

**1990'LI YILLARIN TÜRK SİNEMASINDA
SIRADIŞI CİNSEL YAŞANTILAR**

**(Yüksek Lisans Tezi)
Fatma OKUMUŞ ERGÜL**

Eskişehir-2000

1990'LI YILLARIN TÜRK SİNEMASINDA SIRADIŞI CİNSEL YAŞANTILAR

Fatma OKUMUŞ ERGÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Sıtkı M. ERİNÇ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ağustos 2000

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

1990’LI YILLARIN TÜRK SİNEMASINDA SIRADIŞI CİNSEL YAŞANTILAR

Fatma OKUMUŞ ERGÜL

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2000

Danışman: Prof. Dr. Sıtkı M. ERİNÇ

Çalışmanın ana eksenini, Türkiye’nin entelektüel yaşamında bir anlamda “keşfedilen” birey ve cinsellik konularından cinselliğin, 1990’lı yılların Türk sinemasında hangi sıradışı vurgu noktalarına değinildiğinin belirlenmeye çalışılması oluşturmaktadır.

1990’lı yıllarda, Türk sinemasında ele alınan sıradışı cinsel yaşantıların irdelenmesi, cinselliğe tek boyutlu bir bakış açısıyla yaklaşıldığında birtakım eksiklikleri de beraberinde getirecektir. Bu noktadan hareketle, çalışma içerisinde ele alınan filmlerin görece daha bütünlüklü olarak incelenebilmesi amacıyla, “Cinselliğin Toplumsal Tarihi”, “Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi” ile “1990’lı Yılların Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler” üst başlıkları altında derlenen tartışmalar, sanatsal yapıyla birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır.

1990’lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği asıl tema gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmler “Sıradışı Fahişelerin Yaşantıları” ve “Sıradışı Cinsel Yaşantılar” başlıkları altında gruplandırılarak ve her film, “Filmin Yapım Bilgileri”, “Filmin Özeti”, “Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri”, “Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler” alt başlıklarında incelenmiştir.

Araştırmanın sonuç bölümünde, elde edilen bulgular doğrultusunda, söz konusu filmlerin Türk sinema tarihi açısından genel bir değerlendirmesi sunulmuştur. Böylelikle, 1990’lı yıllarda Türk sinemasında sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin değiniler belirlenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

OUTRAGEOUS SEXUAL EXPERIENCES IN THE TURKISH CINEMA OF THE 1990S

Fatma OKUMUŞ ERGÜL

Cinema and Television Field

The Institution of Social Sciences, Anadolu University, August 2000

Advisor: Prof. Dr. Sıtkı M. ERİNÇ

This study mainly features subjects ranging from ‘the individual and sex’, which is, in a way, ‘discovered’ in the intellectual life in Turkey, to the study of determining which unusual emphatic aspects were highlighted in the Turkish cinema of the 1900s.

Scrutinising the outrageous sexual experiences dealt with in the Turkish cinema of the 1900s does bring up some shortcomings together with itself when approached with one-dimensional point of view. Considering this point, so that the films made can be looked into respectively more thoroughly, the discussions in question, having been tackled under the headings such as “The Social History Of Sex”, “The History Of Sex In Turkish Cinema” and “The Conveyances Of The Outrageous Sexual Experiences In The Turkish Cinema Of The 1900s”, were evaluated with a point of view of ‘artistic construction’.

Among the Turkish films made in the 1900s and generally dealing with sex as if it were their real theme, those revealing some elements as to the outrageous sexual experiences were sorted out under the titles of “The Experiences Of Outrageous Prostitutes” and “The Outrageous Sex Experiences”, and each film was scrutinised under such subtitles as “Information About The Construction Of The Film”, “The Abstract Of The Film”, “The Relationships Between The Members Of The Cast In The Film”, “The Factors Of The Outrageous Sexual Experiences Exposed In The Film”.

In the conclusion part, a general assessment of the films in question was made in terms of the history of the Turkish cinema in the light of the results found out. Hence, what was conveyed in the outrageous sexual experiences in the Turkish cinema of the 1900s was tried to be determined.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Fatma OKUMUŞ ERGÜL'ün "1990'lı Yılların Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılar" başlıklı tezi 14 Eylül 2000 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sinema Televizyon** Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Sıtkı M.ERİNÇ
Üye : Prof.Yalçın DEMİR
Üye : Doç.Dr.Nadir SUĞUR

Prof.Dr.Enver ÖZKALP
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ -----	ii
ABSTRACT -----	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI -----	iv
ÖZGEÇMİŞ -----	v
ŞEKİLLER LİSTESİ -----	xi
 1. GİRİŞ -----	 1
1. 1. Problem -----	5
1. 2. Amaç -----	5
1. 3. Önem -----	6
1. 4. Varsayımlar -----	6
1. 5. Sınırlılıklar -----	7
1. 6. Yöntem -----	7
 2. BULGULAR VE YORUM -----	 9
2. 1. Cinselliğin Toplumsal Tarihi -----	9
2. 1. 1. Toplumsal ve Bireysel Bir Olgu Olarak Cinsellik -----	9
2. 1. 2. İşbölümüyle Ortaya Çıkan Kadın-Erkek Ayrımcılığı -----	10
2. 1. 3. Din, Mit/Söylence ve Cinsellik Üçgeni -----	14
2. 1. 4. Modern Çağda Cinsellik -----	17
2. 2. Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi -----	20
2. 2. 1. Tarihsel Gelişim Süreci Açısından Türk Sineması -----	21
2. 2. 2. Türk Sinemasında Sunulan Karşıtlıklar İçerisinde Cinsellik -----	 23

2. 2. 3. Türk Sinemasında Yaratılan Kadın ve Erkek Karakterler Bağlamında Cinsellik-----	27
2. 3. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler -----	34
2. 3. 1. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı	
Fahişelere İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler -----	35
2. 3. 1. 1. Sıradışı Bir Fahişe: İki Kadın (1992) -----	35
2. 3. 1. 1. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	35
2. 3. 1. 1. 2. Filmin Özeti-----	36
2. 3. 1. 1. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	37
2. 3. 1. 1. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	43
2. 3. 1. 2. Sınıf Atlayan Bir Fahişe: Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1993) -----	45
2. 3. 1. 2. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	45
2. 3. 1. 2. 2. Filmin Özeti-----	45
2. 3. 1. 2. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	48
2. 3. 1. 2. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	52
2. 3. 1. 3. “Yaşayan” Bir Fahişe: Masumiyet (1997) -----	57
2. 3. 1. 3. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	57
2. 3. 1. 3. 2. Filmin Özeti-----	58
2. 3. 1. 3. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	62
2. 3. 1. 3. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	64
2. 3. 2. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler -----	65

2. 3. 2. 1. Kadın Eşcinselliği I: Düş Gezginleri (1992)-----	66
2. 3. 2. 1. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	66
2. 3. 2. 1. 2. Filmin Özeti-----	66
2. 3. 1. 1. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	71
2. 3. 2. 1. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	74
2. 3. 2. 2. Travestilik ya da Dışlanmışlık: Dönersen Islık Çal (1992)-----	77
2. 3. 2. 2. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	77
2. 3. 2. 2. 2. Filmin Özeti-----	77
2. 3. 2. 2. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	80
2. 3. 2. 2. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	82
2. 3. 2. 3. Yaşanamayan Cinsellikten Şizofrenik Yaşama: Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri (1992) -----	85
2. 3. 2. 3. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	85
2. 3. 2. 3. 2. Filmin Özeti-----	85
2. 3. 2. 3. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	88
2. 3. 2. 3. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	91
2. 3. 2. 4. Kadın Eşcinselliği II: Denize Hançer Düştü (1992) ---	93
2. 3. 2. 4. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	93
2. 3. 2. 4. 2. Filmin Özeti-----	93
2. 3. 2. 4. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	96
2. 3. 2. 4. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	99

2. 3. 2. 5. İlk –Belki de Son- Deneyim Anlamında Erkek	
Eşcinselliği: Hamam (1996)-----	100
2. 3. 2. 5. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	100
2. 3. 2. 5. 2. Filmin Özeti-----	100
2. 3. 2. 5. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	103
2. 3. 2. 5. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	107
2. 3. 2. 6. İki Farklı Kültürde Sıradışı Cinsel Yaşantılar:	
Lola ve Bilidikid (1998) -----	109
2. 3. 2. 6. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	109
2. 3. 2. 6. 2. Filmin Özeti-----	109
2. 3. 2. 6. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	112
2. 3. 2. 6. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	117
2. 3. 2. 7. Cinsel Şiddet Metaforu: Gemide (1999) -----	118
2. 3. 2. 7. 1. Filmin Yapım Bilgileri -----	118
2. 3. 2. 7. 2. Filmin Özeti-----	119
2. 3. 2. 7. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri -----	121
2. 3. 2. 7. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler -----	122
3. SONUÇ VE ÖNERİLER-----	127
3. 1. Sonuç-----	127
3. 1. 1. 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Fahişelere İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmlerin Genel Değerlendirmesi -----	129

3. 1. 2. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel

Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmlerin Genel

Değerlendirmesi ----- 132

3. 2. Öneriler ----- 139

EKLER ----- 144

KAYNAKÇA ----- 160

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Wilhelm Reich'in Cinsel Yaşam Modeli-----	19
Şekil 2. İki Kadın -----	37
Şekil 3. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar-----	48
Şekil 4. Masumiyet -----	62
Şekil 5. Düş Gezginleri -----	71
Şekil 6. Dönersen Isık Çal -----	81
Şekil 7. Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri -----	89
Şekil 8. Denize Hançer Düştü-----	96
Şekil 9. Hamam -----	104
Şekil 10. Lola ve Bilidikid-----	112
Şekil 11. Gemide-----	121

1. GİRİŞ

20. yüzyılın, tüm dünyada ve Türkiye'de ileri teknolojiye dayalı görsel etkileşimlerin sürekli yaşandığı bir dönem olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda diğer sanat dallarına ek olarak sinema ile tanışılması, bunun en yetkin örneğidir.

Sanatı, Nietzsche'nin deyişiyle “bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimi”¹ olarak kabul edecek olursak; sanatın çağlar boyunca ve günümüzde üstlendiği toplumsal işlevini değil göz ardı etmek, küçümsemek bile, insanlığın varoluşunu öncesiz ve sonrasız olarak doğrulanabilir kılmak açısından büyük bir yanılga olacaktır. 20. yüzyıla damgasını vuran sinema sanatı da diğer sanat dallarıyla birlikte bu işlevi paylaşmaya başlamıştır. Diğer taraftan, gerçekliği yeniden üreten ve günümüze değin hiçbir sanat dalında görülmediği kadar ekonomik yapıyla organik bağlar içeren sinema sanatı, bu yönüyle ekonomik sistemin de bir ögesidir. Sanat olmanın ötesinde bir endüstri ve bir kitle iletişim aracı olması nedeniyle de diğer sanat dallarından görece bir farklılık içerir. Pazara sunulan filmler, alınıp satılmaları dolayısıyla bir maldır ve tecim nesnesidir. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı, hem bir kâr aracı hem de geniş kitlelere ulaşma ve bir anlamda etkileme/yönlendirme aracı olma özelliklerine sahiptir.

Diğer taraftan sinema, ekonomik sistemin bir ögesi olmakla birlikte, toplumsal yapının da bir ürünüdür. Sinemanın ürünü olan filmler ise, içinde bulunulan kültürel, toplumsal, ekonomik, ideolojik, psikolojik ortam içinde oluşan sinemanın yalnızca bir parçası konumundadır ve ait oldukları toplumla aralarında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur ya da karşılıklı bir etkileşimin söz konusu olması beklenir. Dolayısıyla film için seçilen ve işlenen konular da o toplumun ürünleridir. Bu etkileşimli ve karmaşık yapı içerisinde ise, izleyiciye sunulan, bir yanıyla filmi yaratanların/üretenlerin konuyla ilgili yorumları olmaktadır.

¹Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (İstanbul:Sarmal, 1995), s.38.

Bu noktada, ele alınan konunun işleniş biçimi önem kazanmaktadır ve genelde sinema tarihine, özelde ise Türk sinemasına bakıldığında, her zaman doğrudan filmi oluşturan temel konu olmasa da genellikle her filmde, cinselliğin işlendiği ya da konuyu süsleyen yan temalardan biri olarak cinselliğin kullanıldığı gözlemlenebilir.

Özetle belirtmek gerekirse, toplumsal bir olgu olmasının yanında insanın cinselliği, her şeyden önce bireysel bir işlev taşır ve zevk, şefkat ve üreme özelliklerini içinde barındırır.² İnsan cinselliğindeki üreme tasarısı ortadan kalktığında ise erotizm oluşabilir ve bu haliyle cinsellik -metinde, tiyatrodan ya da filmde olduğu gibi- tecimselleşebilir.³

Yaşamdaki yadsınamaz yeri nedeniyle cinsellik olgusu, tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatı tarafından da ele alınmıştır. Türk sinemasında da cinselliğin, daha ilk filmlerden başlayarak, ele alınan konuyu süsleyen yan temalar arasında en çok kullanılanlardan biri olduğu gözlemlenmektedir. Ancak, bu noktada cinselliğin, pek çok ülke sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da bir sömürü aracı olarak da kullanıldığı söylenebilir.⁴ Bunda, tecimsel bir nesne olan filmlerin izleyiciye sunulduğunda, -dolayısıyla pazara sürüldüğünde- daha kolay ve çok alıcı bulabilme – daha çok para elde etme- düşüncesinin etkili olduğu söylenebilir. Bu anlamda sinema yalnızca bir eğlendirme ve eğleme aracı olarak kalmaktadır ve bu amaca ulaşabilmek açısından cinsellik –öyle ya da böyle- potansiyel satış gücü dolayısıyla sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla talebe göre arz oluşturulmaktadır ki bu da ortaya konan ürünün, bir sanat eseri olabilmesini en başından zedelemektedir.*

²Andre Morali-Daninos, **Cinsel İlişkiler Sosyolojisi**. Çev: Samih Tiryakioğlu (İstanbul:Varlık, 1973), s.191-124.

³Jacques Ruffié, **Cinsellik ve Ölüm**. Çev: Nermin Acar (İstanbul:Sarmal, 1999), s.230.

⁴Mahmut T. Öngören, **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü** (Ankara:Dayanışma, 1982), s.10.

*Sıtkı Erinc, çalışmasının konuyla ilgili bölümünde şu açıklamayı yapmaktadır: “Sanatta arza göre talep oluşur, talebe göre arz değil. Sanatın değeri de değerliliği de buradan kaynaklanır. Bir sanat yapıtı aracılığıyla sanat, bir arz oluşturabiliyorsa, yani potansiyel alıcısını oluşturabiliyor ve ona/onlara ulaşabiliyorsa, toplumun önünde olarak o toplumu (potansiyel alıcı toplumunu) bir düşünme durumuna yönlendirebiliyor, yöneltebiliyorsa o zaman yenidir, özgündür ve o zaman sanattır. İşte bir sanat yapıtının ilk değeri, değersel niteliği de buradan kaynaklanır.” Sıtkı M. Erinc, **Kültür Sanat Sanat Kültür** (İstanbul:Çınar, 1995), s.102.

Ortaya konan sinema ürününün “eğlendirme”yi amaç edinen bir sanat eseri olması yersiz değildir, “ne var ki, bu gereksinme insanı yüceltme görünümü altında aşınmış ve kalıplaşmış bir kolaycılık ve kaba söylevcilik tehlikesini de birlikte getirir.”⁵ Bununla birlikte, sanat eserine “eğlendirici olmamak” gibi bir önkoşul kuşkusuz getirilemez; ancak sanat eserinin, bir estetik kaygı yaratması ve bir iletide bulunması gerekir ki “bir yapıtı sanat yapıtı yapan, ona değer yükleyen şu ya da bu biçimde aktarılmakta olan iletilerdir, yapıtın vardığıdır.”⁶

Ekonomik bir öge olarak sinemanın tecimsel kaygıları bir yana bırakmasının söz konusu olamayacağı söylenebilirse de salt bu kaygıyla üretilen filmlerin yaratıcısı olarak sanatçının ya da sanatçı adayının özgürlüğü bir sanatçı özgürlüğü değil, piyasa özgürlüğü olacak ve ortaya çıkan film de bir sanat eseri olmaktan çok tecimsel bir nesne olarak kalacaktır. Tüm dünya sinemalarında olduğu gibi, Türk sinemasında da bu anlayışta filmler çekilmiş ve alıcısı çok olan cinsellikle ilgili konuların bir sömürü aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Türk sinemasında, 1980’li yılların ikinci yarısında başlayan birey üzerine kurulu psikolojik incelemeler,⁷ 1990’lı yıllarda bireyin marjinal/aykırı cinselliğini ele alma çabaları doğrultusunda bir değişim gösterir. Sevginin ve cinselliğin, varolduğu bilinen; ancak konuşul(a)mayan farklı/aykırı boyutlarının, Türk sinemasında 1960’larda Halit Refiğ’in çektiği “Haremde Dört Kadın” adlı filmiyle beyazperdeye yansıtıldığından söz ediliyorsa da⁸ bu filmde sözü edilen lezbiyen ilişkinin daha çok bir dekor olarak kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla, bir cinsel seçim ya da bir ilk –ve belki de son olabilecek- deneyim anlamında da yaşanabilen eşcinselliğin, Türk sinemasında ele alınışı 1990’lı yıllara denk düşmektedir.

1990’larla birlikte “yeni dünya düzeni” söyleminin etkisiyle, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kültürel anlamda farklı kimlik vurgularından söz edilmeye başlanmıştır.⁹ Bu yeni ve tartışılabilir kültür önerisi, beraberinde getirdiği yaşam anlayışıyla birlikte

⁵Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**. Çev: Cevat Çapan (İstanbul:Payel, 1995), s.207.

⁶Erinç, a.g.e. s.106.

⁷Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi** (İstanbul:Kabalıcı, 1998), s.512.

⁸Öngören, a.g.e. s.126.

⁹Alpaslan Işıklı, “Sosyal Politika Açısından Küreselleşme,” **Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme**. Der: Işık Kansu (Ankara:İmge, 1997), s.72.

hızla yayılmıştır. Tüm toplumsal kesimlerin kendilerine ait bir şeyler buldukları, ortaklaşa ürettikleri ve yine ortaklaşa tükettikleri bir popüler kültür ortamı aynı dönemde daha da öne çıkmıştır.¹⁰

Bu dönemde yaşanan popülerleşme eğiliminden sinema ve sinemanın işlediği konular da kendine düşen payı almıştır. Aynı süreç içerisinde, popüler bir öge olarak “marjinal/aykırı cinsellik” de fazlasıyla prim yapmaktadır. Dolayısıyla artık, Türk sinemasında da özellikle cinsellik alanında marjinal/aykırı temalar, kişiler, yaşantılar, zevkler vb. gündeme getirilmeye başlanmıştır.

1990’lı yıllarda, o güne kadar sözü edil(e)meyen, aykırı ya da sıradışı olarak adlandırılan birtakım cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk sinemasında da ele alınıp işlenmeye, -belki de bu prim yapma özelliği nedeniyle de- kullanılmaya başlanmıştır. Lezbiyenler, homoseksüeller, travestiler, fahişeler ve diğerleri cinsellikleriyle seyirciye sunulmuştur. Bu noktada, cinselliğin o güne değin işlenmeyen, hatta göz ardı edilen bu yönlerinin, söz konusu filmler içerisinde nasıl ele alındığı da ayrıca tartışılmalıdır.

Sinemanın ürünleri olan ve ekonomik, toplumsal, kültürel, ideolojik, psikolojik vb. gerçeklerden doğan filmler geçici bir edim değil, uzun erimli sonuçları olan bir eylem olmayı başarabildiğinde, varoluş serüvenini sürdürebilir. Böylelikle, olağanüstü anlatım gücüyle sinema, bireyin yaşamı algılama ve anlamlandırma süreçleri üzerinde etkili olabilir. Diğer taraftan, bir sanat eserine dönüş(e)meyen ürünlerin de “gerçek sanat eseri” kadar geniş halk kitlelerini etkileyebildiği gözden kaçırılmamalıdır. Dolayısıyla şu söylenebilir ki, diğer sanat dallarına göre daha çok alıcısı bulunan sinema sanatının, daha geniş kitleleri bir şekilde etkileme olasılığı, görece daha fazladır.

Sanattan insana giden yolun, dolayısıyla sanatla insanlık arasında bağ kurma işinin, sanatçıların birçok değişik deneyimlerinden ve geniş ölçüde toplumun, sanatın bütün olanaklarından yararlanılarak eğitilmesinden geçen uzun bir yol olduğu¹¹ da düşünüldüğünde, Türk sinemasında son yıllarda topluma iletmeye çalışılan cinselliğin farklı yönlerine ilişkin yaklaşımların nasıl sunulduğunun tartışılmasının önemi de artmaktadır.

¹⁰Erol Mutlu, **Televizyon ve Toplum** (Ankara:Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, 1999), s.158.

¹¹Fischer, a.g.e. s.203.

1. 1. Problem

Sinemanın ekonomik, toplumsal, kültürel, ideolojik, psikolojik bir bütün olmasının yanı sıra bir sanat olduğu da unutulmaksızın, son dönem Türk filmlerinde ele alınan cinselliğin ve farklı yönlerinin, nasıl sunulduğu araştırılmalıdır. Bu dönemde gözlemlenen sıradışı cinsel konulara daha çok değinilmesinin nedeni olarak, amacı eğlenme isteğinden kazanç sağlamak olan bir “yığın sanatı” yaratıcılarının ve yayıcılarının gösterilip gösterilemeyeceği, düşünülmesi gereken sorunlar arasındadır.

Bu açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmanın problemini, Türkiye’nin entelektüel yaşamında bir anlamda “keşfedilen” birey ve cinsellik konularından cinselliğin, 1990’lı yıllarda Türk sinemasında hangi sıradışı vurgu noktalarına değinildiğinin ve cinsellikle ilgili –varsa- değişik yaklaşımların belirlenmesi oluşturmaktadır.

1. 2. Amaç

Türk sinemasında 1980 sonrasında başlayan ve 1990’ların sonuna dek farklı bağlamlarda ve sıkça işlenildiği gözlemlenen cinselliğin, Türk sinemasında hangi vurgu noktalarına değinildiğini ve 1990’lı yıllarda, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili yaklaşımları belirlemeyi temel amaç edinen araştırmada, aşağıdaki soruların varolan durum içindeki yanıtları aranmıştır:

1. 1990’lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmler hangileridir?
2. Belirlenen filmlerde kullanılan sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğeler nelerdir?
3. Belirlenen filmlerde, sıradışı cinsel yaşantıların hangi yönlerine ilişkin farklı yaklaşımlar getirilmiştir?

1. 3. Önem

Yaşamdaki yadsınamaz yeri nedeniyle cinsellik olgusu, tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatı tarafından da ele alınmıştır. Türk sinemasında da cinselliğin, daha ilk filmlerden başlayarak, ele alınan konuyu süsleyen yan temalar arasında en çok kullanılanlardan biri olduğu gözlemlenmektedir.

Bu araştırmanın, Türkiye'nin entelektüel yaşamında bir anlamda "keşfedilen" birey ve cinsellik konularından sıradışı cinsel yaşamların, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında hangi vurgu noktalarına değinildiğinin ve cinsellikle ilgili değişik yaklaşımların belirlenmesi anlamında, Türk sinema tarihi açısından önemli olduğu söylenebilir.

Bununla beraber bu çalışmanın, Türk sinema tarihi ile ilgili yapılacak diğer çalışmalara kaynaklık etmesi açısından da önemli bir yeri olabileceği de düşünülebilir.

1. 4. Varsayımlar

Bu çalışmada, aşağıdaki sayıltılar kabul edilmiştir:

1. 1990'lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen filmlerin sayısı, önceki dönemlere oranla daha fazladır.
2. 1990'lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmler bulunmaktadır.

1. 5. Sınırlılıklar

Amaç bölümünde belirtilen sorulara yanıt arayan çalışmada, elde edilecek sonuçların genellenebilirliği üzerinde etkili olabileceği düşünülen bazı sınırlılıklar şunlardır:

1. Bu çalışma, 1990'lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmlerle sınırlıdır.
2. Bu çalışma, ele alınan filmlerde sıradışı cinsel yaşantılara hangi açıdan bakıldığı ile sınırlıdır.

3. Çalışma, genelde sanat ve sinema, özelde ise Türk sinemasına ilişkin İngilizce ya da Türkçe olarak ortaya konan kaynaklarla sınırlıdır.
4. Çalışma, zaman açısından 1999-2000 öğretim yılıyla sınırlıdır.

1. 6. Yöntem

1990'lı yıllarda Türk sinemasında, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmlerde, cinselliğin hangi vurgu noktalarına değinildiğini belirlemeyi amaçlayan araştırma, kuramsal ve uygulama olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

Araştırmanın kuramsal bölümünde, genel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama sonucunda, cinsellikle ilgili bilgilerin yanı sıra Türk sinema tarihinde cinselliğin ele alınış biçimlerine ilişkin bilgiler elde edilmiştir.

Araştırmanın uygulama bölümü için seçilen filmler, Giovanni Scognamillo'nun "Türk Sinema Tarihi" adlı kitabından filmlerin özetleri ve televizyon kanalları ile film şirketlerinin arşivleri taranarak belirlenmiştir. Son yıllara ait filmler, gösterime girdikleri dönemde doğrudan izlenerek ve yine, televizyon kanalları ile film şirketlerinin arşivlerinin taranması sonucunda saptanmıştır.

Bu yaklaşımla belirlenen filmler, "Filmin Yapım Bilgileri", "Filmin Özeti", "Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri", "Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler" alt başlıklarında incelenmiştir.

Araştırmanın sonuç bölümünde, incelenen filmlerin Türk sinema tarihi açısından genel bir değerlendirilmesi sunulmuştur. Böylelikle, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin değiniler belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın evrenini, 1990'lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen filmler oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, genel olarak cinselliği esas tema gibi işleyen Türk filmleri arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmler oluşturmaktadır.

2. BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde, cinselliğin toplumsal tarihi ve Türk sinemasında cinselliğin tarihi, genel çizgileriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. 1. Cinselliğin Toplumsal Tarihi

Cinsellik, “yaşamın üç perdelik oyunu”¹² olarak adlandırılan doğum-üreme-ölüm üçgenindeki, bilişsel, duyuşsal ve yaşamsal davranışlarıyla bir bütün olan insanın, her zaman gündemindeki konular arasında yer almıştır.

Bireysel bir olgu olmasının yanı sıra cinsellik, toplumsal gelişim ve değişim süreci içerisinde de farklı biçimlerde yaşanmıştır.

2. 1. 1. Toplumsal ve Bireysel Bir Olgu Olarak Cinsellik

İnsanın birçok fizyolojik etkinliği gibi cinsellik de zamanla kültürel bir değer kazanmasından doğan simgeler* ve ritüeller** içinde, üreme için yalnızca bir araç olarak düşünülmekten kurtulmuştur.

Zevk, şefkat ve üreme özelliklerini içinde barındıran cinsellik, bireysel bir işlev taşımasının¹³ yanı sıra toplumsal ve kültürel bir olgudur. İnsan cinselliğindeki üreme tasarısı ortadan kalktığında ise erotizm oluşur ve bu haliyle cinsellik -metin, tiyatro ve filmde olduğu gibi- tecimselleşebilir.¹⁴ Özellikle kapitalist düzende “yığın sanatı”nın

¹²Ruffié, a.g.e. s.8.

*Yaratılan simgeler arasında özellikle cinsel simgeler, en çok bilinenlerdir. Örneğin, en eski cinsel simge olarak “su” gösterilir. Bkz. Andre Morali-Daninos, *Cinsel İlişkiler Tarihi*. Çev:Galip Üstün (İstanbul:Gelişim, 1974), s.133-141.

**Tarih öncesi insanlar için avlanma, yaşamda kalmak için yapılan bir zorunlulukken günümüzde düzenlenen av partileri, yüksek sosyetenin buluşma aracı olmuştur. Bkz Ruffié, a.g.e. s.229.

¹³Morali-Daninos, 1973, a.g.e. s.191-24.

¹⁴Ruffié, a.g.e. s.230.

yaratıcıları ve yayıcılarının amacı, eğlence isteğinden kazanç sağlamaktır.¹⁵ Bu anlamda, potansiyel satış gücü dolayısıyla cinselliğin, özellikle alıcısı çok olan sinemada sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmektedir.

2. 1. 2. İşbölümüyle Ortaya Çıkan Kadın-Erkek Ayrımcılığı

İlkel dönemde yaşanan *grup evliliği*nin bir sonucu olarak, doğan çocuğun yalnızca annesinin bilinebilir olması, *anakadının* topluluk içindeki rolünü artıran bir etken olarak görülüyordu. Kadın, klanın atası sayılıyordu.¹⁶ Soyun devamında kadının rolünün bilinebilir olmasına karşılık erkeğin rolünün bilinmiyor olmasından dolayı, kadın cinselliğinin daha öne çıkmış olduğu söylenebilir. Bu uzun döneme (Paleolitik Çağ, I. Neolitik Devir-yaklaşık olarak M.Ö. 10000 yıl öncesi) ilişkin bulunan kalıntıların (taş ya da fildişinden yapılan heykelciklerin) tümünün, kadın figürleri olması, kadının erkeğe oranla daha gözde olmasıyla açıklanabilir. Kadının önemini destekleyici bir başka örnek olarak da dini bir öge olan “Ana Tanrıça” figürleri gösterilebilir.¹⁷

Bu dönemde özel mülkiyetin ve artı-ürünün (birikimin) olmaması nedeniyle, bir cinsin diğer bir cinsi sömürmesi söz konusu değildi.* Dolayısıyla, bu dönemde kadının erkeğe göre üstün olduğu tam olarak söylenemese de en azından kadın-erkek eşitliğinden söz edilebilir.

¹⁵Fischer, a.g.e. s.201.

¹⁶Zubritski, Mitropolski, Kerov, **İlkel, Köleci ve Feodal Toplum**. Çev:Sevim Belli (Ankara:Sol, yıl yok) s.33.

¹⁷Gordon Childe, **Tarihte Neler Oldu?** Çev:Mete Tunçay, Alâeddin Şenel (İstanbul:Alan, 1995), s.61.

*“En önemli teknik alet olan insanın, kabilenin varlığını sürdürmesine en üst derecede katkıda bulunması için, kendisi ile diğer kabile üyeleri arasında *kurumlaşmasına izin verilmiş bir farklılaşmanın* olmaması gerekmektedir. Karadaki ya da deniz/göldeki avlarda şansı daha iyi olanların kabilenin diğer üyelerinden daha çok postu, tuzlanmış balığı vb. olduğunda bunun kalıcı bir farklılaşmaya yol açmaması için yılın belirli günleri boyunca süren şenlikli toplantılarda bu fazla postlar, yiyecekler, içecekler birlikte tüketilmekteydi. Tüketilemeyenler de yakılarak yok edilmekteydi. *Potlaç* denen bu törensi etkinliklerin amacı kabile üyeleri arasındaki farklılaşmanın kurumlaşmasına; ve böylece, üyeler arasındaki eşitliği bozacak iktidar farklılaşmasına doğru evrimlenmesine engel olmaktır.” Ünsal Oskay, **Yıkılmak İstemeyen Çocuklar Olalım** (İstanbul:Yapı Kredi, 1998), s.117.

Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tarihsel gelişimiyle ilgili olarak *anaerkil* bir dönemin yaşandığına ilişkin birtakım görüşlerden hareketle, erkek egemenliğinin doğal bir olgu olmadığı söylenebilir.

Bununla birlikte,

İlkel insanlar, kadının cinsel organını bir yara biçiminde tanımlar ve zaman zaman, bir kuş ya da yılanın onu yaralayıp bu duruma getirdiği yolunda yorumlarlar. Ve bir kez yaralanmış olduğu için de sürekli kanamaktadır derler...

Hemen hemen bütün ataerkil toplumlar, kadının törel nesnelere (savaşa ait ya da dinsel nesnelere) veya yiyeceklere dokunmasını tabularla yasaklamışlardır.¹⁸

İlk toplumsal işbölümünün gerçekleştiği Orta Neolitik Çağda (M.Ö. 6000-3000), avcılığın ve hayvancılığın erkeklerin üstlendiği bir iş olmasının sonucunda, çoban kabilelerinin ekonomisinde erkeklerin rolünün artması, anaerkil düzenin yerini *ataerkil* düzenin almasına neden olmuştur. Tarımın, ekonominin temelini oluşturması erkeğin gücünü artırmış ve önceleri topluluğun başlıca ögesi olan kadın emeği, giderek ikincil bir konuma düşmüştür.¹⁹ Diğer taraftan, gelişen tarımsal üretimin artı-ürünü doğurması ve artan nüfusun etkisiyle yerleşik düzene geçilmesi sonucunda kentlerin oluşturulması, ilk sınıfsal çatışmaların doğmasına neden olmuştur. Aynı zamanda özel mülkiyetin gelişmesi anlamına gelen kentleşme, daha önce sözü edilenin tersine, bir cinsin diğer bir cinsi sömürmesine yol açabilecek ortamı hazırlamıştır.

Günümüzde de fazlasıyla egemen olan erkek söyleminin temelinde, toplumun varlığını koruyabilmesi için gerçekleştirilen işbölümünün yattığı söylenebilir. Engels'e göre, kadınla erkek arasındaki işbölümü, çocuk yetiştirme amacıyla doğmuştur. Engels, aile içinde erkeği sahip, kadını üretim aracı, çocuğu ise iş olarak görür:

Servetlerin artışı, bir yandan aile içinde erkeğe kadından daha önemli bir yer kazandırıyor, bir yandan da, bu durumu, geleneksel miras düzenini çocuklar yararına değiştirmek için kullanma eğilimini ortaya çıkarıyordu.²⁰

¹⁸Kate Millet, *Cinsel Politika*. Çev:Seçkin Selvi (İstanbul:Payel, 1973), s.85.

¹⁹Zubritski, Mitropolski, Kerov, a.g.e. s.49.

²⁰Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev:Kenan Somer (Ankara:Sol, 1992), s.61.

Tarihsel süreç içerisinde, değişen üretim ilişkileri ve sosyo-ekonomik yapının yanı sıra erkeğin üremedeki rolünün anlaşılması, özellikle köleci toplumlarla birlikte kadının, ikincil bir varlık olarak kabul edilmesine, dolayısıyla bir mal gibi görülmesine neden olmuş ve kentlerde, kadının yaşamı her tür sosyal ve siyasi etkinliğin dışına itilmiştir. Bu değişimler olurken kadının dinlerdeki üstünlüğü de ortadan kalkar ve artık ataerkil dinlerin aracılığıyla kadın, Antik sitelerde *gynéce*²¹lere kapatılır.*

Bu dönemde, kadının eve kapatılmasından ve erkeklerden uzaklaş(tırıl)masından hareketle, eşcinselliğin bu dönemde ortaya çıktığına ilişkin birtakım görüşler bulunmaktadır. Örneğin, “lezbiyenlik” sözcüğünün M.Ö. VII. yüzyılın sonlarında doğan kadın şair Sappho’nun memleketi olan, Yunan Adası “Lesbos”tan türetilmiş bir sözcük olduğu görüşü yaygındır.

Sappho ve eşcinsellik konusunda Attila İlhan farklı bir görüştedir:

Aslı aranırsa Sappho’nun seviciliği, doğruluğu hiç de kanıtlanmamış eski bir söylenti. Bizce şiirleri arasında bir kadın dostuna şehvet duyguları beslediği kanısını uyandıran bölümler vardır, var olmasına ama kadın belki de bunları yazarken kendini bir erkeğin yerine koyup da yazmıştır, bir başkasının izlenimlerini vermiştir. Yalnız şunu belirtmek doğru olur, eski Yunan kadınları seviciliği hiç de kötü gözle görmezler, içlerinden gelirse kadınlarla hiç sıkılmadan sevişirlerdi. Bu bakımdan Sappho’nun da, katıksız sevicisi olmasa bile, ara sıra bu çeşit sevişmelere eğimli olduğu söylenebilir. bu takdirde de Callixene, Lais, Aspssia, Phyrne gibi ünlü çağdaş kadınların yaptığından fazla bir şey yapmış olamaz.²²

Diğer taraftan “Yunan usulü aşk” ya da “Yunan aşkı” olarak da anılan “oğlancılık”ın geçmişinin de çok eskilere dayandırıldığı görülmektedir.²³ Bununla birlikte, bir söyleşisinde Foucault, Yunanlılar’da yaşanan oğlancılığın, kabullenilmiş bir yaşam biçimi olmadığını söylemektedir.²⁴

²¹ Andree Michel, **Feminizm**. Çev:Şirin Tekeli (İstanbul:İletişim, 1993), s.28.

gynéce: (Yun. Gynakeion). Kadınlar dairesi. Eski Yunanistan’da kadınların yaşadığı, genellikle evin arka tarafında yer alan ve birçok odası bulunan bölümü. Morali-Daninos, 1974, a.g.e. s.31.

*Benzer biçimde dinsel etki, Osmanlı’da kadınların hareme kapatılmasıyla kendini gösterir.

²² Attila İlhan, **Hangi Seks?** (Ankara:Bilgi, 1997), s.29.

²³ Claude Mossé, “Lesbos’lu Sappho,” **Batı’da Aşk ve Cinsellik**. Der:Duby, Georges. Çev:Ayşen Gür (İstanbul:İletişim, 1992), s.35-36; Jeannine Gramick, “Homosexuality and Bisexuality Are As Natural and Normal As Heterosexuality,” **Taking Sides**. Ed:Robert T. Francoeur (Guilford, CT:Dushkin, 1991), s.38; Ruffié, a.g.e. s.255.

²⁴ Michel Foucault, **Dostluğa Dair Söyleşiler**. Çev:Cemal Ener (İstanbul:Hil, 1994), s.99.

Daha önce sözü edilen zevk-şefkat-üreme özelliklerinden üreme olasılığının ortadan kalktığı eşcinsellik, iki tür olarak ele alınmaktadır:

1. Vücut yapısından kaynaklanan eşcinsellik: Temel nedeni hâlâ bilinmeyen ve daha doğumda varolan eşcinsellik.
2. Edinilmiş eşcinsellik: Gelişim sırasında Freudçu dönemlerde ya da daha sonra çevrenin etkisiyle edinilen eşcinsellik.²⁵

Bugün, bir sapıklık/sapkınlık olmasından öte, doğal bir farklılık olarak algılanılması gerektiği düşünülen, yine de kimi çevrelerce doğal olarak karşılanan, kimi çevrelerce yadırganan ve reddedilen eşcinselliğin,²⁶ en azından sanattaki yansımalarının köleci dönemle birlikte ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle sarsılan köleci düzenin ardından, tutkusal aşklardan söz edildiği feodal dönemin* başlangıcında, kadınların konumunun görece yükseldiği görülür. Yine de bu dönemde, şövalyelerin aşık oldukları kadınlar, kendi eşleri değildir. Onlar yalnızca soy sürdürecekle yararlı bir araçtır.

Şövalyelikte, mükemmellik için Tanrı'ya tapınma kadar, kadına yönelik romantik tapınma da zorunludur. (...) Bu toplumda, saray aşkının bazı kesin kuralları vardı. Bir kere karı ile koca arasında olması mümkün değildi. Evli insanları birbirine bağlayan duygunun aşkla ilgisi olamayacağı inancı üzerine kurulmuştu; dolayısıyla aşk, evliliğin dışında aranmalıydı. Bu dogmayı anlamak için, feodal evliliklerin yapıldığı koşulları hatırlamak yeterlidir. Fıyefler evlenir, ama insanlar severdi! Koca karşısında karısı ne kadar aşağıysa, sevgilisi karşısında sevilen kadın o kadar üstün konumdaydı. Deyim yerindeyse, aşkın kendisi

²⁵Ruffié, a.g.e. s.255.

²⁶Gramick, a.g.e. s.36-44; Robert Gordis, "Homosexuality Is Not On A Par With Heterosexual Relations," *Taking Sides*. Ed:Robert T. Francoeur (Guilford, CT:Dushkin, 1991), s.45-52.

*"Feodal ilişkilerde birinci dönem (yukarı-ortaçağ) Avrupa'da aşağı yukarı 5. yüzyılda başladı ve 11. yüzyılın başına değin sürdü; Asya'da, 3. yüzyılda Çin'de, 4. ve 5. yüzyıllarda Hindistan'da, 7. yüzyılda Arabistan'da başladı; 8. yüzyılda Çin'de son buldu, ama Asya kıtasının öteki ülkelerinin çoğunda 11. ve 12. yüzyıllara değin sürdü. Feodal ilişkiler tarihinde ikinci dönem, feodalitenin açılıp gelişmesi dönemidir. Bu, aynı zamanda, zanaatlarla tarımın ikinci kez birbirlerinden ayrılma dönemi; kentlerin, ticaret ve zanaatçılığın ocağı olarak kuruluşu dönemidir. Avrupa'da, bu dönem, 11. yüzyıldan 15. yüzyıla değin sürer; Asya ve Kuzey Afrika'da ise 9. yüzyıldan 15. yüzyıla uzanır. Feodalitenin üçüncü dönemi (aşağı ortaçağ), feodal ilişkilerin gittikçe dağılıp parçalanması ve kapitalist ilişkilerin ortaya çıkışı ile kendini gösterir. Avrupa'daki bu dönem, 15. yüzyıldan 17. yüzyıla değin uzanmıştır. Zubritski, Mitropolski, Kerov, a.g.e. s.125-126.

feodalleştirilmişti; aşık, sevgilisine, vassal*ın efendisine hizmet ettiği gibi hizmet etmeliydi. (...) Şövalyelik idealindeki kadın güzel, zarif ve yapay bir varlıktı; ama romanslardan ve şiirlerden başka bir yerde yaşamıyordu.²⁷

Şövalyelikte ve daha birçok toplumsal ilişkide olduğu gibi cinsellik konusunda da din, belirleyici bir rol oynamıştır. Feodal dönemin başlangıcında ortaya çıkan Hristiyanlık gibi, büyük dinler olarak adlandırılan ve bir bakıma da ataerkil olduğu düşünülebilecek Musevilik ve İslamiyet de cinsellikle ilgili birtakım yaptırımlar ortaya koymuştur.

2. 1. 3. Din, Mit/Söylence ve Cinsellik Üçgeni

Tüm dinlerin temelinde yatan evreni, dünyayı ve yaşamı açıklama çabasının birinci evresi olarak gösterilen Adem ve Havva ikiliğinin, özünde iyilik ve kötülük karşıtlığını ortaya koyduğu söylene de bu kavramların temsilcilerini erkek ve kadında bulması bile, cinselliğin dinler tarafından da hiç küçümsenmeyecek bir yoğunlukta, tüm ayrıntılarıyla ele alındığının bir göstergesi olduğu söylenebilir. Yanı sıra, sözü edilen tektanrılı/büyük/ataerkil dinlerdeki cinsellik anlayışı ile toplumda varolan ve o anda yaşanmakta olan cinsellik arasındaki çatışmanın, dinlerin egemenliği söz konusu olduğunda bile devam ettiği, yadsınamayacak bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır ve hemen hepsinde, dişi-erkek olmak üzere, bir “ilk çift”e rastlanır.

Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığın “Adem-Havva, İskandinavların Ask-Embla, Japonların İzanami-İzanaghi, Çinlilerin Yin-Yang çiftleri ilk çiftlere örnektir. Bu ilk çiftler, Çinlilerinki gibi ilke, Moğollarinki gibi hayvan (erkek kurt Borte-Çine’yle, dişi geyik Goa-Maral) da olabilir.²⁸

Dinlerle birlikte, hemen hemen bütün inanç sistemlerinde kadın-erkek ikiliğinden söz edilebilir:

*vassal: Ortaçağda derebeylerine bağlı olan halk veya kendisinden daha büyük bir derebeyine bağlı olan derebeyi. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara:Aydın Kitabevi, 1990), s.1369.

²⁷Fatmagül Berktaş, “Ortaçağda Kadınlar,” *Tarih ve Toplum Dergisi*. S.23 (İstanbul:İletişim, 1985), s.30-31.

²⁸Orhan Hançerlioğlu, *İnanç Sözlüğü* (İstanbul:Remzi, 1975), s.264.

Hititler'in tanrıçası "Repa", Yunanlılarda "Niobe" (Niobe, doğurganlığıyla ünlü bir Frigya kraliçesinin yedi kızı, yedi oğlu varmış. – Doğrusu- Zeus, Prometheus'a olan düşmanlığı yüzünden erkek-insanların başına bela olması amacıyla ilk dişi-insan Pandora'yı yaratmıştır. Pandora, Yunan mitolojisinin Havva'sıdır.) İskandinavların "Embla"sı birer çeşit "Havva"dırlar.²⁹

Aslı arandığında,

Adem'le Havva'nın hikâyesi, kapsadığı diğer anlatımların yanı sıra insanlığın cinsel ilişkiyi nasıl icat ettiğinin hikâyesidir. İlkel mit ve folklorda buna benzer pek çok hikâye vardır (...) Efsanede daha başka temalar da yer alır: İlkel basitliğin yitirilişi, ölümün ortaya çıkışı, bilginin ilk bilinçli deneyi bu temaları örnekler. Bunların tümü de cinsellik çevresinde toplanırlar (...)

(...) İncil'de baştan sona "bilmek" cinsellikle eş anlamda kullanılmış ve fallusla temasının bir ürünü olarak gösterilmiştir. Efsanede fallus, yılan biçiminde simgelenmiştir....., efsanenin amacı....., dünyadaki tüm huzursuzlukları kadına yüklemektir. Bu nedenle ilk önce baştan çıkan ve yılan kılığına bürünmüş penisin "büyüsüne kapılan" kadın olarak gösterilir. Böylelikle Adem, cinsel suçun yükünü üzerinden atmış olur.... Mitin aktardığı ilk cinsel serüvene göre, Adem, penise kanmış kadın tarafından kandırılır. İlk erkeğin savunusu, "bana verdiğin kadın meyveyi sundu, ben de onu yedim." biçimindedir.³⁰

Din açısından benimsenen, Havva'nın Adem'in kaburga kemiğinden yaratılması, doğrudan kadını ikincil ve edilgin/nesne konumuna sokarken, erkeği de birincil ve etkin/özne konumuna yükseltir. Bununla birlikte, erkek için de kadın için de cinsellik açısından birtakım yaptırımlar vardır. Örneğin, birçok dinde görülen "sünnet", erkek olmanın ilk adımı olarak tanımlanır.

Üç büyük dinden biri olan Musevilik, ilk günahı bir ten suçu olarak görmüyorsa da dinsel görünüş altında -en azından Yahudiler için- birtakım cinsel sınırlamalar dayatmaktadır. Yasal olmayan cinsel ilişki engellenir. Bununla birlikte, kadının eşinin ölmesi durumunda, erkek kardeş (kayınbirader), ağabeyinin karısıyla evlenmek durumundadır. (Tevrat, Tesniye 25, 5-10)³¹.

Hıristiyanlıkta da cinsellikle ilgili, iki temel düşünce göz önünde bulundurularak, cinsel yaşam düzenlenir. İnsanın çiftleşmesi, ancak doğurma

²⁹Aynı, s.230.

³⁰Millet, a.g.e. s.94-95.

³¹Hayrullah Örs, **Musa ve Yahudilik** (İstanbul:Remzi, 1966), s.383-384.

amacıyla kabul edilebilir. Bunun ön koşulu da evliliktir. Evlilik dışında yasal aşktan söz edilmez. Diğer taraftan, zevk amacıyla gerçekleştirilen cinsel ilişki yasaktır. Bu yasak, evli çiftler için de geçerlidir. Bu konuda, Aziz Thomas'ın "Cinsel organlar insana zevk için değil, soyun devam etmesi için verilmiştir."³² sözleri temel alınır.

Aziz Augustin ve Aziz Jérôme'a dayanarak, "kendi karısına vurgun olan erkeğin gerçek bir zina işleyeceğini" de belirten Jacques Ruffié, Hıristiyanlıktaki cinsellikle ilgili yasaklara ilişkin örneklerin çoğaltılabileceğini vurgular:

Çiftleşme sırasında tek bir pozisyon kabul edilebilir: Erkek kadının üzerine uzanmış, kadın sırtüstü gerilmiş, oylukları birbirinden ayrılmış. Cinsel ilişkinin zamanı ve yerine ilişkin belli sayıda tabular vardır: Arife günleri, oruç ve perhiz günleri, Kudas ayininden önce, kadının adet dönemleri boyunca, kutsal yerlerde vb...³³

Özellikle Avrupa'da, kiliselerin benimsediği ve dayattığı cinsellik anlayışı, toplumdaki birtakım yapıları ve davranışları belirlerken, Avrupa ve Asya arasındaki Türk toplumu için de aynı işlevi, İslamiyet üstlenegelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndan itibaren egemen olan İslamiyet'in cinsellik anlayışının da sözü edilen diğer dinlerle benzer olduğu söylenebilir. Hıristiyanlıktan ve Musevilikten farklı olarak, ilk günah inancı, İslamiyet'te yer almamaktadır. Buna karşın, İslamiyet'te de kadın-erkek eşitliğinden söz edilmemektedir. Erkek için çokeşliliğin kabul edildiği İslamiyet'te, cinselliğin sembolü olarak görülen kadını, toplumun dışında tutmak esastır. Buradan hareketle, Antik Yunan'daki *gynéce*lerin yerini, İslamiyet'te *haremin* aldığı söylenebilir.

Genel olarak şu söylenebilir ki dinler, toplumda yaşanan cinselliğin sınırlarını çizerken, hem kadını hem de erkeği denetim altında tutmaktadır. Birtakım toplumsal yararları olduğu düşünülebilirse de zinanın yasaklanması yanı sıra, evlilik içindeki salt zevke dayalı cinsel birlikteliğin de yasaklanması gibi çeşitli baskılar, cinselliğin üreme için yalnızca bir araç olarak görülmesinin en temel, en basit göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle, üremenin söz konusu bile olamayacağı eşcinselliği de doğrudan, günah/yasak olarak göstermek kaçınılmaz bir sonuç olmaktadır.

³²Ruffié, a.g.e. s.208.

³³Aynı, s.209.

Dinler tarafından, sınırları kesin çizgilerle belirlenen cinsel yaşam, –kaçınılmaz olarak– bu sınırları aşmış ve aşacak görünmektedir. Üremenin ve zevkin birbirinden ayrılmasının, din baskısıyla bile engellenemediği ve bundan sonra da engellenemeyeceği, sıradışı olarak nitelendirilen cinsel yaşamların tarihin çok eski dönemlerinden bu yana yaşanmasıyla desteklenebilir bir görüş olarak ortada durmaktadır. Nitekim, İslam'ın egemen olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda, aşağı yukarı her yerde, sosyal ve siyasal hemen her derecede din tarafından günah sayılmasına karşın, birçok dönme bulunuyordu.³⁴

Günümüzde, özellikle modernizmin etkisiyle, sıradışı olarak adlandırılсын ya da adlandırılmasın, toplumda görülen birtakım davranışların değişikliğe uğradığı da yadsınamaz bir gerçektir. Bu noktada, kitle iletişim araçları da büyük rol oynamaktadır. Yazılı ve görsel basının yanı sıra hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanat olarak sinema da olumlu ya da olumsuz olduğu tartışılabilir başka bir dünya tablosu aracılığıyla topluma farklı davranış kalıpları sunabilmektedir.

2. 1. 4. Modern Çağda Cinsellik

"Cinselliğin Tarihi" adlı üç ciltlik yarım kalan çalışmasında Michel Foucault, çağlar boyunca insanın cinselliğinin, din ve inançlar aracılığıyla günah, yasak ve ayıp sayılmasından hareketle cinselliğin konuşulmamış, gizlenmiş, tabu olarak kabul edilmiş olmasından yakınılmasının pek de yerinde olmadığını savlamaktadır. Buna karşın, insanoğlunun üzerinde en çok konuştuğu konunun cinsellik olduğunu vurgulayan Foucault,

Yeni öğretiyeye göre, cinselliğin adı ihtiyatsız biçimde anılmamalıdır; ama görünüşleri, bağıntıları, etkileri, en ince ayrıntılarına göre izlenecektir. Kurulan bir hayalden gelip geçen bir gölge, baştan biraz geç savılan bir imge, beden mekaniği ile tinin hoşnutluğu arasında varolup da pek iyi önlenemeyen bir suç ortaklığı: Her şeyin söylenmesi zorunludur.³⁵

³⁴Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş III-XVI. ve XVII. Yüzyıllar* (İstanbul:Cem, 1994), s.433.

³⁵Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi 1*. Çev:Hülya Tufan (İstanbul:Afa, 1993), s.25.

demektedir. Buradan hareketle şu söylenebilir ki insanın cinselliğini daha çekici kılan, onun gizemli bir kılığa bürünmesini sağlayan, cinsellik hakkında durmaksızın konuşulmasıdır. Foucault, cinselliğin her alanda bir söyleme dönüştürülerek denetim altında tutulduğunu imler. Dolayısıyla, cinsellik hakkında konuşmak yasak değildir; ancak nasıl konuşulacağının sınırları belirlenmiştir:

XVIII. yüzyıldan başlayarak cinsellik, bir tür gidimli coşkuyu sürekli kıskırttı. Ve cinselliğe ilişkin bu söylemler iktidarın dışında ya da ona karşı üretilmedi; tam da iktidarın etkili olduğu yerde ve bu etkinin aracı olarak gelişti. Her yerde, konuşmaya kıskırtan şeyler düzenlendi; duymak ve kaydetmek için donatım malzemeleri, gözlemlemek, sorgulamak ve dile getirmek için yöntemler saptandı. Cinsellik deliğinden çıkarıldı ve gidimli bir varlık sürdürmeye zorlandı. Uygarlığımız herkese cinselliğini sürekli bir söyleme dönüştürmesini kabul ettiren tekil buyruktan, iktisat, eğitim, tıp, yargı alanlarında cinsellik söylemini kıskırtan, bulup çıkaran, düzenleyen, kurumsallaştıran çoğul mekanizmalara değin, kocaman bir laf ebeliği benimsemiş ve örgütlemiştir. (...) Yani, öyle ki, biz belki de her şeyden çok cinsellikten söz etmekteyiz; kendimizi bu işe veriyor, garip bir kuruntuya dayanarak asla yeter derecede anlatmadığımız, aşırı utangaç ve korkak olduğumuz, cansızlık ve boyun eğmişliğimizden dolayı bu göze batan apaçıklığı kendimizden bile sakladığımız, temel olanı bir türlü yakalayamadığımızdan yeniden aramamız gerektiği kanısına varıyoruz. (...) Modern toplumların özgüllüğü cinselliği gölgede kalmaya zorlamaları değil, onu *tek* giz olarak öne çıkarma yoluyla, kendilerini sürekli cinsellikten söz etmeye zorlamalarıdır.³⁶

Foucault'un "18. yüzyıldan itibaren cinselliğin cinsten ayrılmaya başlaması ve giderek modern günah çıkarmanın ve anatomo-siyasetin, biyoiktidarın odağı olması..."³⁷ yolundaki görüşleri Giddens'a göre hatalıdır;

modernlikle birlikte bambaşka şeyler olmaktadır: Toplumsal yaşamın yalnızca kendisi değil, eskiden "doğa" adı verilen şey de toplumsal olarak düzenlenmiş sistemlerin hükmü altına girmiştir. Üreme, bir zamanlar doğanın bir parçası ve heteroseksüel etkinlik kaçınılmaz olarak onun odak noktasıyken, cinsellik toplumsal ilişkilerin kopmaz bir bileşeni haline geldiğinde, heteroseksüellik her şeyin değerlendirildiği bir standart olmaktan çıkmış, elbette bu arada aşk da değişmiştir. Foucault'un yanılması, cinselliğin günümüzde sahip olduğu önemin, modern kontrol sisteminde taşıdığı değer yüzünden değil, yaşanan mahremiyet dönüşümünden olduğunu anlayamaması nedeniyledir.³⁸

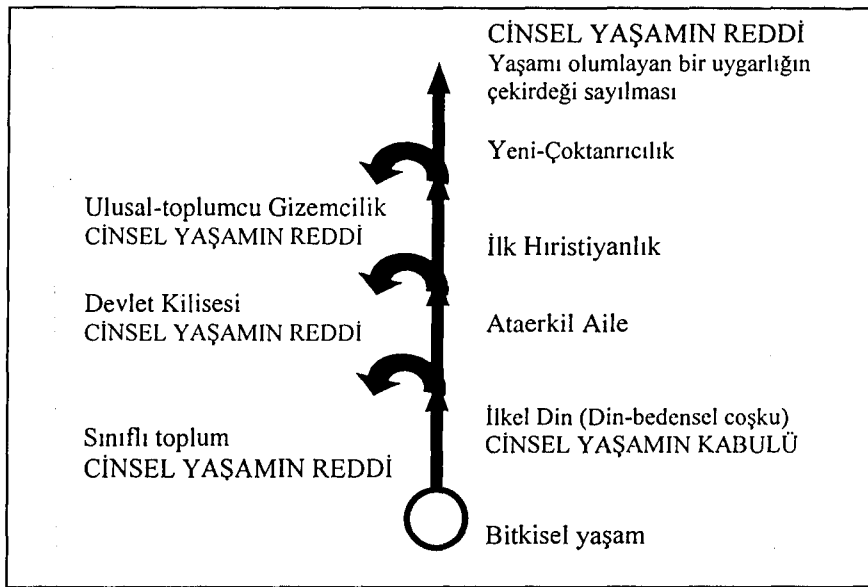
³⁶ Aynı, s.38-39,41.

³⁷ Erol Göka, "Bir Terör Olarak Aşk," *Virgül*. S.10, Temmuz-Ağustos 1998, s.21.

³⁸ Aynı, s.22.

Diğer taraftan, günümüzde modernliğin harekete geçirdiği düşünülen mahremiyetin dönüşümü sürecini yönetmeyi *de facto* üstlendiği iddia edilen kadının cinsel özgürlüğü, romantik aşk ideallerini parçalamıştır.³⁹ Buradan hareketle günümüzde, geleneksel çift kavramının* sarsıldığı söylenebilir.

Wilhelm Reich, “Cinsel Devrim” adlı çalışmasında, “yaşamın cinsel çekirdeği” üzerine düşünülmendiğini iddia eder ve “bilinçsiz cinsel kaygı insanları, yaşamı, bir yandan cinsel etkinliğin kılışal reddi olarak yadsırken, öte yandan dinsel ya da devrimci yaşantı biçiminde olumlamaya götürmektedir”⁴⁰ diyerek, bu ilintileri açıklamaya çalışan bir çizim sunar:



Şekil 1. Wilhelm Reich'in Cinsel Yaşam Modeli

Wilhelm Reich, *Cinsel Devrim*, Çev:Bertan Onaran, (İstanbul:Payel, 1995), s.279.

³⁹ Aynı, s.22. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Anthony Giddens, *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. Çev:İdris Şahin (İstanbul:Ayrıntı, 1994).

*“İnsanları gerçek yaşamda çift konusunda uyma gereğini duydukları romanesk hayal, Philemon ve Baukis efsanesidir (Philemon ve Baukis, antik mitolojide ölümün bile birbirinden ayıramadığı çiftin simgesi bir karı kocadır. Efsaneye göre Frigya’da kılık değiştirerek halkın arasına karışan Zeus ve Hermes’e yalnız bu yaşlı çift konukseverlik göstermiş, tanrıların Frigyalılar’a ceza olarak verdikleri tufandan yalnız onlar kurtulmuş ve tüm yaşamlarınca birbirini sevmiş ve ayrı ölmek istemeyen yaşlı çifti, Zeus,dalları birbirine dolanan iki ağaca dönüştürerek ödüllendirmiştir. Elisabeth Badinter, *Biri Ötekidir:Kadınla Erkek Arasındaki Yeni ilişki ya da Androjin Devrim*. Çev:Şirin Tekeli (İstanbul:Afa, 1992), s.244.

⁴⁰ Wilhelm Reich, *Cinsel Devrim*. Çev:Bertan Onaran (İstanbul:Payel, 1995), s.278.

“Cinsel tutumbilim, bilimsel buluşlarından ve toplumsal süreçlerin gözlemlenmesinden, göğsünü gere gere, şu sonuçları çıkarabilir: *yaşamın olumlanması, öznel biçimiyle cinsel zevkin olumlanması, toplumsal biçimiyle de çalışmanın halk tarafından düzene konmasıyla, en son gelişme noktasına dek desteklenmelidir.*”⁴¹

Heteroseksüelliğin odak noktası olan üreme, doğanın bir parçası olarak algılanırken, günümüzde, üreme tasarısının içinde bulunmadığı eşcinsel yaşamın kabul edilebilir bir görünüme bürünmüş olması din, gelenek gibi dışsal anlam kaynaklarının yerine insanların kendi ilişkilerine kendilerinin anlam vermesi gerektiğinin düşünülmesiyle yaşama geçirilebilmiştir. Söz konusu olgu, günümüzün cinsellik anlamındaki en büyük dönüşümü olarak düşünülebilir. Buna karşın, özellikle eşcinsellik üzerine tartışmaların devam ettiği de göz ardı edilmemelidir: “Eşcinsellik, son 25 yıl içinde psikiyatri ve tıp bilimi için hastalık değildir. İnsanların yüzde 10 kadarının eşcinsel olduğu bir durumun hastalık olmadığı belirtiliyor.”⁴²

Diğer taraftan, Türk toplumundaki cinsellik anlayışının hızla değiştiği de gözlemlenmektedir:

Cinselliğe, aşka, kadın-erkek ilişkilerine dair değerler de değişiyor. Geleneksel toplum kalıntısı “namus cinayetleri” hâlâ belli yörelerde bütün vahşetiyle sürse de, toplum bir dönemin tabu konularına daha hoşgörülü, daha yumuşak bakar oldu. (...) 1940’larda, 1950’lerde annelerinin bucak bucak sakladığı aşk romanlarına, 1990’arın gençleri gülüp geçiyor. 1960’larda, hatta 70’lerde birkaç saniyeden fazla süren öpüşme sahneleri, ya da çiftlerin biraz sonra sevişeceklerini sezdirenen soyunma sahneleri sansüre uğrarken, herhangi bir televizyon kanalında, herhangi bir dizide, herhangi bir saatte dilediğiniz kadar çıplaklık, sevişme, eşcinsel ilişki seyredebiliyorsunuz.⁴³

2. 2. Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi

Yaşamdaki yadsınamaz yeri nedeniyle cinsellik, tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatı tarafından da ele alınmıştır. Türk sinemasında da cinselliğin, daha ilk filmlerden başlayarak, ele alınan konuyu süsleyen yan temalar arasında en çok kullanılanlardan biri olduğu gözlemlenmektedir. Ancak, bu noktada cinselliğin, pek çok

⁴¹ Aynı, s.278-279.

⁴² Şahika Yüksel, “Bu Bir de Çin’de Var,” *Hürriyet*. 11 Haziran 2000, s.10.

⁴³ “Cinsellik, Aşk, Evlilik... Gerçekten Değişti mi?” *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan*, Cumhuriyet Modaları. Ed:Oya Baydar, Derya Özkan (İstanbul:Tarih, 1999), s.97.

ülkenin sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da bir sömürü aracı olarak kullanıldığı da söylenebilir.⁴⁴

Türk sinemasındaki cinselliğin boyutlarına değinmeden önce, Türk sinemasının tarihsel gelişimi üzerinde durmak, son dönemdeki değişimlerin ortaya konması açısından açıcı olacaktır.

2. 2. 1. Tarihsel Gelişim Süreci Açısından Türk Sineması

Çekilip çekilmediği konusunda birtakım tartışmalar olmasına karşın,⁴⁵ Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen Fuat Uzkınay'ın 1914'te çektiği "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı kısa belgeselden bu yana Türk sineması, değişik dönemlerden geçmiştir.

1923 yılıyla başlatılan ve 1930'ların sonlarına değin süren, Muhsin Ertuğrul'un çalışmalarının yoğun olarak görüldüğü Tiyatrocular Dönemi'nin ardından Sinemacılar Dönemi ile birlikte Türk sineması tiyatronun etkisinden kurtulmuş ve geliştirilen sinema diliyle Türk sineması, sinemasal özellikler kazanmaya başlamıştır.

1950'li yıllarda,

Türk filmlerinde harem görüntüleri, banyo sahneleri, tarihsel dekor içinde cariyeler, çıplak esir kızları ve daha sonra da kaba şiddeti içeren tecavüz sahneleri, çıplak kadınların görüldüğü deniz ve göl kıyılarında geçen öyküler ön plana çıkmıştır. Göbek dansözleri de tarihsel filmlerin ya da bir yolunu bulup öykünün gece kulüplerinde geçmesini sağlayan filmlerin vazgeçilmez parçası olmuştur.⁴⁶

Bu gelişimi izleyen 1960–1975⁴⁷ yılları arasında Türk sinemasının halk arasında giderek yaygınlaştığı görülür. Bu dönem, bir enflasyon dönemi olarak düşünülebilir. 1960'lı yıllarda toplam 1679, 1970'li yıllarda ise toplam 2022 film çekilmiştir.⁴⁸ Ancak çekilen

⁴⁴Öngören, a.g.e. s.10.

⁴⁵Burçak Evren, "İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler," *Gelişim Sinema*. S.3 Aralık 1984, s.18-19; Burçak Evren, "Türk Sineması 70 Yaşında mı? İlk Türk Filmi Üzerine Kuşkular," *Gelişim Sinema*. S.2, Kasım 1984, s.6-8.

⁴⁶Mahmut Tali Öngören, "Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik," *Videosinema*. S.5 Kasım 1984, s.60.

⁴⁷Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (Ankara:İmge, 1994), s. 183.

⁴⁸www.byegm.gov.tr *Cinema in Turkey*.

yerli filmlerde konuların sürekli yinelandığını, karakterlerin ise belli kalıpların dışına çıkmadığını görürüz. Dolayısıyla bu yıllarda Türk sineması, bir sanat olarak ele alın(a)mamış ve daha çok tecimsel bir araç olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte 1961 Anayasası'nın yarattığı görece özgür ortamda, toplumsal-gerçekçi olarak nitelendirilebilecek filmler çekilmiştir.

Genç/Yeni Türk Sineması Dönemi olarak adlandırılan 1970'li yıllarda, bir yanda seks filmleri diğer yanda ise dönemin genç yönetmenlerince çekilen ve toplumcu olarak nitelendirilebilecek filmler üretilmiştir.

Bu dönemde çekilen ve edilgin izleyiciyi şiddete iten, afişlerinden ve adlarından porno olduğu kolayca anlaşılan bu filmler, görünürdeki sıkı denetime/sansüre karşın sinema salonlarında yer alırken; toplumsal sorunlara değinen filmler, denetime takılmıştır.

1980'li yıllarda, 12 Eylül darbesiyle birlikte artan siyasal ve ahlaksal denetim ortamında Türk sinemasındaki seks filmleri yerini arabesk filmlere bırakmıştır. Toplumcu filmler ise Anavatan Partisi'nin iktidarda olduğu 1986 yılında kabul edilen 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri" adlı yasayla, film denetiminin polisten alınıp Kültür Bakanlığı'nın görevleri arasına sokulması sonucu, olanak bulunabildiği ölçüde 12 Eylül'ü eleştiren örneklerle devam etmiştir.

1980'lerin, genel resminde şu odaklaşmalardan söz edilebilir: Öncelikle geleneksel Yeşilçam Tarzı bakış açısından söz edilebilir ki bu filmler arasında arabesk filmlerle birlikte tecimsel filmler yer alır. İyi-kötü kutuplaşması başattır. Bir diğer odak noktası olarak daha gerçekçi bir bakış açısı sunulmaya çalışılan filmlerden söz edilebilir. Özellikle kadın ve kadın sorunlarına değişik açılardan bakılmıştır.

Bu değişimlerle birlikte, 1980'li yıllarda, Türk sinemasında daha önceki yıllarda ele alınmayan konuların işlenmeye başlandığı görülür. Bu konulardan biri, dünyada yaşanan feminist hareketlerin etkisiyle gündeme gelen kadın sorunlarının ele alındığı konular olmuş ve bu anlamda ortaya konulan filmler "kadın filmleri" olarak nitelendirilmiştir.

Bu dönemde, “kadın filmi” denildiğinde akla gelen ilk yönetmen olan Atıf Yılmaz’ın 1980’lerde çektiği 17 filminden 13’ünün doğrudan “kadın filmi”⁴⁹ olması ilgi çekicidir. Atıf Yılmaz, konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Son zamanlarda Türkiye’de bir feminizm hareketi başladı. Kadınların geçmişe göre daha kişilikli, daha benlikli olma savaşımı başladı. Türk kadını üç beş yıldır bilinçli olarak “Bu toplumda benim yerim nedir, erkeklerle ilişkim nedir, iş hayatında durumum nedir?” diye sormaya başladı. Bunları merak edip araştırmaya başladı. Bunun için de dernek kuruldu, kitaplar yayınlandı. Kadın Çevresi diye bir grup çalışmalar yapıyor. Bütün bunlar beni ilgilendiren konular olduğu için, ben de bu tür filmler çekiyorum.⁵⁰

Diğer taraftan, aynı yıllarda göze çarpan bir başka yöneliş de bireyin psikolojisini ele alan filmlerin çekilmeye başlanmasıdır. Her iki konuyu ele alan filmlerde cinsellik konusunun ortak olduğu söylenebilir.*

2. 2. 2. Türk Sinemasında Sunulan Karşıtlıklar İçerisinde Cinsellik

Türkiye’nin kültür hayatında yerli filmlerin ağırlık taşıdığı yıllar olarak 1960 –1975⁵¹ yılları arasını gösterirsek, çekilen yerli filmlerde konuların sürekli yinelandığını, karakterlerin ise belli kalıpların dışına çıkamadığını görürüz. Bu yıllardaki yerli yapımlarımız, ele alınan konular ve yaratılan karakterler bakımından bilindik ve izleyicilerin beklentilerine uygun olarak gerçekleştirilmektedir. Filmin adı, oyuncusu, hatta afişi bile izleyiciye ne izleyeceğini imlemektedir. Kısaca izleyici, kendisine ne sunulacağını bilerek sinema salonuna gelmeye başlamıştır. Bu filmlerin temel özelliği başı, ortası ve sonu belli olan ve önceden yordanabilen olaylar dizisini, kalıplaşmış karakterler aracılığıyla anlatmasıdır.⁵² Yerli film yapımlarındaki izleyici ile film arasındaki bu tarz ilişki, sinema sanatının değil, popüler tecimsel sinemanın gücünü yaratan bir kaynaktır.

Klasik bir anlatımı yeğleyen bu yıllardaki yerli yapımların anlatı çerçevesi giriş, gelişme, çatışmanın zirvesi ve sonuç olarak bölümlendirilir. Karakterlerin tanımlanmaya

⁴⁹Şükran Esen, **80’ler Türkiye’inde Sinema** (Eskişehir:Etam, 1996), s.23.

⁵⁰Hızır Tüzel, “Atıf Yılmaz:Filmlerim Tartışılıyor,” **Kadınca**. S.87, Şubat 1986, s.12.

*Türk sinema tarihi ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Scognamillo, a.g.e.

⁵¹Abisel, a.g.e. s.183.

⁵²Aynı, s.189.

başlanması ise, öykünün ortaya koyduğu yaşam ortamının ve yaşam dengesinin, bir dış etkenin devreye girmesi sonucu bozulmasıyla başlar. Popüler anlatılarda her şeyin ötesinde karakterlere ve onların içinde yer aldıkları olaylara önem verilmektedir. Bu karakterler de önceden yordanabilir bir niteliktedir.* Bu yapı içerisinde, Türk filmlerindeki cinsellik de geleneksel Yeşilçam tarzı bir bakış açısıyla işlenmiştir.

Bu yıllarda, Türk filmlerinde cinsellik olgusu, doğrudan doğruya kadına ve kadının çıplaklığına eşitlendiğinden,⁵³ bu alanda sömürü iyiden iyiye yerleşmiştir. Kaldı ki cinselliğin bu anlamdaki sunuluşu bile estetikten yoksundur denilebilir; çünkü, cinsellik adına sunulanların daha çok tecavüz, banyo, hamam, havuz, göl ve deniz sahneleriyle ya da gazino, pavyon gibi erkek eğlence yerlerindeki dansözlerin “göbek dansları”na⁵⁴ ilişkin sahnelerle sınırlı kaldığı gözlemlenmektedir. Bu anlayış, 1980’li yıllarda Atıf Yılmaz ile başlayan ve “kadın filmleri” olarak adlandırılan yapımlara gelinceye dek devam etmiştir. Dolayısıyla, bu süreç içerisinde Türk filmlerinde cinsellik çıplaklık, sevişme, tecavüz ve röntgencilik gibi yüzeysel ve bir anlamda kaba bir biçimde ele alınmıştır.

Türkiye’de 1960’lı yılların ortalarından başlanılarak, Türk sinemasında “aile filmi”⁵⁵ olarak adlandırılan örneklere rastlanır. Bu filmlerde ele alınan konuların ve anlatımın, içinde bulunulan toplumun değer yargılarına göre biçimlendirilmesi, birtakım anlatım klişelerinin ortaya çıkması için ortam hazırlamıştır.

Ailenin kurulması için gerekli olan her şeyden önce evlenme koşuludur ki bunun temelinde de aşk olması gerekliliği sürekli vurgulanır. Ancak birbirini seven erkek ve kadın bir “yuva” kurabilir.

Toplumu oluşturan temel ve korunması gereken bir kurum olarak ailenin yüceltilerek sunulması açısından bu tür filmlerde “iyi aile”⁵⁶ ve “kötü aile” ya da bir nedenden ötürü

* Örneğin yaratılan kadın karakter, şaşmaz bir biçimde her türlü sonuca kendini feda ederek katlanır. Erkek karakter ise ya intikam peşinde koşar ya da aileden birileriyle karşı karşıya kalır. Genelde de namuslu bir şekilde yaşamını sürmesine karşın, zorunlu olarak suç işler.

⁵³Scognamillo, a.g.e. s.510.

⁵⁴Öngören, a.g.e. s.71-72.

⁵⁵Abisel, a.g.e. s.69.

⁵⁶Aynı, s.73.

“dağılan/dağılmakta olan aile” ikiliği etrafında kurulan olay örgüsü, genelde mutlu sonla, zaman zaman da ölümle noktalandırılır.

Bu bağlamda önemli olan, ailenin düzenin neden bozulduğudur. Ailenin düzenini tehlikeye sokan nedenlerin belli başlılarını Nilgün Abisel, şu başlıklar altında toplar:

(...) hastalık ve ölüm tehlikesi, mahkûmiyet ve hapse düşme, yozlaşmış ortam ve arkadaşlar, geçim zorlukları, değişen çevre ve ilişkiler, yeni özelemler, başka kadın, başka erkek, iftiralar, yanlış bilgilenmeler(....)⁵⁷

1980 öncesi Türk sinemasında, Lütfü Akad (Gelin-Düğün-Diyet üçlemesi), Atıf Yılmaz (Hudutların Kanunu), Metin Erksan (Susuz Yaz, Kuyu) gibi yönetmenlerin, üzerinde çokça durulan aile kurumunu, köyden kente göç sorunsalı içerisinde ele aldığı görülür. Göç sorunun ele alınmasıyla birlikte Türk sinemasına köy-kent ikiliği eklenmiş oldu. Diğer taraftan, Yeşilçam filmlerindeki zengin kız-fakir erkek ya da tersi karşıtlıklar çerçevesinde ele alınan ekonomik ve toplumsal sınıf ayrımının ortaya koyduğu uyum sağlama süreci içerisindeki aile üyelerinin karşılaştığı güçlükler de sürekli işlenegelen konular arasında yer almaktadır.

Sözü edilen köy-kent, zengin-fakir karşıtlığı içerisinde yaşanan aşk deneyimlerinde kadın ve erkek de belli kalıplar içerisinde sunulur.

Yaratılan kadın karakter, şaşmaz bir biçimde her türlü sonuca kendini feda ederek katlanır. Erkek karakter ise ya intikam peşinde koşar ya da aileden birileriyle karşı karşıya kalır. Genelde de namuslu bir şekilde yaşamını sürmesine karşın, zorunlu olarak suç işler.

Özellikle köyden kente göç eden ailenin kadın üyelerinden biri –genelde ailenin gençkızı- fakirlikten kurtulmak için kurtuluşu zengin bir erkekle evlenmekte ararken kötü yola düşer. Böylelikle ailenin erkek üyeleri, bu namus sorunun çözülmesi görevini üstlenir. Dolayısıyla kadınlar ya da genç kızlar için en büyük tehlike kötü yola düşmektir.

⁵⁷ Aynı, s.73.

Erkekler için ise durum biraz daha farklı olmasına karşın, yine cinsellikle ilgilidir ve bu tehlike çoğunlukla baştan çıkarıcı bir kadının erkeği elde etmesiyle ortaya çıkar. Böylesi bir tuzağa düşen erkek eğer evliyse önce ailesini kaybedecektir.

1980’li yıllar öncesinde Türk sinemasında kurulan köy-kent, zengin-fakir, karşıtlığı içinde yaratılan kadın karakterlerin çeşitliliğinin, cinsel açıdan işlenebilecek malzemenin daha çok olması nedeniyle, erkek karakterlerinkine oranla daha fazla olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, 1980’li yıllara dek genellikle genç kadın ve erkek kahramanların aşklarının anlatıldığı Türk sinemasında, orta yaşlı karakterler de aşkları ve cinsellikleri ile filmlerde yer almaya başlamışlardır.⁵⁸

1980’li yılların sonlarında ise, etkilerini Türkiye’de de gösteren feminizm hareketinin bir uzantısı olarak, cinselliğe sürekli kadın merkezli bir bakış açısından yaklaşılmaya çalışılmıştır. Bu aşamada feminist yaklaşım, Türk sinemasında cinselliğe ve kadına geleneksel Yeşilçam tarzı bakış açısının bir kenara bırakılmasında etken olmuştur. Örneğin, bu yıllarda Atıf Yılmaz, 17 film çekmiş ve bu filmlerin 13’ü doğrudan “kadın filmi” olarak nitelendirilmiştir.⁵⁹

1990’larla birlikte “yeni dünya düzeni”nin etkisiyle, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kültürel anlamda farklı kimlik vurgularından söz edilmeye başlanmıştır.⁶⁰ Bu yeni ve tartışılabilir kültür önerisi, beraberinde getirdiği yaşam anlayışıyla birlikte hızla yayılmıştır. Tüm toplumsal kesimlerin kendilerine ait bir şeyler buldukları, ortaklaşa ürettikleri ve yine ortaklaşa tükettikleri bir popüler kültür ortamı yine aynı dönemde öne çıkmıştır.⁶¹

Bu dönemde yaşanan popülerleşme eğiliminden sinema ve sinemanın ele aldığı konular da kendine düşen payı almıştır. Aynı süreç içerisinde, popüler bir öge olarak “marjinal cinsellik” de fazlasıyla prim yapmaktadır. Dolayısıyla artık, Türk sinemasında

⁵⁸Hilmi Maktav, “1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansıması.” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1998), s.236.

⁵⁹Şükran Esen, a.g.e. s.23.

⁶⁰Işıklı, a.g.e. s.72.

⁶¹Mutlu, a.g.e. s.158.

da özellikle cinsellik alanında marjinal temalar, kişiler, yaşantılar, zevkler vb. gündeme getirilmeye başlanmıştır.

1990'lı yıllarda, o güne kadar sözü edil(e)meyen, aykırı ya da sıradışı olarak adlandırılan birtakım cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk sinemasında da ele alınıp işlenmeye, -belki de bu prim yapma özelliği nedeniyle de- kullanılmaya başlanmıştır. Lezbiyenler, homoseksüeller, travestiler, fahişeler ve diğerleri cinsellikleriyle seyirciye sunulmaya başlanmıştır. Bu noktada, cinselliğin o güne değin işlenmeyen, hatta göz ardı edilen bu yönlerinin söz konusu filmler içerisinde nasıl ele alındığı tartışılmalıdır.

2. 2. 3. Türk Sinemasında Yaratılan Kadın ve Erkek Karakterler Bağlamında Cinsellik

Türk toplumunda egemen olan ataerkil söylem, Türk sinemasına da yansımıştır. Bu bağlamda cinsellik de kadın oyuncuların üstlendikleri karakterlerde yankı bulmuştur. Erkek oyuncular ve erkek karakterler olarak akla ilk gelen isimler Ayhan Işık, Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır vb. isimler olmuştur. Bu isimlerden Ayhan Işık, Türk sinemasının temiz delikanlısı olarak akıllarda yer etmiştir. Bununla birlikte Türk sinemasının ilk jönü olarak anılmaktadır.⁶² Tarık Akan ise, romantik komedilerde çizdiği temiz aile çocuğu kompozisyonuyla başladığı sinemada, ilerleyen yıllarda toplumsal içerikli filmlerin vazgeçilmez oyuncusu olmuştur. Cüneyt Arkın, "vurdulu kırdılı" filmlerin dövüşen kahramanı ya da babacan, sert; ama iyi erkek rollerinin değişmez oyuncusu olarak birçok filmde rol almıştır. Beyazperdenin sert erkeği rolünü yıllarca sürdüren Kadir İnanır, fotoroman oyunculuğundan sinemaya geçmiş ve ağırlıklı olarak başrolünü Türkan Şoray'la paylaştığı çok sayıda film çevirmiştir.⁶³

Sözü edilen erkeklerin ortak yönleri olarak hiçbirinin, cinsellikleriyle öne çıkmadıkları söylenebilir. Buna karşın, kadın oyuncular her şeyden önce kadın olarak, dolayısıyla

⁶²Burçak Evren, "Bizim Yıldızlarımız:Erkek Oyuncular," 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları. Ed:Oya Baydar, Derya Özkan (İstanbul:Tarih, 1999), s.149.

⁶³"Seyirci, Türk Sinemasıyla 90'lı Yıllarda Barıştı," Hürriyet. 29 Ekim 1998, s.31.

cinsellikleri bağlamında birtakım özellikleri ön plana çıkarılarak izleyiciye sunulmuşlardır.

Türk sinemasının ilk yıllarındaki filmlerde, “gayr-i müslim” kadınların rol aldığı görülür. Türk sinemasında ilk Müslüman kadın oyuncu Bedia Muvahhit’in sinemaya başlaması 1923 yılına denk düşmektedir.

1923'te Muhsin Ertuğrul, Halide Edip'in romanından esinlenerek Ateşten Gömlek adlı filmi çekmeye karar verdi. Kurtuluş Savaşı'nı anlatan bir filmde yabancı bir oyuncunun oynamasına gönlü razı olmadığı için de gazeteye verdiği ilanla oyuncu aradı. Bu ilana başvuranlardan Bedia Muvahhit ve Neyire Neyir sinema oyuncusu oldular. Neyire Hanım daha sonra Muhsin Bey ile evlendi.⁶⁴

Türk sinemasının tarihsel gelişim sürecinde, 1980'li yıllara gelene değin ataerkil söylemin, yerli yapımlarda da fazlasıyla egemen olduğu söylenebilir.

Kadını yalnızca ev çevresinde yer alan eşlik ve annelik rolleriyle sınırlayan ataerkil kültürün egemen olduğu Türk toplumunda üretilen filmlerde yaratılan kadın karakterlerin de başlangıçta bu anlayışı olumladığı söylenebilir. Bunun dışında kalan kadın karakterlerin de dansöz, fahişe, metres vb. gibi yine erkek hizmetine sunulanlar olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, kadının konumu, erkeğe göre daha az değerlidir. Erkek ayrıcalıklı durumunu korur. Bu anlamda kadın, “öteki”leştirilmiştir. Özellikle, salon komedilerinin, köy, aşk, namus filmlerinin bolca çekildiği 1950'li ve 1960'lı yılların Yeşilçam Sineması'nda⁶⁵ kadın, -genelde ve yalnızca- aşkın, namusun ve cinselliğin anlatımında kullanılmıştır. Öyle ki, Türk filmlerinde rol alan hemen her kadın oyuncu, üstlendiği rollerle eşleştirilerek, bu rollerin/karakterlerin, ayrılmaz ismi olarak anılma noktasına kadar gidilmiştir. Böylelikle, Türk sinemasının ilk dönemlerinde öne çıkan kadın oyuncular, seyirci karşısına farklı karakterlerde çıkmamıştır denilebilir.

Türk sinemasının tarihsel gelişim sürecinde 1930'lu 1940'lı yıllara damgasını vuran kadın oyuncuların başında adı anılabilecek ilk isim olarak Cahide Sonku'dan söz edilebilir. Burçak Evren'in,

⁶⁴Burçak Evren, “Yeşilçam Starları,” *Hürriyet, Tatil* 10 Ekim 1998, s.2.

⁶⁵Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* (Ankara:Ayyıldız, 1994), s.15.

Erkeklerin peşinden koştuğu bir yıldızdı. Gerçek yaşamında da ayakkabısından şampanya içilen, ziynet eşyalarına boğulan biriydi. O kadar güzeldi ki, Türk halkına uzak gelen sarışınlığı bile dezavantaj olmadı. Bana göre gelmiş geçmiş en güzel sinema oyuncusu...⁶⁶

sözleriyle anlattığı Cahide Sonku'yu, Agâh Özgüç "ilk simge, ilk kadın yıldız"⁶⁷ olarak anmaktadır.

Cahide Sonku'nun ardından, aynı dönemin oyuncularını olan; ancak, birbirine zıt rollerde Muhterem Nur ve Belgin Doruk, Türk sinemasında yine belli kalıplar içindeki kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhterem Nur, "kenar mahallenin namus timsali, ızdırap çeken, masum ezik kızyken; Belgin Doruk şımarık, güzel, zengin, kentsoylu içi boş kukla bebek"⁶⁸ olarak Türk sinemasında yer edinmiştir. Bununla birlikte Seçil Büker, Belgin Doruk'u cinsellikten uzak hanımefendi olarak değerlendirir:

Belgin Doruk cinselliği yaşamamış "genç kız" olarak gözleriyle davetkâr olmaya çalışır, ama sonuca ulaşamaz, bu duruma pek de üzüldüğü söylenemez, belki de sonuca ulaşmaya da niyetli değildir. O yaşarken melek olmayı yeğler. Cinselliğinden arındığı için mutludur.⁶⁹

Türk sinemasının "kare ası" olarak adlandırılan Türkân Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik arasında Türkân Şoray'ın, ıslak dudakları ve uzun kirpikli baygın bakışlarıyla hem filmlerdeki erkeklerin hem de erkek seyircilerin aşık olduğu kadın olarak başladığı film serüveni, tapılacak kadın mitosuna dönüştü; ancak sonrasında değişen koşullara uygun olarak farklı rollerle de seyircinin karşısına çıkmaya başlayan Türkân Şoray'ın değişmeyen özelliklerinden biri olarak ünlü "Türkân Şoray yasa(k)ları" anılabilir. Diğer taraftan, Türkân Şoray'ın diğer üç isimden farklı olarak, daha çeşitli rollerin kadını olduğu da söylenebilir.

Her ne kadar "güzel ve yetenekli bir oyuncu" olarak görülmesine karşın, "sarışınlığı ve Avrupalı fiziği, seyircinin onunla özdeşleşmesini zorlaştırdı"⁷⁰ denilebilirse de sarışın, masum yüzlü genç kız tipiyle Filiz Akın, Türk sinemasının romantik kızı olarak adlandırılmıştır.

⁶⁶Evren, 1998, a.g.e. s.2

⁶⁷Özgüç, a.g.e. s.32.

⁶⁸Evren, 1998, a.g.e. s.2; Özgüç, a.g.e. s.34-35.

⁶⁹Seçil Büker, "Yüzler ve İletiler," *Radikal İki*, 26 Aralık 1999, Pazar, s.7.

⁷⁰Evren, 1998, a.g.e. s.2.

1963 yılında sinemaya ilk adımını attığı ve Metin Erksan'ın yönettiği “Susuz Yaz” filmiyle Berlin Film Festivali'nde 'Altın Ayı' ödülü alan Hülya Koçyiğit, sinemaya başladığı ilk filminden itibaren, ailenin uslu kızı tipiyle, düzgün fiziğiyle ilgi görmüştür. Hülya Koçyiğit'in de başlangıçta, umutsuz aşk kurbanı saf, masum kadinken, “Gelin, Diyet, Düğün” üçlemesiyle tip çeşitlendirmesine gittiği, sonrasında kentsoylu kadın tipine yöneldiği söylenebilir.⁷¹ Hülya Koçyiğit, sinemada canlandığı tiplerle ilgili olarak, 1980'li yılların sonunda şunları söylemiştir:

Fark ettim ki bir kalıba sokulmuşum. Ben “bacım”, “ablam”, “yengem” olmuşum. Yani seyircinin kendi kadını kimse, ben o olmuşum. Ya ablasıyım, ya kızkardeşiyim ya da kardeşinin karısıyım. Kadın denince, o cins bir kadını ben. Karısı değilim, karısı isem sevgilisi değilim. Yani benim namusumdan o sorumlu, böyle bir duygu var Türk erkeğinde. Hülya Koçyiğit, deyince benim namusuma çok saygı duyuyor ve benim namusum için cinayet işleyebiliyor. Ama beni hiçbir zaman cins olarak “kadın” diye değerlendirmemiş, düşünmemiş. Gerçekte var olan özelliğimi silmiş kafasından.⁷²

Sözü edilen dörtlünün içinde, Agâh Özgüç tarafından “az gelişmiş bir mahalle kızı”⁷³ olarak anılan Fatma Girik, biraz da tuttuğunu koparan, hırçın tavrı nedeniyle zaman zaman “erkek gibi kadın” tanımına uyan rolleriyle Türk sinemasında önemli bir yer edinmiş denilebilir.

Sözü edilen kadın oyuncuların ve üstlendikleri rollerin cinsellik anlamında ortaya koyduklarının, birbirlerinden farklı olduğu söylenemez; çünkü başlangıçta,

Türk filmlerinde, starın fahişe ruhlı da olsa sevişmesi yasaktı. Seyirci bunu kaldıramıyordu. Ama gerçek yaşamda cinsellik var. Dolayısıyla starın yanında ikinci bir kadın oyuncu olurdu. İyi kadın esmerse kötü kadın sarışındı. Bir kadının işlevini iki kadın görüyordu. Cinselliği ön planda olan bir kadına ihtiyaç vardı.⁷⁴

Bu gereksinimi karşılayan isim olarak Neriman Köksal gösterilebilir. Agâh Özgüç, Neriman Köksal* için, Selim İleri'den alıntılanarak “endamı yerinde bir halk kızı”⁷⁵

⁷¹Özgüç, a.g.e. s.37-38.

⁷²Ümit Aslanbay, “Ben Seyircinin Bacısıyım,” *Cumhuriyet Dergi*. S.59, 5 Nisan 1987, s.6.

⁷³Özgüç, a.g.e. s.37.

⁷⁴Evren, 1998, a.g.e. s.2.

* Saadet Baraner takma adıyla romanlar yazan Suat Derviş'in en önemli romanlarından biri olan Fosforlu Cevriye, Türkiye'de ancak 1968'de geniş okuyucu kitlesine ulaşır. Neredeyse yazarından daha ünlü olan Fosforlu Cevriye, Türk Sineması'nda Neriman Köksal'la anılır.

⁷⁵Özgüç, a.g.e. s.34.

diyorsa da, “ilk vamp kadın oyuncularımızdan biri”⁷⁶ olduğu da düşünüldüğünde, bundan çok daha fazlası olduğu söylenebilir. Gerçek yaşamla örtüşen kadının az olduğu ve cinselliğin örtük bir biçimde sunulduğu dönemde, sarışın Neriman Köksal’ın sinemanın görsel etkileyciliğiyle dişiliğini bütünleştirmeyi başardığı vurgulanabilir. Köksal, kendisiyle yapılan bir ropörtajda, öpüşme sahneleriyle ilgili olarak şunları dile getirir:

İlk öpüştüğüm erkek artisti hatırlamıyorum. Rahmetli Nazım İnan vardı, ağzının kenarına tükürükleri saçılırdı. Ona çekimden önce “Sen ağzını toparla, ben seni öpeceğim” derdim. Öpüşlerimizde kafamızı salladık uzun görünsün diye. Dudak dudağa gelirdik, şimdiki gibi dudaklar ağzın içinde emilmezdi.⁷⁷

Türk sinemasında cinselliğin, yaşamın gerçek bir parçası olarak ele alınmaya başlandığı/çalışıldığı yıllarda Türk seyircisinin karşısına Müjde Ar’ın çıktığı görülür.

Müjde Ar, Türk halkının en ucuz ve tek eğlence aracı olan sinema, televizyonun etkisiyle seyirci kaybetmeye başladığı 1970’li yıllarda, Halit Refiğ’in TRT için çektiği “Aşk-ı Memnu” adlı televizyon dizisindeki “Bihter” adlı rolüyle tanınmıştır.

80’li yıllarda, feminizm hareketinin Türk sinemasındaki yansımasının bir sonucu olarak çekilmeye başlanan “kadın filmleri”nin yanı sıra Müjde Ar’ın ve onunla birlikte, Ahu Tuğba, Banu Alkan, Serpil Çakmaklı, Oya Aydoğan ve diğerlerinin çıplaklıklarıyla filmlerde boy gösterdikleri gözlemlenir. Sözü edilen kadın filmlerinde, köylü ya da kentli kadının ataerkil ideolojiye karşı gelişi, genelde kocaları/sevgilileri ile olan savaşimleri noktasında birleşirler. Türkiye’de “özgür kadın olmak”tan anlaşılan, yüzeysel olarak, kadının kocasını/sevgilisini terk ederek, kendine bir iş bulup maddi özgürlüğünü kazanması olmuştur. Ardından ya da eşzamanlı olarak gelişen bir diğer süreç de kadının bir başka erkek bulmasıdır. İkinci bir seçenek de özgür ama yalnız kalmaktır. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, bu anlamda ortaya konan kadın tiplerleri, yanıltıcı bir özgürlük olarak düşünülebilir.

⁷⁶Evren, 1998, a.g.e. s.2.

⁷⁷“Erkek Gibi Yetiştirildim,” *Hürriyet*. 8 Mart 1999, s.6.

1970'li ve 80'li yıllarda yaşanan bu süreçte Müjde Ar, kadın cinselliğini Türk sinemasına özgürce taşımasıyla, kendisine önemli bir yer edinmiştir:

Türk sinemasında cinselliğin bir sevginin doğal uzantısı olduğu imajını veren, ikisini bir arada kendi bünyesinde toplayan kadın Müjde Ar'dı. Fahişe ise yatağa giriyordu. Çünkü onun olduğu dönemde yaşamımıza televizyon girdi. Kimi değerleri ortadan kaldırdı. O güne kadar kadınları tek boyutlu görüyorduk. İyi kadın, kötü kadın. Türkan Şoray'ın fahişe rolünü oynadığı bir çok filmi vardır, ama diz kapağından yukarısını göremezsiniz. Dallas gibi dizilerden sonra insanlar bu masalları yutmamaya başladı.⁷⁸

1980'li yıllarda, Atıf Yılmaz'ın çektiği on 13 “kadın filmi”nden altısının başrolünde Müjde Ar'ın oynaması ilgi çekicidir. Hasan Bülent Kahraman, Türk Sineması ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi incelerken, Müjde Ar'la ilgili olarak şunları söyler:

İlk dönem Türk sinemasının Şoray'ı, Akın'ı Koçyiğit'i, Girik'i artık eskisi kadar önemli değillerdi ve yeni kitlelere yeni bir ikon gerekiyordu. Bu ancak Müjde Ar olabilirdi. Çünkü Müjde Ar, önce içerik filmlerinde görülmesi nedeniyle “ciddi” basın ve eleştirinin de yanında yer aldığı, destek verdiği birisiydi. İkincisi Müjde Ar soyunuyordu. Asıl önemli olan buydu. Öyle de oldu. O toplumsal içerikli, önemli sorunsallara yönelmiş görünen filmlerde Ar, hazırlanan kılıfı oldukça iyi uydurmuştu üstüne. Hem düşününüz ki, bilinçlenen kadın olgusu gibi önemli bir sorun vardı filmde, hem de her sahne Müjde Ar'ın vücudundan görüntüler yansıtmaktaydı perdeye. Hem büyük şehirde ayakları üstünde durmaya çabalayan küçük ve kapalı ailenin sorunları, işte gelenek çatışması gibi bir bağlamda adeta meta fetişizmine kayan tavırları da vurgulayarak işliyordu, hem de Müjde Ar vücudunu gene çekinmeden sergiliyordu.⁷⁹

Filmlerde soyunmasının dozunun, içinde bulunduğu toplumun sınırlarına uygun olduğunu düşünen müjde Ar,

Çıplaklık, çıplaklıktır. Her toplumun ahlak kurallarına göre değişen bir şey bu. Çıplaklığa ölçsüz gözüyle bakmıyorum ben. Bunun bir sınırı olması lazım bence. Bizim toplumumuz Batı gibi değil. Ben Batı toplumunda bir oyuncu olsaydım, o zaman ben de sınır koymazdım.⁸⁰

demektedir. Diğer taraftan, çıplaklığın neye, kime göre çıplaklık olduğu da tartışılabilir. Konuyla ilgili olarak John Berger'ın “Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır”⁸¹ saptaması yerinde görünmektedir.

⁷⁸ Evren, 1998, a.g.e. s.2.

⁷⁹ Hasan Bülent Kahraman, “Türk Sineması ve Popüler Kültür,” *Sanat Olayı*. S.37, Haziran 1985, s.68.

⁸⁰ Yener Süsoy, “Ayın Yıldızı: Müjde Ar,” *Bravo*. Ocak 1982, s.25.

⁸¹ John Berger, *Görme Biçimleri*. Çev: Yurdanur Salman (İstanbul: Metis, 1995), s.50.

1980’li yıllarda Türk sinemasının cinsel objesi olarak görebileceğimiz Müjde Ar’ın yerini, 1990’lı yıllarda Hülya Avşar’ın aldığı söylenebilir de Avşar’ın, daha önce sözü edilen kadın oyuncularından farklı bir yerde olduğu iddia edilebilir. Sözü edilen farklılık, artık eskiye oranla çok daha az film çekilmesinden dolayı, bir döneme damgasını vurabilecek “yıldız” oyuncuların yaratılmamasından kaynaklanmaktadır. Hülya Avşar’ın, son dönemde Türk sinemasındaki yerinin, -Berlin In Berlin filmindeki “mastürbasyon sahnesi”nde olduğu gibi “olay” yaratan rolleri kabul etmesi göz önünde bulundurulduğunda- belki de gereğinden fazla “cesur/cüretkâr” davranabilmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Diğer taraftan Hülya Avşar, yalnızca bir sinema oyuncusu değil, 1990’lı yılların en iyimser bakışla genel geçer koşulları gereği şarkıcı, televizyon programcısı, tiyatro oyuncusu, tenisçi, medyatik anne/eş...vd. olarak adını gündemde tutmayı başarabilen bir kadın olarak, her alanda adı anılmazsa olmaz bir isim olarak görülmektedir. Bu anlamda Hülya Avşar’ın Türk sinemasındaki yerinin yeniden düşünülmesi gerektiği ortadadır.

1980’lerin sonlarından 1990’lı yılların sonlarına gelindiğinde ise, sinema oyuncusu olarak aranan ölçütlerin değiştiği görülmektedir. Bu nedenle, Burçak Evren’in

Son beş yıl içinde sinemaya damgasını vuran kim deseniz aklınıza bir isim gelmeyebilir. En son Zuhal Olcay çıktı. Artık dönem oyuncuları çıkmıyor, çünkü çekilen film sayısı azaldı. Oyuncular artık sinema ve tiyatro kökenli değil, televizyon kökenli. Sinema starlarının yerini televizyonun yarattığı starlar aldı; ses sanatçıları, pop yıldızları, dizi oyuncuları gibi.⁸²

sözleri, yerinde bir değerlendirme olarak düşünülebilir.

Burçak Evren’in açıklamalarına ek olarak Fetay Soykan’ın,

Sinemamızın geçmişindeki, “jön”ler, “jöndam”lar, “star”lar, kitleleri etkileyen, ağlatan güldüren genç-güzel oyuncular, şablon tipler vardı. Giderek bu şablonlar silinmeye başladılar. (...) Sinemacılar, sanatçılar da kabuk değiştirmeye başladılar.⁸³

sözleri de Türk sinemasında kalıpların kırıldığını imlemektedir.

⁸²Evren, 1998, a.g.e. s.2.

⁸³Fetay Soykan, “Türk Sinemasında Kadın.” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1990), s.172.

Son dönem Türk filmlerindeki kadın oyunculara bakıldığında birçoğunun fizikleriyle öne çıkan “modeller/mankenler” olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım, Türk sinemasını oldukça fazla etkileyen Hollywood sineması için de geçerlidir. Türkiye’de ve dünyada izlenme rekorları kıran pek çok filmde, kimi zaman başrol oyuncusu kimi zaman da başrol oyuncusuna eşlik eden ve çoğu zaman da bir “görsel şölen” sunan modellere rastlanmaktadır. Bu anlamda, Türk sinemasında gösterilebilecek son örnekler olarak; Gani Müjde’nin yönettiği “Kahpe Bizans” ve Mustafa Altıoklar’ın yönettiği “Asansör” filmlerinde oynayan Demet Şener; yine “Asansör” filminde rol alan Arzu Yanardağ, ilk akla gelen isimler olarak sıralanabilir. Bu isimlerin ortaya koyduğu cinsellikle ilgili öğelerin, Hande Ataizi örneğinde olduğu gibi, salt çıplaklıkları ya da soyunmaları bağlamında ele alındığı söylenebilir.

2. 3. 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler

Araştırmanın bu bölümünde, EK 1’de sunulan 1990’lı yıllara ait filmler taranarak, Türk sinemasında sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin sunumlar ortaya koyan filmler belirlenmeye çalışılmıştır.

Tarama sonucunda, Türk sinemasında sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin filmlerin, özellikle 1992 yılından başlayarak, söz konusu olmaya başladığı söylenebilir.

Diğer taraftan, 1990’lı yıllara ait filmler, iki ayrı başlıkta incelenebilir. Bunlardan birincisi “1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Fahişelere İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler” ikincisi de “1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler” olarak başlıklandırılabilir.

2. 3. 1. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Fahişelere İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler

Türk sinemasında cinsellik bağlamında en çok işlenen, kimi zaman filmi süsleyen bir yan tema, kimi zaman da filmin ana teması olarak işlenen “fahişenin ve fahişelik anlayışının”, 1990'lı yıllarda yeni bir yaklaşımla sunulmaya başlandığı söylenebilir. Bu anlamda İki Kadın (1992), Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1993) ile Masumiyet (1997) filmleri en belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

İkinci başlık altında incelenen filmlerde de fahişe(ler) ve fahişeliğe ilişkin göndermeler bulunmaktadır; ancak özellikle adı anılan üç filmde fahişe(ler), ana temayı oluşturan olmazsa olmaz öğelerden biri olarak yer aldığından ve filmlerde, sıradışı fahişelerin yaşamlarına ilişkin sunumların ortaya konulduğu düşünüldüğünden, en belirgin örnekler olarak nitelendirilmiş ve incelenmeye çalışılmıştır.

Diğer taraftan, birinci başlık altında incelenen film(ler)de yer alan sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin vurgu noktaları da belirtilmeye çalışılmıştır.

2. 3. 1. 1. Sıradışı Bir Fahişe: İki Kadın

2. 3. 1. 1. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1992

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Yönetmen Yardımcısı: Ayhan Çetin

Kurgu: Mevlüt Koçak

Yapımcı: Ayhan Çetin

Z-Film

Oyuncular: Fahişe (Zuhal Olcay), Kadın (Serap Aksoy), Bakan (Haluk Bilginer), Avukat (Tunca Yönder), Lokantacı (Nejat Boren), Arkadaş (Sabahattin Çetin), Küçük Kız (Göknil Vuran), Baba (İlhan Dolunay).

2. 3. 1. 1. 2. Filmin Özeti

“İki Kadın” filmi, küçük bir kızla annesinin, gezintileri sırasındaki konuşmalarıyla başlar. Gözleri görmeyen küçük kızın annesi, genç ve güzeldir. Gezintiden sonra, evlerine gelirler. Kadın, dışarı çıkmak için hazırlanır.

İki adam eşliğinde bir otele gelen kadını bir başka adam beklemektedir. Adamın, bir bakan; kadınınsa bir fahişe olduğu anlaşılır. Aralarındaki kısa süreli konuşmadan sonra bakan, fahişeyle birlikte olmak istemez ve ona gitmesini söyler. Aralarında tartışma çıkar ve bakan, kadına tecavüz eder. Sonrasında kadın, bakanın adamları tarafından hırpalanarak otelin arka kapısından dışarı atılır.

Kadın arabasında, yol boyunca, “bunun hesabını soracağını” yineleyerek evine döner. Ertesi gün, bir avukatla görüşmeye gider. Başlangıçta, bir bakan hakkında dava açmanın zorluğundan söz etse de avukat, davayı üstlenir.

Bakan ve karısı, açılan davayı, gazete haberlerinden öğrenirler. Bir basın toplantısı yapan bakan, her şeyin bir komplo olduğunu ileri sürerek, olayı yalanlasa da her yerde, bakanın davası gündemin en önemli konularından biri durumuna gelmiştir.

Gazeteciler, kadının da peşini bırakmazlar. Onları evine alarak sorularını yanıtlamaya çalışsa da bir kadın gazetecinin dışında kimse onu anlamayacaktır.

Davanın, televizyona da yansımış olması olayın daha geniş boyutlara ulaşmasına neden olur. Kızının bir fahişe olduğunu öğrenen babası, kadının evine gelir. Kendisine gönderdiği paraları kadına geri verir ve bir daha para göndermemesini ister. Aralarında herhangi bir tartışma çıkmaz; tersine babası olabildiğince sessiz ve anlayışlıdır.

Bakanın yaşamında ise her şey alt üst olmuştur. Karısı ondan uzaklaşır. Gerçeği yalnızca, bakan ve kendisine o gece fahişeyi ayarlayan arkadaşı bilmektedir ve olayı ört bas etmenin yolunu aramaktadırlar.

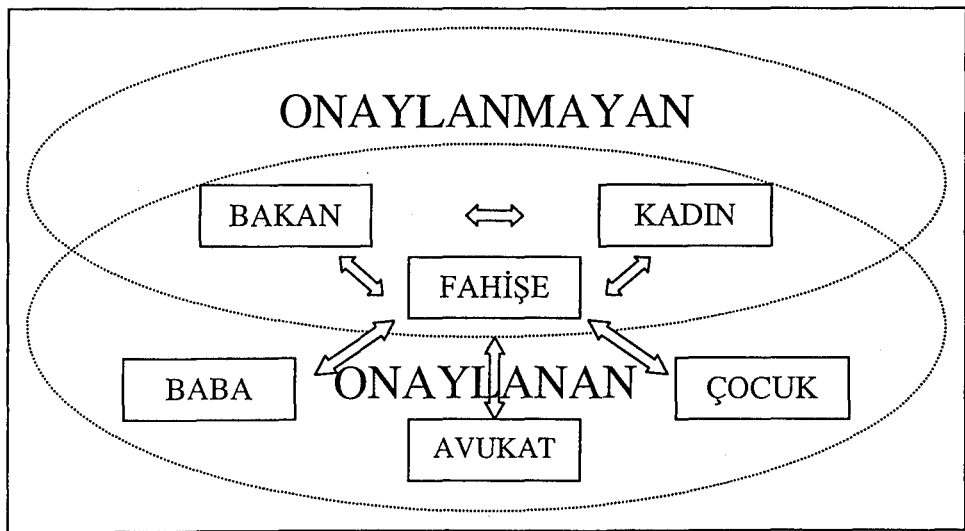
Davanın ilerleyen aşamalarında kadın, paraya gereksinimi olduğundan bir iki “iş” almak zorunda kalır ve çağrıldığı yere gider. Kendisini bakanın karısı beklemektedir. Aralarında geçen konuşmanın ardından bakanın karısı, bunun bir komplo olmadığını anlar. Aynı gece bakan, karısının kendisinden daha da uzaklaştığını görür.

Kadın ve bakanın karısı tekrar buluşurlar. Birbirlerinin sorunlarını paylaşarak, eğlenerek birkaç gün geçirirler. Aralarındaki ilişki, dostluğa dönüşür. Öyle ki, bakanın karısı, davanın bakanın lehine sonuçlandığı haberini öğrendiğinde bile, kocasının yanına gitmek yerine kadına destek olmayı yeğler ve onu evine davet eder. O geceyi, çok eski birer dost gibi geçirirler. Sabah, karısının evine gelen bakan, ikisini bir arada görünce, fahişeye saldırır ve evden kovar.

Daha sonra görüşmemelerine karşın, bakanın karısı, fahişenin evine gelir; ancak beklediği gibi karşılanmaz. Her iki kadının da değerleri birbirinden farklıdır.

2. 3. 1. 1. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“İki Kadın” filmindeki ilişkilere bakıldığında öncelikle, filmde yer alan hiç kimsenin birer adı olmadığı görülür. Filmdeki her karakter, temsil ettikleri toplumsal rollerle izleyiciye sunulmaktadır. Bu bağlamda, “İki Kadın” filmindeki ilişkiler şu şekilde gruplandırılabilir:



Şekil 2. İki Kadın

Fahişe-Bakan

Filmde sunulan fahişe ile bakan arasındaki ilişki, başlangıçta bir alış-veriş ilişkisidir; ancak bakanın fahişeye tecavüz etmesiyle hukuki ve aynı zamanda toplumsal bir boyut kazanır.

Öncelikle, bir kadın olmasının yanı sıra bir fahişenin merkeze alındığı görülür. Bu noktada temel bir farklılık göze çarpmaktadır. Kadın, fahişeliği profesyonel anlamda yapmaktadır. Onun için fahişelik, “akıllıca” kullanıldığında sıradan bir işten farksızdır. Böylelikle, oldukça lüks bir ev satın alabilmiştir.* Yaşam biçimi de standartların üzerinde görünmektedir.

Filmde sunulan, sıradan bir fahişe değildir. Her şeyden önce, üniversite öğrenimine başlamış; ancak kendi isteğiyle devam etmemiş ve “orospu olmayı kendisi seçmiştir”, kendi sözleriyle belirttiği gibi “klasik düşmüş kadın” öyküsü, “İki Kadın” filminde sunulan fahişe için geçerli değildir.

Diğer taraftan, erkekler arasında da oldukça “ünlü” bir fahişedir. Bu erkeklerin de sıradan erkekler olmadığı söylenebilir; çünkü ünü bir bakana kadar ulaşabilmiştir.

Filmde sunulan bakan ise, evli bir erkektir. Politik yaşamında başarılı görünmektedir. Daha önce karısını aldatıp aldatmadığına ilişkin net bir bilgi verilmemesine karşın, bu fahişeyi başlangıçta reddetmesinden ve karşılaştıkları andaki sıkıntılı tavırlarından hareketle, filmde gösterilenin ilk olduğunu varsayabilirsek de böylesi bir ilişkiyi ayarlayabilecek arkadaşlarının olmasından hareketle –çünkü fahişeyi bakana, bir arkadaş önermiştir- en azından, karısını aldatabilecek bir erkek olduğu söylenebilir.

Fahişeyle bakanın buluşma şekli de -doğal olarak kabul edilebileceği gibi- gizli saklıdır. Fahişe, bakanın adamları tarafından, bakanın “huzuruna” çıkarılır. Lüks bir otel

* Tezin konusu gereği üzerinde ayrıntılı olarak durulmayan filmdeki mekân kullanımına ilişkin olarak fahişenin evinden başlayarak, otel, göl kıyısındaki ev ...vd. göz önünde bulundurulduğunda, gösterişli mekânların kullanıldığını görüyoruz. Bu anlamda Algan’ın “...reklam filmlerinde rastlayabileceğimiz bir görüntü estetiği” olarak nitelediği anlayışın “İki Kadın” filminde de başat olduğu söylenebilir. Bkz. Necla Algan, “80 Sonrası Türk Sineması’nda Estetik ve İdeoloji,” 25. Kare. S.16. Temmuz-Eylül 1996, s.7.

odasında gerçekleşen buluşmanın ilk anında, bakanın oldukça gergin, fahişeninse tam tersine oldukça rahat olduğu görülür.

Bakan, öncelikle “Seni çok övdüler. Özelliğin ne diye bakıyorum.” diyerek kadını baştan aşağı süzer. Kendine güvenen bir erkek izlenimi yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Fahişeninse, ilk söylediği “Ne yapmamı isterdiniz?” olur. Çünkü o, profesyonel bir fahişedir.

Bir süreliğine söyleşmeyi yeğleyen bakan, fahişeye “Göründüğün kadar aptala benzemiyorsun sen” der; fahişe de “fahişelik içgüdü”yle, bakana “sen de görünmek istediğin kadar kendine güvenmiyorsun” der.

Aralarında geçen bu konuşmalardan sonra fahişe, bakanı “rahatlatmaya” çalıştığı sırada, bakan “sevişmek” istemediğini söyler. Fahişenin odadan ayrılırken “Madem beceremeyeceksin niye orospu çağırırsın ki” demesi, bakanı çileden çıkarır ve bakan, “becerebileceğini”, dolayısıyla “erkekliğini” kanıtlamak için fahişeye tecavüz eder ve daha sonra onun gitmesini ister. Odadan çıkarken fahişenin, “inşallah senin karına da aynı şeyi yaparlar” demesi ilginçtir; çünkü bu cezalandırma erkeği cezalandırmanın ötesinde, yine bir başka kadını cezalandırmaktır. Bir kadının, kocasını cezalandırmak adına, adamın karısına, yani yine bir kadına tecavüz edilmesini isteyebilmesi düşündürücüdür.

Tecavüzün ardından kadın, bakanın adamları tarafından hırpalanarak otelden atılır. Yol boyunca, yaşadığının hesabını soracağına dair yeminler eder; ancak bir kadının tecavüz davası açması, üstelik bir fahişenin bir bakana tecavüz davası açması hiç de sandığı kadar kolay değildir. Her şeyden önce o bir fahişedir. Bu nedenle, toplumsal bakış açısına göre, tecavüz de dahil her şeye katlanmak durumundadır. Bakan bile, böyle düşündüğüne ilişkin basın toplantısında bir imada bulunabilir. Diğer taraftan, basın toplantısında bir muhabirin de dillendirdiği gibi “Bir fahişeye isteği dışında sahip olmak tecavüzdür”. Tüm olumsuzluklara karşın dava açabilecek bir avukat bulabilir; ancak dava bakanın lehine sonuçlanır.

Olay ortaya çıktığında, bakan ve karısı arasındaki ilişki de alt üst olacaktır.

Kadın-Bakan

Bakanın evliliği, başlangıçta, normal görünmesine karşın, tecavüzün ortaya çıkmasıyla ilişkileri bozulur. Bakan, bunun bir komplo olduğunu iddia etse de karısı bunu pek de inandırıcı bulmamaktadır. Diğer taraftan, fahişe kadar güçlü bir kadın değildir; çünkü kocasını terk edecek kadar kendisine güvenememektedir.

Kocasının beklentisi ya da inancı da denilebilir, bir kadının yerinin, hangi koşulda olursa olsun, kocasının yanında olması gerektiği yolundadır.

Bakanın karısı, tam olarak bunu yapmasa da, tersini de yapamaz. Yapabildiği tek şey, kocasının tecavüz ettiği fahişeyi –en azından tecavüze uğrayan bir kadını- anlamayı başarabilmesidir.

Fahişe-Kadın

Fahişe ile kadın arasındaki ilişkinin başlaması oldukça farklıdır. Kadın, fahişeyi kiralayarak onunla konuşma girişiminde bulunur. Başlangıçta kadın, bir müşteridir.

Bakanın karısı, başlangıçta, tecavüzün bir komplo olduğuna inandığından, fahişeye daha fazla para ödemeyi önerir. Fahişe, kadına bunun bir komplo olduğuna inanmanın onu rahatlatacağı için böyle davrandığını “Kocan bir orospuyla birlikte olmuşsa kendini bombok hissedeceksin. Bir orospunun ırzına geçmişse iki kere bombok hissedeceksin” sözleriyle açıklar. Dolayısıyla, bakanın karısının içinde bulunduğu durumun gerçek nedenini açıklamış olur.

Fahişe, kadının karşısında, bir profesyonel olmanın ötesinde ilkeleri olan bir kadın olarak da durmaktadır. Bunu şu sözleriyle ortaya koyar: “İstiyorsan sevişiriz; ama hayatındaki pisliklerden kurtulmak için beni kullanmak istiyorsan, kendimi kullandırtmam. Bedelini ödesen bile!..”

Bu ilk buluşmanın sonunda bakanın karısı daha farklı düşünmeye başlar ve daha sonra yine görüştüklerinde amacı yüzleşmek değil “yalnızlığını paylaşmaktır”.

Sonuçta, iki kadın arasında dostluğa yakın bir ilişki kurulur. Fahişe, kadına kendi yaşamından söz eder; çünkü “hep onların yaşamı merak edilir”. Kadın, fahişeden fazlasıyla etkilenir. Bu etkilenme, davanın fahişenin aleyhine sonuçlandığında, ona destek olma noktasına kadar gider. Bakanın karısı, kocasının yanında olmak yerine fahişenin yanında olmayı yeğler ve geceyi birlikte geçirirler.

Birlikte geçirdikleri gecede fahişe, erkeklerden söz eder:

“Üç cinstirler. Birincisi, merhametliler (...) ikincisi, kendilerini bir bok sananlar. Kendilerine hayran olunmasını isterler. Böcekmişsin gibi bakarlar. ‘Seni pek övdüler, göster bakalım hünerini’, ‘Benim kim olduğumu biliyor musun sen?’. İşini yapmaya, onları memnun etmeye çalışırsın; ama n’aparsan yap, hiçbir şeyden mutlu olmazlar. Kendilerinin ne kadar önemli olduğunu kabul ettirmeye çalışırlar. Altı üstü bir orospuya kabul ettirmeye çalışırlar. İşlerini bile göremezler. Sonunda da ırzına geçerler.”

Birlikte geçirdikleri gecenin sabahında bakan, fahişeyi kendi evlerinde bulduğu için sinirlenir ve onu evden kovar.

Olaydan birkaç gün sonra kadın, fahişenin evine gelir. Karşısında bir arkadaş değil, bir fahişe vardır. Bakanın karısı, fahişeye “sana değer verdiğim için buradayım” dediğinde fahişe, ona bir yaşam dersi verirmişçesine şunları söyler: “Bak, senin değerlerinle benimki farklı. Sen hiçbir şeyden vazgeçmeden (çünkü, kocasından ve dolayısıyla kocasının sağladığı yaşam olanaklarından vazgeçememiştir), seni oyalayan her şeye sahip olmak istiyorsun (çünkü, fahişenin arkadaşlığını hâlâ istemektedir). Bense değer verdiğimi hiçbir şeyle değişmem. Ne pahasına olursa olsun”.

Filmin son sahnesinde, fahişe ile kadının uzun bir aradan sonra tekrar karşılaştıklarına tanık oluruz. Bu karşılaşmada fahişe, kadına “her şeyin var ama, hayatında anlatılacak hiçbir şey yok” diyerek, son bir ders vermeyi de ihmal etmez.

Sonuç olarak, fahişe ile kadın arasındaki ilişki, bundan böyle farklı yönlerde ilerlemeye devam edecektir.

Fahişe-Çocuk

Filmin başında, fahişenin 6-7 yaşlarında bir kız çocuğunun olduğu öğrenilir. Çocuğun gözleri görmemektedir ve fahişenin, bakanın karısıyla konuşması sırasında, çocuğu evlat edindiği ortaya çıkar. Evlat edindiği çocuğun gözlerinin görmüyor olmasına ilişkin bakanın karısının yorumu doğru olarak kabul edilebilir. “Hayatı boyunca sana bağlı kalacak. Bunun için mi gözleri görmeyen bir çocuk aldın?”

Fahişe ile çocuk arasındaki ilişki gerçek bir anne-çocuk ilişkisidir. Fahişe, her yönden çocukla ilgilenmektedir ve yaşamının en önemli parçası konumundadır; çünkü fahişenin, yıllardır görüşmediği babasından başka kimsesi yoktur.

Fahişe-Baba

İzleyici, fahişenin köyde yaşayan babasıyla, tecavüz olayının medyaya yansımalarından sonra tanışır. Fahişenin beklemediği bir gün baba, fahişenin evine gelir.

Babanın tepkisi, beklenilenin tersine, sert değildir. Yalnızca, üzüntü ve utanma söz konusudur. Babasına, “keşke ölseydim” dediğinde babası da “keşke” diye yanıtlar ve kızının, şimdiye değin kendisine gönderdiği paraları geri verir ve artık para göndermemesini ister. Bu noktada, toplumsal değer yargılarına sahip bir baba örneği sergilenir.

Fahişe, geceyi babasının yanında uyuyarak geçirir ve ertesi gün ayrılmak üzere olan babası fahişeye “kapılarının her zaman açık olduğunu” söyler. Böylelikle, kızına destek olma anlamında yapabileceği “en büyük” fedakârlığı yapmış olur.

Fahişe-Avukat

Fahişe her ne kadar işinde profesyonelce davransa da avukatın tam tersi bir durumu sergilediği söylenebilir. Buna kanıt olarak da fahişenin borcuna karşılık, onunla birlikte olmayı ima etmesi gösterilebilir. Fahişe de “bu işi yapan başka bir arkadaşını” önerir. Dolayısıyla o anda, fahişenin karşısında bir avukat değil, sıradan bir erkek durmaktadır.

2. 3. 1. 1. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

“İki Kadın” filminde sunulan cinsellikle ilgi öğelere değinmeden önce şu vurgulanmalıdır: Film, başlangıçta bir fahişenin tecavüze uğraması noktasından hareket ettiği için, filmdeki olayların gelişiminin fahişelik ve tecavüz konusu üzerinde gelişmesi beklenmektedir; ancak filmin ortalarından başlayarak konu, iki kadın arasında yaşanan ilişkiye kayar. Bu nedenle, -tezin konusu gereği- ağırlıklı olarak altı çizilmesi gereken noktalar, fahişelik ve tecavüz konuları olacaktır.

Filmde sunulan fahişeye baktığımızda, profesyonel bir fahişeye karşılaşıyoruz. Her ne kadar, gerçek yaşamda toplumsal olarak içinde bulunduğu ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan benzeri çok az olarak görülse de, son dönemde –en azından Türk sineması adına– değişen fahişe kimliğinin bir örneği sergilenmektedir.

Her şeyden önce, fahişelik bilinçli olarak seçilmiştir. Filmde kendi sözleriyle de belirtildiği gibi ortaya konan, “klasik düşmüş kadın hikâyesi” değildir. Bir genelevde değil, bu “iş”ten kazandığı parayla satın aldığı lüks denilebilecek bir evde yaşamaktadır. “İş” bağlantılarını kendi isteği üzerine kuran bir “iş ortağı” vardır. Genç, güzel ve bakımlı bir kadındır. Hepsinden önemlisi, kendine ilişkin değişmez ilkeleri vardır. Bedelini ödeseler bile, kendini kullandırmayan bir kişiliğe sahiptir.

Bu saptamalar doğrultusunda filmde sunulan fahişe, “iş”ini profesyonel olarak yapan bir fahişedir; ancak, yukarıda sıralanan özelliklerinden dolayı, filmde çizilen fahişe tipi, “Türkiye standartlarındaki fahişe kimliğinden uzaktır”⁸⁴ denilebilir.

Filmde, cinsellik bağlamında sunulan bir diğer öge, tecavüzdür. Ortaya konan tecavüzde söz konusu olan ise bir fahişeye tecavüz edilmesidir. Bu noktada, genel-geçer yargı da bir fahişeye tecavüz edilmesinin normal görülebiliyor olmasıdır. Bu, filmde çok net olarak, bakanın basın toplantısı sırasında yaptığı açıklamada ve yine gazetecilerin, fahişeye yaptıkları görüşme sırasındaki yargılarında görebiliriz. Bir kadına isteği dışında sahip olmanın tecavüz olarak kabul edilmesi, söz konusu bir fahişe olduğunda

⁸⁴Banu Hepçekenler, “İki Kadın”, *Antrakt*. S.15. 1992, s.29.

geçerli değildir. Dolayısıyla, filmde “olayın basına yansımaları(nın) ve çevrenin kadına yaklaşımı(nın) (...) toplumda fahişeliğe gösterilen tavrı sergilediği”⁸⁵ söylenebilir.

Fahişeye tecavüz etmesi için bakanın harekete geçtiği nokta da önemlidir. Bir kadının, özellikle de bir fahişenin, bakanın erkekliğine “laf ediyor” olması, bakana göre cezalandırılması gereken bir davranıştır ve ceza da erkekliğin kanıtlanma şekli olarak gördüğü, kadının “ırzına geçme”dir. Dolayısıyla bakana göre –birçok erkeğin de kabul edilebildiği gibi- kadın, tecavüz edilmeyi hak etmektedir.

Filmde, bakana karşı açılan ırza geçme davasının, fahişenin aleyhine sonuçlandığını görüyoruz. Her ne kadar filmde, dava sonucuna ilişkin ayrıntılı bilgi verilmiyorsa da, sonuçta bakanın ceza almaması –her ne kadar filmde bu noktaya fazla değinilmiyorsa da- düşünülmesi gereken bir konudur. Bu nedenle de Türk hukukundaki, genel olarak ırza geçme suçunu düzenleyen TCK 414. ve 416. maddelerin, yalnızca bir fahişenin ırzına geçilmesinde değil, kocanın karısının ırzına geçmesi konusunda da yetersiz kaldığı düşünülebilecek bir konu olarak ortaya konulabilir.*

Filmin, geneline baktığımızda iki ayrı olay örgüsünden söz edilebilir:

1. Bir bakanın bir fahişeye tecavüz etmesi
2. İki kadın arasında kurulan ilişki

Aslı arandığında, iki olay örgüsünün de iyi işlenemediği söylenebilir. Fahişelik ve “tecavüz” konusunda sunulanların –yukarıda verilen açıklamalardan hareketle- açıcı ve gerçekçi görünmediği söylenebilir.

⁸⁵ Aynı, s.29.

*Filmde, hukukî anlamda -açık ve net olarak- herhangi bir göndermede bulunulmamaktadır; ancak bu konuyla ilgili olarak Türk hukukunda sözü edilen maddelerin yorumlanmasından ortaya çıkan sonuçlar düşündürücüdür: “Türk hukukunda kocanın cinsel ilişkide bulunmak istemeyen karısının ırzına geçmesi suç oluşturmamaktadır”. Mehmet Emin Artuk, “Ceza Hukukunda Aile Düzeni Aleyhine Cürümler,” **Hukuk Araştırmaları Dergisi**. S.9 (İstanbul Marmara Üniv.:Hukuk Fak., 1995), s.41.

Bununla birlikte, ırza geçme suçunda tek organ vagina olmaktadır. Vagina yoluyla ırza geçildikten sonra anüs yoluyla da ırza geçilmesi durumunda Yargıtay, tek ırza geçme suçunun olduğu kararına varmaktadır. Bu hukuksal eksikliklerin yanı sıra, penis dışında kalan parmak, şişe vb araç ya da organlar kullanıldığında, gerçekleştirilen eylem, hukukî anlamda ırza geçme olarak değerlendirilmemektedir. Faruk Erem, **Türk Ceza Hukuku Özel Hükümler** (Ankara:Seçkin, 1985), s.194.

Diğer taraftan, normal koşullarda bir araya gelmesi olası görünmeyen iki kadın arasındaki ilişkide sağlam bir denge kurulamadığı görülmektedir. Filmde fahişe, ilkeleri olan bir kadın olarak sunulmaya çalışılmıştır. Buna karşın, –kendisi için hiçbir şey yapmayan- bakanın karısının dostluğunu kabul edebilmektedir. Bakanın karısının, boşanmamış olması da filmde, şaşırtıcı bir durummuş gibi ortaya koyulmaktadır. Oysaki, bakanın karısı zaten böyle bir girişimde bulunmaktan öte, bunu düşünmemiştir. Dolayısıyla, toplumsal konumları farklı olan iki kadın arasındaki tek ortak nokta olan “kadın” olmalarının altı filmde tam olarak çizilememiştir.

Sonuç olarak, filmin ortaya koyduğu cinsellik anlamındaki vurgu noktaları –özellikle filmin ilk yarısında- fahişelik ve tecavüzdür denilebilir; ancak tıpkı tür öykü ve romanlarının pek çoğunda görüldüğü gibi kimi etik, kimi kültürel değerler peş peşe yapıta alınmışsa da çözüm üretmek bir yana, yeni bir söz de edilmemektedir.

2. 3. 1. 2. Sınıf Atlayan Bir Fahişe: Gece, Melek ve Bizim Çocuklar

2. 3. 1. 2. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1993

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Yıldırım Türker

Sanat Yönetmeni: Mete Özgencil

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Kurgu: Mevlüt Koçak

Yapımcı: Metin Erarabacı

Oyuncular: Serap (Derya Arbaş), Hakan (Uzay Heparı), Melek (Deniz Türkali), Arif (Deniz Akantürk), Remzi (Kaan Girgin), Mehmet (Mehmet Teoman)

2. 3. 1. 2. 2. Filmin Özeti

“Gece, Melek ve Bizim Çocuklar”, Beyoğlu’nun arka sokaklarında fahişelik yaparak zengin olmaya çalışan Serap’ın öyküsünü anlatır.

Serap, bir gece “iş”ten dönerken evinin kapısında, bir travesti olan Arif/Fulya ile karşılaşır. Arif/Fulya, Serap’ın daha önce birlikte kaldığı Meral’in arkadaşı olduğunu söyler. Serap, bir geceliğine Arif/Fulya’yı eve alır. Ertesi sabah Arif/Fulya, Serap’ın biriktirdiği paralarını çalarak kaçar.

Serap, sürekli gittiği Osman’ın gece kulübünde Hakan ile tanışır. Bir taraftan da parasını alabilmek için Arif/Fulya’yı aramaktadırlar. Tam buldukları anda polis, kulübü basar ve Serap’ın kaçmasına, Arif/Fulya yardım eder. Böylece aralarında bir dostluk kurulur ve aynı evde oturmaya başlarlar. Sonraki günlerde Hakan sürekli, Serap’ın ilgisini çekmeye çalışacaktır.

Serap, “işe çıktığında” Remzi adında bir müşteri onu arabasına alır. Zengin olduğu anlaşılan Remzi, Serap’a oldukça kibar davranır ve onu lüks bir otele götürür. Odaya girdiklerinde sürpriz bir doğumgünü partisiyle karşılaşırlar. Partiyi düzenleyen arkadaşları da Remzi gibi, Serap’a kibar davranırlar. Daha sonra Remzi, Serap’ı aldığı yere bırakır; ancak Serap o gece para kazanamamıştır.

Aynı akşam Hakan, başka bir gece kulübünde Mehmet adında birini aramaktadır.

Arif/Fulya ve bir arkadaşı, gecenin bir yarısı “iş”ten dönerlerken, Osman’ın kulübünden zorla çıkarılan yaşlı ve sarhoş bir kadın olan Melek ile karşılaşır ve Arif/Fulya, ona yardım eder. Osman’ın eski sevgilisi olan Melek, Osman’ı bıçakladığı için girdiği hapisten yeni çıkmıştır. Arif/Fulya, Melek’i eve getirir. O sırada “iş üzerinde” olan Serap’ın parasını vermek istemeyen müşteriyi Melek, bıçakla tehdit ederek parayı alır ve adamı kovar. Serap, Melek’in de onlarla kalmasını ister; ancak Melek ertesi sabah hapisanedeki arkadaşı Sebahat’e gideceğini söylerse de Serap hastalandığı için, birkaç gün daha orada kalır.

Hakan, lüks bir evde piyano çalmakta olan Mehmet’le konuşurken, Serap’a aşık olduğunu söyler.

Serap'ın iyileşmesinin ardından Melek, evden ayrılır ve arkadaşı Sebahat'e gider. Kızı, damadı ve torunuyla yaşayan Sebahat, onu gördüğüne sevinir; ancak aynı akşam, damadının konuşmalarından rahatsız olan Melek, oradan da ayrılır.

Hakan ile Serap arasındaki ilişki ilerlemektedir ve birlikte olurlar.

Osman'ın gece kulübünün önünde, sarhoş ve perişan bir halde Melek ile karşılaşan Arif/Fulya, onun isteği üzerine Osman'ı çağırmaya gider; ancak Osman, Arif/Fulya'yı kovar. Geri döndüğünde ise Melek, gitmiştir. O sırada polis, Arif/Fulya'yı yakalar ve götürür.

Aynı gece Hakan'ın evlenme teklifini reddeden Serap, ona Remzi'yi anlatır ve bir gün kendisinin de doğumgünü orada kutlayacağını söyler. Hakan ve Serap, bunları konuşurken Melek, dört erkeğin tecavüzüne uğrar.

Ertesi sabah Arif/Fulya, saçları polis tarafından kazınmış olduğu için Serap onu teselli etmeye çalışırken gelen telefonda, Melek'in karakolda olduğunu öğrenir ve Serap, Melek'i karakoldan almaya gider. Melek, perişan haldedir ve hiç konuşmaz.

Serap, Hakan'a aşık olduğunu Melek'e anlatır. Eğer Hakan, kendisine sahip çıkarsa, daha iyi "iş tutacağını" düşünmektedir. Buna karşın Hakan, onun çalışmasını istemediğinden ilk iş bağlantısında sorun çıkarır ve Serap'a tokat atar. Öfkelenen Serap, müşteriyle çıkar. Eve döndüğünde, Hakan'ı orada görünce önce onu kovar; ancak bir süre sonra barışırlar.

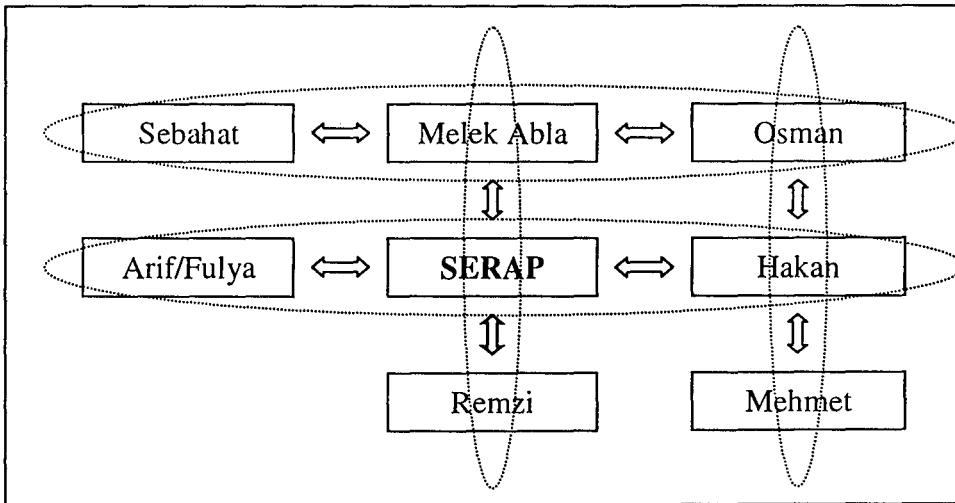
Arif/Fulya'nın ve Melek'in evden ayrıldığı günün akşamı Hakan, birlikte olduğu Mehmet'in parasını çalar ve eve gelir. Onu izleyen Mehmet, para konusunu dert etmemektedir. Hakan'ı sevdiğini söyler ve sevişmeye başlarlar. Serap eve geldiğinde olanları görünce ikisini de evden kovar. Hakan, aynı geceyi bir adamı dövdüğü için karakolda geçirir ve sabah çıkarken karşılaştığı Arif/Fulya'dan Serap'ın Adana'ya gittiğini öğrenir. Hakan artık, Mehmet'le de görüşmemektedir.

Osman'ın gece kulübünde çalışmaya başlayan Hakan, Arif/Fulya'yı Melek konusunda uyarır. Bu arada Melek, bir başka gece kulübünün tuvaletini beklerken, sürekli Serap'ın geri döneceği hayaliyle yaşamaktadır. Çok sarhoş olduğu bir akşam, yine Osman'ın gece kulübünün önüne gider ve sorun çıkarır. Osman'ın elindeki bıçağın üstüne yürür ve ölür.

Arif/Fulya, boş caddenin ortasında yatan Melek'in başındayken Serap özel şoförüyle geldiği arabasından inerek yanlarına gider. Hiç konuşmaz. Yalnızca Arif/Fulya'ya, Melek'e ve Hakan'a baktıktan sonra, arabasına biner. Oradan uzaklaşırken, ağlamaktadır; ancak gideceği yere geldiğinde ağlayan Serap yoktur artık. Odaya girer ve sürpriz doğumgünü partisindeki pastanın mumlarını, üfleyerek söndürür.

2. 3. 1. 2. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” filmindeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerine bakıldığında, şöyle bir gruplandırma elde edilebilir:



Şekil 3. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar

Serap-Hakan

Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki gece kulüplerinde polisler tarafından basılan fahişelerin, travestilerin, çıplak kadınların ve erkeklerin fotoğraflarıyla başlayan filmde,

tanınan ilk kişi Serap'tır. Baskından kurtulan Serap, fahişelik yapmaktadır; şunkü bu yolla para biriktirerek zengin olabileceğine inanmaktadır.

Filmde, Serap'ın fahişelik yapmaya nasıl başladığı hakkında bilgi sahibi olunmasa da en azından bu işi gönüllü olarak yaptığı anlaşılır. Bununla birlikte filmde, Serap'ın fahişeliğe nasıl başladığı değil, bu yaşamı neden ve nasıl sürdürdüğu öne çıkmaktadır. Serap'ın tek amacı, daha çok para kazanmak ve zengin olmaktır. Bu amaca ulaşmak için de fahişeliği seçmiştir.

Serap, kendi gerçeğinin farkındadır. Bu nedenle de aşık olmasına karşın, Hakan ile evlenmeyi reddeder. Hakan, Serap'ın yaşamında ancak, ya zaman zaman birlikte olunan, hoşça zaman geçirilen bir sevgili ya da bir "belalı"; yani Serap'ın "iş bağlantıları"nı yapacak biri olarak var olabilir. Dolayısıyla kendi "işini" kendisi gören ve kazandığı paranın tümüne tek başına sahip olan Serap, daha çok para kazanabilmek için Hakan'ı bir aracı olarak görmek ister. Aracı konumundaki Hakan, "iş bağlantıları"nı yapacak ve Serap, daha çok para kazanabilecektir. Bu görevi üstlenenin, aşık olduğu kişi olması, görece iyi bir durumdur; şunkü genelde, kadınlar adına bu işi yapan erkekler, paranın büyük bir kısmına, çoğu zaman tümüne, el koymakta ve dolayısıyla kadınlar para kazanamamaktadır. Serap için böyle bir tehlike, söz konusu kişi Hakan olduğuanda ortadan kalkmaktadır.

Hakan, Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşayan işsiz biridir. Filmde, -Serap'ta olduğu gibi- Hakan'ın geşmişiyle ilgili bilgiler verilmez.

Geçimini sağlayan belli bir işi olmayan Hakan da Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşamaktadır. Hakan, parasal açıdan zor durumda kaldığuında yardımına koşan kişi olarak Mehmet ortaya çıkmaktadır. Serap'a aşık olan Hakan, aynı zamanda Mehmet ile de birlikte olmaktadır. Bu noktada, Hakan da Serap gibi para kazanmak için cinselliği kullanmakta, "bedenini satmak"tır. Aralarındaki ayrım, Serap'ın bilinçli olarak bu yolu seçmiş olmasıdır. Diğer taraftan Hakan, her erkekle değil, yalnızca kendisini sevdiğini söyleyen Mehmet ile birlikte olmaktadır.

Hakan toplumsal olarak onaylanmayan bir cinsellik yaşamasına karşın, günlük yaşamında toplumsal erkek rolünü benimsemiş görünmektedir. Sevdiği kadının fahişelik yapmasını istememesi, onu kıskanması, geçimini üstlenmeye çalışması, bitirim delikanlı davranışları, her fırsatta kaba kuvvete başvurması bunun göstergesidir.

Serap-Arif/Fulya

Arif/Fulya, filmde bir travesti olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar, tanıştıklarında Serap'ın parasını çaldıysa da sonrasında aralarında gerçek bir dostluk kurulur. Serap tarafından dışlanmayan, yadırganmayan Arif/Fulya, olduğu gibi kabul edilir.

Filmde, Arif/Fulya, bir travestinin yaşayabileceği her türlü sorunu yaşar. Polis tarafından yakalanır ve çok önemseydiği saçı kesilir, Beyoğlu'nun diğer erkekleri tarafından sürekli dışlanır. Tüm bunlara karşın Arif/Fulya, bir kadın olarak yaşamaktan vazgeçmez.

Serap-Arif/Fulya-Melek

Eski sevgilisi Osman'ı bıçakladığı için hapse giren Melek, Hapisten çıktıktan sonra, hâlâ unutamadığı Osman'a ulaşmak için çabalamasına karşın, Osman tarafından sürekli reddedilir. Filmde Melek, Beyoğlu'nda yaşamını tüketen, gerçekten sevdiğini söylediği erkeği tarafından reddedilen, sürekli alkol tüketen yaşlı bir kadın olarak sunulur.

Hapisten çıktıktan sonra kalacak bir yeri olmayan Melek, bir süre Serap'ın evinde kalır ve bir anlamda Serap ile Arif/Fulya'ya ablalık yapar. Hapisteki arkadaşı Sebahat'in evine gittiğinde, damadının kendi gerçeğini açıkça yüzüne vurmasının ardından oradan da ayrılan Melek, o gece, dört erkeğin tecavüzüne uğrar. Beyoğlu'nda yaşamını tüketen bir kadın olarak Melek de tıpkı Arif/Fulya gibi yaşayabileceği en kötü olayları yaşar. Filmin sonunda da sevdiği erkek tarafından bıçaklanarak öldürülür. Gerçekte bu ölüm, Melek'in seçimidir; çünkü artık yaşamak için hiçbir geçerli nedeni kalmamıştır. Sevdiği erkek onu istememektedir, kızı olarak gördüğü Serap İstanbul'u terk etmiştir ve kendisi de artık Beyoğlu'nun gece kulüplerinde tuvaleti, bir anlamda da yaşamının sonunu bekleyen “bildik” yaşlı bir kadın olup çıkmıştır.

Serap-Arif/Fulya-Melek-Hakan

Serap, Arif/Fulya, Melek ve Hakan, birbirlerine benzer bir yaşamı paylaşan kişiler olarak karşımıza çıkar. Serap, bu yaşamın başında olan genç ve güzel bir fahişe; Arif/Fulya, bu yaşamın travestisi; Melek, böylesi bir yaşamın beklenen sonuna yaklaşmış yaşlı bir kadın; Hakan, biseksüel bitirim delikanlı olarak sunulur.

Serap, Arif/Fulya ve Melek, birbirlerine destek olan/olmaya çalışan, toplumdan dışlanmış üç ayrı kadındır. İçlerinde yalnızca Serap'ın amacına ulaşma şansı vardır ve filmin sonunda da amacına ulaştığı, zengin bir kadın olmayı başardığı görülür.

Hakan, bir erkek olduğu için, görece farklı bir konumdadır. Erkek olarak, sevdiği kadını kollayan, gözetken kişi olmaya çalışır ve yine toplumsal erkek rolünün gerektirdiği gibi Arif/Fulya'yı dışlar, yadırgar, onunla dalga geçer.

Serap-Remzi

Remzi, Serap'ın ait olmak istediği toplumsal sınıfın temsilcisidir. Zengin ve zengin olduğu için de yaşamı umursamayan, yine aynı nedenle çevresinde çok fazla dostu olan biridir. Remzi'nin yaşamı, Serap'ın sürdürmek istediği yaşamdır.

Melek-Osman

Filmde, bir gece kulübünün sahibi olan Osman, Melek gibi kadınların yaşamında her zaman varolan erkeklerdendir. Erkek, kadını istediği gibi kullanır ve kadını, o erkek için her türlü özveride bulunur. Osman, Melek'in ölmesi gerektiğine karar verdiğinde de Melek, Osman'ın elinden gelen ölümü düşünmeksizin kabullenir.

Melek-Sebahat

Melek'in hapisteki arkadaşı olan Sebahat, kızı, torunu ve damadıyla birlikte yaşamaktadır. Melek'in gelmesine sevinmesine karşın, damadının yaşama bakışındaki farklılık, onun yaşamı için bir sorundur. Yaşı küçük olmasına karşın, kızının yalnızca gerçekleri bilmesi gerektiğine inanan babası, anneannesinin ona masal anlatmasını bile yasaklamıştır. Bu nedenle de torunu, Sebahat'in yıllardır hapiste olduğunu bilmektedir.

Sebahat'in damadının, her şeyi açıkça ve ders veren bir biçimde konuşması Melek'i rahatsız edecektir; çünkü Melek, değiştirmesi neredeyse olanaksız bir yaşamın kadınıdır.

Hakan-Mehmet

Hakan'a aşık olan Mehmet, toplumun onaylamadığı bir cinsellik sürdürmesine karşın zengin oluşuyla ve entelektüel görünümüyle, bunu örtebilecek bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hakan'ı gerçekten sevmekte ve ona yardım etmeye çalışmaktadır. Buna karşın, Serap'ın kendisinden uzaklaşmasının nedeni olarak Mehmet'i gören Hakan da onu terk ederek cezalandırır.

2. 3. 1. 2. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

Her toplumda genel kabul gören değerler, gündelik yaşam kurallarını ortaya koyarken, bu yaşamın en temel bireyleri olarak kadın ve erkek arasındaki sınırı da çok net olarak belirler. Bu anlamda kadın ve erkek, genelde birbirine zıt iki birey olarak toplumsal cinsiyet* kavramlarına ilişkin rollerini benimserler. Bu zıtlık, her toplumda farklı biçimlerde ortaya konabilir. Kadın ve erkek, toplumun egemen ideolojisine göre, kendilerinden istenen, bir anlamda da dayatılan kalıplar içinde varolabilirler.

Bu bağlamda, bireylerin cinsellikle ilintili istekleri, seçimleri, toplumsal yapının ölçütlerine uymadığında ya da toplumsal yapının izin verdiği biçimlerde olmadığı sürece, sonucun, bu bireylerin toplumdan dışlanması noktasına kadar gidebileceği söylenebilir.

Cinsellik açısından konuya yaklaşıldığında, yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlere karşın Türkiye'de cinselliğin henüz tam bir özgürlüğe kavuşmadığı söylenebilir. Geleneksel, ataerkil, otoriter tanımlamalarıyla açıklanan Türk toplumunda onaylanmasa

*toplumsal cinsiyet:gender. Biyolojik anlamda cinsiyetten söz edilirken *seks* sözcüğü kullanılırken; toplumsal ve kültürel anlamda cinsiyetten söz edildiğinde *gender* sözcüğünün karşılığı olarak *toplumsal cinsiyet* kullanılabilir. Genevieve Lloyd, *Erkek Akıl-Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. Çev: Muttalip Özcan (İstanbul:Ayrıntı, 1996).

da varlığı kabul edilen bir gerçeklik olarak fahişelik, her toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da kadının, erkeğin hizmetine sunulduğu bir cinsel yaşam alanıdır.

Türk sinemasında, Sedat Simavi'nin, Mehmet Rauf'tan sinemaya uyarladığı *Pençe*⁸⁶ adlı filmde, bugünün filmlerine kadar birçok fahişe tiplmesiyle karşılaşmaktadır. Türk sinemasında ele alınan fahişelerin -genelde- bu yola nasıl düştüklerinin öyküsünün öne çıkarıldığı söylenebilir. Diğer taraftan, bu fahişelerin fahişeliklerinin ne kadar gerçekçi olduğunun, ayrı bir tartışma konusu olabileceği de ortaya atılabilir. Genel olarak bakıldığında da filmlerdeki fahişelerin kurtuluşu yoktur ve birçoğu ölüme terk edilir.

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar'da bir fahişe olan Serap, bu yola "düşmemiş", tersine bu yolu seçmiş bir fahişedir. Serap, her şeyden önce, Türk filmlerindeki alışlagelen fahişelerden değildir. Bir genelevde* değil, kendi tuttuğu bir evde yaşamaktadır. Dolayısıyla, genelevde yaşayan fahişelere oranla daha özgürdür. Çünkü genelevdeki kadın, "Fahişelik edimini açıkça, polis baskını ve korkusu olmadan [polis onun dükkânının (genelevinin) önünde nöbet tutuyor], yasal yolu seçerek gerçekleştirse de o bir köle"dir.⁸⁷ Diğer taraftan, genelevlerde yaşayan kadınların, oraya nasıl geldikleri araştırıldığında, gönüllü olarak gelenlerin sayısının çok az olduğu gerçeğiyle karşılaşılır:

Gönüllü gelen sayısı az. Çoğu kez erkek arkadaşla geçirilen birkaç haftadan sonra kendilerini genelevde bulmuşlar. Erkek arkadaşı onu geneleve sattıktan sonra kendisi yok oluyor kuşkusuz. Yasal geçerliliği olmayan imam nikâhı da kadınların kandırılmasına yol açıyor.⁸⁸

⁸⁶ Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* (İstanbul:Parantez, 2000), s.66.

*genel kadın: başkalarının cinsî zevkini menfaat karşılığı tatmin etmeyi sanat edinen ve bunun için değişik erkeklerle münasebette bulunan kadın. T.C. Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı, *Genel Kadınlar ve Genelevlerin Tabi Olacakları Hükümler ve Fuhuş Yüzünden Bulaşan Zührevi Hastalıklarla Mücadele Tüzüğü*. 15. Madde, Yayın No: 46 (Ankara:Varol Matbaası, 1973) s.7.

genelev: genel kadınların bir arada oturarak fuhuş yaptıkları veya bu maksat için toplandıkları yerler. T.C. Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı, *Genel Kadınlar ve Genelevlerin Tabi Olacakları Hükümler ve Fuhuş Yüzünden Bulaşan Zührevi Hastalıklarla Mücadele Tüzüğü*. 16. Madde, Yayın No: 46 (Ankara:Varol, 1973) s.8.

⁸⁷Seçil Büker, "Fahişeler Genelevde: Baraj ile 14 Numara," *İletişim Dergisi*. Bahar/2 (Ankara:Gazi Üniv. İletişim Fak., 1999) s.19.

⁸⁸Sharman'dan aktaran Büker, a.g.e. s.20.

Serap'ın kandırılmadığı ortadadır; çünkü Hakan'ın evlenme teklifini reddederken, "Ben herkes gibi olmayayım diye bu işi yapıyorum." der.

Serap'ın fahişelik yapmaktaki tek amacı para kazanarak zengin olmaktır. Filmin sonunda bunu gerçekleştirecektir.

Filmde, Serap ile Melek arasında bir ortaklık-karşıtlık ilişkisi kurulabilir. Her şeyden önce genç ve güzel olan Serap, yolun başındadır. Melek ise, benzer bir yaşamın sonuna gelmiş, yaşlı bir kadındır. Melek'in yaşamına bakılarak, Serap'ın sonunun da kötü biteceğini söyleyebilmemiz için yeterli ipuçları varsa da Serap, amacına ulaşacaktır. Bu anlamda, fahişeliğin her zaman kötü bir sonla bitmeyeceği gibi yüzeysel bir çıkarsama da bulunulabilir; ancak Serap'ın kazandığının yalnızca para olması yitirdiklerinin daha az değerli oldukları anlamına gelmediği de düşünülmesi gereken bir noktadır. Serap, amacına ulaştıktan sonra geri döndüğünde, kendisinin doğumgünüyle Melek'in ölüm gününün çakışmış olması da dikkat edilmesi gereken bir noktadır.

Serap ile Hakan arasındaki ilişkiye bakıldığında da öncelikle, toplumsal roller* bakımından kadın-erkek ikiliği ortaya konulabilir. Serap'a aşık olan Hakan'ın evlenme isteği, bir aile kurmanın ilk basamaklarından biri olarak kabul edildiğinde, bu teklifin toplum tarafından onaylanan bir yanının olduğu ortadadır. Diğer bir deyişle Hakan, toplumsal kurallara göre davranmaktan yana bir tutum sergilemektedir. Bu noktada, karşıt davranışı sergileyen Serap'tır; çünkü evlenme teklifini reddeder. Genel olarak bakıldığında, bu durumun tersinin gerçekleşmesi beklenebilir. Toplumsal kurallar açısından, erkeğin bir fahişeyle evlenmesi hiç de onaylanan bir davranış gibi görünmemektedir. Dolayısıyla, Hakan, bu anlamda toplum baskısını ya da tepkisini düşünmeksizin, aşkı için bunlara katlanmayı göze almaktadır. Serap'ın evliliği reddetmesiyle daha gerçekçi ve tutarlı bir davranış ortaya koyduğu söylenebilir. Evlendiklerinde her ikisini de –toplumsal roller bakımından- geçindirmesi gereken kişi olarak Hakan'ın, en azından Serap'ın istediği ölçüde gerçekleştiremeyeceği ortadır; çünkü Hakan, varolan durum içerisinde, kendisi için bile bunu gerçekleştirememektedir.

*Toplumsal Rol: Belli bir toplumsal konumda bulunan bireylerden beklenen, o konuma özgü eylem, davranış ve tutumlar." Mark Poster, **Eleştirel Aile Kuramı**. Çev:Hüseyin Tapınç (İstanbul:Ayrıntı, 1989), s.113.

Hakan'ın parasal anlamda gelir kaynağının Mehmet olduğu göz önünde bulundurulduğunda, aslında Serap'tan bir farkı olmadığı söylenebilirse de çıkış noktaları açısından temelde bir ayrım söz konusudur. Serap, bilinçli olarak erkeklerle birlikte olmakta; Hakan ise üzerinde hiç düşünmeksizin Mehmet'in sevgilisi olmaktadır.

Mehmet ile Hakan arasındaki ilişkiye bakıldığında da yine yaşanan sıradışı bir cinsellikten söz edilebilir. Eşini yitiren Mehmet, Hakan'ı gerçekten sevdiğini dile getirir. Filmde sunulan bu iki kişiyle ilgili olarak altı çizilmesi gereken noktanın, Mehmet'e yüklenen anlamlar olduğu söylenilebilir. Mehmet, piyano çalan; yani sanatla uğraşan zengin biridir. Mehmet de yaşama bakışıyla, dolayısıyla yaşam biçimiyle sıradışı biri olarak tanımlanabilir; çünkü toplumsal açıdan onaylanmayan bir cinsel yaşam sürdürmektedir. Hakan da bu yaşamın, en temel kişisi konumundadır; ancak daha önce de vurgulandığı üzere Hakan, bu konu üzerine düşünmeksizin bu yaşamın bir parçası olmuş görünmektedir. Mehmet, Hakan için bir seçim değil; yalnızca parasal anlamda destek olan biridir. Bunun kanıtı olarak, Serap'ın aralarındaki ilişkiyi öğrendikten sonra Hakan'ı terk etmesinin ardından, Hakan da Mehmet'i terk edecektir. Diğer taraftan Mehmet için Hakan, sevdiği erkektir. Filmde, izleyiciye sunulan erkek-erkek cinsel ilişkisi, bir taraf için yalnızca parasal bir kurtuluşken diğer taraf için gerçek bir cinsel seçim olarak sunulmaktadır. Toplumsal olarak onaylanmayan bir cinsel seçim, Mehmet gibi, toplumun görece üst tabakasındaki bir kişi için sorun yaratmazken, üstelik bir seçim olabilirken; tam tersi konumundaki Hakan için, gelip geçici ve çıkarıcı bir tutum konumundadır. Kişilerin genelde tüm yapıp ettiklerinin, özelde cinsel seçimlerinin toplumdaki konumlarına göre değerlendiriliyor olması, Mehmet için bir haklılık payı kazandırırken, Hakan için bu geçerli olamamaktadır. Dolayısıyla, ait olunan toplumsal tabakanın her şeyi meşru kılma işlevinin de olabileceğinin vurgulandığı söylenebilir.

Filmde, toplumsal olarak dışlanan bir diğer cinsel seçim olarak karşılaşılan vurgu noktası Arif/Fulya'da somutlaştırılan travestiliktir. Arif/Fulya ile aynı yaşama alanını paylaşan Serap, Melek ve Hakan'ın Arif/Fulya'ya karşı tutumlarına bakıldığında yine bir karşıtlıkla karşılaşılır. Serap ve Melek, destekleyici konumundayken; Hakan, dışlayıcı konumundadır. Arif/Fulya, bir travestinin başına gelebilecek her türlü güçlüğü

film boyunca yaşar. Öncelikle, doğduğu kent olan Çanakkale'den İstanbul'a gelmek zorunda kalmıştır; çünkü İstanbul, her türlü aykırılığı içinde barındırabilir yapıda bir şehirdir. Bunun, özellikle Beyoğlu'nun göz önünde bulunmayan arka sokakları için geçerli olduğu vurgulanmaktadır. Travestilerin yaşama alanı, kendileri gibi sıradışı ya da toplumsal anlamda dışlanmış diğer grupların da var olduğu yerlerdir.

Türk sinemasında travestilere yer verilen ilk film olarak Agâh Özgüç⁸⁹ tarafından, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği, 1923 yılına ait *Leblebici Horhor* filmi gösterilmektedir. Ancak, sözü edilen filmdeki Behzat ile Gece, Melek ve Bizim Çocuklar'daki Arif/Fulya, arasındaki ayrım belirgindir. Arif/Fulya, kendisini gerçekten kadın olarak düşünen, hisseden biridir ve bir travesti olarak yaşamının zorluklarını gözler önüne serer.

Filmde görülen cinsellikle ilgili bir diğer öge olarak cinsel şiddet, birçok filmde kullanılmıştır. Gece, Melek ve Bizim Çocuklar'da Melek, toplu tecavüze uğrar.

Filmdeki tecavüz sahnesi, birçok filmde karşılaşılabileceğimizin ötesinde, dehşet verici tüm yanıyla izleyiciye sunulur. Gecenin geç saatlerinde, bir harabede tecavüze uğrayan Melek'i bulan mahalle bekçisidir. Bekçi, filmde temsil ettiği değerler açısından önem kazanmaktadır. Bekçiye göre, dolayısıyla toplumsal değer yargılarına göre, bir kadın olarak Melek, yanlış bir saatte bulunmaması gereken bir yerde olduğu için, cinsel şiddeti başından "hak eder" konumdadır. Bir bakıma, başına gelenden ötürü kendisi de doğrudan suçlu olarak görülmektedir. Sonuçta da kendisine tecavüz edilenler yerine kendisi, büyük bir bedel ödemek zorunda kalmaktadır. Bu itilmişlik ve içinde bulunduğu yaşamın çıkmazları, Melek'i sevdiği erkek tarafından öldürülerek cezalandırılması noktasına kadar götürecektir.

Filmde, izleyiciye sunulan bir diğer cinsel öge olarak striptiz, yalnızca bir dekor olarak kullanılmıştır. Filmde, olayların bir bölümünün gece kulüplerinde geçiyor olması, bu yaşamın ve mekânın bir üyesi olan striptiz yapan kadınların yer alması filmde

⁸⁹Özgüç, a.g.e. s.53.

kendiliğinden gerçekleşmesine karşın, Serap ile Hakan'ın karşılaştıkları gece kulübünde striptiz, özellikle vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, Gece, Melek ve Bizim Çocuklar filminde fahişelik, travestilik, biseksüellik, bir cinsel şiddet olarak tecavüz ve striptiz, izleyiciye sunulan cinsel öğeler olarak sıralanabilir. Fahişeliğin sunumunda da bir farklılık söz konusudur.

2. 3. 1. 3. “Yaşayan” Bir Fahişe: Masumiyet

2. 3. 1. 3. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1997

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Işık Yönetmeni: Recep Biçer

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Mevlüt Koçak

Yönetmen Yardımcısı: Güliz Sağlam

Yapım Sorumlusu: Didem Gündüz

Yapım Yardımcıları: Feridun Koç, Aylin Ünsal

Müzik: Cengiz Onural

Makyaj ve Joker: Cüneyt Ballı

Mavi Filmcilik Ticaret Ltd. İstanbul

Oyuncular: Bekir (Haluk Bilginer), Uğur (Derya Alabora), Yusuf (Güven Kıraç), Otelci (Doğan Turan), Çilem (Melis Tuna), Enişte (Ajlan Aktuğ), Abla (Nihal G. Koldaş), Kahvedeki Adam (Rıza Sönmez), Necati (Ümit Çırak), Otobüsteki polis (İskender Altın), Satıcı (Feridun Koç), Baskındaki Polis (Apo Demirkubuz), Cezaevi Müdürü (Yalçın Çakmak).

2. 3. 1. 3. 2. Filmin Özeti

“Masumiyet” filmi, bir hapishane müdürünün odasında, müdür ve bir tutuklu arasındaki konuşmayla açılır.* Tahliyesine üç gün kaldığını öğrendiğimiz tutuklu, dilekçeyle yaptığı başvurusunda, serbest kalmak istemediğini, eğer kalırsa yine bir suç işleyip hapse gireceğini belirtmiştir. Bunun nedeni olarak da dışarıda yaşanan Erzincan depremi nedeniyle ablası ve eniştesi dışında hiçbir yakının kalmamış olmasını göstermektedir. Yapabileceği tek şeyin, Malatya cezaevindeki arkadaşı Orhan’ın babasına ait olan İstanbul’daki çay ocağında çalışmak olabileceğini düşünmektedir; ancak bu da başvurabileceği son çaredir. Diğer taraftan hapishane müdürü, cezaevinde kalma isteğinin yerine getirilemeyeceğini belirtir.

Filmin bu ilk sahnesinden sonra, adamı bir yolcu otobüsünde görürüz. Bu gece yolculuğu sırasında otobüse bir yolcu biner. Yolcu, kaba görünümlü bir adamdır. Bayan yolculardan birinin yanına oturur ve otobüsteki “yasak” işaretlerine aldırmaksızın sigara içer. Kısa bir süre sonra otobüs, polisler tarafından durdurulur ve sivil bir polis memuru, adamı ve yanındaki kadını otobüsten alarak götürür. Adam ve kadın, neler olup bittiğini bilmez görünmektedir.

Bir süre sonra, cezaevinden çıkan adam, otobüsten iner. Üçüncü sınıf bir kenar mahalle oteli bulur ve içeri girer. Otelin giriş bölümünde bir Türk filminin yayınlandığı televizyonun karşısındaki koltukta uyumakta olan 6-7 yaşlarında bir kız çocuğuyla karşılaşır. O sırada, üst kattan otelin sahibi olduğunu anladığımız, orta yaşlı bir adam iner. Cezaevinden çıkan adam, ocağın ateşler içinde yandığını söyler. Otel sahibi ise annesinin ve babasının zaman zaman geç saatlerde geldiğini söyleyerek aldırılmaz ve onun kayıt işlemlerini yaptıktan sonra kalacağı odayı gösterir.

Kendisine verilen odanın duvarlarında Yılmaz Güney’e** ait film afişi ve fotoğraflar bulunmaktadır. O, bunlara bakarken otelin sahibi gelir ve çocuğun gerçekten çok hasta

*Çalışmanın konusu gereği, ayrıntılı olarak üzerinde durulmayan ilgi çekici bir nokta olarak, izleyicinin olaylara, bir kapı aralığından tanıklık ettirilmesi söz konusudur. Yönetmen, aynı yöntemi, bir sonraki filmi “Üçüncü Sayfa” (2000) adlı filminde de kullanmıştır.

** Burada, Naci Güçhan’ın deyişiyle “Yılmaz Güney’e bir şapka çıkarırız”. Filmde, bir diğer selam da Charlie Chaplin’e gönderilmektedir. Yusuf ve Çilem şehrin sokaklarında yürürken, bir camekânda asılı olan Charlie Chaplin ve çocuk afişini görürüz.

olduğunu söyler ve hastaneye götürmeye karar verirler. Hastaneden döndükten sonra, çocuğu odasına çıkararak yatağa yatırır. Odadaki kadın eşyaları ve bir erkekle kadının bulunduğu fotoğraf, dikkatini çeker.

Ertesi sabah, çocuğa baktığında, hâlâ uyumakta olduğunu görür. Daha sonra, dışarı çıkar ve bir otobüs firmasında, eniştesi Hasan Adalı'yı bulur. Eniştesi, onu oldukça iyi karşılar ve evlerine götürür. Kapıyı açan ablası tek kelime bile konuşmamaktadır. 6-7 yaşlarındaki erkek çocukları da konuşmadan ve hareket etmeden, televizyon izlemektedir. Karısı, akşam yemeği için masayı hazırlar ve bir başka odaya geçer. Eniştesi her gece rakı içtiğinden söz eder ve bir taraftan da, karısından ve çocuğundan dert yanar. Sözlerinden, cezaevinden çıkan adamın adının Yusuf olduğunu öğreniriz. Yusuf'un ablası, kocasını "boynuzlamıştır" ve "kırığını" da Yusuf öldürmüştür. Eniştesi, rakıyı içtikten sonra karısına hakaretler yağdırmaya ve belindeki kemeri çıkararak kadını dövmeğe başlar. Bu sırada Yusuf, evden ayrılır.

Otele geri dönen Yusuf'un odasına, otobüs yolculuğu sırasında polisler tarafından götürülen adam gelir ve geçen gece kızlarıyla ilgilendiği için Yusuf'a teşekkür eder ve birlikte çorba içmeye giderler. Kendilerinden söz ederler. Adam, bir pavyonda, yanındaki kadınla birlikte program yaptıklarını anlatır. Adının Bekir olduğunu öğrendiğimiz adam ayrılırken, Yusuf'u pavyona davet eder.

Bekir'den ayrılan Yusuf, yolda kadına rastlar ve onu izlemeye başlar. Kadın bir cezaevine girer.

O gece Yusuf, Bekir'in davet ettiği pavyona gider. Kadın, sahnede şarkı söylemekte; Bekir ve Yusuf da bir masada onu izlemektedir. Kadın, yanlarına gelerek çocukla ilgilendiği için Yusuf'a teşekkür eder ve karşı masada oturmakta olan adamların yanına gider.

O gece, otele döndüklerinde iki adam, adının Uğur olduğunu anladığımız kadını sorarlar. Uğur, aşağıya, adamların yanına gelir. Bekir, adamlarla gidecek olan Uğur'u

engellemek ister ve tartışırlar. Bekir, silahını çeker; ancak Uğur korkusuzca karşısına dikilerek adamlarla gideceğini söyler ve otelden ayrılır.

Sabah olduğunda kız çocuğunun televizyon seyretmek için aşağıya indiğini gören Yusuf, onun sağır ve dilsiz olduğunu öğrenir. Yusuf da her fırsatta televizyon izleyen çocuğun ve otel sahibinin arasına sık sık katılarak, televizyon izler.

Bekir, Yusuf'u ve çocuğu -çocuğun adının Çilem olduğunu öğreniriz- pikniğe götürdüğünde, Yusuf ve Bekir birbirlerine yaşamlarını anlatırlar. Yusuf, askerden döndüğünde, evli olan ablası, Yusuf'un en yakın arkadaşıyla kocasını aldattığı için, ablasını da arkadaşını vurmuştur. Arkadaşı ölmüştür; ancak ablasına sıktığı kurşun, yalnızca dilini parçalamıştır. İşlediği cinayet için Yusuf, 10 yıl cezaevinde yatmıştır.

Çilem, Bekir'in değil, Uğur'un çocuğudur. Çilem'in babası, hamileyken Uğur'u dövdüğü için çocuk, sağır ve dilsiz doğmuştur. Uğur'un cezaevine gitmesinin nedeni, sevgilisinin orada olmasıdır.

Bekir ve Uğur, aynı mahallede (Mevlanakapı) büyümüşlerdir. Hasta bir babası olan Uğur'un sevgilisi de babası Yeşilçam'da bir filmci olan Zagor'dur ve her türlü yasadışı işlere bulaştığı için cezaevindedir. Bekir, askerden döndükten sonra, evlendirilmiş ve mobilyacı dükkânı açmıştır. O sıralarda dükkâna gelip giden Uğur'a kapılır. Uğur, aslında cezaevinde sevgilisini bırakamaz; ama Bekir'i de her anlamda kullanır. Bekir, her şeyini kaybeder. Bu arada Uğur, başka erkeklerle birlikte olmaktadır. Bekir, Uğur'la evlenmek istese de o, hep Zagor'un peşindedir.

Bir süre sonra Uğur, Sinop'ta başka biriyle evlenir. O sıralar, evli olmasına karşın, Diyarbakır'a gönderilen Zagor'un peşinden giden Uğur, kocasının yanına geldiğinde dayak yer. Böylece, Çilem, sakat doğar. Uğur, Sinop'tan kaçarak, Diyarbakır'a gider. Bekir de onun peşine takılır ve yirmi yıldan beri, Zagor'un peşinden giden Uğur'la birlikte, şehir şehir dolaşmaktadır.

Ertesi gün Uğur, Yusuf'u çağırır ve Bekir'den habersiz Aydın'a gitmesi için Yusuf'un kendisiyle gelmesini ister. Aydın'da Uğur, bir otele gider ve oradaki adama küçük bir paket verir.

Otele döndüklerinde, sarhoş olan Bekir, Uğur'a hakaretler yağdırır ve ortalık karışır. Yusuf, ikisinin arasında kalmıştır. Ortalık sakinleşince Uğur, Yusuf'la söyleşirken "Bekir'in aslında hiçbir şey yapamayacağını" söylerse de, yaşanan olayın sabahında Bekir, kendini vurur.

Bekir'in yerini Yusuf almıştır. Uğur'un peşinden giden kişi artık, Yusuf'tur; çünkü o da Uğur'a aşık olmuştur. Bu nedenle de Uğur'un pavyona gitmesini, başka erkeklerle birlikte olmasını istememektedir. O gece, pavyon, polisler tarafından basılır ve geceyi karakolda geçirirler.

Pavyonun kapanmasından sonra Yusuf, kendisine aşık olduğunu Uğur'a söyleyip, "buradan gidelim" dediğinde Uğur, Yusuf'u kovar.

Yusuf, her ne kadar Uğur'u terk etmek için otelden ayrılrsa da geri döner.

Bir gece, Zagor hapisten kaçtığı için Uğur'u arayan polisler, oteli basarak Yusuf'u götürürler ve falakaya yatırılır. Yusuf, otele döndüğünde, yürüyemez haldedir.

Uğur, Yusuf'a ulaştırması için otel sahibine not bırakmıştır. Yusuf, Çilem'i alarak, daha önce Uğur'la gittiği Aydın'daki otele yerleşir. Kendisine gelen telefonda sonra, çocukla birlikte Ankara'ya gider.

Ankara'daki bir pavyonun önüne geldiğinde, mühürlenmiş olduğunu görür. Oraya gelen bir adamdan, aradığı Mehmet Gonca'nın öldürüldüğünü öğrenir.

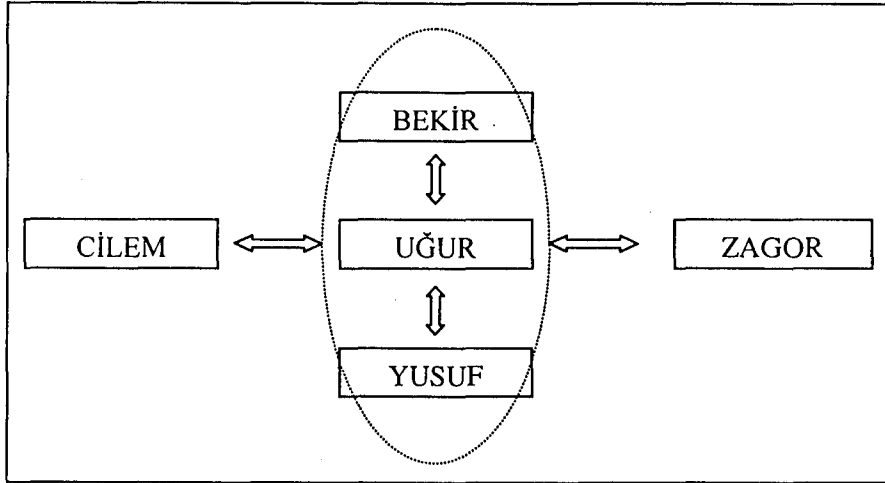
Ankara'da yapacak bir şeyi kalmayan Yusuf, çocukla birlikte İstanbul'a gitmek için yola çıkar. Mola yerindeki televizyonda verilen haberde bir cesedin taşınışı ve Uğur ile bir başka adamın fotoğrafları görünmektedir. Bunu, yalnızca çocuk görür.

İstanbul'a geldiklerinde Yusuf, daha önce sözünü ettiği Malatya cezaevindeki arkadaşının babasına ait olan çayocağını bulur; ancak ocağı başkası devralmıştır. Aradığı adamı, Yeşilçam sokağında bulabileceğini söylerler.

Yusuf, adamı aramaya başlar. Yeşilçam sokağındaki yere, birkaç kere gittikten sonra, yaşlı adamı bulur. Adam ağlamaktadır. İçeri girerler ve odanın ortasında çarşafa sarılı bir cesedin yerde yatmakta olduğu görülür.

2. 3. 1. 3. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Masumiyet” filmindeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerine bakıldığında, şöyle bir gruplandırma elde edilebilir:



Şekil 4. Masumiyet

Uğur-Bekir-Yusuf

“Masumiyet” filminde Uğur, tüm olayların merkezindeki kadın konumundadır. Dolayısıyla, önce Bekir’in tüm yaşamının belirleyicisi olmuş; daha sonra da Yusuf’un ikinci yaşamının başlangıcındaki hem önemli bir engel, hem de bundan sonraki yaşamının yönlendiricisi olmuştur. Bu evre, Yusuf’un ikinci yaşamı olarak adlandırmanın gerekçesi olarak, filmin başında sunulan Yusuf ile cezaevi müdürü arasındaki konuşmadan hareketle açıklanabilir; çünkü Yusuf, yaşamının 10 yılını cezaevlerinde geçirmiş ve tüm ailesini Erzincan depreminde kaybetmiş biri olarak, cezaevi dışına çıktığında kendisine yeni bir yaşam kurmak durumunda olan biridir ve

karşısına ilk çıkan yaşam biçimi önerisi olarak da Uğur merkezli bir yaşamla karşılaşır. Bu anlamda, zaten her akıntıya kapılabilecek bir durumda olmasından dolayı karşısına ilk çıkanı kabullenmektedir.

Uğur ile Bekir arasındaki ilişkinin benzerinin Uğur ve Yusuf arasında da yaşandığı görülmektedir. İki erkek için de Uğur, aşık olunan ve ne yaparsa yapsın katlanılan bir kadındır. Önce Bekir, Uğur’a olan tutkusundan vazgeçemediği için, intihar ederek yaşamına son verir. Bekir’in yerini alan Yusuf için de gelecek parlak görünmemektedir. Her iki erkek de Uğur’a aşık olmanın cezasını çeker.

Uğur için ise Bekir, Yusuf ya da başka bir erkek ayrımı olmaksızın, ona “eşlik” edecek birinin olması yeterli görünmektedir. Aslı arandığında, Uğur’un durumu da kendisini izleyen erkeklerden farklı değildir; çünkü o da bir başkasının, “sevdiği” erkeğin peşinden, oradan oraya savrulmaktadır. Bu yolculuğu sürdürmek için de başka erkeklerle “yatmak”tan kaçınmamaktadır. Bu anlamda kendisini izleyen erkeklerden ayrılan yanı, bunun bilincinde olarak yaşıyor olmasıdır. Uğur için “orospu”luk, kuralları olan ve ona göre oynanması gereken, ceza niteliğindeki bir oyundur. Bedeli ödendiği sürece erkeklere istediklerini vermekten kaçınmamaktadır.

Uğur’un kendisine aşık olan erkeklerden beklentisi de Uğur’u olduğu gibi kabul etmeleri kuralına uymalarıdır. Bu nedenle de Bekir’in ve Yusuf’un, Uğur’u “bataktan kurtarma” çabaları hiçbir sonuç vermemektedir. Bunu önerdiklerinde, yapmaları gereken tek şey, Uğur’u bırakıp gitmektir. Sonuçta, Bekir bunu başaramadığı için intihar etmiş; Yusuf da onun peşinden sürüklenmeye devam etmiştir.

Uğur-Zagor

Filmde, Uğur’un peşinden gittiği erkeğin –Zagor’un-, yalnızca televizyonda yayınlanan fotoğrafını görüyoruz. Zagor, Uğur için, bir anlamda ulaşılması gereken bir yaşam amacıdır. Diğer taraftan, Uğur’un Zagor’a olan tutkusunun karşılıklı olup olmadığının yanıtı net değildir.

Uğur-Çilem

Çilem, Uğur'un evlendiği erkekten olan çocuğudur; ancak filmde bildik anne figürüyle karşılaşmamaktadır. Uğur, sevdiği erkek uğruna, çocuğunu feda edebilmektedir.

2. 3. 1. 3. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

“Masumiyet” filminde, cinsellikle ilgili ortaya konabilecek en temel öğe, cinselliğin bir pazarlama aracı olarak kullanılıyor olmasıdır. Filmin merkezindeki kadın olan Uğur, yaşamını cinselliğini pazarlayarak sürdürmektedir.

Özellikle üzerinde durulması gereken nokta, “orospuluk” yapan Uğur'un, bunu ne isteyerek ne de bundan yakınlık yapıyor olmasıdır. Uğur için “orospuluk” ve beraberinde getirdiği yaşam biçimi, kendiliğinden gelen doğal bir olgu gibi algılanmaktadır. Diğer taraftan, orospuluğu kabullenmektedir. Bu nedenle Bekir'in karşısına geçerek “Orospuyum ulan!” diye bağırabilmektedir. Ona göre bu yaşam kendisinin de söylediği gibi “gittiği yere kadar” devam edecektir. Bir anlamda böylesi bir yaşam, onun için “bir ceza”dır.

Filmde, özellikle dikkati çeken bir diğer öğe, Uğur'un Bekir'e ve Yusuf'a, orospu olması ile ilgili söylediği sözlerdir. Önce, Bekir'in karşısına geçip (kadınlık organını göstererek) “Ortağım mısın puşt!” diye bağırır. Yusuf, kendisine aşık olduğunu söylediğinde benzer şekilde ona da (iç çamaşırını çıkararak) “Sikmek mi istiyorsun lan beni!” diye bağırır.

Genel olarak, filmde Uğur'un bir orospu olmasıyla ilgili olarak özellikle vurgulanması gereken nokta, bunu ne bir seçim olarak ne de yakınılacak bir durum olarak yaşıyor olmasıdır. Bu anlamda, Türk sinemasında sunulan diğer fahişelerden ayrılmaktadır. Uğur'a göre orospuluk “öylesine yaşanan” bir durumdur. Bundan kurtulmaya çalışmak anlamsızdır. Uğur'un da böyle bir çabası yoktur. Bu anlamda bir kabullenmişlik söz konusudur. Aslı arandığında Uğur, aşkı uğruna ceza çekmeyi göze alabilecek bir kadın olarak sunulmaktadır.

Filmde, olayların geçtiği mekân bakımından da bir farklılık söz konusudur. Olayların yaşandığı yer, daha önce ele alınan filmlerdekinin tersine, İstanbul değildir. Olaylar, İzmir, Aydın, Ankara üçgeninde geçmektedir. Geline son yer İstanbul'dur.

Sonuç olarak şu söylenebilir ki “Masumiyet” filminde, bir kadının, başka erkeklerle para karşılığında “yatıyor” olması, farklı bir şekilde sunulmaktadır. Filmde, fahişelik ne “bataktan” kurtulmaya çalışan bir kadının dramıdır ne de parasal anlamda rahat olmak adına seçilen bir yoldur. Bu anlamda, Uğur’un yaşamak durumunda kaldığı fahişelik, pek çok yitik yaşamın içinde barındırdığı bir olgu olarak değerlendirilebilir. Böylelikle filmde, Uğur gibi yaşamak zorunda olanların, kullanmak durumunda kaldığı cinsellikleri sunulmaktadır denilebilir. Bu yapılırken de filmde sunulan kadın, ne hor görülmekte ne de acındırılmaktadır.

Dolayısıyla, Masumiyet filminde sunulan fahişe Uğur, Türk toplumunun kıyısında köşesinde kalmış yitik yaşamların içinden çekip çıkarılmış, yaşayan bir fahişedir denilebilir.

2. 3. 2. 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler

Bu bölümde, EK 1’de yer alan filmler arasında, sıradışı fahişeliğin değil, diğer sıradışı cinsel yaşantıların başat olduğu filmler incelenmeye çalışılmıştır.

Bu anlamda Düş Gezginleri (1992), Dönersen Isık Çal (1992), Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri (1992), Denize Hançer Düştü (1992), Hamam (1996), Lola ve Bilidikid (1998) ve Gemide (1999) filmleri en belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. 3. 2. 1. Kadın Eşcinselliği I: Düş Gezginleri

2. 3. 2. 1. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1992

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Özgün Hikâye: Osman Çallı

Senaryo: Atıf Yılmaz, Yıldırım Türker, Osman Çallı

Sanat Yönetmeni: Kezban Arca Batıbeki

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Yardımcı Yönetmen: Fatma Nur Sevinç

Müzik: Selim Atakan

Kurgu: Mevlüt Koçak

Seslendirme: Erkan Esenboğa

Yapım Yönetmeni: Metin Erarabacı

Yeşilçam Filmcilik

Oyuncular: Havva/Anjelic/Melike (Lale Mansur), Nilgün (Meral Oğuz), Olay (Deniz Türkali), Faruk (Selçuk Özer), Nafiz (Yaman Okay), Şükran (Sema Çeyrekbaşı), Ali (Memduh Ün), Hacer (Nilüfer Aydan), Necdet (Tarık Günersel), Esat (Oktay Sözbir), Murat (Alp Buğdaycı).

2. 3. 2. 1. 2. Filmin Özeti

“Düş Gezginleri”, çocukluk arkadaşı olan iki kadının, yıllar sonra karşılaştıklarında başlayan lezbiyen/eşcinsel ilişkilerini anlatır.

Doktor olan Nilgün, görev atamasıyla bir kasabaya gelen genç ve eşinden ayrılmış bir kadındır. Kendisiyle kasaba kaymakamı ve onun partiden arkadaşı Nafiz Bey ilgilenir. Nafiz Bey, kasabadaki evlerinden birini Nilgün’e kiralar.

Nilgün, göreve başladığında başhekim, genelev kadınlarının haftalık sağlık kontrollerini de ona verir.

Geneleve ilk gittiğinde, kadınlardan birini, daha önceden tanıdığını düşünür. Nilgün de kadına tanıdık gelmiştir. Yine de aralarında herhangi bir konuşma geçmez. Buna karşın kadın, doktorun adını öğrendiğinde kim olduğunu anımsar. Nilgün de çocukluğuna dönerek, kız arkadaşını anımsar. Genelevde ortalığa bakan Şefika'ya, bu kadının adını sorduğunda “Melike Mutlucan” yanıtını alır.

Nilgün'ün evine gelen ilk konuk, Nafiz Bey'in karısı olur. Nafiz Bey, kendisini önce metresi yapmış, sonra da ilk karısıyla boşanarak onunla evlenmiştir. Aynı olayın, kendisinin de başına gelmesini istemediğinden, Nilgün'ü Nafiz Bey konusunda uyarır. Nilgün, zaman zaman, çocukluğundaki kız arkadaşıyla ilgili anılara dalmaktadır.

Hafta sonunda, kaymakam ve Nafiz Bey eşleriyle birlikte pikniğe giderken, Nilgün'ü de yanlarına alırlar. Arabanın arka koltuğunda, Nilgün'ün yanında oturan Nafiz Bey'in eşi, Nilgün'ün çıplak bacağını okşadığında, Nilgün bundan rahatsız olur.

Piknikte, Nafiz Bey, Nilgün'e ilgi gösterirse de Nilgün ona karşı hiç de “umut verici” değildir.

Aynı yerde piknik yapmakta olan sağlık ocağının başhekimini, Nilgün'e, kasabanın diş hekimi olan Necdet Bey ile Nilgün'ün evleneceğine ilişkin söylentiler olduğundan söz eder. Necdet Bey'in de eşi ölmüştür ve bu nedenle de çocuklarıyla birlikte yalnız yaşamaktadır.

Nilgün, geneleve ikinci gidişinde, yine çocukluğuna döner ve kız arkadaşının sırtında bir ben olduğunu anımsar. Görmeyi umduğu Melike, muayeneye gelmemiştir. Hasta olduğunu öğrenir ve muayene etmek için, Melike'nin odasına çıkar. Muayene sırasında, Melike'nin sırtındaki beni görür ve onu tanıdığını söyler. (Melike'nin asıl adı Havva; “iş”teki adı da Anjelik'tir.) Bunun üzerine Melike ağlamaya başlar. Nilgün, onu evine getirir.

Ertesi gün, Necdet Bey, oğlunu muayene için Nilgün'e getirdiğinde, evlilikle ilgili imalarda bulunur. Nilgün anlamazlıktan gelir. Aynı gün başhekim, evine bir fahişe getirdiği için Nilgün'ü uyarır.

Nilgün ve Havva, kasabanın sinemasına gittiklerinde, oradaki erkekler tarafından rahatsız edildiklerinden, kasabanın dışında, deniz kıyısındaki bir otele giderler. Gece, yatmak için soyunan Nilgün, Havva'nın kendisinden utandığı için soyunmadığını görünce şaşırır. Daha sonra loş ışıktaki soyunan Havva'yı seyreder ve yanındaki yatağa uzanan Havva'nın elini tutarak uyur.

Sabah olduğunda Havva ve Nilgün, tarihi yerleri gezerler. Bu arada, küçükken gezdikleri müzede gördükleri bir erkek heykelinin cinsel organına baktıktan sonra, "kadınlar, erkeklerden daha güzel değil mi?" dediklerini anımsarlar.

Ertesi gün, Nazif Bey'in karısı, sağlık ocağına muayene olmak için gelir ve göğsünde bir sertlik olduğundan söz eder. Bu konudaki çok da ciddi görünmeyen davranışları, daha çok Nilgün'ü baştan çıkarma havasındadır. Nilgün, pek oralı olmaz. Bunun üzerine kadın, Nilgün ve Havva ile ilgili söylentilerden söz eder. Kasabada, sevgili olduklarına ilişkin söylentiler yayılmıştır. Nilgün sinirlenir.

Nilgün, akşam eve gittiğinde, yemekte sarhoş olur ve Melike'ye, kocasından başka kimseyle yatmadığını söyler. Melike'yi kıskandığını anlatır ve onunla nasıl seviştiklerini anlatması için Melike'yi zorlar. Sonunda, Melike ve Nilgün, birlikte olurlar.

Sabah olduğunda, başlangıçta ikisi de çekingendir; ama daha sonra birbirlerine bakarak gülüşürler.

Bir gece, Nafiz Bey ve kaymakam geneleve gelirler. Nafiz, Melike'yi seçer ve odaya çıkarlar. Nilgün'le ilgili konuşması için Melike'yi zorlar. Konuşmayınca da dövmeye başlar.

İyice su yüzüne çıkan Nilgün ile Melike arasındaki ilişki hakkında kaymakam, Nilgün'e hesap sorar ve tartışırlar.

Genelevdeki haftalık muayenelere artık, Nilgün yerine başka bir doktor gitmektedir. Bu nedenle Melike ile görüşemeyen Nilgün, ona bir mektup gönderir. Melike'nin yanıt olarak gönderdiği mektupta, görüşmemelerinin daha iyi olacağı yazmaktadır; ancak bu durum nedeniyle kendisi de çok üzgündür.

Nilgün, geneleve gelir ve Melike'ye buradan gideceklerini söyler.

Otogara, Nilgün ve Melike, ayrı ayrı gelirler. Nilgün'ü geçirmeye gelen tek kişi Necdet Bey'dir. Otobüse bindiklerinde Melike, kıskandığı için Necdet'in kim olduğunu sorar. Bu kıskanma, Nilgün'ün hoşuna gider.

Nilgün'ün İstanbul'daki annesine gelirler. Annesi, Melike'den hoşlanmaz. Kısa bir süre sonra, Nilgün ve Melike, bir ev kiralarlar. Eve yerleşirlerken, arkeolog olan alt komşuları Olay gelir.

Gece, duşa giren Nilgün, Melike'yi de çağırır ve birlikte duş alırlar ve o gece de birlikte olurlar. Artık, kendilerine ait bir yaşamları vardır.

Nilgün, muayenehane açmak için ödünç para alacağı Faruk'la yemeğe çıkar. Nilgün dışarıdayken Melike de ev işleriyle uğraşmaktadır. Sokaktan geçen seyyar kaset satıcısından birçok arabesk müzik kaseti alan Melike, Nilgün eve geldiğinde bu kasetleri dinlemektedir. Nilgün bunu yadırgasa da hiçbir şey söylemez. Yemek yerlerken Nilgün, Faruk'un vereceği bir partiden söz eder. Nilgün'ün Faruk'la olan ilişkisini kıskanan Melike, başlangıçta partiye gitmek istemezse de, sonradan gitmeyi kabul eder; ancak kendisini Havva değil Melike olarak tanıtmamasını ister.

Partide, birçok kişinin yanı sıra Nilgün'ün eski kocası ve onun sevgilisi de vardır. Nilgün, arkadaşlarına katılınca Melike yalnız kalır. Onunla Nilgün'ün arkadaşlarından

Murat ilgilenir. O gece eve döndüklerinde Nilgün ve Melike kavga ederler. İkisi de birbirlerini kıskanmıştır.

Nilgün, Faruk'la birlikte muayenehaneyi gezer. Faruk, Nilgün'ü öpmek ister. Nilgün, önce reddeder; ancak sonra birlikte olurlar.

Melike, şehirde alış-veriş yapar. Nilgün'e kazak örmek için ip alır. Bununla birlikte, eve sermek için de dantel örtüler alır. Eve gelip, kazağı örmeye başladığı sırada komşuları Olay gelir ve Melike'yi evine davet eder. Nilgün'e not bırakarak giderler.

Olay'ın evindeki çıplak kadın tablolarını gören Melike şaşırır. Olay, Melike'ye kendisine modellik yapmayı önerir. Melike kabul eder. Örgü ören bir kadın olarak modellik yapan Melike'nin bir göğsünü Olay, dışarı çıkarır. Resmi gören Nilgün, sinirlenerek eve gider.

Evde, Melike ve Nilgün, yine kavga ederler. Nilgün, Melike'yi Olay'la yatmakla suçlar.

Muayenehanenin açılışı sırasında Murat'ın yine Melike ile ilgilendiğini gören Nilgün, dikkati kendi üzerine çekmek için, bir açılış konuşması yapar ve Faruk'a teşekkür eder. Kendisine teşekkür edileceğini sanan Melike hayal kırıklığına uğramıştır.

Evde, Faruk'a bir teşekkür yemeği vermek için hazırlanırken Melike, Nilgün'e Faruk'la yatıp yatmadığını sorar. Nilgün "hayır" dese de Melike inanmaz.

Yemekten sonra Melike, Olay'a gider. Yalnız kalan Faruk ve Nilgün, birlikte olurlar.

Olay'ın evinde sürekli ağlayan Melike, bir taraftan da Nilgün'e ördüğü kazağı bitirmeye çalışmaktadır. Eve geldiğinde Faruk'un giysilerinin salonda olduğunu görür.

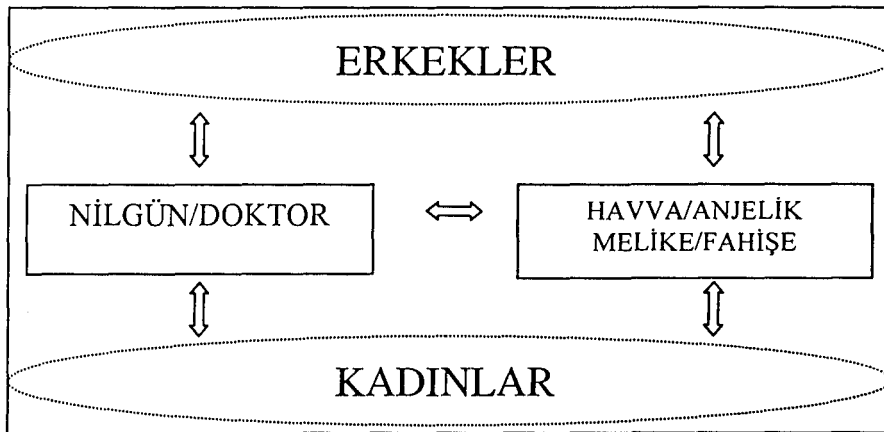
Nilgün, sabah uyandığında Melike'nin gittiğini görünce kendini kaybeder. Melike'yi bulmak için önce Olay'a, sonra da Murat'a gider; ancak Melike yoktur.

Aylar sonra, İstanbul'a yerleşen Necdet ile görüşen Nilgün, Necdet'ten Melike'nin fahişeliğe geri döndüğünü öğrenir ve o gece, Melike'yi aramaya çıkar. Bulduğunda, Melike, Nilgün'e bir müşteriye davrandığı gibi davranır.

Eve geldiklerinde, Nilgün Melike'yi öpmeye başlar; ancak Melike tepkisizdir. Nilgün, onu sevdiğini söylese de Melike, aldırmaz. Bunun üzerine Nilgün, ağlayarak Melike'yi önce kovar, sonra gitmemesi için yalvarır. Melike aldırmaz ve Nilgün'ü terk eder.

2. 3. 2. 1. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Düş Gezginleri” filmindeki ilişkilere, bire bir “isimler” bağlamında değil, cinsel açıdan bakılması, daha açıcı görünmektedir. Çünkü film, doğrudan “sıradışı” olarak adlandırılabilen bir cinsel yaşamı seçen Nilgün ile Melike arasındaki ilişkiyi temel almaktadır. Bu bağlamda, “Düş Gezginleri” filmindeki ilişkilere bakıldığında, şöyle bir gruplandırma elde edilebilir:



Şekil 5. Düş Gezginleri

Nilgün-Havva/Anjelik/Melike

Nilgün ve Melike'nin çocukluk yıllarındaki ilişkilerine baktığımızda, birbirlerine fazlasıyla düşkün olan iki kız çocuğunu görürüz. Yaşamlarının en önemli sayılabilecek dönemlerindeki deneyimleri ortak görünmektedir. Cinsellik anlamındaki merakları uyanmaya başladığında, bunları birlikte paylaşırlar. Örneğin, bir fotoromanda öpüşen çiftleri gördüklerinde, birbirleriyle öpüşürler. Birbirlerinin bedenleriyle ilgilenirler.

Erkeklik organını ilk defa, müzedeki bir heykelde gördüklerinde “kadınların erkeklerden daha güzel olduklarını” düşünürler.

Uzun zaman sonra karşılaştıklarında, Nilgün eşinden ayrılmış bir doktor, Havva ise bir fahişedir. Bu anlamda, toplumsal konum bakımından olduğu gibi cinsel açıdan da birbirlerine zıt bir yaşam sürdürmektedirler. Melike birçok erkekle birlikte olabilmesine karşın Nilgün, yalnızca eski kocasıyla birlikte olabilmiştir. Nilgün, bu durumu şu sözleriyle anlatır: “Ben, kocamdan başkasıyla yatmadım. (...) O da hep tecavüze uğruyormuşum gibi... Sen, en azından birileriyle yatıyorsun. Ben, onu da yapamıyorum”.

Nilgün’ün cinsel anlamda, doyurulamayan isteği onu, fahişelerin yaşamını imrenme noktasına kadar götürmüştür. Bu nedenle Melike’den “nasıl yaptıklarını” anlatmasını istediğinde, dinlemekle kalmayacak, birlikte olacaklardır. Böylece, Nilgün’ün cinsel anlamdaki ikinci deneyimi bir kadınla olmuştur.

Her ikisi de bu cinsel yaşamı benimsemelerinin yanı sıra birbirlerini sevmektedirler. Bu anlamda, aralarındaki ilişki bir seks ilişkisi değil, gerçek bir aşk ilişkisi görünümündedir.

Özellikle bir kasabada yaşanması oldukça güç olan bu ilişkinin sürdürülebileceği tek yer, İstanbul’dur. İstanbul’da bu ilişkiyi sürdürebilecekler, diğer taraftan da bir fahişe olan Melike’yi tanıyan birinin çıkma olasılığı oldukça aza inecektir.

İstanbul’a yerleşmelerine karşın, ilişkilerinin umdukları gibi gitmemesi için pek çok neden vardır. Her şeyden önce, aralarındaki toplumsal sınıf ve kültür farklılığı ilişkilerindeki dengeyi bozan temel etmendir. Nilgün klasik müzik dinlemeyi yeğlerken Melike, arabesk müzik dinlemektedir. Nilgün, Melike’nin evi dantel örtülerle doldurmasından hoşlanmamaktadır.

Bu gibi karşıtlıkların yanı sıra üstlendikleri görev paylaşımı da ilgi çekicidir. Melike, yapabileceği bir iş olmadığı için tüm zamanını ev işleriyle geçirmektedir. Evin parasal

anlamdaki geçimini ise Nilgün üstlenmiştir. Bu anlamda her ikisi de kadın olmasına karşın, evdeki görev paylaşımı, bildik karı-koca ilişkisi gibidir. Evin hanımı Melike; erkeği de Nilgün'dür. Bunun gibi, genelde, bir fahişeyi kurtaran kişi erkek olurken; Melike'yi kurtaran kişi Nilgün olmuştur. Yine, eşini aldatan kişi de –genelde her erkeğin yaptığına inanıldığı gibi- Nilgün olacaktır.

Buradan hareketle, Nilgün ve Melike arasındaki eşcinsel ilişkide, yönlendirici taraf olarak Nilgün gösterilebilir. Nilgün, Melike'ye göre etkin konumdadır.

Diğer taraftan Melike'nin, film içerisinde üç ayrı biçimde karşımıza çıktığı söylenebilir. Herkes gibi sıradan, “normal” bir yaşam olasılığını içinde taşımasına karşın, bu şansı yakalayamamış olan Havva; toplum tarafından dışlanan bir yaşamı sürdüren ya da sürdürmek zorunda kalan fahişe Melike; yine toplum tarafından “sıradışı” olarak kabul edilen eşcinsel ilişkiyi sürdürmeye çalışırken, var olmaya çalıştığı toplumsal üst sınıfta yer edinme şansını yakalamış ancak, başarılı olamamış Melike.

Bu üç farklı yaşam olasılıklarından birincisi zaten çoktan yitirilmiş bir yaşamdır. Bu anlamda Havva, yalnızca çocukluk yıllarının anılarında yaşamakta ve yalnızca Nilgün tarafından bugüne taşınmaya çalışılan bir yaşamdır. Bugünde var olmanın koşulu da Havva'ya göre, Melike olarak tanınmaktan geçmektedir; ancak sürdürülebilme olasılığı çok düşük olan bir yaşamdır. Geriye yalnızca Anjelic kalmaktadır ki Melike'nin en “güçlü” olabildiği tek yaşamın bu olduğu söylenebilir. Melike, ancak Anjelic olduğunda Nilgün'e karşı etkin konumdadır. Ancak o zaman yapması gerektiğine inandığını yaparak kendisini aldatan Nilgün'ü terk edebilir.

Nilgün-Erkekler

Nilgün ile erkekler arasındaki ilişkiye bakıldığında, en azından onunla birlikte olmak isteyen erkeklerin sayısının hiç de az olmadığı görülebilir. Bu anlamda Nilgün, genç ve güzel bir kadındır. Diğer taraftan, Nilgün'ün cinsel anlamda deneyiminin çok fazla olmadığı söylenebilir; çünkü Havva ile birlikte olana değin yalnızca eski kocasıyla birlikte olmuş ve bundan da zevk almamış bir kadındır.

Faruk’la birlikte olmasının temelinde duygusal bir bağın olmadığı da söylenebilir. Filmde, buna ilişkin bir ipucu verilmemektedir. Bu nedenle, Nilgün’ün yalnızca seks anlamında Faruk ile birlikte olduğu söylenebilir.

Nilgün-Kadınlar

Filmde, ilginç bir biçimde Nilgün, Nazif Bey’in eşi tarafından tahrik edilir. İlk karşılaştıklarında Nilgün’ü öpüşü, arabada Nilgün’ün çıplak bacağına okşamaları ve sağlık ocağına göğsünde bir sertlik olduğu gerekçesiyle gelerek Nilgün’ün, göğsüne dokunması için ortam hazırlaması buna örnek gösterilebilir.

Havva/Anjelik/Melike-Erkekler

Melike de Nilgün gibi genç ve güzel bir kadındır; ancak onun “isteklileri”, bir fahişe ile birlikte olan erkeklerdir. Bu anlamda erkekler, Melike için, yalnızca bir müşteri, dolayısıyla bir gelir kaynağıdır.

Havva/Anjelik/Melike-Kadınlar

Melike için, kadınlar da erkekler gibi, yalnızca bir müşteri, dolayısıyla bir gelir kaynağı olabilmektedir. Bu, Nilgün’e “kadın müşteriler için çifte tarife uyguluyoruz” dediğinde anlaşılabilir. Diğer taraftan, Nilgün de onun için bir müşteri olabilmektedir.

2. 3. 2. 1. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

“Düş Gezginleri” filminde sunulan cinsellikle ilgili öğelere bakıldığında, temelde eşcinselliğin ele alınmaya çalışıldığı görülür.

Nilgün ve Melike arasında başlayan ilişki, ikisinin de ayrımında olmadıkları cinsel isteklerinin su yüzüne çıkışıdır. Filmde, bu anlamda cinselliklerini keşfeden iki kadınla karşılaşılıyor. Her ikisi de bu cinsel yaşamı bilinçli olarak seçmiş kadınlar değil; ancak bilinçli olarak benimsemiş kadınlar olarak karşımıza çıkıyorlar.

Elbette, toplum tarafından “sıradışı” olarak adlandırılan ve onaylanmayan bir cinsel yaşamı seçen her iki kadın için de birlikte yaşamak, istedikleri ama

gerçekleştiremedikleri ya da en azından sürdüremedikleri bir beraberlik olarak kalmaktadır; çünkü onlar, toplumun -bilinçli ya da bilinçsiz-“tektipleştirme”* çabalarının başarısız birer sonucudurlar. Her ikisi de cinsel anlamda sıradışı bir seçim yapmışlardır. İlişkiyi sürdürememelerinin temelinde, toplumsal olarak dışlanmalarının ötesinde, toplumsal sınıf ve kültür karşıtlığının yattığı da söylenebilir. Kasabadan ayrılıp İstanbul’a geldiklerinde onları rahatsız eden ya da yaşamlarını doğrudan etkileyen kişiler olmamasına karşın, ilişkiyi sürdürmekte başarılı olamazlar; çünkü üyesi oldukları toplumsal sınıf farklılığı buna izin vermez. Bu anlamda filmde, batılılaşmış ya da batılılaşmaya çalışan kadın ve düşmüş ya da düşürülmüş kadın karşıtlığı yaratılır denilebilir.

Gerçekleştirilmeye çalışıldığı iddia edilebilecek yukarıdaki görüşlerin yanı sıra filmde, özellikle üzerinde durulması gereken nokta, iki kadının, bundan sonraki yaşamlarının ya da birlikteliklerinin, sıradışı bir seçimi benimsetmeye çalışma ya da en azından sürdürebilme savaşımı ile geçmesi beklenirken, aralarındaki ilişkinin, bir erkek-kadın ilişkisine dönüşmesidir. Bu anlamda filmin, kadın eşcinselliğinin kendine özgü farklılığının sunumunda başarılı olduğu söylenemez. Aslı aranırsa anlatılan, sıradan/indirgenmiş bir kadın-erkek ilişkisidir. Buna, Melike’nin, Nilgün’ün yanında soyunurken utanması, Melike’yi genelevden kurtaranın Nilgün olması, Nilgün’ün evin parasal geçimiyle, Melike’nin de ev ve el işleriyle uğraşması vb. gösterilebilir.

Filmde, eşcinselliklerine ilişkin pek de sağlam temeller olduğu söylenemeyeceği, diğer taraftan temellendirme gerekliliğinin de sorgulanabileceği iki kadının çocukluklarındaki deneyimlerine göndermelerde bulunmaktadır. Örneğin, bir fotoromanda öpüşen çifti gördüklerinde, birbirleriyle öpüşürler. Birbirlerinin bedenleriyle ilgilenirler. Erkeklik organını ilk defa, müzedeki bir heykelde gördüklerinde “kadınların erkeklerden daha güzel olduklarını” düşünürler. Bu görüntüler, eşcinselliği yalnızca “olağan” ve

*tektipleştirme: Çevremizdeki dünyanın sınıflandırılması ve etiketlenmesinin, bu dünyayı anlaşılır kılmanın hızlı ve kolay yolu. Tektipleştirmeler öğrenilirler, ama asla sabit değildirler ve genellikle değişime direnirler. Bunlar, dünyayı anlamamızı sınırlama ve çoğunlukla sığ ya da yalan olan inançları daimileştirme eğilimindedirler. (...) Tektipleştirme her zaman olumsuz değil, ama fazlasıyla toplumdaki güç/iktidar ilişkilerini koruyup daimileştirme ile ilgili olma eğilimindedir. Daha aşağı konumda olanların tektipleştirilmesinin sürmesi ve böylece status quo’nun korunması iktidarda olanların çıkarıdır. Jill Nelses, “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu,” Çev:Erta Yılmaz, *Sinemasal*. S.2. (Kış 1998), s.92.

“doğuştan” kılar. Diğer taraftan eşcinselliğin, “meta ekonomisinin olağanüstü derinleşmesinin ürünü”⁹⁰ olduğu yolunda da görüşler bulunmaktadır. Buradan hareketle, eğer bir temellendirme yapılacak idiyse de daha kapsamlı bir bakış açısıyla konuya yaklaşılması gerekliliğinden söz edilebilir.

Filmde, ilginç ve nedensiz bir biçimde Nilgün, bir başka kadın -Nazif Bey’in eşi- tarafından tahrik edilir. İlk karşılaştıklarında Nilgün’ü öpmesi, arabada Nilgün’ün çıplak bacağına okşaması ve sağlık ocağına göğsünde bir sertlik olduğu gerekçesiyle gelerek Nilgün’ün, göğsüne dokunması için ortam hazırlaması buna örnek gösterilebilir.

Filmde sunulan cinsellikle ilgili bir diğer vurgu noktası da fahişeliktir. Bu filmde de 1990’lı yıllarda gerçekleştirilen diğer örneklerinde görüldüğü gibi, kadının nasıl fahişe olduğuyla ilgilenilmemektedir. Hatta Nilgün, Melike’ye nasıl fahişe olduğunu sorduğunda, yanıt alamamıştır; çünkü bunu Melike bile anımsamamaktadır. Dolayısıyla şu söylenebilir ki, artık en azından Türk sinemasında dramatik bir şekilde anlatılan “düşürülen kadın” öykülerinin bir anlamda sonu gelmiştir. Diğer taraftan, fahişelerin ve fahişeliğin, yaşamın gerçek, olağan ve yok edilemeyecek bir diğer yönü olarak görülmeye başlandığından da söz edilebilir.

Filmin, genelde kadına, özelde ise cinselliğe bakışını incelediğimizde, 1990’lı yıllardan önceki dönemde gerçekleştirilen Türk filmlerinden ayrıldığı görülür. Sözü edilen dönemlerde kadının ele alınışı; “mal gibi görülen kadın”, “sahipsiz kadın”, “düşmüş, düşürülmüş kadın”, “baskıcı çevre” içindeki kadın biçiminde başlıklandırılabilirken⁹¹, “Düş Gezginleri”, bu başlıkların dışında, “kadın eşcinselliği”ni temel alan/almaya çalışan bir filmidir. Bu noktadan hareketle “Düş Gezginleri” adlı filmin, Türk sinemasında kadın eşcinselliğini doğrudan ele alan ilk film olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte filmde fahişeliğin, başlangıç şekli nasıl olursa olsun, yaşamın yok edilemeyen, büyük olasılıkla da uzun süre var olacak bir gerçeği olarak ele alması

⁹⁰Doğu Perinçek, *Eşcinsellik ve Yabancılaşma* (İstanbul:Kaynak, 2000), s.10-11.

⁹¹Faruk Kalkan ve Ragıp Taranç, *1980 Sonrasında Türk Sinemasında Kadın* (İzmir:Ajans Tümer, 1988), s.80-104.

nedeniyle, Türk sinemasında fahişeliğin ele alınış biçiminin değiştiğini imleyen örneklerden birinin de “Düş Gezginleri” olduğu vurgulanabilir.

2. 3. 2. 2. Travestilik ya da Dışlanmışlık: Dönersen Isık Çal⁹²

2. 3. 2. 2. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1992

Yönetmen: Orhan Oğuz

Senaryo: Cemal Şan

Senaryo Danışmanı: Nuray Oğuz

Yardımcı Yönetmen: Cemal Şan

Yönetmen Yardımcısı: Uğur Ün

Sanat Yönetmeni: Esra Avcı Tuncer

Sanat Yönetmeni Yardımcısı: Atilla Turkantoz

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Kurgu: Nevzat Dışiaçık

Müzik: Onay Oğuz

Koordinatör: Kadri Yurdatap

Yapımcı: Memduh Ün

Fono Film Stüdyosu

Oyuncular: Travesti (Fikret Kuşkan), Cüce (Mevlüt Demiryay), Pezevenk (Menderes Samancılar), Fahişe (Derya Alabora).

2. 3. 2. 2. 2. Filmin Özeti

“Dönersen Isık Çal” adlı film, bulut görüntüleriyle açılır ve kim olduğunu görmediğimiz bir erkek çocuğunun konuşmasını dinleriz. Kamera, bulutlardan yeryüzüne indiğinde, bir trenin tünele girdiği sırada, tünelin içinden gelen erkek çocuğunun son sözleri “Mustafa ağabey, sen beni düzüyor musun?” olur.

Filmin izleyen sahnesinde, Beyoğlu’nda barmenlik yapan bir cüceyi tanırız. Bardaki müşterilerin konuşmaları sürerken, Beyoğlu’nun arka sokaklarında bir kadın, erkekler

⁹²Filmin yönetmeni, bir travesti filmi değil, bir dostluk filmi yapmayı amaçladıklarını belirtmektedir. bkz. Turgut Yasalar, *Antrakt*. S.16 (1993).

tarafından kovalanmaktadır. Kadın yakalandığında, onun bir travesti olduğunu anlarız. Erkekler tecavüz etmeye çalışırken travesti, saçının polisler tarafından kesildiği ana geri döner.

İşinden eve dönmekte olan cüce, zor durumdaki kadını/travestiyi kurtarmak için boynundaki bekçi düdüğünü öttürerek, adamların kaçmasını sağlar ve baygın olan kadını evine getirir.

Kadın/travesti kendine geldiğinde cüce yiyecek bir şeyler getirir ve “çok güzel bir kadın” olduğunu söyler; ancak kadın konuşunca onun bir travesti olduğunu anlar ve bu durumdan rahatsız olur. Cücenin bu tepkisine karşılık, travesti de onun cüce olmasıyla dalga geçer. Cüce, yarın sabah erkenden evini terk etmesini ister.

Cüce, evinin terasındaki köpeklerle yaşamını sürdürmektedir. O gece terasta rakısını içerek köpekleriyle yalnızlığı ve çirkinliği üzerine söyleştiği sırada yanına gelen travestiye, boynunda sürekli taşıdığı bekçi düdüğünün kendisi için bir korunma aracı olduğunu anlatır.

Travesti, sabah erken saatte evden ayrılmıştır. Cüce de dışarı çıkarken, apartmandaki komşusu fahişeye ve onun aynı zamanda kocası olan pezevengiyle karşılaşır. Apartmandaki bir diğer komşusu da evsahibi madam Lena’dır.

Aynı gün bardan eve dönerken, sokakta bir adamın bıçaklanarak öldürülmesine tanık olur. Evine geldiğinde yine terasta köpekleriyle konuşurken “Dışarıda bize hayat yok” diyerek bir cüce olarak yaşamanın daha zor olduğunu vurgular.

Ertesi gün evine komşusu fahişe kadın gelir. Kadın, onunla sevişmek ister; ancak cüce bunu reddeder.

Sabaha doğru bar kapandıktan sonra, travesti gelir. Cüce ile aralarında dostluğa yakın bir ilişki kurulmaya başlamıştır. Travesti olmanın zorluğunu cüceye anlatır. Sonunda da “Senin çükün ikimize de yeter.” diyerek içinde bulundukları durumun güçlüğüne

hafifletir. Cücenin yanıtı da “Burada bir çok insan tanıdım. Çoğu senden daha kadın, benden daha cüce” olur. Daha sonra travesti, “Biraz da güneşe doğru yürüyelim” diyerek cüceyi kucığına alır. Cüceye göre de travestinin boyu her ikisine de yetecek kadardır; ancak bu sıradışı ikilinin gündüz saatinde sokakta gezmeleri kolay olmayacaktır. İnsanlar tarafından rahatsız edilirler ve kaçarlar.

Birkaç gün sonra travesti, cücenin komşusu olan pezevenkle eve gelir. Çocukluk arkadaşlarıdır. Sarhoş olan adamı evine gönderdikten sonra, travesti “senin çükün de yoktur” diyerek cüceyi evin içinde kovalamaya başlar. Sonunda, görmek istediğini görür; ancak cüce, travestinin bu yaptığından ötürü ona kızar; çünkü onun dostu olduğunu düşündüğünden böyle bir davranışta bulunmasını beklememiştir. O gece, travesti uyurmuş gibi yaparken cüce, onun üzerini örter ve evin anahtarını yanına bırakır. Böylece cüce, aralarındaki kırgınlığın sona erdiğinin işaretini vermiş olur.

Daha sonra cüce, travestiyi komşusu olan pezevenkle gezerken görür ve aynı günün akşamı apartmana birlikte geldiklerini görünce de çok kızar. Travesti, pezevenğin fahişe karısı tarafından kovulur.

Ertesi gün cüce evine geldiğinde, polislerin pezevengi ve bıçaklanarak öldürülen bir kadın cesedini götürdüklerini görür. Olaydan sonra travesti gelerek, cüceden para ister. Kaçması gerektiğini; çünkü adam, karısını öldürdüğü sırada yanlarında olduğunu anlatır. Cüce, parasını verir; ancak travesti daha fazlasını ister, alamayınca da cüceyi tekmeler. O gece cüce, kilitli tuttuğu odada travestiye küfürler yağdırarak mastürbasyon yapar.

Daha önce gittiği ve boy uzatılacağına dair garanti veren ajansa tekrar gelen cüce, “İnsanları kandırıyorsunuz. Cüce olan ben değil, sizsiniz.” diye bağırır ve yine aynı amaçla gelen bir diğer cüceyi uyarmaya çalışır. Ajanstaki adamlar, top oynarlarsa boylarının uzayacağını söylemişlerdir.

Ajanstan ayrılan cüce, başka travestilerin de bulunduğu eve gelir. Travestiden, tutuklanan komşusunun/pezevenğin kendini astığını ve olayla ilgili hiçbir şey

anlatmadığını öğrenir. Böylelikle, travestinin kaçması için de bir neden kalmamıştır. Diğer taraftan travestinin ziyaretine gelen kızkardeşini ve yeğenini de aynı evde görürüz. Travestinin bu durumunu kabullenmiş görünmektedirler.

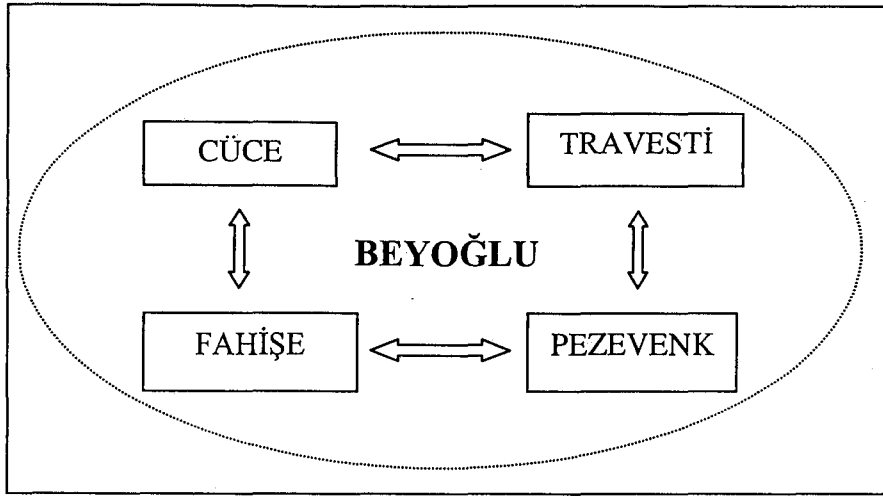
Travestinin kendisine pek de dostça davranmadığını gören cüce, taksiye binerek oradan uzaklaşırken, şoförün kendisine gülmesi nedeniyle yarı yolda taksiden iner. Cadde üzerindeki bir elektrik direğinin tepesine çıkarak şehrin ışıklarına tepeden bakar ve haykırır: “Cüceler!!! Hepiniz benden daha cücesiniz!!!” ve düdüğünü öttürür.

Gece, bardan dönerken birkaç kişinin parasını almak için kendisine saldırması sonucu, kötü durumda eve gelen cüce, artık yürüyememektedir. Bir gün sonra onu bu halde bulan travesti, ona yardım etmeye çalışır; ancak cüce ölür. Aralarında, bir daha dünyaya ne şekilde gelirse gelsin, travestinin cüceyi tanıyacağına ilişkin bir konuşma geçmiştir; eğer cüce “dönerse ıslık çalacaktır”.

Cüce öldükten sonra, travesti onu yatağına götürür. Üzerindeki kan lekelerini temizler ve cücenin her zaman kilitli olan odasını açar. Odanın yarısı, tavana kadar renkli toplanlarla doludur. Topların hepsini terastan aşağıya atar. Sokaktaki insanlar toplanlarla oynamaya başlar. Travesti de onların arasına katılır ve son sahnede, peruğunu çıkararak cesurca yürür.

2. 3. 2. 2. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Dönersen ıslık Çal” adlı filmde, hiçbir karakterin adının olmayışı dikkat çekicidir. Her karakter, temsil ettikleri rollerle anılırlar. Travesti, cüce, pezevenk, fahişe vb . Bu nedenle, temsil edilenlerin var olan durum içindeki ilişkilerine bakıldığında şöyle bir gruplandırma elde edilebilir:



Şekil: 6. Dönersen Islık Çal

Cüce-Travesti

Cüce ile travesti arasındaki ilişkiye bakıldığında, öncelikle ikisinin de sıradışı özelliklerinden ötürü, toplum tarafından dışlanmış tipler olduğu görülür.

Travesti, cinsel kimliği dolayısıyla dışlanmaktadır. Cüce, fiziksel farklılığı nedeniyle toplum dışına itilmiştir. Bu itilmişlik ya da dışlanmışlık onların ortak özellikleri konumundadır. Aslında, başlangıçta her ikisi de birbirini yadırgar. Cüce, travestiyi iğrenç; travesti de cüceyi çirkin bulur.

Cücenin, travestiye oranla konumu daha iyidir. Birinci sınıf sayılabilecek bir barda çalışmaktadır. Ev yaşamına baktığımızda, hiç de kötü olmayan koşullarda yaşamaktadır. Tek sorunu olarak gösterilen yalnızlığının temelinde, cüce olması yatmaktadır. Bununla birlikte, bir cüce olarak yaşamayı öğrenmiştir ve insanların haksızlıklarına karşı göğüs gerebilecek konumdadır. Cüce olmasa, orta sınıf bir ailenin “evine düşkün babası” olabilecek bilinçte biridir.

Travesti ve cüce arasındaki ilişki, birbirini dengeleyen bir dostluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu, “senin çükün ikimize de yeter” ve “senin de boyun ikimize yeter” sözleriyle dillendirirler.

Travesti-Pezevenk

Pezevenk, travesti için, yalnızca bir çocukluk arkadaşıdır. Eski günlerde kalan biridir.

Pezevenk-Fahişe

Pezevenk ve fahişe, aynı zamanda karı kocadırlar. Adam, karısını hiçbir rahatsızlık duymaksızın başkalarına pazarlar. Yine aynı rahatlıkla karısını bıçaklayarak öldürür. Bununla birlikte, yalnız kalmanın ve işlediği suçun büyüklüğü altında ezilerek intihar eder.

Fahişe-Cüce

Fahişe de tıpkı kocası gibi, başkalarına pazarlanıyor olmaktan rahatsız görünmemektedir. Tam tersine, erkeklere karşı zaafı olan bir kadın tipini sergiler. Buna kanıt olarak, salt merak ettiği için, cüceyle birlikte olmak istemesini gösterebiliriz; ancak cüce onu reddeder.

Sözü edilen fahişe, birçok Türk filmde olduğunun tersine, ezik bir kadın değildir. Hatta, kocasına istediği gibi davranabilen, ona hakaretler yağdırabilen bir kadındır. Fahişeliği yaşamının olağan bir gerçeği gibi yaşamaktadır. Travestilere de “onlar çıktığından beri işler kesat gittiği” için kızmaktadır.

Bu filmdeki fahişenin sonu da, birçok fahişenin sonu gibi, öldürülmek olmuştur.

2. 3. 2. 2. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

“Dönersen Islık Çal” filminin ilk sahnesinde, bir erkeğin küçük bir erkek çocuğuyla cinsel ilişkiye girmesine doğrudan tanık olmasak da bu durumdan haberdar oluyoruz. Buradan hareketle filmin, cinsellikle ilgili bir gerçeğe dikkat çekilerek başladığını söyleyebiliriz. Özellikle köy gibi, özgürce yaşanamayan, bir anlamda cinselliğin bastırıldığı ortamlarda, küçük bir çocuğa tecavüz edilmesi gibi sapkın bir biçimde ortaya çıkan cinselliğin vurgulandığı söylenebilir. Filmde olduğu gibi çocuk, ne olup bittiğinin bile farkına varamayacak denli bilgisiz/bilinçsiz olabilmektedir.

Filmdeki cinsellikle ilgili diğer vurgu noktaları, fahişelik ve travestiliktir. “Dönersen İslık Çal”daki fahişenin öyküsü, daha önceki Türk filmlerinde alışlagelenin tersine düşmüş, düşürülmüş ve “batak”tan kurtulmaya çalışan bir kadının öyküsü değildir. Genelevde yaşayan bir fahişe de değildir. Apartman dairesinde kocasıyla/pezevengiyle birlikte yaşamaktadır. Kocasının bile, karısını pazarlayabildiği bir evliliği sürdüren ve bundan da kurtulmaya çalışmayan bir fahişedir. Fahişe olmak, bulunduğu ortamın ya da içine doğduğu yaşamın, adeta olağan bir gerçeğidir. Yaşamını böylesine benimsemiş olmasına karşın sonu, birçok fahişeninki gibi öldürülmek olmuştur.

Filmde çizilen travesti tipine bakıldığında yine, toplum tarafından cinsel seçimi nedeniyle dışlandığı görülür. Üstelik, kendisi gibi toplum tarafından dışlanan bir cüce tarafından bile yadırganır. Diğer taraftan, kendisi de aynı konumda olmasına karşın cüceyi yadırgayabilmektedir. Ortak olarak, her ikisi de bunu saklamaksızın birbirlerine söylerler.

Filmde, bir travestinin yaşama alanı olarak yalnızca Beyoğlu’nun arka sokakları gösterilmektedir. Birçok travesti gibi, onun da saç poliler tarafından kazanmıştır. Türk sinemasında travestilerle ilgili olarak “Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” filminin incelenmesi sırasında yapılan açıklamalar da göz önünde bulundurulduğunda, “Dönersen İslık Çal” filmindeki travestinin konumu da hemen hemen aynıdır. Bu filmde travestiliğin, yaşamları sıradışı olma noktasında kesişen bir cüce ile bir travestinin dostlukları bağlamında ele alınması ilgi çekicidir. Diğer önemli nokta, bu filmdeki travesti, filmin sonunda travestiliğini cesurca dışa vurabilecek kadar özgürleşmektedir; çünkü son noktada, peruğunu fırlatıp atacak ve yoluna gerçek kimliğini, yani travesti olduğunu saklamaksızın devam edecektir.

“Dönersen İslık Çal” filminde, cinsellikle ilgili öğeler bulunmasına karşın, sevişme sahnesinin olmaması da ilgi çekicidir. Bununla birlikte filmde, mastürbasyon sahnesiyle karşılaşılıyor. Üstelik bu sahne, bir cücenin cinselliğini yaşayabilmesinin tek olanağı gibi ele alınabilecek bir yaşam parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, cücenin, bir başka cüce ile de cinselliğini yaşayabileceğini de göz ardı etmemek

gerekmektedir. Filmde, buna değinilmemektedir ve sunulan cücenin, cinselliğini yaşayabileceği tek yol olarak, mastürbasyon gösterilmektedir.

Filmle ilgili olarak altı çizilmesi gereken bir diğer konu izleyiciye, sıradışı insanların yaşayabileceği tek ortam olarak Beyoğlu'nun gösteriliyor olmasıdır. Beyoğlu, yaşam biçimleri, dışarıda kalan insanlardan farklı; ancak bu anlamda birbirlerine benzeyen insanları içinde barındırabilen tek mekân konumundadır. Beyoğlu, “Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” filminde de temel mekândır.

Filmin, “Düş Gezginleri”ndeki gibi, doğrudan cinselliğin vurgu noktalarından birini ele alma çabası içerisinde olmadığı gözlemlenmektedir. Filmde, gerçekten “adsız kahramanlarımız” vardır. Farklı cinsel yaşamlar, iddia edildiği üzere, olağan/doğuştan değil de sistemin birer ürünleri iseler eğer, bir travestinin, aynı sistem içerisinde özgürleşme savaşımını vererek başarıya ulaşabilme olasılığının olduğunu ya da olması gerektiğini düşündürmesi anlamında bir kahraman yaratılmıştır. İkinci seçenek, yani olağanlığın/doğuştanlığın kabulü durumunda da aynı sonuç elde edilebilir. Diğer taraftan, filmde sunulan cücelik olgusuyla vurgulandığı düşünülen “dışlanmışlık” noktasında da kimin ya da neyin daha dışarıda olduğu ya da filmde vurgulandığı gibi “kimin daha cüce olduğu” sorusunun öne çıktığı söylenebilir.

Filmde, genelde dışlanmış insanların yaşamına; özelde ise travestiliğe ve cüceliğe içeriden, insani bir bakışın egemen olmasından/olmayı başarmasından hareketle, ayrıksı yaşamları “olağan” kılma çabasının hiç de boşa gitmediği vurgulanmalıdır.

Bir dostluk filmi olarak da düşünebileceğimiz bu film, son gözlemde, bir travestinin ele alınması bağlamında Türk sinemasında bir ilk olma özelliği taşımaktadır denilebilir.

2. 3. 2. 3. Yaşanamayan Cinsellikten Şizofrenik Yaşama: Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri

2. 3. 2. 3. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1992

Yönetmen: İrfan Tözüm

Senaryo: Macit Koper

Yardımcı Yönetmen: Aydın Sayman

Sanat Yönetmeni: Mete Özgencil

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Kurgu: Ayhan Ergürsel

Müzik: Münir Nurettin Beken

Yapımcı: İrfan Tözüm

Şafak Film Stüdyoları

Oyuncular: Cazibe (Hale Soygazi), Kürşat (Uğur Polat), Behçet (Macit Koper), Fûruzan (Suna Selen), Tahir (Nüvit Özdoğru), bakkal çırağı (Suat Sungur).

2. 3. 2. 3. 2. Filmin Özeti

Film, bir ırmağın kıyısındaki iki erkeğin ve bir kadının görüntüleriyle başlar. Piknik yapmak için orada bulundukları izlenimini uyandırmaktadırlar. Irmaktaki sandalda bir kız çocuğu, uzanmış bir şekilde suyu izlemektedir. Irmakta bulunan pembe renkteki bir ip yumağının ucu ise kıyıdaki kadının elindedir.

Bu görüntülerle başlayan film, bir kahve fincanın içindeki kahve telvesinin görüntüsüyle başka bir mekâna ve zamana geçiş yapar. Genç bir kadın olan Cazibe, Necmiye Abla'nın kahve falına bakmaktadır. O sırada, Cazibe'nin oldukça yaşlı olan annesi Fûruzan gelir. Altına yapmıştır. Necmiye Abla gittikten sonra Cazibe, annesini yıkarken, göğsünün altındaki urla ilgili olarak annesini uyarır; ancak bu, annesinin önemsemediği bir konudur.

Cazibe, odasında yalnız kaldığında, lise yıllığındaki fotoğraflara bakarak oyalanmaktadır. Ölen babasının çerçeveli büyük fotoğrafının kırılan camını değiştirmek

üzere dışarı çıkacağı sırada yan taraftaki odadan çıkan böcekler için, yere ilaç döker. O sırada çalan kapıyı açtığında Tahir Amca'yı görürüz. Tahir Amca, birkaç gün sonra gerçekleştirilecek fasılda birlikte çalacakları Cazibe'nin dayısı Behçet'le prova yapmak için gelmiştir. Tahir Amca, keman; Behçet ise ud çalmaktadır. Böylece, Cazibe'nin yaşlı annesi ve dayısıyla büyük bir evde yaşamakta olduğunu öğreniriz.

Cazibe, babasının fotoğrafıyla çerçevesi Cemil Amca'ya gider. Eve döndüğünde, annesi ve dayısı kavga etmektedir. Dayısı, Cazibe'ye onları bırakıp gitmesini söyler.

Gece, annesi ve dayısı uyuduktan sonra Cazibe, yine yıllığındaki fotoğraflara bakarak “Geliyorum” der. Aynada kendine çeki düzen verir ve kilitli olan bir odaya girer. Loş olan odada eski mobilyaların arasında bir slayt makinesi ve sallanan bir sandalye vardır. Cazibe bu sandalyeye oturur ve slayt makinesini çalıştırarak İstanbul görüntülerini seyreder. En son beliren bir erkek görüntüsü karşısında düşler kurmaya başlar.

Cazibe ve düşlerindeki erkek, büyük bir sınıftadırlar. Erkek, zaman zaman çıplak olarak Cazibe'nin karşısına çıkar ve ona saklambaç oynamayı önerir. Erkeğin elinde, bir ip bulmacası vardır. Cazibe ile birlikte İstanbul'un farklı yerlerinde görünürler. Kimi zaman Kızkulesi, kimi zaman Yere Batan Sanırıcı'nda birbirlerini kovalarlar. Konuşmalarından, Cazibe'nin lise yıllarında “en güzel hayal yarışması”nı kazandığını ve ödül olarak da slayt makinesini aldığını öğreniriz.

Ertesi sabah Cazibe, okulunun bahçesinde gezinirken eski okul arkadaşı Kürşat'la karşılaşır. Kürşat, polisleri görünce, Cazibe ile konuşmayı keserek oradan uzaklaşır.

Cazibe eve geldiğinde annesi sokak kapısının önüne oturmuş şarkı söylemektedir. Onu eve sokmaya çalışırken bakkalın çırağı ekmek getirir. Gece olduğunda, fasıldan dönen sarhoş dayısıyla da Cazibe ilgilenmek zorunda kalır. Gece, yine düş odasına giden Cazibe, düşlere dalar. Aynı erkekle aynı sınıftadır ve erkek çıplaktır, Cazibe ile sevişmek istediğinde, Cazibe, hazır olmadığı gerekçesiyle onu reddeder.

Cazibe, odadan çıkar. O sırada, sabah karşılaştığı Kürşat gelir. Bir geceliğine saklanmak için burada kalmak istediğini söyler. Cazibe, Kürşat'ı düş odasına saklar ve kendi odasına gider. Odasında düşlerindeki erkekle tartışmaya başlar. Erkek, onu ihanetle suçlar ve artık gelmeyeceğini söyler. Cazibe düş odasına gider. Bu sırada dayısı uyanır ve su almak için alt kata iner. Düş odasının kapısının aralık olduğunu görünce, odaya doğru ilerler. Neyle karşılaştığını izleyici görmez; ancak ritmik bir şekilde gıcırtilar duyulmaktadır. Cazibe odadan çıkar ve yatağına yatar.

Sabah olduğunda Cazibe, ekmek getiren bakkal çırağına kapıyı açtıktan sonra, koltukta oturmakta olan dayısını görür. Elinde düş odasının anahtarı vardır ve ölmüştür. Dayısının gözlerinden, önceki gece olanları görürüz. Cazibe ile Kürşat sevişmektedir.

Dayısının odasını toplayan Cazibe bir not bulur. “Ey yolcu, bu odada Cazibe adında bir kız yaşıyor, onu kurtar.”

Odadan çıkan Cazibe, kendini kaybetmiştir ve pencerelerden, balkondan eline geçen her şeyi fırlatmaya başlar. Cazibe'yi bu durumda gören annesi bayılır. Cazibe, hastaneye götürülür.

Yaşadığı şoktan iki gün sonra, Cazibe eve gelir. Annesi felç olmuştur. Cazibe, “Nasıl geçineceğiz?” diye bağırır; çünkü tek gelir kaynakları olan dayısının emekli maaşı, dayısının ölümünden sonra kesilmiştir.

Cazibe para kazanmak için, kahve falı bakmaya başlamıştır. Diğer taraftan hamileliği belirginleşmeye başlamıştır.

Cazibe, düş odasına girdiğinde artık düşlerindeki erkek gelmemektedir. Cazibe, bebeğinin babası olarak onu görmektedir ve sorumluluktan kaçtığı için ona kızgındır. Geri gelmesi için, onu başka erkeklerle birlikte olmakla tehdit eder. Bunun için de bakkal çırağını kullanır; ancak düşlerindeki erkek geri gelmediği için her seferinde bakkal çırağını kovar.

Cazibe, dışarıda dolaşırken çerçevenin penceresinde, cenaze nedeniyle kapalı olduklarına ilişkin bir not görür.

Cazibe, kendi kahve falına bakar. Düşlerinde Kürşat'la karşılaşır; ancak Cazibe, beklediğinin o olmadığını söyleyerek, onu reddeder.

Cazibe, bir sabah yine babasının fotoğrafının camını değiştirmek için çerçeveciye gider. Kürşat'ı sorar. Bu arada, bir gazete sayfasında “ışkence devlet politikası” başlığı altında öldürülmüş bir gencin fotoğrafını görürüz. Cazibe'ye verilen yanıt da Kürşat'ın öldürüldüğüdür. Bu sahnede, Kürşat'ın çerçeveci Recep Amca'nın oğlu olduğunu öğreniriz.

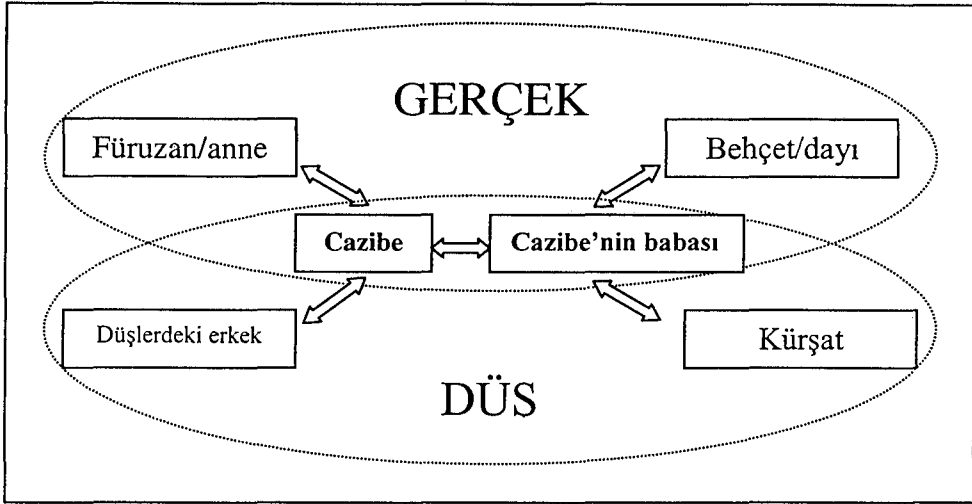
Cazibe, oradan çıktıktan sonra karakola gider ve çocuğunun babasını şikâyet eder. Polisler, Cazibe'nin anlattıklarından çocuğun babasının bakkalın çırağı olduğu sonucunu çıkarırlar. Bakkalın çırağı, karakolda, Cazibe'nin yaptıklarını anlatır ve onunla evlenebileceğini söyler.

Cazibe, evde elbiseleri keserek birbirine ekler ve bunun, “hiç görülmemiş bir harita olacağını” söyler. O sırada çırak gelir. Cazibe, onu kovar ve yine her şeyi evden dışarıya atmaya başlar. Annesine “Ben gidiyorum. Sana baktım, artık kendi hayatımı yaşamak istiyorum” der ve odadan çıkar. Diğer odada, masada oturan babasını, annesini, dayısını ve Kürşat'ı görür. İskambil kâğıdı oynamaktadırlar. Birbirine eklenmiş kumaşlar, bir ip bulmacası gibi evin her yanına yayılmıştır.

Cazibe, düş odasına girer. Slayt makinesinin beyaz perdesini yırtarak beyaz bir dünyada yok olur. Ardından, suda yürürken yalnızca ayaklarını görürüz. Su giderek derinleşir ve filmin başlangıcındaki sahneyi tekrar görürüz.

2. 3. 2. 3. 3. Filmdeki Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Cazibe Hanım”ın Gündüz Düşleri” filmindeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkiler, düş ve gerçek ekseninde şöyle gruplandırılabilir:



Şekil 7. Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri

Düş ve gerçeğin kesişiminde bulunan Cazibe'nin, gerçek kişilerle olan ilişkisine bakıldığında, annesiyle ve dayısıyla olan ilişkisinin ön planda olduğunu görürüz:

Cazibe-Füruzan/anne

Cazibe, içinde bulunduğu toplumsal koşullar içerisinde, evlenme yaşını çoktan geride bırakmış bir kadın olarak, oldukça yaşlı olan annesine bakmakla yükümlüdür. Kaldı ki bu zamana kadar Cazibe'nin evlenememesinin temel nedenlerinden birisi olarak da annesi gösterilmektedir.

Cazibe'nin annesiyle olan ilişkisini açıklayabilmek adına, Füruzan'a baktığımızda, anılarıyla yaşayan, geçinmesi zor, yaşlı ve bakıma gereksinimi olan bir kadınla tanışırız. Her türlü gereksinimini karşılayacak tek kişi olarak kızı, Cazibe bulunmaktadır.

Füruzan'ın geçmişiyle ilgili anlattıklarına baktığımızda, gençkızlığında ne kadar güzel bir vücudunun olduğuna ilişkin sözlerine rastlıyoruz: “Mermer sütunlar gibiydi benim bacaklarım. Dokunmaya kıyamazdı baban. Hayran hayran seyreder dururdu oralarımı. Bir tek bu göğüslerin derdi, bir tek bunlarla bir ömür geçirmeye değer”.

Şimdiyse Füruzan, yaşlanmış ve bakıma gereksinimi olan bir kadın olarak, Cazibe'nin yaşamına da ipotek koymuş bir kadın konumundadır.

Cazibe-Behçet/dayı

Cazibe'nin bakmak zorunda olduğu bir diğer kişi de dayısıdır. Füzûzan ve Cazibe ile birlikte yaşayan Behçet, emekli maaşıyla evin tek geçim kaynağıdır.

Behçet'in, Cazibe'ye sürekli buradan gidip, kendi yaşamını sürdürmesi gerektiği konusundaki sözlerine rastlarız. Ayrıca Behçet, Cazibe'nin bugünkü durumu nedeniyle Füzûzan'ı suçlar. Öldükten sonra da odasında şu not bulunur: "Ey yolcu, bu odada Cazibe adında bir kız yaşıyor onu kurtar". Notta, ev yerine oda denilmesinden hareketle Behçet'in, Cazibe'yi yalnızca bir yeğen olarak görmediğini de söyleyebiliriz. Buna ilişkin bir diğer kanıt olarak, Behçet'in ölümüne, Cazibe'yi Kürşat'la sevişirken görmesinin neden olmasının yanı sıra Cazibe'nin düşlerinde, Behçet'in Cazibe'ye "Seni kaçırsam benimle gelmezsin değil mi? Sapıkmışım, kimin umurunda?.." demesi de gösterilebilir. Elbette bu, Behçet'in Cazibe'yi "istiyor" olması şeklinde yorumlanabileceği gibi; Cazibe'nin Behçet'i bir dayı olarak değil, salt bir erkek olduğu için Behçet'i bir sevişme nesnesi olarak gördüğü şeklinde de yorumlanabilir.

Cazibe-Cazibe'nin babası

Cazibe'nin babası, filmde yalnızca bir fotoğraf olarak bulunmaktadır. Ancak, bir baba simgesi olarak Cazibe'nin üzerinde oldukça etkilidir; çünkü Cazibe hamile kaldığında babasının fotoğrafına dönerek şunları söyler: "N'apiyim baba? Hem ben artık çocuk değilim."

Özetle, ölmüş olmasına karşın, fotoğrafıyla bile babası, Cazibe'nin üzerinde hâlâ baskısını sürdürmektedir.

Cazibe-Düşlerdeki Erkek

Cazibe'nin, düşlerindeki kişilerle olan ilişkisine baktığımızda, annesiyle dayısının yanı sıra ön planda olan bir erkek sevgiliden söz edebiliriz. Bu erkek sevgiliyle arasındaki ilişkinin temelinde yatmakta olan da Cazibe'nin cinsellikle ilgili düşünceleri, bir bakıma da cinsel özlemidir.

Cazibe'nin düşlerindeki erkek, lise yıllarındaki okul arkadaşıdır. Bu nedenle de öncelikle, bir sınıfta karşılaşırlar. Zaman zaman da erkek, Cazibe'nin karşısına çıplak olarak çıkmaktadır ve Cazibe'ye saklambaç oynamayı önerir. Saklanacak kişi de erkektir. Cazibe, düşlerinde bir erkeğin peşinde koşmaktadır. Dolayısıyla Cazibe, düşlerinde yarattığı erkekle bile birlikte olamamaktadır.

2. 3. 2. 3. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

“Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri” filminde, Cazibe'nin cinsel yaşamıyla ilgili sorunları üzerine kurulu düşler dünyasıyla başlayan, giderek, bir şizofreniye dönüşen yaşamıyla karşılaşılıyor. Başlangıçta, annesinin ve dayısının yer aldığı “gerçeklik”ten kurtaran tek çıkış yolu olarak slayt makinesi bulunmaktadır ve Cazibe, “en güzel hayal yarışması”nın birincisi olarak sahip olduğu makineyle kendisine sanal bir dünya yaratmıştır. Bu düşler dünyası, sonradan onun gerçekliği haline dönüşecek ve Cazibe, kendi dünyasının bireyi olacaktır; çünkü Cazibe, ancak o dünyada özgürdür. Bunu, düşlerindeki erkek “Sen evden başka bir yere saklanmayı bilmezsin ki... Evden kaçmak için, beni ararken özgür olacaksın.” sözleriyle vurgular.

Düşlerindeki erkeğin karşısına zaman zaman çıplak olarak çıkması Cazibe'yi rahatsız eder; çünkü ona, toplum tarafından, rahatsız olması gerektiği öğretilmiştir. Bu nedenle erkeğe “Neden çıplak çıkmaya başladın karşıma?” diye sorar. Oysaki Cazibe'nin istediği budur. Bu nedenle de erkek “Nedenini sana sormalı” der; ancak sevişmek istediğinde Cazibe onu “hazır olmadığı” gerekçesiyle reddedecektir.

Diğer taraftan Cazibe, özgür olmanın peşindedir; ancak yaşamında hâlâ baskı altındadır. Erkek, “özgür bir kadın ha?...” dediğinde Cazibe düzeltecektir: “Yani özgür bir kızım demek istemiştin”. Buradan, Cazibe'nin hâlâ bakire olduğu anlaşılır.

Cazibe ilk defa Kürşat'la birlikte olacak ve yapmaması gerektiğini düşündüğü için de bu gerçekliği reddedecektir. Hamile kaldığında ise çocuğunun babası olarak düşlerindeki erkeği kabul edecektir; ancak düşlerindeki erkek, Cazibe ona ihanet ettiği

için geri gelmeyecektir. Cazibe, onun gelmesini sağlamak için yine cinsel bir öge olarak başka bir erkekle birlikte olacağını söylerse de sonuç değişmez.

Filmde, cinsellikle ilgili öğeler sürekli Cazibe'nin cinselliğini yaşaması/yaşayamaması noktasında ortaya çıkmaktadır. Bunun en temel göstergesi, düşlerindeki cinselliktir. Cazibe'nin gerçek yaşamındaki cinselliğini yaşama arzusu da baktığı kahve fallarına yansımıştır. Kendi kahve falına baktığında şunları görür:

“Bir yol görünüyor. Samanyolu gibi. Yıldızlarla süslü. Bir kız. Tövbe bir kadın. Upuzun bir kuleye sırtını dönmüş; ama o kuleyi düşünüyor belli ki. Bu kule nereden çıktı şimdi. Yok canım kule falan değil bu, kuyu. Bu kadın, bu kuyudan düşmüş.”

Cazibe diğer kadınların fallarına baktığında da yine cinsellikle ilgili “gerçek”lerden söz etmektedir:

“Bir yılan. Yılanın sanki memeleri var. Ağaçta böyle, yemiş gibi asılmış bir altın yüzük var. Yılan, oraya çıkmaya çalışıyor. Bir de şurada böyle suyun altında bir adam yıkanıyor. Uzun uzun yıkanıyor; ama bir defa (...) Adam yıkandıktan sonra başka bir kadının odasına giriyor. Yok canım odadaki kadın değil, erkek de değil. Hayret ne olduğu belli değil. (...) İnanılır gibi değil. Herkesin falında aynı adam çıkıyor. Adam, senin kalbini böyle elinde tutuyor...”

Fallarına bakılanların da kadın olması, Cazibe'nin cinsellikle ilgili düşüncelerinin, bir anlamda arzularının, daha kolay dışa vurulmasını sağlayıcı bir özellik olarak gösterilebilir.

Filme, cinsellikle ilgi öğeler bağlamında bakıldığında, yalnızca Cazibe'nin yaşamaya çalıştığı cinselliği görülür. Bu noktada da filmde, sürekli düşlerindeki erkekle, gerçekte ise kendisiyle sevişen bir kadının görüntüleri kullanılmaktadır. Diğer taraftan, çok altı çizil(e)memesine karşın, dayısı Behçet'in Cazibe'ye duyduğu ilgiden hareketle, ensestliğin çağrıştırıldığından da söz edilebilir.

2. 3. 2. 4. Kadın Eşcinselliği II: Denize Hançer Düştü

2. 3. 2. 4. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1992

Yönetmen: Mustafa Altıoklar

Senaryo: Mustafa Altıoklar, Zühtü Erkan, Yasemin Altıoklar

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Sanat Yönetmeni: Yasemin Altıoklar, Şirin İskit, Mete Öz, K. Can Bircan

Kurgu: Hilmi Güver

Yapımcı: Mustafa Altıoklar

Yapım Sorumlusu: Gürsel Ateş

Negatif Film

Oyuncular: Deniz (Nur Sürer), İpek (Yasemin Alkaya), Payal (Yaman Okay), Ege (Zühtü Erkan), Feriha (Meral Çetinkaya).

2. 3. 2. 4. 2. Filmin Özeti

“Denize Hançer Düştü” filmi, bir tiyatro oyunun prova çalışmasıyla başlar. Başrolde olduğu anlaşılan Deniz, repliğini tamamladıktan sonra, oyunun yönetmenine, diğer kadın oyuncu Meral’in bacağına kırıldığı haberi gelir. Dolayısıyla yerine bir başkasını bulmaları gerekmektedir.

Deniz ve yönetmen, akşam gittikleri barda çalışan İpek’i bir anlamda “keşfederler” ve rolü İpek’e verirler.

Deniz, başarılı bir oyuncudur ve eski eşi Ege ile sürekli tartışır. Ege, tekrar birlikte olmalarını istemektedir.

Provalar ilerledikçe, Deniz ve İpek birbirlerine yakınlaşırlar. İpek, bir oyuncu olarak para ve ün kazanacağı günleri düşleyerek yaşamaktadır; ancak en azından şimdilik parası olmadığı için ev sahibi tarafından, kiraladığı evden kovulur. İpek, Deniz’in evine sığınır.

Deniz’de kalmaya başlayan İpek, Deniz’e oranla daha genç, uçar ve hırslı bir kadındır. Diğer taraftan Deniz, işinin sorumluluğunu taşıyan, etrafında çok fazla kişinin olmadığı, yalnızca, tek başına yaşayan ve sürekli alkol alarak, yaşamını televizyon karşısında geçiren annesini zaman zaman ziyaret eden bir kadındır. İpek ile arasındaki tezatlığa rağmen İpek’in yaşamına nasıl girdiğine kendisi de şaşırılmaktadır.

Oyunun açılışından bir gece önce Deniz, İpek’e bir bluz alır ve o gece giymesi için kendi giysilerinden birini verir. Bu İpek’i çok mutlu eder.

Oyunun açılışında da İpek’in heyecanını Deniz yatıştırır. Oyunun sonunda, Deniz dışındaki herkes, açılışı kutlamaya gider. Deniz, evde yalnızdır. Gece, eve dönen İpek ve sevgilisi, apartmanın girişinde sevişirler.

İpek, eve girdiğinde, Deniz’i terasın duvarında çıplak ayakla yürürken bulur ve paniğe kapılır. Deniz, birden kendini boşluğa bırakır; ancak düştüğü yer alçak bir yerdir ve korkuyla gelen İpek, Deniz’in ölmediğini görünce, ona sarılır. Öpüşmeye başlarlar ve o gece birlikte olurlar.

Ertesi sabah, her ikisi de çekingendir, gece olanlar hakkında konuşmazlar. Sessizliği, elinde şampanyayla eve gelen, yönetmen bozar.

Deniz ve İpek, her yerde birliktedirler. Sürekli gittikleri barda baş başa otururlar. Ege, onları görür.

Deniz’in olmadığı bir gün, Ege eve gelir ve İpek’e bir reklam filminin çekimi için Deniz’i aradığını söyler.

Bir gece, Deniz ve İpek bir daha asla yalan söylemeyeceklerine ilişkin, birbirlerine söz verirler. Aynı gece Ege, telefonla Deniz’i arar ve konuşmak için eve gelmek istediğini söyler. Geldiğinde, İpek’le yaşadığı ilişkiden dolayı Deniz’i suçlar. Bunu kendine yapılmış bir hakaret olarak algılamaktadır. Tartışırlar. Deniz, İpek’i koruduğunu söyleyerek, Ege’nin söylediklerine karşı çıkar. Ege gittikten sonra, Deniz’in bu sözlerini

duyan İpek, bunun doğru olup olmadığını sorar. Deniz, İpek'i kovar. İpek evden çıkar; ancak taksi parası olmadığı için geri gelir. Döndüğünde, artık birbirlerini bırakmayacaklarına ve yalan söylemeyeceklerine dair sözler verirler.

Deniz ve İpek, kısa süreli bir tatil için Ada'ya giderler. Bir otelde kalırlar. Yolculuk sırasında Deniz, İpek'e bir film senaryosu verir ve kendisine önerilen başrole İpek'in daha uygun olduğunu söyler. Böylelikle İpek, ilk başrolünü, Deniz sayesinde almış olur

Oteldeyken İpek, film sözleşmesi için İstanbul'a çağrılır. İpek gider. İstanbul'dan Deniz'i arayan İpek, işinin uzadığını ve bir gün daha kalması gerektiğini söyler.

Deniz, televizyon izlerken, bir reklam filminde İpek'in oynadığını görünce sinirlenir; çünkü bundan haberi yoktur.

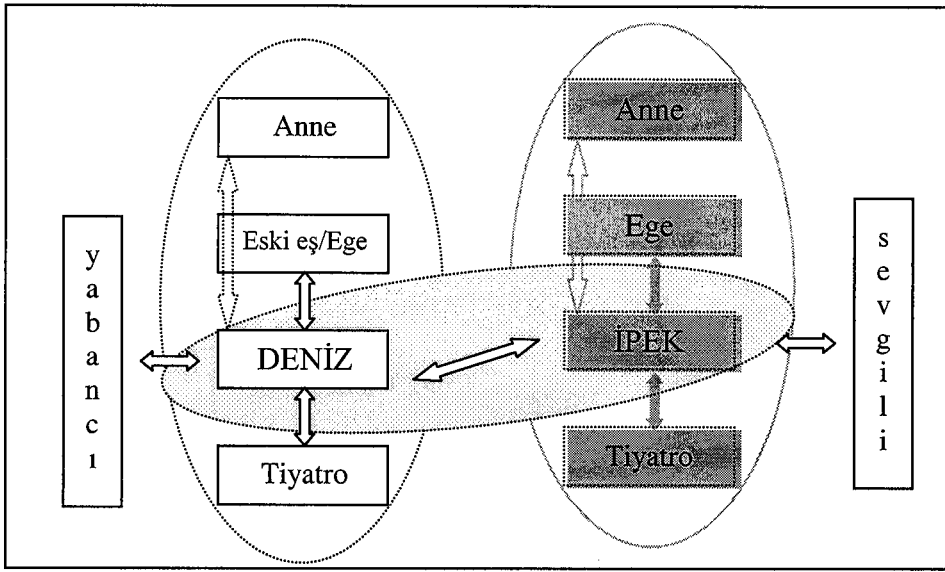
Sinirlenerek İstanbul'a gelir. Eve geldiğinde İpek ve Ege'yi aynı yatakta uyurken bulur. Sessizce, duvarda asılı duran hançeri alır; ancak, hançeri yalnızca kendi vücudunda gezindirmekle yetinir.

Daha sonra Deniz'i boş bir caddede dolaşırken görürüz. Oradan geçmekte olan evsiz bir adam yanına yaklaşır ve birlikte olurlar.

Son sahnede, filmin ilk sahnesine döneriz; ancak bu sefer oyunun başrolüne hazırlanan kişi İpek'tir.

2. 3. 2. 4. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Denize Hançer Düştü” adlı filmdeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerine baktığımızda, yalnızca İpek ve Deniz arasındaki ilişkinin öne çıkarıldığını görüyoruz. İzleyiciye, daha çok bu iki kişi hakkında bilgi verildiği ve filmdeki diğer kişilerin, olayların gelişiminde çok da etkili olmadıkları söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, filmde sunulan kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri şöyle gruplandırılabilir:



Şekil 8. Denize Hançer Düştü

Deniz-İpek

İpek, Deniz'in yaşamına dahil olan biri olarak değerlendirilebilir. Filmin sonunda da Deniz'in yaşamını kendi yaşamına dönüştürebilmiş bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda İpek, -en azından başlangıçta- Deniz'in gölgesinde kalmaktadır. Aslolan, bir anlamda Deniz'in yaşamıdır. Filmde, İpek'in yaşamına ilişkin çok fazla bilgi sahibi olamıyoruz. Hakkında bildiklerimiz, parasının olmayışı, tiyatro tutkusu –bu, sanata değil, paraya olan tutkusundan kaynaklanmaktadır- ve sevgilisinden olan çocuğu kürtajla aldırmasıdır.

İpek'in Deniz'in yaşamına dahil olmasından sonra, tüm dengeler İpek'in lehine bozulacaktır. Deniz'in yönetmeni de, eski eşi de İpek'in yaşamının bir parçası olacaktır. Hatta, Deniz'in filmdeki başrolü de İpek'in olacaktır.

Tüm bu yer değiştirmelerin, İpek'in doğrudan düzenlediği entrikaların sonucu değil, adeta kendiliğinden gelişiyormuşçasına ilerlemesine karşın, bunda en büyük etken Deniz ve İpek arasındaki cinsel ve tam olmasa da duygusal beraberliktir. Bu tam olmama durumu, karşılık ilişkisi anlamında ele alınmamalıdır; çünkü Deniz,

aralarındaki ilişkiyi anlamlandıramamaktadır. İpek'in ise bu konu hakkında kafa yorduşunu söyleyemeyiz.

Deniz, İpek'e bir anlamda "ablalık/hocalık" yaptığını iddia etmektedir. Bunu, Ege'ye söylediği "Ben koruyorum onu. Zavallı bir çocuk daha o..." sözleriyle dillendirir.

Oysa İpek, o kadar da masum görünmemektedir. Her şeyden önce, onun yerinde olmayı çok istemektedir. Gazetede Deniz'in oyunculuğu hakkında çıkan olumsuz eleştiriye okuduğunda bile, Deniz'in yerinde olmayı isteyebilmektedir. Bu anlamda İpek, istediğine ulaşabilmek için her türlü yola başvurabilecek biri olarak düşünülebilir.

Diğer taraftan, Deniz ve İpek birlikte olduktan sonra birbirlerine "yalan söylemeyeceklerine" dair söz vermelerine ve İpek'in Deniz'e "seni bir daha hiç bırakmayacağım" demesine karşın, İpek'in, bu anlaşmaya uymaması, aralarındaki ilişkinin sevgiye dayalı bir ilişki olmadığının kanıtıdır denilebilir.

İpek, hem Deniz'e yalan söyler hem de Ege ile birlikte olur. Deniz'in ondan uzaklaşmasının İpek için bir önemi yoktur. Sonuç olarak İpek, istediğine kavuşacaktır.

Deniz ve Diğer Kişiler

Deniz'in çevresindeki diğer kişilere bakıldığında annesini, eski eşini ve tiyatro çevresindeki arkadaşlarını görürüz; ancak, bu kişilerin tümünün filmin anlamlandırılmasında çok da önemli bir yeri olmadığı söylenebilir.

Deniz'in annesi yalnız yaşayan, tüm zamanını televizyon izleyip alkol tüketerek geçiren, akli dengesi pek de yerinde olmayan –Deniz'in kendi çocuğu olmadığına, onu camii avlusunda bulduğuna ilişkin öyküler anlatan- yaşlı bir kadındır. Annenin filmdeki yerinin/işlevinin, yalnızlığı vurgulamak olduğu söylenebilir. Deniz'in de çevresinde çok fazla kişinin olduğu söylenemez.

Eski eşi Ege ile aralarındaki ilişkide Deniz, Ege'nin istemesine karşın tekrar onunla birleşmek istemeyen taraftır. Filmde dikkat çekici olan Ege'nin, Deniz ve İpek arasındaki ilişkiyi bir onur konusu yapıyor olmasıdır:

“Yedirmem kendimi kimseye. Senin yüzünden insan içine çıkamaz oldum be! Rezil oldum. Bari bir erkek bulsaydın kendine. (...) Ben onu bunu bilmem. Kimseye yedirmem kendimi!”

Kendisi de Deniz gibi, toplumun görece daha hoşgörülü olabileceği düşünülen/umulan bir grubuna dahil olmasına karşın, yukarıdaki sözleriyle toplumun yaygın erkek söylemini benimser görünmektedir. Bununla da kalmayarak onaylamadığı bir ilişkinin içindeki İpek'le birlikte olmaktan da kaçınmayarak, tutarsızlık sergileyecektir.

Deniz'in tiyatro çevresindeki ilişkileri hakkında çok fazla bilgi edinilemiyor olmasına karşın, en azından filmin gündemindeki oyunun yönetmeni ile olan ilişkisinden başarılı, uyumlu ve işini önemseyen biri olduğu çıkarsamasında bulunabiliriz.

Deniz'in film içerisinde ilişki de bulunduğu son kişi, tanımadığı bir sokak serserisidir ve İpek'le yaşadığı ilişkiye inat, hiç tanımadığı bu adamla sokakta birlikte olur.

İpek ve Diğer Kişiler

İpek, yalnızca Deniz'in yaşamına dahil olmakla kalmaz; onun yaşamındaki –zaten çok fazla olmayan- kişileri de bir anlamda ele geçirir.

İpek'in yaşamına ilişkin fazla bilgi verilmemektedir. Bir anlamda, Deniz'le karşılaşınca İpek varolmuştur. Öncesine ilişkin izleyiciye verilen tek bilgi bir sevgilisinin olduğu ve kürtaj olması gerektiğidir.

2. 3. 2. 4. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler*

Filmde, cinsellik adına ön plana çıkan konunun, Deniz ve İpek arasındaki ilişkiden hareketle lezbiyen/eşcinsel ilişki olduğu görülür.

Deniz ve İpek arasında başlayan eşcinsel ilişkinin sevgi temelli olduğuna ilişkin sağlam gerekçeler bulunmamaktadır. Dolayısıyla, bu ilişkide söz konusu olanın, Deniz'in yalnızlığından ve diğer olanaklarından yararlanmaya çalışan İpek'in çıkarları olduğu söylenebilir. Bu anlamda, eğer Deniz'in yerinde bir erkek olsaydı da İpek için değişen bir şey olmayacaktı denilebilir. Aynı nedenden hareketle İpek, konuyla ilgili fazla düşünmemektedir; oysa Deniz, İpek'le birlikte olmasına anlam verememektedir.

Filmde lezbiyen/eşcinsel ilişki, toplum tarafından onaylanmama bağlamında ele alınmamaktadır. Toplumla kurulan ilişkiden çok, iki kadın arasındaki ilişki ön plana çıkarılmaktadır. Bu da lezbiyenliğin/eşcinselliğin, çoktan olağan olgular arasında yerini almış, kabullenilmiş bir cinsel seçim olarak algılandığı gibi yanlış bir çıkarsamaya neden olabilir. Filmde toplumsal tepki adına, Deniz'in eski eşi Ege'nin davranışı örnek olarak gösterilebilirse de bu tepkinin, daha çok kıskançlıktan kaynaklanan bireysel bir tepki olduğu düşüncesi daha inandırıcı görünmektedir. Dolayısıyla, Deniz ve İpek arasındaki ilişkinin devam etmemesinin, toplumsal değil, bireysel nedenleri olduğu ortaya çıkmaktadır.

Türk sinemasında kadın eşcinselliğini konu alan Denize Hançer Düştü'de lezbiyenliğin/eşcinselliğin, toplum tarafından olumsuz bir yerde konumlandırılmasından soyutlanarak, bir "arzu" konusu olarak sunulduğu/sunulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak, Denize Hançer Düştü filminde sunulan cinsellikle ilgili öğelere baktığımızda "kadın eşcinselliği"nin ele alınması bağlamında filmin, 1990'lı yılların Türk sinemasında Düş Gezginleri'nden sonra ikinci bir örnek olduğu saptamasında bulunulabilir.

*Filme genel olarak baktığımızda, içerisinde gerekli olup olmadığını düşünmemize neden olan birtakım öğelerin/kişilerin/olayların var olduğu söylenebilir. Bu anlamda, dramatik yapı bakımından filmin bazı eksik/aksak yönlerinin olduğu iddia edilebilir. Her şeyden önce, filmin içerisinde devam etmekte olan oyun provalarının uzun uzun izleyiciye gösterilmesi, filme adını veren hançer ve Deniz anlamlandırılmasının, "bire bir" denilebilecek ölçüde sunulması vb. Ancak, çalışmanın konusu gereği bu eksik/aksak yönler ayrıntılandırılmamıştır.

2. 3. 2. 5. İlk –Belki de Son- Deneyim Anlamında Erkek Eşcinselliği:

Hamam

2. 3. 2. 5. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1996

Yönetmen: Ferzan Özpetek

Konu: Ferzan Özpetek

Senaryo: Ferzan Özpetek, Stefano Tummolini

Yardımcı Yönetmen: Gianluca Mazella

Devamlılık: Laura Currelli

Müzik: Pivio Aldo De Scalzi

Ses: Marco Grillo

Kostüm: Selda Çiçek, Metella Paboni

Sanat Yönetmeni: M. Ziya Ülkenciler, Virginia Vianello

Yetkili Yapımcı: Ozan Ergun, Paolo Buzzi

Montaj: Maura Bonnani

Görüntü: Pasquale Marl

Yapımcı: Cengiz Ergun, Maurizio Ledesco, Marco Risi, Aldo Sanbrell

Türkiye-İtalya, Türkiye-Japonya ortak yapımı

Promete Film-İstanbul

Sorpasso Film-Roma

Asbrell Productions-Madrid

Oyuncular: Francesco (Alessandro Gassman), Marta (Francesca d'Aloja), Osman (Halil Ergün), Perran (Şerif Sezer), Mehmet (Mehmet Günsür), Füsün (Başak Köklükaya), Paolo (Alberto Molinari), Zozo (Zozo Toledo), Oscar (Carlo Cecchi).

2. 3. 2. 5. 2. Filmin Özeti

“Hamam” filmi, şarkı söyleyerek mutfakta kahvaltı tepsisini hazırlayan bir kadının görüntüleriyle başlar. Yer, İstanbul; tarih, 21 Nisan 1995’tir.

Kadın, evin üst kattaki odalarından birine girdikten sonra, telaşla odadan çıkarak evin penceresinden, sokakta gitmekte olan kocasına seslenir ve “Madam’ın öldüğünü”

söyler. Diğer evlerin pencerelerine çıkan kadınların konuşmalarından adının Perran olduğunu öğrendiğimiz kadının kocası Osman da telaşla eve döner.

Bir yıl sonra, Roma'daki Türkiye Başkonsolosluğu'nda, birtakım resmî yazışmalara tanık oluruz. Yine Roma'daki bir evde yaşayan Francesco ve Marta adındaki bir çiftin yaşamlarına ilişkin bilgi ediniriz. Her ikisi de mimar olan çift, sürekli tartışılar ve Paolo adındaki iş ortakları yaşamlarındaki bir diğer kişidir. Bir süre sonra, Francesco'nun İstanbul'daki teyzesinden bir binanın miras kaldığını bildiren belgenin kendilerine ulaşması sonucunda, Francesco İstanbul'a gelir.

Francesco, İstanbul'a geldiğinde öncelikle avukat Zozo ile görüşür. Amacı, en kısa sürede binayı satıp Roma'ya geri dönmektir.

İstanbul sokaklarında gezerken, kendisinden "su" isteyen çok yaşlı bir adama yardım eder. Yaşlı adamı dinlenmesi için, sokağın biraz ilerisindeki hamama götürür ve şimdiye değin hiç girmediği için kendisine ilginç gelen hamama girer.

Francesco, ertesi gün görüştüğü avukat Zozo'dan, kendisine miras kalan binanın bir hamam olduğunu öğrenince, binayı görmek ister. Hamamın yanındaki evde yaşayan Perran ve Osman, Francesco'yu ağırlarlar. Osman, Francesco'ya evin içinden özel bir geçişin bulunduğu hamamı gezdirir. Madam, hastalanınca hamam kapanmıştır. Bu nedenle hamam, kötü durumdadır. O gece akşam yemeğine kalan Francesco, teyzesinin odasını ve ona ait eşyaları da görür. Özellikle dikkatini çeken, teyzesine ait sigara yüzüğü, eski fotoğraflar ve mektuplar olur. Mektuplar, Francesco'nun annesine teyzesi tarafından yazılmış; ancak geri dönmüştür. Mektuplarda teyzesi, İstanbul'a olan hayranlığından söz etmektedir.

Francesco, binayla ilgili resmî belgelere ulaşmak için teyzesini tanıyan Mösyö Oscar'ı ziyaret eder. Belgeleri bulamaz ancak; ondan, teyzesinin Nazım Hikmet'in sevgilisi olduğunu ve sürekli Francesco'dan söz ettiğini öğrenir. Teyzesi Anita, evlenmiş; ancak 20 gün sonra boşanmıştır ve kocasından aldığı parayı da hamama yatırmıştır.

Francesco, İstanbul sokaklarında dolaşırken 1921 yılında, İtalyan mimar Carlo Zanichelli tarafından yapılmış ve şu anda terk edilmiş bir binaya rastlar.

Francesco, Osman'ın ailesiyle dışarıda yedikleri bir akşam yemeği sırasında, ailenin genç oğlu Mehmet, ona daha önce hiç hamama gidip gitmediğini sorunca "Hayır" yanıtını verir ve daha sonra Mehmet'le birlikte bir hamama giderler.

Avukat Zozo ile binanın alıcısı Filiz Hanım'la görüşen Francesco, son anda binayı satmaktan vazgeçer. Bu arada, Filiz Hanım'ın binanın da içinde bulunduğu çok geniş bir alanı ele geçirerek büyük bir iş merkezi açmayı tasarladığını öğrenir.

Roma'daki eşi Marta ile telefonda görüşen Francesco, hamamı onarmak istediğini söyler.

Francesco artık, Osman'ın ailesinin yanında kalmaktadır. Osman'ın gençkızı Füsün'un ve oğlu Mehmet'in arkadaşları da dahil olmak üzere hep birlikte hamamı onarmaya başlarlar. Çalışmalar devam ederken avukat Zozo, Francesco'yu binayı satması için ikna etmeye çalışır; çünkü Filiz Hanım'ın yapabileceklerinden korkmaktadır. Francesco kararını değiştirmez.

Francesco ile Mehmet arasındaki arkadaşlık giderek artmaktadır. Bununla birlikte Francesco, ailenin bir üyesi gibi davranmaya başlamıştır.

Bir süre sonra Marta, İstanbul'a gelir. O da Osman ve ailesi ile kalır. Diğer taraftan, Francesco'da gözlemlediği değişim, Marta'nın ilgisini çekmektedir.

Marta'nın İstanbul'a gelmesindeki temel nedenin, Francesco'dan boşanmak olduğunu, Paola ile yaptığı telefon görüşmesi aracılığıyla öğreniriz; ancak bu konuyu henüz Francesco ile konuşmamıştır.

Bir gece Marta uyandığında Francesco'nun yanında olmadığını fark eder ve evin içindeki gizli bölmeden geçerek hamama girer. Francesco ile Mehmet'i hamamda

birlikte görünce, aralarındaki ilişkiyi öğrenir. Gördüklerinden kimseye söz etmez. İstanbul sokaklarında dolaşırken, daha önce Francesco'nun da geldiği eski binaya girer ve orada gördüğü yaşlı bir kadına nikah yüzüğünü verir.

Osman'ın kızı Füsün'un evlilik kararını kutlamak için toplanılan bir akşam yemeğinde Marta, alkolün de etkisiyle Francesco ile tartışır ve Francesco, boşanma belgelerini imzalar.

Ertesi sabah, Marta evden ayrılarak otele gider. Francesco, Marta'ya okuması için teyzesinin mektuplarını verir. Mektuplarda, teyzesinin İstanbul ve Francesco ile ilgili duyguları yazılıdır. Marta, Mösyö Oscar'la görüşmeye gider ve Francesco'nun İstanbul'da yaşadığı değişimin kendisine çekici geldiğini itiraf eder.

Eşzamanlı olarak Mehmet ile Francesco evde otururlarken kapı çalınır. Francesco, kapıyı açar ve tanımadığı bir adam tarafından bıçaklanır.

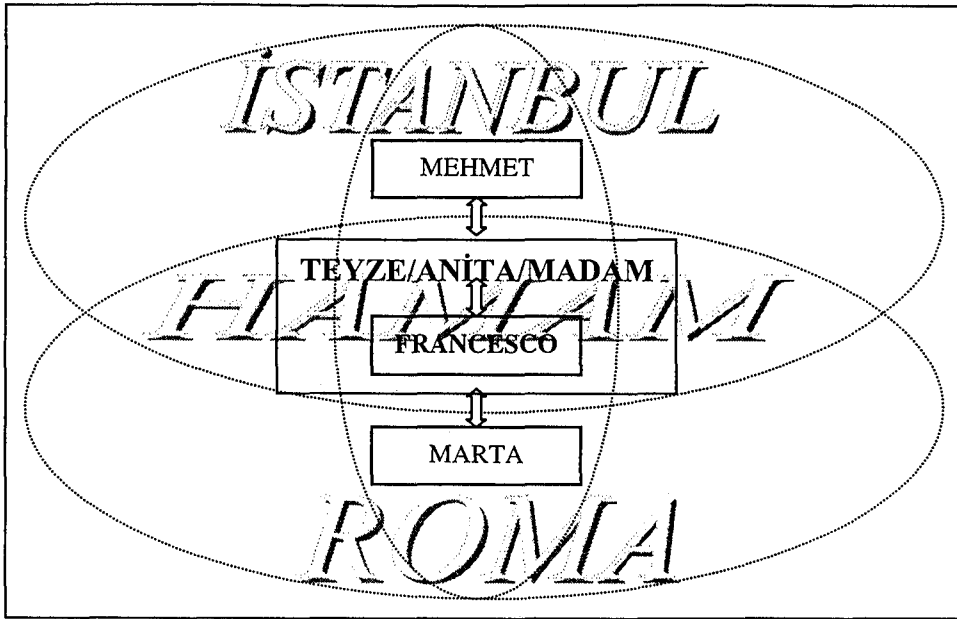
Francesco'nun ölümüyle ilgili haberi Marta, Mösyö Oscar'ın evindeyken öğrenir ve hemen hastaneye gider.

Hastanede, Marta'ya Francesco'nun nikah yüzüğünü verirler.

Yaşananlardan sonra Marta, onarımı tamamlanmış olan hamamda görürüz ve evden ayrıldığını anlaşılan Mehmet'e yazdığı mektuptan, Marta'nın da artık İstanbul'a yerleşerek hamamı işletmeye başladığını öğreniriz.

2. 3. 2. 5. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Hamam” filminde, İstanbul'da bulunan hamam ve onun artık yaşamayan sahibi Anita/Teyze/Madam'ın, filmdeki kişilerin ilişkileri açısından birleştirici bir rol oynadığı söylenebilir. Filme bu merkezden baktığımızda, filmdeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri şöyle gruplandırılabilir:



Şekil 9. Hamam

Teyze/Madam/Anita

Filmde Madam'ı, erkek kardeşine yazdığı mektuplardan ve yaşarken onunla birlikte olan kişilerin anlattıklarından tanıyabiliyoruz.

Madam hakkında edindiğimiz öncelikli bilgi, Madam'ın, farklı bir kültürün üyesiirken İstanbul'a olan tutkusu nedeniyle bu şehre yerleşmiş olmasıdır. Dönemin ve içinde bulunduğu toplumun koşulları göz önünde bulundurulduğunda Madam'ın, sıradışı bir yaşam sürdüğü söylenebilir. Buna kanıt olarak evlendikten yalnızca 20 gün gibi kısa bir süre sonra boşandığı eşinden aldığı parayla bir hamam işletmeye başlaması gösterilebilir. Dikkat çekici olan noktalardan biri de işletmeye karar verdiği hamamın, erkek hamamı olmasıdır.

Bir erkek hamamı işletmesi için onu harekete geçiren nedenlerin açıklanması, yazdığı bir mektubunda anlatır:

“Sadece erkeklere özgü eğlence düzenleme fikri hoşuma gidiyor. Bu güçlü aile reislerinin şehrinde tek batılı hamam sahibi ben olacağım ve gizlice, onların en güzel zevklerini seyredebileceğim. Hamamlar tuhaf mekânlardır. Buharın bedenle birlikte gelenekleri de gevşettiği garip yerler. Bazı kaprisleri için sıcak, gözlerden irak bir sığınak sunarsam bana minnettar olacak sürüyle erkek dostum var.

Bilirsin, ben erkekleri mutlu etme fırsatını hiç kaçırmam. Başarılı olmak için zaman ve çaba gerekecektir; ama bence değer. Bir İtalyan macerapereste bu kadar cömert davranan bu şehre katkım olsun”

Mektuptan öğrendiklerimizden hareketle, o dönemde özgürce yaşanamasa da varolan erkek eşcinselliğinin, farklı bir kültürden gelen Madam için olağan karşılanabiliyor olmasıdır. Eşcinsellik, Madam için yalnızca erkeklerin “bazı kaprislerinden biridir”. Bunun yaşanabileceği mekân olarak seçilen yer de “buharın bedenle birlikte gelenekleri de gevşettiği garip bir yer” olan, hamamdır. Üstelik, hamam için seçilen mekân da İstanbul’dur.

Diğer taraftan, Madam’ın da bu ilişkiyi “röntgenleme”si ve bundan zevk aldığını söyleyebilmesi de farklı bir kültürden geliyor olmasıyla ilintilendirilebilir. “Filmde popüler sinemanın kalıpları alt üst olur. Güçlü, etkin, seyreden konumda olan Madam’dır. Seyredilen, edilgin, güçsüz konumda olan ise erkek.”⁹³

Özellikle altı çizilmesi gereken noktanın, Madam’ın “Bir İtalyan macerapereste bu kadar cömert davranan bu şehre katkım olsun” diyerek İstanbul’u bir kez daha ön plana çıkarıyor olmasıdır. Bu anlamda, Madam’ın İstanbul’la özdeşleştiği söylenebilir.*

Film boyunca Madam, her ne kadar izleyiciye yalnızca yazdığı mektuplar aracılığıyla sunuluyorsa da işlettiği hamamla birlikte etkisini öldükten sonra da sürdürüyor olmasından dolayı, Madam’ın filmin merkezinde olduğunu söyleyebiliriz.

Francesco- Teyze/Madam/Anita

Francesco’nun Madam’la olan ilk bağlantısı, ondan geriye kalan eşyaları incelemesiyle gerçekleşir. Özellikle fotoğraflar ve sigara ağızlığı dikkatini çeker. Daha önce teyzesiyle karşılaşamayan Francesco’nun, teyzesini tanıması da annesine gönderilen; ancak geri dönen mektuplar aracılığıyla gerçekleşir. Teyzesi, Francesco ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

⁹³Seçil Bükler, “İstanbul ile Özdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor:Hamam,” 25. **Kare**. S. 22 (Ankara: Şafak, Ocak-Mart 98), s.7.

*Filmdeki özdeşleşme konusuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bükler a.g.e. ve N. Akgün Çomak, “Huzur’da ve Hamam’da Gizemli Mekân İstanbul,” 25. **Kare**. S.28 (Ankara:Şafak, Temmuz-Eylül 99), s.48-52.

“(...) güçlü, yürekli, bilinçli bakışı arzuları seçebilmek için berrak. Kollarıysa onları gerçekleştirebilmek için güçlü olsun. Özgür, mutlu bir erkek olsun isterim. Çünkü insan, bu hayatta mutlu olabilir. Olmalı da...”

Francesco, ilk defa bir hamama girdikten sonra, teyzesinden miras kalan binanın bir hamam olduğunu öğrendiğinde hamamı görmek ister. Bu anlamda hamam, Francesco için bir dönüm noktası niteliğini taşımaktadır. Teyzesinin mektupları ve hamam aracılığıyla kendisini yeniden yaratmıştır. Böylece, İstanbul’a yerleşerek hem yaşadığı şehri hem de cinsel seçimini değiştirerek eşcinselliği keşfetmiştir.

Diğer taraftan, Francesco da, tıpkı teyzesi gibi, arkadaşı Mehmet’le hamamdaki kadınları röntgenler.

Francesco-Marta

Francesco ve eşi Marta, filmde ilk olarak, Roma’daki evlerinde görülür. Evlilikleri iyi gitmemektedir ve sürekli tartışmaktadırlar. Aralarındaki ilişki, Francesco İstanbul’a geldikten sonra daha da kötüleşir. Marta, İstanbul’a geldiğinde boşanma konusunda karardır; ancak Francesco’da gördüğü, yukarıda sözü edilen değişim, Marta için Francesco’yu daha da çekici kılmıştır. Marta bunu, Mösyö ile yaptıkları konuşmada dillendirir:

Marta: “Francesco çok değişmiş. Onu terk etmek için gelmişim. Oysa şimdi...”

Mösyö: “Hoşuna gidiyor.”

Marta, Francesco’nun Mehmet’le olan ilişkisini öğrendikten sonra, kendisinin de iki yıldır Paolo ile birlikte olduğunu söylemesi üzerine, aralarında geçen tartışmanın da altı çizilmelidir:

Marta: “Aynı şey değil. Ben seni bir erkekle aldattım.”

Francesco: “Mesele buysa ben de...”

Marta da her ne kadar, Madam gibi Batı’nın bir üyesi olmasına karşın, eşcinselliğe bakışı Madam’inkine oranla daha tutucudur; ancak Francesco ile aralarında geçen tartışmadan sonra, Madam’ın mektuplarını -özellikle Francesco ile ilgili yazılanları- okumasının ardından, yaşamında gerçekleşebilecek değişimin ilk belirtileri doğmaya başlar. Francesco artık, Marta’nın sürekli tartıştığı eşi değil, kendisiyle Madam arasında ilişki kurulmasını sağlayan bir bağıdır.

Filmin sonunda, Marta'nın da tamamen değiştiği görülür. İstanbul'a yerleşerek hamamı işletmeye başladığını öğrendiğimiz Marta'nın, daha kendinden emin ve İstanbul'a tutkun bir kadın olduğu söylenebilir. Elinde, Madam'dan kalan sigara yüzüğü ile hamama hakim ve İstanbul'a "nazır" bir mekândadır. Böylece Marta, Madam'ın yerini almıştır. O da artık İstanbul'da yaşayan bir hamam sahibesidir.

Francesco-Mehmet

Mehmet de küçüklüğünden beri Madam'dan fazlasıyla etkilenmiştir. Madam'ın, Francesco ile ilgili düşünceleriyle adeta örtüşür. "(...) güçlü, yürekli, bilinçli bakışı arzuları seçebilmek için berrak. Kollarıysa onları gerçekleştirebilmek için güçlü... Özgür, mutlu bir erkek"tir. Bu anlamda Mehmet ile Francesco benzerlik göstermektedir.

Francesco, Mehmet ile birlikte, İstanbul'un diğer erkekleri gibi yaşamaya başlar. Onlarla birlikte futbol maçı izler, erkeklığe atılan adım olarak görülen bir sünnet düğününe katılarak, diğerleriyle birlikte halay çeker. Bunlar yaşanırken, Mehmet ve Francesco arasındaki yakınlaşma doğrudan olmasa da, birbirlerine bakışları aracılığıyla izleyiciye gösterilir.

Mehmet'in üzerinde, Madam'ın büyük etkisi olduğunu anlıyoruz:

"Sen benim oğlumsun... Bana hamamı öğretti. Bütünüyle sevmeyi, gelenekleri, yıkanmayı, masaj yapmayı, temizlenmeyi, bedeni rahatlatarak ruhu yüceltmeyi...."

Filmin sonunda Mehmet'in İstanbul'dan ayrıldığını öğreniyoruz. O da, Francesco'nun ancak yaşamının son döneminde yakalayabildiği özgürlüğü, yakalamış görünmektedir.

2. 3. 2. 5. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

"Hamam" filminde, cinsellikle ilgili olarak, özellikle erkek eşcinselliği üzerinde durulduğu söylenebilir. Sunulan eşcinsellik, her şeyden önce bir kimlik oluşumunun* sonucu olarak ele alınmaktadır.

*Kimlik oluşumu: Kişinin belirli bir tanımın kendisi için uygun olup olmadığını saptadığı bir öz tanımlama süreci olarak ele alınarak somut bir biçimde basite indirgenebilir. F. Mark Mondimore, **Eşcinselliğin Doğal Tarihi**. Çev:Berna Kılınçer (İstanbul:Sarmal, 1997), s.237.

“İnsanların değişen ölçülerde hem eril hem de dişil olduğuna inanan”⁹⁴ Freud’un ortaya koyduğu kuramla, filmde Francesco’nun kimlik oluşum sürecine ilişkin verilenler karşılaştırdığımızda birtakım benzerliklerden ve farklılıklardan söz edebiliriz. Freud, kuramında şunları ortaya atar:

Aynı cinse ilgi duyanlar (inverts) çocuklarında anneye karşı kısa süreli ancak yoğun bir tutku duydukları bir dönemden geçerler, bu dönemi atlattıktan sonra kendilerini kadınla özdeşleştirirler ve cinsel nesne olarak kendilerini alırlar yani narsistik bir temel üzerinde ilerleyerek, kişilik olarak kendilerine benzeyen ve annelerinin onları sevdiği gibi sevebilecekleri genç erkekler ararlar... Erkeğe karşı duydukları saplantılı tutkunun kadınlardan sürekli kaçışlarıyla belirlendiği ortaya çıkar.⁹⁵

Freud’un, çocuğun anne ile kurduğu kısa süreli ancak yoğun ilişki dönemi, Francesco için İstanbul’a geldiğinde başlamıştır ve annenin yerini teyze almaktadır. Diğer taraftan, annesinin yerine geçen teyzesiyle kurduğu ilişki kendiliğinden değil –çünkü Madam, yalnızca mektuplarıyla vardır- Francesco’nun teyzesinin mektupları okumasıyla gerçekleşir.

Eşcinselliğin, biyolojik/kalıtımsal ya da kültürel/toplumsal vb. olabileceğine ilişkin birbirine zıt, benzer ve birbirini kapsayan görüşler bulunmasının yanı sıra yalnızca bir seçim olduğu görüşü de göz önünde bulundurulmaktadır.* Diğer taraftan, yaşamı boyunca heteroseksüel olan birinin, herhangi bir dönemde bir eşcinsel deneyim yaşamış olması, yaşamının geri kalanı için de geçerli olup olmayacağı konusu da tartışılabilir görünmektedir. Dolayısıyla, Francesco’nun eşcinselliği, bir ilk ve son deneyim olarak da ele alınabilir. Bunun yanıtı çok net ortaya koyulamıyor çünkü Francesco, kısa bir süre sonra bıçaklanarak öldürülür.

“Hamam” filmine cinsellik açısından bakıldığında, izleyiciye temel olarak erkek eşcinselliğinin sunulduğu söylenebilir. Sunulan eşcinsellik, İstanbul’un mistik bir mekânında, bir erkekler hamamında geçmektedir.**

⁹⁴Lynne Segal, *Gelecek Kadın mı?* Çev:Suğra Öncü (İstanbul:Afa, 1990), s.166.

⁹⁵Mondimore, a.g.e. s.118.

* Eşcinselliğin nedenlerine ilişkin görüşler ortaya atan isimler arasında Alfred Kinsey (1894-1956), Evelyn Hooker, Gunter Dörner, Roger Garsky Simon Le Vay, Magnus Hirschfield, Haveloc Ellis vd. sayılabilir.

** Filme sunulan hamam ve İstanbul bağlantılı bir inceleme için bkz. Çomak, a.g.e. s.48-52.

2. 3. 2. 6. İki Farklı Kültürde Sıradışı Cinsel Yaşantılar: Lola ve Bilidikid

2. 3. 2. 6. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1998

Yönetmen: Kutluğ Ataman

Senaryo: Kutluğ Ataman

Müzik: Arpad Bondy

Ses: Axel Arft

Kostüm: Ulla Gothe

Sanat Yönetmeni: Mona Kino

Yetkili Yapımcı: John Di Minico

Kurgu: Ewa J. Lind

Kamera: Chris Squires

Yapımcı: Martin Hagemann

Zero Film-Almanya

Co-Production-Türkiye

Oyuncular: Murat (Baki Davrak), Lola (Gandi Mukli), Bilidikid(Erdal Yıldız), Friedrich (Michael Gerber), İskender (Murat Yılmaz), Friedrich'in annesi (Inge Keller), Osman (Hasan Ali Mete), Walter/Murat'ın okul arkadaşı (Jan Andres).

2. 3. 2. 6. 2. Filmin Özeti

Gecenin karanlığında sokakta yürüyen bir adamın görüntüleriyle açılan “Lola ve Bilidikid” adlı film, travestilerin gösteri yaptıkları bir barda devam eder. Sahneye bir Türk travesti grubu çıkar. Lola'nın da içinde bulunduğu üç kişilik grup, gösterilerini sunarken, barın tuvaletinde oral seks yapan iki erkek arasında kavga çıkınca bar karışır ve gösteri yapan grup, kapı dışarı edilir.

Diğer taraftan, parkta yürümeye devam eden adamın görüntülerinin ardından iki erkeğin öpüşmelerine tanık oluruz.

Caddede yürüyen lise çağlarındaki Murat'a rastlayan taksi şoförü ağabeyi Osman, Murat'a striptize gitmeyi önerir. Murat, istekli değildir.

Bardan çıkan Lola ve –tuvalette oral seks yapan erkeklerden- Bili, parkta ilerlerken Lola, kendilerini takip eden üç neonazistin sorun çıkaracaklarını anlayarak Bili'ye fark ettirmeden eve girmeleri için acele eder.

Daha sonra, bir erkeğin diğerine para ödediğine tanık oluruz. Erkeklerden para ödeyen Friedrich, oldukça zengin görünmektedir. Friedrich ve diğer erkek İskender, yemeğe çıkarlar.

Lola ve Bili yatakta çıplak olarak söyleşirlerken görülür. Bili, Lola'nın ameliyat olacağı ve evlenerek Türkiye'ye dönecekleri günün düşünüyormaktadır.

Friedrich'in annesi, kendisiyle birlikte oturması gerektiği konusunda ısrar etmektedir; ancak, mimar olduğu anlaşılan Friedrich, buna yanaşmamaktadır.

Lola, babasından miras kalan parasını almak için ağabeyi Osman'a gider. Lola, kapıda erkek kardeşi Murat'ı görür; ancak Osman görüşmelerine izin vermez ve Lola'yı kovar.

Murat, okul arkadaşlarıyla birlikte bir şehir turundayken, kendisiyle dalga geçen üç Alman çocuğun arasında yer alan Walter'la tuvalette sevişmeye başlamışken diğer iki çocuk gelirler. Walter, onlara hiçbir şey belli etmemeye çalışarak, onlarla birlikte Murat'ı tartaklar.

Annesi Murat'ı evde bir leğenin içinde yıkarken Murat, ağabeyinin (Lola'nın) neden gittiğini sorar. Murat, evde eski eşyalar arasında bir kadın peruğu bulmuştur. Annesi, Lola'nın bir gece bu peruğu kafasına takarak yanlarına gelmesi üzerine babasının ve ağabeyinin onu evden kovduklarını anlatır.

İskender, Friedrich'in arabasını ödünç almak için ona telefon ettiğinde olumsuz yanıt alınca arabayı çalar.

Lola'nın çalıştığı bara gelen Murat, ona evde bulduğu peruğu getirmiştir. Lola peruğu alır ve ertesi gün buluşmak üzere sözleşirler.

Dışarıda kendisini bekleyen Bili ve diğer arkadaşlarıyla birlikte doğumgünü olduğunu anladığımız Lola, parka gelirler. Bu arada neonazistler, onları izlemektedir.

Parkta Lola, Bili'ye ilişkileri hakkındaki düşüncelerini uzun uzun anlattıktan sonra, yanından ayrılır. Bu konuşma daha çok bir veda konuşmasını andırmaktadır. Bili'nin yanından ayrılan Lola'yı izleyen neonazistlerden biri, onu kovalamaya başlar.

Ertesi gün Murat, sözleştikleri yere gelmesine rağmen Lola'yı bulamaz. Murat'ı gören Bili, ona bir erkek ayarlar ve Murat, 50 mark karşılığında adamın kendisine oral seks yapmasına izin verir. "İş" bittikten sonra Bili, Murat'a akıl verir.

Bir süre sonra Lola'nın cesedi bulunur.

Bu arada, Friedrich, annesine İskender'i sevdiğini söyler. İskender, Friedrich'in annesini arabayla evine bırakacaktır. Annesi İskender'e "şoför" diye hitab etmektedir. Yolculukları sırasında Friedrich'in annesi, oğlunu bırakması için İskender'e çok pahalı bir broş verir; ancak İskender bunu kabul etmez ve sonunda aralarında, bir dostluk ilişkisi değil; ancak karşılıklı saygı ilişkisinin olacağını imleyen bir konuşma geçer.

Murat artık, Bili'nin yanında kalmaktadır. Bir gece Bili'nin yanında uyurken, kendisine Lola'nın peruğunu takmaya çalıştığını gören Murat, "Ben Lola değilim" diyerek Bili'ye karşı koyar.

Murat, barda çalışan Lola'nın diğer arkadaşlarından, ağabeyi Osman'ın Lola'ya tecavüz ettiğini öğrenir.

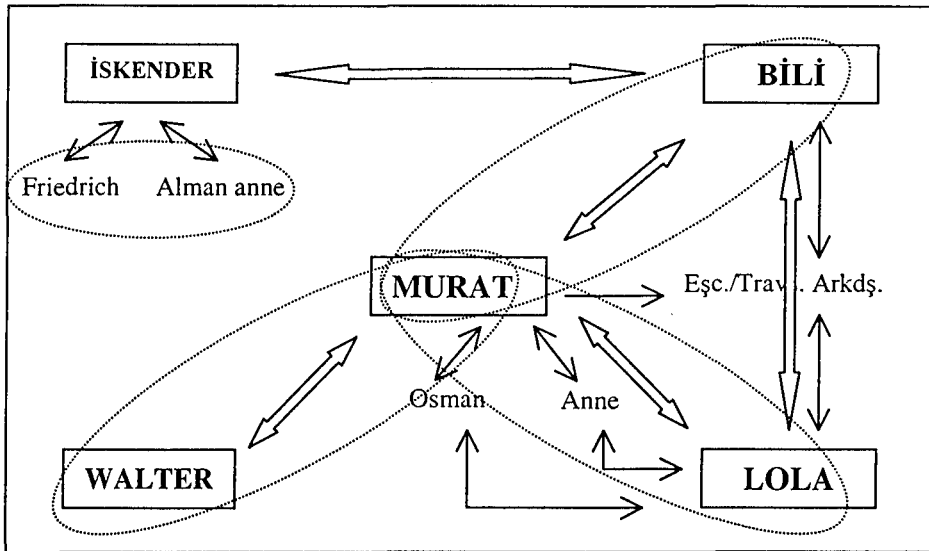
Murat ve Bili, Lola'yı daha önce kovalayan üç neonazistin peşine düşerler. Bili'nin amacı, Lola'nın intikamını almaktır. Murat ise, kendini olayların ortasında bulmuştur. Kovalamacanın sonunda, iki neonazist de Bili de ölür. Murat ve Walter kurtulurlar.

Murat eve gelir. Annesi ve Osman evdedir. Osman'ın Lola'nın öldüğünden haberdar olmasından hareketle Murat, Lola'yı Osman'ın öldürdüğünü anlar. Durumu öğrenen annesi, Osman'a bir tokat atarak evi terk eder. Murat da annesiyle birlikte gider.

Filmin son sahnesinde, Berlin'i terk eden Lola'nın arkadaşlarını görürüz.

2. 3. 2. 6. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Lola ve Bilidikid” filmindeki kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerine bakıldığında, şöyle bir gruplandırma elde edilebilir:



Şekil 10. Lola ve Bilidikid

Yukarıda yapılan gruplandırmadan hareketle, “Lola ve Bilidikid” filmi, üç ayrı eksenle incelenebilir:

- I. Türk Ailesindeki Yaşam
- II. Eşcinseller Arasındaki Yaşam
- III. Alman Ailesindeki Yaşam

I. Türk Ailesindeki Yaşam: Osman-Anne-Murat Arasındaki İlişkiler

Filmde izlediğimiz Almanya’da yaşayan Türk ailesinin, hâlâ geleneksel tutucu değerleri koruyan bir aile olduğunu görüyoruz.

Ailenin reisi konumundaki Osman, taksi şoförlüğü yapmaktadır. Osman’ı filmde ilk defa Murat’ı striptize gitmek için ikna etmeye çalışırken görürüz. Murat’ı “erkek olma” yolunda ilerletme “sorumluluğu”nu üstlenen konumundaki kişi, “ailenin reisi” Osman’dır. Bu anlamda Osman, ataerkil toplumun değer yargılarını benimsemiş bir erkek olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, Murat’ın saçının uzun olması, onu rahatsız edecek ve Murat’tan saçını kesmesini isteyecek, ona bir “kadın” kiralayacak, kısaca bir erkeğin/erkek adayının atması gereken ilk adımları atmasında “öncü” olmaya çalışacaktır.

Aslı arandığında Osman’ın, Murat’ın erkekliği hakkında çok fazla ısrarcı olmasının temelinde, daha önce yaşanan diğer erkek kardeş Lola ile ilgili deneyim yatmaktadır. Lola, eşcinsel olarak ve bunu açıktan açığa ortaya koyarak, geleneksel Türk ailesi içinde asla kabullenilemeyecek bir seçim yapmıştır. Bu nedenle, kendi ağabeyi Osman’ın tecavüzüne uğramakla kalmaz, evden de kapı dışarı edilir; çünkü Türk toplumsal değerleri genelde, cinsellik üstüne kurulmuştur.⁹⁶ Kadın, kadın gibi davranmadığında nasıl cezalandırılıyorsa; erkek de erkek gibi davranmadığında cezalandırılır.

Lola’ya ailesi tarafından uygulanan bu davranış, yalnızca Almanya’da yaşayan bir Türk ailesinin göstereceği bir tepki olarak değil, yaşamın herhangi bir yerinde ve anında karşılaşılabilecek -eşcinsellik bağlamında, tüm sıradışılıklara gösterilen- yadsımayı somutlaştırma olarak değerlendirilebilir.

Diğer taraftan, filmin sonunda, Lola’yı öldürenin, ağabeyi Osman olduğu öğrenilir. Böylelikle Osman, ailenin namusunu kurtarmıştır. Namus adına işlenen cinayet, hem ailenin hem de Osman’ın şerefini kurtarmıştır.⁹⁷

⁹⁶Fusun Akatlı, “Türk Yazınında Kadın İmgesi,” *Türk Toplumunda Kadın*. Der: Şirin Tekeli (Ankara: Araştırma Eğitim Ekin Yay. ve Türk Sos. Bil. Der., 1982), s. 300-301.

⁹⁷İlhan Arsel, *Şeriat ve Kadın* (İstanbul: TÜMDA, 1991), s.185.

Filmde, Murat'ın annesiyle ilişkisi ilgi çekicidir. Ergenlik dönemindeki Murat'ı annesi yıkamaktadır ve Murat, ev işlerinde annesine yardım etmektedir. Bu noktada Freud'un anne-çocuk ilişkisi ile ilgili görüşüne tekrar başvurulabilir⁹⁸

Filmde, Murat'ın da kadınlardan sürekli kaçtığı görülür. Murat, ağabeyi Osman'ın, kendisi için anlaştığı fahişe ile birlikte olmak istemez, striptiz izleme önerisini reddeder. Buna karşın, okul arkadaşı Walter ile öpüşür, para karşılığında bir erkekle oral seks yapar. Her ne kadar filmde, eşcinsel olma nedenleri üzerinde durulmuyorsa da bu konuyla ilgili varolan biyolojik ve toplumsal varsayımlardan hareketle getirilmeye çalışılan açıklamalar göz önünde bulundurulabilir. Cinsellik konusunda Agacinski, temelde bir "iki"liğin varolduğundan söz eder:

Kız ya da oğlan doğulur, kadın ya da erkek olunur. (...) bir başka deyişle, kadın olmayan her birey erkektir, erkek olmayan her birey kadındır. Üçüncü bir olasılık yoktur.⁹⁹

Diğer taraftan Agacinski'nin ileri sürdüğü "iki"lik kavramı bağlamında Kinsey, farklı bir yaklaşım ortaya koyar:

İnsanlar, heteroseksüel ve eşcinsel olarak iki ayrı gruba bölünemezler. Dünya, koyunlara ve keçilere bölünmüş değildir. Her şey tümüyle siyah ya da tümüyle beyaz değildir. (...) Doğa iki ayrı kategoriye ender olarak ilgilenir. (...) Kategorileri yalnızca insan beyni ile yaratır ve gerçekleri ayrı ayrı raflara sokmaya çalışır. Yaşayan dünya her bir ve tüm boyutlarında bir sürekliliktir.¹⁰⁰

Perinçek ise eşcinselliği, toplumsal ve ideolojik açıdan ele alarak açıklamaktadır:

Eşcinsellik, toplumun sınıflara bölünmesiyle bağlantılı olarak, cinsler arası eşitsizliğin ürünüdür. Meta ekonomisinin artık insanı ve doğayı yıkıma uğrattığı çürüyen kapitalist sistem, bir yandan milyonlarca insana şiddet kullanarak eşcinselliği dayatırken, bir yandan da ideolojik araçlarını seferber ederek, bu durumu topluma "özgür cinsel tercih" olarak kabul ettirmektedir. (...) Eşcinsellik, bir yabancılaşma olayı ve belirtisidir.¹⁰¹

⁹⁸bkz. 95. dipnot.

⁹⁹Sylviane Agacinski, *Cinsiyetler Siyaseti*. Çev:İsmail Yerguz (Ankara:Dost, 1998), s.15.

¹⁰⁰Kinsey'den aktaran Mondimore, a.g.e. s.264-265.

¹⁰¹Perinçek, a.g.e. s.10-11.

Temelde yatan nedenleri ne olursa olsun filmde, Murat'ın ve Lola ile çevresindeki diğer kişilerin yaşamındaki cinsel farklılığının altı çizilmektedir. Diğer taraftan, Murat'ın daha sonraki yaşamının Lola'ninki gibi olup olmayacağı belirsizdir.

II. Eşcinseller Arasındaki Yaşam: Lola-Bili/Friedrich-İskender ve Diğerleri Arasındaki İlişkiler

Filmde, ön plana çıkarılan Lola-Bili ve Friedrich-İskender arasındaki ilişkiyle ilgili olarak, her iki çiftin, özellikle yataktaki konuşmaları ilgi çekicidir. Lola ile Bili'nin konuşmalarından Bili'nin, Türkiye'ye dönme düşleri kurduğunu öğreniriz; ancak amacı "normal insanlar" gibi bir yaşam kurmaktır. Bu nedenle, ikisinden birinin ameliyat olması gerekmektedir. "Kim ameliyat olacak?" sorusuna Bili'nin verdiği yanıt da Lola'dır. Aslı arandığında Bili'nin diğer "maço" erkeklerden pek farkı yoktur; çünkü Lola'ya davranışlarında ve sözlerinde, erkek egemen söylemin yansımalarını görürüz. Lola da bunun farkındadır ve bu gerçeği şöyle dillendirir:

"Bir zamanlar Lola diye bir erkek varmış ve Bili diye bir erkek. Başta çok mutlularmış. Birbirlerini seviyorlarmış; ama Bili maço olduğundan bir ibneyle ibne gibi yaşamaktan sıkılmış ve Lola'dan çükünü kestirip kadın olmasını istemiş. Böylece evlenip diğerleri gibi bir yaşam sürebileceklermiş. Lola söyleneni yapmış; çünkü onu seviyormuş. Mutfak önlüğünü geçirmiş, her gün yerleri siliyor, kurabiye pişiriyormuş; ama bir akşam Bili eve gelmemiş. Lola beklemiş bütün gece ve sonraki gece ve ondan sonraki gece; ama Bili hiç dönmemiş. Pembe dizilerdeki kadın kahramanlar gibi beklemiş durmuş. Beklemiş ve içinde Bili'ye karşı bir nefret uyanmaya başlamış; ama Bili bir daha hiç dönmemiş. Bili, Lola'yı neden terk etmiş dersin? Çünkü evlendiği kadın, bir zamanlar aşık olduğu erkek değilmiş artık."

Söylediklerinden de anlaşılacağı üzere Lola, kadın olmak istememektedir. O, bir eşcinseldir. Buna karşın Bili, eşcinselliği reddetmenin dışında, "pasif" olmayı reddeder. Bu anlamda, Bili'nin değer yargılarına göre, eşcinsel olunabilir; ancak bunun tek koşulu –her alanda olunması gerektiği gibi– "aktif" olmaktır. Bu çıkarsamayı, Murat'a söyledikleriyle kanıtlayabiliriz:

"Eşcinsel değilsin değil mi? Bak, biri sorarsa inkâr edeceksin. Homoların hayatı hayat değil. Bahse girerim, bir sene içinde evlenecek bir kız bulursun. Göt verme de gerisi önemli değil. Vermedin değil mi? Aklına bile getirme. Erkek erkektir, delik de delik. Nereye soktuğun önemli değil. Tamam mı? Sakın "delik" olma. Kestaneyi çizdirme tamam mı?"

Filmde, bir diğerk eşcinsel ilişki Friedrich ile İskender arasında yaşanmaktadır. Lola ve Bili arasındaki ilişki ile karşılaştırdığımızda aralarındaki en temel ayrımın, her ikisinin de birbirlerini eşcinsel olarak kabul etmeleri noktasında olduğunu görürüz. Mimar olan Friedrich ile İskender arasında toplumsal konum açısından farklılık olmasına karşın her ikisi de birbirlerini sevmektedir. Diğerk taraftan, aralarında kültürel anlamda da farklılık bulunmaktadır. Friedrich'in batılı değerklerine karşın İskender, geleneksel Türk erkeğı yaklaşımıyla, "AIDS'in kendisini etkilemeyeceğini" söyleyebilen biri olarak karşımıza çıkar.

Filmde, öne çıkarılan her iki eşcinsel ilişki arasında, çiftlerin eşcinselliğı bakışlarındaki ayrım da ön plana çıkmaktadır. Friedrich ve İskender, birbirlerini oldukları gibi yani, bir eşcinsel olarak kabul etmektedir; ancak Bili, Lola'nın ameliyatla kadın olmasını istemekle kalmamakta, eşcinselliğın "kötü" olduğunu, Murat'a öğüt verirken belirtmektedir. Buradan hareketle, Bili'nin aslında heteroseksüel bir ilişkiden yana olduğunu; ancak yanı sıra eşcinsel ilişkiyi de yaşayan biri olduğu söylenebilir. Bu ayrımın, gerçekte de yaşandığının imlendiğı görülür:

"Ben heterolardan şefkat, duygu, aşk bulamadığım gibi, seks bile bulabileceğimize inanmıyorum. Her ne kadar gay'lerin de heterolaşmış ruhları var artık ve gay gibi görünen bedenleriyle onları fark etmek hiç de zor değıl."¹⁰²

İskender, Friedrich'in annesinin aralarındaki ilişkinin bitmesi için verdiğı "rüşvet"i geri çevirmesi, İskender'i "onurlu" bir insan kılmasının ötesinde, bir anlamda eşcinsellerin de sevebileceğı düşüncesini gözler önüne sermektedir.

III. Alman Ailesindeki Yaşam: Friedrich-Anne

Filmde sunulan Türk ailesinin cinsellikle ilgili değerk yargılarıyla, Alman ailesi arasındaki ayrımın altı çizilebilir görünmektedir. Her şeyden önce Lola, cinsel yaşamı nedeniyle önce ağabeyi tarafından tecavüze uğramış, daha sonra da evden kovulmuştur. Sonunda da aynı nedenden ötürü ağabeyi tarafından öldürölür. Böylelikle Osman, ailesinin namusunu temizlemiştir. Bu anlayış, geleneksel Türk ailesinin değerk yargılarından kaynaklanmaktadır. Alman ailede, cinselliğı namusla ilintilendirilerek bakılmamaktadır. Anne, oğlunun

¹⁰²"Mektuplar," **Kaos Gl.** S.55. Mart 1999.

ilişkisini onaylamamaktadır; ancak bunun nedeni namusla ya da eşcinselliğe bakış açısıyla ilgili değildir. Friedrich'in annesinin kaygısı, "eşcinsellerin evlenmesi" ile ilgili yasanın yürürlüğe girmesi halinde, İskender'in de mirasçı olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun temelinde de aralarındaki sınıf ayrımının yattığı söylenebilir.

İskender ile Friedrich'in annesi arasındaki konuşmanın sonunda aralarında bir anlaşmanın gerçekleştiği görülür; ancak bu anlaşma dostluğa ya da paraya dayalı bir anlaşma değil, karşılıklı saygı ilişkisinin olacağını imleyen anlaşmadır.

2. 3. 2. 6. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

Filmde, olayların Almanya'da geçiyor olmasından dolayı eşcinsellik-heteroseksüellik karşıtlığının, Doğu-Batı karşıtlığı içerisinde verilmeye çalışıldığı söylenebilir. Filmdeki Türk ve Alman aile arasındaki konuya yaklaşım farkı buna örnek gösterilebilir.

Geleneksel, ataerkil, otoriter tanımlamalarıyla açıklanan Türk toplumunda cinselliğe yaklaşım da heteroseksüel düzlemde. Dolayısıyla heteroseksist yapılaşmanın Türk toplumunda kurumlaşmış olduğu söylenebilir. Bu nedenle eşcinsellik, çoğunluk tarafından onaylanmayan bir cinsel yaşam olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan, bu durumun, yalnızca Türk toplumuna özgü olmadığı da açıktır. Cinsel yaşamları nedeniyle dışlanan kişilerle ilgili olaylar, her toplumda görülmektedir.¹⁰³ Filmde, Almanya'daki durumun da çok farklı olmadığı altı çizilmektedir.

Eşcinselliğin doğuştan ya da cinsel bir seçim mi yoksa ideolojik-kültürel bir seçim mi olduğu tartışmaları bir yana bırakıldığında varolan durum içerisinde eşcinselliğin, "bir kimlik olarak kabul edilemez; kamusal alanda bir özne olarak var olamaz, ancak bir konu olarak işlenebilir"¹⁰⁴ nitelikte olduğunun, "Lola ve Bilidikid" adlı filmle de somutlaştırıldığı söylenebilir.

¹⁰³"Referandum Sonucu Dönme Başkana Hayır" (Almanya), **Radikal**. 1 Aralık 1998; "Malezya'da Seks Skandalı" Ülkenin yükselen yıldızı, geleceğin başbakanı olarak görülen eski başbakan yardımcısı ve maliye bakanı 51 yaşındaki Enver İbrahim, eşcinsel ilişkiyle suçlanıyor. **Hürriyet**. 20 Eylül 1998, s.18.

¹⁰⁴Yıldırım Türker, "Eşcinsel Aşkın Özü Yok," **Radikal İki**. 8 Ağustos 1999, s.3.

Bili'nin Lola'ya davranışlarından, ameliyat olmasıyla ilgili sözlerinden ve Murat'a verdiği öğütlerden hareketle, filmde eşcinseller arasında da bir egemenlik ilişkisinin söz konusu olduğu söylenebilir. Aslı arandığında da bunun, heteroseksüel bir ilişkide de yaşanabilecek güç çatışmasından bir farkının olmadığı görülmektedir.

Filmde, Berlin'de yaşayan Türk eşcinsel ve travestilerin dünyasından hareketle bir "kimlik bulma" sorunsalının ortaya konmaya çalışıldığı da söylenebilir. Kimlik sorunu anlamında, öncelikle bir Doğu-Batı ya da Türk-Alman kültürel ikileminden söz edilebilir. Murat, her şeyden önce bunu yaşamaktadır. Kültürel çatışmanın yanı sıra Muart, cinsel anlamda da kendini tanımlama çabasındadır. Filmde, kadınlardan kaçtığı görülen Murat, Bili'nin "eline düştüğünde" bir erkekten kaçmamıştır.

Diğer taraftan filmde eşcinsellerin yanı sıra sunulan travestilerin konumu da ilgi çekicidir. Filmde, travestilerin barda gösteri yaptıkları görülür. "Misafir Bayan İşçiler" adıyla sunulan grup, Türk göçmen travestilerden oluşmaktadır. Filmin sonunda da Berlin'i terk etmektedirler.

Sonuç olarak "Lola ve Bilidikid" filminde cinsellikle ilgili olarak, eşcinsellik ve travestiliğin ele alındığı söylenebilir.

2. 3. 2. 7. Cinsel Şiddet Metaforu ya da Düzen-Düzülen İlişkisi: Gemide

2. 3. 2. 7. 1. Filmin Yapım Bilgileri

Yapım Yılı: 1999

Yönetmen: Serdar Akar

Senaryo: Serdar Akar, Önder Çakar

Müzik: Uğur Yücel

Sanat Yönetmeni: Yavuz Fazlıoğlu

Sorumlu Yapımcılar: Önder Çakar, Sevil Demirci

Kurgu: Nevzat Dışiaçık

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

1. Yönetmen Yardımcısı: Aydın Bulut

2. Yönetmen Yardımcısı: Ayşe Gürzap

Yeni Sinemacılık

Oyuncular: Kaptan (Erkan Can), Boksör (Naci Taşdöğen), Ali (Yıldıray Şahinler), Kâmil (Haldun Boysan), Kadın (Ella Manea), Adam (Güven Kıraç).

2. 3. 2. 7. 2. Filmin Özeti

Film, bir gemi kaptanı ile iki adamının, karınları aç bir şekilde diğer adam olan Boksör'ün yemek getirmesini beklerken esrarlı sigaralarını içmeleriyle başlar.

Bir süre sonra, kıydan yüzerek Boksör gelir; ama dayak yemiş ve paranın tümünü çaldırılmıştır. Kaptan İdris, hem çok acıkmış olmanın hem de hasılatlarının çalınmış olmasının kızgınlığıyla, soluğu diğer üç adamla birlikte Laleli'de alır.

Boksör, kendisini dövüp parayı çalanları gösterir. Kaptan ve adamları, aralarında bir genç kadının da bulunduğu üç adama saldırırlar. Kaptan, adamlardan birini başına vurarak bayıltır. Boksör de genç kadını bayıltır ve gemiye döndüklerinde yanlarında hem yemek hem de fahişe olduğunu düşündükleri bir genç kadın vardır.

Boksör, gemide kadına tecavüz eder ve bakire olduğunu anlar. Tecavüz sırasında gemideki diğer adam Ali, olanları görür; ancak çok sarhoştur ve sızar.

Ertesi sabah Ali, Boksör'e kadını sorar ve kadını sakladığını öğrenir.

Denizden kum çıkartmak için kullanıldığını anladığımız geminin kaptanı İdris, önceki gece olanları tam olarak anımsamamaktadır; ancak bir kadın olduğunu anımsar. Boksör, kadını sabah erkenden bıraktığını söyleyerek Kaptan'ı kandırır.

Boksör, Ali'nin de kadına tecavüz ettiğini söyleyerek Ali'yi, kadından kurtulmaları gerektiğine inandırır. Kadını denize atacaktırlar.

Gece olunca, -bu arada Boksör, her fırsatta kadına tecavüz etmektedir- Boksör ve Ali kadını denize atmadan Ali de kadına tecavüz etmek isterse de sonuca ulaşamaz. Boksör acele etmektedir. Tam denize atacakları sırada Kaptan, onları yakalar.

Kaptan, her ikisine de çok kızar ve kadını ne yapacakları hakkında birbirleriyle tartışmaya başlarlar. Kaptan ve sağ kolu Kâmil, kadını götürmekten yanadır; ancak bekâretini bozduğu için Boksör, buna yanaşmamaktadır. O gece kadın, Kaptan'ın odasında kalır.

Ertesi sabah Kaptan, bir adamın başına vurduğunu anımsar. Ölüp ölmediğini öğrenmek için Ali'yi karaya gönderirler. Ali karadayken, Boksör'ün soyulduğu konusunda yalan söylediği ortaya çıkar ve Boksör, paraları Kaptan'a verir. Bu arada Ali, yaraladıkları adamı ve diğer iki adamı görür. Gemiye geldiğinde yalan söyler. Adamın öldüğünü ve her yerde bu cinayetin konuşulduğunu anlatır. Kaptan, kendini kaybederek, her yere saldırır.

O gece Ali, Kaptan'ın odasına gelir; çünkü kadın oradadır. Kapının kilitli olduğunu anlar ve içeri giremez. Kapıyı Kâmil, dışarıdan kilitlemiştir.

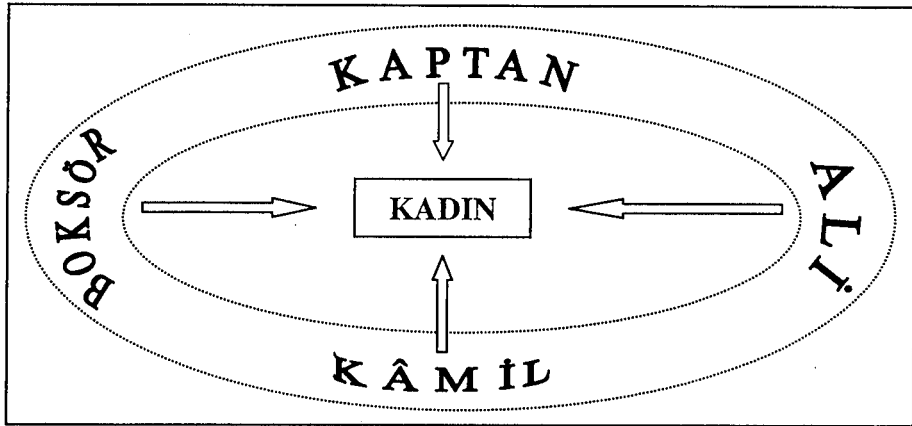
Gemide işler iyice sarpa sarmıştır. Ortada, tecavüze uğramış yabancı bir kadın ve işlenmiş bir cinayet vardır. Kaptan ve Kâmil, sürekli ne yapacaklarını düşünmektedirler; ancak bir yol bulamamaktadırlar.

Ertesi gece Ali, yine kadının yanına gelir ve kadını bıçakla korkutarak odadan dışarı çıkarır. Tecavüz etmeye başlar. Bu sırada Kâmil de onları izleyerek mastürbasyon yapmaktadır. O sırada gelen Boksör'le Ali tartışırken kadın, bıçağın üzerine kendini bırakarak yaralanır. Yere düşen kadını ve diğerlerini gören Kaptan, kadını doktora götüreceklerini söyler.

Karaya çıktıklarında bir polis arabasının yaklaşmakta olduğunu görerek gizlenirler. Kâmil, yaralı kadını polis arabasının yolunun üzerine bırakarak kaçır. Kaptan ve adamları, en doğrusunu yaptıkları konusunda hemfikirdirler.

2. 3. 2. 7. 3. Filmde Sunulan Kişilerin Birbirleriyle Olan İlişkileri

“Gemide” filmindeki ilişkilere bakıldığında, şöyle bir gruplandırma elde edilebilir:



Şekil 11. Gemide

Gemideki Erkekler: Kaptan-Kâmil-Boksör-Ali

Gemideki üç erkek, Kaptan'ın üzerlerinde kurmaya çalıştıkları iktidarın gölgesinde yaşamaktadırlar; ancak anlaşıldığı üzere bu iktidar, Kaptan'ın bellek yitimi aracılığıyla sıklıkla delinmektedir. Bunun ilk örneği, karada yaşanan olayların ertesi sabah Kaptan tarafından net bir şekilde anımsanmaması sonucunda görülür. Boksör, Kaptan'ın bu durumundan yararlanarak, kadını gemide sakladığı halde, “sabah erkenden kadını karaya bıraktığını” söyler.

Kaptan'ın gemideki düzeni sağlam bir şekilde kurmaya çalıştığı söylenebilir. Geminin düzeniyle ilgili konuşurken, Kaptan'ın oldukça düzgün taranmış saçlarını eliyle tekrar tekrar düzeltiyor olması ilgi çekicidir.

Kaptan'ın denetimi altındaki adamlarının, kısıtlamalara duyduğu öfkeleri, bir “cinsel boşalım ve siddet” olarak yansıtmaktadır.

Boksör, bu boşalım, her fırsatta kadına tecavüz ederek yaşamaktadır.

Kaptan'ın sağkolu olarak gördüğü Kâmil, Kaptan'ın anlattığı kadın öykülerini dinledikten sonra mastürbasyon yapmaktadır.

Ali ise, tecavüz etmek isteyip, bu eylemi bir türlü sonlandıramamaktadır.

Gemide, kadına tecavüz etmeyen tek erkek olan ve anlattığı kadın öykülerinden başka bir cinsel yaşamına tanık olmadığımız Kaptan, cinsel iktidarını söylem düzeyinde yaratmaya çalışmaktadır. Sürekli anlattığı öyküde de cinsel birleşme yaşanmamakta ve öykü, “oral” şekilde sona ermektedir.

Kadın

Gemideki kadının durumu, ikircikli görünmektedir. Hiç konuşmayan, hatta, özellikle tecavüz sahnelerindeki hareketleri hiç de gerçekçi görünmeyen kadının, erkeklerin düşlerinde yarattığı bir kadın olduğu söylenebilirse de film, böylesi bir önkabulle okunmaya çalışıldığında “öyleyse bunlar neden yaşandı?” sorusunun yanıtını vermenin kolay olmadığı –verilirse de zorlama bir yanıt olacağı- söylenebilir.

Filmdeki kadının “gerçek” bir kadın olduğu düşünülmesi durumunda da başka çıkmazlara sapılabilir görünmektedir. Her şeyden önce –barbi bebekleri andırırcasına- idealize edilmiş güzel bir kadın söz konusudur. Bununla birlikte, sürekli fahişe olduğu yinelenir; ancak daha sonra, kadının bakire olduğu anlaşılır.

Kurban olarak düşünebileceğimiz kadının nereden geldiği, nerede yaşadığı bilinmemektedir ve gemide sürekli kendisine tecavüz eden erkeklerin elinden kendisini kurtaran Kaptan’a kendisini sunabilecek bir kadındır. Buna karşın Kaptan, kadınla hiçbir ilişkiye girmeyen gemideki tek erkek olarak kalacaktır.

2. 3. 2. 7. 4. Filmde Sunulan Sıradışı Cinsel Yaşantılarla İlgili Öğeler

Gemide adlı film, kaptanın “Bir memleket gibidir gemi”^{*} sözleriyle başlar ve kaptanın sözleri şöyle devam eder:

“Her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır. Kaidelere uyulmalıdır. Kanunlara, nizamlara... Ben de bu memleketin baş şeyi gibiyim. Başbakanı gibiyim mesela. Her şey benden sorulur. Denize çıktım mıydı

^{*}Başlangıçta söylenen “Bir memleket gibidir gemi” sözlerinin filmin afişlerinde de yer aldığı görülür.

bu küçücük gemi bi memleket oluverir. Aslında başbakan dan daha çok görevim var. Çünkü onun bakanları var. Adamları var. Falanı var, filanı var. Benim yok. Bu gemide güvenlik de, eğitim de, sağlık da, eğlence de benden sorulur. Kâmil de başkanın en kıyak yardımcısı. Siz de vatandaş, aynı zamanda memur gibisiniz. Bu yüzden, çok disiplinli ve çakı gibi olmalıyız. Sürekli, kendimizi ve birbirimizi kollamalıyız.”

Başlangıçta, yalnızca dış ses olarak duyduğumuz ve kime ait olduğunu bilmediğimiz bir sesin söylediği bu sözler, doğrudan izleyiciye söyleniyormuşçasına algılanır. Daha sonra sesin gemini kaptanı İdris’e ait olduğunu ve gemide adamlarına söylediği anlaşılır.

1990’lı yıllarda, yalnızca cinsel şiddetin değil, –popüler Hollywood sinemasındaki örneklerinden hareketle- her alandaki şiddetin estetiği ya da felsefesi adına yapılan tartışmaların/yorumların oldukça geniş bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda özellikle, bir hard-porno jargonu oluşturup, bunu mizahımsı çizgilerde gezinerek sunma düşüncesinin sahibi olarak Tarantino adının, konuyla ilgili tartışmalarda sıkça gündeme geldiğinden söz edilebilir. Diğer taraftan, Tarantino filmlerinde bile kadına uygulanan cinsel şiddetin, Gemide filmindeki kadar abartılmadığı da –özellikle, filmdeki tecavüz sahnelerinin, söz konusu metaforu tam olarak gerçekleştirmeyi başaramadığı düşünülüğünde- söylenebilir.

Bu tartışmaların ortasındaiken, cinsel şiddet ve sanat arasındaki ilişki düşünüldüğünde, ilk anda akla gelen isimler olarak Marquis de Sade (1740-1814) ve Sacher-Masoch’un* (1836-1895) yazınsal alanda yaptıklarını anımsamamak olası görünmemektedir. “Bu iki ismin, cinsel şiddetin estetiği ya da felsefesi bağlamında yaptıkları ile bir sanat olarak

* Sadizm ve mazohizm/mazoşizm kavramlarına adını veren Sade ve Masoch, yazınsal metinlerinde cinsel şiddetin doruklarında gezinmektedirler. Marquis de Sade’in, gerçek yaşamında eserlerindeki ölçüde canavarca davranmadığı; ancak fantezilerinde eserlerinde anlatılan olayların bütün vahşetiyle olup bittiği düşünülmektedir. Aynı varsayım, Sacher-Masoch için de geçerli olarak kabul edilmektedir.

Sadizm, özellikle en ilkel biçimde, başkaları üzerinde bedensel ya da ruhsal ve çoğunlukla da her ikisi birden olan acı vermek, zulmetmek ve cezalandırmak yoluyla ve o sırada ya da onun ardından cinsel nitelikli haz duymak ve orgazma kadar ulaşmak ya da orgazma ulaşabilmek için benzeri eylemlere gereksinim duymak olarak tanımlanabilir. Mazohizm/mazoşizm ise sadizmin tam tersi biçimde kendini göstermektedir.

Her iki kavramın adını koyan kişi ise Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) olmuştur. Daha genel bir bilgi için bkz. Ali Babaoğlu, **Sadomazohizm** (İstanbul:BDS, 1996).

sinemada yapılanlar karşılaştırılabilir mi?” sorusu da akla ilk gelecek soru gibi düşünülebilir.*

“Gemide” filmi, cinsel şiddet olgusu olarak ırza geçmenin, 90’lı yıllarda Türk sinemasında farklı bir bağlamda ele alındığını söyleyebileceğimiz bir film olarak incelenebilir.

Filmde, cinsel şiddet anlamında söz konusu olan, tecavüzdür. Her ne kadar filmde kaptanın, “gemi gibidir memleket” sözleriyle vurgulanmaya çalışılan, “gemi-devlet özdeşleştirmesinden”¹⁰⁵ hareketle, ırzına geçilenin kim ya da ne olduğu tartışılabilirse de bakışımızı metafordan kurtardığımızda –bunun ne kadar anlamlı olup olmadığı sorusunu bir yana bırakarak- bir kadına tecavüzün görüntüleri söz konusudur. Adeta, Robin Morgan’ın ünlü “Pornografi kuram, tecavüz uygulamadır.”¹⁰⁶ formülünü doğrularcasına, kıyıda izlenen porno film görüntüleriyle birlikte tecavüz sahnelerini izleriz. Bununla birlikte, filmdeki tecavüz sahnelerinin “büyük ölçüde pornografi”¹⁰⁷ olduğu iddialarına da karşı çıkılabilir; çünkü filmdeki cinsel birleşme, bir tecavüzü anlatmaktan öteye geçmez. Pornografide ise tek amaç vardır: Cinsel birleşmeyi en ince ayrıntısına kadar izleyiciye sunmak. Şahika Yüksel, porno filmler ve yayınlarla ilgili olarak şunları dile getirir:

(pornografide) konu kadın bedenidir. Öncelikle erkeğin haz almasına yönelik kadınlar, “hoş” birer nesne ve sırf bedenleri olan, kişiliksiz yaratıklar olarak sunulur, görenlere, okuyanlara. Stratejik bazı kısımlar özellikle sergilenerek kadın bedeni bir mobilya gibi parça parça resmedilir. Kadının kimliği ve yinelenen tema, kadınlara karşı erkeklerin egemenliğini, gücünü gösteren eylemlerdir. Kadın bedeni yönetilir, hükmedilir hatta hırpalanır. Kısaca bedensel ve ruhsal anlamda örselenir. Kadının cinsel yönelimlerinin bastırıldığı bu özel cinsel yaklaşım türünde kadın tepkisiz ve hoşnuttur.¹⁰⁸

Dolayısıyla, Gemide filminde porno filmlerde olduğu gibi erkeğin de kadının da cinsel organlarını görmeyiz; ancak bir cinsel şiddet olarak tecavüzü izleriz.

¹⁰⁵ Rıza Kıracı, “Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm,” **25. Kare**. S.31, 2000, s.11-17.

¹⁰⁶ Gilles Lipovetsky, **Üçüncü Kadın**. Çev:F. Nayır Deniztekin (İstanbul:Varlık, 1999), s.30.

¹⁰⁷ Necla Algan, “Antalya Film Festivali’nde Türk Filmleri,” **25. Kare**. S.26, 1999, s.58.

¹⁰⁸ Şahika Yüksel, “Kadın Cinselliği ve Pornografik Yayınlar,” **Cumhuriyet**. 8 Mart 1986.

Az önce uzaklaştığımız metaforik anlatıma geri dönersek eğer, filmde sunulan cinsel şiddet, varolan sistem içindeki dengesizlikle ya da yaşamın her alanına uygulayabileceğimiz “düzen/düzülen ilişkisi”¹⁰⁹ ile ilintilendirebiliriz. Dolayısıyla, “toplumsal realiteye hem husumet duymak hem de onu değiştirmeden onun içinde yaşamak zorunda oluşumuz ise sadomazoşistik bir kültür ortamında yaşamamıza yol açmaktadır.”¹¹⁰

Ataerkil bir toplum yapısının egemen olduğunu söyleyebileceğimiz Türk toplumundaki yapı içerisinde her ne kadar birincil olarak kadın kontrol altına alınıyorsa da, aslı arandığında, erk sahibi erkeğin en önemli rakibi de ardılı olan diğer erkektir denilebilir. Bu nedenle, yalnızca kız çocukların değil, erkek çocukların da babalarının denetimleri altına alınması söz konusudur. Bu denetim ortamı içinde, kısıtlamalara duyulan öfkenin, acizlikten ifade edilememesi, kişi zamanla erk odaklarından bağımsızlaştıkça –ki bunun genelde ekonomik özgürleşim sonucunda gerçekleştiği söylenebilir- kendini çeşitli şekillerde dışa vurma fırsatını bulur. Şiddet eğilimi de bu sürecin sonuçlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır. Kısaca şu denilebilir ki, erk üzerine kurulu toplum yapılarının, cinsiyet ayırt etmeksizin kişiler üzerinde baskı kurması kaçınılmazdır.

Gemide filminde yaşanan durum da bunun küçültülmüş bir örneği olarak düşünülebilir. Geminin Kaptanı İdris, kendisini bir başbakan gibi görmekte, dolayısıyla bir erk odağı oluşturmaktadır ve düzenin bozulmasından son derece korkmaktadır. Adamları ise, bu baskı ortamında –çünkü Kaptan, onları rahatlıkla dövmekte ve hırpalamaktadır- kendilerini ifade etmenin en kolay yolu olan “cinsel boşalma”yı kullanmaktadırlar. Bunu da gerek tecavüz ederek (Boksör); gerek mastürbasyon yaparak (Kâmil); gerek tecavüz etmek isteyip bir türlü sonlandıramadan (Ali) yaşamaktadırlar.

Kaptan ise, hiçbir eylemde bulunmaksızın, yalnızca sözde birtakım “cinsel boşalma”lar yaşamaktadır. Bu nedenle sürekli aynı öyküyü anlatır durur:

“Ben, ‘Dur!’ dedim. Tekrar giyindi. ‘Yaklaş’ dedim. Ben soymaya başladım. Üstünde böyle bir kaban var. Siyah. Altında mı? Yırtnacı uzun bir etek. Yırtnaç, buraya kadar. Kabanı bir çıkardım. Böyle, üstünde

¹⁰⁹Oskay, a.g.e. s.206.

¹¹⁰Aynı, s.205.

parlak kumaştan bir gömlek var. Gömleği çözüyorum. Pat, pat, pat... bir yandan da böyle boynundan öpüyorum hafif hafif. Gömleği çıkardım. Bi sarıldım tuttum şöyle. Tüyleri diken diken oldu. Memeler mi? Taş! Bacağını kaldırdım. Yırtmaçtan böyle çıktı bacak. Daha fazla soyamadım tabii zart diye verdim ağzına.”

Anlattıklarından hareketle, kaptanın bir “iktidar” sorunu yaşadığı söylenebilir. Gemideki yaşamında da sürekli iktidar kurmaya çalışan bir kaptan tipi sergileniyor; ancak yaşadığı bellek yitimi, kurmaya çalıştığı iktidarın delinmesindeki en büyük etken olarak, adamları tarafından kullanılmaktadır. Diğer taraftan gemide, kadınla birlikte olmayan ya da onun varlığından cinsel haz duymayan tek kişi de kaptandır.

Filmdeki bir diğer önemli nokta, ırzına geçilen kadının hiç konuşmaması, hatta sesini çıkarmamasıdır. Bununla birlikte kadının bir barbi bebek kadar düzgün bir fiziğinin olması ve film boyunca makyajının hiç bozulmaması ile hareketlerindeki yapaylık, onun, erkeklerin kafasında yarattıkları bir kadın imgesi düşüncesini akla getirebilirse de böylesi bir düşüncenin, filmde başka temelleri olmamasından hareketle, yerli yerine oturmamış olduğu söylenebilir. Film boyunca, bir anlamda kurban olan kadın tümüyle sessiz ve tepkisiz kalmaktadır. Geminin, daha önce vurgulandığı gibi bir memlekete benzemesinden hareketle, kadına biçilen rolün de bu olduğu söylenebilir.

Son gözlemde, filmdeki “Bir memleket gibidir gemi” sözlerinden hareketle, tecavüze uğrayan yalnızca “Gemide”ki sessiz kadınlar değil, içinde bulunduğumuz çürüyen kültürel ortam içindeki herkeştir denilebilir.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

1990'lı yıllarda, Türk sinemasında ele alınan sıradışı cinsel yaşantıların irdelenmesi, cinselliğe tek boyutlu bir bakış açısıyla yönelindiğinde birtakım eksiklikleri de beraberinde getirecektir. Buradan hareketle, 1990'lı yılların Türk sinemasındaki sıradışı cinsel yaşantıların irdelenmesinde “Cinselliğin Toplumsal Tarihi, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi” ile “1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılar” ve sanatsal yapının bir arada ele alınmasının gerekliliği söz konusudur. Dolayısıyla, sıradışı cinsel yaşam olgusundan da önce, toplumsal ve bireysel bir olgu olarak cinsellik ve Türk sineması arasındaki ilişkinin belirlenmesi, sürecin bütünlüklü olarak anlaşılabilmesinde açıcı bir rol oynamaktadır. Bu anlamda, toplumsal olarak benimsenen cinsel yaşamların yanı sıra aykırı, sıradışı, itilmiş, yadırganmış, dışlanmış, gizlenmiş, günah ya da suç olarak nitelendirilmiş, kimi zaman da yok edilmeye, bastırılmaya, sistem dışına itilerek cezalandırılmaya çalışılmış homoseksüellik, lezbiyenlik, travestilik gibi cinsel yaşamların irdelenmesi gerekmektedir. Sıradışı olarak nitelendirilen; ancak ne olduğu üzerinde çok da düşünüldüğü söylenemeyen bu yaşam parçaları anlaşılmadan ya da bu yaşantılarla ilgili tartışmalar hakkında bilgi sahibi olunmadan söylenecek sözler, derinlikli bir bakış açısı sunamayacaktır. Son dönemdeki, Türk sinemasının konuyla ilgili verdiği örnek filmlerde de –genelde- böyle bir çıkmaza girildiği söylenebilir.

Bununla birlikte, sinemanın ele aldığı ve izleyiciye sunduğu cinselliğin, “nasıl bir cinsellik?” olduğu düşünülmezsizin ya da var olan gerçekliği temsil gücü yeterince değerlendirilmeksizin benimsendiğinde/yaşam pratiğine aktarıldığında, ortaya çıkacak sonuçlar düşündürücü olacaktır. Diğer taraftan, son derece etkili bir sanatsal üretim alanı olarak sinemadan beklenen, tüm sanat dallarında olduğu gibi, var olan sanat iklimine, toplumun düşünsel atmosferine bir biçimde katkıda bulunmasıdır. Oysa “görelî doğrularını” genel geçer yargılar üzerinde yapılandıran bir sanat yapısı –bu bağlamda sinema-, alıcı/izleyici açısından bir açılım kazandırması bir yana, toplumsal yapıda egemen değer yargılarını yeniden üretmenin hizmetine koşulmuş olacaktır; Marc

Ferro'nun da vurguladığı gibi, "Sinemacılar, bilinçli olsunlar ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler; açıkça ya da kendi kendilerine birtakım sorular sormaksızın".¹¹¹ Eş deyişle yaratıcı, toplumsal üretim ortamında bir yapıt/sanat eseri ortaya koyarken, kaçınılmaz olarak var olan yapı tarafından içerilen/önbelirlenen bir ideolojik matrikse göndermede bulunacaktır, denilebilir. Dolayısıyla, ortaya konan sinema ürününün, birtakım yanlışlıklar sergilemesinin ötesinde, genelde tüm konular; özelde ise potansiyel bir alıcısı zaten her zaman varolan cinsellik üzerine çok da düşünülmezsizin bazı iletiler sunulduğunda/kullanıldığında derinlikli bir sanatsal anlayış sunulabileceğini söylemek zorlaşmaktadır. Böylelikle sinema, bir seçenek(miş gibi) sunduğu çok da sağlam olmayan ve nedensel temellerini aramaksızın yarattığı, bir anlamda yanılsamalar dünyası olarak düşünebileceğimiz kendine özgü evreninde, giderek daha kolay ve düşünmeksizin tüketilen tecimsel bir nesne olmaktan öteye geçemeyecektir.

Feodal ekonomiden kitlesel üretime dayalı bir ekonomiye geçişin yaşandığı ve sanayi kapitalizminin temellerinin atıldığı 17. yüzyılın ilk yarısından başlayarak, kadınların eve kapatılmaya direnişleri feminist hareketin temelini oluştururken, cinsel anlamda daha sonra "cinsel devrim" olarak nitelendirilecek yeni açılımlar da kendini gösterme olanağı bulmuştur. Diğer taraftan, kapitalizm, sanatsal anlayışta da birtakım değişimlere neden olmuştur. Özellikle tecimsel kaygılarla gerçekleştirilen sinemada cinselliğin, daha çok ve kolay alıcı bulması nedeniyle, 1. bölümde adı geçen eşcinsellik gibi farklı yönlerinin, salt seyirlik olarak sayısız filmde kullanıldığı söylenebilir. Ancak bu noktada bir konuya değinilmesi gerekmektedir: Gelişmiş Batı'da sinema, endüstriyel üretime eklenirken ve hemen her konu piyasa ilişkileri açısından değerlendirilirken, bu durum, bir sınıflandırmaya gidilebilecek ölçüde geniş bir yelpazeye yayılan "gay ve lezbiyen sinemasının" oluşumunu engelleyememiştir.

Ancak Türk sinemasında böylesi kapsamlı bir sınıflandırmadan söz edilemediğinden dolayı tartışma, "gay ve lezbiyen sinemasının değerlendirilmesi" olarak değil, "Türk sinemasında cinselliğin ele alınışı" olarak ortaya konulmak durumundadır. Bu alanda ilk örneklerin ise 1990'lı yıllarda verildiği belirtilmelidir. Kuşkusuz, bu anlamda,

¹¹¹Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**. Çev:Turhan Ilgaz, Hülya Tufan (İstanbul:Kesit, 1995), s.16.

gerçekleştirilmesi olası örneklerin daha sonraki dönemlerde gündeme geleceğinden de söz edilebilir. Bu örneklerin artması, çok yakın döneme kadar daha katı bir biçimde yaklaşılan “sıradışı cinsel yaşantılar”ın anlaşılmasını ya da anlamlandırılmasını da denilebilir, gündeme getirecektir. Böylelikle, fahişe, eşcinsel, travesti, transseksüel ve diğer benzer eylemcilerin, eleştirmenlerin, yönetmenlerin ve izleyicilerin, önceden olumsuz anlamda kullanılan, bir anlamda dışlanan “sıradışı cinsel yaşantılar”a artık politikada, edebiyatta, sinemada kısaca, toplumsal ve kültürel her alanda yeni, olumlu anlamların yüklenilerek yaklaşılmasında daha etkin olmaları umulacaktır.

Bu anlamda Türk sinemasında sıradışı cinsel yaşantılar bağlamında var olan durumun betimlenmesine dönük bir değerlendirme girişiminde bulunulduğunda, konuyla ilgili örnekler iki bölümde ele alınabilir:

3. 1. 1. 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Fahişelere İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmlerin Genel Değerlendirmesi

Türk sinemasında cinsellik bağlamında en çok değinilen -kimi zaman filmi süsleyen bir yan tema, kimi zaman da filmin ana teması olarak işlenen- “fahişenin ve fahişelik anlayışının”, 1990’lı yıllarda yeni bir yaklaşımla sunulmaya başlandığı söylenebilir. Bu anlamda **İki Kadın (1992)**, **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1993)** ile **Masumiyet (1997)** filmleri en belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

İki Kadın filminde, olayların gelişiminin fahişelik ve tecavüz konusu üzerinde gelişmesi beklenmektedir; ancak filmin ortalarından başlayarak konu, iki kadın arasında yaşanan ilişkiye kayar. Bu, her şeyden önce, filmin dramatik yapısında bir aksamaya yol açmaktadır. Kısaca, ne bir fahişenin tecavüze uğraması sorunsalına ne de normal koşullarda bir araya gelemeyecek olan iki kadın arasındaki ilişkiye derinlikli bir bakış açısı kazandırılmamıştır.

Filmdeki, Türk sineması adına en büyük yenilik, kahramanın “profesyonel” bir fahişe olmasıdır. Ancak bu fahişenin, gerçek yaşamda toplumsal olarak içinde bulunduğu ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan benzerinin olmaması ya da genellenebilir bir yanının

bulunmamasından hareketle, sağlam nedensellik ilişkileri içinde sunulmadığı söylenebilir. Yaşananlar, özellikle tecavüzle ilgili dava, toplumsal olarak ne kadar gerçekçi görünse de ortaya konan fahişe tipi, ait olduğu toplumsal statü ve yaşam koşulları açısından Batı normlarını taşır özelliktedir. Her şeyden önce ayrıksılık, fahişeliğin bilinçli/gönüllü olarak seçilmesiyle başlamaktadır.

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar filminde de Türk sineması için farklı bir fahişe olan Serap da, **İki Kadın** filmindeki fahişe gibi “düşmemiş”, tersine bu yolu “seçmiş” bir fahişedir. Serap’ın fahişelik yapmaktaki tek amacı para kazanarak zengin olmaktır. Filmin sonunda bunu gerçekleştirecektir.

Bununla birlikte filmde bir eşcinsel ilişki de söz konusudur. Mehmet için Hakan, sevdiği erkektir. Filmde, izleyiciye sunulan erkek-erkek cinsel ilişkisi, Hakan için yalnızca parasal bir kurtuluşken, Mehmet için gerçek bir cinsel seçim olarak sunulmaktadır. Toplumsal olarak onaylanmayan bir cinsel yaşam, Mehmet gibi, toplumun görece üst tabakasındaki bir kişi için sorun yaratmazken, üstelik bir seçim olabilirken; tam tersi konumundaki Hakan için, gelip geçici ve çıkar amaçlıdır. Kişilerin genelde tüm yapıp-etmelerinin, özelde cinsel seçimlerinin toplumdaki konumlarına göre değerlendiriliyor olması, Mehmet için bir meşruiyet zemini oluştururken, Hakan için böylesi bir olumlama söz konusu değildir. Dolayısıyla filmde yerinde bir saptama olarak, ait olunan toplumsal tabakanın her şeyi meşru kılma işlevinin de olabileceği vurgulanmaktadır.

Filmde, sıradışı cinsel yaşantı anlamında neredeyse hemen her türlü örnek bulunmaktadır. Yukarıda sözü edilen fahişeliğin ve erkek eşcinselliğinin yanı sıra bir travesti olan Arif/Fulya da diğerleri gibi oldukça sağlam nedensellik ilişkileriyle örülü bir dramatik yapı içerisinde sunulmaktadır. Bu anlamda **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar** filmine, Türk sinemasında özel bir değer atfedilmesi söz konusu olabilir. Diğer taraftan Agâh Özgüç¹¹², Türk sinemasında travestilere yer verilen ilk film olarak Muhsin Ertuğrul’un yönettiği, 1923 yılına ait *Leblebici Horhor* filmini göstermekteyse de sözü edilen filmdeki Behzat ile **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar**’daki Arif/Fulya,

¹¹²Özgüç, a.g.e. s.53.

arasındaki ayrım belirgindir. Arif/Fulya, kendisini gerçekten kadın olarak düşünen, hisseden biridir ve bir travesti olarak yaşamının zorluklarını gözler önüne serer.

İki Kadın filminde olduğu gibi **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar** filminde de tecavüz söz konusudur. Sözü edilen tecavüz sahnesi, birçok filmde karşılaşılabileceğimizin ötesinde, dehşet verici tüm yanlarıyla izleyiciye sunulur. Gecenin geç saatlerinde, bir harabede tecavüze uğrayan Melek'i bulan mahalle bekçisidir. Bekçi, filmde temsil ettiği değerler açısından önem kazanmaktadır. Bekçiye göre, dolayısıyla toplumsal değer yargılarına göre, bir kadın olarak Melek, yanlış bir saatte bulunmaması gereken bir yerde olduğu için, cinsel şiddeti başından "hak eder" konumdadır. Bir bakıma, başına gelenden ötürü kendisi de suçludur.

İçinde, pek çok sıradışı cinsel yaşantıyı barındırması ve bu yaşantıları sağlam nedensellik ilişkileri içerisinde izleyiciye sunabilmesi açısından **Gece, Melek ve Bizim Çocuklar**, ana teması sıradışı bir fahişenin yaşamı üzerine kurulan diğer iki filmden ayrılmaktadır. Filmin sonunda, Serap'ın ironik bir şekilde "sınıf atlamış gibi" yaşamaya başlaması da ilgi çekicidir.

Ana teması, yine sıradışı bir fahişenin yaşamı üzerine kurulan bir diğer film olarak incelenen **Masumiyet** filminin, birçok yönüyle 1990'lı yılların Türk sinemasında kendisine özgün bir yer edindiği söylenebilir. Diğer iki filme oranla "yaşayan/gerçek" olarak niteleyebileceğimiz ve filmin merkezindeki kadın olan Uğur, yaşamını cinselliğini pazarlayarak sürdürmektedir. Özellikle üzerinde durulması gereken nokta, olayların kapı aralıklarından izlendiği filmde, "orospuluk" yapan Uğur'un, bunu ne isteyerek ne de bundan yakınlık yapıyor olmasıdır. Uğur için "orospuluk" ve beraberinde getirdiği yaşam biçimi, kendiliğinden gelen doğal bir olgu gibi algılanmaktadır ve "gittiği yere kadar" devam edecektir. Aslı arandığında Uğur, aşkı uğruna ceza çekmeyi göze alabilecek bir kadın olarak sunulmaktadır.

Filmde, olayların geçtiği mekân bakımından da bir farklılık söz konusudur. Olayların yaşandığı yer, daha önce ele alınan filmlerdekinin tersine, İstanbul değildir. Olaylar, İzmir, Aydın, Ankara üçgeninde geçmektedir. Geline son yer İstanbul'dur.

Sonuç olarak şu söylenebilir ki **Masumiyet** filminde, bir kadının, başka erkeklerle para karşılığında “yatıyor” olması, farklı bir şekilde sunulmaktadır. Filmde, fahişelik ne “bataktan” kurtulmaya çalışan bir kadının dramıdır ne de parasal anlamda rahat olmak adına seçilen bir yoldur. Bu anlamda, Uğur’un yaşamak durumunda kaldığı fahişelik, pek çok yitlik yaşamı içinde barındıran gerçek bir olgudur. Böylelikle filmde, “Uğur gibi” yaşamak zorunda olanların, kullanmak durumunda kaldığı cinsellikleri sunulmaktadır denilebilir. Bu yapılırken de filmde sunulan kadın, ne hor görülmekte ne de acındırılmaktadır. Diğer iki filmin tersine Uğur, Türk toplumunun kıyıda köşede kalmış yitlik yaşamların içinden çekip çıkarılmış, “yaşayan” bir fahişedir.

Bu değerlendirmelerden hareketle şu söylenebilir ki, artık en azından Türk sinemasında dramatik bir şekilde anlatılan “düşmüş/düşürülen kadın” öykülerinin bir anlamda sonu gelmiştir. Diğer taraftan, fahişelerin ve fahişeliğin, yaşamın gerçek, olağan ve yok edilemeyecek bir diğer yönü olarak görülmeye başlandığından da söz edilebilir.

3. 1. 2. 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmlerin Genel Değerlendirmesi

Türk sinemasında daha önce örneklerini görmediğimiz ya da asıl tema olarak ele alınmayan sıradışı cinsel yaşantılar, 1990’larla birlikte gündeme gelmiştir. Bu anlamda, çalışma bağlamında, söz konusu yaşantıların asıl tema olarak ele alındığı filmler tarandığında, **Düş Gezginleri** (1992), **Dönersen Işık Çal** (1992), **Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri** (1992), **Denize Hançer Düştü** (1992), **Hamam** (1996), **Lola ve Bilidikid** (1998) ve **Gemide** (1999) filmleri en belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde kadın/erkek eşcinselliği, travestilik, şizofreniye dönüşen bastırılmış cinsellik, cinsel şiddet olarak tecavüz söz konusudur.

Temelde kadın eşcinselliğinin ele alınmaya çalışıldığı **Düş Gezginleri** filminde Nilgün ve Melike arasında başlayan ilişki, ikisinin de ayrımında olmadıkları cinsel isteklerinin su yüzüne çıkışına dayanır. Filmde, bu anlamda cinselliklerini keşfeden iki kadınla karşılaşmaktadır. Her ikisi de bu cinsel yaşamı bilinçli olarak seçmiş kadınlar değil; ancak gönüllü olarak benimsemiş kadınlardır.

Filmde, özellikle üzerinde durulması gereken nokta, iki kadının, bundan sonraki yaşamlarının ya da birlikteliklerinin, sıradışı bir seçimi benimsetmeye çalışma ya da en azından sürdürebilme savaşımı ile geçmesi beklenirken, aralarındaki ilişkinin, bir erkek-kadın ilişkisini andırmasıdır. Bu anlamda filmin, kadın eşcinselliğinin kendine özgü farklılığının sunumundaki başarısına kuşkuyla yaklaşılabılır. Bu nedenle, filmde anlatılanın, sıradan/indirgenmiş bir kadın-erkek ilişkisi olarak algılanabilme olasılığı ortaya çıkmaktadır. Kısaca şu söylenebilir ki, kadın eşcinselliğini imleyen öge olarak iki kadının başrolde oynatılması yeterli olmamaktadır.

Filmde, eşcinselliklerine ilişkin sağlam temellerin bulunmadığı -kaldı ki böylesi bir temellendirme gerekliliği de sorgulanabilir- iki kadının, çocukluklarındaki deneyimlerine göndermelerde bulunmaktadır. Bu göndermeler, eşcinselliği yalnızca “olağan” ve “doğuştan” kılar. Diğer taraftan eşcinselliğin, “meta ekonomisinin olağanüstü derinleşmesinin ürünü”¹¹³ olduğu yolunda da görüşler bulunmaktadır. Buradan hareketle, eğer bir temellendirme yapılacak idiyse de daha kapsamlı bir bakış açısıyla konuya yaklaşılmaması gerekmektedir denilebilir.

Filmin, genelde kadına, özelde ise cinselliğe bakışı incelediğinde, 1990’lı yıllardan önceki dönemde gerçekleştirilen Türk filmlerinden ayrıldığı görülür. Sözü edilen dönemlerde kadının ele alınışı; “mal gibi görülen kadın”, “sahipsiz kadın”, “düşmüş, düşürülmüş kadın”, “baskıcı çevre içindeki kadın” biçiminde başlıklandırılabilirken¹¹⁴, **Düş Gezginleri**, bu başlıkların dışında, “kadın eşcinselliği”ni temel alan/almaya çalışan bir filmidir. Bu noktadan hareketle **Düş Gezginleri** adlı filmin, Türk sinemasında kadın eşcinselliğini doğrudan ele alan ilk film olduğu söylenebilir.

Türk sinemasında kadın eşcinselliğini konu alan bir diğer film olan **Denize Hançer Düştü**’de işlenen kadın eşcinselliği, toplum tarafından olumsuz bir yerde konumlandırılmasından soyutlanarak, bir “arzu” konusu olarak sunulmaktadır. İki kadın arasında başlayan eşcinsel ilişkinin sevgi temelli olduğuna ilişkin sağlam gerekçeler bulunmamaktadır. Dolayısıyla, bu ilişkide söz konusu olanın, Deniz’in yalnızlığından

¹¹³Perinçek, a.g.e. s.10-11.

¹¹⁴Kalkan ve Taranç, a.g.e. s.80-104.

ve diğer olanaklarından yararlanmaya çalışan İpek'in çıkarlarıdır. Bu anlamda, eğer Deniz'in yerinde bir erkek olsaydı da İpek için değişen bir şey olmayacaktı, denilebilir.

Denize Hançer Düştü'de kadın eşcinselliği, toplum tarafından onaylanmayan bir olgu olarak ele alınmamaktadır. Toplumla kurulan ilişkiden çok, iki kadın arasındaki ilişki ön plana çıkarılmaktadır. Bu da eşcinselliğin, çoktan olağan olgular arasında yerini almış, kabullenilmiş bir cinsel seçim olarak algılandığı gibi yanlış bir sonuca götürebilir. Filmde toplumsal tepki adına, Deniz'in eski eşi Ege'nin davranışı örnek olarak gösterilebilirse de bu tepkinin, daha çok kıskançlıktan kaynaklanan bireysel bir tepki olduğu düşüncesi daha inandırıcı görünmektedir. Dolayısıyla, Deniz ve İpek arasındaki ilişkinin devam etmemesinin, toplumsal değil, bireysel nedenleri olduğu ortaya çıkmaktadır.

Denize Hançer Düştü, kadın eşcinselliğinin ele alınması bağlamında 1990'lı yılların Türk sinemasında Düş Gezginleri'nden sonra ikinci bir örnek konumundadır. Diğer taraftan, filme genel olarak baktığımızda, içerisinde gerekliliği sorgulanabilir birtakım öğeler/kişiler/olaylar bulunmaktadır. Bu anlamda, dramatik yapı bakımından filmin bazı eksik/aksak yönlerinin olduğu iddia edilebilir. Her şeyden önce, filmin içerisinde devam etmekte olan oyun provalarının uzun uzun izleyiciye gösterilmesi, filme adını veren hançer ve Deniz anlamlandırmasının "bire bir" biçimde sunulması bu görüşü destekler niteliktedir. Kısaca şu söylenebilir ki, sözü edilen iki film de kadın eşcinselliğinin özgün yanına derinlikli bir bakış açısı getirememelerinden hareketle, ancak zamandizinsel anlamda "öncü" olarak nitelendirilebilecek filmlerdir.

Erkek eşcinselliği üzerinde durulan **Hamam** filminde, yaşamı boyunca heteroseksüel olan Francesco'nun eşcinsel ilişkisi sunulmaktadır. Bu ilişki, kişinin eşcinselliğini keşfetmesi olarak değerlendirilebileceği gibi, bir ilk ve son deneyim olarak da düşünülebilir; çünkü yaşamının herhangi bir döneminde eşcinsel bir deneyim kazanmış olmanın, yaşamın geri kalanında bireyi bir eşcinsel kılacağını ileri sürmek tartışılabilir görünmektedir. Filmde Francesco için hangisinin geçerli olduğunun yanıtı net değildir; çünkü Francesco, kısa bir süre sonra bıçaklanarak öldürülür.

Hamam gibi mistik bir mekânda sunulan iki erkeğin arasındaki cinsel çekim verilirken, bu yakınlaşmanın temelleri filmde önceden atılmışsa da karşılıklı bir “aşk” ilişkisinden söz etmek güç görünmektedir.

Yine eşcinsellik ve yanı sıra travestiliğin ele alındığı **Lola ve Bilidikid** adlı filmde olayların Almanya’da geçiyor olmasından dolayı eşcinsellik-heteroseksüellik karşıtlığı, Doğu-Batı karşıtlığı içerisinde verilmeye çalışılmaktadır. Filmdeki Türk ve Alman aile arasındaki konuya yaklaşım farkı buna örnek gösterilebilir.

Heteroseksist yapılaşmanın kurumlaşmış olduğu Türk toplumunda eşcinsellik, çoğunluk tarafından onaylanmayan bir cinsel yaşam olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan, bu durumun, yalnızca Türk toplumuna özgü olmadığı da açıktır. Filmde, söz konusu gerçekliğin Almanya için de geçerli olduğunun altı çizilmektedir.

Eşcinselliğin, travestiliğin, “bir kimlik olarak kabul edilemez; kamusal alanda bir özne olarak var olamaz, ancak bir konu olarak işlenebilir”¹¹⁵ nitelikte oluşu, **Lola ve Bilidikid**’te somutlaştırılmaktadır.

Bili’nin Lola’ya davranışlarından, ameliyat olmasıyla ilgili sözlerinden ve Murat’a verdiği öğütlerden hareketle, filmde eşcinseller arasında da bir egemenlik ilişkisinin söz konusu olduğu söylenebilir. Aslı arandığında da bunun, heteroseksüel bir ilişkide de yaşanabilecek güç çatışmasından bir farkının olmadığı görülmektedir.

Filmde, Berlin’de yaşayan Türk eşcinsel ve travestilerin dünyasından hareketle bir “kimlik bulma” sorunsalının ortaya konmaya çalışıldığı da söylenebilir. Kimlik sorunu anlamında, öncelikle bir Doğu-Batı ya da Türk-Alman kültürel ikileminden söz edilebilir.

¹¹⁵Türker, a.g.e. s.3.

Diğer taraftan filmde eşcinsellerin yanı sıra sunulan travestilerin konumu da ilgi çekicidir. Berlin’de yaşayan travestiler, Türkiye’de alışlagelenin tersine fahişelik yaparak değil, bir barda gösteri yaparak yaşamlarını sürdürmektedirler.*

Her karakterin, temsil ettikleri rollerle anıldığı (travesti, cüce, pezevenk, fahişe vb.) bir dostluk filmi olarak da düşünebileceğimiz **Dönersen Islık Çal** filmi ise, bir travestinin doğrudan ele alınması bağlamında Türk sinemasında ilk olma özelliğini taşıyan bir filmidir.

Travesti ve cüce arasındaki ilişki, birbirini dengeleyen bir dostluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde travestiliğin, yaşamları sıradışı olma noktasında kesişen bir cüce ile bir travestinin dostlukları bağlamında ele alınması ilgi çekicidir. Diğer önemli nokta, filmdeki travesti, filmin sonunda cinsel kimliğini cesurca dışa vurabilecek kadar özgürleşmektedir; çünkü son sahnede, peruğunu fırlatıp atacak ve yoluna gerçek kimliğini, yani travesti olduğunu saklamaksızın devam edecektir.

Filmin, doğrudan cinselliğin vurgu noktalarından birini ele alma çabası içerisinde olmadığı gözlemlenmektedir. Filmde, gerçekten “adsız kahramanlarımız” vardır. Daha önce vurgulandığı üzere, farklı cinsel yaşamlar, olağan/doğuştan değil de sistemin birer ürünleri iseler eğer bir travestinin, aynı sistem içerisinde özgürleşim savaşımını vererek başarıya ulaşabilme olasılığının olduğunu ya da olması gerektiğini düşündürmesi anlamında bir kahraman yaratılmıştır. Diğer seçenek, yani olağanlığın/doğuşlanlığın kabulü durumunda da aynı sonuç elde edilebilir. Diğer taraftan, filmde sunulan cücelik

*Bünyesinde gay, lezbiyen, travesti ve transeksüelleri barındıran Lambda İstanbul, Türkiye’de bulunan sivil toplum kuruluşundan biri. Diğerleri ise, Kaos GL ve Sappho’nun Kızları Ankara’da; İstanbullu Lezbiyenler adlı kuruluş da İstanbul’da bulunmaktadır. Bunlarla birlikte Almanya’da bulunan Türkgay kuruluşu da eşcinsellerin, travestilerin ve transseksüellerin haklarının kazanılmasında çeşitli etkinlikler düzenlemektedir.

Yunan alfabesinde bir harf olan Lambda, farklı unsurların birleşmesi ve daha güzel şeylerin oluşması demek, ayrıca sinerjiyi ifade ediyor.

Lambda, “www.lambdaistanbul.org” internet sitesiyle de insanlara ulaşmaktadır.

Bu kuruluşun üyelerinin de dile getirdikleri arasında yukarıdaki düşünceyi destekleyici sözler de yer almaktadır:

"Gerçekten bana seçenek bırakılmadı. Herkesin bedeni kendisi için kutsaldır. Ben bedenimi kendime sermaye yapmayı ister miydim? Travestiliğimi sokaklarda değil, evimde, ayda bir gittiğim kulüpte yaşamayı arzuldurdum." Bir başka eşcinsel de şunları dile getirmekte:

"Şov dünyasındaki eşcinseller de acaba İETT’de memur olmak için başvursalardı kabul edilecekler miydi?" **Radikal**. 31 Temmuz 2000.

olgusuyla vurgulandığı düşünülen “dışlanmışlık” noktasında da “kimin ya da neyin daha dışarıda olduğu” ya da filmde vurgulandığı gibi “kimin daha cüce olduğu” sorusu öne çıkmaktadır.

Filmde, genelde dışlanmış insanların yaşamına; özelde ise travestiliğe ve cüceliğe içeriden, insani bir bakışın egemen olmasından/olmayı başarmasından hareketle, ayırksı yaşamları “olağan” kılma çabasının hiç de boşa gitmediği vurgulanmalıdır.

Cazibe’nin cinsel yaşamıyla ilgili sorunları üzerine kurulu düşler dünyasıyla başlayan, giderek, şizofrenik yönünü gösteren yaşamıyla karşılaşılana **Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri** adlı filmde, cinsellikle ilgili öğeler sürekli Cazibe’nin cinselliğini yaşaması/yaşayamaması noktasında ortaya çıkmaktadır. Bunun en temel göstergesi, düşlerindeki cinselliktir. Cazibe’nin gerçek yaşamındaki cinselliğini yaşama arzusu da baktığı kahve fallarına yansımıştır.

Filmde, şizofrenik yönü gösterilen Cazibe’nin yaşamı yalnızca, cinsel bastırılmışlık ekseninde verilmeye çalışılırken oldukça eksiltile bir anlatım kullanılmıştır. Örneğin, mastürbasyon bile yap(a)mayan Cazibe, ilk sevişmesinde oldukça “deneyimli” görünmektedir.¹¹⁶ Bu anlamda, filmde yer alan sevişme sahnesinin yalnızca dikkat çekme amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Diğer taraftan filmde, Cazibe’nin vücudunu sergilemekten çekinmediği de ortadadır. Bu anlamda filmde, ya tecimsel kaygıların daha ön planda olduğu ya da konunun, derinlikli olarak incelenemediği söylenebilir. Bu nedenle de cinsellik gibi çok satan bir konu ve erotizme ulaşamayan çıplaklık kullanılmıştır, denilebilir.

Cinsel şiddet olgusu olarak ırza geçmenin, 1990’lı yıllarda Türk sinemasında farklı bir bağlamda ele alındığı **Gemide** filmi bir anlamda, “Pornografi kuram, tecavüz uygulamadır.”¹¹⁷ formülünü doğrularcasına, kıyıda izlenen porno film görüntülerinin ardından gemide gerçekleşen tecavüz uygulamalarını sunmaktadır.

¹¹⁶Tamer Baran, “İrfan Tözüm’e Açık Mektup,” **Antrakt**. S.19, Nisan 1993, s.19.

¹¹⁷Lipovetsky, a.g.e. s.30.

Kaptan'ın sözlerinden çıkarsanabilecek gemi-devlet (memleket) metaforundan hareketle, filmde sunulan cinsel şiddet, varolan sistem içindeki dengesizlikle ya da yaşamın her alanına uygulanabilecek “düzen/düzülen ilişkisi”¹¹⁸ ile ilintilendirilebilir.

Geminin Kaptanı İdris, kendisini bir başbakan gibi görmekte, dolayısıyla bir erk odağı oluşturmaktadır ve düzenin bozulmasından son derece korkmaktadır. Adamları ise, bu baskı ortamında, kendilerini ifade etmenin en kolay yolu olan “cinsel boşalma”yı kullanmaktadırlar. Bunu da gerek tecavüz ederek (Boksör); gerek mastürbasyon yaparak (Kâmil); gerek tecavüz etmek isteyip bir türlü sonlandıramadan (Ali) yaşamaktadırlar. Kaptan ise, hiçbir eylemde bulunmaksızın, yalnızca “sözde” birtakım “cinsel boşalma”lar yaşamaktadır. Bu nedenle sürekli aynı öyküyü anlatır durur ve anlattıklarından hareketle, kaptanın bir “iktidar” sorunu yaşadığı söylenebilir.

Son gözlemde, **Gemide** filminde, cinsel öğelerle anlatılan gemi-devlet (memleket) metaforundan hareketle, tecavüze uğrayan yalnızca “Gemide”ki sessiz kadınlar değil, içinde bulunduğumuz çürüyen kültürel ortam içindeki herkeştir, denilebilir. Bu anlamda, cinsel sıradışılık/sapkınlık, farklı bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Genel bir sonuç olarak şu söylenebilir: 1980 sonrasında başlayan ve 1990’ların sonuna dek farklı bağlamlarda ve sıkça işlendiği gözlemlenen cinselliğin, Türk sinemasında (alışlagelenin dışında) fahişelik, kadın ve/veya erkek eşcinselliği, travestilik ve tecavüz gibi farklı vurgu noktalarına değinilmiştir.

1990’lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği asıl tema gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğelere ilişkin sunumlar ortaya koyan filmler *İki Kadın* (1992), *Düş gezginleri* (1992), *Dönersen Isık Çal* (1992), *Cazibe Hanım’ın Güngüz Düşleri* (1992), *Denize Hançer Düştü* (1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), *Hamam* (1996), *Masumiyet* (1997), *Lola ve Bilidikid* (1998), *Gemide* (1999) filmleridir.

¹¹⁸Oskay, a.g.e. s.206.

Özellikle eşcinsellik, travestilik gibi sıradışı cinsel yaşantıların ana tema olarak ele alındığı yıllar, 1990'lı yıllardır. Bununla birlikte 1990'lı yıllar, fahişeliğe bakış açısının büyük ölçüde değiştiği yıllar olmuştur.

3. 2. Öneriler

Türkiye'nin entelektüel yaşamında bir anlamda "keşfedilen" birey ve cinsellik konularından cinselliğin, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında değinilen vurgu noktalarından ve ele alınış biçimlerinden hareketle, bu dönemde gözlemlenen cinsel konulara daha çok değinilmesinin nedeni olarak, -genelde- amacı eğlenme isteğinden kazanç sağlamak olan bir "yığın sanatı" yaratıcıları ve yayıcıları gösterilebilir.

Cinsel özgürlük adına verilen mücadelenin sistem tarafından tersine çevrilerek fetişizm ve meta biçimine getirilmesi; düşüncenin ifade edilişinin serbest bir biçime geldiği noktada özellikle Kitle İletişim Araçları'nın artan gücü sayesinde bu düşünce üzerindeki manipülasyonun artması, artan maddi üretim, seçenek bolluğu ve alım gücünün görece yükseltilmesine paralel olarak bu nesnelerin yaşamsal bir araçtan, gösteri amacına dönüşmesi ve belki de tüm bunlardan daha da önemli olarak tüm kültürel yapılara en kolay ve en çabuk ulaşılabilirdiği bir çağda yaratılan ve yaşanan kültürsüzlük (popüler kültür) dönemi, yaşamın ve insanın gittikçe sıradanlaşmasına, tek tip(siz)leşmesine yol açmaktadır.¹¹⁹

Özellikle son yıllarda "çok izlenen" Türk filmlerinin hemen hepsinde, şu ya da bu şekilde cinselliğin ana temaya eklemlendiği gözlemlenmektedir ki bu filmlerin izleyici ile "rahat" iletişim kuran, tüketimi kolay, Amerikan filmleri temposunda filmler olduğu söylenebilir. Öyle ki, filmin bir Türk filmi olduğu akılda tutulmasa, rahatlıkla bir Amerikan filmi izlenildiğine inanılabilir. Dolayısıyla asıl sorunun Türk sinemasına ait bir dilin, henüz tam anlamıyla oturtulamamasından kaynaklandığı iddia edilebilir. Diğer taraftan son dönemde, cinsel yaşamlarından dolayı değilse de sınıfsal, kültürel ve benzeri başka nedenlerle yaşamın kıyısında kalmışları kendine özgü bir dille anlatan filmlerden -son örneklerinden biri olarak Üçüncü Sayfa, Mayıs Sıkıntısı ve benzerlerinden- de söz edilebilir.

Sanattan insana giden yolun, dolayısıyla sanatla insanlık arasında bağ kurma işinin, sanatçıların birçok değişik deneyimlerinden ve geniş ölçüde toplumun, sanatın bütün

¹¹⁹Burak Bakır, "Hepimiz Tehlikedeyiz," *Sinemasal*. Kış 1998, s.38.

olanaklarından yararlanılarak eğitilmesinden geçen uzun bir yol olduğu¹²⁰ da düşünüldüğünde, yalnızca sinemada değil, toplumsal ürünlerin tümünde cinsellik gibi “çok satan” olguların, içi boşaltılarak sunulması daha uzun bir süre devam edecek görünmektedir. Bugün, Türk sinemasının bir dilinin ya da ruhunun da denilebilir, olamamasının nedenleri, “çok satma” düşüncesinin nasıl ve neden egemen olduğu noktasında aranmalıdır; çünkü Oskay’ın anlatımıyla “satışı yapılamayan, dolaşıma konulamayan gerçek sanatın yerini ucuz, sözde sanat almaktadır”¹²¹ sistemin **sanatçısı** da bunu bilerek hareket etmektedir. Bu noktada, söz konusu sinema sanatı olduğunda, daha kolaylıkla “suistimal” edilebilir bir uygulayım alanından söz edilebilir:

Sinema alanında, her önüne gelen kendini kolaylıkla bir sanatçı gibi görebilir. Çünkü sahip olunan teknik olanaklar kendiliğinden devreye girmektedir. Böylelikle yeteneksizler bile, ortaya zaten belli ölçüde sanat eseri sayılabilecek bir sonuç çıkartabilirler.¹²²

Kapitalist üretimin, “kafa emeğinin bazı dallarına, sözgelimi şiir ve sanata düşmandır.”¹²³ düşüncesinden hareketle tecimsel kaygıların, her şeyi metaya çevirdiği söylenebilir. Dolayısıyla böyle bir ortamda sanat bir meta, sanatçı da bir meta üreticisi olacaktır.

Türk sinemasında, “entelektüel” kaygılarla üretildiği savunulan 1980’lerin filmlerinin ardından, 1990’lı yıllarda popüler Hollywood sinemasının kodlarını taşıyan Eşkıya (Yavuz Turgul), sunduğu görsel malzeme ve anlatı yapısından çok eşcinselliğin tartışıldığı Hamam (Ferzan Özpetek) ve yine içinde eşcinsellik ögesinin bulunduğu ve en çok bu konu ile gündemde kalan İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar) gibi filmler, Amerikan filmlerinin seyirci rekoruna ulaşsa da bu, bir anlamda “sanatı afyon olarak çoğaltmanın kazanç olanaklarını”¹²⁴ değerlendirmenin bir yolu olarak düşünülebilir.

Üretildiği toplumsal yapılara ve tarihsel dönemlere göre yeni işlevler üstlenen sanat, günümüzde

¹²⁰Fischer, a.g.e. s.203.

¹²¹Oskay, a.g.e. s.105.

¹²²Jean Mitry, “Sanatçılar ve Zenaatçılar,” Çev:Oğuz Adanır, **Sinemasal**. Kış 1998, s.34.

¹²³George Thomson, **İnsanın Özü**. Çev.Celâl Üster (Payel:İstanbul, 1991), s.128.

¹²⁴Fischer, a.g.e. s.201.

(...) bir zamanlar olduğu gibi ne bir meydan okuma, ne bir illüzyon sunma, ne bir başkaldırı, ne bir serüven, ne de bir yanılsama yaratma misyonuyla yükümlüdür. O tek değer ölçüsünün para olduğu devasa boyutlardaki eğlence ve gösteri sanayiinin tüm dünyaya pazarlanan bir tüketim nesnesinden başka bir şey değildir.¹²⁵

Sanat adına ortaya konan ürünün alıcısıyla buluştuğunda, geniş halk kitleleri tarafından beğenilmesinin ya da beğenilmemesinin, her zaman o ürünün –varsa- sanatsal değerini ortaya koyabilecek bir ölçüt olmadığı tartışmasız kabul edilebilecek bir yaklaşımdır. Diğer taraftan yadsınamayacak tek gerçek, ürünün sanatsal değeri ile alıcı kitle arasında -beğeni açısından- her zaman, bir gerilimin olduğudur. Özellikle, hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanat olan sinemanın tüketici açısından niceliksel üstünlüğü, üreticinin sanatsal kaygılarından çok, doğrudan tecimsel kaygılarının belirleyici olmasına yol açmaktadır. Böylelikle, çok izlenirliğin, filmin sanatsal değeri açısından bir ölçüt**müş gibi** benimsenmesi söz konusu olmaktadır. Bir ürünün alıcısının çok fazla olması, gerçek bir sanat eseri ile buluştuğu anlamına gelmeyeceği gibi, hiç alıcısının bulunmaması da tam tersini imlemeyecektir; tarihsel süreç, bu saptamayı doğrulayabilecek sayısız örnek içermektedir.

Bu noktada, Arnold Hauser'in sözleri özellikle vurgulanmalıdır:

Bu insanlar, sanat yönü iyi ya da kötü olana tepki göstermezler; ancak kendi varoluş çerçeveleri içerisinde kendilerini güvende ya da tehlikede gördükleri izlenimlere tepki gösterirler. Kendi zihin yapılarına seslenecek yolda sunulan sanatsal değere sahip yapıtlara ilgi gösterirler; yani bu yapıtların özne-maddesi çekici olmalıdır.¹²⁶

Sözü edilen ilgi çekici olma noktasında, sinema için bunu başarmak, özellikle günümüzde, değişen ve gelişen teknolojik olanaklar yardımıyla, diğer sanat dallarına göre daha kolay görünmektedir. Sinema, “özne-maddesini” çekici kılabilirdiği ölçüde daha çok alıcı ile buluşacak ve en azından tecimsel anlamda daha çok başarı elde etmeyi garanti altına alacaktır. Salt tecimsel kaygılarla ortaya konan bir filmin de başarı elde edebilmesi için yaratılan özne-madde de, kaçınılmaz olarak, içinde bulunulan kültür ortamından esinlenilerek perdeye yansıtılacaktır. Dolayısıyla, sinemanın bu “sanat”

¹²⁵Gülnaz Saraçoğlu, “Jean Baudrillard ve Simülasyon,” *Sinemasal*. Kış 1998, s.58.

¹²⁶Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev. Yıldız Gölönü (Remzi:İstanbul, 1984), s.421.

anlayışıyla biçimlenen kültürde -en azından- olumlu anlamda bir değişiklik olmayacağı ileri sürülebilir. Kısaca, bu noktada sinema yalnızca bir aktarıcıya indirgenmiş olacaktır:

Sanatı gittikçe çöken bir sosyo-kültürel ortamda oluşan bireysel kültürlerin kültür örüntüsüne bir katkısı olamaz. Sadece bir aktarıcı olarak işlev görür ve böylece kişiliksiz bireyler, kişiliksiz bir kültür içinde, kişiliksiz bir sanat ortamı yaratırlar.¹²⁷

Bu anlamda, yalnızca bir aktarıcı olabilen sinema, kapitalist düzen içerisinde bulunmanın kaçınılmaz bir sonucu olarak, her türlü kültürel ayrımı aynı düzeye indirme eğilimine de hizmet etmiş olacaktır. Dolayısıyla, ortaya konan sözcükler ve görüntüler, toplumu dönüştürme ve geliştirme potansiyelinden yoksun kalarak, alıcı/izleyici için yalnızca bir “eğlenme”; üretici/“sinemacı” için de bir “eğleme” ve kâr aracı olacaktır. Tam da bu noktada, sinemanın kullanabileceği en yakın ve aynı zamanda en kolay işlenebilecek tecimsel metası - özne-maddesini-, “düşlerdeki imge”lerin oluşturduğu söylenebilir. Buradan bakıldığında, neden özellikle ve sıkça, yoksul-zengin karşıtlığı içerisinde yaşanan; ama genelde mutlu sonla biten aşkın yaşandığı başka bir dünya tablosunun çizildiği; kısaca neden “peri masallarının mantığının çağdaşlaştırılarak yığınlar için çoğaltıldığı”¹²⁸ sorusunun yanıtını bulmanın çok da zor olmadığı görülmektedir. Tecimsel kaygıyı öne çıkaran sanatçının özgürlüğünün, piyasa özgürlüğüyle sınırlı olduğu düşünüldüğünde, sinemanın izleyicisine sunduğu dünya, doğal olarak peri masallarıyla sınırlı kalacaktır.

Diğer taraftan, her ne kadar Tolstoy, “sanat, bir haz, bir avuntu ya da eğlence değildir; çok yüce bir şeydir.”¹²⁹ dese de sanatın eğlendirme/eğleme amacı olmaması da söz konusu edilemeyeceğinden yeni, özgün ve tek olabilen ürünlerin yanı sıra “sıradan” ürünlerin olması da olağan bir durum olarak kabul edilebilir. Önemli olanın, -Fischer’in de belirttiği gibi- “ağırbaşlı sanatın cansıkıcılık anlamına, eğlencenin de budalalık anlamına gelmemesinin” anlaşılması, bunu da “gerek halkın eğitimi gerekse sanatçının toplumsal bilincinin önlemesi” gerektiğinin ayırdına varılması olduğu söylenebilir.¹³⁰

¹²⁷Erinç, a.g.e. s.25.

¹²⁸Fischer, a.g.e. s.202.

¹²⁹Leon Tolstoy, “Sanat Nedir?” **Modernizmin Serüveni**. Der:Enis Batur (İstanbul:YKY, 1997), s.152.

¹³⁰Fischer, a.g.e. s.206.

Günümüzde, birçok ülke sinemasında görüldüğü gibi, Türk sinemasında da etkileri görebilen popüler Hollywood sinemasının, genel olarak kültürle büyük ölçüde zarar verdiği söylenebilir. Öyle ki artık “iyi” film den söz edilirken “Amerikan sineması gibi” tanımı yapılmaktadır. Film, popüler Hollywood sinemasının endüstriyel üretim kalıplarına ne kadar uygunsa o oranda “iyi film” olarak algılanmaktadır.* Bu noktada, daha geniş bir bakış açısıyla, Türkiye’de olağanüstü yansımaları söz konusu olan Amerikan egemenliğindeki küresel kitle kültürünün, özgün üretimlere ve gelişimlere fazla olanak tanımadığı söylenebilir.

Böylesi bir etkileşimin devamlılığı söz konusuysa, Türkiye gibi az gelişmiş/gelişmekte olan ülkelerde, genelde sanattan, özelde ise sinemadan anlaşılanın giderek yalnızca “şu ya da bu gibi” yapma olması durumunda, ortaya çıkan ürünün başarısı da en fazla teknik yetkinliği ile sınırlı kalacaktır. Bu koşullar altında varlığını sürdüren sanatçı/sinema sanatçısı adaylarının –yola sanat eseri üretmek adına çıkmış olsalar dahi- ortaya koydukları ürünün, kısır bir düşünsel, estetik, sanatsal ve benzeri öğelerle bezenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Bu anlamda, bir toplumun kültürel, sosyal, politik ve diğer ortamlarından ayrı düşünülmemeyecek sanatı adına özellikle yapılması gereken, “sanat/sinema sanatı eğitimi” üzerine düşünmek olacaktır.

*Hızır Tüzel’in, film çekimine soyunan Yılmaz Erdoğan’ın ile yaptığı söyleşide Erdoğan’ın filmiyle ilgili düşünceleri, konuya yaklaşımı çok net olarak ortaya koymaktadır: “(Yılmaz Erdoğan’ın) ‘Vizontele’ filmiyle ilgili beklentisi, seyircinin izleyince ‘Vay anasını be, Amerikalılar mı çekti yahu bu filmi’ tepkisini vermesinden ibarettir. ‘Erdoğan kariyerini artık sinemada sürdürmeyi düşünüyor’”. **Radikal**. 30 Temmuz 2000.

1990'LI YILLARA AİT TÜRK FİMLERİ*

1990

GÜN ORTASINDA KARANLIK (MEMDUH ÜN)

Yağmur Adam (The Rain Man, Barry Levinson, 1988) ve Sol Ayağım (My Left Foot, Jim Sheridan, 1989) gibi filmlerle gündeme gelen spastik rahatsızlıklar sorunu ele alınır.

BEKLE DEDİM GÖLGEYE (ATIF YILMAZ)

Dört eski arkadaştan hareketle 68 kuşağının psikolojisi anlatılır.

BERDEL (ATIF YILMAZ)

Anadolu kadınına kuma getirme töresi anlatılır.

PİANO PİANO BACAKSIZ (TUNÇ BAŞARAN)

(Kemal Demirel'in Evimizin İnsanları adlı romanından uyarılma) İkinci Dünya savaşının atmosferi içerisinde aynı çatı altında yaşayan bir grup insanı temsil eden eski bir seyyaha bir yeni yetmenin bakışı ve izlenimleri anlatılır.

MİNYELİ ABDULLAH 2 (YÜCEL ÇAKMAKLI)

Öykü, Nasır iktidarında devam eder.

İMDAT İLE ZARİFE (NESLİ ÇÖLGEÇEN)

Romanların yaşamından çeşitli karakterlerin ortaya konularak, ayı oynatıcısı bir roman ile ayısı arasındaki ilişki konu edilir.

ROBERT'İN FİLMİ (CANAN GEREDİ)

Sorunlu ve bunalımlı iki kişinin (bir savaş fotoğrafçısıyla bir şarkıcı kız) egzotik bir atmosfer içinde sunulan İstanbul'daki karşılaşmaları konu edilir.

ABUK SABUK BİR FİLM (ŞERİF GÖREN)

Mirasa konan yoksul bir köylünün yer yer çılgın, yer yer tümüyle nedensiz geglara dayalı macerası anlatılır.

* 1990'lı yıllara ait filmler, Giovanni Scognamiglio'nun Türk Sinema Tarihi adlı kitabı ve Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün internet sayfasındaki bilgiler taranarak derlenmiştir. Son iki yıla ait filmlerin derlenmesinde süreli yayınlar taranmıştır.

GİZLİ YÜZ (ÖMER KAVUR)

(Orhan Pamuk'un Kara Kitap romanından uyarlama) Bağlantıları olan iki ayrı dünyanın kaynaşması anlatılır. Dört bölüme (şehirler şehri, Ölüler Şehri, Garipler Şehri, Kalpler Şehri) ayrılan mekanlara ve nesnelere, anlamlı konuşmalara, yüzlere ve maskelere dayalı, uzun, girift bir arayışın öyküsü anlatılır.

RAZİYE (YUSUF KURÇENLİ)

(Melih Cevdet Anday'ın romanından uyarlama) Ana teması aşk olan bir ilişkide, bir kızın, olgun bir erkek ve bir delikanlının arasında yaşadığı çatışmalar konu edilir.

KARARTMA GECELERİ (YUSUF KURÇENLİ)

Rıfat Ilgaz'ın özyaşamsal yapıtından uyarlama.

KİRAZ ÇİÇEK AÇIYOR (YAŞAR SERİNER)

İkinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da işkence korkusuyla polisten kaçan bir öğretmen ve geceler boyunca rastladığı kişiler anlatılır.

DEVLETİN ÖLÜMÜ (İRFAN TÖZÜM)

AŞK FİLMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ (YAVUZ TURGUL)

Eski Yeşilçam melodramlarıyla ünlemiş orta yaşlı ve ailesiyle ilgili sorunları olan bir yönetmen, piyasada esen aydın havasına kapılarak dar bir ekip ve olanaklarla bir sanat filmi çekmeyi istemesi anlatılır.

YALNIZ DEĞİLSİNİZ (MESUT UÇAKAN)

Kentsoylu ailenin üyeleri etrafında başörtüsü sorunu ayrıntısıyla ele alınır.

AŞKIN KESİŞME NOKTASI (BİLGE OLGAÇ)

Kırsal alanda geçen genç dul bir köylü kadınla bir yabancının aşkı anlatılır.

HASAN BOĞULDU (ORHAN AKSOY)

(Sabahattin Ali'nin öyküsünden uyarlama) Bir törenin trajik sonucu anlatılır.

SÖZDE KIZLAR (ORHAN ELMAS)

Edebiyat uyarlaması

ESKİCİ VE OĞULLARI (ŞAHİN GÖK)

Orhan Kemal'den uyarlama

FEDAİ (MELİH GÜLGEN)

Kabadayılar ve polisler arasında geçen bir mafya öyküsü anlatılır.

KABADAYILAR KRALI (MELİH GÜLGEN)

Kabadayılar ve polisler arasında geçen bir mafya öyküsü anlatılır.

POLİS GÖREV BAŞINDA (MELİH GÜLGEN)

Kabadayılar ve polisler arasında geçen bir mafya öyküsü anlatılır.

TATAR RAMAZAN (MELİH GÜLGEN)

Kerim Korcan'dan uyarlama

SOĞUKTU VE YAĞMUR ÇİSELİYORDU (ENGİN AYÇA)

Bir gazino assolistiyle orta yaşlı bir ud sanatçısı arasında geçen bir aşkın öyküsü anlatılır.

İKİ BAŞLI DEV (ORHAN OĞUZ)

Holding sahibi kör babanın, ataerkil düzene karşı çıkan oğlunun ve sevgilisi asi genç kızın hikayesi anlatılır.

BENİM SİNEMALARIM (FÜRUZAN VE GÜLSÜN KARAMUSTAFA)

CAMDAN KALP (FEHMİ YAŞAR)

Toplumdan kopmuş aydın bir senaristin bilmediği ve anlamadığı Güneydoğu'daki yaşadıkları anlatılır. Film güncel göndermelerin ötesinde kara ve umutsuz bir mizahla sunulur.

MENEKŞE KOYU (BARBRO KARABUDA)

(Yaşar Kemal'den uyarlama) Bir balıkçı köyünde yaşam mücadelesi veren bir ikili anlatılır.

MADDE 438 (ÜMİT EFEKAN)

Tecavüze uğrayan kadına fahişe damgasının vurulması anlatılır.

1991

AH GARDAŞIM (KADİR İNANIR)

ALDATACAĞIM (ORHAN ELMAS)

Melodram

ATEŞ ÜSTÜNDE YÜRÜMEK (YAVUZ ÖZKAN)

Ettore Scola'nın Balo (Le Bal) filmini andıran ve Kurtuluş Savaşı'ndan bugüne çağdaş Türk tarihini baleyle sergileyen bir film.

BİR KADIN (ÜMİT EFEKAN)

Dul, iki çocuklu bir gazeteci kadın anlatılır.

BİR KADIN DÜŞMANI(HÜSEYİN KARAKAŞ)

MEM-Ü ZİN (ÜMİT ELÇİ)

Bir aşk destanı çerçevesinde Kürt olgusu ilk kez ele alınarak Kürt kültürel motifleri sergilenir.

SENİ SEVİYORUM ROSA (IŞIL ÖZGENTÜRK)

UZLAŞMA (OĞUZHAN TERCAN)

Abdi İpekçi suikasti ele alınır. İpekçi suikastini ele alan bir filmde Mehmet Ali Ağca rolünü oynayacak bir oyuncudan yola çıkılarak suikastın öncesi ve sonrası, geriye dönüşler, söyleşiler ve kısmen belgesel çekimlerle verilir.

UZUN İNCE BİR YOL (TUNÇ BAŞARAN)

Çağdaş bir Deli Dumrul ya da bir mitolojik uyarlama amacındaki film yurt dışından Türkiye'ye dönen bir ailenin (anne, baba ve çocuk) yol boyunca yaşadıkları güncel göndermeler, fantastik öğelerle anlatılır.

KURTOĞLU (YÜCEL ÇAKMAKLI)

SUYUN ÖTE YANI (TOMRİS GİRİTLİOĞLU)

İLK AŞK (TUNCA YÖNDER)

İkinci Dünya savaşı öncesi İstanbul'da yaşanan bir aşk anlatılır.

UMUT HEP VARDI(BİLGE OLGAÇ)

VARYEMEZ (ORHAN AKSOY)

ZEHİR HAFİYE (ORHAN AKSOY)

ALDATACAĞIM (ORHAN ELMAS)

Melodram

SİYABEND İLE HECO (ŞAHİN GÖK)

Hüseyin Erdem'den uyarlama

KURT KANUNU (ERSİN PERTAN)

(Kemal Tahir'den uyarlama) Atatürk'e hazırlanan suikast etrafında dönen olayların anlatıldığı film, İstiklal mahkemelerini ele alan ilk film olma niteliğini taşır.

1992

BERLİN IN BERLİN (SİNAN ÇETİN)

Berlin'e yerleşmiş geleneksel ama bozulmak üzere olan bir Türk ailesinin, ailenin kızına aşık bir Alman delikanlısı ve kızın namus koruyuculuğuna çıkmış ağabeyinin yaşadıkları anlatılır.

CAZİBE HANIMIN GÜNDÜZ DÜŞLERİ (İRFAN TÖZÜM)

Orta yaşlı yalnız bir kadının cinsel bunalımları, düşleri etrafında anlatılır.

ÇIPLAK (ALİ ÖZGENTÜRK)

Kökleri eskiye dayanan fakat oldukça yıpranmış bir aileyi ve Akademi'de çıplak poz veren iki genç kadın ile kocalarını, özgür ve gerçeküstücü olarak nitelenen bir biçim karmaşıklığı içinde anlatır.

DENİZE HANÇER DÜŞTÜ (MUSTAFA ALTIOKLAR)

Kentsoylu bir sanat çevresinden iki kadının, cinsel ve duygusal tatmin ve tatminsizlikleri, çatışmaları ele alınır.

DÖNERSEN ISLIK ÇAL (ORHAN OĞUZ)

Sıradışı bir ikilinin, -genç bir travesti ile barmenlik yapan cücenin- Beyoğlu'nun gece dünyasında yaşadıkları dostluk anlatılır.

DÜŞ GEZGİNLERİ (ATIF YILMAZ)

Bir lezbiyenlik ilişkisinde yaşananlar anlatılır.

GÖLGE OYUNU (YAVUZ TURGUL)

Beyoğlu'nun arka sokaklarında iki eski varyete oyuncusu ile onların gönüllerini çalan yabancı bir güzelin yitip giden ama hâlâ unutulamayan eski günlerin öyküsü anlatılır.

İKİ KADIN (YAVUZ ÖZKAN)

Bir bakan, bir telekız ve bakanın eşi arasında geçen olaylar anlatılır.

MAVİ SÜRGÜN (ERDEN KIRAL)

Kahramanı genç bir yazar olan (Halikarnas Balıkçısı), Ankara-Bodrum arasında bir buçuk ay süren bir tren yolculuğunun ortaya çıkardığı geçmişe dönük durumlara odaklanarak yazarın kimliği, çizgisi ve dramı anlatılır.

SARI TEBESSÜM (SEÇKİN YAŞAR)

Genç bir kadın, iktidarsız şair koca ve kadının sevgilisi arasındaki çarpık ilişkiler anlatılır.

ZIKKIMIN KÖKÜ (MEMDUH ÜN)

Muzaffer İzgü'nün özyaşamsal romanından hareket edilerek Adana'nın gecekondulu mahallelerinden birinde yaşayan sinema tutkunu Muzo'nun çocukluğu ve ilk gençliği anlatılır.

BİŞİR-İ HAFİ-BİR ZAMANLAR SARHOŞTU (YÜCEL ÇAKMAKLI)

Kötü yollardan ayrılmış bilim ve bilgiyi seçen Bişir-i Hafi'nin yaşam öyküsü anlatılır.

SONSUZA YÜRÜMEK (MESUT UÇAKAN)

Kentsoylu ailenin üyeleri etrafında başörtüsü sorunu ele alınır.

SEVDALARIN ÖLÜMÜ (MESUT UÇAKAN)

Yıllar sonra ailesine kavuşan bir banka memuresinin dramı anlatılır.

YAĞMURU BEKLERKEN (TUNCA YÖNDER)

Tarık Buğra'nın romanından uyarlanan otuzlu yıllardaki dönemin siyasal kuruluşu anlatılır.

KURŞUN ADRES SORMAZ (BİLGE OLGAÇ)

Osman Şahin'in öyküsünden uyarlanan kan davası ele alınır.

ADADA SON GECE (CEMAL GÖZÜTOK)

Eski bir örgüt mensubunun eskiden sevdiği kadınla yeniden karşılaşması ve kendisiyle hesaplaşması anlatılır.

KAPILARI AÇMAK (OSMAN SINAV)

Köyüne dönen ve imamın oğlunun sevgisi sayesinde doğru yolu bulan bir telekızın öyküsü anlatılır.

SÜRGÜN (MEHMET TANRISEVER)

Dinine bağlı sürgün bir öğretmenin köydeki yaşamı anlatılır.

1993

AMERİKALI (ŞERİF GÖREN)

Amerika'dan Türkiye'ye dönen dolar zengini bir vatandaşın başına gelenler, Hollywood sinemasının bazı filmleri (Temel İçgüdü, Evde Tek Başına, Özel Bir Kadın) üstü kapalı ya da açıkça hicvedilerek anlatılır.

AY VAKTİ (MAHİNUR ERGUN)

Hattat yaşlı bir erkek, genç sevgilisi ve anlaşılamadığı eşi arasında yaşananlar anlatılır.

BALKAN BALKAN (DYULA MAAR)

C BLOK (ZEKİ DEMİRKUBUZ)

Yalnız ve bunalımlı genç bir kadının cinsel sorunları ve sitelerde iç içe yaşayan iki değişik kesimin (aşağıdakiler ve yukarıdakiler) yaşadıkları anlatılır.

ÇÖZÜLMELER (YUSUF KURÇENLİ)

Bir romancının öyküsü dönemler ve kişiler sorgulanarak 12 Eylül'ün öncesine ve sonrasına bakılarak anlatılır.

GECE, MELEK VE BİZİM ÇOCUKLAR (ATIF YILMAZ)

İstanbul'un arka sokaklarındaki fahişeler, kadın tüccarları ve marjinal gençler anlatılır.

İZ (YEŞİM USTAOĞLU)

Bir emniyet mensubunun kesik parmaklı birinin izini sürerken aradığı adamla özdeşleşmesi anlatılır.

KIZ KULESİ AŞIKLARI (İRFAN TÖZÜM)

Kız Kulesi'yle ilgili mitolojik bir öyküye dayanan, bir kadının ve erkeğin erotizm ağırlıklı ilişkisi anlatılır.

MANİSA TARZANI (ORHAN OĞUZ)

Halk arasında Manisa Tarzanı olarak bilinen Ahmet Bedevi'nin yaşamı konu edilir.

TERSİNE DÜNYA (ERSİN PERTAN)

Orhan Kemal'in romanından uyarlanan kadınların erkek, erkeklerin kadın işlerini yaptıkları tersine dönmüş bir dünya, eğlendirici bir taşlama olarak anlatılır.

YABANCI (HASAN KARCI)

YOLCU (BAŞAR SABUNCU)

Nazım Hikmet'in oyunundan uyarlanan İstiklal Savaşı yıllarında bir tren istasyonunda, istasyon şefi, eşi ve topal bir makasçı arasında geçen olaylar anlatılır.

ŞAHMARAN (ZÜLFÜ LİVANELİ)

Şahmaran efsanesine, bir çocuğun büyümlü bakışından yaklaşılarak gerçek ile düşlenenin bir arada sunulduğu bir dünya anlatılır.

AĞRI'YA DÖNÜŞ (TUNCA YÖNDER)

Doğu Beyazıt'a yolculuk yapan emekli bir albayın 40'lı yıllara, trajik anılara geri dönüşü anlatılır.

HOŞÇAKAL UMUT (CANAN EVCİMEN İÇÖZ)

Genç bir kadınla hapisten yeni çıkmış eski bir militanın aşkı anlatılır.

İŞGAL ALTINDA (ÜNAL KÜPELİ)

YALANCI (OSMAN SINAV)

Bedii Faik'in romanından uyarlama. Bir kasabada küçük bir çocuğun gözü ile yalancı ama hayat ve sevgi dolu, sorumsuz, kendi ilkelerine bağlı dayısının portresi çizilir.

YAZ YAĞMURU (TOMRİS GİRİTLİOĞLU)

A.Hamdi Tanpınar'dan uyarlama. Orta yaşlı bir yazarla on beş yaşındaki bir kızın kısa süren tutkulu duygusal yakınlaşmaları, düşsele yakın bir konak atmosferi içinde verilir.

SARI MERSEDES (TUNÇ OKAN)

Almanya'da çalışan bir işçinin yeni aldığı Mercedes marka arabası ile yaptığı, Almanya'da başlayan ve Anadolu'nun bir köyünde hüsrarla biten yolculuğu anlatılır.

İSKİLİPLİ ATIF HOCA/KELEBEKLER SONSUZA UÇAR (MESUT UÇAKAN)

Şapka kanunundan önce kıyafet yasalarına karşı çıktığı için idama mahkum olan bir hocanın öyküsü geriye dönüşlerle yetmiş yıl sonra iade-i itibar davasını üstlenen bir avukatın bakış açısından aktarılır. Araya genç avukatın kentsoylu eşiyle olan çatışmaları da eklenir.

KIZIL IRMAK-KARAKOYUN (ŞAHİN GÖK)

Üçüncü çevrim

ÇÖPLÜKLER KRALİÇESİ (NEJAT SAYDAM)

Melodram

HAYRİ BEY'İN SON AŞKI (NEJAT SAYDAM)

Melodram

İSTANBUL'UN ORTA YERİ SİNEMA (NEJAT SAYDAM)

İNSANLAR BÖYLEDİR (ERTEM GÖREÇ)

YA DEVLET BAŞA YA KUZGUN LEŞE (NEJAT SAYDAM)

BEŞİNCİ BOYUT (İSMAİL GÜNEŞ)

Din öğretilerini harfi harfine uygulamaya kalktığı için toplum tarafından dışlanan saf bir kapıcı anlatılır.

BİR KADIN YÜZÜ (BİKET İLHAN)

SENİN İÇİN BİR KADEH (BİKET İLHAN)

BİR DÜĞÜN MASALI (RAGİP TARANÇ VE FAİK KARTELLİ)

Bir kasaba çevresindeki olaylar, kadın erkek ilişkileri, çatışma ve hesaplaşmalar anlatılır.

BİR SONBAHAR HİKÂYESİ (YAVUZ ÖZKAN)

12 Eylül döneminde, aydın bir çiftin evlilik krizi konu edilir.

1994

AŞK ÖLÜMDEN DE SOĞUKTUR (CANAN GEREDE)

Dansözlükten şarkıcılığa geçen bir genç kadının öyküsü anlatılır.

BABAM ASKERDE (HANDAN İPEKÇİ)

Üç siyasi tutuklunun öyküsü çocuklarının bakış açısıyla anlatılır.

BÖCEK (ÜMİT ELÇİ)

Yaşlanmış hasta bir başkomserin sorunları yaşamsal ve duygusal başarısızlıkları, saplantıları, kokuları anlatılır.

GARİP BİR KOLEKSİYONCU (NURETTİN ÖZEL)

YUMUŞAK TEN (ORHAN AKSOY)

Holding sahibi bir adam, bir roman yazmak için kısa bir süre pavyonda çalışan genç bir kadın ve yaşlı ressam kocası arasında geçen erotik bir hikaye anlatılır.

BİR AŞK UĞRUNA (TUNCA YÖNDER)

Tolstoy'un Anna Karanina'sını kaynak alan, ancak olayların İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında geçtiği bir televizyon dizisi olarak çekilen film, sonradan sinema filmine dönüştürülmüştür.

YENGEÇ SEPETİ (YAVUZ ÖZKAN)

Uyum içinde görülen ama içten içe dağılan bir ailenin bir araya geldiği tatil gününde yaşanılanlar anlatılır.

AYLAKLAR (ALTUĞ SAVAŞAL)

BATIK AŞKLAR MÜZESİ (ADNAN AZAR)

CADI AĞACI (FİDE MOTAN)

Mutsuz bir kadının arayışı anlatılır.

GERİLLA (OSMAN SINAV)

Polisiye/gerilim sayılabilecek filmde, eski bir emniyet mensubu, zengin bir silah kaçakçısı ve eşi arasında geçen olaylar anlatılır.

BAY E (SİNAN ÇETİN)

Kalabalık ve popüler oyuncu kadrosu ile çekilen ve erotik öğelerin çokça kullanıldığı absürd bir güldürü denemesi.

TELE ANAHTAR (ARTUN YERES)**BULUŞMA (ARTUN YERES)**

Uzun süren bir gece boyunca gelişen, gördüğü işkence nedeniyle sakat kalan bir erkekle yeniden kavuştuğu eşi arasındaki sorgulama, kimi zaman düşsel, kimi zaman da simgesel ve tutkulu görüntülerle anlatılır.

BİR YANIMIZ BAHAR BAHÇE (BİLGE OLGAÇ)

İntiharla sonuçlanan bir uyumsuzluk dramı anlatılır.

GÖNÜL BAHÇELERİNDE (ORHAN ELMAS)

Melodram

SON GÜN SON GECE (ORHAN ELMAS)

Melodram

İKİMİZ DE SEVMİŞTİK (NEJAT SAYDAM)

Melodram

SEKİZİNCİ SAAT (CEMAL GÖZÜTOK)

Bunalımlı, tatminsiz, ilişkisinde mutsuz, horlanan ve aldatılan bir genç kadının sevgilisinin penisinin kesmesi anlatılır.

KARANLIK SULAR (KUTLUĞ ATAMAN)

Çökmek üzere olan bir aile, köşedönme peşindeki bir işadamı, öldüğü sanılan bir delikanlı, onu arayan annesi ve bir elyazması, garip kişiler ve araya giren vampirler etrafında dönen olaylar anlatılır.

İŞ (FAİK AHMET AKINCI)

Bir barajın inşaatında işçi-işveren çatışmaları ele alınır.

SOĞUK GECELER (KADİR SÖZEN)

Yaşam savaşı veren dört sokak çocuğunun öyküsü anlatılır.

BİZE NASIL KIYDINIZ (METİN ÇAMURCU)

Cesedi asılan bir hocanın kurgulanmış öyküsü anlatılır.

1995

AŞK ÜZERİNE SÖYLENMEMİŞ HER ŞEY (KAVUR, TÖZÜM, KURÇENLİ, KIRAL, ÖKTEN)

İSTANBUL KANATLARIMIN ALTINDA (MUSTAFA ALTIOKLAR)

Hezarfen Çelebi'nin uçma öyküsü, hareketli ve erotik bir anlatımla sunulur.

YERÇEKİMLİ AŞIKLAR (OĞUZ, ÖZGENTÜRK, PİRHASAN, ÜN, YILMAZ SEN DE GİTME-TUNÇ BAŞARAN)

(Ayla Kutlu'nun romanından uyarlama.) Geçmişte kalmış bir aşk, Latin ortamındaki azınlık, burjuva çevresi, Fransızlarla işbirliği yapan işadamı, fırsatçı bir baba, uçarı bir anne, çözülen bir düzenin ortasında sevdayı arayan, bulan, kaybeden Triandafilî'nin öyküsü anlatılır.

BİR KADININ ANATOMİSİ (YAVUZ ÖZKAN)

Evlilikten, bir başka evliliğe geçen iç mimar bir kadının yaşadıkları anlatılır.

DÜŞ, GERÇEK VE DE SİNEMA (TÜLAY ERATALAY)

80. ADIM (TOMRİS GİRİTLİOĞLU)

(Mehmet Eroğlu'ndan uyarlama) Üç eski üniversite arkadaşının 12 Eylül ve sonrasına uzanan hesaplaşmaları, gerilimli bir kaçış çerçevesinde, geriye dönüşlerle anlatılır.

ÖZLEM, DÜNE... BUGÜNE... YARINA (TÜLAY ERATALAY)

YAHYA KAPTAN (ENGİN TEMİZER, HİLMİ AKYALÇIN)

ÖLÜMSÜZ KARANFİLLER (MESUT UÇAKAN)

Bir suikaste kurban giden terör uzmanı bir öğretim üyesinin ölümünün etrafındaki esrar perdesini aralamaya çalışan bir ikilinin (öğretim üyesinin kızı ve bir arkadaşı) gerilimli macerası anlatılır.

SOKAKTAKİ ADAM (BİKET İLHAN)

(Attila İlhan'dan uyarlama) Bulunduğu ortamdan uzaklaşmak üzere üniversite öğrenimini yarıda bırakıp denize açılan bir delikanlının, bir sefer sırasında Beyoğlu'nun ünlü fahişelerinden biriyle tanışmasının ardından gelişen olaylar ve gemideki kaçak malın polise ihbar edilmesiyle delikanlının, gemi limandan ayrılana kadar bir gölge gibi yaşaması anlatılır.

1996

MEKTUP (ALİ ÖZGENTÜRK)

Nükleer alanda bilimsel çalışmalar yapan, Amerika’da öğrenim görmüş bir mühendisin yurda dönüşünde babasının izini sürerken yaşadığı Türkiye’ye uyum sorunu ve bir bar şarkıcısıyla arasındaki aşk anlatılır.

MUM KOKULU KADINLAR (İRFAN TÖZÜM)

1940’lı yıllarda, Beşiktaş’taki bir konakta birlikte büyüyen İhsan ve evlatlık Fatma’nın trajik aşkı, çokça kullanılan erotik öğelerle anlatılır.

AKREBİN YOLCULUĞU (ÖMER KAVUR)

Kaybolan belgeleri ve unutulmuş kasabaları arayan bir yolcu ve gizemli bir kadın konu edilir.

EŞKIYA (YAVUZ TURGUL)

Eski bir eşkıyanın, kendisini ihbar eden ve sevgilisini elinden alan arkadaşını bulmak için geldiği İstanbul’da yaşadıkları anlatılır.

HAMAM (FERHAN ÖZPETEK)

Mimar Francesco’nun teyzesinden miras kalan hamam için İstanbul’a gelerek Doğu-Batı ikilemini yaşamasının yanı sıra eşcinsel bir ilişkiye yönelmesi anlatılır.

USTA BENİ ÖLDÜRSENE (BARİŞ PİRHASAN)

Bir Avrupa ülkesinde, askeri yönetimin yaşandığı bir dönemde, bir deniz kızına aşık bir cambaz çırağı ile ustası arasındaki ilişki anlatılır.

KÖPEKLER ADASI (HALİT REFİĞ)

Köpeklerle dolu “benlik kavgasının olmadığı” bir adaya inzivaya çekilen eski bir yıldızla, alkolik ve çaptan düşmüş bir gazeteci anlatılır.

BİR ERKEĞİN ANATOMİSİ (YAVUZ ÖZKAN)

Eşiyle anlaşılamayan, karanlık işlerle ilgili belgelere sahip bir avukatın öyküsü anlatılır.

DENİZ BEKLİYORDU (SUNAR KURAL AYTUNA)

SOLGUN BİR SARI GÜL GİBİ (CANAN EVCİMEN İÇÖZ)

Bir aşk öyküsü anlatılır.

YABAN (NİHAT DURAK)

EKMEK (FAİK AHMET AKINCI)

Zonguldak maden işçilerinin özelleştirmeye karşı direnişleri, belgesel bir yaklaşımla yorumlanır.

İŞIKLAR SÖNMESİN (REİS ÇELİK)

Güneydoğu'da ,bir grubun ayrılıkçı gerilla komandolarıyla çatışarak çığ altında kalmaları sonucunda kurtulan, askeri komando başı ile gerilla şefinin karşı karşıya kalmaları anlatılır.

TABUTTA RÖVEŞATA (DERVİŞ ZAİM)

Yersiz yurtsuz ve parasız bir adamın yaşamından ilginç olaylar anlatılır.

1997

KUŞATMA ALTINDA AŞK (ERSİN PERTAN)

Bizans'ın son günlerinde geçen tutkulu bir aşk öyküsü etrafında, imparatorluğun çökmesine yol açan tarihsel, toplumsal ve dinsel nedenler gözden geçirilir.

NİHAVEND MUCİZE (ATIF YILMAZ)

Fantastik bir hayalet öyküsü anlatılır.

AĞIR ROMAN (MUSTAFA ALTIOKLAR)

İstanbul'un roman mahallesi Kolera'da yaşananlar, mahallenin bıçkın delikanlısı ve mahalleye yeni gelen fahişe etrafında anlatılır.

HOLLYWOOD KAÇAKLARI (MUAMMER ÖZER)

Yönetmenin, çocukluk yıllarıyla dönerek, içinde yaşadığı çevreye ve kendisini evden kaçırmaya iten sinema tutkusuna ilişkin iç hesaplaşmaya gitmesi konu edilir.

DERİJAN (ŞAHİN GÖK)

MASUMİYET (ZEKİ DEMİRKUBUZ)

Hapishaneden çıkmış masum ve çaresiz bir genç, belalısını hapishaneden hapishaneye izleyen bir fahişe ve ona tutkun, onun yüzünden hayatını harcamış bir adamın yaşadıkları anlatılır.

KASABA (NURİ BİLGE CEYLAN)

Filmde, yönetmenin kendi kasabasından belgesel bir yaklaşımla topladığı siyah beyaz görüntüler aracılığıyla anlattığı kasaba yaşamı aktarılır.

SAKIN ARKANA BAKMA (CEMAL ŞAN)

CUMHURİYET (ZİYA ÖZTAN)

Cumhuriyet'in ilanı ile ilgili tarihsel olaylar anlatılır.

1998

LOLA&BİLİDİKİD (KUTLUĞ ATAMAN)

Almanya'da yaşayan Türk ve Alman travesti ve eşcinsellerin yaşantıları anlatılır.

KARIŞIK PİZZA (UMUR TURAGAY)

Bir pizza servisinde çalışan bir delikanlının güzel bir kadın ve mafyayla ilgili maceraları anlatılır.

AVCI (ERDEN KIRAL)

Anadolu'da bir kayın ormanında üç kişi arasında yaşanmış bir olayı anlatan Avcı, bu olayı üç ayrı kişinin bakış açısından veriyor. İki öyküden oluşan filmin ilk öyküsünde avcı kadına tutulur, ikinci öyküde ise kadını ele geçirmek tutkusu ağır basar.

SEN DE GİTME (TUNÇ BAŞARAN)

Ayla Kutlu'nun "Sen De Gitme Triandifilis" adlı öyküsünden uyarlama

HOŞÇAKAL YARIN (REİS ÇELİK)

1969-1972 yılları arasında Türkiye'de yaşanan öğrenci hareketlerinde Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan, idam istemiyle yargılanır ve askeri cunta tarafından idam edilmeleri çerçevesinde gelişen olaylar anlatılır.

KAÇIKLIK DİPLOMASI (TUNÇ BAŞARAN)

manik-depresif hastalığa tutulmuş bir kadının, bu hastalıkla mücadelesindeki başarısını anlatıyor.

GEMİDE (SERDAR AKAR)

Gemideki iki adamın, kaçırdıkları bir kadına tecavüz etmeleri ve diğer iki adamla birlikte gemideki "düzeni" kurmaya çalışmaları anlatılır.

HER ŞEY ÇOK GÜZEL OLACAK (ÖMER VARGİ)

Hayattaki istikrarsızlığı yüzünden karısını kaybetmek üzere olan Altan'ın ve arkadaşı Nuri'nin başından geçenler anlatılır.

LEOPARIN KUYRUĞU (TURGUT YASALAR)

70'lerin başında idama mahkum olmuş arkadaşlarını kurtarmak için beş gencin bir Amerikalıyı kaçırdıktan sonra başına gelenler anlatılıyor.

1999

PROPAGANDA (SİNAN ÇETİN)

Doğup büyüdüğü Hisli Hisar kasabasına Gümrük Muhafaza Müdürü olarak dönen Mehdi ve çocukluk arkadaşı Rahim'in kasabanın ortasından geçen sınır telleri ile parçalanmış hayatlarını anlatılır.

LALELİ'DE BİR AZİZE (KUDRET SABANCI)

Patronlarının kadınlarını müşteriye teslim eden, müşteriden aldığı parayı patronlarına götüren, bu aradaki süreçte de kadının güvenliğinden sorumlu olan, bir arada yaşayan üç arkadaşın hikayesi anlatılır.

KAYIKÇI (BİKET İLHAN)

Ege Denizi'nde barışı amaçlayan "Kayıkçı", Çeşme ve Sakız adasında gelişen imkansız bir aşkın öyküsünü ironik bir yaklaşımla anlatılır.

HAREM SUARE (FERZAN ÖZPETEK)

Bu yüzyılın başında son Osmanlı haremde padişahın gözdesiyle bir haremağası arasında yaşanan aşk öyküsü anlatılır.

ÜÇÜNCÜ SAYFA (ZEKİDEMİRKUBUZ)

İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde güçlükle yaşayan ve filmlerde figüranlık yapan İsa'nın hırsızlıkla suçlanmasıyla başlayan olaylar anlatılır.

SALKIM HANIMIN TANELERİ (TOMRİS GİRİTLİOĞLU)

İkinci Dünya Savaşı yılları Türkiye'sinde geçen üç ayrı aşk hikayesi çerçevesinde geçen olaylar anlatılır.

ASANSÖR (MUSTAFA ALTIOKLAR)

Medya eleştirisinin yapılmaya çalışıldığı filmde, bir "reality show" yapımcısının bir asansörde başından geçenler anlatılır.

KAÇ PARA KAÇ (REHA ERDEM)

Bir gömlekçi dükkanını işleten, kendi halinde, sıradan, monoton bir yaşam süren Selim ve karısı Ayla'nın yaşamına yüklüce bir paranın girmesiyle gelişen olaylar anlatılır.

MAYIS SIKINTISI (NURİ BİLGE CEYLAN)

Yönetmenin kendi yörede yaşayan akrabaları ve arkadaşları ile çektiği bir filmin öyküsü anlatılır.

GÜNEŞE YOLCULUK (YEŞİM USTAOĞLU)

Şehre yeni gelmiş olan Mehmet, seyyar arabasıyla müzik kasetleri satan Berzan'ın arkadaşlığı anlatılır.

1990-1997 YILLARI ARASINDA ÇEKİLEN FİLM SAYISI

1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
75	33	39	82	82	37	37	20

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara:İmge, 1994.
- Agacinski, Sylviane. **Cinsiyetler Siyaseti**. Çev:İsmail Yerguz. Ankara:Dost, 1998.
- Akatlı, Füsün. "Türk Yazınında Kadın İmgesi," **Türk Toplumunda Kadın**. Der:Şirin Tekeli. Ankara: Araştırma Eğitim Ekin Yay. ve Türk Sos. Bil. Der., 1982.
- Algan, Necla. "Antalya Film Festivali'nde Türk Filmleri," **25. Kare**, S.26, 1999.
- _____. "80 Sonrası Türk Sineması'nda Estetik ve İdeoloji," **25. Kare**. S.16. Temmuz-Eylül 1996.
- Arsel, İlhan. **Şeriat ve Kadın**. İstanbul: TÜMDA, 1991.
- Artuk, Mehmet Emin. "Ceza Hukukunda Aile Düzeni Aleyhine Cürümler," **Hukuk Araştırmaları Dergisi**. S.9. 1995.
- Aslanbay, Ümit. "Ben Seyircinin Bacısıyım," **Cumhuriyet Dergi**. S.59, 5 Nisan 1987.
- Babaoğlu, Ali. **Sadomazohizm**. İstanbul:BDS, 1996.
- Badinter, Elisabeth. **Biri Ötekidir:Kadınla Erkek Arasındaki Yeni ilişki ya da Androjin Devrim**. Çev:Şirin Tekeli. İstanbul:Afa, 1992.
- Bakır, Burak. "Hepimiz Tehlikedeyiz," **Sinemasal**. Kış 1998.
- Baran, Tamer. "İrfan Tözüm'e Açık Mektup," **Antrakt**. S.19, Nisan 1993.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. Çev:Yurdanur Salman. İstanbul:Metis, 1995.
- Berktaş, Fatmagül. "Ortaçağda Kadınlar," **Tarih ve Toplum Dergisi**. S.23. 1985.
- Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. İstanbul:Sarmal, 1995.
- Büker, Seçil. "İstanbul ile Özdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor:Hamam," **25. Kare**. S. 22. Ocak-Mart 1998.

_____. “Fahişeler Genelevde:Baraj ile 14 Numara,” **İletişim Dergisi**. Bahar/2. 1999.

_____. “Yüzler ve İletiler,” **Radikal İki**. 26 Aralık 1999.

Childe, Gordon. **Tarihte Neler Oldu?** Çev: Mete Tunçay, Alâeddin Şenel. İstanbul: Alan, 1995.

Çomak, N. Akgün. “Huzur’da ve Hamam’da Gizemli Mekân İstanbul,” **25. Kare**. S.28. Ankara: Şafak, Temmuz-Eylül 1999.

Engels, Friedrich. **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**. Çev: Kenan Somer. Ankara: Sol, 1992.

Erem, Faruk. **Türk Ceza Hukuku Özel Hükümler**. Ankara: Seçkin, 1985.

Erinç, Sıtkı M. **Kültür Sanat Sanat Kültür**. İstanbul: Çınar, 1995.

Esen, Şükran. **80’ler Türkiye’sinde Sinema**. Eskişehir: Etam, 1996.

Evren, Burçak. “İlk Türk Filmi Üzerine Kuşkular,” **Gelişim Sinema Dergisi**. Kasım 1984.

_____. **Sigmund Weinberg, Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam**. İstanbul: Milliyet, 1985.

_____. “Yeşilçam Starları,” **Hürriyet**. 10 Ekim 1998.

_____. “Bizim Yıldızlarımız: Erkek Oyuncular,” **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları**. Ed: Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul: Tarih, 1999.

Ferro, Marc. **Sinema ve Tarih**. Çev: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, İstanbul: Kesit, 1995.

Fischer, Ernest. **Sanatın Gerekliliği**. Çev: Cevat Çapan. İstanbul: Payel, 1995.

Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi 1**. Çev: Hülya Tufan. İstanbul: Afa, 1993.

_____. **Dostluğa Dair Söyleşiler**. Çev: Cemal Ener. İstanbul: Hil, 1994.

- Giddens, Anthony. **Mahremiyetin Dönüşümü:Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm.** Çev:İdris Şahin. İstanbul:Ayrıntı, 1994.
- Gordis, Robert. "Homosexuality Is Not On A Par With Heterosexual Relations," **Taking Sides.** Ed:Robert T. Francoeur. Guilford, CT:Dushkin, 1991.
- Göka, Erol. "Bir Terör Olarak Aşk," **Virgül.** S.10, Temmuz-Ağustos 1998.
- Gramick, Jeannine. "Homosexuality and Bisexuality Are As Natural and Normal As Heterosexuality," **Taking Sides.** Ed:Robert T. Francoeur. Guilford, CT:Dushkin, 1991.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi.** Çev.Yıldız Gölönü. Remzi:İstanbul, 1984.
- Hepçekenler, Banu. "İki Kadın," **Antrakt.** S.15. 1992.
- Işıklı, Alpaslan. "Sosyal Politika Açısından Küreselleşme," **Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme.** Der:Işık Kansu. Ankara:İmge, 1997.
- İlhan, Attila. **Hangi Seks?** Ankara:Bilgi, 1997.
- Kahraman, Hasan Bülent. "Türk Sineması ve Popüler Kültür," **Sanat Olayı.** S.37, Haziran 1985.
- Kalkan, Faruk ve Ragıp Taranç. **1980 Sonrasında Türk Sinemasında Kadın.** İzmir:Ajans Tümer, 1988.
- Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması.** Ankara:Ayyıldız, 1994.
- Kıraç, Rıza. "Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm," **25. Kare.** S.31. 2000.
- Lipovetsky, Gilles. **Üçüncü Kadın.** Çev:F. Nayır Deniztekin. İstanbul:Varlık, 1999.
- Lloyd, Genevieve. **Erkek Akıl-Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın.** Çev:Muttalip Özcan. İstanbul:Ayrıntı, 1996.
- Maktav, Hilmi. "1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansıması." Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 1998.

- Michel, Andree. **Feminizm**. Çev:Şirin Tekeli. İstanbul:İletişim, 1993.
- Millet, Kate. **Cinsel Politika**. Çev:Seçkin Selvi. İstanbul:Payel, 1973.
- Mitry, Jean. "Sanatçılar ve Zenaatçılar," Çev:Oğuz Adanır. **Sinemasal**. Kış 1998.
- Mondimore, F. Mark. **Eşcinselliğin Doğal Tarihi**. Çev:Berna Kılınçer. İstanbul:Sarmal, 1997.
- Morali-Daninos, Andre. **Cinsel İlişkiler Sosyolojisi**. Çev:Samih Tiryakioğlu. İstanbul:Varlık, 1973.
- _____. **Cinsel İlişkiler Tarihi**. Çev:Galip Üstün. (stanbul:Gelişim, 1974.
- Mossé, Claude, "Lesbos'lu Sapho," **Batı'da Aşk ve Cinsellik**. Der:Duby Georges. Çev:Ayşen Gür. İstanbul:İletişim, 1992.
- Mutlu, Erol. **Televizyon ve Toplum**. Ankara:Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, 1999.
- Nelmes, Jill. "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu," Çev: Ertan Yılmaz **Sinemasal**. S.2. Kış 1998.
- Oskay, Ünsal. **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**. İstanbul:Yapı Kredi, 1998.
- Öngören, Mahmut T. **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü**. Ankara:Dayanışma, 1982.
- _____. "Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik," **Videosinema**. S.5. Kasım 1984.
- Örs, Hayrullah. **Musa ve Yahudilik**. İstanbul:Remzi, 1966.
- Özgüç, Ağâh. **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul:Parantez, 2000.
- Perinçek, Doğu. **Eşcinsellik ve Yabancılaşma**. İstanbul:Kaynak, 2000.
- Poster, Mark. **Eleştirel Aile Kuramı**. Çev:Hüseyin Tapınç. İstanbul:Ayrıntı, 1989.
- Reich, Wilhelm. **Cinsel Devrim**. Çev:Bertan Onaran. İstanbul:Payel, 1995.
- Ruffié, Jacques. **Cinsellik ve Ölüm**. Çev:Nermin Acar. İstanbul:Sarmal, 1999.

- Saraçoğlu, Gülnaz. "Jean Baudrillard ve Simülasyon," **Sinemasal**. Kış 1998.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul:Kabalıcı, 1998.
- Segal, Lynne. **Gelecek Kadın mı?** Çev:Suğra Öncü. İstanbul:Afa, 1990.
- Soykan, Fetaş. "Türk Sinemasında Kadın." Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1990.
- Süsoy, Yener. "Ayın Yıldızı:Müjde Ar," **Bravo**. Ocak 1982.
- Tanilli, Server. **Yüzyılların Gerçeğı ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş III-XVI. ve XVII. Yüzyıllar**. İstanbul:Cem, 1994.
- Thomson, George. **İnsanın Özü**. Çev:Celâl Üster. Payel:İstanbul, 1991.
- Tolstoy, Leon. "Sanat Nedir?" **Modernizmin Serüveni**. Der:Enis Batur. İstanbul:YKY, 1997.
- Türker, Yıldırım. "Eşcinsel Aşkın Özü Yok," **Radikal İki**. 8 Ağustos 1999.
- Tüzel, Hızır. "Atıf Yılmaz:Filmlerim Tartışılıyor," **Kadınca**. S.87. Şubat 1986.
- Yasalar, Turgut. **Antrakt**. S.16. 1993.
- Yüksel, Şahika. "Kadın Cinselliğı ve Pornografik Yayınlar," **Cumhuriyet**. 8 Mart 1986.
- Yüksel, Şahika. "Bu Bir de Çin'de Var," **Hürriyet**. 11 Haziran 2000.
- Zubritski, Mitropolski, Kerov. **İlkel, Köleci ve Feodal Toplum**. Çev:Sevim Belli. Ankara:Sol, yıl yok.
- T.C. Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı, **Genel Kadınlar ve Genelevlerin Tabi Olacakları Hükümler ve Fuhuş Yüzünden Bulaşan Zührevi Hastalıklarla Mücadele Tüzüğü**. Yayın No: 46. Ankara:Varol Matbaası, 1973.
- Aksoy, Ömer Asım. **Ana Yazım Kılavuzu**. İstanbul:Adam, 1995.
- Devellioğlu, Ferit. **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**. Ankara:Aydın, 1990.

Hançerlioğlu, Orhan. **İnanç Sözlüğü**. İstanbul:Remzi, 1975.

Özön, Nijat. **Büyük Dil Kılavuzu**. İstanbul:YKY, 1995.

Püsküllüoğlu, Ali. **Türkçe Sözlük**. İstanbul:YKY, 1995.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük 1-2**. Ankara:Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.

Cinsellik, Aşk, Evlilik... Gerçekten Değişti mi? **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları**. Ed:Oya Baydar, Derya Özkan. İstanbul:Tarih, 1999.

Erkek Gibi Yetiştirildim. **Hürriyet**. 8 Mart 1999.

Malezya'da Seks Skandalı. **Hürriyet**. 20 Eylül 1998.

Referandum Sonucu Dönme Başkana Hayır. **Radikal**. 1 Aralık 1998.

Seyirci, Türk Sinemasıyla 90'lı Yıllarda Barıştı. **Hürriyet**. 29 Ekim 1998.

Biz Uçkur Derdinde Değiliz. **Radikal**. 31 Temmuz 2000.

Film de Çekeriz İcabında. **Radikal**. 30 Temmuz 2000.

Mektuplardan. **Kaos Gl**. S.55.Mart 1999.