

CRASH FİLMİNDE “TEKNO-SEKS”İN BİR UNSURU OLARAK HOMOEROTİZM

Fırat Osmanoğulları

Crash

Yönetmen: David Cronenberg

Senaryo: David Cronenberg

Görüntü Yönetmeni: Peter Suschitzky

Sanat Yönetmeni: Tamara Deverell

Kurgu: Ronald Sanders

Oyuncular: James Spader, Holly Hunter, Elias Koteas, Deborah Kara Unger

1996 / 100' / Kanada

David Cronenberg'in *Shivers* (1975), *Rabid* (1977) ya da *The Brood* (1979) gibi ilk dönem filmlerinde beden, beden dönüşümleri, her türden ampütasyon, mütilasyon ve bedene yönelik teknolojik ve klinik müdahaleler bizatihi istismar konusu olmuştur. Yönetmen, bu tür filmlerinde öncüsü olduğu *body horror* alt türünün gereklerini yerine getirmiştir. Bununla birlikte, *Videodrome* (1983) filminin ve onun yeni beden vurgusunun (*long live the new flesh*) Cronenberg filmografisinde bir kırılmaya karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Beden, artık basitçe bir istismar unsuru olmaktan çıkmış, üzerine ciddi kuramsal tartışmaların gerçekleştirildiği bir alan haline gelmiştir. Yönetmenin *Çarpışma* (Crash, 1996) filmi de teknoloji, fiziksel yaralanmalar, açık yaralar, bedendeki biyoteknolojik metal aksamalar vb. unsurlar üzerinden yeni bir cinsellik algısı geliştirmesi açısından radikal açılımlar sunar.

Film, kabaca, eşi Catherine ile halihazırda sıra dışı bir cinsel hayatı olan James Ballard'ın¹, karıştığı ölümlü bir araba kazasının ardından kendisini arabalardan, araba kazalarından, kaza sonucu bedende meydana gelen yaralardan ve bedene

¹ James Ballard, filmin uyarlandığı ve filmle aynı adı taşıyan 1973 tarihli romanın yazarıdır ve Cronenberg, başkarakterine kitabın yazarının ismini vermiştir.

monte edilen biyoteknolojik metal aksamardan cinsel hazlar üreten, cinselliği bunların dolayısıyla yaşayan tuhaf, ezoterik bir topluluğun içinde bulması ve eşiyile beraber bu topluluğun cazibesine karşı koyamamaları sonucu değişen ve dönüşen cinsel haz mekanizmaları üzerine bir anlatı ortaya koyar.

Araba kazasının filmde fetişleştirilmesinin, hem yeni bir cinselliğin hem de yeni bir yaratıcılığın ve hayal gücünün ortaya çıkışını tetiklediği ileri sürülebilir; yani bastırılmış varoluşların kolektif özgürlüğünü bir grup insan için de olsa olanaklı kılan yıkıcı değil, geliştirici bir olay olarak araba kazası... (Brottman, Sharrett, 2002: 127). **Roy Grundmann**, yeni bir yaratıcılık ve hayal gücü ile birlikte gelişen, bir grup insan için özgürleştirici ve geliştirici olan bu yeni cinsellik biçimini *tekno-seks* olarak adlandırır. Ona göre **Çarpışma**, *tekno-seks*'in korkutucu ve tehlikeli yönlerini dile getirmeye çalışır, ancak aynı zamanda onun doğasında var olan heyecandan da yararlanır. *Tekno-seks* insanlığa belli bir radikal potansiyel verir. Tüm tehlikelerine rağmen kimin kiminle, ne tür bir ortamda, ne şekilde ve ne amaçla seks yaptığını dair burjuva kavramlarını bir kenara atmamızı sağlar. **Çarpışma**'da yer alan cinsel karşılaşmalar, *tekno-seks*'in bu yönlerinden çeşitli derecelerde yararlanmaktadır (Grundmann, 1997: 26).

Kazalardan kurtulmuş, kazayı ve beraberinde getirdiklerini fetişleştirilen grubun, şiddet içerikli ezoterik ritüellerine henüz tanık olmadan önce bile **Çarpışma**'nın başkahramanı James Ballard'ın seks hayatının sıra dışı olduğunu söyleyebiliriz. Karısı Catherine ile olan ilişkisi, başka insanlarla bireysel olarak yaşadıkları cinsel maceralar ile beslenir ve daha sonra bir haz motivasyonu olarak bu maceraları ön sevişme niyetine birbirlerine anlatırlar. Evliliklerini açıkça sekse indirgeyen ve seksin her yönünü gördüklerini sanan Ballard çifti, cinsel bilginin kendilerine uzak kalan fetişist yanını soğuk bir şekilde keşfederler; aslında çok az şey biliyorlardır. Nitekim Ballard'ın yaptığı ölümcül kaza sırasında, kazanın hemen ardından, her ikisi de hurdaya dönmüş arabalarında otururken ve kazanın tetiklediği bir trans halinde birbirlerine bakarken, saniyeler öncesinde eşi camdan fırlayarak ölmüş olan Helen, emniyet kemerini çıkarmaya çalıştığı esnada Ballard'a gelişigüzel bir şekilde sol göğsünü gösterir. Hastaneden çıktıktan sonra ise Ballard, arabasını almak için geldiği polis garajında Helen ile karşılaştığında, onun bir hatıra ve seks aksesuarı olarak enkaz halindeki arabasının bir parçasını çalmaya geldiği gerçeğini fark eder ve aynı anda hem itilir hem de cinsel bir uyarılma yaşar. Ballard yeni bir cinsel haz biçiminin varlığını keşfetmiştir.

Cronenberg, bir röportajında yeni cinselliğin ya da *tekno-seks*in olanaklarına dair şu ifadeleri kullanır (1997: 17): “Filmin başında seks oldukça uyuşuktur, gücünü kaybetmiştir. Gücünün ancak bir kısmını, ona anlam, yaşam ve dinamizm veren diğer güçlerle birleştiğinde yeniden kazanır. Ölüme karşı seks; *eros* ve *thanatos* kesinlikle birbirine karışıyor”. *Tekno-seks*’in teknoloji dolayımı haricindeki en belirgin niteliği işte bu karışım üzerinden şekillenir: bir yanda yaşam ve haz dürtüsünün (*eros*), diğer yandan ölüm dürtüsünün (*thanatos*) bir arada yaşandığı bir olay... Ballard, Helen’in kendisini tanıştırdığı Vaughan ile karşılaşmasının ardından, bu yeni cinsel deneyim dünyasına gönüllü bir giriş yapar. Öyle ki Vaughan, henüz hastanedeki ilk karşılaşmalarında, neredeyse nefes nefese bir halde Ballard’ın yaralı boynunu ve göğsünü yakın mesafeden büyük bir arzu duyarak, adeta büyülenmişçesine inceler. Hastanedeki bu ilk karşılaşmalarından itibaren Ballard ve Vaughan arasında homoerotik bir çekim meydana gelir.

Yine, **Grundmann**’ın belirttiği gibi, vücudu **Tod Browning**’in 1933 tarihli korku klasiği *Freaks*’taki ünlü tavuk kadını andıran, erotik bir yüksek teknoloji analogisi görünümündeki eski bir kaza kurbanı olan, bedeninin önemli bir kısmını kaplayan biyoteknolojik metal aksamları ile bir robotu andıran Gabrielle karakteri üzerinden **Cronenberg** fetişizmin tekno-erotik etkisine odaklanır. Bu stratejisi, onun metali seks için malzeme ve oyun alanı olarak geri kazanmasına yardımcı olur. Gabrielle’in bedeni, metalin vücudu parçalara ayırma ve onu yeniden birleştirme kapasitesini adeta kutsar. Başka bir buluşmada Gabrielle, Ballard’a bedenindeki metal aksamları ve uzun bir fermuar görünümündeki dikiş izlerinin öne çıktığı yaralarını yalatır. Seyirci açık bir yaranın sunduğu erotik fırsatlara tanık olur; **Cronenberg** ise yeni bir cinsel organ keşfetmiştir (*neo-sex organ*) (Grundmann, 1997: 26). Yeni cinsel organ ve yeni cinsellik üzerine **Cronenberg** oldukça nettir (1999: 6):

Neden yeni cinsel organlar yok? Bunu cerrahi olarak yapabiliriz, bunu nörolojik olarak yapabiliriz. Seksin yeni bir versiyonunu icat edebiliriz. İnsanlar muhtemelen bundan hoşlanır, satın alır, satar, bir meta haline gelebilir. Seks, benzeri görülmemiş bir şekilde hem bir meta hem de siyasi bir silah haline geldi. Üreme dışında pek çok şey var. Eski seks ya da eski teknoloji için özel bir nostalji hissetmiyorum. Korkutucu olduğu kadar heyecan verici.

Cronenberg'in filminde yeni cinsellik ya da *tekno-seks*, cinselliğin teknoloji dolayımı ile yaşanması üzerinden şekillenir. Arabalar, araba kazaları, kaza sonrası bedende oluşan yaralar, ampute bedenlere monte edilen biyoteknolojik metal aksamlar cinsel arzunun temel belirleyenleridir. Cinsiyet ise belirleyici olmaktan çıkmıştır; karakterlerin karşısındakine duyduğu cinsel arzuda, cinsiyetin herhangi bir önemi kalmaz. Dolayısıyla filmde, heteronormativiteye yönelik, *queer teori* bağlamında politik bir eleştiriden söz edemeyiz; zaten filmin böyle bir misyon üstlenmeye çalıştığını söylemek de yanlış olur. Bununla birlikte, yine de heteronormatif bakış açısı, *tekno-seksin* geleneksel sekse yönelik, aynı zamanda onun yerini almayı da amaçlar biçimde, gerçekleştirdiği saldırısı ile sarsılır ve bir bakıma 'heteroseksüel' ya da 'eşcinsel' gibi cinsel yönelimler, bunun yanında dar bir anlama hapsolür. **Çarpışma**'nın yerleştiği konumlanma noktası ise, cinsel bir kimliği ilan etmek bir yana, teknoloji, bedensel yaralar ve biyoteknolojik metal aksamlar ile dolayımlanan bir biseksüellik önerir. Ama yine de, filmdeki seks sahnelerinde kurduğu kadrajlar bakımından **Cronenberg**, heteronormatif bir konumlanma noktasından tam olarak kaçmayı başaramaz. Bu meseleleri, filmde yer alan üç sahne ile somutlaştırmakta fayda var.

Ballard ve Vaughan'ın, film boyunca başkaları ile yaşadıkları cinselliğin tamamı heteroseksüel olsa da, filmin anlatısının omurgasını oluşturan iki erkek arasındaki ilişki, esas olarak karşılıklı çekimleriyle belirlenir. Vaughan, erkek arzu nesnesine ulaşmak adına kadınları yem olarak kullanan homoerotik bir taktik benimser. Bu anlamda film, erkek homoerotizmine birden fazla yönden ışık tutar. Kocasını ile Vaughan arasındaki gerilimi fark eden Catherine, öyle ki cinsel ilişki esnasında Ballard'ın kulağına, onun Vaughan'a yönelik homoerotik arzularını kışkırtan, bir hayli pornografik sözcükler fısıldar (*dirty talk*).

Her ne kadar -görselde de görüldüğü gibi- bölgesel bir takım karartmalar mevcut olsa da, Catherine ve Ballard'ı cinsel ilişki sırasında açık bir biçimde görürüz. Kamera, belirgin bir göstermeme çabası içerisinde değildir ve yakın plan ya da detay planlara kesmeler gerçekleştirilmez. Sözlü homoerotik kışkırtmaların olduğu bu heteroseksüel ilişki sahnesinde tarafların rolleri bellidir ve her şey heteronormatif usullere göre ilerler. Bu usuller doğrultusunda, Catherine'in fısıldadıkları hariç, herhangi bir *queer* ihlal söz konusu olmadığından, kadrajın çekingen bir biçimde kurulmasına, yakın ya da detay planlara kesmeler içeren bir takım kurgusal tekniklere başvurulmasına ihtiyaç yoktur.



İkinci sahne ise Ballard ve Vaughan arasındadır. Ballard ve Vaughan'ın araba içerisinde gerçekleşen cinsel yakınlaşmalarında genel planlardan çok, yakın ve detay planlar tercih edilir ve sıkça kesmelere başvurulur. Öpüştükleri planlar dışında odak, her ikisinin de göğsünde yer alan “teknik bir takım figür”lerden oluşan dövmeleri ve bedenlerindeki araba kazası yaraları üzerinedir. Her iki erkek de diğerinin bedenindeki dövme ve yaralardan tahrik olurlar ve bedenlerinin o bölümlerine ilgi gösterirler. **Grundmann**'a göre, Ballard ve Vaughan'ın öpüşmesinin güzel bir yakın planı elde edilir; ancak bunun dışında sahne, son derece düşük tonlu aydınlatma ve aydınlatılan alanın arkasındakileri



izleyen ve bu nedenle çoğu zaman görüşümüzü engelleyen bir kamera ile karakterize edilir. Sahne ayrıca, muhtemelen **Cronenberg**'in iradesine aykırı olarak yoğun bir şekilde kurgulanmış gibi görünmektedir (Grundmann, 1997:27).

Dolayısıyla, söz konusu sahnede bir cinsel ilişkinin gerçekleştiği dahi meçhuldür (Bu sebeple bu sahne için cinsel ilişki yerine, cinsel yakınlaşma ifadesini kullanıyorum). Ballard ve Catherine'in sahnesindeki gibi, aksiyonu net bir biçimde ortaya koyan genel plan bir kadraj kurulmaz. Oldukça temkinli bir kamera kullanımı ve kurgusal işlem gerçekleşmiştir.

Bu sahneye karşılık, **Grundmann**'ın da belirttiği gibi, Helen ve Gabrielle arasındaki sevişmeyi içeren sahne hiç de belirsiz değildir. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, **Cronenberg**'in kamerası iki kadının sevişmesini çekerken çok daha az ihtiyatlı davranmaktadır. Aslında, oldukça *voyeristiktir* ve heteroseksüel bir erkek fantezisine yönelir. **Çarpışma**'nın, onun sınırsız pornografik eşitlikçiliğini açıkladığı iddia edilen burjuva seks pratiklerini görünüşte reddediyor gibi görünmesine rağmen, yine de cinsel farklılığa ve eşit olmayan güç ilişkilerine dayandığı söylenebilir. Açıktır ki **Çarpışma**, iki eşcinsel sahneye eşitsiz muamele eder (Grundmann, 1997: 27). Gerçekten de Vaughan'ı ölüme götüren hurdaya dönmüş bir arabanın arka koltuğunda gerçekleşen bu sahnede, Ballard ve Vaughan'ın sahnesinde bolca yer alan ve aralarındaki aksiyonu görmemize çok da izin vermeyen kesmeler, yakın ve detay planlar, karanlıkta bırakılan alanlar mevcut değildir. Sahne tek plandır ve kamera, her ne kadar giderek Helen ve Gabrielle'e yaklaşırsa da genel plandan çıkmaz.



Cronenberg, aslında filminin cinsel vurgusuna ve öne sürdüğü yeni cinsellik ya da *tekno-seks* kavrayışına güvenir görünmektedir. Bu güven ise, doğrudan sinematografik olanaklara dayanır. Bir söyleşisinde belirttiği üzere **Cronenberg**, **Ballard**'ın romanının aslında *anti-pornografik* olduğunu düşünür; çünkü metnin klinik ve analitik dili ona göre, insanların cinsel arzusunu yok edici niteliktedir. **Ballard** her ne kadar kendisine kitabının, belki de ilk *tekno-porno* romanı, teknoloji hakkında bir pornografi romanı olduğundan bahsetse de **Cronenberg**, filminin pornografik olmaya romandan daha yakın olduğuna inanır. Çünkü kendi deyimiyle, çekici insanlara sahiptir ve ışıklandırma, belirli bir tonda olmasına rağmen, sahnelerin kurulumunda hala çok baştan çıkarıcı ve şehvetli sonuçlar vermektedir (Smith, Cronenberg, 1997: 19-20) Fakat elindeki sinematografik imkânları kullanırken eşitsiz davranmıştır. Görüldüğü gibi, Ballard ve Catherine'in sahnesi ile Helen ve Gabrielle'in sahnesi genel planlardan oluşurken ve bu sahnelerde daha esnek bir kamera kullanımı söz konusu iken, Ballard ve Vaughan'ın sahnesinde aksiyon sürekli bölünür; yakın ve detay planlar arasında yapılan kesmeler ve düşük ışık kullanımı bu sahnede yoğun bir belirsizlik yaratır. Dolayısıyla Cronenberg belirgin bir çifte standart uygular ve heteronormatif bir konumu tam olarak terk edemez.

Bu çifte standardından ötürü yönetmenin önemli bir fırsatı teptiğini savunan **Grundmann**, erkek anüsünün penetrasyonunun, muhtemelen burjuva cinselliğine yönelik en radikal saldırılardan birini ima ettiğini, ancak **Cronenberg**'in *Çarpışma*'da bunu gözden kaçırdığını ya da görmezden geldiğini söyler. *Çarpışma* ona göre, bu fırsatın kapılarına vardığında, kapıları açmayı ya da en azından zorlamayı reddetmiş ve bunun yerine geçmişe/geleneksel olana aceleyle geri çekilmeyi tercih etmiştir (Grundmann, 1997: 27). **Grundmann**'ın bu yorumunun birçok açıdan abartılı ve problemlili olduğunu düşünüyorum. İlk olarak; geleneksel cinsellik ya da onun deyimiyle burjuva cinsellik algısına, iki erkek arasında gerçekleşen 'tam' bir cinsel birleşmeyi göstererek saldırmadığı için filmin geleneksel olana bir geri dönüş gerçekleştirdiğini söylemek oldukça indirgemeci olacaktır. Çünkü bu yaklaşım, filmin öne sürdüğü ve yadsımak bir yana, savunusunu yaptığı *tekno-seks*'in burjuva cinselliğine yönelik zaten daha kapsamlı bir radikal saldırı biçimi olduğunu göz ardı eder. Bununla birlikte, **Cronenberg** 'gösterme' konusunda eşitsiz bir tutum sergilemiş olsa da, cinsel birleşmeyi tamamına erdirme hususunda her iki eşcinsel sahneye de adil

davranır. Nitekim Helen ve Gabrielle'nin sahnesinde de çiftin öpüşmesinden ve birbirine sarılmasından ötesi bulunmamaktadır.

Özetle, **Cronenberg**, *Çarpışma*'da yeni bir cinsellik önerirken cinsel kimlikler üzerinden hareket etmez. Teknoloji, bedensel yaralar ve bedene sabitlenmiş biyoteknolojik aksamalar bu cinsellik biçiminin, yani *tekno-seksin* en belirgin dolayımıdır. Film bu dolayimler üzerinden şekillenen cinselliğin, bazı tehlikeleri beraberinde getirmekle birlikte, özgürleştirici ve geliştirici bir yanı olduğu fikri üzerinde durur. Bu yeni cinselliğin politik yanı ise, eşcinsel ya da biseksüel kimliklerin varoluş mücadeleleri ve politik ilan etme mekanizmaları bağlamında değil, bizatihi sahip olduğu dolayimların geleneksel ve/veya burjuva cinsellik biçimlerine yönelik radikal saldırı potansiyelinden kaynaklanır. Dolayısıyla film, *queer teorinin* politik, ekonomik ve toplumsal bakışına yerleşmeyip -her ne kadar 'gösterme' konusunda cinsiyetlere adil davranmasa da- eşcinselliği *tekno-seksin* bir unsuru olarak homoerotik bir düzeyde ele almanın ötesine geçmemeyi tercih eder.

Kaynakça

- Brottman, M., Sharrett, C. (2002). The End of the Road David Cronenberg's "Crash" and the Fading of the West, *Literature/Film Quarterly*. 30(2), pp. 126-132.
- Grundmann, .R. (1997). Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's "Crash", *Cinéaste*, 22(4), pp. 24-27.
- Porton, R., Cronenberg, D. (1999). The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg. *Cinéaste*, 24(4), pp. 4-9.
- Smith, G., Cronenberg, D. (1997). Cronenberg: Mind Over Matter, *Film Comment*, 33(2), pp. 14-29.