumlandırılmalıdır. Çünkü hatırlanacak olursa, pek çok avangard uygulamada çıplaklık ve cinsellik, seyirciyi nesneleştirme değil, sarsarak, özne konumuna iterek, düşünmeye yönlendirme amacıyla kullanılmıştır.

1960'lı yıllarla, 1970'li yıllar arasında, avangard tabir edilen pek çok oyunda cinsellik, erotik ile pornografik arasında salınan bir sarkaç gibidir. Hem tiyatroda

[242] Elsom, **a.g.e.**, s: 187.

yaşanan biçim arayışları hem de toplumdaki cinsellik algısının sürekli değişiyor olması, tiyatroda cinselliğin ortaya konuluşundaki bu gelgitleri anlamlı kılmaktadır. Bilimsel gelişmelerin yanı sıra, sınıfların birbiri içinde erimesini hızlandıran sosyal ilerlemeler, kadın özgürlük hareketinin ses getirmeye başlaması ve hemen her türden eğlencenin önem kazanması cinsellik konusunda büyük bir devrimin hazırlayıcısı olmuştur. 1960'lı yılların sonunda yaşanan cinsel devrime yön veren iki temel ilke ön plana çıkmaktadır. Bunlar aşk hakkı ve aşkta mutluluk hakkı olarak tanımlanmaktadır. İlki, aile ve toplum bağlarının zayıflamasının zorunlu bir sonucu olarak kabul edilirken, ikinci ilke aşkta mutlu olmama durumunda ayrılığı bir hak olarak yaygınlaştıran yaklaşımın sonucudur. Her devrim gibi, cinsel alanda yaşanan bu devrimin de toplumsal ve psikolojik sonuçlar doğurması kaçınılmazdır. Gebelik önleyici teknolojinin başarısı, bu devrimin hem nedeni hem de sonucu olarak karşımıza çıkmıştır[243]. Ayrılıkların arttığı kaydedilen bu süreçte ortaya çıkan diğer bir sonuç, yeni bir yaşam tarzının temsilcisi olarak *çiçek çocukların* ya da daha yaygın adıyla *hippilerin* ortaya çıkışıdır. İki dünya savaşının ardından, metafizik olarak aşkı ilahi bir çerçeveye oturtan bu yaklaşım, ünlü "*Savaşma Seviş*" sloganıyla pek çok ülkeye yayılmıştır. Aynı süreç, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği bakımından ayrımcılığa uğrayan eşcinsellerin de kendi özgürlük arayışlarını ortaya daha net bir biçimde koymaya başladığı bir süreçtir. Çünkü devir, cinsel özgürlük devridir. Wedekind'in eserlerinden uzunca bir zaman sonra, Genet'i takip eden Lindsay Kemp, eşcinsel underground'unda yer alması nedeniyle eleştirmenler tarafından görmezden gelinmekteydi. Bununla birlikte, Kemp, yapımlarında Artaud'nun ve Genet'in doğrudan etkisini gösteren yapımlarla sahne üzerine cinselliği taşımaktaydı. Kemp'in bu yaklaşımına örnek olabilecek en karakteristik oyunu, Jean Genet'in otobiyografik romanı **Çiçeklerin Meryem Anası**'ndan uyarlama **Flowers** (Çiçekler)'dir. Artaud'nun mit, trans ve törenselliğe yaptığı vurguyu kullanarak sahnelenen yapım, cinselliği ve elbette ki eşcinselliği kutsayan bir ayin olarak tasarlanmıştır.

> *"Mastürbasyon, orgazm ve çarmıha gerilme ayini ile başlayan ve nabız gibi atan ışıklar ve müzikal bir ritim eşliğinde sunulan Flowers, izleyicinin, duyularına, duyarlılıklarına ve ön kabullerine saldırmış, izleyiciyi işitsel/görsel efektler, sapkın şefkat, cinsel şiddet ve ruhsal vahşet görüntüleriyle etkisi altına almıştır. Açılış sahnesinin 'bilinçaltı tarafından ele geçirilen beden'in, 'içimizdeki gizli dansın doğru yönlendirilmesiyle' özgürleşeceğini gösterecek bir biçimde, oyuncular tarafından trans halinde oynanması tasarlanmıştır"*[244].

[243] Bkz: Morali-Danninos, **a.g.e.**, ss:82-86
[244] Innes, **a.g.e.**, s:168.

Kemp daha sonra, 1974 yılında Oscar Wilde'ın **Salome**'sini, yine ilkel dans ve harekelerle, orjiyi anımsatan tecavüzlerle kurulmuş bir ön oyunla sahneye koyarak bu yaklaşımını daha belirgin bir biçimde sahneye getirmiştir[245]. Genel olarak bu tür toplulukların seyirciyi sarsmak için atacağı adımlara gelmeden hemen öncesine kadar erotik anlatım biçiminden yararlandıkları belirtilmişti. Başka bir deyişle, erotik anlatım biçimi, pornografik olana ya da sarsıcı olana geçmede ara bir basamak olarak kullanılmıştır. Ancak yıllar ilerledikçe, bu tür yaklaşımlarda erotik anlatım biçiminin, teknolojideki ilerlemenin de etkisiyle, sözelden çok oyunculuk ve tasarımla yoğunlaştırıldığı hissedilir. Özellikle ses ve ışık kullanımı, sahne üzerinde erotik olanı yaratmak adına, kimi zaman sözcüklerden çok daha etkili bir şekilde kullanılmıştır.

1967 yılında Beşinci Paris Bienal'inde sahne alan **Ölümsüz Bakireler** adlı oyun da, erotik anlatım biçimini, hemen tüm sahne göstergeleri üzerinden yoğun ve güçlü bir şekilde başarılı bir biçimde kullanıldığı önemli bir çalışmadır. Pierre Bourgeade'in erotik anlatım biçimiyle bezediği metin, Pierre-Etienne Heymann rejisi ile *Champs-Elysées* de sahnelenmiştir. Oyunculuğun ve plastik anlatımın güçlü desteğiyle tiyatroda erotik anlatım biçiminin kullanımına güzel bir örnek olan bu oyun, Meryem-İsa ilişkisi ekseninde, dinsel ve cinsel bir sorgulama niteliği taşır. Oyunda metinsel olanın yanında, özellikle beden kullanımının vurgulandığı görülmektedir. İki perdelik oyunun, ilk perdesinin *"Hayaletler*" başlığını taşıyan ilk sahnesinde, beden kavramının üzerinden yaratılan erotizme tanık olunur:

> *"ZİYARETÇİ: Hayaletler! Ben hayalet gördüğümü sanıyordum! Bu çıplak bedenlerin gerçekliğinin farkına varamadım. Çeşitli, hoş maddelerin bileşimi olan beden, bu tüy örgülerin altına nasıl da gizlenmiş. (Kızlardan birinin ince giysisini kaldırır) Bu inci dizileri… (aynı tavırla) Bu dayanıksız naylon zırhlar. Ruh, öyle değil mi hanımefendi, bu sır vermez nesnelerin altına başarıyla gizlenmemiş mi? (Uyuyanlardan birinin bacağını hafifçe kaldırıp kendine doğru çeker.)*
> *KADIN: Bacak.*
> *ZİYARETÇİ: (Kızın üzerine eğilip parmaklarıyla yoklar) Vücut çizgilerini beğendim. Bu kusursuz tepeleri.*
> *KADIN: Göğüsler.*
> *ZİYARETÇİ: Bu hafif kıvırcık yosunların yumuşaklığı…*
> *KADIN: Cinsiyet organı…*
> *ZİYARETÇİ: (Uyuyan kızın başını saçlarından kavrayıp, yüzünün hizasına kadar kaldırır.) Bu kaygan, kızılımsı şey, tel tel, suya batmış olsaydı, böyle kaldırılırdı.*
> *KADIN: Saçlar.*
> *ZİYARETÇİ: Şehvetli aralık; buradan giriliyor maskeye.*
> *KADIN: Dudaklar. Girin oradan, ne kadar zevkli olduğunu göreceksiniz.*

[245] Bkz: **y.a.g.e.**,s:168.

ZİYARETÇİ: (Yüzü öper) Bir kadın. Bu masal sarayına giriyorum; derin, kaygan, pütürlü ve dibinde bir çukur… Girişte pırıl pırıl sütunlar…
KADIN: (O da elini kızın yüzüne götürür) Dşleri güzel.
ZİYARETÇİ: (Bıraktığı kız düşer) Bir başkasına dokunabilir miyim?
(…)
ZİYARETÇİ: (Kadının kışkırtmasıyla, yavaş yavaş kızın bacaklarına sarılır sonra boylu boyunca kızın üstüne çıkar.)
KIZ: (Birden canlanarak dimdik durur, cinsel organına Ziyaretçi yapışıp kalmış durumdayken; sonra güçlü bir çığlık atar.)[246]

Sahnelendiği yıllarda olumlu eleştiriler alan bu oyunun, diğer sahnelerinde de erotik anlatımın tercih edildiği görülür. Bu tercihin sebepleri arasında, konunun dinsel eksenli cinsellik tartışmasını barındırmasının yanı sıra, cinsel devrimin yaşanmaya başladığı günlerin toplumsal bakışı da etkili olabilir.

Bu yıllar aynı zamanda, "boş alan" ve "ölü tüyatro" kuramlarını geliştirecek olan yönetmen Peter Brook'un da birbiri ardına oyun koyduğu dönemlerdir. Brook, tiyatro sanatının, hayatın gizlenen yanlarıyla görünen yüzü arasında nerede olduğunu bulmaya yönelik yaklaşımlarla deneme çalışmaları yapmaktaydı. 1950'lerde, Arthur Miller'ın eşcinsel bir öpüşme sahnesiyle skandal yaratan oyunu **Köprüden Görünüş**, Tennesse Williams'ın, ensest göndermelerle kurulu oyunu **Kızgın Damdaki Kedi** ve Jean Genet'in **Paravanlar** adlı oyunlarını sahnelemiştir. Bunların dışında pek çok denemeler yapan Brook, "süreç içinde çalışma" olarak tabir edilen bir teknikle arayışlarını sürdürmüştür. Kimi zaman **Oedipus** gibi antik klasiklere yönelen ve bunlar üzerinden çalışmalar yapan yönetmenin, ele aldığı oyunlara bakıldığında cinsellikle ilinti açık bir şekilde görülebilmektedir. Oyunlar, sahne üzerinde kimi zaman altın görünümlü bir fallus gibi plastik öğelerle desteklenmekteydi ve "*oyunlarda yansıtılan cinsel arzuların yıkıcı anarşisinin başlı başına özgürleştirici olduğu düşünülüyordu*"[247]. Ancak Brook'un çalışmalarında kullandığı erotik anlatım biçiminin altında, pek çok revüde olduğu gibi gişe kaygısı yoktu ve yaklaşımlar pornografi sınırını zorlamamaktaydı.

Klasik eserleri yeniden yorumlamaya ilişkin bir başka çalışma da, yönetmen Richard Schechner'inkidir. Konumuz açısından Schechner'in en kayda değer yapımı, **Dionysos 69**'dur. Yönetmenin, New York'daki *Performance Group* adlı topluluğuyla gerçekleştirdiği bu yapım, cinsel devrimin yaşanmakta olduğu günlere denk gelmekteydi ve tüm erk kurumlarına karşı "hippi" özgürlüğünü, cinsel

[246] Pierre Bourgeade, **Ölümsüz Bakireler**, Çev: Yaşar Günenç, Yaba yayınları, 1. Basım, Ankara, 1993, ss:13-17
[247] Innes, **a.g.e.**, s:180.

tamamlanmışlığı ve öğrenci ayaklanmalarını desteklemekteydi. **Dionysos 69**, ilk bölümde ele alınan Euripides'in Bakkhalar adlı oyununun yeni bir versiyonuydu. Hatırlanacağı üzere **Bakkhalar**, erotik anlatım biçiminin kullanıldığı bir oyundu. Schechner'in yorumuyla bu yeni versiyonda da erotik anlatım biçimleri kullanılmak istenmişti. Yapımda çıplaklık, sarsmak, şok etmek ya da ilgi çekmek amacıyla değil, simgesel bir mesaj vermek için tercih edilmişti. Bu oyunda kullanılan çıplaklık, *" 'beden'in toplumsal gelenekler/tek tip örtünme tarafından saf dışı bırakılmış olması nedeniyle 'sistemin reddedilmesi' olarak değerlendirilir"*[248]*.* Oyunda koronun kullandığı bu çıplaklık, müzik eşişliğinde tek vücut bir kıvranma ve inlemelerle erotik bir anlatım biçimine dönüşmüştür.

Fotoğraf 19 Performance Group, Dionysos 69, New York, 1969[*]

Schechner, **Dionysos 69** adlı oyunda kullandığı erotik anlatım biçimini, izleyicinin tepkisine açık bir şekilde tasarlamıştı. Ancak oyuncuların sahne üzerindeki okşamaları, seyircinin de katılımını zorunlu kılan bölümlerde erotik anlatımın pornografi çizgisinde dağılmasına neden olmamalıydı. Çünkü Pentheus adlı oyun kişisi, seyirciler içinden bir kadını kendiyle sevişmek için ikna etmeye çalışmaktaydı ve bu iknada başarılı olabilirse, Dionysos'un etkisinden kurtulabilecek,

[248] **Y.a.g.e.**, s:235.
[*] Kaynak: http://ttoporisic.googlepages.com/tracesoftheperformativeturn

özgür kalacaktı. Tam da bu noktada, Christopher Innes, erotik olanın pornografik olana dönüşümünün nasıl önüne geçildiğini şöyle aktarır:

> *"Teorik düzeyde, gösterimin o andan sonrası farklı bir yönelim alacaktı ama herhangi bir seyircinin, rol yapmayla gerçek cinsel aktivite arasındaki çizgiyi aşabileceğini kimse hesap etmemişti. Bu gösteride Pentheus'u oynayan oyuncu ikna etmede başarılı olmuş ve şu açıklamayı yapmıştır: 'Oyun sergilenmeye başladığı günden beri ilk kez bu akşam Pentheus, yani bir insan, bir tanrıyı Dionysos'u yenmiştir. Oyun bitmiştir.'"*[249].

Burada üzerinde durulması gereken önemli bir ayrıntı bulunmaktadır. Erotik anlatım biçimi, bir rol olarak kalabilmektedir. Ancak pornografik olan rolün ötesine geçerek, cinsel bir aktiviteye dönüşür. Seyircinin interaktif katılımının istendiği erotik uygulamalarda, erotik-pornografik ayrımı kıldan ince bir hal alabilmektedir. **Dionysos 69**'u sahneleyen *Performance Group*, yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere, bu ayrımın gayet farkındadır. Erotik anlatım biçimi, bu ayrımın farkında olunmadığında yerini kolaylıkla pornografik olana bırakabilir.

Schechner, bu oyunun dışında Brecht'in **Cesaret Ana**, Shakespeare'in **Macbeth**, Genet'in **Balkon** gibi oyunlarını da yönetmiştir. Yönetmenin cinselliğe bakış açısı tiyatroya bakış açısıyla bariz bir paralellik göstermektedir. Belki de bu nedenle oyunlarında erotik anlatım biçimini sıklıkla tercih etmektedir. 1979 yılında sahneye koyduğu Balkon, bu anlayışı net bir biçimde gösterecek şekilde tasarlanmıştır. Oyunda yaptığı değişiklikler ve kattığı yorumlarla, tiyatro ve genelev aynı fantezi satma işinin bir yansıması olarak görülür:

> *"Bütün bunlar, Schechner için, 'tiyatronun bir yanılsamalar evi', kerhanenin kız kardeşi olduğunu göstermenin değişik yollarıydı. Zaten fahişe sözcüğünün kaynaklarından biri de, (müşterinin zihninde ve bedeninde) bir başkasının yerine geçen kişidir"*[250].

Hatırlanacak olursa, Strindberg'in ve Wedekind'in oyunları, Artaud'nun kuramlarıyla başlayan ve avangard olarak tanımlanan tiyatro yaklaşımının, sahne üzerinde kullandığı cinsellik, erotik ile pornografik olan arasında salınan bir sarkaca benzetilmişti. Bir anlatım biçimi olarak erotik, özellikle kimi pornografik uygulamalarla özelliğini yitirse de, bu gibi akımların kullandığı kimi pornografik yaklaşımlar, oyunları porno haline getirmemektedir. Bunu özellikle 1960'lı yılların sonunda yaşanan porno patlamasıyla daha anlaşılabilir kılabiliriz. Sinema sanatının kitlelere ulaşabilirliğinin

[249] Innes, **a.g.e.**, ss:237-238.
[250] **Y.a.g.e.**, s:240.

artmasının yanında, teknolojinin yardımıyla, film gösteren cihazların kullanımının evlerde de yaygınlaşması porno film sektörü için büyük maddi kaynaklar vaat etmeye başlamıştır. Cinsel algıda yaşanan değişimlerin de etkisiyle, başlangıcından 1970'lere kadar porno da kendi içinde bir evrim geçirmiştir. Bu evrim, çıplaklığın gösteriminden, beden detaylarının ön plana çıktığı "beaver" filmlere, cinsellik konulu "belgeseller"e, oradan cinsel ilişkinin ayrıntılarıyla ortaya konulduğu "hard-core" filmlere ve nihayetinde farklı fetişlere hitap eden çeşitli filmlere kadar uzanmıştır. Cinsel özgürlük hareketinin, özellikle Batı dünyasında yarattığı etki nedeniyle sansür uygulamalarının da azaldığı bu süreçte porno film sektörü birbiri ardına film çekmeye başlamıştı. 1968 yılında pornografiyi tümüyle serbest bırakan ilk ülke Danimarka olmuştu. Bu filmler söz konusu serbestliğin öncesinde, cinsellik konusunda aydınlatıcılık ya da cinselliğe ilişkin belgesel görünümünde yol alıyordu. Sansür uygulamalarının yumuşamasıyla, porno film, özündeki dürtüye hitap eden yanı gizlemekten kurtuluyordu[251]. Giriş bölümünden de hatırlanacağı üzere, pornografik olan kendisine bakan gözü nesneleştirendir. Bu filmler de amaç olarak izleyicinin cinsel dürtülerini uyarmaya yönelen, bu nedenle ihtiyaç duyduğu en son şey, izleyicinin akıl yürütmesi ya da düşünmesi olan filmlerdir. Bu noktada *"pornografik olan, pornografinin amacı dışında, düşündürmek için kullanılamaz mı?"* gibi bir soru ortaya çıkmaktadır.

Bu çerçeveden bakıldığında porno patlaması, cinsellik algısını belirleyen önemli bir unsur olmanın dışında, avangard akımların kullandığı pornografik anlatım biçimleriyle arasındaki net ayrımı da ortaya koyar. Avangard akımların sahne üstü cinselliği yansıtmakta kullandığı pornografi, cinsel uyarıyla insanların akıllarına değil de dürtülerine hitap eden ve kişileri birer nesne konumuna iten pornoların kullandığı pornografiyle benzeştir ancak, kullanım şekli bakımından, bu tür oyunlar pornografi sayılamaz. Çünkü bu tür yaklaşımda pornografi amaç değil, bir araç olarak kullanılmaktadır. Sahne üzerinden pornografinin kodlamalarıyla yansıtılan şey, pornografik olanın yüzeyselliğinden ve insansızlığından uzaktır. Bu, avangard yaklaşımın gerçek katkısının pornografinin tersi olduğu düşüncesiyle örtüşür *"çünkü, tuhaf cinsel imajların sadece uyarıcı bir biçimde ele alınmasının gerekmediğini ve öğretici bir metnin içinde de başarıyla kullanılabileceğini kanıtlar"*[252]*.* Demek ki, pornografik kodlamaların ya da uygulamaların kullanılması, oyunu porno

[251] Bkz: **Cinselliğin Mitolojisi, Pornografik Filmin Tarihi**, Çev. - Der: Veysel Atayman, Es Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, ss:159-172.
[252] Elsom, **a.g.e.**, s:249.

yapmamaktadır. Ancak kuşku yok ki erotik de değildir. Erotik olan gibi, pornografik olan da bir anlatım biçimi olarak kullanılabilmektedir. Ancak aradaki ayrım diğer pek çok farklı nitelik gibi, sanat eserini *"underground"* ya da "*avandgard"* yaparak, erotik olanın, pornografik anlatım biçimine ulaşan bir basamak olarak da kullanılabileceğini gösterir. Kısacası, erotik anlatım biçiminin başka bir kullanım şekli de budur.

Sonuç olarak, ister avangard olarak tanımlansın, ister göreneksel olarak etiketlensin, tiyatro sanatında, erotik anlatım biçimi, 1900'lü yıllarda, cinsel algının değişimine paralel olarak evrim geçirmiş, teknolojinin de sağladığı kolaylıklara çeşitlenmiştir. Bu evrim, 1980'lerde ve sonrasında, olduğu yerde kalmamış, tıpkı cinsel algıda olduğu gibi artarak ve yeni olanaklar kazanarak devam etmiştir. 1980'lerden günümüze kadar uzanan süreçte, tiyatro sanatında kullanılan erotik anlatım biçimi de işte böylesi bir serüvenin ürünü olarak değerlendirilebilir.

2.2. 1980 Sonrası Batı Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi

1980'lere gelindiğinde, başta cinsellik algısı olmak üzere pek çok şeyi değiştirmeye başlayan bir sürece girilmiş olduğu görülür. İki kutuplu dünyanın soğuk savaşının sonlanacağı bu süreçte, teknolojideki hızlı gelişmelerin de etkisiyle yeni bir dünyanın doğumunun sancılarının yaşandığı söylenebilir. Ekonomiden, cinselliğe pek çok alanı etkileyecek olan bu yeni dünyayı oluşturan pek çok belirleyici bulunmaktadır. 1980 öncesi Batı dünyasında yüzyıl başından beri olağanüstü bir evrim geçirerek 1960'lı yılların sonunda bir devrimle özgürleşen cinsellik algısı, püriten ve tutucu ahlaktan yakasını kurtarmış olmanın sürecini yaşamaya devam etmekteydi. Ancak hemen her evrimde, gelişimde olduğu gibi sürecin doğrusal olmadığını kanıtlayan, ortaya çıkışıyla cinsel algıyı derinden etkileyecek ve bazı geri dönüşler yaşanmasına neden olacak en büyük etki, 1980 yılında görülmeye başlayan yeni bir virüstü. İlk kuşku götürmez vakanın 1981'de Amerika Birleşik Devletleri'nde görülmesine rağmen, virüsün tanımlanması ancak 1984 yılında gerçekleşebilmiştir. Edinilmiş Bağışıklık Yetmezliği Sendromu olarak adlandırılan ve kısaca AIDS olarak adlandırılan bu hastalık, *"bulutsuz, masmavi bir gökte çakan şimşek gibi ortaya çıkmıştı –ani, gizemli ve ölümcül- ve 500 yıllık tıbbi ilerlemeye karşın 1980'lerde doktorlar, tıpkı önceleri gibi, bu yeni virüsün karşısında*

çaresiz olduklarını gördüler"[253]*.* Hastalığın ilkin eşcinsel erkeklerde görülmesi, cinsel özgürlüğün karşısında yer alan genel ahlakçıların, bunu eşcinsel hastalığı olarak etiketleyip, tanrının bir cezası olduğu söylemine dönüştürmelerine rağmen, çok geçmeden bunun doğru olmadığı, virüsün cinsel eğilimlerle ilgili değil, sadece kanla ilgili olduğunun ortaya çıkmıştır. Bu noktada 1960'lı yılların cinsel özgürlüğü inanılmaz bir biçimde sekteye uğramış, cinselliğe ilişkin söylem ve pratikler de değişmeye başlamıştır. Üstelik bu değişimler yalnızca Batı dünyasını değil, küresel tabanda tüm dünyayı etkilemiştir. Ancak bu etkinin sadece olumsuz yönde olduğunu iddia etmek yanlış olacaktır. Çünkü *"AIDS, cinsel deneyimlerin değişmesi ve yayılmasına da neden olmuştur. Seksin daha açık bir biçimde tartışılır hale gelmesi bile pek çok toplum için son derece önemli bir değişimdir"*[254]*.* Bunun yanı sıra, bu hastalığın popüler kültür üzerindeki etki ve salgının neden olduğu zengin yaratıcılık da dikkate değerdir. AIDS'i konu alan, pek çok bilimsel ve akademik çalışmanın yanı sıra, sanat eseri, film ve elbette tiyatro oyununun ortaya çıkması da bu yaratım içinde yer alır. Cinselliği merkezine aldığı için erotik anlatım biçiminden yararlanılmış olması kuvvetle ihtimal **Eastern Standart** (1988), **Zero Positive** (1988), **Falsettolant** (1990), **The Destiny of Me** (1992) ve **Angels in America** (1993) gibi pek çok oyun bu dönemin ürünü olarak dikkati çekmektedir.

Yine 1980'lerde yoğunluk kazanmaya başlayan teknolojik, ekonomik, politik ve kültürel değişimler de hemen her şeyi olduğu gibi cinsellik algısını da dönüşüme uğratacak sonuçlar yaratmaya devam etmekteydi. Özellikle son yıllarda sıkça duyulan bir kavram olan *küreselleşme*, işte böylesi bir sürecin sonucudur. *"Küreselleşme, bizlerin giderek artan bir biçimde tek bir dünya içinde yaşadığımız, öyle ki bireylerin, grupların ve ulusların birbirine bağımlı hale geldiği olgusuna göndermede bulunmaktadır".*[255] Küreselleşmeye katkıda bulunan etkenlerden ilki, bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmedir. Bu gelişme, küresel temelde bir iletişim patlamasına yol açmıştır. Giderek gelişmekte olan telekomünikasyon sistemleri, telefon, faks, cep telefonları, uydu ve kablolu televizyon ve şimdiye kadar geliştirilen, en hızlı büyüyen iletişim aracı internet gibi araçların yaygınlaşmasını sağlamıştır. Böylelikle bilgi akışı, dünya tarihinde hiç olmadığı kadar hız kazanmıştır. Küreselleşmeye katkıda bulunan bir diğer etkense ekonomik gelişmelerdir. Dünya

[253] Tannahill, **a.g.e.**, s:364.
[254] Dennis Altman, **Küresel Seks**, Çev: Serpil Çağlayan, Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2003, s:100.
[255] Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Haz: Cemal Güzel, Kırmızı Yayınları, 1. Baskı, 2008, İstanbul, ss:83-84.

ekonomisindeki bütünleşme git gide artan ulusaşırı şirketler ve elektronik ekonomi vasıtasıyla küreselleşmeyi yönlendiren bir duruma getirmiştir. Buna ek olarak politik değişimler de küreselleşme olgusunun oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. Önceleri Doğu Avrupa'da başlayan bir dizi devrim, 1991 yılında Sovyetler Birliğinin çöküşü ile sonuçlandığında, Sovyet tipi komünizmin ortadan kalkmıştır. Bu da soğuk savaşın sona erdiği anlamına gelmektedir ki küreselleşme bundan sonra daha da etkin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Ekonomi patronlarının yanı sıra, Uluslararası Devlet Örgütleri ve Uluslararası Sivil Toplum Kuruluşları da Küreselleşmeyi yönlendiren odakları oluşturmaktadırlar. Kimi düşünürler küreselleşme konusunda olumlu bir tavır takınırken, kimileri kuşkucu yaklaşmaktadırlar. Küreselleşme karşıtları da bunun yeni bir sömürü şekli olduğu konusunda birleşirler. Ancak tüm bu fikir ayrılıklarına rağmen küreselleşmenin engellenemez bir biçimde yaygınlaştığı kabul edilmektedir. Yukarıda belirtilen etkenlerle güçlenen küreselleşmenin sonucunda, özellikle internet kanalıyla oluşan yeni bir kitle kültürü ve bireyciliğin yükselişini doğurmuştur[256].

Tıpkı AIDS gibi, küreselleşme de cinsel algı konusunda bir takım sarsıcı değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. AIDS'le birlikte tüm dünyada daha kolay tartışılır hale gelen cinsellik konusunda farklı sosyolojik yaklaşımların bu dönemde netlik kazandığı görülmektedir. Örneğin sosyologlar, cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırmaktadırlar. Cinsiyet, erkek ve dişi bedenindeki biyolojik farklılıklara işaret ederken, toplumsal cinsiyet kavramı, daha çok ruhsal, toplumsal ve kültürel farklılıklara odaklanmaktadır. Buna ek olarak cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği gibi kavramlar da tartışılır hale gelmiştir. Bunun sonucunda, iletişimdeki bilgi akışının kolaylığıyla da, *"Batı ülkelerinde son otuz yılda cinsel tutumlar daha özgürlükçü bir hale gelmiştir. Eskiden asla tasvip edilmeyecek sahneler, artık filmlerde ve oyunlarda gösterilebilmekte ve isteyenler rahatça pornografik malzemelere ulaşabilmektedirler"*[257]. Özellikle 1990'lı yıllarla birlikte yaygınlaşan internet kullanımı cinsel söylemleri olduğu kadar pratikleri de değiştirmiş, siber-seks gibi kimi yaklaşımların doğmasına neden olmuştur. Yükselen bireyciliğin etkisiyle, gerçek fiziksel temasın yerine, hayal ürünü bir deneyimi geçiren siber-seks, mekansal olarak ayrı yerlerde olan iki farklı bireyin aynı hayali, fanteziyi kurarak doyuma

[256] Bkz: **Y.a.g.e.**, ss:84-102.
[257] **Y.a.g.e.**, s.491.

ulaşmalarını sağlamaktadır. 1997 yılında Carol Parker, **Joy of Cybersex** adlı eserinde, siber-seks hakkında şunları belirtmiştir:

> *"İnternetin özgürlüğü ve anonimliği, şimdiden seksi yatak odalarımızdan çıkarıp bilgisayar ekranına yerleştirerek, onu oynayabileceğimiz, deneyler yapabileceğimiz, türlü şekillere sokabileceğimiz ve arzu edersek yeniden eve getirip gerçek yaşamlarımıza dahil edebileceğimiz bir şey haline getirdi. Güvenli seksten daha güvenli bir seçenek bularak özgür aşk kuşağının bıraktığı yerden bayrağı devralmış bulunuyoruz".*[258]

Kuşku yok ki bu, yeni bir cinsel algıdır ve cinsellikteki bu algı değişimi, elbette erotik olana dair algıyı da etkilemiştir. 1980 sonrası erotizmi, cinsellik algısındaki bu değişime ek olarak küreselleşmeyle, kapitalizmden de fazlaca etkilenmiştir. **Tüketim Toplumu** adlı eserinde Jean Baudrillard, kapitalizmin bir sonucu olarak ortaya koyduğu tüketim toplumunda, yüzyıllarca bir bedene sahip olmadıkları ikna edilmeye çalışılan insanların, günümüzde bir bedene sahip olduklarına sistemli bir biçimde ikna edilmeye çalışıldığını belirtir. Bu noktada bir kültür öğesi olarak *beden* kavramının nesneleştirildiğine tanık olunur:

> *"Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz –tüm diğer nesneleri özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla anlam yüklü- bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN'dir. Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin 'yeniden keşfi' ve reklamda, modada, kitle kültüründeki (özellikle dişi bedenin, ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak-varlığı-bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zariflik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söyleni-, bunların hepsi bedenin günümüzde* kurtuluş nesnesine *dönüştüğünün kanıtıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır"*[259]*.*

Böylelikle önceki zamanların beden-ruh ilişkisi tersine döner. Eski algılamada ruhun bedeni sardığı vurgulanırken, günümüzde ruhu sarmalayanın beden olduğu fikri ön plana çıkmaktadır. Bedenle ilgili bu yeni etiğin temelini ise güzellik ve erotizm oluşturmaktadır. Bedenin güzel kılınmasının buyrulduğu tüketim toplumunda erotizm, *cinsel bakımdan değerli kılma*nın bir biçimi olarak görülmeye başlanır. Bu da cinsellikle erotik olanın ayrımını daha da netleştirmektedir. Dolayısıyla erotikleştirilmiş bedende, toplumsal değiş tokuşun işlevi ağır basmaktadır[260]. Bu noktada erotik anlatım biçiminin, tarihsel sürecinin neredeyse tamamını yönlendiren temel nedenler arasında önemli yer tutan bir işlevi ortaya çıkar: *"tüm psiko-*

[258] Akt: Altman, **a.g.e.,** s:79.
[259] Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., 3. Basım, İstanbul, 2008, s:163.
[260] Bkz: **y.a.g.e.**, ss:164 -172.

işlevselliğin ekonomik ve ideolojik anlamını kazandığı yer burasıdır. Beden sattırır. Güzellik sattırır. Erotizm sattırır'[261]. Cinselliğin ve erotik olanın böylesine metalaşması, giriş bölümünden de hatırlayabileceğimiz gibi pornografikleşmektir; oysa erotizm, kendine bakan gözü nesneleştirmeyen özelliği ile pornografiden ayrılmaktadır. Bu durumda erotik olanın ve pornografik olanın birbirinin içine geçtiği, kodlamaların –ayrıştırılamayacak denli- birbirine karıştığını iddia etmek pek de yanlış olmayacaktır. Her tüketim nesnesinin tıpkı beden gibi erotikleştirildiği reklam ve moda sektörlerinde net bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

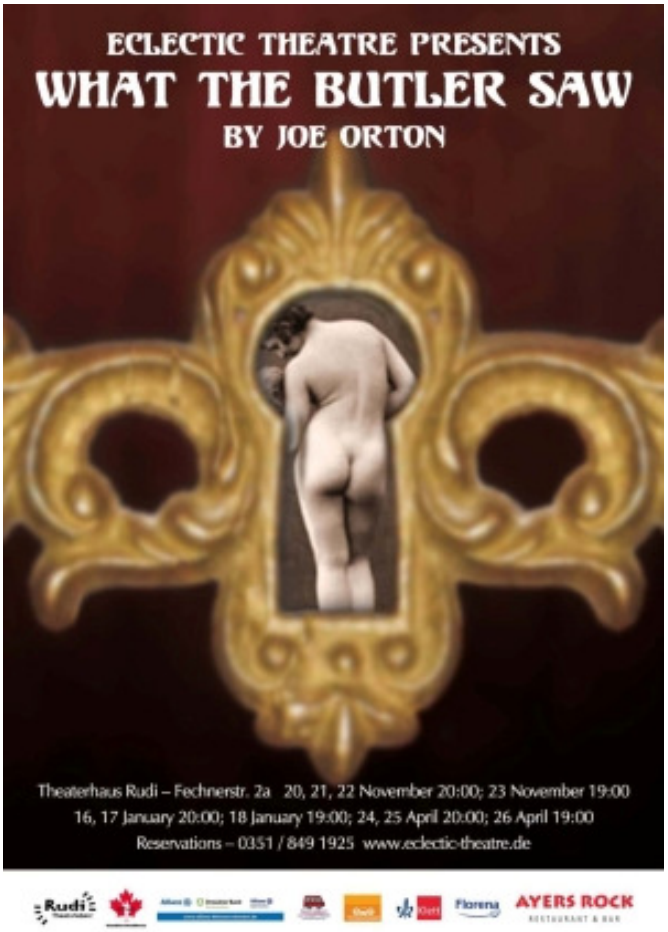
> *"Gerçekten de düşünecek olursak bugün artık cinsel yenilik alanında keşfedilecek ne kaldı ki? 'Klasik' anlayışta cinsel 'sapkınlık' olarak kabul edilen şeyler, en uç noktalardaki örnekler dışında, bugün artık normal karşılanmakta ve kadın/erkek dergileri de pornografiyle neredeyse ileri düzeyde bir flört içinde…"*[262].

Böylece erotik olanın giderek daha fazla sayıda uygulamada reklam amacıyla kullanılmasında gözle görülür bir artış meydana gelmeye başlamıştır. Bunun sonucunda, cinsellikle direkt ilgisi olmayan her tür obje, erotik bir gösterge değeri taşıyabilecek durumlarda tasarlanmaya başlamıştır. Öte yandan bu yaklaşım, tüketimi körüklemekle, özellikle kadın bedenini istismar etmekle suçlanmaktaysa da halen bu tür reklamlar için milyonlarca doların harcanmaya devam ettiği görülmektedir. Varılan son noktada ortaya çıkan gerçeklik, konumuz açısından önemlidir: cinsellik tümüyle görme biçimi ve algılama tarzıyla ilgili bir hal almıştır.

Tiyatro sanatı için de aynı şey geçerlidir. Kapitalist dünyanın rekabeti zorunlu kılan varlığı ve eğlence seçeneklerinin artması, tiyatro sanatında da erotik anlatım biçiminin reklam unsuru olarak kullanmasını kuvvetlendirmiştir. Pek çok tiyatro topluluğu, izleyici sayısını artırmak için, erotik anlatım biçiminin sık kullanıldığı ima edilen oyunlara yer verdiğini duyurma yoluna gitmiştir. Gerek erotik afiş tasarımlarıyla, gerekse içerdiği erotizm aracılığıyla gişe kaygısının giderilmeye çalışıldığı pek çok duruma tanık olunmaktadır.

---

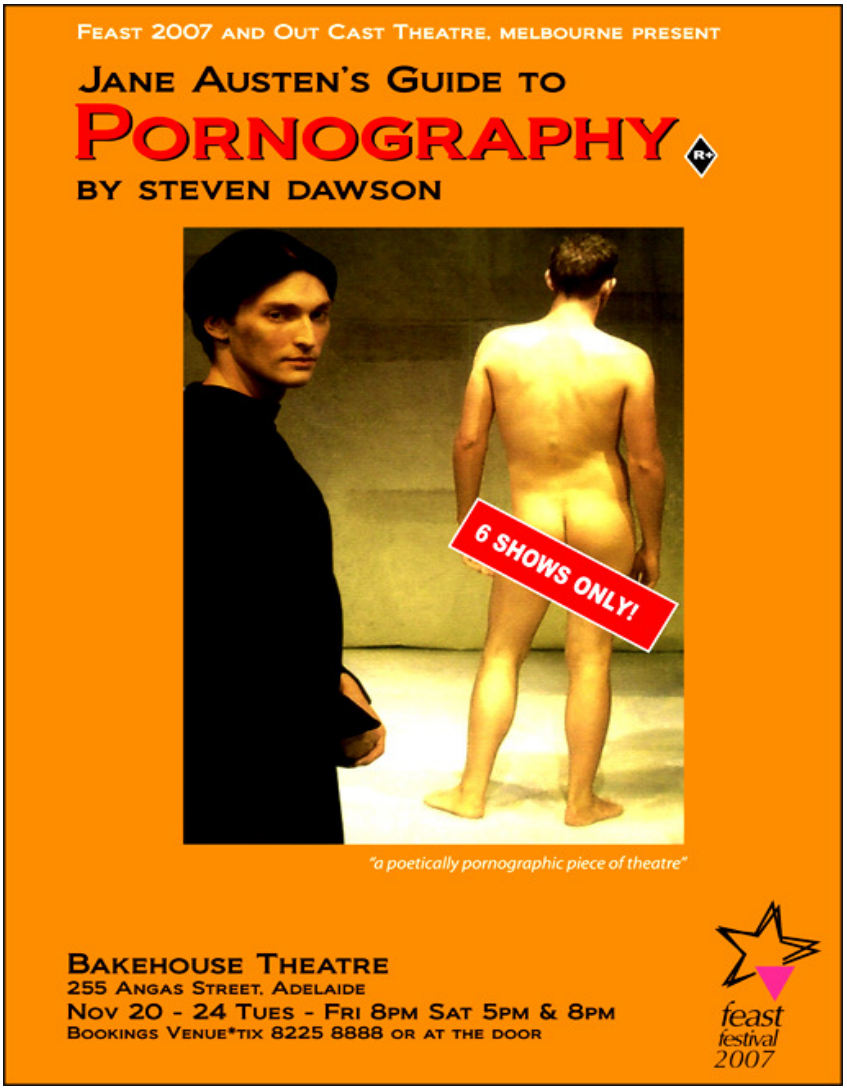
[261] **Y.a.g.e.**, s:172.
[262] Sylvette Giet, **Özgürleşin! Bu Bir Emirdir, Kadın ve Erkek Dergilerinde Beden**, Çev: İdil Engindeniz, Dharma Yay., 1. Basım, İstanbul, 2006, s:126.



Fotoğraf 20 Joe Orton'un Uşak Ne Gördü adlı oyununun afişi, 2008[*]

Cinselliğin dikkati çeken bir unsur olması, erotizmin etkili bir reklam aracı olarak kullanılması, oyunlarda yalnızca bu unsurların ortaya çıkarılarak, cinsel yönelim özgürlüğünün savunusunu yapmak ve farklı cinsel yönelimlerin *ötekileştirme*sinin önüne geçmek amacını taşıyan eşcinsel tiyatro topluluklarınca sık kullanılan bir uygulama haline gelmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Batı Avrupa'da cinsel yönelim eşitliğinin vurgusunu yapma amacı taşıyan kimi topluluklar, cinsellik ve homo-erotik yaklaşımların zaman zaman pornografik anlatım biçimiyle desteklenerek sıklıkla kullanıldığı oyunlar sahnelemeye başlamıştır. 1990'lı yıllardan sonra hız kazanan bu eğilim, erkek temelli erotik unsurların ön plana çıkarıldığı oyun afişlerinde de görünürlük kazanmaktadır:

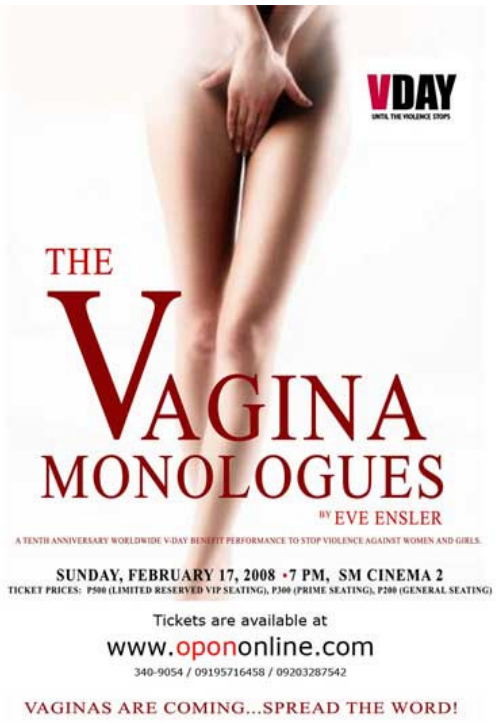
[*] Kaynak: http://www.mpi-cbg.de/informationoffice/images/eclectic%20theatre.jpg



Fotoğraf 21 Jane Austen'ın Pornografi Rehberi adlı oyunun afişi, 2007[*]

Öte yandan, özellikle 1980 sonrası tiyatrosunda erotik anlatım biçiminin salt reklam amaçlı kullanılmadığının da altı çizilmelidir. İçinde bulunduğumuz zamanın cinsellik sorunlarını tartışan kimi oyunlar konusu gereği erotik anlatım biçimine ihtiyaç duyabilmektedir. Özellikle son yıllarda kadınların yaşadığı sorunları sahneye taşıyan **Vajina Monologları** adlı oyunu buna örnek gösterebiliriz. Eve Ensler'in 1998 yılında başlatılan ve tüm dünya kadınlarının yaşadığı sorunlara parmak basan V-day kampanyasıyla eş güdümlü olarak yazdığı **Vajina Monologları**, 2003 yılında ülkemizde de Almula Merter rejisiyle sahnelenmişti.

[*] Kaynak: http://www.sub.net.au/~outcast/



Fotoğraf 22 Vajina Monologları oyun afişi, 2008[*]

1990'lı yıllarda tiyatroda erotik anlatımın yer yer pornografik anlatım ve şiddetle harmanlanarak kullanıldığı, önemli bir hareket göze çarpar: *In-Yer-Face*. Geçen yüzyılın avangard tiyatro hareketleriyle benzerlik gösteren bu yaklaşım, günümüz gerçekliğinden hareket etmektedir. Sanatın farklı alanlarında da uygulanan bu yaklaşımın, "t*iyatroda kavramsal olarak ortaya atılışı ise Britanyalı tiyatro eleştirmeni ve Boston üniversitesinin London Graduate Journalizm programının yardımcı öğretim üyelerinden olan Aleks Sierz tarafından oldu*"[263]. Bir terim olarak In-Yer-Face, İngilizce'deki *you* sözcüğünün argodaki kullanımı olan *yer* sözcüğüyle vurgulanmış, *yüzleştiren, yüz yüze getirilen* ve *yüzüne yüzüne vurulan* anlamlarına gelmektedir. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere, bu hareket, seyirciyi şoka uğratacak, sarsacak ve böylelikle oyunun gerçekliğine katacak olan bir yaklaşımı benimsemiştir. Bunun için de şiddet ve hatları zaman zaman pornografiyle karışan bir erotik anlatım biçimi kullanılmaktadır. Bu araçların etkin bir biçimde kullanılarak insanların yüzüne karşı tiyatro yapılmasını sağlayan bu hareketin kökeni Alfred Jarry

[*] Kaynak: http://www.cebucentral.com/blog/02-2008/the-vagina-monologues.html
[263] Hülya Nutku, "Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı", **Yeni Tiyatro İki Aylık Sahne Sanatları Dergisi**, Mayıs – Haziran 2008, s:5

ve Antonin Artaud'nun yaklaşımlarına dayanmaktadır[264]. In-Yer-Face kavramını, tiyatroyla ilişkilendiren Aleks Sierz, 90'lı yılların oyun yazarlarının genel eğilimlerine değindikten sonra, bu kavramın söz konusu eğilimleri neden karşıladığını şöyle aktarmaktadır:

> *"90'larda, genç oyun yazarlarının birçoğu açık ve direkt meydan okuyucu malzemeleri dönemin yaşama ve hissetme biçimlerini incelemek için kullanmışlardır. Eğer drama erkeklik ile uğraşıyorsa, tecavüz; seksle ilgiliyse oral ya da anal ilişki; çıplaklık işe dahilse, küçük düşürülme; şiddet isteniyorsa, işkence; uyuşturucu konu olacaksa, bağımlılığı göstermek söz konusu olmuştur. Erkekler kötü davranıyorsa kadınlar da karşılık veriyor, dil kötü, şakalar hastalıklı ve görüntüler kaba biçimdedir. Bu anlamda tiyatro bütün tabuları yıkmış, gerçeklik üzerine mantığımızı oluşturan temel karşıtlıkları çiğneyip geçmiştir. Drama her ne kadar her zaman insan gaddarlığını göstermiş olsa da, daha önce bu kadar sık karşılaşılmamıştır. Bu sebeple in-yer-face tanımlaması, diğer çağlardan daha çok doksanların dramasını daha çok karşılamaktadır. Doksanlarda çıplaklık özgürlük sembolü olma özelliğini yitirmiş ama daha sorunsal bir biçimde daha çok kırılganlıkla, kurban olmakla ilişkilendirilmiştir"*[265].

Hem dönemin cinsellik algısı hem de günümüz dünyasının gerçekliği In-Yer-Face hareketi için bir çıkış noktası özelliğini göstermektedir. Daha çok, seyircinin yanılsamasını kıran ve izlemesiyle değil bizzat deneyimlemesiyle ilgilenen bir tutum geliştirmiştir. Kendi içinde tutarlı bir hareket olmasına karşın, herhangi bir sınıflandırmaya tabi tutulmayan bir takım özellikler de gösterir. Oyun dilinde şiddetin ve erotizmin kullanılması, tümüyle seyirciyi sarsarak düşündürme amacı taşımaktadır. Hülya Nutku bu yaklaşımı, *"umursamama ve kayıtsız kalma lüksünüzü elinizden alan bir tiyatro anlayışı"*[266] olarak tanımlamıştır. Özellikle İngiliz yazarların içinde bulunduğu bu hareketin bazı önemli yazarları Martin Crimp, Philip Ridley, Kate Asfield, Tracey Letts ve Sarah Kane'dir.

Bu hareketin en iyi bilinen yazarlarından biri olan Sarah Kane'nin 1993 yılından, intihar ederek hayatına son verdiği 1999 yılına kadar yazdığı oyunlarda erotik anlatım biçiminin pornografi ve şiddetle harmanlanarak yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. **Blasted** (1995), **Phaedra'nın Aşkı** (1995), **Cleansed** (1998), **Crave** (1998) ve **4.48 Psychosis** (1999) adlarını taşıyan yazdığı beş adet oyun, In-Yer-Face hareketinin en iddialı eserlerini oluşturmaktadır. Yazarın Bosna Savaşından yola çıkarak kaleme aldığı **Blasted** adlı oyun, Aleks Sierz'le birlikte pek çok araştırmacı bakımından, In-Yer-Face hareketinin merkez noktasında bulunur.

---

[264] Bkz: **y.a.g.e**., s:6.
[265] Aleks Sierz, **In-Yer-Face Theatre**; **British Drama Today [In-Yer-Face Tiyatrosu; Günümüz İngiliz Tiyatrosu]**, Faber & Faber, London, 2001, s:27.
[266] H. Nutku, "Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı", s:8.

Ancak oyunun önemi yalnızca bu hareket dahilinde değildir. Oyun, İngiliz oyun yazarlığı bakımından da önem taşımaktadır:

> *"Kane'nin Blasted adlı oyunu, yalnızca medyada yarattığı şamatadan değil, eleştirmenleri İngiliz oyun yazarlığında ortaya çıkan değişimleri fark etmek zorunda bırakan bir uyandırma çağrısı olduğu için de 1990'ların İngiliz tiyatrosunu tanımlayan bir noktasında bulunur"*[267].

Oyun, Leeds'de pahalı bir otel odasında geçmektedir. Temel oyun kişileri, savaşı takip etmekte olan gazeteci Ian ve onun gönülsüz cinsel partneri Cate'tir. Oyun, savaşın sıfır noktasına dönüşen otel odasında patlak veren kişisel şiddeti sorgulamaktadır. Şiddet ve erotik olanın, sarsma amacıyla kullanıldığı oyunun afişinde de erotik anlatım dikkati çeker:

Fotoğraf 23 Sarah Kane'in Blasted adlı oyununun afişi, 2008[*]

Yazarın Ülkemizde de sahnelenen, erotik anlatım biçimini yoğun olarak kullandığı bir diğer oyunu ise **Phaedra'nın Aşkı**'dır. Oyun, üvey oğlu Hippoliytus'a saplantı düzeyinde bir aşk duyan Phaedra'nın bu aşkını konu almaktadır. Ancak günümüz

---

[267] Ken Urban, *"An Ethics of Catastrophe:The Theatre of sarah Kane"*, **A Journal of Performance and Art**, Vol. 23, No. 3, Sep., 2001, s:37.

[*] Kaynak: http://www.indybay.org/uploads/2008/05/31/blasted_poster.jpg

dünyasında aşkın yerini alan cinsellik, şiddet ve tüketime dair yoğun bir gönderme söz konusudur. Oyunun daha ilk sahnesinde, zaman zaman pornografiye ve iticiliğe varan bir anlatım dikkati çeker, Hippoliytus mastürbasyon yapmaktadır. Yazar, bir sözsüz oyun olarak yazdığı bu ilk sahnede pornografik anlatım kullanmıştır. Oyun birkaç tecavüz sahnesinin yanı sıra içerdiği şiddet öğeleriyle de kışkırtıcıdır. Daha önceki uygulamalarda da belirtildiği gibi, kullanılan pornografik anlatım, seyirciyi nesne konumuna itmediği için oyunu porno olarak adlandırmak mümkün değildir. Ancak, Sarah Kane'in diğer oyunlarında da hissedilen ana vurgu, sevgisizlik olduğundan, bu oyundaki erotik anlatım pornografiye uzanırken sevginin yitirildiği mesajını vermektedir. Bu nedenledir ki pornografik anlatıma geçişin ön bir basamak olduğu erotik anlatım, daha önceki *underground* yaklaşımlardan daha kısa sürmektedir. Oyun dilinde kullanılan argo ve küfürlerin yanı sıra, sevgisizleştirilmiş cinsel yaklaşımlar bir bakıma günümüzün cinsellik algısına bir taşlama gibidir:

> *"Phaedra Hiç benimle seks yapmayı düşündün mü?*
> *Hippolytus Ben herkesle seks yapmayı düşünüyorum.*
> *Phaedra Bu seni mutlu eder miydi?*
> *Hippolytus Söz konusu kelime tam olarak "mutluluk" değil.*
> *Phaedra Hayır. Ama Bundan hoşlanır mıydın?*
> *Hippolytus Hayır. Hiçbir zaman hoşlanmıyorum.*
> *Phaedra O halde neden yapıyorsun?*
> *Hippolytus Hayat fazla uzun.*
> *Phaedra Benden hoşlanacağını düşünüyorum. Benimle olunca.*
> *Hippolytus Bazıları başarabiliyor bunu sanırım. Yani bu iş onlara keyif veriyor. Bir hayatları var.*
> *Phaedra Senin de bir hayatın var.*
> *Hippolytus Hayır. Zaman dolduruyorum. Bekliyorum.*
> *Phaedra Neyi?*
> *Hippolytus Bilmem. Birşeylerin olmasını.*
> *Phaedra Olan şey bu.*
> *Hippolytus Hiçbir zaman olmaz"*[268].

Oyunda sözsüz olarak, oyunculukla sağlanan cinsel yakınlaşmalar Hippolytus için olabildiğine isteksiz ve sıradanken, Phaedra için olabildiğine önemlidir:

> *"Beraber bir süre televizyona bakarlar.*
> *Bir süre sonra Phaedra Hippolytus'a doğru yaklaşır.*
> *Hippolytus ona bakmaz.*
> *Phaedra onun pantolonunu indirir ve ona oral seks yapar.*
> *Tüm bu eylem boyunca Hippolytus TV seyredip şekerleme yer.*
> *Boşalmak üzereyken bir ses çıkarır.*
> *Phaedra başını yukarı kaldırır. Hippolytus onun başını indirir ve ağzına boşalır. Bu arada bakışlarını hiç televizyondan ayırmamıştır.*
> *Onun başını bırakır"*[269].

[268] Sarah Kane, **Phaedra'nın Aşkı**, Çev: Can Çınar, Tiyatro Oyun Kutusu Arşivi, Yayınlanmamış Oyun Teksti, s:9
[269] **Y.a.g.e.,** s:10.

Rejide uygulanabilecek gerekli gölgelemelerle bu sahneler pornografik niteliğini kaybederek erotik anlatım biçimine müsait hale getirilebilirler ancak oyunun geneli düşünüldüğünde bu, In-Yer-Face yaklaşımı adına çok da doğru bir müdahale sayılmayabilir.

Erotik anlatım sadece In-Yer-Face hareketinde yoğun olarak kullanılmamıştır. Günümüz tiyatrosunda erotik anlatım biçiminin tiyatroda kullanımına verilebilecek örneklerden biri de Roland Schimmelpfennig'in **Uzun Zaman Önce Mayısta** adlı oyunudur. Çağdaş Alman tiyatrosu, çıplaklığın da yoğun olarak kullanıldığı erotik anlatım biçiminin güzel örneklerini vermektedir. Günümüz Alman tiyatrosunun genç ve üretken yazarlarından Schimmelpfennig, her biri birbirinden farklı tema ve biçimleri barındıran, çok yönlü bir yazar olarak değerlendirilmektedir ve 1996 yılında yazdığı, 2000 yılında Berlin *Schabühne*'de Barbara Frey rejisiyle sahnelenen oyununda erotik anlatım biçiminden yoğun olarak yararlanmıştır. Yazar oyununu "*Sahne İçin Seksenbir Kısa Tablo*" olarak tanımlamaktadır. Berliner Zeitung'un eleştirmenlerinden Andreas Schaefer, bu oyunu şu şekilde tanımlamaktadır:

> *"Schimmelpfennig bütün olayı, ilk bakışta saçma görünen, toplam sekiz kadınla erkeğin farklı çeşitlemelerle tekrarladıkları dört-beş temel durumdan geliştirmiş. Bir adam bisikletle daireler çiziyor ve sonra büyük bir gümbürtüyle duvara çarpıyor. (Adamlar daha sonra iki ya da üçe çıkıyor.) Bir kadın yerleri süpürüyor, bazen de şarkı söylerken bir adam onu süzüyor. Rokoko elbiseli bir kadın küçük adımlarla koşuyor. Aşık bir çift öpüşüyor. Hepsi bu"*[270].

Eleştirmen, ağır, büyük bir tiyatronun yapılmadığını belirttiği bu oyunun, ille de politik ya da toplumsal gibi büyük kavramların ardına sığınılmadan da iyi bir iş yapılabileceğinin göstergesi olduğunu belirtmektedir.

Erotik anlatım biçiminin kullanımı açısından, daha çok öpüşme eylemi üzerinden giden bir yaklaşımın söz konusu olduğu bu oyunda, repliklerden çok sözsüz oyunlar hakimdir. Oyunun pek çok sahnesinde öpüşen çift yer almaktadır. Bu sahnelerin temel amacı, kadın erkek çeşitlemelerinde, erotik boyutu göstermektir: Zaten kısa olan oyun metninde, en az altı – yedi öpüşme gerçekleşir. Bunlardan bazıları şunlardır:

---

[270] Arthur Schaefer, "Çıtı Pıtı Adımların Şiirsel Gücü", Roland Schimmelpfennig, **Uzun Zaman Önce Mayısta**, Çev: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2002, ss:46-47.

"27
Işık.
Aşık bir çift girer. Erkek kaçar ve kadının kendisine yetişmesini bekler. Sarılırlar ve öpüşürler"[271]*.*
"31
Işık.
Aşık bir çift sahneye girer. Erkek biraz önden gider. Kadın onu takip eder ve elini tutar. Onlar öpüşürken elinde bavulu olan kadın sahneye fırlar. Üzerinde fazla bir şey yoktur ve darmadağınık görünür.(…)"[272]*.*
"35
Bir dinamo homurtusu.
Işık. Aşık çift sahneye girer. Erkek biraz önden gider. Kadın arkasından yürür. El ele tutuşur ve öpüşürler. Bisikletli bir adam sahneye girer. Öpüşenleri görür, etraflarında bir daire çizer ve onlara bakar. Çift adamı pek önemsemez ve birlikte çıkarlar. (…)"[273]*.*

Öpüşme sahneleri buna benzer şekillerde oyun boyunca devam eder. Ancak oyundaki tek erotik anlatım biçimi öpüşme eylemi değildir. Çıplaklık ve onu estetize ederek erotik bir hale getiren soyunma eylemi de oyunda kullanılan başka bir erotik anlatım biçimidir. Yine oyun boyunca birkaç kez bu türden bir kullanımla karşılaşırız. Buna örnek olarak, birbirini takip eden dört sahneyi gösterebiliriz ki bu aynı zamanda oyunun finalidir:

"79
Aşık çiftlerden biri: İkisi bir araya gelir. Üzerlerinde pek az şey kalana kadar soyunurlar. Olabildiğince yardım ederler birbirlerine. Eşyalarını öylece bırakırlar. Birbirleriyle vedalaşır ve ayrılırlar.
80
İki kadın, ötekilerin eşyalarını yerden toplamaya başlar.
81
Aşık çiftlerden biri gelir: Rokoko elbiseli kadınla, bisikletli erkeklerden biri. İkisi de üzerlerinde pek az şey kalana kadar soyunur.
KADIN: Hoşça kal!
ERKEK: Hoşça kal!
Birbirlerine ellerini uzatırlar ve veda öpücüğü verirler. Sonra çıkarlar. (…)"[274]*.*

Oyun temel olarak dramatik bir yapıya sahip değildir. Yazar, birbiriyle alakasız görünen küçük tablolarla kurduğu bu oyunda, erotik olanı, kadın erkek ilişkisinin en önemli unsuru olan cinselliği vurgulamak adına kullanmıştır.

Başka bir genç Alman yazarı Kristof Magnusson da 2002 yılında yazdığı **Erkek Parkı** adlı oyunda erotik anlatım biçimine yer vermiştir. Tamamı erkeklerden oluşan dört oyun kişisinin, kendilerine alan yaratmak için, eşleri alışveriş yaparken kaçtıkları alışveriş merkezi mahzeninde geçen **Erkek Parkı** adlı oyun, kadınların iç

[271] Roland Schimmelpfenning, **Uzun Zaman Önce Mayısta**, Çev: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2002, s:19.
[272] **Y.a.g.e.**, s:20.
[273] **Y.a.g.e.**, ss: 21-22.
[274] Y.**a.g.e.**, ss:37-38.

dünyasına karşılık, erkek dünyasını anlatmaktadır. Oyun kişilerinin tümü erkek olduğu halde, erotik anlatım biçimi hem bu atmosferi daha renkli kılmak, hem de erkeklerin cinselliğe bakış açılarına ilişkin ipuçları vermek amacıyla kullanılmıştır. Oyunda ilk dikkat çeken erotik öğe, ilk bölümde dekor betimlemesinde kendini gösterir: *"(…) Duvarda futbol takımları ve playboy kızları, Bundesliga puan cetveli, yerde bira kutuları, pizza kartonları (…)"*[275]. Playboy kızlarının duvara asılmış fotoğrafları, sahne üzerinde sadece erkeklerin bulunduğu bir atmosferi yumuşatmaktadır ve aynı zamanda da erkeklerin cinselliğe dair yaklaşımlara ilişkin bir göstergedir. Bunun dışında, eşinin kendisini aldattığından şüphelendiği için, adeta bir dedektif gibi kanıt arayan Eroll'un zarflardan çıkardığı iç çamaşırı da bir tasarım öğesi olarak erotik anlatım biçiminin bir örneğidir.

Bunların dışında, seyircinin dikkatini çeken bir konu olarak cinsellikle ilgili kimi konuşmalar oyunun metinsel yapısında yer almaktadır. Lars'ın sürekli telefonda tanıştığı kızlarla yaptığı tanışma konuşmaları ve diğer oyuncuların kendi aralarında kadın cinselliğini tartıştıkları diyaloglarda bunu görmek mümkündür:

> *"LARS: Kanıtlayabilirim: Connie seks sırasında memelerine isim verilmesinden hoşlanıyordu. Onları yüzüme doğru tuttu ve 'Öp onları. Öp onları. Bang ve Olufsen'i öp' diye inledi.*
> *(Sessizlik. Helmut bira uzatır. İçerler)*
> *HELMUT: Peki Bang ve Olufsen mi dedin onlara?*
> *LARS: Hatırlamıyorum…*
> *MARIO: Yapma!*
> *HELMUT: Herkes sekste partnerinin sevdiği şeyleri yapar"*[276].

Oyunda buna benzer başka kullanımlar da mevcuttur. Bunların yanı sıra, oyunculuk bağlamında hareketler de, kimi zaman erotik anlatım biçimini ortaya koyacak şekilde tasarlanmıştır:

> *"LARS: (Telefonu neşeli bir melodi ile çalar) Alooo üç o'yla! Niederlangen'den Sonja mı? Ha, Sauerlan'dan! Ben 1.80, 73 kilo, sportmen. (Lars'ın telefonu hüzünlü bir melodiyle çalar. Lars çağrıyı reddeder) Ya sen? (Elleriyle telefondaki kadının bedenini gösteren jestler yapar) Evet, evet, tabii… şimdi mi? Tabii. (Telefonu kapatır.)"*[277].

Alıntılarda da görülebildiği gibi, tümü erkeklerden oluşan bir oyunda bile, erotik anlatım biçimi, homo-erotik çerçeve dışında da metinsel, tasarımsal ya da

[275] Kristof Mangusson, **Erkek Parkı**, Çev: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, s: 5.
[276] **Y.a.g.e.**, s:46.
[277] **Y.a.g.e.,** s:31.

oyunculuk bağlamında kullanılabilmektedir. Özellikle çağdaş genç yazarların oyunlarında bu tür kullanımlara rastlamak, önceki dönemlere göre daha alışıldık bir şeydir.

Kadın-erkek ilişkileri tiyatronun antik çağdan beri düzenli olarak ele aldığı konulardan biridir. Çağdaş Fransız yazar Eric-Emmanuel Schmitt'in, 2007 yılında ülkemizde de sahnelenen oyunu **Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler**, evlilik kıskacındaki kadın-erkek ilişkisini irdelemektedir. Evlilik içinde kendiliğini kaybeden günümüz insanının, *biz* kavramı içinde ayakta tutmaya çalıştığı *ben* kavramına vurgu yapan oyun, kocasını çok seven, aynı zamanda da onu terk etmek isteyen bir kadının öyküsüdür. Tükenmiş bir evliliğin, içi boşalmış bir birlikteliğin içinde artık bireysel kimliklerini ortaya koyamayan günümüz insanına gönderme yapan oyun, tüketme yerine üretmeyi savunmaktadır. Ana eksen kadın-erkek ilişkisi ve evlilik olduğunda, bu ilişkinin vazgeçilmez unsuru olan cinsellik de oyun içerisinde zaman zaman erotik anlatım biçimiyle ortaya çıkmaktadır. Alışıla geldiği gibi söz konusu erotizm, sözcüklerle, hareketlerle gerçekleşmektedir. Oyun başında, hafızasını kaybettiği bilgisi verilen Gilles'le eşi Lisa arasında gerçekleşen fiziksel yakınlaşmada bunu görmek mümkündür:

> *"(Lisa bir an için ona yeniden kavuşmuş olmanın sevinciyle Gilles'i alnından öper. Gilles onu kolundan kavrar, dudakları Lisa'nın dudaklarına hafifçe dokunur.)*
> *GILLES: (Yavaşça ve alçak sesle) Aramızda… Fiziksel… ilişki var mı?*
> *LISA: (Aynı şekilde yanıtlar) Çok!*
> *GILLES: Hiç şaşmam. (Burun burunadırlar. Birbirlerinin cazibesine kapılmışlardır.) Çok! Çok, şehvetli anlamında mı… yoksa sık sık anlamında mı?*
> *LISA: Çok şehvetli. Çok sık.*
> *GILLES: Hiç şaşmam.*
> *(Gilles, Lisa'nın dudaklarına yumulacakken Lisa kaçar.)"*[278].

Alıntıda, parantez içi açıklama olarak verilen bilgide, erotik olanın, *yavaş ve alçak ses* kullanımıyla desteklendiğini görürüz. Yine durumun sevişmeye varmaması, erotik olanın, sonuca varmamış cinsellik olarak da tanımlanabildiği de hatırlanacak olursa, niteliğinin korunduğunu ortaya koymaktadır. Yine oyunun muhtelif sahnelerinde, dokunma, öpüşme ve benzeri eylemlerde de erotik olanın kullanıldığını görmekteyiz:

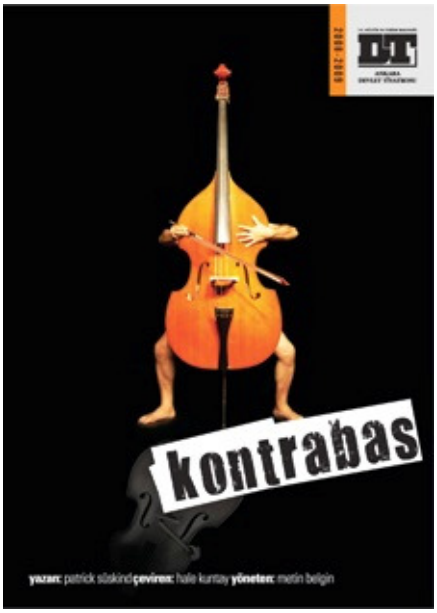
[278] Eric-Emmanuel Schmitt, **Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, s:12.

"(Lisa ona bakar ve birden güler. Gilles de güler. Yakınlaşırlar. Lisa saçlarına dokunmak için ona yaklaşır, sevgi doludur sanki.)
LISA: Sana yalan söylemiyorum. Gilles, sen tam benim tarif ettiğim gibisin. Bir erkek. Bana uygun bir erkek. Bir kadının bazen karşılaştığı bir erkek.
(Dudakları çok hafif birbirine değer.)
GILLES: Fazla konuşuyoruz.
LISA: Hep böyle söylersin. Şey yaparken…
GILLES: Evet?
LISA: Eee… şey işte…
GILLES: Evet?
LISA: Fazla konuştuğumuzda.
(Sarmaş dolaş olurlar, uzun uzun öpüşürler. Sarhoş gibi kanepeye yıkılırlar.)
GILLES:Yeni bir zifaf gecesi istiyorum.
LISA: Çıta çok yüksek.
GILLES: Yine de beceririz.
LISA: Nereye gideceğiz?
GILLES: Niye bir yere gidiyoruz?
(Lisa kendini tamamen ona bırakır.)
LISA: Peki nerede?
GILLES: Burada.
LISA: (Hoşlanmış) Ne sabırsızlık!
GILLES: Kabul mü?
LISA: (Coşkuyla) Evet.
GILLES: Portofino'ya kadar gitmeye gerek yok.
(Gılles onu öper. Birkaç saniye sonra Lisa öpüşmeyi keser ve onu biraz iter.)"[279].

Görüldüğü üzere, ileri noktalara varması, konu için önemli olan repliklerle engellenen erotizm, son derece ustalıklı bir şekilde kullanılmıştır. Böylelikle, erotik anlatımın olanaklarıyla, hem aralarındaki cinsel çekimi, hem de cinselliği kesintiye uğratan kaygıları net bir şekilde sahne üzerinde görmek mümkün bir hale gelmektedir. Hem sevmenin, hem de ayrılmak istemenin, yığınla sözcük yerine, erotik anlatım biçimiyle etkili bir şekilde verildiği iddia edilebilir.

Erotik anlatım biçimi, yalnızca birden fazla oyuncunun iletişimini gerektiren bir anlatım değildir. 1980 sonrası tiyatrosunda yazılan kimi tek kişilik oyunlarda bu yaklaşımın başarıyla uygulandığı örneklere rastlamak mümkündür. Buna gösterilebilecek ilk örnek, Alman yazar Patrick Süskind'in **Kontrabas** adlı oyunudur. 1980 yılında yazılan oyun, bir müzisyenin ironik paylaşımlarını kapsamaktadır. Toplumdan bireye, müzikten cinselliğe pek çok konuyu sorgulayan oyun, ülkemizde de 1984 yılında *Ankara Devlet Tiyatrosu*nda Metin Belgin rejisiyle sahnelenmiştir. Oyunun cinsellik ve erotizm'i sorgulayan kısmında, tek başına bir erkek oyuncunun sağlaması gereken erotik anlatım biçimi, repliklerin ve oyunculuğun yanı sıra, tasarım öğelerinin de kullanımıyla başarıyla gerçekleştirilebilmektedir:

[279] **Y.a.g.e.**, ss: 28-29.



Fotoğraf 24 Kontrabas adlı oyunun afişi 2009[*]

"(…)
Ve bir de erotizm var işte. Hiçbir insanın kaçınamayacağı bir alan. Şöyle diyeyim: O şarkı söylerken, Sarah, öylesine içime işliyor ki, yani neredeyse cinsel bir şey- lütfen yanlış anlaşılmasın bu şimdi. Ama bazen geceleyin uyanıyorum- böğüre böğüre. Rüyamda şarkı söylediğini duyduğum için böğürüyorum, Allahım! Allaha şükür şu yalıtım levhaları var. Tere batmış oluyorum, sonra gene dalıyorum- ve gene kendi bağırtımla uyanıyorum. Bütün gece de böyle gidiyor bu: o söylüyor, ben bağırıyorum, dalıyorum filan filan… bu cinselliktir.
Ama bazen – şimdi bu konuya girmişken- gündüzün de karşıma çıkıyor. Tabi yalnız hayalimde. O zaman… şimdi garip gelecek ama… o zaman önümde durduğunu düşünüyorum, iyice yakın, şu bas gibi şimdi. Ve kendimi tutamıyor, sarılmadan edemiyorum… şöyle… öbür elimle de şöyle… sanki yay çeker gibi… kalçasından… ya da öbür taraftan, arkadan kontrbas çalar gibi, sol elle de göğüslerinden, sol telinde üçüncü tutuştaymış gibi… solo olarak… canlandırması biraz güç şimdi –sonra sağ elle yayı dışarıdan dolaştırırmış gibi, şöyle, aşağıdan, sonra da şöyle, sonra şöyle, şöyle…
(Karmakarışık tutuşlarla kontrbasın orasını burasını yakalar, sonra vazgeçip yorgun bir halde koltuğuna oturur, birasını doldurur.)"[280].

Özellikle ikinci paragrafta görüldüğü gibi, kontrbas bir kadını simgeleyecek şekilde kullanılmış, erotik anlatım biçimi bunun üzerinden kolaylıkla sağlanabilmiştir.

[*] Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Kontrabas_afis.jpg
[280] Patrick Süskind, **Kontrabas**, Çev: Tevfik Turan, Kıyı Yay., 1. Basım , İstanbul, 1989, ss: 42-43.

Yaratılan bu erotik unsur, tek kişilik oyunlarda yaşanan akıcılık, dikkat dağılması ve benzeri sorunların çözümünde etkili bir biçimde kullanılabilmektedir.

Nobel Ödüllü İtalyan oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu Dairo Fo, pek çok oyununda, erotik anlatım biçimini başarılı bir şekilde kullanmaktadır. Eşi Franca Rame ve oğlu Jacopo Fo ile birlikte 1993 yılında kaleme aldıkları **Seks? Eh, Hayır Demem** adlı tek kişilik oyunda da bu anlatım biçiminin kullanıldığını görmek mümkündür. Oyun temel olarak cinsellik teması üzerine kurulmuştur. İnsan cinselliğinin gelişiminin, cinsel bilgisizliğin neden olduğu sorunların, eğitim eksikliğinin, tutuculuğun ve evlilikteki cinsel sorunların ironik bir biçimde aktarılmaya çalışıldığı oyun, ilk kez 1994 yılında Franca Rame tarafından sahnelendiğinde, İtalya'da tartışmalara neden olmuştur. Kadınla erkeğin, aşkı ve cinselliği birlikte keşfetmesi gerektiğini savunan oyun, *"eğer sevmeyi, aşık olmayı, cinselliği anlayıp yaşayamıyorsak; dünyayı değiştirmek için kollarımızı sıvarken bir yanımızın eksikliğini hep duyacağımızı ve bunu miras olarak yarınlarımıza taşıyacağımızı hatırlatıyor"*[281]. Bu tek perdelik, tek kişilik oyun, aslında biyografik özellikler taşıyan bir stand-up niteliği göstermektedir. Oyunda erotik anlatım biçimi asal olarak bilgilendirme ve güldürü sağlama amacıyla kullanılmıştır.

> *"(…)*
> *Tabii, başınızı yastığa dönüp sessiz kalamazsınız… Eşiniz bir sara nöbeti geçirdiğinizi sanarak kaçabilir. Onu çok etkileyecek şekilde 'Ölüyorum! Ölüyorum! Ölüyorum!' diye fısıldayın! Sakın, dramatik bir biçimde söylemeyin! Gülümseyerek… 'Ölüyorum! Ölüyorum! Ölüyorum!' (Tekrar inleme ve solumalar başlar) 'Ahhh… Ohh…' bir iki… 'Ahh… hımmm!'*
> *Anneye seslenir gibi 'Ah anne, anneciğim' derseniz çok hoşlarına gider: Dikkatli olun, eşiniz öksüz olmasın… onu ağlatırsınız! Ağlamaya bir başlarsa, ereksiyona veda eder!*
> *(…)"*[282].

Alıntının yapıldığı, *Orgazm Dersi* başlığını taşıyan bölümde, Kinsey Raporunda geçen, kadınların büyük bir çoğunluğunun orgazm yaşayamadığı bilgisine gönderme yapılırken, *orgazm taklidi* kavramından türetilen güldürü unsurları, erotik anlatım biçiminin olanaklarından, ses kullanımıyla sağlanmaktadır. Oyun genelinde, bunun gibi oyunculukla sağlanan erotik unsurların yanında, tasarımla da sağlanan plastik anlatımın da erotik olanı sahneye taşımada kullanıldığı kısımlar bulunmaktadır:

---

[281] Füsun Demirel, "Çevirmenin Notu", Franca Rame, Dario Fo, Jacopo Fo, **Seks? Eh, Hayır Demem**, Çev: Füsun Demirel, Açılım Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2001, s:5.
[282] Franca Rame, Dario Fo, Jacopo Fo, **Seks? Eh, Hayır Demem**, Çev: Füsun Demirel, Açılım Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2001, s:40.

"Sahneye büyük bir pano getirilir. Üzerinde dişilik organını çağrıştıran çiçek desenleri çizilmiştir. Orkide, menekşe vb… pano görüldüğü anda, kaçınılmaz olarak salondaki kadın seyirciler gülmektedir"[283].

Tasarım bağlamında, simgesel anlatımlarla dolaylı yoldan sağlanan erotik anlatım, tema gereği oyun boyunca farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Böylelikle, oyun tek kişilik olsa dahi, erotik anlatım biçimine yer verilebilmektedir.

Özellikle 1980 sonrası oyun yazarlığında, metinsel olarak konu, kişileştirme, dil, diyalog ve benzerleriyle erotik anlatım biçiminin, önceki zamanlara oranla daha sık bir şekilde kullanıldığı rahatlıkla söylenebilir. Hatta o kadar ki, Rollo May, başlangıçta sansüre karşı, ifade özgürlüğü ve cinsel özgürlük için başlatılan bu savaşın giderek bir deli gömleğine dönüştüğünü iddia eder. Ona göre oyun yazarları, *"karakterlerinin cinsel davranışlarının hiçbir ayrıntıyı esirgemeyen anatomik belgeleriyle dolu zorunlu sahneler içermeyen metinler teslim etmektense daktilolarını rehine vermeyi yeğlerlerdi"*[284]. Diğer yandan, erotik anlatımın sahne üzerindeki kullanımına ilişkin tek çıkış noktası elbette ki sadece oyun yazarlığı değildir. 1960'lardan sonra giderek artan *yeniden yorumlama* ile günümüzde de yönetmenler klasik oyunları günümüzün değişen erotik kodlarıyla sahneye taşımaya devam etmişlerdir. Oyun metinlerinde olmasa bile, reji yorumuyla, tasarım öğeleriyle ve oyunculuğun olanaklarıyla yaratılan erotik anlatım sahneye taşınmaya çalışılmıştır. Ne amaçla olursa olsun, erotik anlatım biçimi eski oyunların yorumlarında kullanılacaksa dramaturginin işlevi bir kere daha önem kazanır. Eski oyunlardaki erotik kodlamalar, günümüzde aynı etkiyi yaratmayabileceğinden, erotik olanın günümüze uyarlanmasında dramaturjik sorunlar ortaya çıkacaktır. Bu sorunlar cağın cinsellik algısıyla paralel gelişen erotizmin organik doğasından kaynaklanmaktadır ve çözümünü çağın cinsel-erotik kodlamalarında barındırır.

[283] **Y.a.g.e.**, s: 63.
[284] May, **a.g.e.**, s:48.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK TİYATROSUNDA EROTİK YANSIMALAR

3.1. Türk Tiyatrosunda Erotik Anlatım Biçimi

Türk tiyatrosu, günümüzde kullandığı erotik anlatım biçimi bakımından, Batı tiyatrosuyla aynı noktada değildir. Bunda cinsellik algısının toplumsal düzeydeki farklılığının etkisi büyüktür. Giriş bölümünden de hatırlanacağı üzere, **Cinselliğin Tarihi** adlı eserinde Michel Foucault, tarihsel olarak cinselliğin hakikatini üretmek için ileri sürdüğü iki büyük yöntemi, ars erotica (erotik sanat) ve scienta sexualis (cinsel bilim) olarak adlandırmaktadır. Buna göre, Batı toplumunun cinsellik algısı, daha çok scienta sexualis temeline dayanırken, Doğu toplumları olarak sayılabilecek Uzak Doğu, Asya, Arap ve Müslüman toplumlarının cinsellik algısının kökeninde ars erotica bulunur. Ars erotica ya da cinsel sanat kavramıyla anlatılmak istenen şu şekilde özetlenebilir:

> *"Erotik sanatta, hakikat, bir pratik olarak ele alınan deneyim olarak görülen hazzın kendisinden çıkarılır; yani haz, izin verilen ve yasaklananı saptayan mutlak bir yasaya göre, bir yararlılık ölçütüne göre değil, her şeyden önce kendine göre ele alınır; onun bir haz olarak, yani yoğunluğuna, özgül niteliğine, süresine, bedende ve ruhta yansımasına göre bilinmesi istenir. Dahası, bu bilgi ölçülü bir biçimde cinsel pratiğe katılmalı ve bu pratiği içinden itmeli, onun etkilerini artırmalıdır. Böylece gizli kalması gereken bir bilgi oluşur; ancak bu giz, nesnesini damgalayacak bir iğrençlik kuşkusundan değil, o nesneyi en geniş sakınma çerçevesinde tutmak için gereklidir. Zira o geleneğe göre, söz konusu nesne yayılırsa, etkisini ve erdemini yitirir"*[285].

Başka bir deyişle Batı toplumu cinselliği akılla araştırılması, incelenmesi gereken bir bilim olarak görmeye meyilliyken, Doğu toplumları cinselliği masaya yatırarak, inceleyerek değil de duygular yoluyla deneyimleyerek belli bir sakınım içerisinde algılamaya eğilimlidirler. Bu, elbetteki cinselliğin sanat eserlerinde kullanılmasına özgü bir çıkarım değil, bizzat cinsel pratiğe ilişkin yöntemsel bakışı niteleyen bir yaklaşımdır.

Bizim toplumumuz söz konusu olduğunda, Batılılaşmaya kadar olan süreçte toplumsal cinsel algının yukarıdaki gibi ars erotica temeli taşıdığını belirtebiliriz. İslam dininin kabulünden önce, Eski Türk toplumunun cinsellik algısı, yazılı geleneğin yetersiz olması nedeniyle daha çok mit, efsane, destan ve

[285] Foucault, **a.g.e.**, s:49.

seyahatnamelerdeki belli belirsiz izlerle takip edilebilmektedir. Bu nedenle net bir algıdan bahsetmek, spekülatif tahminlerden öteye gidemez[286]. İslam dininin kabulüyle birlikte, dinin cinselliğe bakışı kuşkusuz algıyı da etkilemiştir. İslam dininin cinselliğe bakışı Hıristiyanlık öğretisiyle mitsel olarak benzerlik taşısa da, Hıristiyanlıkta kabul edildiği üzere cinsellik İslam dininde sadece üremeyle sınırlandırılmamıştır. Cinsellik, dinin belirlediği kurallar çerçevesinde yaşandığında günah olarak bile kabul edilmemektedir. Ancak Foucault'dan yaptığımız alıntıda da görülebildiği gibi, cinsellik iki kişi arasında ve gizli tutulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu öncesinde, cinselliğe ilişkin yazılı en eski metinlerden biri, 1082 yılında Ziyaroğulları'ndan Emir Keykavus tarafından yazılan **Kâbusname** adlı eserdir. Fars dilinde yazılmış bu eser, gündelik hayatta karşılaşılabilecek hemen her konuda bilgi içeren ansiklopedik bir çalışma niteliğindedir. Kitabın bir bölümü günümüzde seks olarak adlandırdığımız "cima" hakkındadır. Bu bölüm, o dönemde Türk toplumunun cinselliğe bakışını gayet net bir şekilde göstermektedir:

> *"(…) Ey oğul şöyle bil ki, cima etmek dünyanın lezzetlerinden ulu bir lezzettir. Ama bunun lezzetine aldanıp çok meşgul olma ki, vücudunun temeli gedik almasın. Eğer kendini yenemezsen bari sevdiğine cima et ki, sevgin zarar görmesin. Zira sevgi sıcak, cima soğuk bir harekettir. Şüphesiz ki soğuk, sıcağı bozar"*[287].

Osmanlı İmparatorluğunda ise cinsel algı ve buna bağlı olarak cinsel yaşam dinin etkisinin dışında, bu algıyı belirleyen sosyal yapı, ekonomi vb. değişkenlerden de etkilenmiştir. Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğundaki cinsel algı diğer Müslüman toplumlarınkiyle benzerlik gösterse de kendine has pek çok farklılığı da barındırır. Son yıllarda, özellikle Osmanlının büyük kentlerinde cinsel yaşamın son derece çeşitli ve renkli olduğunu ortaya koyan bazı araştırmalar yayınlanmaktadır. Ancak sanat açısından bakıldığında, cinsellikle ilgili olanların son derece az olduğu gözlemlenir. Bunda, yukarıda değinilen gizin katkısı olabilir. Yine de günümüze ulaşan bazı örnekler hem eserlerde cinsellik algısı, hem de cinselliğin işlenişi hakkında fikir verebilecek niteliktedirler.

Günümüze ulaşan en eski örneklerden biri, Türk mizahı denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Nasreddin Hoca ile ilgilidir. XVI. Yüzyılda yazıldığı

---

[286] Bkz: Mualla Türköne, **Eski Türk Toplumunun Cinsel Kültürü**, Ark Yay., 1. Basım, Ankara, 1995, ss:233-241.
[287] Akt: Murat Bardakçı, **Osmanlı'da Seks**, İnkılap Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2005, s: 14.

sanılan ve orijinali Hollanda'nın Groningen Üniversitesi Kitaplığında bulunan Nasreddin Hoca öykülerinin ana temasının cinselliktir. Bu yazmalarda erotik bir anlatımdan çok, kaba cinselliğin mizahi olarak yetmiş beş öykü bulunmaktadır[288]. Bunun dışında halk edebiyatında, cinsellikle ilgili başka eserler de mevcuttur. Divan edebiyatının yaygın biçimlerinden biri olan "gazel"lerdeki soyut yaklaşımın tersine, halk edebiyatının şiir, mani, türkü gibi türlerinde somut bir sevgiliyi ve bu sevgiliye yanaşma, yaklaşma, sarılma, birlikte olma isteğini barındırmaktadır.

> *"Mesnevilerde ise, bu tutumun dışına çıkıldığı görülmektedir. Genellikle kadın ve erkek kahramanlarının adlarıyla anılan bu türde, kadın güzelliğinin betimlenişine, içki ve eğlence meclislerinin anlatımına, sevişme sahnelerine, hatta zifaf gecelerine yer verilir. Kimi örneklerde divan şiirinin ortak özelliklerine uyularak gerçeklikten uzaklaşıldığı, anlatılanların tıpkı bir minyatür gibi doğallıktan uzak olduğu görülürse de, sevgililerin sevişmelerini dile getiren açık saçık bölümlere sık olarak rastlanır"[289].*

Üstelik sadece kadın-erkek ilişkisinin deril, eşcinsel aşkın da erotik izleri, döneme ilişkin pek çok yapıtta ortaya çıkmaktadır.

Gerek halk edebiyatında olsun, gerek divan edebiyatında olsun, cinsellikle ilgili olan, cinselliği anlatan pek çok eser bulunmaktadır. Ancak, Osmanlı'da cinsellik algısını ortaya koyan en önemli eserler kuşkusuz "**Bahname**"lerdir. Günümüz Türkçesiyle "cinsellikten bahseden kitap" anlamına gelen bahnameler, dönemin önemli bilginleri sayılan İbn-i Sina ve Nasreddin-i Tûsi gibi isimlerin kaleminden çıkmadır. Osmanlı cinsellik edebiyatında önemli yer tutan bahnameler ilk dönemde, yazıldığı çağın bilimsel çalışmaları ışığında tıbbın hakim oldu çalışmalarken, son dönemlerde yazılan bahnameler tıpkı kama-sutralar gibi, cinsel birleşme usullerini, pozisyonlarını anlatan ve zevki artırmaya yönelik bilgiler sunan kitaplara dönüşmüşlerdir. Türkçe'ye kazandırılan ilk bahname, Nasreddin-i Tûrsi'nin Farsça metninden yapılan çeviridir ve XV. yüzyıla tarihlendirilir. Bu kitabın yazılmasından yaklaşık üç yüz yıl sonra Osmanlı döneminde çevrilmiş olması, sarayın yanı sıra halk tarafından da kullanıldığının bir göstergesi kabul edilmektedir. Bahnamelerde sık geçen iki sözcük, "mahbûbe" ve "civan"dır ki bunlardan ilki Arapça "kadın sevgili, ikincisi ise "genç erkek" anlamına gelir. Bahnameler, aynı zamanda mahbûbe ve civanlara da cinsellik dersleri içerir[290].

---

[288] Bkz: **y.a.g.e.**, s:15-16.
[289] Hulusi Geçgel, *"Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine"*, **Hayal Dergisi**, Sayı:19, Ekim-Kasım-Aralık, 2006.
[290] Bkz: Bardakçı, **a.g.e**., ss: 53-89.

Osmanlı dönemindeki cinsel algı konusunda XVIII. yüzyıldan itibaren başlayan Batılılaşmaya kadar dini uygulamaların dışına nadiren çıkılan, sıkı bir perhizin uygulandığı, cinsel yaşamın bastırılmış olduğu yönünde bir inanç yaygındır. Ancak bunun pek de doğru olmadığı, o dönemlerde kayda alınmış kimi zabıtlarda ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Osmanlı edebiyatına bakıldığında da, Batılaşma öncesi Osmanlı'sında cinselliğin sanıldığı kadar bastırılmamış olduğu gözlemlenebilmektedir:

> *"Osmanlı döneminde cinselliğin sanıldığı kadar bastırılmış olmadığının bir başka kanıtı da erotik edebiyattır. Gerçi Arap, Fars ve Hint sanat ve edebiyatlarıyla kıyaslandığında Osmanlı kültüründe cinsellik konusu daha nadiren ön plana çıkmaktadır ama yok da değildir kesinlikle; üstelik toplumun kenarlarına itilmiş olmak şöyle dursun, aksine Osmanlı hanedanıyla yakından ilgilidir bu eserler"*[291].

Tarihçi Murat Bardakçı, siyaset ve din adına sıra sıra darağacı dizen Osmanlı'nın, iktidara karşı söz söyleyeni bağışlamayıp cinsellikten bahseden kaleme ses çıkarmayışının sebepleri arasında *"halk siyasetle uğraşmasın da ne yaparsa yapsın"*[292] düşüncesinden de kaynaklanmış olabileceğini belirtir. Ancak yine de cinselliğin sanıldığı kadar bastırılmamış olması, sanat türlerinde sınırsız bir biçimde kullanılmış değildir.

Geleneksel Türk tiyatrosuna baktığımızda, erotik anlatım biçimlerinin kendini gösterdiği nadir alanların başında gölge oyunu geleneğini görürüz. Türkiye'ye XVI. Yüzyılda geldiği bilinen gölge oyununun Karagöz adıyla XVII. yüzyılda kesin biçimini aldığı bilinmektedir. Döneme ilişkin çok sayıda yerli kayıtın bulunmaması, II. Abdülhamit'in baskıcı rejimine bağlanmakta, bilgiler ise daha çok yabancı kaynaklardan derlenmektedir ki bu yabancı kaynaklar Karagöz'ün açık-saçıklığı ve utanmazlığı vurgulanmaktadır[293]. Karagöz metinlerinde karşımıza çıkan açık-saçıklık daha çok güldürü ve taşlama amacıyla kullanılan argo ve küfürler çerçevesindedir. Bunun dışında, kuklaların çıplaklığı ve erkeklik organına verilen "zeker" adıyla kullanılan ve Karagöz'ün perdeye erkeklik aygıtıyla çıktığı "Zekerli Karagöz" de bu türün neden açık-saçıklığının ve utanmazlığının vurgulandığını açıklamaktadır[294]. Ancak bu tür kullanımların ne denli erotik anlatım biçimi olduğu tartışılır. Örneğin

---

[291] İrvin Cemil Schick, "Sunuş", **Bin Bir Buse**, Haz: Ömer Türkoğlu, Kitap Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2005, s:11.
[292] Bardakçı, **a.g.e.**, ss: 5-6.
[293] Bkz: Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yay., 2. Baskı, İstanbul, 2006, ss:42-44.
[294] Bkz: Orhan Duru, "Karagözde Erotizm", **Müstehcen**, Soyut Yay., 1. basım, İstanbul, 1975, s:95.

akış bakımından birbirlerine çok benzeyen **Kanlı Nigar** ve **Hamam** adlı oyunlarda, açık-saçık sözlerin ve çıplaklığın kullanıldığı gözlemlenir. Her iki oyunda da, neredeyse tüm erkek oyun kişileri, kadınlar tarafından çırılçıplak soyularak kapının önüne konulmaktadır. Kanlı Nigar'da, olay Çelebi'nin kadınlar tarafından paylaşılamamasıyla patlak verir. Kadınların Çelebi'ye olan tutkuları, çekiştirme sırasında şu şekilde söze dökülmüştür:

> *"ZENNE: Yüzüğümü sattım, sana yedirdim, küpemi sattım sana yedirdim. (vurur) Gel buraya bakayım!*
> *SALKIM İNCİ: Broşumu sattım sana yedirdim, bileziğimi sattım sana yedirdim. (vurur) Gel buraya bakayım!"*[295].

Kadınların Çelebi'yi çekiştirmeleri sonuç vermeyince, onun kime layık olduğu konusunda komşu kadınlardan fikir alma yoluna giderler. Dimyat Pirinci Kadın'la Karagöz'ün karısı da aynı şeyi söyleyerek Çelebi'nin ne Zenne'ye ne de Salkım İnci'ye layık olduğunu, ancak kendilerine layık olduğunu belirtirler. Bunun üzerinde, kadınların uzlaşması, oyunun çatışmasını yaratır:

> *"ZENNE: Madem ki bu oğlan ikimizin de canını yaktı, biz de bundan intikamımızı alalım, götürelim, bir temiz dayak atalım, soyalım soğana çevirelim, kapı dışarı atalım, olmaz mı?"*[296].

Bundan sonra, çıplak kalan Çelebi'nin kıyafetlerini almaya teşebbüs eden tüm erkek oyun kişileri aynı sonu yaşar. Ta ki Zeybek'in gelip, kıyafetleri almasına kadar. **Hamam** adlı oyunda ise, bu kez Karagöz'ün yanlışlıkla kadınlar hamamına çıplak girmesi söz konusudur. Kadınlar tarafından dövülerek çırılçıplak dışarı atılan Karagöz, birkaç kere bu yanlışlığın sonucunda dövülerek yine dışarı atılır. Sonunda Hacivat'ın yardımıyla kıyafetlerini alan Karagöz, içeride çalgılı çengili bir eğlence olduğunu fark eder. İçeriyi izlemek için yukarı çıkan Karagöz, yukarıdan hamama düşer ve Tuzsuz'un naralarıyla ortalık bir anda karışır. Kadınlar yine Karagöz'ü soyarak dışarı atarlar. Buradan finale giden diyaloglar şöyledir:

> *"TUZSUZ: Vay Karagöz senin burda işin ne?*
> *KARAGÖZ: (titreyerek) Şeeyy şeyy şey oldu da*
> *TUZSUZ: Söyle herif ne oldu?*
> *KARAGÖZ: Benim karıyla hamama gittik de*
> *TUZSUZ: Kadınlar tarafına mı?*
> *KARAGÖZ: Hayır, benim karı girdikten sonra ben çıktım*
> *TUZSUZ: Ulan utanmaz herif şimdi sen de buradan çıktın, bana maval mı okuyorsun, bana adıyla sanıyla Tuzsuz Deli Bekir derler ben kül yutmam*

---

[295] **Kanlı Nigar**, Der: Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul, 1971, ss:69-70.
[296] **Y.a.g.e.**, s: 73.

KARAGÖZ: Sen zaten kıvılcım yutmuşsun ateş püskürüyorsun
TUZSUZ: Çabuk söyle senin kadınlar hamamında ne işin vardı?
KARAGÖZ: Hamamın içinde bir ses işittim, çalgılar, köçekler, göbekleri yaheyler, vur patlasın çal oynasın. İçerde ne oluyor diye merdivenle hamamın üstüne çıktım, bir de içeri baktım ki ne göreyim?
TUZSUZ: Ne gördün çabuk söyle
KARAGÖZ: Göbek taşının üstünde çalgılar çalıyor, erkekli dişili bir oyun bir oyun
TUZSUZ: Eeee?
KARAGÖZ: Bu kepazeliğe dayanamadım, hiddetim galeyana geldi, tepe camını kırdım, küt diye içeri düştüm. Sen nârayı basınca cascavlak fırladım
TUZSUZ: Şimdi göbek taşının üstünde rakılar duruyor mu?
KARAGÖZ: Ne gezer, sen nârayı atınca içerde ne kadar karı varsa her şeyi toplayıp arka kapıdan zamkinos
TUZSUZ: Demek bu hamamın bir de arka kapısı var öyle mi, dur bakalım içeri gireyim kalmış rakı meze var mı (girer)
KARAGÖZ: Ben de girip pırtılarımı alayım (girer, giyinik olarak çıkar)
Tuzsuz arkadan savuşmuş, ben de şu kepazelik kaynağı hamamı ateşe vereyim, bakalım nasıl tutuşacak (hamamı ateşler yakar)
HACIVAT: (gelir) Aman Karagöz kim yaktı bu hamamı?
KARAGÖZ: O hamam değil rezalet yuvası ben de verdim ateşi temizledim.
HACIVAT: Öyleyse Karagözüm geçmiş ola.
KARAGÖZ: Allah layığını versin (vurur)"[297].

Görüldüğü üzere aslında, kadınlar hamamına giren bir erkeğin yarattığı güldürü üzerinden giden bir çıplaklık söz konusudur. Ancak Karagöz'ün repliklerinde aktardığı hamam imgesi kuşkusuz ki erotik kabul edilebilir. Bu durumda kimi zaman, durum gerektirdiğinde Karagöz metinlerinde erotik anlatım biçiminin kullanılmış olduğu söylenebilmektedir. Durumdan kaynaklı başka bir erotik anlatım biçimini, **Ters Evlenme** adlı oyunda görmek mümkündür. Sarhoşluğuyla ünlü Tuzsuz Deli Bekir, evlenmek isteğiyle ailesine çile çektirdiğinden, ailesi, onunla evlenebilecek bir kız bulması için Hacivat'a başvurur. Bunun üzerine Hacivat, karısının da önerisiyle, Tuzsuz'un dersini alması için, Karagöz'ü kadın kılığına sokarak onları evlendirmeye yeltenir. Bir süre sonra bu plan, damat tarafı hariç tüm mahallenin bildiği, büyük bir oyuna dönüşür. Oyunda Karagöz'ün kadın kılığına girmesiyle sağlanan güldürü, evlenme sonrasında, kısa süreli de olsa Karagöz ile Tuzsuz'un yalnız kaldığı bölümde erotik anlatım biçimiyle sağlanır:

"TUZSUZ: Ben uzaktan gelirken, burnuma mis gibi kokun geliyor. Lavanta mı sürdün?
KARAGÖZ: Evet efendim lokantaya süründüm.
TUZSUZ: Ne kokusu bu?
KARAGÖZ: Efendim, sıkıntıdan.
TUZSUZ: Sıkıntıdan mı?
KARAGÖZ: Evet efendim.
TUZSUZ: Bu süründüğün ne lavanta mı? Menekşe mi, yoksa ıtır mı? Binbir çiçek mi?
KARAGÖZ: Evet efendim geçecek.

[297] **Hamam**, Haz: Mehmet Muhittin Sevilen, Milli Eğitim Yayınevi, Ankara, 1969, s:27

TUZSUZ: Ne geçecek?
KARAGÖZ: Duyduğunuz koku.
TUZSUZ: Sıkılma yavrum, yer geniş.
KARAGÖZ: Yer geniş ama darlaşacak diye korkuyorum.
TUZSUZ: Korkma, korkma.
KARAGÖZ: Korktuğumuz yok, rezalet ortaya çıkacak!
TUZSUZ: Kaldır örtünü, göreyim yüzünü.
KARAGÖZ: Kalkmasa daha iyi olacak.
TUZSUZ: Neden?
KARAGÖZ: Kalkarsa iş fena!
TUZSUZ: Aç yüzünü!
KARAGÖZ: Efendim yüz görümlüğü isterim.
TUZSUZ: Al, sana bir saat taktım.
KARAGÖZ: Hacivat kulağın çınlasın.
TUZSUZ: Aç yüzünü!
KARAGÖZ: Efendim, burun görümlüğü.
TUZSUZ: Al bakalım sana bir yüzük.
KARAGÖZ: Girsin cebe.
TUZSUZ: Aç yüzünü!
KARAGÖZ: Efendim, kulak görümlüğü.
TUZSUZ: Yahu kulak görümlüğü de olur mu?
KARAGÖZ: Olur efendim!
TUZSUZ: Aç bakalım, aç yüzünü!
KARAGÖZ: Yanak görümlüğü!
TUZSUZ: Bu görümlükler ne zaman biter?
KARAGÖZ: Siz kızar giderseniz o zaman biter.
TUZSUZ: (Zorlar) Aç diyorum yüzünü (Açar) Lan bu ne?"[298].

Bunun dışında kimi metinler vardır ki, güldürü ve taşlamanın yanında, cinsellikle ilgili eğitsel yaklaşımlar da taşırlar. Hal böyle olunca da erotik anlatım biçiminin kullanımına tanık olunabilir. Buna verilebilecek en güzel örnek, 1913 yılında yazılı hale getirilen **Karagöz Evleniyor** adlı kitaptır. Evlenmeye hazırlanmakta olan Karagöz, oyunda bir Osmanlı gencini temsil etmektedir. Bu çalışma, dönemin ahlak değerleri bakımından son derece şaşırtıcı özellikler gösteren kitapta, "tenasül uzuvları"ndan, "şehveti teskin" etmeye, cinsel sağlıktan, sevişme pozisyonlarına kadar pek çok konu bulunmaktadır. Kitap daha çok erkeklere hitap etmektedir. Bunun yanı sıra kadınların cinsel ihtiyaçlarına yönelik göndermeler de bulunmaktadır.

"Gerçek yazarını öğrenemediğimiz, içeriğiyle çağının çok ilerisinde olduğunu gördüğümüz, dönemin gençlerinin cinsel eğitimine katkıda bulunmayı amaçlayan ***Karagöz Evleniyor,*** *oyun içerikli bölümleri ile "kuramsal" bilgilerin örtüştüğü ilginç bir yayın olurken "****Karagöz'ün Çapkınlıklarını, Açık Hikâyeler****" olarak anlatan yayınlar izleyecek ve bu günlerde,* ***Eylül*** *romanının yazarı Mehmet Rauf'un adı, aşk öykülerinden erotik öykülere uzanan içeriğiyle yayınlanan* ***Binbir Buse*** *(1923-24) dergisiyle birlikte "erotik yazar" olarak anılacaktır!"*[299].

[298] "Ters Evlenme", **Çocuklara Karagöz**, Der: Ziya Bakşan, Milliyet Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1971, ss:151-153.
[299] Efdal Sevinçli, "Cinsel Bilgileri Öğrenirken, Sağdıcımız Karagöz: Karagöz Evleniyor (1913) Oyunu", Ankara Üniversitesi DTCF, Türk Tiyatrosu Günleri'nde sunulan yayınlanmamış bildiri, Ankara, 2007.

Ortaoyununda da cinsel konularda aynı yaklaşım söz konusudur. Karagöz oyunlarında, özellikle kadınların düşük ahlaklı tasviriyle sağlanan cinselliğe ilişkin nükteler ve açık-saçıklık, Ortaoyununa ve onun yoluyla da tuluat sahnelerine kadar taşınmıştır. Ortaoyunu ve tuluat sahnelerinde sergilenen *"hemen her oyunda bulunan güldürücü uşağın, evin hanımına veya kızına karşı sırf cinas, kinaye, nükte yapmak için söylediği sözler arasında en düşük kadına bile kullanılması hoş görülmeyecek biçimde sözlere rastlanır"*[300]. Bu da bize, geleneksel Türk tiyatrosunda, erotik uygulamaların - tahmin edileceği üzere – metinsel olarak, dilin özelliklerinden yararlanılarak, dolaylı yoldan kullanıldığını gösterir. Kaldı ki kadın oyuncunun sahneye çıkışına kadar, sahne üzerinde metinsel olmayan erotik uygulamalar ancak Zenne'ler aracılığıyla gerçekleştirilmiş olabilir. Bu nedenle Ortaoyunundaki açık-saçıklık, Karagöz oyunlarında olduğu kadar direkt olmasa da, daha çok metinsel yoldan ifade bulmuştur. Batılılaşma hareketiyle ve Batılı tiyatro biçiminin Türkiye'ye girmesiyle birlikte, siyasal taşlamaları da barındıran bu açık-saçıklık karşısında hem devlet, hem de basının bir tepki geliştirdiği görülmektedir:

> *"(…) Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık-saçıklığına karşı devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi, bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi dolayısıyla, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun git gide geliştiğini görüyoruz. Basında da, Ortaoyununa belirli bir tepki belirmişti; aydınlar Ortaoyununa olduğu kadar, Karagöz'e de karşı çıkıyorlardı. Namık Kemal bunlara* 'sû-i edeb talimhaneleri' *veya* 'sû-i ahlak mektebi' *ve* 'bunca rezalatler mektebi' *diyor, bunlar yerine tiyatroya yönelmeyi salık veriyordu"*[301].

Tanzimat döneminde, özellikle edebiyatta, cinsellik, kadın-erkek ilişkileri gibi temalar pek ilgi görmemiştir. Söz gelimi, Batılılaşmayla birlikte, toplumu eğitmeye yönelik bir çaba içerisine giren edebiyat yazarları, bu eserlerinde kadın- erkek ilişkilerini cinsel aşk bağlamında değil, şefkat bağlamında ele almışlardır. İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte, hemen her alanda bir serbestlik yaşandığı bilinir. Yazılı Türk oyun metinleri içerisinde cinselliği konu edinen ilk oyun da bu süreçte kaleme alınmıştır: İzmirli bir yazar olan Şehabettin Süleyman'ın, kadınlar arasındaki eşcinselliği konu alan **Çıkmaz Sokak** adlı eseri[302].

Batılılaşmanın henüz toplumsal yaşamda, kadınların tiyatroya gidebilecekleri kadar yaşanmadığı 1850'li yılların sonunda, İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğinde

---

[300] Mustafa Nihat Özön, "Karagözün Kişileri", **Kanlı Nigar,** Der: Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1971, s:18.
[301] Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, s:44.
[302] Bkz: Geçgel, **a.g.e.** , s:5

kadınların seyirci olarak dahi tiyatroya gitmeleri yasaklanmıştır[303]. Dolayısıyla, kadın oyuncunun sahneye çıkmasına dek, Türk tiyatrosu için sahne üzeri erotizmden bahsetmek pek de mümkün değildir. Kadının toplumsal yaşamdaki eksikliği bir Tanzimat döneminde yazılmış olan **Erkekler Arasında** adlı oyunda da ele alınmıştır:

> *"Daha çok töreler komedyasına yakın olanlar içinde en başarılısı, dönem sonunda yurt dışında yayınlanmış olan Fikripaşazade Lûtfi'nin Erkekler Arasında adlı komedyasıdır. Yazarın önsözünce belirttiği gibi, kaç-göçün olumsuz etkisiyle erkekler arasında toplantıların kabalığını, bayağılığını çizerken, bir taşra kentindeki kötü düzeni ve çağdaş karakterleri çizmektedir"[304].*

Tıpkı batı tiyatrosunda olduğu gibi, kadın oyuncunun sahneye çıkmasından önce Türk tiyatrosunda da kadın rolleri erkekler tarafından canlandırılmaktaydı. Ancak Tanzimat'la birlikte kadın oyun kişileri, çoğunlukla Ermeni ve Rum kadınlarca canlandırılmaya başlamıştı. Dönemin özellikleri düşünüldüğünde, kadın oyuncunun sahneye çıkması bile başlı başına erotik kabul edilebilir. Meşrutiyet döneminde örtünme, kadın hakları gibi pek çok sorun tartışılmaya başlanmıştı. Bu toplumdaki cinsel algının da değiştiğini göstermektedir. Ancak Müslüman Türk kadın oyuncunun sahneye çıkması için 1920 yılı beklenecektir. Afife Jale'nin, *Apollon Tiyatrosu*nda sahneye çıkışının ardından pek çok Müslüman Türk kadını sahne için cesaret bulmuştu ancak aşılması gereken engeller ancak 1923 yılında Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kökten çözümlenecekti.

Bununla birlikte tiyatroda ilkin çok fazla yer bulamasa da Türk eğlence kültüründe erotik unsurlar önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin Anadolu'daki eğlencelerin törensel nitelik taşıyan kimi örneklerinde erotik olana sıkça rastlanmaktadır. **Geleneksel Türk Tiyatrosu** adlı eserinde Metin And, Anadolu'daki dramatik nitelikler taşıyan köy gösterilerinin kaynaklarında erotik öğelerin bulunduğunu belirtmektedir.

> *"And bu görüşünü, Anadolu'da 'tabu olan cinsel yasakları oyunlaştırmak, hayvansal ve bitkisel bereketi sağlamak' amacıyla dramatik gösterilerde yer verilen 'çiftleşmeyi çağrıştıran ve utanmasız sözcük ve eylemleri içeren sahneler ile aksesuar olarak kullanılan fallus simgelerinden' hareketle açıklar"[305].*

---

[303] Bkz: Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, s:72.
[304] **Y.a.g.e.,** s:101-102.
[305] Nebi Özdemir, **Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü**, Akçağ Yay., 1.Baskı, Ankara, 2005, ss:301-302.

Anadolu'nun farklı yörelerinden derlenen kimi köy oyunlarında bu öğelerin görülmesi mümkündür. Söz gelimi, bu oyunlardaki sarılma, sevişme, çiftleşme sahneleri, davul tokmağıyla simgelenen fallus ya da kılık değiştirmeyle sağlanan cinsel tabanlı güldürü unsurları bunlara örnek olabilir[306].

Son yıllara kadar, Türk eğlence kültüründeki erotik unsurların neredeyse tamamı kadınların fiziksel görünüşü, cinsel ve erotik kimliğiyle ilintili olarak devam etmiştir. Bunun en spesifik göstergesi kuşkusuz "dansöz oynatma" geleneğinde görülebilir. Aynı yaklaşımın gündelik hayattaki karşılığı, pavyon ve gazino gibi gece hayatına ilişkin eğlencelerde süregiderken, gösterime uzanan yanında kantoları, çadır ve varyete tiyatrolarını ve "aç aç" gösterilerini görürüz. Bu yaklaşımın sahnedeki ilk yansıması, 1875 sonrasında Kavuklu Hamdi'yle ortaya çıkan tuluat tiyatrosunda görülür. O dönemde sahnelenen tuluat oyunlarının öncesinde, kanto gösterileri yapıldığı bilinmektedir. Hatta tuluat ve kanto gösterileri bir süre sonra ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilip bir geleneğe dönüşmüştür. Kumpanya olarak adlandırılan oluşumlarda, 1950'lere kadar devam eden bu gelenek, müzik ve dans aracılığıyla sağlanan erotizmin Türk eğlence kültüründeki yansıması kabul edilebilir. Öte yandan kantoların, günümüzde Türkiye'de, ses ve müzik kalitesine bakılmaksızın, salt erotik unsurlarla kendini var etmeye çalışan popüler müziğin bir öncülü olduğu da zaman zaman ileri sürülmektedir[307].

Türk eğlence kültürünün erotik öğelerinin bariz bir şekilde kullanıldığı bir diğer alan da çadır tiyatrosudur. Özellikle Cumhuriyet döneminde, kasaba kasaba gezerek, erkeklere yönelik erotik gösteriler sunan bu tiyatrolar, çoğunlukla halk arasında "aç aç" olarak adlandırılan gösteriler sergilemekteydiler. 1960'lı yıllarda, gazeteci yazar Necmi Onur'un, çadır tiyatrosu turnelerinden derlediği anekdotlar, o dönem Türkiye'sinin cinsel algısı kadar, bu gösterilerdeki erotik kullanımın da bir kaydını oluşturmaktadır:

> *" 'Çadır Tiyatrosu'nun 'seçkin yeri', ön sandalyeler dizisidir. Aç bakışlar, aç arzularla bu sandalyelerde kucaklaşır. İç çekmeler, bu sıradaki sandalye sahiplerinden kopar. Rüyalar aleminin geliştirdiği cinsel arzular, teker teker bu sandalyelerde canlanır, dirileşir, 'bir şeyler' olur.*
> *Neler konuşulmaz ki bu ön sıranın sandalyelerinde. Yıllar yılı tanıdık çehrelere bakarcasına bakarlar kadınlara ön sıradakiler. Kadın da bir göz kırpış, bir kaş kıvırış, bir el sallayış, harf harf, cümle cümle olur da, 14*

[306] Bkz: **Y.a.g.e.**, s:302.
[307] Bkz: Can Etili, "Müzikte Kirlenme", http://www.turkuler.com/yazi/muzikte.asp , 2007.

yaşındaki delikanlının yüreciğinde anlamlaşır. Veya bir askerin 'kadınsız' hayatında renk yığını olur.
'Yavrum' derler bazıları, 'bu kaçıncı gecedir hep senin için geliyorum…'
'Bitirdin beni!'
'Yedin beni kara bomba!'
Ve mektuplar yollanır kadınlara kızlara… (…) İç dünyasıdır bu mektuplar tiyatro seyircilerinin. Hayal dünyalarını şekillendirir.
(…)
Kapının önündeki adam, bir sicim üzerine iliştirilmiş çiçekli basma perdeyi eli ile çeker gibi yaparken bir kere daha bağırır:
'Haydi…. Başlıyor… Büyük tiyatronun temsili başlıyor. Danslar kraliçesi burada… Türkiye'nin en komik artistleri burada… Kara bomba içerde… Hadi başlıyor… Her yer iki lira…"[308].

Kuşkusuz her ne kadar "tiyatro" sözcüğüyle tanımlansa da, batıdaki bir striptiz ya da pin-up gösterilerinden çok da farklı uygulamalar değildir. Bu örnek, o dönemlerde ve hatta belki günümüzde bazı bölgelerde, tiyatro sanatına karşı olumsuz tavır takınanların, bu tür "tiyatro"ları baz aldıkları kanısını uyandırmaktadır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, cinsellik algısı ve erotik eğlence yaklaşımı açısından önemli bir örnek olarak hatırlanması gerekmektedir.

Tahmin edileceği üzere Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda, kimi müzikaller ve farslar dışında erotik anlatım biçimi kullanımı önceleri çok yaygın değildir. Oyunların cinsellikle ilgisi olmadığı halde, içerdiği danslarla müzikaller, dönem özelliklerine göre erotik kabul edilebilirler. Örnek vermek gerekirse **Lüküs Hayat** ve **Yedi Kocalı Hürmüz** adlı oyunları gösterebiliriz. Türk tiyatrosunun en uzun süre sahnede kalan oyunu **Lüküs Hayat,** 1933 yılında Cemal Reşit Rey tarafından bestelenmiş bir operettir. Oyunun yazılma öyküsü konumuz açısından ilginç sayılabilir. 1930'lu yıllarda ödenek azlığı nedeniyle kapanma tehlikesi yaşayan *İstanbul Şehir Tiyatroları*'nın yöneticisi Muhsin Ertuğrul, müzikal bir yapımla seyircinin ilgisinin çekilebileceğini düşünerek, Cemal ve Ekrem Rey kardeşlere öneride bulunmuştur. Bu öneriden üç yıl sonra tamamlanan **Lüküs Hayat**'ın sözleri konusunda bir belirsizlik vardır. Bazı kaynaklar metnin Nazım Hikmet tarafından yazıldığını ileri sürerken, diğerleri, metnin Ekrem Rey, şarkı sözlerinin Nazım Hikmet tarafından yazıldığını savunur. Ancak konumuz bakımından burada ilginç olan, seyirci ilgisinin çekilmek istenmesi için müzikli anlatımın tercih edilmiş olmasıdır. Müzik, danslarla birleştiğinde, buna bir de dans edenler arasında kadın oyuncular eklendiğinde, dönem özellikleri gereği erotik anlatım biçiminden yararlanıldığını ileri sürebiliriz. Oyun, toplumsal yapıdaki değişimleri ve sınıf farklarını ele alıyor, cinsellikle ilgili herhangi bir gönderme yapmıyordu. Batılı yaşam özentilerinin arasına

[308] Necmi Onur, **Çadır Tiyatrosu**, Kurul Yay., 1. Basım, 1966, ss:12-14.

düşen halktan insanların komik durumunu anlatan oyun, pek çok kez farklı yönetmenlerce yorumlanmış, en son 1985 yılında yine İstanbul Şehir Tiyatrolarında Haldun Dormen rejisiyle sahneye konduktan sonra kesintisiz olarak günümüze kadar perde açmaya devam etmiştir. O dönemde erotik kabul edilebilecek olan ancak günümüzde erotik kabul etmenin zor olduğu dansların dışında, oyuna adını veren şarkının sözlerinde erotik anlatım biçimini görmek mümkündür:

"(…)
Yaz gelince adadasın
Mayo giymiş kumlardasın
Etrafında güzel kızlar
Canın çeker, burnun sızlar

Hanım motorla dolaşır
Hanım serbest kim karışır
Takarsın şeyleri bazı
Dünya böyle sen ol razı

Sen de kendi hesabına
Topla akşam etrafına
Sarıları, esmerleri
Kır, şampanya kadehleri
(…)"[309].

1967 yılında Sadık Şendil tarafından yazılan **Yedi Kocalı Hürmüz** adlı oyun, aşk ekseninde kadın erkek ilişkilerini güldürü unsurlarıyla ele almaktadır. Baş oyun kişisi Hürmüz, her biri farklı mesleklerden olan yedi ayrı adamla, yasal olmayan yollardan evlenerek, ekonomik sıkıntılarından kurtulmaktadır. Her bir kocasıyla haftanın bir günü bir araya gelen Hürmüz, sonunda, kocalarından birinin eve getirdiği doktora aşık olur ve tüm engelleri aşarak evlenirler. Türk müzikal tarihinde önemli bir yeri olan bu oyun, geleneksel motifler de taşımaktadır. Yedi ayrı kocayı neredeyse oyun boyunca idare etmeye çalışan Hürmüz, kaçınılmaz olarak çapraşık ve komik durumların içine düşer. Birbirlerinden haberleri olmayan kocalarıyla buluşmaları sırasında haliyle erotik diyebileceğimiz yakınlaşmalar meydana gelir. Bu da oyunda kullanılan erotik anlatım biçimlerini gerekli kılar. Bunlar genelde imalar ve yakınlaşmalar şeklindedir. Tıpkı **Lüküs Hayat**'ta olduğu gibi, oyunun şarkı sözlerinde de erotik imalar vardır.

Öte yandan, 1960'lı yılların sonundan itibaren, genelevler ve hayat kadınlarını konu alan oyunlar, erotik anlatım biçimlerinin sıkça rastlandığı bir alan yaratmaya başlamıştır. Vasıf Öngören'in 1969 yılında yazdığı **Asiye Nasıl**

[309] **Lüküs Hayat**, "25.Yıl Özel", anı broşürü, İstanbul, 2009.

Kurtulur? adlı oyun Bertolt Brecht'in geliştirdiği *Epik Tiyatro* yaklaşımının Türk tiyatrosunda denendiği bir çalışmadır. İlk kez 1970 yılında yine Öngören'in kurduğu *Ankara Birliği Sahnesi*nde kendi rejisiyle sahnelenmiştir. Politik değinmelerin olduğu oyunda, kapitalist düzenin, insanları nasıl dişlileri arasına aldığı, mevcut sistem devam ettikçe Asiye'nin asla kurtulamayacağı vurgulanmaktadır. Tüm bu politik göndermelerine karşın oyunun konusu ve geçtiği mekanlar, erotik anlatım biçimlerinin kullanılmasına olanak vermiştir. Metinsel olarak görebileceğimiz bu uygulamalar, kuşku yok ki sahne üzeri uygulamada da erotik anlatım biçiminin kullanımını gerektirecek denli yoğundur. Oyun hayat kadınlığı yapmak zorunda kalmış Zehra'nın, hayata tutunmaya çalışan kızı Asiye'nin etrafında döner. Daha perde açılır açılmaz, az önce seviştikleri belli olan yataktan kalkan Zehra ile, ona ev açan ancak kızını istemeyen Adam arasında geçen ön oyun, erotik anlatım öğeleriyle doludur:

> *"ADAM: (İskemleye oturur. Hoşnut.) Yaman karısın ulan sen…*
> *ZEHRA: (Dolaptan sabun ve havlu getirir.) Benim gibileri helal olsun sana... (Su döker) Sıcaksa ılıtayım biraz?*
> *ADAM: İyi, iyi… Dök… (Dirseği ile Zehra'ya dokunmaya çalışır)*
> *ZEHRA: (Kendisini çekerek) Doğru dur. Doymadın mı daha?*
> *ADAM: Sana doyulur mu ulan?*
> *ZEHRA: (Kışkırtır) Hadi, hadi sende…*
> *ADAM: Hele bir eve taşın, gösteririm sana ben.*
> *ZEHRA: Parçalarsın beni, namuzsuz.*
> *ADAM: (Dirseğiyle kadını arayarak) Hele bir eve gidelim…*
> *(…)*
> *ADAM: (Yılışık) Bu gece ananı ağlatırım senin.*
> *ZEHRA: Görelim, bakalım…*
> *ADAM: (Kalkar, kadını sıkıştırarak) Görürüz… Ben gideyim artık. (Oynaşarak odadan çıkarlar(…))"*[310].

Repliklerden de görülebileceği gibi, hem metinsel, hem oyunculuk bağlamlarında erotik anlatım biçimi daha ön oyunda kendini gösterir. Oyun kişilerinin yapısı ve yaklaşımları konusunda bilgi veren bu kullanım, aynı zamanda, cinsel ilginin oluşturduğu bağı daha da görünür kılmaktadır. Oyunun beşinci bölümünde ise kullanılan erotik anlatım, daha çok iç acıtıcı bir biçimde, acıkmış olan Asiye'nin yemek çalarken yakalandığı Mezeci tarafından sömürülmesini gösterir. Kuşkusuz Mezeci için erotik olan, Asiye ve seyirci için can acıtıcıdır:

> *"MEZECİ: Al, ye… Haydi durma… Hangisini canın isterse… (Asiye önce yavaşi sonra hızla yemeye başlar) Ye, ye… Hangisinden canın çekerse… (Kızı arkasından okşamaya başlar. Asiye geri döner. Ağzı yiyecek doludur) Sus.. Sesini çıkarma… İstediğin kadar ye… Polise de haber vermeyeceğim.*
> *ASİYE: (Ağzı dolu) Bırak beni… Ne istiyorsun?*

[310] Vasıf Öngören, **Asiye Nasıl Kurtulur**, San Yay., 1. Basım, Ankara, 1970, ss:7-10.

MEZECİ: İnat etme. Herkesle yediğin boku, benimle de yesen kıyamet mi kopar? Bu yolun yolcususun işte.. Beni mi kandıracaksın… Gürültü etme, polise haber vermeyeceğim..
ASİYE: (Şimdi alabildiğine ağlamaktadır) Değilim, ben öyle birisi değilim. Açım sadece.
MEZECİ: Öyleyse ye… Ne istiyorsan ye. Para da veririm sana. Sus. Hadi ye, ne istiyorsan ye. (Asiye yemeye başlar. Arkası adama dönüktür. Adam okşar. Asiye razı olmuştur. Sürekli ağlamaktadır.) Para da vereceğim sana. Sus, ağlama artık. (Sürekli olarak ağlamaktadır.) (…) (Gittikçe daha fazla sarılmaktadır.)"[311].

Bu sahnede görüldüğü üzere, okşamalarla sağlanan erotik unsur, izleyene zevk vermenin ötesinde, güçlü bir mesajı da barındırmaktadır. Sistemin kimilerini metalaştırırken, kimilerini de aklın değil, dürtülerin hizmetindeki hayvanlara dönüştürüşünü son derece başarılı bir şekilde iletir. Oyunda bunun dışında da erotik anlatım biçimleri kullanılmıştır. Örneğin, genelev patronu, kızları işe almadan önce, kontrol eder:

"PATRON: (Zehra'ya) Sen sus bakalım… (Asiye'ye) Yaklaş kızım. (Asiye yaklaşır, etrafında dönerek tetkik eder. Sonra, göğüslerini, kalçalarını eleyerek muayene eder) Kızım, kaldır bakalım (eteğini kaldırır) Hımm, fena değil…"[312].

Oyunun sonuna doğru, annesiyle birlikte çalışmaya başlayan Asiye ile müşteriler arasında geçen bazı erotik yaklaşımlar da bu kullanıma örnek teşkil ederler. Sonuç olarak, oyunda erotizm, cinsel metaya dönüşmenin taşlanmasında son derece ilginç bir şekilde kendine karşı kullanılmıştır. Buradan, cinselliğin, kendine karşı kullanılabileceği görülür. Aynı yaklaşım, genelevlerde geçen, oyun kişileri arasında hayat kadınlarının bulunduğu pek çok Türk oyununda görülebilir. Örnek vermek gerekirse, Dinçer Sümer'in ilk kez 1976 yılında *Ankara Devlet Tiyatrosu*nda sahnelenen **Eski Fotoğraflar** adlı oyunu ve Tuncer Cücenoğlu'nun 1983 yılında yazdığı **Kadıncıklar** adlı oyun, tıpkı **Asiye Nasıl Kurtulur?** adlı oyunda olduğu gibi, geçimini bedenlerini satarak kazanan tiplemeler barındırır.

Eski Fotoğraflar, sahne üzerinde farklı kılıklara girerek değişik oyun kişilerini canlandıran iki kişilik bir oyundur. Enişteşinin tacizlerinden bıkarak kaçan Kadın'ın, pavyon varyetesi için geldiği bir Anadolu kasabasında, biten "düşüş" yolculuğu oyunun ana kanavasını oluşturmaktadır. Bu oyunun yazıldığı yıllarda, bir eğlence kültürü olarak sunulan pavyon ve varyetelerin hareketli olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla dönemin cinsel algısını da oyundan takip etmek mümkündür. Tıplı Vasıf

[311] **Y.a.g.e.**, ss: 54-55.
[312] **Y.a.g.e.**, s:63.

Öngören'in oyununda olduğu gibi, bu oyun da politik mesajlar içermekte, kapitalizmin insan onurunu nasıl sildiği gözler önüne getirilir. Bu bağlamda erotik anlatım, kimi zaman kendine karşı kullanılır. Oyunda, *Numan Beyin Apartmanı* başlığını taşıyan sahnede, Kadın'a kol kanat gererek kendi geçmişindeki Neslihan adlı başka bir kadına dönüştürmeye çalışan ancak cinsel olarak onunla birlikte olmayan Numan bey'le kadın arasında geçen repliklerde, erotik olanın, kendine karşı kullanımını görmek mümkündür:

> *"ERKEK: (Ayakta sallanır) Neden ama? Ne istiyorsun benden?*
> *KADIN: Sevişmek.*
> *ERKEK: (Bayılacak gibi) Hayır… Hayır…*
> *KADIN: Gel yanıma! İşte dudaklarım bunlar! İşte dilim, dişlerim… Koltukaltlarım, memelerim, baldırlarım… Hadi seviş benimle! Seviş!*
> *ERKEK: Delirmişsin. Çıldırmışsın.*
> *KADIN: Hesaplaşacağız bu gece. Ödeşeceğiz.*
> *ERKEK: Ödeşmek mi?*
> *KADIN: Dipdiriyim, sımsıcağım işte. Kadınım, yangındayım. Sev ulan, sev beni! Seviş benimle!*
> *ERKEK: (yıkkın) Yaşlıyım ben… Çok yaşlıyım.*
> *KADIN: Derdin ne, gizin ne öyleyse! Niçin bütün bunlar? Bu eşyalar, bu giysiler niçin?*
> *(…)*
> *KADIN: Kimim ben söyle! Kapatman mıyım, dostun muyum, tutsağın mıyım, kimim? Neden besleyip giydirdin beni?*
> *ERKEK: Sarhoşsun bu gece.*
> *KADIN: Orospunsam eğer, hadi gel, ödet!"*[313].

Görüldüğü gibi, erotik olan, cinsel metalaşmaya karşı olan tutumu, bu şekilde vermek için de kullanılabilmektedir. Ancak oyundaki tüm erotik anlatım biçimleri, sadece yukarıdaki örnekteki gibi, cinsel metalaşmaya karşı kullanılmamıştır. Oyunun ikinci perdesinin ilk sahnesi, Kadın'ın, eşi ölmeden önce, sevgiyle yaşanan bir cinselliğin erotizmini, hem sözcüklerin, hem ışık tasarımının, hem de diğer öğelerin birleşimiyle yansıtır:

> *"Karanlık.*
> *Bu tablo, karanlıkta oynanır. Bir yataktaki kadın ve erkeğin bir- iki kibrit alevinden ve sigara ateşlerinden başka hiçbir ışık yoktur.*
> *KADIN: Öp beni… Bir daha öp, yeniden öp… (Sessizlik) Çok seviyorum seni, çok…*
> *ERKEK: (Bir susuştan sonra) Sigara içmek istiyorum.*
> *KADIN: Şurada bir yerde olacaktı.*
> *ERKEK: Buldum… Kibrit?*
> *KADIN: Dur bakayım…*
> *ERKEK: Bir dakika…*
> *KADIN: Hayır yakma ışığı!*
> *ERKEK: Bulamıyorum.*
> *KADIN: İşte!*
> *ERKEK: Sen de ister misin?*

[313] Dinçer Sümer, "Eski Fotoğraflar", **Toplu Oyunlar 1**, Mitos Boyut Yay., 1.Basım, İstanbul, 1994, s:135.

KADIN: Evet.
(Bir kibrit çakar, alevi dolaşıp söner. Birbirinden uzak iki sigara ateşinin parlayıp, kaybolmaları.)
(…)
ERKEK: Öyle güzelsin ki…
KADIN: Seviyorum seni. Bin kere, yüzbin kere.
ERKEK: Sıcacıksın, yumuşacıksın…"[314].

Tuncer Cücenoğlu'nun **Kadıncıklar** oyununun da ana mekanı bir genelevdir. Oyun kişileri de bu mekanın gerektirdiği kişilerden oluşur; patron, hayat kadınları, müşteriler, bekçi vb. Bu oyun da politik yaklaşımlar barındırmaktadır. Oyundaki hayatkadınları üzerinden, insanların nasıl sömürüldüğü simgesel olarak anlatılmış, kurtuluş yolu olarak birlikte hareket etmenin vurgusu yapılmıştır. **Asiye Nasıl Kurtulur?**dan on dört sene sonra yazılan bu oyun ise, diğer iki oyuna göre daha umut verici bir biçimde sona erer. Oyun bir genelevde geçtiğinden, sahne üzerinde zaman zaman iç çamaşırlarıyla kadınlar görülür. Bu görünümler, vitrine neredeyse yapışarak içeriyi görmek isteyen müşterilere çekici gelmek zorunda olduğundan erotik kabul edilebilirler. Müşterileriyle odalarına çıkan kadınlar, yine aynı erotik kodlamalar üzerinden hareket ederler. Bunun dışında, evdeki diğer tüm kadınların kurtuluşu olacak olan Mehtap'ın, müşteri çekmeye çalıştığı sahnede erotik anlatım biçimini görmek mümkündür:

"MEHTAP: Beğendim odayı, beğendim. Koy bakalım şu pikaba bir oyun havası. Başlayalım çalışmaya!
NURİ: Olur abla… (Nuri bir plak koyar)
MEHTAP: Hadi, hadi, Boş oturanı Allah sevmez. (Oynamaya başlar) Hadi, hadiiii… Çalışalım azıcık. (Oynaya oynaya kapının önüne kadar çıkar) Erkekleeeer. Koşun koşun. Mehtap geldi. Mehtap ablanız geldi! (Bir yandan da oynamaktadır) Hadi hadi… Yeni geldim hadi… Siftahı yapacak babayiğit aranıyor hadi… (Seyircilere) Yok mu? (Mehtap oynamaktadır. Vatandaşlar koşup gelmişler, seyretmektedirler. Neriman ve İnci bile neşelenmiştir.)"[315].

Mehtap'ın müşteri ararken seyirciye yönelip *"yok mu"* diye sorması, kuşkusuz erkek seyirciler için erotik bir imgeleme davettir. Bu davet aynı zamanda seyirciyi yanılsamanın içine çekebilecek bir nitelik gösterir. Yukarıda örnek verdiğimiz iki oyunla, politik mesajları ve konuları aynı olmasına rağmen, bu oyunda kullanılan erotik anlatım biçimleri genelde alıntıdaki türden, atmosferi yaratmak, renk ve canlılık kazandırmak gibi amaçlarla kullanılmıştır. Yazar, tüm kadınlara ithaf ettiği

[314] **Y.a.g.e.**, s:124
[315] Tuncer Cücenoğlu, **Kadıncıklar**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun Teksti, 2.Bölüm, 5. sahne.

bu oyunda *"bir yandan bir ibret dersi verilirken, sosyal yanı vurgulamış, diğer yandan komik olanı da ölçülü bir biçimde kullanmıştır"*[316].

Bu türden kullanıma bir başka örnek olarak, 1977 yılında Oktay Arayıcı'nın yazdığı **Rumuz Goncagül** adlı oyunu verebiliriz. Evlilik kurumu ve kadının toplumsal yaşamdaki yerini irdeleyen bu oyun, hem geleneksel ortaoyunu tekniklerini hem de epik tiyatro özelliklerini barındırmaktadır. Toplumsal iş hayatında yer edinemeyen kadınların çareyi evlenmekte bulması ve buna bağlı olarak, o dönemlerin modası olduğu üzere, gazetelerdeki evlilik köşelerine rağbetin artması oyunun ana ekseninde yer almaktadır. Gülsün'ün, "Goncagül" rumuzuyla yazdığı ilana karşılık veren kadın satıcısı Refik'le buluşma sahnesinde kullanılan erotik anlatım biçimi, bir yandan oyun kişisi Refik'in tavrını ortaya koyarken, diğer yandan bir güldürü öğesi yaratır:

> *"REFİK: (…) Size yürekten bir yakınlık duydum. (Elini tutmak ister, Gülsün çeker.)*
> *GÜLSÜN: Yapmayın burada, herkesin ortasında…*
> *REFİK: Herkesten bize ne?*
> *GÜLSÜN: Böyle şeyler dünyada olmaz.*
> *REFİK: Böyle şeyler öteki dünyada da olmaz ki.*
> *GÜLSÜN: (Çapkın, yaramaz gibisine) Seni seni seni…*
> *REFİK: Umarım ki beni nikahtan sonra böyle üzmezsiniz.*
> *GÜLSÜN: Merak etmeyin, arkadaşlarım çok seksapelli olduğumu söylerler…"*[317].

Memet Baydur'un **Yeşil Papağan Limited** adlı oyununda ise, yine pavyonda çalışan kadınların giyiminden ve tavırlarından kaynaklanan erotik unsurlara rastlanmaktadır. Oyun, toplumun farklı kesiminden olan kişileri, mafya olarak tanımlanan organize suç örgütleri temelinde irdelemektedir. Oyundaki beş kadın oyun kişisinden dördü, pavyon çalışanı ve telekız olarak tanımlandığından, bu oyun kişileri üzerinden erotik olanın öncelikle giyimleriyle yansıtıldığı görülür. Parantez içi açıklaması onların mini etek girdiğini belirtir. Bunun dışında, bu kadınlardan biri olan Hülya ile Mahmut adlı oyun kişisi arasında geçen sohbet ve öpüşme sahnesi de erotik olanın kullanımına örnek oluşturur.

Türkçe yazılmış oyunlarda, erotik anlatım biçimini, kadın-erkek ilişkisini irdeleyen iki kişilik oyunlarda da görmek mümkündür. Söz konusu olan şey kadın-

---

[316] Hülya Nutku, "Tuncer Cücenolğu'nun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları", Tuncer Cücenoğlu, **Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., 1.Basım, İstanbul, 1993, s:21
[317] Oktay Arayıcı, **Rumuz Goncagül**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun Teksti, s:26.

erkek ilişkisi olduğunda, bu ilişkinin önemli bir boyutunu oluşturan cinsellik de değinilen bir alan haline gelir. Tuncer Cücenoğlu'nun 1994 yılında yazdığı **Matruşka** adlı oyun, evli bir erkekle sevgilisi arasındaki yasak ilişkinin tükenişini, matruşka bebekler gibi küçülüşünü anlatır. Oyun içinde oyun tekniği ile yazılmış bu eser, bitmek üzere olan bir ilişki içindeki çiftin hesaplaşmalarını ve yüzleşmelerini aktaran geri dönüşlerle kurgulanmıştır. Aşk, aldatma, evlilik gibi kavramların sorgulandığı oyun, kadın-erkek ilişkisinin vazgeçilmez boyutlarından biri olan cinsellikle ilgili aktarımlarını erotik anlatım biçimiyle sahneye getirmektedir. Bu kullanım, yine alışageldiğimiz üzere sadece metinsel bağlamda dile dayalı olarak değil, oyunculuğun ve tasarımın olanaklarıyla da sağlanmaktadır. Oyun içinde oyun tekniği kullanıldığından, çiftin olayları yaşarken hissettiklerini, başka bir deyişle iç-seslerini duyma şansına da sahip olduğumuzdan, cinsellikle ilgili düşüncelerine de ilk ağızdan tanık oluruz. Örneğin, nasıl tanıştıklarını sergiledikleri oyunda, Erkek kadını gördüğünde aklından ilk olarak cinselliği geçirmektedir:

> *"ERKEK: Oturmadan ayakta durmayı tercih ediyor… Böylesinin daha iyi olacağını düşünüyor… Yanılmıyor da. Otursaydı belki bacaklarını görme şansım olmayacaktı. Bacakları çok güzel. Sütun gibi bacakları var… Dudakları da yapma bebekler gibi… Çilleri de güzel…*
> *(…)*
> *ERKEK: Cinsel bir beğeniyle baktığımı hissettirmemeliyim ona… Kadınlar sevmez öyle bakışları… Biraz safça görünmeliyim. Yalnızca beğenen bir erkek görüntüsüne bürünmeliyim. (…)"*[318].

Kadın ve erkeğin, cinsel algısındaki farklılığı ortaya koyan bu replikler, söylendiği anda dikkati kadının bacaklarına çekmektedir. Burada yaratılan erotik etki, aynı zamanda bir ilişkinin başında yaşanan erotizm duygusunun da yansıtılmasını sağlar. Bundan sonra kullanılan erotik anlatım biçimi, doz olarak biraz daha yoğundur. Bu kez erotik anlatım, Kadın ayakkabısının içindeki taşı atmak için ayakkabısını çıkardığında ve ayak parmaklarını oynatmaya başladığında gerçekleşir:

> *"(Kadın ayakkabısının tekini çıkarıyor diğer ayağının yardımıyla. Çıkardığı ayakkabısının içinden sanki bir küçücük taşı/kumu düşürmeye çalışıyor gibi silkiyor ayakkabıyı. Sonra çıkarttığı ayağıyla ayakkabıyı yere bırakıyor, parmaklarını oynatıyor. Erkek, Kadın'ın ayak parmaklarını görüyor. Bir garip oluyor doğrusu)*
> *ERKEK: (İzleyicilere) Ayak parmaklarının beni bu kadar azdırdığını bilerek mi yaptı yoksa? (…)"*[319].

[318] Tuncer Cücenoğlu, **Matruşka**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun Teksti, ss: 11-12
[319] **Y.a.g.e.**, s:17.

Önceki bölümlerden de hatırlanabileceği gibi, güçlü erotik imgelerden biri, kadın ayağı olarak kabul edilmektedir. Jean Genet'nin oyunlarında da bu fetiş üzerinden erotik anlatım biçiminin kullanıldığı belirtilmişti. Sahne üzerinde bu tür uygulamalar, kuşkusuz sözcüklerden çok daha etkili ve yoğun bir erotik anlatımı sağlamaktadır. Kadın cinsellik algısı bakımından da erotik kodlamaların kullanıldığını görmek mümkündür:

> *"KADIN: Diğer erkeklere benzemiyor. Sertliğinde bile bir yumuşaklık gizli. En çok ensemin öpülmesinden hoşlandığımı söylemeliyim ona. Kuaför makasının ensemde dolaşmasından duyduğum hazzı söylemeliyim. Ama önce ayak parmaklarımdan tahrik olduğunu hissettirmeliyim ona. Ondan sonra kuaför makasından söz etmeliyim… Bir ondan bir benden. Denge kolay sağlanır(…)"*[320].

Bu anlatımla, birbirlerine tutuluşunun cinsel-dürtüsel kökenlerini de görebilmekteyiz. İlişkileri başladığında, cinsellikle ilgili konuşmalarına da tanık oluruz. Ancak bu konuşmalar erotik anlatımdan çok, cinselliğin ilişkideki yerini sorgulamaya yöneliktir. Oyun ilerledikçe, oyunun içinde yer alan oyunlardan birinde, ilk kez sevişmeye başlayacakları sahnede, erotik anlatımın yine başarıyla kullanıldığını görürüz. Burada, hem erotik imgeler, hem ışıklama, hem de çarşaf gibi, tasarım öğeleriyle örtülen çıplaklığın yarattığı bir erotizm vardır:

> *"(Erkek, Kadın'ı öpmeye başlıyor)*
> *ERKEK: İtici gücüm olacaksın benim. Her başarılı erkeğin arkasında bir erkek vardır.*
> *KADIN: Erkek mi vardır? (Kahkahalarla gülüyor) Ne dediğinin farkında mısın?*
> *ERKEK: Bağışla beni, kadın vardır… Kadın… Kadınım benim!*
> *KADIN: Kadınım de bana…*
> *ERKEK: Kadınım… Kadınım…*
> *KADIN: Erkeğim…*
> *ERKEK: Ayakkabılarını çıkar artık.*
> *(Soyunuyorlar bir yandan da. Kadın ayakkabısını çıkarıyor)*
> *ERKEK: Dayanamıyorum.*
> *(Kararma… Yerde yatıyorlar ikisi de… Üstlerinde iki çarşaf.)*
> *ERKEK: Sen mi kalkacaksın yoksa ben mi?*
> *KADIN: Gözünü kapat… Bakma bana…*
> *ERKEK: Benden utanmanı istemem.*
> *KADIN: O günler de gelecek. Ama şimdi dön sırtını…*
> *(Erkek dönüyor sırtını. Kadın sarıldığı çarşafla birlikte gidiyor, yitiyor.)"*[321].

[320] **Y.a.g.e**., s:42.
[321] **Y.a.g.e.**, ss:39-40.

Fotoğraf 25 Güzel sanatlar Oyuncuları, Nilgün Öğrük, Türker Alpuğan, Matruşka, 2004 İzmir[*]

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, erotik anlatım, hemen tüm sahne göstergelerinin başarıyla kullanımı sonucu, pornografi boyutuna ulaşmadan, cinselliğin sorgulanmasına olanak sağlayacak bir biçimde kullanılmıştır. Bu kullanımın seyirci açısından çekici bulunacağından kuşku yoktur. Seyircinin ilgisini erotizmle de çeken bu oyun, böylelikle cinsellik gibi doğal içgüdülerimizin saflığını da sorgular:

> *"Matruşka oyununda uygarlaştığını iddia ettiğimiz bu ihtiyar dünyamızda ilişkilerimizde, birbirimize olan yaklaşımlarımızda ne kadar uygar olup olmadığımız bir kadın ve bir erkeğin ilişkisi çerçevesinde sorgulanıyor. İnsanların varoluşundan bu yana beraberlerinde taşıdığı doğal içgüdüleri bu uygarlaşan dünyada saflıklarını koruyabilmiş mi? Gelenekselleşmiş kalıplar içinde başlayan bir kadın-erkek ilişkisi, bir aşk birlikteliği nasıl ve ne şekilde yıpranıyor, tükeniyor, yok ediliyor"*[322].

Yine kadın-erkek ilişkisinin tükenişini sorgulayan bir başka oyun da, Behiç Ak'a 1997 yılında *Afife Jale Ödülleri, Cevat Fehmi Başkut En iyi Yazar Ödülü* kazandıran oyunu **Ayrılık**'tır. Son dönem Türk yazarları içinde yer alan Ak'ın bu oyununda da ilişkinin cinsel yönüne göndermeler vardır. Cinsellikle ilgili konuşmalarla gerçekleşen erotik anlatımın, bu oyunda güldürü amacıyla kullanıldığı gözlemlenir:

> *"KADIN: Ayrıca yatıp, yatmadığımı merak etsen de, söylemem. Niye onunla yattığımı sana söyleyecekmişim? Hemen karısına yetiştirirsin.*

---

[*] **Kaynak:** http://www.tiyatrodunyasi.com/galeri/izmir_guzel_sanatlar_oyunculari.jpg

[322] Hülya NUTKU, " Üç Yeni Oyun, Ziyaretçi, Matruşka, Şapka ", Tuncer CÜCENOĞLU, **Toplu Oyunları 3**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul 1996, s: 12.

ERKEK: Ben de onunla yattığımı sana söylemem. Gidip hemen kocasına yetiştirirsin.
KADIN: Onunla yatsam, sana anlatmak için yatmam ki. Ne yani, 'Onunla yattım iyi oldu, senden daha iyi sevişiyor' mu diyeyim yani?
ERKEK: Ben de 'Oh oh harikaydı, bilmem kaç kere, bilmem ne yaptık' deyip, bazı şeyleri yüzüne çarpmak istemem doğrusu.
KADIN: Ben de sana sayılardan bahsedip, moralini bozmak istemem"[323].

Oyunda, adamın gömleğini ve pantolonunu ütülemek için çıkarmasıyla sağlanan çıplaklık dışında erotik olan, yukarıdaki alıntıda görülen türden bir iki değinmeyle sözel olarak gerçekleşmektedir. Çünkü amaç, erotik bir atmosfer yaratmak değil, güldürü unsuru yaratmaktır.

Son dönem Türk oyun yazarlığında, üretkenliği ve başarılı oyunlarıyla ilgi çeken Özen Yula da erotik olanı bir anlatım biçimi olarak kullandığı bazı oyunlar yazmıştır. Bu yaklaşımın en yoğun olarak hissedildiği oyunu, kuytu bir park köşesinde geçen **Sahibinden Kiralık** adlı oyundur. Yula'nın 2001 yılında yazdığı bu oyunun kişileri, tıpkı 1998 yılında yayınlanan **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk** adlı oyununda ve yine aynı yıl yazdığı **Kırmızı Yorgunları** adlı oyundaki kişilerle benzerlik göstermektedir. Oyun, cinselliğin ticarete dönüştüğü bir dünyanın iç işleyişiyle kapalı toplumlardaki cinsel tutkuların nasıl park köşelerine itildiğini aktarır seyirciye. **Sahibinden Kiralık**'ın oyun kişileri, **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk**'teki *öteki* insanlar ve **Kırmızı Yorgunları**'nın entelektüel jigolosu Red Kit, gibi "*ekmeği bedeninde*" olan kişilerdir. Final sahnelerine kadar oyun dilindeki argo ve küfür kullanımı dikkat çekicidir. Oyun kişilerinden kaynaklanan erotik anlatım biçimi de, tıpkı yazarın oyunda kullandığı zaman çizgisi deformasyonu ve sahnelemeyi güçleştiren söze dayalı farklı bir final kullanımı gibi, yazarın biçimsel arayışının bir göstergesi gibidir. Biçimsel olarak tutarlılık göstermese de oyundaki erotik anlatım biçimi, dildeki küfür ve argo kullanımıyla zaman zaman pornografi sınırına dayanmaktadır, ancak kişileştirme düşünüldüğünde bu kullanımın çok da yanlış olmadığı sonucuna varılabilir. Oyunda kullanılan erotik anlatım ise, sözcükler aracılığıyla metinsel olarak sağlandığı gibi, arkasında sevişilen çalılık gibi sahne dekorları ve hareket, jest ve mimiklerle de sağlanmaktadır.

Türk tiyatrosundaki erotik uygulamaları, elbette ki sadece yazılan oyunlarda aramak, metinsel bağlamda bir değerlendirme için doğru olabilir. Ancak kuşkusuz, Türk yönetmenlerce sahneye konan yerli ya da yabancı oyunlarda uygulanan erotik

[323] Behiç Ak, **Ayrılık**, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1997, s:33.

anlatım biçimleri de, Türk tiyatrosunda erotik anlatım biçimi kullanımın büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Özellikle son beş yılda, ekseninde cinselliği bulunduran **Vajina Monologları** ve **Testosteron** gibi oyunların yanı sıra, farklı konuları işleyip de sahne üstü bir anlatım olarak erotiği kullanan oyunlar da mevcuttur. Günümüzde pek çok yönetmen, yorumları doğrulturunda erotik anlatım biçimine yer vermektedir. Oyun metninin erotik anlatım biçimini barındırsın barındırmasın, reji yorumuyla erotik olan kullanılabilmektedir. Günümüzde sahne alan pek çok oyunda bu türden uygulamalara rastlanmaktadır. Tam bu noktada erotik olanın kullanım amacı ve şekli önem kazanır.

Tablo 2 Yıllara göre seyirci sayıları

Sezon yılına göre tiyatro salonu, oynanan eser ve seyirci sayısı
Number of theater halls, shows and attendances by season year

Sezon yılı Season years	Tiyatro salonu sayısı Number of theater halls	Oynanan eser sayısı Number of shows			Seyirci sayısı Attendances		
		Toplam Total	Telif Original	Çeviri Translated	Toplam Total	Telif Original	Çeviri Translated
1997-1998	74	431	308	123	1 956 990	1 339 139	617 851
1998-1999	100	522	388	134	2 792 839	1 976 647	816 192
1999-2000	108	735	547	188	3 746 161	2 376 066	1 370 095
2000-2001	99	630	376	254	2 570 120	1 554 886	1 015 234
2001-2002	102	713	460	253	2 634 841	1 666 463	968 378
2002-2003	97	898	632	266	2 758 206	1 809 068	949 138
2003-2004	115	977	674	303	2 567 491	1 787 714	779 777
2004-2005	123	1 177	1 002	175	2 716 251	2 110 523	605 728
2005-2006	112	608	448	160	2 161 537	1 519 852	641 685
2006-2007	130	848	607	241	2 419 262	1 701 291	717 971

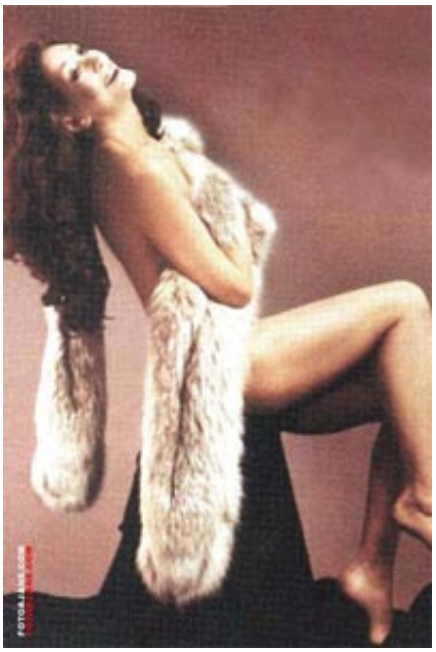
Kaynak: Devlet İstatistik Enstitüsü, Kültür İstatistikleri,
http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=15&ust_id=5 ,

Kuşku yok ki tiyatro sanatının varlığını sürdürebilmesi için seyirciye ihtiyaç vardır. Seyirciye ulaşabilmek ise kitle iletişim araçlarında yer alma ihtiyacı doğar. Tüketimi ve popüler kültürü pompalayan bir medya yaklaşımı içinde, tiyatronun kendine özellikle basında bir yer bulabilmesi son derece güçtür. Çünkü ivmelerini sağlayan dinamikler birbirleriyle zıt yönde hareket etmektedir. Bu durumda tiyatro ya zaten sınırlı bütçesinden reklam için pay ayırmak ya da etki yaratacak bazı kullanımlara yönelmek zorunda bırakılmaktadır. Bu uygulamaların en kolayı olarak

karşımıza yine erotik anlatım biçimi çıkar. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün 1997-2007 yıllarını kapsayan tiyatro istatistikleri (Bkz: Tablo 1) 2006-2007 sezonunda toplam 130 sahnede, 848 oyunun sahnelendiğini, buna rağmen toplam seyirci sayısının 1999-2000 sezonundaki seyirci sayısına göre inanılmaz bir düşüş yaşadığını göstermektedir[324]. Nüfusla kıyaslandığında izleyici sayısının düşüklüğü göze çarparken, özellikle yazılı basında tiyatro ile ilgili haberlerin oranı ise acınacak bir tablo ortaya çıkmaktadır. Düzenli olarak kültür sanat sayfalarında yer alan tiyatro yazılarının dışında yazılı basında göze çarpan tiyatro haberlerine baktığımızda hepsindeki ortak kullanım temasının cinsellik olduğunu fark etmek zor olmayacaktır. Bu haberlerin bazılarını şu şekilde örneklemek mümkündür:

"Tiyatroda Tecavüz Sahnesi,
İstanbul'da sahnelenen "Kilit" isimli bir tiyatro oyunu tecavüz sahnesi ile dikkat çekiyor"[325].

"Bu oyunda çıplaklık yok!
Kadın oyuncuların kostümleriyle basının ilgisini çeken 'Pembe Pırlantalar'ın yönetmeni Gencay Gürün: Bu seks üzerine bir oyun değil!"[326].



Fotoğraf 26 Yıldız Kenter, Ramiz İle Jülide oyununun afişi, 1995-1996*

[324] Devlet İstatistik Enstitüsü, Kültür İstatistikleri, Sezon Yılına Göre Tiyatro Salonu, Oynanan Eser ve Seyirci Sayısı Tablosu, http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=15&ust_id=5 .
[325] **Hürriyet Gazetesi**, Kelebek, 21 Şubat 2007.
[326] **Radikal Gazetesi**,10 Aralık 2003.
* Kaynak: http://tiyatroyun.com/wordpress/wp-content/uploads/2008/11/yk2kc8.jpg

Konumuz dâhilinde akla gelen bir diğer en belirgin örnek, 90'lı yılların başında, Kenter Tiyatrosu'nda sahnelenen Ramiz ile Jülide adlı oyunun afişidir. Söz konusu afişte Yıldız Kenter, bedenini kısmen örten bir kumaşla yer almaktadır. Bu afişin asılmasından sonra belki de Türk medya tarihinde ilk kez pek çok basın yayın organı, bir tiyatro oyununa ilk sayfadan yer vermiştir. Tartışılanlar ise oyunun içeriğinden çok, Yıldız Kenter'in fiziki görünümü, fotoğrafın montaj olup olmadığı gibi konulardır. Zeynep Oral, bir eleştirisinde bu durumu şu şekilde tarif etmiştir: *"Refik Erduran'ın '**Ramiz ile Jülide**' oyununun afişini gören medyamız, ansızın Yıldız Kenter ilgisiyle yanıp tutuşmuştu. Yıllar boyunca en nitelikli tiyatroyu sunan topluluk, bir anda baş tacı edilmişti"*[327]. Aynı durum, medyanın sanata ve sanatçıya bakışını hicveden, kültür ve sanat alanındaki yozlaşmayı gözler önüne seren ve medyanın insanı metalaştırmasını eleştiren başka bir oyun için de tekrarlamıştır. Genco Erkal rejisiyle *Dostlar Tiyatrosu*'nda, 2002 yılında sahnelenen **Yarışma: Seks-Dalavere-Kültür** adlı oyun, kendisine ağır eleştiriler getirilen medya tarafından yine ilk sayfalara taşınmıştır. Oyun kadrosunda yer alan Şebnem Özinal'ın sutyenle sahneye çıkması, Türk tiyatrosunun en eski tiyatrolarından biri olan *Dostlar Tiyatrosu*'nu tarihinde ilk defa birinci sayfaya yerleştirmeye yetmiştir:

> *"Ancak medya şimdiden tuzağa düştü. Kendine yönelik eleştiriyi görmezden gelip Genco Erkal'la Şebnem Özinal'ın ikili sahnelerine odaklandı. Evet. Şebnem Özinal fiziğiyle de, oyunculuğuyla da harika, ama medyamız onun Dormen Tiyatrosu'ndaki on yıllık oyunculuk performansını yok sayıp yalnız fiziğini görür oldu"*[328].

Medyanın bu yaklaşımı, toplumun cinsel algısıyla da paralellikler göstermektedir. Yeni milenyumla birlikte, Türkiye'de cinselliğe ilişkin algıyı netleştirmeye yönelik olarak yapılan araştırmaların en kapsamlısı, TSN Piar Şirketi'nin **Hürriyet Gazetesi** için yaptığı araştırmadır. On yedi kentte, toplam 2908 kişiye uygulanan 92 soruluk anketlerin ortaya çıkardığı istatistikî bilgiler, Türkiye'deki cinsel algıyı ortaya koyan, şimdiye dek yapılmış en kapsamlı çalışmadır. 2006 yılında basılan bu araştırma sonucu raporu, Türkiye toplumunun cinsellik konusunda "kara cahil" olduğunu ortaya koymaktadır. Anket çalışmasında bile, anketörü dövmeye kalkan kişilerin olduğu belirtilen çalışmanın ulaştığı bazı sonuçlara bakmakta yarar var:

---

[327] Zeynep Oral, "Medya Genco Erkal'ı Keşfetti", **Cumhuriyet Gazetesi**, 7 Ocak 2002
[328] Oral, **a.g.y**.

"Erkekler cinsel organlarını tamamen sayamıyor; kadınlar orgazmı tarif edemiyor. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde aile planlamasından tamamen habersiz insanlar yaşıyor. Pek çoğu andropozun erkeklerin, menapozun da kadınların cinselliğini bitirdiğini sanıyor. (…) Kadınların üçte biri cinsel isteksizlik yaşıyor, dörtte biri cinsel tatmin duymuyor, beşte biri cinsel ihtiyaçlarının farkında değil. Buna karşılık, Türk erkeklerinin beşte dördü cinsel gücü konusunda kendinden çok emin! Çok sayıda insan hala bekaretin 'kocanın ve babanın namusu' olduğuna inanıyor; öte yandan yırtılmış bekaret zarının dikilmesini tuhaf karşılamayanların sayısı da azımsanmayacak kadar yüksek. (…) Yıllarca öcü hikayeleriyle büyüyen genç kadınlar, ilk cinsel birleşmelerinde hala yoğun olarak korku hissediyor.(..) Erkeklerin önemli bir yüzdesi erken boşalma, sertleşme sorunları yaşarken, kadınların önemli bir yüzdesi, tahrik olmadan cinsel ilişkide bulunuyor.(…)"[329].

Araştırmanın sonuç özetinden yapılan bu alıntı, cinsel konulardaki bilgisizliğin yüksekliğini ortaya koymaktadır. Türkiye'de her on kişiden dokuzunun cinsel eğitim almadığı ise gerçekten önemli bir sonuç. Bu durumun en büyük belirleyicileri arasında muhafazakarlık, eğitimsizlik ve cinsel konular hakkındaki ön yargılar bulunmaktadır. Böylesi bir cinsel algıya hitap eden ve aynı zamanda bu algıyı yönlendiren medyanın tutumu daha anlaşılabilir hale gelmektedir.

Sonuç olarak, kimi tiyatroların iştahını kabartan bu durum, oyuncu kadrosunda mankenlere yer vererek kendilerini duyurmaya ve izleyici kapmaya çalışmalarına neden olmuştur. İşte tam bu noktada önemli bir tartışmanın açılması gerekmektedir. Sanatın pazarlanması! Erotik anlatım biçimi, kuşkusuz sanatın pazarlamasında önemli bir unsurdur. Ancak bu gibi uygulamalarda, sanatsal etikten uzak, ucuz bir cinsellik, sanılanın aksine yarardan çok zarar getirebilir. Elbette ki sanatsal niteliklerin ve düşünselliğin ön plana çıktığı çalışmalarla daha fazla talep yaratmanın yolları bulunmalıdır. Ancak dozu iyi ayarlanmış, estetikten uzak ve ucuz olmayan erotik unsurların kullanılması, seyirciye ulaşmada etkili olabilmektedir. Tüm bunlara rağmen, belirtilmesi gereken en önemli unsur, erotik anlatım biçiminin sadece sanatın pazarlanmasında kullanılan basit bir yönelim olmadığı gerçeğidir.

[329] **Türkiye Cinselliğini Konuşuyor**, Haz: Emel Armutçu, 1. Basım, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2006, s:13.

SONUÇ

Evrim sürecinde insanın diğer canlılardan ayrışıp bilinçli varlıklar haline gelmesinde cinsellik önemli bir yer tutmaktadır. Cinsel farklılaşma bir yandan insan evrimine katkıda bulunurken, diğer yandan bu evrimin sonuçlarıyla gelişim gösteren bir etkileşim döngüsü doğurmuştur. Bu bağlamda insanın diğer canlılardan ayrılan en önemli özelliği, cinselliğe anlam yükleyebilme ve onu salt bir üreme amacı olmaktan çıkarıp, zihinsel ve ruhsal süreçlerle ilişkilendirmesi olmuştur. Bu ilişkilendirme sonucunda cinsellik, bir yandan mahremiyetini koruyarak bireysel doğanın merkezinde yer alırken, diğer yandan toplumsal bir boyut kazanmıştır. Temel insan dürtüleri içinde, içsel ve toplumsal tüm katmanlarda karşılık bulan cinsellik dürtüsü, insanın evrimiyle birlikte değişim geçirmiş ve kültür olgusu içinde önemli bir rol oynamıştır. Fiziksel sağlıktan içsel huzura, bireysel özelden toplumsal yaşama hemen her alanda cinselliğin izleri sürülebilmektedir. Tarihin ilk çağlarından beri toplumlar, dönemlere göre farklılık gösteren anlamlar yüklediği cinselliği kültür olgusunun en önemli göstergelerinden biri kabul edilen sanata da yansıtmışlardır. Bu süreçte cinsellik, estetik bir boyut kazanarak erotik olana evrilmiştir.

Cinselliğin estetize edilmiş formu olarak da tanımlanabilen erotik, bireysel yaşamda cinsel hazzı uyandıran bir kavramdır. İşin içine toplumsallık katmanı girdiğindeyse erotik olanın bir anlatım biçimi niteliği kazandığı görülür. İnsanlık tarihi boyunca pek çok sanat eserinde erotik olan, güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılagelmiştir. Bir anlatım aracı olarak kullanıldığı her dönemde, o dönemin değişen parametreleriyle yeniden biçim ve anlam bulan erotik, cinsel algıyla paralellik gösteren kodlamalar aracılığıyla belirmektedir. Dinsel inanıştan, ekonomik sistemlere, bilimden sanata pek çok gelişme cinsel algıyı belirlediği gibi, erotik olana da kendine has bir özellik kazandırmıştır. Böylece, kullanıldığı dönemlerin cinsel algısını belirleyen tüm unsurlardan etkilenen erotik, bir anlatım aracı olarak hemen her devirde farklı amaç ve biçimlerle kullanılmaya devam etmiştir.

Diyonisyak ayağının temelinde ritüelistlik erotizmi barındıran tiyatro sanatı da erotik anlatım biçimini kullanan temel sanat dallarından biridir. Erotik olanın kendine has anlatım olanakları, tiyatro sanatının anlatım olanaklarıyla her defasında yeniden biçimlenerek tiyatroya özgü bir erotizmin oluşumunu tetiklemiştir. Diğer sanatlardan farklı olarak tiyatro sanatı, canlı oyuncularla “şimdi ve burada” gerçekleşen bir sanat

dalı olduğundan ve sinema ya da fotoğraf gibi diğer görsel sanatların teknik kolaylıklarından yararlanamadığından, erotik anlatım olanaklarını tiyatro dili içerisinde kendine özgü bir biçimde daraltarak kullanır. Tiyatro sanatında erotik anlatım biçimi, diğer dramatik medyalarda da geçerli olan sahneye ilişkin gösterge sistemleri aracılığıyla uygulanır. Temel olarak metin, oyunculuk ve tasarım ana başlıklarından toplayabileceğimiz göstergeler, sahne üzerinde erotik anlatımı sağlamakta kullanılırlar. Bu kendine has kullanım şekliyle erotik anlatım biçimi, tarihi boyunca tiyatro sanatında yine dönemleri belirleyen parametrelerin değişkenliğinde farklı amaç ve biçimlerle kullanılan güçlü araçlardan biri olmuştur.

Köken olarak, bolluk ve bereket anlamıyla yüklü törensellik içinde izleri sürülebilen erotik anlatım, Antik Yunan tiyatrosunun komedi türünde bir güldürü amacı olarak kullanılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte tragedyalarda cinsel tutkuların yarattığı trajik durumlar yine erotik anlatım olanaklarıyla sahneye taşınmıştır. Kadın oyuncuların sahneye çıkmadığı bu dönemde erotik anlatım biçimi, ağırlıklı olarak metinsel bir düzlemde ortaya çıkmaktadır. Günümüze ulaşan az sayıdaki mimos metinlerinde, gerek konu seçimlerinin gerek kişileştirme ve olay örgülerinin cinsellik teması çerçevesinde şekillendiği ve erotik anlatım biçimlerinden sıkça yararlanıldığını ortaya koymaktadır. Bunun dışında, çağın cinsel algısının, günümüze göre çok daha farklı olduğu, demokrasinin ve ekonominin son derece güçlü olduğu eski komedya döneminde erotik anlatım aracının tiyatro sanatı içindeki etkili kullanımına tanık olunur. Genel olarak güldürü unsuru yaratmak amacıyla uygulanan erotik anlatım, metinsel bağlamda dilin dolaylı anlatım tekniklerinden yararlanmıştır.

Roma dönemiyle birlikte sadece toplumsal yaşam değil, tiyatro sanatı ve cinsellik algısı da dönüşüm geçirmiştir. Her iki alanın da gelişiminin çizgisel olmadığının ilk sinyalleri bu dönemde ortaya çıkar. Tiyatro Roma devrinde, bir önceki döneme göre pek de parlak bir konumda değildir. Cinsellik konusunda da farklı bir algı gelişmiştir. Cinsellik herkesin özgürce yaşadığı bir kavramken, Roma döneminde bazı katı kurallara bağlanmıştır. Toplumsal yaşamdaki bu değişimler, tiyatro sanatındaki erotik anlatım olanaklarını olumsuz etkilemiştir. Plautus ve Terentius tarafından kaleme alınan kimi serbest komedyalarda erotik anlatım biçimi uygulanmıştır. Ancak bu uygulamaların, eski komedyalardaki kullanımlarla karşılaştırılamayacak denli sönük olduğu gözlemlenmiştir. Bunun nedeni dönemin

erotizm algısında yatar. Cinsellik Roma devrinde bir araç olarak değil de çokluk bir amaç olarak –belirli kurallar dahilinde- kullanılmıştır. Yontu ve fresk gibi sanat eserlerinde erotik olan, bir önceki dönemi aratmamaktayken, erotik olanın bir anlatım aracı olarak kullanıldığı tiyatro sanatında aynı başarının olmaması bu şekilde açıklanabilmiştir.

Tek tanrılı dinlerin yayılması ve Hıristiyanlığın Roma'da devlet dini olarak kabul edilmesinin ardından yaşanan Ortaçağ'da da durum çok farklı değildir. Özellikle cinsel algının kökten değiştiği bu süreçte cinsellik, günahla etiketlenmiştir. Hıristiyanlığın şeytani bir düşman olarak etiketlediği tek şey sadece cinsellik olmamıştır. Bunun yanında kökeninde eğlenceyi barındıran her şey gibi tiyatro sanatı da bu etiketten nasibini almıştır. Bu koşullar altında erotik olan yalnızca birer ibret hikayesi anlatan resim sanatında, cennetten kovuluş sahnelerinde yer bulabilmektedir. Öte yandan bastırılan her dürtü gibi cinsellik de din-dışı etkinliklerde özellikle edebiyat alanında çıkış noktaları aramıştır. Düzenli tiyatro topluluklarından bahsetmenin mümkün olmadığı bu dönemden elimize ulaşan az sayıdaki din-dışı tiyatro metinlerinde, cinselliğin zaman zaman kaba bir biçimde ortaya konulduğu dikkati çekmektedir. Bu metinlerde, genellikle diyaloglar üzerinden giden erotik yaklaşımın oyuncuların hareketleriyle de desteklenmiş olma ihtimali ağır basmaktadır.

Rönesans dönemiyse dinin giderek azalan etkisiyle, cinsel algı bir kez daha dönüşüme uğramıştır. Hatta bu süreçte cinsellik, günümüzde olduğu kadar popüler bir kendini ifade etme yolu haline gelmiştir. Sanatta da Antik değerlerin yeniden gün ışığına çıkmaları söz konusu olmuştur. Tiyatro sanatının da, Ortaçağ boyunca üzerine serilen ölü toprağı silkelenmeye başlamıştır. Rönesans tiyatrosunun doruk noktasında tanımlanan Shakespeare ile erotik anlatım biçiminin başarılı örnekleri ortaya çıkar. Shakespeare oyunlarında erotik anlatımın, kimi zaman güldürü, kimi zaman merak, kimi zaman da ilgınçlik unsuru olarak kullanıldığı görülür. Ayrıca kimi durumda kişileştirmede, kimi durumda da aşkın ifadesi olarak da erotik anlatımdan yararlanılmıştır.

Rönesans'ı takip eden süreç içinde ilkin reform ve aydınlanma çağı başlar. Dinin etkisinin iyice azaldığı bu dönemlerde cinsellik algısını değiştiren pek çok gelişme yaşanmıştır. Törelerde yaşanan azalma, cinsellikle ilgili bilimsel keşifler ve

cinselliğin, siyaset ve ekonomiyle aralarındaki bağın gelişmesi bu süreçlerde yaşanmıştır. Burjuvazinin yükselmesiyle birlikte gelişen burjuva ahlakı, cinselliği olduğu kadar tiyatro yapıtlarını da etkilemiştir. Don Juan ve Kazanova gibi cinsel tutkuların peşindeki tiplemelerin yaratıldığı bu çağda, kadın oyuncunun sahneye çıkması, sahne erotizminde önemli bir rol oynamıştır. Ancak tiyatro sanatında erotik anlatım biçimi, daha çok vodvil ve fars gibi Romantizmin sinyallerini veren türlerde kullanılmıştır. Genelde güldürü unsuru yaratmak amacıyla uygulanan erotik anlatım, yaygın oyunlar dışında, dar çevrelere gösterim yapan yasadışı tiyatrolarda dikkat çekici bir şekilde kullanılmıştır. Bunlardan en ilginci, sadece erotik içerikli oyunlar sahneleyen *Erotikon Theatron* adlı kukla tiyatrosudur. Böylelikle bu dönemde erotik anlatım biçiminin tasarım göstergeleriyle de sağlandığı görülür.

XIX. yüzyıl, gerek tiyatro sanatı gerekse cinsel algı bakımından büyük dönüşümlere gebe bir süreçtir. Fransız Devriminin sonuçlarının yayılmaya başladığı 1800'lü yıllarda Marquiz de Sade'ın eserleri cinsel algıyı derinden etkilemiştir. Tiyatro sanatında ise erotik anlatım biçimi, nispeten hafif türler sayılan vodvil ve farsların dışında da etkin bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapıtlar veren Büchner ve Strindberg, eserlerinde erotik anlatım biçimlerini kullanarak, tiyatro sanatıyla erotizmin yollarının bir kere daha kesişmesini sağlamıştır. Bu yapıtlarda erotik anlatımın salt metin üzerinden değil, sahneye ilişkin oyunculuk ve tasarım göstergelerinden de yararlanılarak uygulandığı tespit edilmiştir.

XX. yüzyıla gelindiğinde hem tiyatro sanatında hem de cinsel algıda artık geri dönülmez bir dönüşüm yaşanır. Dönemin en büyük belirleyicileri arasında dünya savaşları, bilimsel-teknolojik gelişmeler ve ekonomik sistemler bulunmaktadır. Freud'un cinsellik üzerine yaptığı saptamalar kadar, birbiri ardına gelen düşünsel değişimlerin de bu algı değişimindeki payı küçümsenemez boyuttadır. Değişen tiyatro dili, gittikçe artan anlatım yolu arayışları yüzyılın ilk başlarında iyiden iyiye tiyatro sanatında büyük dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu süreç içinde erotik anlatım biçimi, daha önce kullanılmadığı kadar sık ve etkin bir biçimde tiyatro sanatında uygulanmaya başlanmıştır. Cinsellik hakkında yapılan araştırmaların sonucunda ulaşılan yeni bilgiler, etkin doğum kontrol araçlarının icadı ve yaygınlaşması, Ortaçağ'da günahla etiketlenen cinselliğin özgürleşmesini sağlamıştır. Bu çerçevede erotik anlatım biçiminin, önceki zamanlardaki kullanım

biçimlerine ek olarak, cinsel konuları gündeme taşımak, giderek hızlanan yaşam ritminde daha derin izler bırakmak için seyirciyi şok etmek ya da sarsmak gibi amaçlarla da kullanılmaya başlandığı görülür. Özellikle 1960'lı yılların sonunda erotik kodlamaların değiştiği, avangard yaklaşımlarda erotik olanın, pornografik anlatıma geçişte bir araç olarak kullanıldığı fark edilir.

Tek kutuplu dünyaya, başka bir deyişle küreselleşmeye açılan kapının eşiği 1980'lere denk gelmektedir. HIV virüsünün ortaya çıkışıyla da cinsel algı yine ciddi bir dönüşüm geçirirken, kitle iletişiminde atılan dev adımlar, kapitalizmin rekabeti zorunlu kılan ağırlığının artması gibi süreçler toplumsal yaşamı derinden etkilemeye başlamıştır. Bedenin metalaştığı, her çeşit mal ve ürünün kolay pazarlanılır kılınması için erotikleştirildiği içinde bulunduğumuz bu son dönemde ise erotik anlatım biçimi reklam amaçlı bir kullanımla ele alınmaya başlanmıştır. Tiyatro afişlerine kadar yansıyan bu durum, erotik anlatımın sadece bu amaçla kullanıldığı algısını yaratmaya başlamıştır. Bunun yanında önceki yüzyılın avangard yaklaşımlarının yaptığı gibi, erotik anlatımı, seyirciyi sarsmak ve şok etmek amacıyla, pornografik anlatıma ulaşan bir araç olarak kullanan tiyatro anlayışları da dikkati çekmektedir.

Türk tiyatrosundaki erotik uygulamalara bakıldığındaysa, geleneksel türlerde güldürü unsuru olarak kullanımın daha ağır bastığı görülür. Osmanlı döneminde cinsel algının sanıldığı kadar bastırılmamış olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda geleneksel metinlerde erotik anlatım aracının güldürü yaratmak ve cinsel konularda eğitici mesajlar vermek amacıyla kullanıldığı görülür. Özellikle gölge oyununda bu türden yaklaşımlar, metinsel olanın dışında, plastik öğelerle yer bulmuştur. Orta oyununda da aynı türden yaklaşımların yer yer sergilendiği bilinmektedir. Batılılaşmayla birlikte, kadın oyuncuların sahneye çıkışı da dönem özellikleri dikkate alındığında başlı başına bir erotizm yaratır. Bundan sonraki süreçte, ilkin müzikallerde kullanımına rastladığımız erotik anlatım aracı, 1960'lardan sonra, politik mesajlar içeren kimi oyunlarda kullanılır olmuştur. Kadının toplumdaki yerini, düşmüş kadınların yaşadığı sorunları, sistemin yanlışlıklarını ortaya koyan bu gibi oyunlar, konu seçimleri kadar, kişileştirmeleriyle de erotik anlatım biçimini gerekli kılan metinlerdir. 1980'lerden sonra, küreselleşmenin etkilerinin hissedildiği ülkemizde, tiyatro sanatında erotik olanın, güldürü yaratmanın dışında, tartışılır hale gelen cinsellik ve "beden" temaları çevresinde, bilgilendirme amaçlı ve diğer Batılı toplumlarda olduğu gibi reklam amaçlı kullanımı ağır basar. Özellikle son on yılın

seyirci sayısına bakıldığında görülen düşüşün bu kullanımı tetiklediğini söylemek mümkündür.

Yeni yazılan oyunlarda olduğu kadar, eski oyunların yeniden yorumlanmasında da erotik anlatım biçimi tercih edilen bir uygulama olmuştur. Yazıldığı dönemde erotik kabul edilen ancak değişen cinsel algı çerçevesinde artık erotik kabul edilemeyen yaklaşımların yeniden yorumlanmasında dramaturjik bir problem ortaya çıkmaktadır. Bu problem, dönemlerin cinsellik algısına dayanan erotik kodlamaların günümüzdeki karşılıklarının kullanılmasıyla çözümlenebilir. Ancak günümüzde erotik olanla pornografik olan arasındaki sınırlar giderek daha bulanık bir hal almıştır. İşte bu noktada erotik kullanımın estetik değeri önemli bir tartışma konusunu doğurur. Çağdaş seyircinin gusto düzeyine ve algılama gücüne yönelik mevcut kodlamaların, estetik değeri zorlamakta olduğu görülür. O halde esas soru, çağdaş tiyatro anlatımında kullanılan erotik anlatımın, pornografik anlatım aracıyla olan dengesinin nasıl sağlanacağıdır. Bunun yanıtı, çalışma boyunca irdelenen tiyatro erotizminde gizlidir. Tarihi boyunca tiyatro, erotik olanı bir amaç olarak değil, bir araç olarak kullanma yoluna gitmiştir. Günümüzde de erotik olanın araç konumunda tutulması, yukarıdaki sorunun çözümünde önemli bir çıkış noktasıdır. Çünkü tiyatro tarihinde de görüldüğü üzere, pornografik anlatım, toplumların cinsellik algısındaki değişimlerin uç noktalara vardığı durumda ortaya çıkan, süreklilik arz etmeyen ve tiyatro sanatının doğası gereği genele yayılmayan uygulamalar olarak kalmıştır. Buna karşın erotik anlatım biçimi, cinsellik algısı ne olursa olsun, tiyatro tarihi boyunca süreklilik gösteren bir biçimde, zaman zaman gerilemeler yaşayarak da olsa güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılagelmiştir. Öte yandan tarihsel sürece bakıldığında, oyuncu-seyirci ilişkisideki evrensel bağın, doğası gereği pornografik olanı tutarlı bir biçimde uzun süreli ve yinelenebilir olarak taşıyamayacağını göstermiştir. Bu nedenle erotik anlatım biçimi, geçmişte olduğu gibi, gelecekte de yeni kodlarla seyirciyi etkilemenin yollarını bulacaktır.

Kimi zaman cinsellikle ilgili konuları tartışmaya açmak, bilgi vermek, kimi zaman salt seyircinin dikkatini çekmek, kimi zaman güldürü ya da korku yaratmak ve kimi zaman da seyirci toplamak için kullanılan erotik anlatım biçiminin, toplumsal cinsellik algısı ışığında değişimler geçirerek de olsa, tiyatro sanatıyla olan bağı diğer sanatlara oranla çok daha kendine özgü bir nitelik gösterir. Tiyatro sanatı erotik olanı sadece erotizmin nitelikleriyle ele almamış, onu kendi diline ve değişen değerlerine

göre, sahne üstü anlatım göstergeleriyle kullanmıştır. Çünkü tiyatro sanatı, çağın cinsel algısı ışığında beliren kendine has bir erotizmi yaratır. Tiyatro sanatının doğuşunda olduğu gibi, tiyatro sanatı var oldukça, çağın algısıyla değişim geçirerek de olsa erotik anlatım biçimi kullanılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

I. GENEL BİLGİ KAYNAKLARI

AGACINSKI, Sylviane; **Cinsiyetler Siyaseti**, Çev: İsmail Yerguz, Dost Yay., 1. Baskı, Ankara, 1998, 151 S.

AKAR, Atilla; **Erotizm**, BDS Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1999, 85 S.

ALEXANDRİAN, **Erotik Edebiyat Tarihi**, Çev: Işık Ergüden, Mitos Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1993, 536 S.

ALTMAN, Dennis; **Küresel Seks**, Çev: Serpil Çağlayan Kitap Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 2003, 254 S.

ARİSTOTELES, **Poetika,** Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 16. Baskı, İstanbul, 2007, 104 S.

AZAR, Evlin; **Seks Tanrıları**, Berfin Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2006, 524 S.

BARDAKÇI, Murat; **Osmanlı'da Seks**, İnkılap Yay.,1. Baskı, İstanbul, 2005, 256 S.

BARTHES, Roland; **Çağdaş Söylenler**, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1998, 224 S.

BATAİLLE, Georges; **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, Çev: Bora Akad, Kelebek Arges Yay., 1.Basım, İstanbul, 2006, 189 S.

BATAİLLE, Georges; **Eros'un Gözyaşları**, Çev: Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1997, 78 S.

Batıda Aşk ve Cinsellik, Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992, 295 S.

BAUDRİLLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev:Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., 3. Basım, İstanbul, 2008, 278 S.

BAYNES, Ken; **Toplumda Sanat**, Çev: Yusuf Atılgan, YKY Yay., 1.Baskı, İstanbul, 2002, 286 S.

Bedenin Tarihi, I. Cilt, Haz: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Çev: Saadet Özen, YKY, 1. Basım, İstanbul, 2008, 406 S.

BERGER John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 12. Basım, İstanbul, 2006, 159 S.

BLONDEL, Êric; **Aşk**, Çev: Esra Özdoğan, YKY,4. Baskı, İstanbul, 2005, 226 S.

BLUE, Adriane; **Metafizikten Erotiğe Öpüşme**, Çev: İrem Sağlamer, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2000, 240 S.

BURCKHARDT, Jacob; **İtalya'da Rönesans Kültürü**, II. Cilt, Çev: Bekir Sıtkı Baykal, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Basım, Ankara, 1978, 846 S.

CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, 2. Baskı, İstanbul, 1994,308 S.

Cinselliğin Mitolojisi, Pornografik Filmin Tarihi, Çev. - Der: Veysel ATAYMAN, Es Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, 309 S.

CLARK, Kenneth; **The Nude [Çıplak]**, Pelican Books, Middlesex, 1976, 458 S.

CONNELL, R.W.; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 1. Basım, İstanbul, 1998, 416 S.

DADOUN, Roger; **Erotizm**, Çev: Işık Ergüden, Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2007, 132 S.

DİAMOND, Jared; **İnsanın Cinsel Evrimi** / **Seks Neden Keyiflidir?**, Çev: Sinem Gül, Varlık Yay., 1. Basım, İstanbul, 1996, 157 S.

DUERR, Hans Peter; **Çıplaklık ve Utanç**, Çev: Tarhan Onur, Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1999, 415 S.

DUERR, Hans Peter; **Mahremiyet**, Çev: Mustafa Tüzel, Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2004, 502 S.

ERGÜVEN, Abdullah Rıza; **Sanat ve Erotizm**, Berfin Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2004, 240 S.

ERGÜVEN, Mehmet; **Aydınlıkta Görmek**, Agora Kitaplığı, 1. Basım, İstanbul, 2006, 193 S.

ERGÜVEN, Mehmet; **Pusudaki Ten**, **Pusudaki Ten**, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul, 2008, 238 S.

FAUST, Beatrice; **Kadınlar, Seks ve Pornografi**, Çev: Erdem Bagatur, Mert Yayıncılık, 1. Baskı, 1986, 245 S.

FERENCZI, Sandor, Wilhelm Reich, W.B. Pomeroy; **Cinsellik Üzerine**, Çev: Selma Koçak, Doruk Yay., 1. Basım, Ankara, 2003, 356 S.

FOUCAULT, Michel; **Cinselliğin Tarihi**, Çev: Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2003, 509 S.

GİDDENS, Anthony; **Sosyoloji**, Haz: Cemal Güzel, Kırmızı Yayınları, 1. Baskı, 2008, İstanbul, 1084 S.

GİET, Sylvette; **Özgürleşin! Bu Bir Emirdir, Kadın ve Erkek Dergilerinde Beden**, Çev: İdil Engindeniz, Dharma Yay., 1. Basım, İstanbul, 2006, 160 S.

HAEBERLE, Erwin J (Prof. Dr.); **Cinsel Atlas**, Çev: Mesut Akın, Say Yay., 3. Baskı, İstanbul, 2006, 680 S.

HAMİLTON HİLL Margot ve Peter A. Bucknell; **The Evolution of Fashion [Modanın Evrimi]**, Drama Book Publisher, NewYork, 1987, 225 S.

HAMİLTON, Edith; **Mitologya**, Çev: Ülkü Tamer, Varlık Yay., 7. Baskı, İstanbul, 1994, 248 S.

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1995, 438 S.

HUİZİNGA, Johan; **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1995, 253 S.

HUSAIN, Shahrukh; **Erotik Mitler ve Efsaneler**, Çev: Nuray Mestçi, İnkılap Yay., 1. Basım, İstanbul, 2005, 290 S.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, 1.Basım, İstanbul, 2005, 244 S.

KILIÇ, Hüseyin; **Antikçağdan Günümüze Batıda Kadın ve Cinsellik**, Otopsi Yay., 3. Basım, İstanbul, 2000, 558 S.

Kitab-ı Mukaddes, Kitab-ı Mukaddes Şirketi Yay., İstanbul, 2002, 1634 S.

Kuran-ı Kerim, Çev: Abdullah Atıf Tüzüner, Yağmur Yay., İstanbul, 1973, 605 S.

LEHNERT, Gertrud; **Fashion, A Concise History [Modanın Kısa Tarihi]**, Laurence King Publishing, London, 1999 ,192 S.

LENOIR, Beatrice; **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, YKY., 4. Baskı, İstanbul, 2005, 222 S.

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2007, 384 S.

LEWINSHON, Richard; **Cinsi Adetler Tarihi**, Çev: Ender Gürol, Varlık Yay., 1. Basım, İstanbul, 1966, 361 S.

MAN, At ve Jane LYLE; **Sacred Sexuality [Kutsal Cinsellik]**, Vega Publishing, London, 2002, 192 S.

MANCİNİ, Jean-Gabriel; **Fahişelik ve Kadın** Ticareti, Çev: Semih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1973, 194 S.

MAY, Rollo; **Aşk ve İrade**, Çev: Yudit Namer, Okuyan Us Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2008, 432 S.

MORALİ-DANİNOS, André; **Cinsel İlişkiler Sosyolojisi**, Çev: Semih Tiryakioğlu, Varlık Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1973, 212 S.

MORALİ-DANİNOS, André; **Cinsel İlişkiler Tarihi**, Çev: Galip Üstün, Gelişim Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1974, 144 S.

Müstehcen, Soyut Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 1975, 178 S.

OVİDİE; **Oyuncu Olarak Beden**, Çev:Yaprak Yaltı, Dharma Yay., İstanbul, 2006, 110 S.

OVİDİUS, **Aşk Sanatı**, Çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, Payel Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 1994, 118 S.

OVİDİUS, TIBULLUS, LUCRETİUS, PROPERTİUS, **Antik Aşklar**, Çev: Nejla Burnazoğlu , Yazıcı Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2000,143 S.

ÖZDEMİR, Nebi; **Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü**, Akçağ Yay., 1.Baskı, Ankara, 2005, 368 S.

ÖZGÜÇ, Agah; **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, Parantez Yay., 1. Baskı, İstanbul 2000, 360 S.

PACTEAU, Francette; **Güzellik Semptomu**, Çev: Banu Erol, Ayrıntı Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2005, 250 S.

PAGLİA, Camile; **Cinsel Kimlikler**, Çev: Didem Atay,Anahid Hazaryan, Epos Yayınları,1. Baskı, Ankara, 2004, 694 S.

PHİLLİPS, Adam; **Flört Üzerine**, Çev: Özden Arıkan, Ayrıntı Yay., 1. Basım, İstanbul, 1997, 268 S.

PLATON, **Şölen – Dostluk** , Çev:Azra Erhat-Sabahatttin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. Basım,İstanbul, 2006, 107 S.

QUİGNARD, Pascal; **Cinsellik ve Korku**, Çev: Aykut Derman, Can Yayınları, İstanbul,2001, 216 S.

REİCHERT, Tom; **Reklamcılığın Erotik Tarihi**, Çev: Lidya Yazmacıyan, Güncel Yay., 1. Basım, İstanbul, 2004, 450 S.

ROLOFF B. ve G. SeeBlen; **Erotik Sinema**, Çev: Veysel Atayman, Alan Yay. 1. Basım, İstanbul, 1996, 336 S.

SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2003, 323 S.

SCHICK, İrvin, Cemil; **Batının Cinsel Kıyısı**, Çev: Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, Tarih Vakfı Yurt Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2000, 272 S.

SİMONNET, Dominique; **Aşkın En Güzel Tarihi**, Çev: Saadet Özen, İş Kültür Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2004, 154 S.

ŞENYAPILI, Önder; **Fahişe Yüzyılın Sanatı**, Boyut Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2002, 105 S.

ŞENYAPILI, Önder; **Seksin Yeniden Doğuşu**, Boyut Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2002, 108 S.

TANNAHİLL, Reay; **Tarihte Cinsellik**, Çev:Sinem Gül, Dost Yayınları, 1.Basım, Ankara, 2003, 422 S.

THOMSON, George; **Aiskhylos ve Atina - Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İstanbul, 1990, 447 S.

Türkiye Cinselliğini Konuşuyor, Haz: Emel Armutçu, 1. Basım, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2006, 210 S.

TÜRKÖNE, Mualla; **Eski Türk Toplumunun Cinsel Kültürü**, Ark Yay., 1. Basım, Ankara, 1995, 252 S.

URGAN, Mina; **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, YKY,1. Basım, İstanbul, 2003, 1833 S.

URGAN, Mina; **Shakespeare ve Hamlet**, Cem Yayınevi, 1. Basım, İstanbul, 1996, 559 S.

WİCKE, Peter; **Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi**, Çev: Serpil Dalaman, Y.K.Y., 2. Baskı, İstanbul, 2006,342 S.

II. TİYATRO KİTAPLARI

AND, Metin; **Bizans Tiyatrosu**, Forum Yayınları, Ankara, 1962, 304 S.

ASHELFORD, Jane; **A Vizual History of Costume The Sixteenth Century [16. Yüzyıl Görsel Kostüm Tarihi]**,Drama Book Publisher, New York, 1983, 144 S.

BROCKETT, Oscar G.; **Tiyatro Tarihi**, Çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez,Dost Kitabevi, 1. Baskı, Ankara, 2000, 732 S.

CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY,2. Baskı, İstanbul, 1997, 308 S.

CARLSON, Marvin; **Tiyatro Teorileri**, Çev: Eren Buğlalılar ve Barış Yıldırım, DeKi Yayınları, 1. Basım, Ankara, 2007, 580 S.

ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, Metis Yay., 3. Basım, İstanbul, 1992, 135 S.

ÇELENK, Semih; **Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur**, Etki Yay., 1. Baskı, İzmir, 2000, 158 S.

ÇELENK, Semih; **Sokaktaki Tiyatro**, MacMedya, 1. Basım, İzmir, 1992, 164 S.

DAİLEADER, Celia R.; **Eroticism on the Reneissance Stage [Rönesans Sahnesinde Erotizm]**, Cambridge University Press, 1998, 212 S.

ELSOM John, **Erotic Theatre [Erotik Tiyatro]**, Secker & Warburg, London, 1973, 269 S.

ESSLİN, Martin; **Dram Sanatının Alanı**, Çev:Özdemir Nutku, YKY, 1.Baskı, İstanbul, 1996, 156 S.

INNES, Christopher; **Avant-Garde Tiyatro**, Çev: Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman,Dost Yay., 1. Basım, Ankara, 2004, 348 S.

NUN, Joan; **Fashion in Costume 1200-1980 [Kostümde Moda 1200-1980]**, The Herbert Press, London, 1984, 256 S.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, I. Cilt, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1985, 464 S.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, II. Cilt, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1985, 444 S.

ONUR, Necmi; **Çadır Tiyatrosu**, Kurul Yayınları, 1. Basım, 1966, 159 S.

RUDLİN, John; **Commedia dell'Arte**, Çev: Ezgi İpekli, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2000, 304 S.

SİERZ, Aleks; **In-Yer-Face Theatre**; **British Drama Today [In-Yer-Face Tiyatrosu; Günümüz İngiliz Tiyatrosu]**, Faber & Faber, London, 2001, 256 S.

SİNFİELD, Alan; **Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century [Sahnede açılmak: Yirminci Yüzyılda Lezbiyen ve Gay Tiyatrosu]**, Yale University Pres, London, 1999.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yay., Eskişehir, 1991, 390 S.

III. MAKALELER

BATUR, Enis; "İlk Çıplaklar: Adem ile Havva", **P Kültür Sanat Antika Dergisi**, 18. Sayı, Yaz 2000.

Bin Bir Bûse: En Şen, En Şuh Hikâyeler / 1923-24 İstanbul'undan Erotik Bir Dergi, Haz: Ömer Türkoğlu; Kitap Yayınevi,1. Basım, İstanbul, 2005 266 S.

BONFANTE, Larissa; "Nudity as a Costume in Classic Art", **American Journal of Archaeology**, Vol.93, No.4, Oct., 1989.

BURGHEART, Catherine ve Sam Blazer; "Sex Theatre", **The Drama Review: TDR**, Vol. 25, No. 1, Sex and Performance Issue, Mar., 1981.

CALDERONE, Mary S.; "Eroticism as a Norm", **The Family Coordinator**, Vol. 23, No. 4. Oct., 1974.

CHARİTOS, Stéphane; "Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller by Gilles Mayné ; Georges Bataille ; Henry Miller", **The French Review**, Vol. 70, No. 6, May, 1997.

CHAUSSİNAND-NOGARET, Guy; “Sade Diye Biri Yaşadı mı?”, **Batıda Aşk ve Cinsellik,** Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992, 295 S.

CHOİNİERE, İsabelle; “Eroticism, the sacred and philosophies of modern physics; the body as a catalyser of meaning”, **Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research**, Vol. 4 , No.1, 2006.

CHOLAKİAN, Patricia Francis; “The Itinerary of Desire in Moliere's ‘Le Tartuffe’”, **Theatre Journal**, Vol. 38, No. 2, May, 1986.

ÇALIŞLAR, Aziz; “Wedekind ve Lulu”, Frank Wedekind, **Toplu Oyunlar 1**, Çev: Aziz Çalışlar, Mitos Boyut Yay., 1. Basım , İstanbul 1997, 312 S.

DEMİREL, Füsun; “Çevirmenin Notu”, Franca Rame, Dario Fo, Jacopo Fo, **Seks? Eh, Hayır Demem**, Çev: Füsun Demirel, Açılım Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2001, 85 S.

DURU, Orhan; “Karagözde Erotizm”, **Müstehcen**, Soyut Yay., 1. basım, İstanbul, 1975,178 S.

FORKER, Charles R.; “Sexuality and Eroticism on the Renaissance Stage”, **South Central Review**, Vol. 7, No. 4, Winter, 1990.

GEÇGEL, Hulusi; “Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine”, **Hayal Dergisi**,Sayı:19, Ekim-Kasım-Aralık, 2006.

GERAULD, Daniel; “Henry Monnier and Erotikon Theatron”, **The Drama Review: TDR,** Vol. 25 No.1, Sex and Performance Issue, Mart, 1981.

GRİMSLEY, Ronald; “The Don Juan Theme in Molière and Kierkegaard”, **Comparative Literature**, Vol. 6, No. 4, Autumn, 1954.

HAMİLTON, Marybeth; “Mae West Live: ‘SEX, The Drag, and 1920s Broadway’”, **The Drama Review: TDR** (1988-), Vol. 36, No. 4, Winter, 1992.

HELBİNG, Terry; “Gay Plays, Gay Theatre, Gay Performance”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 25, No. 1, Sex and Performance Issue, Mar., 1981.

LEBİRGE, Arlette; Boşanmanın Uzun Yürüyüşü”, **Batıda Aşk ve Cinsellik,** Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992, 295 S.

LEPAGE, Raymond; “Brian Bedford's "Tartuffe": The Erotic Violence of Hypocrisy”, **Theatre Journal**, Vol. 34, No. 3, Oct., 1982.

LEVİNSON, Katherine Liepe; “Striptease: Desire, Mimetic Jeopardy, and Performing Spectator”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 42, No.2, Summer, 1998.

MONEY, John; “The Development of Sexuality and Eroticism in Humankind”, **The Quarterly Review of Biology**, Vol. 56, No. 4, Dec., 1981.

Notos İki Aylık Edebiyat Dergisi, “Erotik Edebiyat Özel Sayısı”, Sayı 13, Aralık 2008, Ocak 2009.

NUTKU, Hülya; "Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı", **Yeni Tiyatro İki Aylık Sahne Sanatları Dergisi**, Mayıs – Haziran 2008.

NUTKU, Hülya; "Tuncer Cücenolğu'nun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları", Tuncer Cücenoğlu, **Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., 1.Basım, İstanbul, 1993, 186.

NUTKU, Hülya; "Üç Yeni Oyun, Ziyaretçi, Matruşka, Şapka", Tuncer CÜCENOĞLU, **Toplu Oyunları 3**, MitosBoyut Yayınları, İstanbul 1996, s: 186.

ODABAŞI Yılmaz, "Yatak Odasında Terör", Ropörtaj, **Everest Yayınları Bülteni**, Ağustos, 2000.

ORAL, Zeynep; "Medya Genco Erkal'ı Keşfetti", **Cumhuriyet Gazetesi**, 7 Ocak 2002

ÖZÖN, Mustafa Nihat; "Karagözün Kişileri", **Kanlı Nigar,** Der: Mustafa Nihat Özön, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1971, 100 S.

RUGEN, Barbara; "The Balkony by Jean Genet", **Theatre Journal**, Vol. 38, No. 4, Theatre of Color, Dec., 1986.

SALLES, Catherine; Roma Fahişeleri", **Batı'da Aşk ve Cinsellik**, Der: Georges Duby, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları,1. Basım, İstanbul, 1992, 295 S.

SCHAEFER, Arthur; "Çıtı Pıtı Adımların Şiirsel Gücü", Roland Schimmelpfennig, **Uzun Zaman Önce Mayısta**, Çev: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2002, 60 S.

SCHECHNER, Richard, Andre Gregory; "The Theatre of The Living Arts", **The Tulane Drama Review**, Vol. 11, No. 4, Summer, 1967.

SCHECHNER, Richard; "Theatre in the 21st Century", **The Drama Review: TDR** (1988-), Vol. 41, No. 2 Summer, 1997.

SCHİCK, İrvin Cemil; "Sunuş", **Bin Bir Buse**, Haz: Ömer Türkoğlu, Kitap Yay., 1. Baskı, İstanbul, 2005, 266.

SCHYBERG, Frederik ve Harry G. Carlson; "The Art of Acting", **The Tulane Drama Review**, Vol. 5, No. 4, Jun., 1961.

SPACKS, Patricia M.; "Sex and Sensibilty: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart", **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 16, No.2, Winter 1982-1983.

Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi, "Özel Sayı: Mahrem Tarih", Cilt 35, Sayı 208, Nisan, 2001.

The Living Theatre, "Paradise Now: Notes", **The Drama Review: TDR**, Vol.13, No.3, Spring 1969.

TOEPFER, Karl; "One Hundred Years of Nakedness in German Performance", **The Drama Review: TDR**, Vol. 47, No. 4, Winter, 2003.

URBAN, Ken; "An Ethics of Catastrophe:The Theatre of sarah Kane", **A Journal of Performance and Art**, Vol. 23, No. 3, Sep., 2001.

UYAR,Tomris; "Joe Orton Üzerine", Joe Orton, **Uşak Ne Gördü**,Çev: Tomris Uyar, Nisan Yay., 1. Basım, İstanbul 1992, 111 S.

IV. OYUNLAR

AK, Behiç; **Ayrılık**, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1997,70 S.

AND, Metin; **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yay., 2. Baskı, İstanbul, 2006, 208 S.

ARİSTOPHANES, **Lysistrata**, Çev: Azra Erhat, Sebahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul 1988,84 S.

BAYDUR, Memet; **Toplu Oyunlar 3**, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1994, 190 S.

BOURGEADE, Pierre; **Ölümsüz Bakireler**, Çev: Yaşar Günenç,Yaba yayınları, 1. Basım, Ankara, 1993, 69 S.

BRECHT, Bertolt; **Deneysel Tiyatro, Anlaşmanın Önemi, Küçük Burjuva Düğünü**, Çev: Kaya Öztaş, Dost Kitabevi, 1. Basım, Ankara, 1981, 117 S.

BÜCHNER, Georg; **Bütün Yapıtları**, Çev: Hasan Kuruyazıcı, Adam Yay., 2. Basım, İstanbul, 2001, 229 S.

ENSLER, Eve; **Vajina Monologları**, Çev: Almula Merter, Artshop Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, 96 S.

EURİPİDES, **Bakkhalar**, Çev: Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2001, 102 S.

GENET, Jean; **Balkon**, Çev: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları,1.Basım, İstanbul, 1990, 111 S.

GENET, Jean; **Sıkıgözetim**, Çev: Yıldırım Türker, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2007, 55 S.

Hamam, Haz: Mehmet Muhittin SEVİLEN, Milli Eğitim Yayınevi, Ankara, 1969, 120 S.

HERODAS, **Mimoslar**, Çev: Erdal Alova, Kabalcı Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2007, 112 S.

JARRY, Alfred; **Kral Übü**, Çev: Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, 1999, 64 S.

Kanlı Nigar, Der: Mustafa Nihat, ÖZÖN, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul, 1971, 100 S.

MANGUSSON, Kristof; **Erkek Parkı**, Çev: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, 72 S.

MOLİERE; **Don Juan**, Çev: Melih Cevdet Anday, Maarif Vekilliği Neşriyatı, 1. Basım, Ankara, 1943, 91 S.

MOLİERE; **Tartuffe**, Çev: Cevdet Perin, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul, 1963,78 S.

MONNİER, Henry; "The Tart and The Student", **The Drama Review: TDR,** Vol. 25 No.1, Sex and Performance Issue, Mart, 1981.

ORTON, Joe; **Uşak Ne Gördü**, Çev: Tomris Uyar, Nisan Yay., İstanbul,1.Basım 1992, 111 S.

ÖNGÖREN, Vasıf; **Asiye Nasıl Kurtulur**, San Yay., 1. Basım, Ankara, 1970, 118 S.

RAME, Franca, Dario Fo, Jacopo Fo; **Seks? Eh, Hayır Demem**, Çev: Füsun Demirel, Açılım Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2001, 84 S.

SCHİMMELPFENNİNG, Roland; **Uzun Zaman Önce Mayısta**, Çev: Sibel Aslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2002,60 S.

SCHMİTT, Eric-Emmanuel; **Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2008, 64 S.

SCHNİTZLER, Arthur; **Gönül Eğlencesi**, Çev: Kemal Kaya, Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul, 1944, 92 S.

SHAKESPEARE, William; **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 10. Basım, İstanbul, 2008, 120 S.

SHAKESPEARE, William; **Romeo ve Juliet**, Çev: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, 14. Basım, İstanbul, 2008, 160 S.

STRİNDBERG, August; **Seçilmiş Oyunlar 1**, Çev: Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar ve Afif Obay, Adam Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1982, 271 S.

SÜMER, Dinçer; "Eski Fotoğraflar", **Toplu Oyunlar 1**, Mitos Boyut Yay., 1.Basım, İstanbul, 1994, 240 S.

SÜSKİND, Patrick; **Kontrabas**, Çev: Tevfik Turan, Kıyı Yay., 1. Basım , İstanbul, 1989, 52 S.

"Ters Evlenme", **Çocuklara Karagöz**, Der: Ziya BAKŞAN, Milliyet Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1971, 344 S.

WEDEKİND, Frank; "İlkbaharın Uyanışı", **Toplu Oyunları 1**,Çev: Nesrin Kazankaya, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1997, 312 S.

WEDEKİND, Frank; "Lulu", **Toplu Oyunları 1**,Çev: Aziz Çalışlar, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1997, 312 S.

WİLLİAMS, Tennesse; **Arzu Tramvayı**, Çev: Halit Çakır, MEB Yay., 3. Basım, Ankara, 1997, 148 S.

YULA, Özen; **Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 1998, 192 s.

YULA, Özen; **Toplu Oyunları 3**, Mitos Boyut Yay., 1. Basım, İstanbul, 2002, 144 s.

V. YAYINLANMAMIŞ OYUNLAR, BİLDİRİLER, TEZLER VE DERS NOTLARI

ARAYICI, Oktay; **Rumuz Goncagül**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun Teksti, 60 S.

CÜCENOĞLU, Tuncer; **Kadıncıklar**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun Teksti.

CÜCENOĞLU, Tuncer; **Matruşka**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun Teksti, 51 S.

KANE, Sarah; **Phaedra'nın Aşkı**, Çev: Can Çınar,Tiyatro Oyun Kutusu Arşivi, Yayınlanmamış oyun teksti, 27 S.

KARASU, Funda; **"Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekân"**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Resim-İs Anabilim Dalı, Adana, 2006.

KORUKÇU, M. Melih; "Zihni Etkin Kullanma Yöntemi (NLP)nin Yaratıcı Sanat Olarak Tiyatro Alanına Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Bağlamında Uygulanması", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2003.

SEVİNÇLİ, Efdal; "Cinsel Bilgileri Öğrenirken, Sağdıcımız Karagöz: Karagöz Evleniyor (1913) Oyunu", Ankara Üniversitesi DTCF, Türk Tiyatrosu Günleri'nde sunulan yayınlanmamış bildiri, Ankara, 2007.

SHAKESPEARE, William; **Kısasa Kısas**, Devlet Tiyatroları, Dramaturgi Bürosu, Yayınlanmamış Oyun teksti.

SOPHOKLES, **Kral Oidipus**, Çev: Güngör Dilmen, Siyah Bordo Yayınları,1. Basım, İstanbul, 2006, 140 S.

TUNCAY, Murat; "Tiyatral Anlatımda Güldürü", Yüksek Lisans Ders Notları, İzmir, 2001-2002.

VI. BROŞÜR

Lüküs Hayat,
"25.Yıl Özel", anı broşürü, İstanbul, 2009.

VII. İNTERNET ADRESLERİ

Art Magic, “Romeo ve Juliet Görseli”, Erişim: 06. 04. 2009,
http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=8188&name=romeo-and-juliet .

Cebu Central, “Vajina Monologları Görseli”, Erişim: 17.08.2008
http://www.cebucentral.com/blog/02-2008/the-vagina-monologues.html

Devlet İstatistik Enstitüsü, “Seyirci sayısı Tablosu”, Erişim: 15.05.2009,
http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=15&ust_id=5 .

ETİLİ, Can; “Müzikte Kirlenme”, Erişim: 27.11.2007,
http://www.turkuler.com/yazi/muzikte.asp .

Indy Bay, “Blasted Görseli” Erişim: 13.02.2009,
http://www.indybay.org/uploads/2008/05/31/blasted_poster.jpg .

Living Las Vegas, “Folies Bergere Görseli”, Erişim: 11.05. 2009,
http://www.leavinglv.net/foliesparis.jpg .

Mpi- Cbg, “Uşak Ne Gördü? Görseli”, Erişim: 24.01.2009.
http://www.mpi-cbg.de/informationoffice/images/eclectic%20theatre.jpg .

Online Etymology Dictionary, Erişim: 22.08.2005,
http://www.etymonline.com .

Outcast Theatre, “Jane Austen’ın Pornografi Rehberi Görseli” Erişim: 21.06.2009,
http://www.sub.net.au/~outcast/ .

Scribouill’art, “Oh, Calcutta! Görseli”, Erişim: 13.05. 2009,
http://scribouillart.files.wordpress.com/2008/07/clovis-trouille-oh-calcutta.jpg .

Tiyatro Dünyası, “Matruşka Görseli”, Erişim: 30.03.2008,
http://www.tiyatrodunyasi.com/galeri/izmir_guzel_sanatlar_oyunculari.jpg

Tiyatro Oyun, “Ramiz ile Jülide Görseli”, Erişim: 25.05.2009,
http://tiyatroyun.com/wordpress/wp-content/uploads/2008/11/yk2kc8.jpg

Tomaž Toporišič, “Dionysos 69 Görseli” Erişim: 17.04.2009,
http://ttoporisic.googlepages.com/tracesoftheperformativeturn .

Vikipedi, **İnternet Ansiklopedisi**, Erişim: 22.07.2006,
http://tr.wikipedia.org .

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Münip Melih Korukçu

Doğum Yeri ve Yılı: Erzurum 06/04/1975

Yabancı Dil: İngilizce

Yüksek Lisans: 2003 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları, Anabilim Dalı

Lisans: 1999 Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

Lise: 1992 Erzurum Lisesi

İş Tecrübesi: 2002- 2008 Gelişim Platformu Eğitim Kültür ve Sanat Organizasyonu Ltd. Şti.

Alınan Burs ve Ödüller:

- 1997 Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, I. Kısa Oyun Yarışması, "Özkan Menteşe Jüri Özel Ödülü"

Seminer, Uygulama ve Yayınları:

- 1999 **UÇAN ŞEMSİYE** Çocuk Oyunu, Erzurum Çevre Gönüllüleri Derneği, Tiyatro Topluluğu, (Reji) Erzurum.
- 2004 **MELEKLERİN RİTMİ** Dans & Performans, Gelişim Platformu Gösteri Topluluğu, I. Uluslararası Yoga Festivali Açılış Etkinliği, Çubuklu Hayal Kahvesi, (Reji, Prodüksiyon) İstanbul.
- 2004 **SAHNEYE MENTAL HAZIRLIK** Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, (Atölye Çalışması) İzmir.
- 2005 **SANATTA ZİHİN BEDEN BÜTÜNLÜĞÜ** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü, (Atölye Çalışması) İzmir.
- 2007 **SANATTA ZİHİN BEDEN BÜTÜNLÜĞÜ** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü, (Atölye Çalışması) İzmir.
- 2007 **Kültürel Bir Gösterge Olarak Beden Kılları** Marmara Üniversitesi "Türk Kültüründe Beden Sempozyumu" İstanbul, 4 – 5 Nisan.
- 2007 **Günümüz Tiyatrosunun Erotik Kavramı Üzerinden Yazılı Basında Yer Bulma Çabası** Doğuş Üniversitesi "Medya ve Estetik Sempozyumu" İstanbul, 15- 16 Kasım.