

SIRADIŞI CİNSEL YAŐANTILARIMIZ VE SİNEMAMIZ

Fatma Okumuő*

Özet: *Çalışma, cinselliği toplumsal ve bireysel düzlemde ele almakta ve merkezi sorunsal olarak "1990'lı yılların Türk sinemasında sıradışı cinsel yaşantılar" konusunu incelemeye çalışmaktadır. Bu çalışmada, Türk sinemasında 1980 sonrasında başlayan ve 1990'ların sonuna dek farklı bağlamlarda ve sıkça işlendiği gözlemlenen cinselliğin, hangi vurgu noktalarına değinildiğinin ve 1990'lı yıllarda, sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili yaklaşımların belirlenmesi amaçlanmıőtır. Bu bağlamda, metin içerisinde 1990'lı yıllarda çekilen Türk filmlerinden, genel olarak cinselliği 'esas tema' gibi işleyen filmler arasında, sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin sunumlar ortaya koyan Düş Gezinleri (1992), Dönersen Islık Çal (1992), Denize Hançer Düştü (1992), Hamam (1996) ve Lola ve Bilidikid (1998) filmleri, anlatı yapılarındaki sıradışı cinsel yaşantılarla ilgili öğeler açısından incelenmiő, söz konusu filmlerde, bu olguya getirilen farklı açıklama biçimleri çözümlenmeye çalışılmıőtır.*

Anahtar sözcükler: *Türk sineması, cinsellik, sıradışı cinsel yaşantılar*

OUR OUTRAGEOUS SEXUAL EXPERIENCES AND OUR CINEMA

Abstract: *This study evaluates the sexuality in the dimensions of society and individual, besides it tries to observe "the unusual sexual life in the Turkish Cinema in 1990s" as the major problem. The particular aim of this study is to enlighten the period between 1980 and 1990 in Turkish cinema which processed sexuality frequently and in different aspects; at the same time, as an other goal, it tries to determine the approaches towards unusual sexual lives. In this context, within the Turkish movies which were shot in 1990s, the ones which processed the sexuality as the "main theme" were chosen for the analysis. The movies named, Düş Gezinleri (1992), Dönersen Islık Çal (1992), Denize Hançer Düştü (1992), Hamam (1996) and Lola ve Bilidikid (1998) were observed according to the components relating to unusual sexual lives in their narrative structures. It was tired to analyze different explanation forms towards sexuality in these films.*

Keywords: *Turkish Cinema, sexuality, outrageous sexual experiences*

* Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

SIRADIŞI CİNSEL YAŐANTILARIMIZ VE SİNEMAMIZ

1990'LI YILLARIN TÜRK SİNEMASINDA SIRADIŞI CİNSEL YAŞANTILAR

Doğum-üreme-ölüm. Ruffié'nin (1999:15) deyişiiyle “yaşamın üç perdelik oyununda” her zaman, (yasaklanmaya çalışıldığında bile –belki de en çok o zaman) bilişsel, duyuşsal ve yaşamsal davranışlarıyla insanın oynamaya ‘zevk’le soyunduğu bir rol, cinsellik.

Bir tarafta, “romantik aşk”ın kanatlarını takarak, Pyramus ile Thisbe'den Romeo ve Juliet'e, onlardan Tony ve Maria'ya kadar anlatılagelen ‘ölümsüz aşk’ ya da ‘uğruna ölünesi aşk’ öyküleri eşliğinde, her zaman dozu akıllıca ayarlanmış parlayan gözler, kadife tenler, büyüleyici bakışlar, ısıtılı kadın bedenleriyle süslenen cinsellik; diğer tarafta, çağdaş dünyanın dev ekranlarında, beyazperdelinde, yazılı basınında, aşık olmanın, *aşk uğruna ölmenin ölmediğini* anlatan, zaman zaman kana bulanana, ‘gerçek’ aşk öyküleri eşliğinde, pek de istenen tatları/zevkleri vermeyen cinsellik.

Heteroseksüelliğin ve üremenin, cinsel yaşantılardaki yerinin farklılaştığı dönemlerden, cyberculture, yapay zeka, nanoteknoloji gibi kavramların uçtuğu 2000’li yıllara gelindiğinde ve sonrasında, aşk ve cinsel yaşantı modellerinin nasıl çeşitleneceğini yordamak ise çok güç. En azından bugün, -her ne kadar tarih boyunca görmezden gelinmişse de- farklı aşk modellerimizin olduğunu, dolayısıyla farklı -şimdilik iyimser bir yaklaşımla, sıradışı olarak değerlendirebileceğimiz- cinsel yaşantıların varlığını yadsıyamayacağımız bir dönemdeyiz.

“Toplumsal normal”i yeniden üretenler/temsil edenlerin listesinde yer almayanlar, kendi “toplumsallaşma” tanımlarıyla barışık karanlık köşelerde yaşamlarını sürdürebildiler. Karanlıkta yaşanan bu ‘öykü’ler, ait oldukları toplumla aralarında özgürlükçü bir etkileşim olan ve bunu başarıyla yansıtan filmlerle yine karanlıkta; ancak bu kez farklı bir karanlıkta, sinema salonlarında gün ışığına kavuşmaya çalıştı.

Toplumsal bir olgu olmasının yanında, her şeyden önce bireysel bir işlev taşıyan insanın cinselliği, yalnızca üreme değil, zevk ve şefkat özelliklerini de içinde barındırır. İnsan cinselliğindeki üreme tasarısı ortadan kalktığında ise erotizm oluşabilir ve bu haliyle cinsellik -metinde, tiyatrodan ya da filmde olduğu gibi- tecimselleşebilir (Ruffié, 1999:230).

Bu noktada, ele alınan konunun işleniş biçimi önem kazanır ve genelde sinema tarihine, özeldde 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 kullanıldığını gözlemlenebilir.

Türk sinemasında, 1980'li yılların ikinci yarısında başlayan birey üzerine kurulu psikolojik incelemeler, (Scognamillo, 1998:512) 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 da (Öngören, 1982:126) bu filmde sözü edilen kadın eşcinselliğinin 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 ana tema gibi ele alınışı 1990'lı yıllara denk düşer.

1990'larla birlikte "yeni dünya düzeni" söyleminin etkisiyle, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kültürel anlamda farklı kimlik vurgularından söz edilmeye başlanmıştır. (Işıklı, 1997:72) 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 da bu dönemde öne çıkar (Mutlu, 1998:158).

Yaşanılan 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 cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk sinemasında da ele alınıp işlenmeye, -belki de bu prim yapma özelliği nedeniyle de- kullanılmaya başlanmıştır. Kadın ve erkek eşcinseller, travestiler, fahişeler ve diğerleri, cinsellikleriyle seyirciye sunulmuştur. Sanattan insana giden yolun, dolayısıyla sanatla insanlık arasında bağ kurma işinin, sanatçıların değişik deneyimlerinden ve geniş ölçüde toplumun, sanatın bütün olanaklarından yararlanılarak eğitilmesinden geçen uzun bir yol olduğu (Fischer, 1995:208) da düşünüldüğünde, Türk sinemasında topluma iletmeye çalışılan cinselliğin farklı yönlerine ilişkin yaklaşımların nasıl sunulduğunun tartışılmasının önemi de artmaktadır. Bu noktada, cinselliğin 90'lı yıllara değin işlenmeyen, hatta göz ardı edilen yönlerinin, söz konusu filmler içerisinde nasıl ele alındığı tartışılmalıdır.

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 düşünülme kurtulmuştur.

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

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 (Zubritski, Mitropolski, Kerov, yıl yok:49). 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, kadınlara 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." (Engels, 1992:61).

Tarihsel süreç içerisinde, değişen üretim ilişkileri ve sosyo-ekonomik yapının yanı sıra erkeğin üretilen 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* (1)'lere kapatılır (Michel, 1993:28).

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

Diğer taraftan "Yunan usulü aşk" ya da "Yunan aşkı" olarak da anılan "oğlancılık"ın (erkek eşcinselliği) geçmişinin de çok eskilere dayandırıldığı görülmektedir (Mossé, 1992:35-36; Gramick, 1991:38; Ruffié, 1999:255). Bununla birlikte, bir söyleşimde Foucault, Yunanlar arasında yaşanan oğlancılığın, kabullenilmiş bir yaşam biçimi olmadığını söylemektedir (Foucault, 1994:99).

Daha önce sözü edilen zevk-şefkat-üreme özelliklerinden sonuncusunun 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 (Ruffié, 1999:255).

Bugün, bir sapıklık/sapkınlık olmasından öte, doğal bir farklılık olarak algılanılması gerektiği düşünülen, yine de kimi çevrelerce yadırganan ve reddedilen eşcinselliğin, (Gramick, 1991:36-44; Gordis, 1991:45-52) 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 birer araçtır.

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

Genel olarak şu söylenebilir ki dinler, toplumda yaşanan cinselliğin sınırlarını çizerken, hem kadını hem de erkeği denetim altında tutmaktadır. Birtakım toplumsal yararları olduğu düşünülebilir de zinanın yasaklanmasının 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.

Günümüzde, özellikle modernizmin etkisiyle, sıradışı olarak adlandırılın 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.

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. İnsanlığın üzerinde en çok konuştuğu konunun cinsellik olduğunu vurgulayan Foucault, cinselliğin her alanda bir söyleme dönüştürülerek denetim altında

tutulduğunu imler. Dolayısıyla, cinsellik hakkında konuşmak yasak değildir; ancak *nasil konuşulacağı*nın sınırları belirlenmiştir.

Foucault'un "18. yüzyıldan itibaren cinselliğin cinsten ayrılmaya başlaması ve giderek modern günah çıkarmanın ve anatomo-siyasetin, biyoiktidarın odağı olması..." (Göka, 1998:21) yolundaki görüşleri Giddens'a göre hatalıdır.

Günümüzde modernliğin harekete geçirdiği düşünülen mahremiyetin dönüşümü sürecini yönetmeyi *de facto* üstlendiği iddia edilen kadının cinsel özgürlüğü, romantik aşk ideallerini parçalamıştır (Göka, 1998:22) Buradan hareketle günümüzde, geleneksel çift kavramının (2) sarsıldığı söylenebilir.

W. Reich, (1995) ise "yaşamın cinsel çekirdeği" üzerine düşünülmediğini iddia eder ve "bilinçsiz cinsel kaygı insanları, yaşamı, bir yandan cinsel etkinliğin kılışal reddi olarak yadsırken, öte yandan cinsel ya da devrimci yaşantı biçiminde olumlamaya götürdüğü" düşüncesindedir.

Karşıcinselliğin odak noktası olan üreme, doğanın bir parçası olarak algılanırken, günümüzde, üreme tasarısının içinde bulunmadığı sıradışı cinsel yaşamların 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, eşcinsellik üzerine tartışmaların –özellikle 90'lı yıllarda Türkiye'de- 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." (Yüksel, 2000).

Türk Sinemasındaki Kadınlar ve Erkekler

Türk toplumunda egemen olan ataerki söylem, Türk sinemasına da yansımıştır. Bu bağlamda cinsellik de kadın oyuncuların üstlendikleri karakterlerde yankı bulmuştur. 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 (Evren, 1999:149). 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 ("Seyirci", 1998).

Sözü edilen erkeklerin ortak yönleri olarak hiçbirinin, cinsellikleriyle öne çıkmadıkları söylenebilir. Buna karşın, kadın oyuncular her şeyden önce kadın olarak, dolayısıyla cinsellikleri bağlamında birtakım özellikleri ön plana çıkarılarak izleyiciye sunulmuşlardır.

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 sınıfında 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’nda (Kayalı, 1994:15) 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, “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...” (Evren, 1998:2) sözleriyle anlattığı Cahide Sonku’yu, Ağâh Özgüç “ilk simge, ilk kadın yıldız” (Özgüç, 2000:32) olarak anmaktadır.

Cahide Sonku’nun ardından, aynı dönemin oyuncuları olan; ancak, birbirine zit 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 kızyiken; Belgin Doruk şımarık, güzel, zengin, kentsoylu içi boş kukla bebek” (Evren, 1998:2; Özgüç, 2000:34-35) 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 üzülmediği söylenemez, belki de sonuca ulaşmaya da niyetli değildir. O yaşarken melek olmayı yeğler. Cinselliğinden arındığı için mutludur” (Büker, 1999:7).

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. Bununla birlikte, Türkân Şoray'ın diğer üç isimden farklı olarak, daha çeşitli rollerin kadını olduğu da söylenebilir.

Her ne kadar “güzel ve yetenekli bir oyuncu” olarak görölmesine karşın, “sarışınığı ve Avrupai fiziği, seyircinin onunla özdeşleşmesini zorlaştırdı” (Evren, 1998:2) denilebilir de sarışın, masum yüzlü genç kız tipiyle Filiz Akın, Türk sinemasının romantik kızı olarak adlandırılmıştır.

1963 yılında sinemaya ilk adımını attığı ve Metin Erksan'ın yönettiği “Susuz Yaz” filmiyle Berlin Film Festivali'nde 'Altın Ayı' ödölü 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 (Özgüç, 2000:37-38).

Sözü edilen dörtlünün içinde, Ağah Özgüç tarafından “az gelişmiş bir mahalle kızı” (Özgüç, 2000:37) olarak anılan Fatma Girik, biraz da tuttuğunu koparan, hırçın tavrı nedeniyle zaman zaman “erkek gibi kadın” tanımına uyan rolleriyle Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir.

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

Türk filmlerinde, starın fahişe ruhlu 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 (Evren, 1998:2).

Bu gereksinimi karşılayan isim olarak Neriman Köksal gösterilebilir. Ağah Özgüç, Neriman Köksal (3) için, Selim İleri'den alıntularak “endamı yerinde bir halk kızı” (Özgüç, 2000:34) diyorsa da, “ilk vamp kadın oyuncularımızdan biri” (Evren, 1998:2) olduğu da düşünöldüğünde, bundan çok daha fazlasına göndermede bulunmaktadır. Gerçek yaşamla örtüşen kadının az olduğu ve cinselliğin örtük bir biçimde sunulduğu dönemde, sarışın Neriman Köksal'ın sinemanın görsel etkileyciliğiyle dişiliğini bütünleştirmeyi başardığı vurgulanabilir.

Türk sinemasında cinselliğin, yaşamın gerçek bir parçası olarak ele alınmaya başlandığı/çalışıldığı yıllarda Türk seyircisinin karşısına Müjde Ar'ın çıktığı görölür. 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 savaşımını 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 tiplerinin, yanıltıcı bir özgürlük ortamı yakaladığı düşünülebilir.

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 (Evren, 1998:2).

1980'li yıllarda, Atıf Yılmaz'ın çektiği 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 gerekliydi. 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 (Kahraman, 1985:68). Filmlerde soyunmasının dozunun, içinde bulunduğu toplumun sınırlarına uygun olduğunu düşünen Müjde Ar, "Çıplaklık, çıplaklıktır. Her toplumun ahlak kurallarına göre değişen

bir şey bu. Çıplaklığa ölçüsüz 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” (Süsoy, 1982:25) demektedir.

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, 90’lı yıllarda 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... gibi çeşitlemelerle adını gündemde tutmayı başarabilen ve 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 oyuncularını çıkıyor, 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 (Evren, 1998:2). sözleri, yerinde bir değerlendirme olarak düşünülebilir. Burçak Evren’in açıklamalarına ek olarak Fetay Soykan’ın, (1990) “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” (s.172) sözleri de Türk sinemasında kalıpların kırıldığını imlemektedir.

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 çiplaklıkları ya da soyunmaları bağlamında ele alındığı söylenebilir.

1990'lı Yıllarda Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılara İlişkin Sunumlar Ortaya Koyan Filmler

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, sonuç, bu bireylerin toplumdan dışlanması noktasına kadar gitmektedir.

Türk sinemasında, 1990'lı yıllara ait filmler tarandığında, sıradışı cinsel yaşantılara ilişkin filmlerin, özellikle 1992 yılından başlayarak, söz konusu olmaya başladığı görülmektedir. Düş Gezginleri (1992), Dönersen Isık Çal (1992), Denize Hançer Düştü (1992), Hamam (1996) ve Lola ve Bilidikid (1998) filmleri en belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın Eşcinselliği I: Düş Gezginleri

“Düş Gezginleri” filminde sunulan cinsellikle ilgili öğelere bakıldığında, temelde kadın eşcinselliğinin 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 karşılaşırız. Her ikisi de bu cinsel yaşamı bilinçli olarak seçmiş kadınlar değil; ancak bilinçli olarak benimsemiş kadınlar olarak karşımıza çıkarlar.

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 sürdürmedikleri bir beraberlik olarak kalmaktadır; çünkü onlar, toplumun -bilinçli ya da bilinçsiz-“tektipleştirme” çabalarının başarısız birer sonucudurlar. Her ikisi de cinsel anlamda sıradışı bir seçim yapmıştır. İlişkiyi sürdürmemelerinin temelinde, toplumsal olarak dışlanmalarının ötesinde, toplumsal sınıf ve kültür karşıtlığı da yatmaktadır. 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 yaratılmaktadır.

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 sürdürülebile savaşımları 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.

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

Filmin, genelde kadına, özelden ise cinselliğe bakışını incelediğimizde, 1990'lı yıllardan önceki dönemde gerçekleştirilen Türk filmlerinden ayrıldığını görürüz. Sözü edilen dönemlerde kadının ele alınışı; “mal gibi görülen kadın”, “sahipsiz kadın”, “düşmüş, düşürülmüş kadın”, “baskıcı çevre içindeki kadın” biçiminde başlıklandırılabilirken (Kalkan, Taranç, 1988:80-104), “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.

Travestilik ya da Dışlanmışlık: Dönersen Işık Çal

“Dönersen Işık 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, cinselliğin bastırıldığı ortamlarda, küçük bir çocuğa tecavüz edilmesi gibi sapkın bir biçimde

ortaya çıkan cinsellik vurgulanmaktadır. Filmde olduğu gibi çocuk, ne olup bittiğinin bile farkına varamayacak denli bilgisiz/bilinçsiz olabilmektedir.

Filmdeki cinsellikle ilgili diğer vurgu noktaları, fahişelik ve travestiliktir. “Dönersen Islık 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.

Türk sinemasında travestilere yer verilen ilk film olarak Agâh Özgüç (s.53) tarafından, Muhsin Ertuğrul’un yönettiği, 1923 yılına ait *Leblebici Horhor* filmi gösterilmektedir. Ancak, sözü edilen filmdeki Behzat ile Dönersen Islık Çal’daki travesti arasındaki ayırım belirgindir. Dönersen Islık Çal’da, kendisini gerçekten kadın olarak düşünen, hisseden ve bir travesti olarak yaşamının zorluklarını gözler önüne seren “gerçek” bir travesti ele alınmaktadır.

Filmde çizilen travesti, toplum tarafından cinsel seçimi nedeniyle dışlanmıştır. 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 saçı polisler tarafından kazınmıştır. 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 Islık 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.

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 sonucu elde edebiliriz. 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 çıktığını söyleyebiliriz.

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.

Kadın Eşcinselliği II: Denize Hançer Düştü

Filmde, cinsellik adına ön plana çıkan konunun, Deniz ve İpek arasındaki ilişkiden hareketle kadın eşcinselliği 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 kadın eşcinselliği, toplum tarafından onaylanmama bağlamında ele alınmamaktadır. Toplumla kurulan ilişkiden çok, iki kadın arasındaki ilişki ön plana çıkarılmaktadır. Bu da kadın eşcinselliğinin, çoktan olağan olgular arasında yerini almış, kabullenilmiş bir cinsel seçim olarak algılandığı gibi yanlış bir çıkarılamaya 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 kadın eşcinselliğinin, toplum tarafından olumsuz bir yerde konumlandırılmasından soyutlanarak, bir “arzu” konusu olarak sunulduğu/sunulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak, Denize Haçer 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.

İlk –Belki de Son- Deneyim Anlamında Erkek Eşcinselliği: Hamam

Hamam filminin, erkek eşcinselliğini ana tema gibi ele aldığı konusunda kaygıya kapılınabilir. Bununla birlikte, erkek eşcinselliğinin doğrudan sergileniyor olması anlamlıdır. Filmde söz konusu mekan İstanbul’daki bir erkek hamamıdır ve zamanında, bu hamamın işletilmesi için Madam’ı harekete geçiren nedenlerin sunumu önemlidir:

“Sadece erkeklere özgü eğlence düzenleme fikri hoşuma gidiyor. Bu güçlü aile reislerinin şehrinde tek batılı hamam sahibesi 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 ırak 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”

Özgürce yaşanamasa da varolan erkek eşcinselliği, farklı bir kültürden gelen Madam için olağandır. 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.” (Büker, 1998:7).

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. (4)

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.

“Hamam” filminde, cinsellikle ilgili olarak, özellikle erkek eşcinselliği üzerinde durulmaktadır. Sunulan eşcinsellik, her şeyden önce bir kimlik oluşumunun sonucu olarak ele alınmaktadır.

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

Aynı cinsle ilgi duyanlar (inverts) çocukluklarında 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 (Mondimore, 1997:118).

Her ne kadar Francesco ve teyzesi arasındaki ilişki hakkında ayrıntılı bilgiye sahip değilsek de bu ilişkinin en azından Francesco’nun yaşamını etkilediğini söyleyebiliriz. 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. (5) 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.

İki Farklı Kültürde Sıradışı Cinsel Yaşantılar: Lola ve Bilidikid

Filmde, olayların Almanya’da geçiyor olmasından dolayı eşcinsellik-heteroseksüellik karşıtlığının, Doğu-Batı karşıtlığı içerisinde verilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Geleneksel, ataerkil, otoriter tanımlamalarıyla açıklanan Türk toplumunda cinselliğe yaklaşım da heteroseksüel düzlemde. Dolayısıyla heteroseksist yapılaşmanın Türk toplumunda kurumlaşmış olduğu vurgulanmaktadır. Bu nedenle eşcinsellik, çoğunluk tarafından onaylanmayan bir cinsel yaşam olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Diğer taraftan, bu durumun, yalnızca Türk toplumuna özgü olmadığı da açıktır. Cinsel yaşamları nedeniyle dışlanan kişilerle ilgili olaylar, her toplumda görülmektedir. Filmde, Almanya'daki durumun da çok farklı olmadığını altı çizilmektedir.

Eşcinselliğin doğuştan ya da cinsel bir seçim mi yoksa ideolojik-kültürel bir sonuç mu 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" (Türker, 1999:3) nitelikte olduğunu, "Lola ve Bilidikid" adlı filmle de somutlaştırıldığı söylenebilir.

Bili'nin Lola'ya davranışlarından, ameliyat olmasıyla ilgili sözlerinden ve Murat'a verdiği öğütlerden hareketle, filmde eşcinseller arasında da bir egemenlik ilişkisinin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. 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 Murat, cinsel anlamda da kendini tanımlama çabasıdadır. Filmde, kadınlardan kaçtığını gördüğümüz Murat, Bili'nin "eline düştüğünde" bir erkekten kaçmamıştır.

Diğer taraftan filmde eşcinsellerin yanı sıra sunulan travestilerin konumu da ilgi çekicidir. Filmde, travestilerin barda gösteri yaptıklarını görürüz. "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 travestilik ele alınmaktadır.

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 getirmiştir. Dolayısıyla, sıradışı cinsel yaşam olgusundan da önce, toplumsal ve bireysel bir olgu olarak cinsellik ve Türk sineması arasındaki ilişkinin belirlenmesi, sürecin bütünlüklü olarak anlaşılabilmesinde açılımlı 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 kadın ve erkek eşcinselliği, 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 düşünülmeksizin 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, (1995) “Sinemacılar, bilinçli olsunlar ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler; açıkça ya da kendi kendilerine birtakım sorular sormaksızın”. 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. Dolayısıyla, ortaya konan sinema ürününün, birtakım yanlışlıklar sergilemesinin ötesinde, genelde tüm konular; özelde ise potansiyel bir alıcısı zaten her zaman var olan cinsellik üzerine çok da düşünülmeksizin 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 kendine özgü evreninde, giderek daha kolay 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 kaçınılmaz değişimlere neden olmuştur. Özellikle tecimsel kaygılarla gerçekleştirilen sinemada cinselliğin, daha çok ve kolay alıcı bulması nedeniyle, 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 “eşcinsel sinemasının” oluşumunu engelleyememiştir.

Ancak Türk sinemasında böylesi kapsamlı bir sınıflandırmadan söz edilemediğinden dolayı tartışma, “eşcinsel 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, 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 - 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.

NOTLAR

- (1) **gynéce:** (Yun. Gynakeion). Kadınlar dairesi. Eski Yunanistan'da kadınların yaşadığı, genellikle evin arka tarafında yer alan ve birçok odası bulunan bölümü. (Morali-Daninos, 1974:31). Benzer biçimde dinsel etki, Osmanlı'da kadınların hareme kapatılmasıyla kendini gösterir.
- (2) 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. (Badinter, 1992:244).
- (3) 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
- (4) Filmdeki özdeşleşme konusuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Büker, S. (1998) İstanbul ile Özdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor:Hamam. 25. *Kare*. 22, 7 ve Çomak, N. A. (1999) Huzur'da ve Hamam'da Gizemli Mekân İstanbul. 25. *Kare*. 28, 48-52.
- (5) 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.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara:İmge.
- Baydar, O. (1999). 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları İçinde: Özkan, D. (Ed.). *Cinsellik, Aşk, Evlilik... Gerçekten Değişti mi?*. İstanbul:Tarih.
- Berktaş, F. (1985). Ortaçağda Kadınlar. *Tarih ve Toplum Dergisi*. s.23.
- Bu Bir de Çin'de Var. (2000, 11 Haziran). *Hürriyet*.
- Büker, S. (1998). İstanbul ile Özdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor:Hamam. 25. Kare. 22.
- Engels, F. (1992). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev. K. Somer. Ankara:Sol.
- Esen, Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. Eskişehir:Etam.
- Evren, B. (1999). 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları İçinde: O. Baydar, D. Özkan, (Ed.). *Bizim Yıldızlarımız:Erkek Oyuncular*. İstanbul:Tarih.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. Çev. T. Ilgaz, H. Tufan. İstanbul:Kesit.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*Çev. . C. Çapan. İstanbul:Payel.
- Foucault, M. (1993). *Cinselliğin Tarihi 1*. Çev. H. Tufan. İstanbul:Afa.
- _____ . (1994). *Dostluğa Dair Söyleşiler*. Çev. C. Ener. İstanbul:Hil.
- Gordis, R. (1991). Taking Sides İçinde: R. T. Francoeur. (Ed). *Homosexuality Is Not On A Par With Heterosexual Relations*. Guilford, CT:Dushkin.
- Göka, E. (1980). Bir Terör Olarak Aşk. *Virgül*.
- Gramick, J. (1991). Taking Sides İçinde. R. T. Francoeur (Ed). *Homosexuality and Bisexuality Are As Natural and Normal As Heterosexuality*. Guilford, CT:Dushkin.
- Işıklı, A. (1997). Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme İçinde: I. Kansu (Der.). *Sosyal Politika Açısından Küreselleşme*. Ankara:İmge.

- İlhan, A. (1997). *Hangi Seks*. Ankara: Bilgi.
- Kahraman, H. B. (Haziran 1985). Türk Sineması ve Popüler Kültür. *Sanat Olayı*. S.37.
- Kalkan, F. ve Taranç, R. (1988) *1980 Sonrasında Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Ajans Tümer.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız.
- Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl-Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. Çev. M. Özcan. İstanbul: Ayrıntı.
- Maktav, H. (1998). *1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansıması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. Çev. Ş. Tekeli. İstanbul: İletişim.
- Morali-Daninos, A. (1973). *Cinsel İlişkiler Sosyolojisi*. Çev. Samih Tiryakioğlu. İstanbul: Varlık.
- Mossé, C. (1992). Batı'da Aşk ve Cinsellik İçinde D. Georges (Der.) Çev. A. Gür. *Lesbos'lu Sapho*. İstanbul: İletişim.
- Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.
- Mondimore, F. M. (1997). *Eşcinselliğin Doğal Tarihi*. Çev. B. Kılınçer. İstanbul: Sarmal.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Dayanışma.
- Özgüç, A. (2000). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Parantez.
- Reich, W. (1995). *Cinsel Devrim*. Çev. B. Onaran. İstanbul: Payel.
- Ruffié, J. (1999). *Cinsellik ve Ölüm*. Çev. N. Acar. İstanbul: Sarmal.
- Seyirci, Türk Sinemasıyla 90'lı Yıllarda Barıştı. (1998, 29 Ekim) *Hürriyet*.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Soykan, F. (1990). *Türk Sinemasında Kadın*. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Süsoy, Y. (1982). Ayın Yıldızı:Müjde Ar. *Bravo*.

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

Türker, Y. (1999). Eşcinsel Aşkın Özrü Yok. *Radikal İki*.

Yeşilçam Starları. (1998, 10 Ekim). *Hürriyet*

Yüzler ve İletiler. (1999, 26 Aralık). *Radikal İki*.

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