SİNEMA DİZİSİ 3



TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 2

Yayına Hazırlayan | Deniz DERMAN

BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 3

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz DERMAN
Derleyen|Övgü GÖKÇE

2

Türk Sineması, Ama Hangisi ?
Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar
Türk Sinemasında Dönemler

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 170
Sinema Dizisi 3
ISBN 975-6947-55-1

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2
Türk Sineması, Ama Hangisi? Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar
Türk Sinemasında Dönemler
Yayına Hazırlayan: Deniz Derman
Derleyen: Övgü Gökçe

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Kasım 2001
Kapak Resmi: *Aşk-ı Memnu* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Kardeşler Matbaası
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Deniz Derman / 7

I

SİNEMANIN ALDIĞI BİÇİMLER

Türk Sineması'nda Formel Öğelerin Gelişimi ve Bugünü

Sinemamıza 16. yy'dan, 'Kırmızı'nın Gözünden Bakarsak / **Feride Çiçekoğlu** / 11

Halit Refiğ'in Sinemasında Matematik: *Yasak Aşk Üçgenleri* / **Deniz Derman** / 21

II

SİNEMANIN ANLATTIĞI HİKAYELER

Türk Sineması'nda Hikaye

Yeniden, Ama 'Bize Göre'

Yeniden Yapımlar/Çevrimler

Yeşilçam'ın *Şeytan*'ı Hollywood'un *The Exorcist*'ini Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür vs. / **Savaş Arslan** / 41

İntikam Meleği: Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e / **Melis Behlil** / 57

'Çevremizi Tanıyalım' Ama Hangi Açıdan?

Anlatısal Araçlar

İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Masumiyet* / **Övgü Gökçe** / 69

'Genre'lar, Ama Hangileri?

Öyküsel 'Genre'lar (Türkler)

Düşük Yapan Parodi: *Kahpe Bizans* / **Selim Eyüboğlu** / 81

Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken / **Z. Tül Akbal Süalp** / 89

'Burası' Oradan, Orası 'Buradan'

Dışarıda(n) Türkiye

Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: *Bir Türke Gönül Verdim* / **Ali Murat Akser** / 99

Cüneyt Arkın'ın *Polis Cemil* Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık veya Milliyetçi Sol / **Kaya Özkaracalar** / 113

Türk Sineması ve Biz: *Çamlıca'daki Enişte*miz / **Fatih Özgüven** / 121

'Kadınlarımız', Hangi Açıdan / 'Erkeklerimiz', Ne Bakımdan (AKO)

Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak *Duruşma* Filmindeki İzdüşümleri / **N. Aysun Yüksel** / 133

Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sineması'ndaki Yansımaları: *Dönersen Islık Çal, Düş Gezginleri, Gemide* / **Fatma Okumuş Ergül** / 147

Harem'deki Kadınların Tarih Üzerindeki Egemenliği / **Bige Akdeniz** / 157

Geçmiş, Ama 'Şimdiden'

Tarih Anlayışları

Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı / **Tuna Erdem** / 165

Yorgun Savaşçı Dosyası-Dava Kapandı mı? / **Ayşegül Koç** / 181

III

SİNEMAYI YAZMAK

Türk Sineması'nda Sinema Yazıları

'Üçüncü Sinema', 60'lı Yıllar ve Sinemamız / **A. Cem Güzel** / 193

Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim? / **Dilek Kaya** / 201

Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar / **Nezih Erdoğan** / 219

ÖNSÖZ

Bu çalışma İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü tarafından 30 Haziran -2 Temmuz 2000 tarihleri arasında düzenlenen Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - II Türk Sineması, Ama Hangisi? Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar/Türk Sinemasında Dönemler konferansının tebliğlerinden derlendi. Birinci konferansın tecrübeleri ışığında farklı üniversitelerden katılan genç neslin yeni yönelimler açısından konferansa katkısı hepimizden çok oldu. Bülent Oran, Halit Refiğ, Yavuz Turgul, Kurtuluş Kayalı hem izleyerek hem de bazen tartışmalara katılarak yeni yönelimleri, eskilerle harmanladılar.

Sinemamız 'yeni' bir biçim aldı mı? Türk Sineması hikayeleri nasıl anlattı/anlatıyor? Bize göre yeniden çevrimler nasıl yapılıyor? Yeni filmler durdukları yerden geçmişe nasıl bakıyorlar, zamanı nasıl görüntülüyorlar? Türkiye'de sinema üzerine nasıl yazılıyor, yazılıyor mu? gibi soruları tartışan yazılar konferanstan sonra bu çalışmanın içine yerleşti. Bu soruların bazıları daha kapsamlı, bazıları ise biraz daha dar çerçevede ele alındı. Genç neslin tartışmaları 'sarkastik arkeoloji' bağlamında da görülse de, bu kazılara duyduğumuz ihtiyaç ve orada olanların katkısı olmadan yukarıdaki sorulara cevap veremeyeceğimiz ortaya çıktı. Konferansın son günü Tophane'de güzel bir İstanbul akşamında hatıra fotoğrafı çektirirken kitapların ne zaman çıkacağı da soruldu. İşte şimdi bu da oldu.

Bunun için Bağlam Yayınevi'ne, konferans için benimle çalışan Selim Eyüboğlu, Fatih Özgüven ve Tuna Erdem'e, Nabi Avcı'ya, her açıdan övgüyü hakeden asistanım Övgü Gökçe'ye teşekkür ederim.

Deniz DERMAN

CİNSELLİĞİN FARKLI YÖNLERİNİN 90'LI YILLARIN TÜRK SİNEMASI'NDAKİ YANSIMALARI ÜZERİNE BİR GİRİŞ DENEMESİ: *DÜŞ GEZGİNLERİ, DÖNERSEN ISLIK ÇAL VE GEMİDE*

Fatma Okumuş Ergül

Sanatı, Nietzsche'nin deyişiyle "bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimi" (aktaran Bozkurt 1995: 38) 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 yanılgı olacaktır. 20. yüzyıla damgasını vuran sinema sanatı da diğer sanat dallarıyla birlikte bu işlevi paylaşmaya başlamıştır. Bununla birlikte gerçekliği yeniden üreten ve günümüze değin hiçbir sanat dalında görülmediği kadar ekonomik yapıyla organik bağlar içeren sinema sanatı, bu yönüyle ekonomik sistemin de bir öğesidir. Sanat olmanın ötesinde bir endüstri ve bir kitle iletişim aracı olması nedeniyle de diğer sanat dallarından göreli bir farklılık içerir. Son gözlemde, pazara sunulan filmler, alınıp satılmaları dolayısıyla bir maldır ve tecim nesnesidirler. 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 öğesi olmakla birlikte, toplumsal yapının da bir ürünüdür. Sinemanın ürünü olan filmler ise, içinde bulunulan kültürel, toplumsal, ekonomik, ideolojik, psikolojik vb. ortam aracılığıyla belirlenen sinemanın yalnızca bir parçası konumundadırlar ve ait oldukları toplumla aralarında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur/olması beklenir. Dolayısıyla, film için seçilen ve işlenen konular da o toplumun ürünleridir denilebilir. Bu etkileşimli ve karmaşık yapı içerisinde ise, izleyiciye sunulan, bir yanıyla filmi yaratanların/üretenlerin konuyla ilgili yorumları olmaktadır.

Bu noktada, ele alınan konunun işleniş biçimi önem kazanmaktadır ve genelde sinema tarihine, özelde ise Türk Sineması'na bakıldı-

ğında, her zaman doğrudan filmi oluşturan temel konu olmasa da birçok filmde, cinselliğin işlendiği ya da konuyu süsleyen yan temalardan biri olarak 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 (Morali-Daninos 1973: 191). İnsan cinselliğindeki üreme tasarısı ortadan kalktığında ise erotizm oluşur ve bu haliyle cinsellik -metin, tiyatro ve filmde olduğu gibi- tecimselleşme potansiyeli taşır (Ruffié 1999: 230).

Kuşkusuz sinemanın da -tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibiinsanî olan'a dolayısıyla da cinselliğe duyarsız kalması beklenemez; ancak, bu noktada cinselliğin, pek çok ülke sinemasında olduğu gibi Türk Sineması'nda da bir yanıyla sömürü aracı olarak kullanıldığı söylenebilir (Öngören 1982: 10). 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 olabilmesi olasılığını en başından zedelemektedir. Sıtkı Erinç (1995: 102), 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."

Ortaya konan sinema ürününün "eğlendirme"yi birincil 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." (Fischer 1995: 207). Bununla birlikte, sanat eserine "eğlendirici olmamak" gibi bir önkoşul kuşkusuz getirilemez; ancak eserin, 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 vardırdığıdır" (Erinç 1995: 106).

Ekonomik bir öğe 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 Sineması'nda da bu anlayışta filmler çekilmiş ve "müşterisi" çok olan cinsellikle ilgili konuların bir sömürü aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Türk Sineması'nda Cinsellik

Türk Sineması'nda, 1980'li yılların ikinci yarısında başlayan birey üzerine kurulu psikolojik incelemeler (Scognamillo 1998: 512), 1990'lı yıllarda bireyin marjinal cinselliğini ele alma çabaları doğrultusunda bir değişim gösterir. Bir cinsel seçim ya da bir ilk -ve belki de son olabilecek- deneyim anlamında da yaşanabilen eşcinselliğin, Türk Sineması'nda doğrudan ele alınışı 1990'lı yıllara karşılık gelmektedir.

1990'larla birlikte "yeni dünya düzeni" söyleminin doğrudan/dolaylı 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 aynı dönemde daha da öne çıkmıştır (Mutlu 1999: 158).

Bu dönemde yaşanılan popülerleşme eğiliminden sinema ve sinemanın ele aldığı konular da kendine düşen payı almıştır. Aynı süreç içerisinde, popüler bir öğe olarak "marjinal cinsellik" de fazlasıyla prim yapmaktadır. Dolayısıyla artık, Türk Sineması'nda 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 sıra dışı olarak adlandırılan birtakım cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk Sineması'nda da ele alınıp işlenmeye, -belki de bu prim yapma özelliği nedeniyle de- kullanılmaya başlanmıştır. Lezbiyenler, homoseksüeller, travestiler, fahişeler ayrıksı cinsel kimlik-

leriyle; bir biçimde sistem dışına itilmiş insanların o güne dek çok da tanık olmadığımız/olmak istemediğimiz toplumsal/kültürel/politik gerçeklikleri de cinsellik dolayımıyla seyirciye sunulmaya başlanmıştır. Bu anlamda, 90'lı yılların Türk Sineması'nda üç film, örnek olarak ele alınabilir: Kadın eşcinselliğini sunan *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992), bir travesti ile bir cücenin yaşamını sunan *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992) ve metaforik bir tecavüz olgusunun yer aldığı *Gemide* (Serdar Akar, 1999).

Kadın Eşcinselliği: *Düş Gezginleri*

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

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. Anjelik (diğer isimleriyle Melike ya da Havva) 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 Anjelik'ten "nasıl yaptıklarını" anlatmasını istediğinde, dinlemekle kalmayacak, birlikte olacaklardır. Böylece, Nilgün'ün cinsel anlamdaki ikinci deneyimi bir kadınla olmuştur.

Her ikisinin de bu cinsel yaşamı benimsemelerinin yanı sıra her ikisi de birbirini sevmektedir. Bu anlamda, aralarındaki ilişki bir seks ilişkisi değil, gerçek bir aşk ilişkisi görünümündedir.

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

Elbette, toplum tarafından "sıra dışı" 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"[1] çabalarının "başarısız" birer sonucudurlar. Her ikisi de cinsel anlamda sıra dışı bir seçim yapmışlardır. Filmde, özellikle üzerinde durulması gereken nokta, bundan sonra yaşamlarının ya da birlikteliklerinin, sıra dışı 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, Anjelik'in, Nilgün'ün yanında soyunurken utanması, Anjelik'i genelevden kurtaranın Nilgün olması, Nilgün'ün evin parasal geçimiyle, Anjelik'in 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 bulunulmaktadır. 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. Bu görüntüler, eşcinselliği yalnızca "olağan" ve "doğuştan" kılar. Diğer taraftan eşcinselliğin, "meta ekonomisinin olağanüstü derinleşmesinin ürünü" olduğu yolunda da görüşler bulunmaktadır (Perinçek 2000: 10-11). 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 bacağını okşaması ve sağlık ocağına göğsünde bir sertlik olduğu gerekçesiyle gelerek Nilgün'ün, göğsüne dokunması için ortam hazırlaması buna örnek gösterilebilir.

Filmin, genelde kadına, özelde ise cinselliğe bakışını incelediğimizde, 1990'lı yıllardan önceki dönemde gerçekleştirilen Türk filmlerinden ayrıldığını görürüz. Sözü edilen dönemlerde kadının ele alınışı;

[1] 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 çıkarınadır. Nelmes, Jill (1998) "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu," Çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal,* S.2, s.92.

"mal gibi görülen kadın", "sahipsiz kadın", "düşmüş, düşürülmüş kadın", "baskıcı çevre içindeki kadın" biçiminde başlıklandırılabilirken (Kalkan ve Taranç 1988: 80-104), *Düş Gezginleri*, bu başlıkların dışında, "kadın eşcinselliği"ni ele almaya "aday", bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktadan hareketle *Düş Gezginleri* adlı filmin, Türk Sineması'nda kadın eşcinselliğini doğrudan ele almaya çalışan ilk film olduğu söylenebilir.

Filmde sunulan cinsellikle ilgili bir diğer vurgu noktası da fahişeliktir. Bu filmde de 1990'lı yıllarda gerçekleştirilen diğer örneklerinde gördüğümüz gibi, kadının nasıl fahişe olduğuyla ilgilenilmemektedir. Hatta Nilgün, Anjelik'e nasıl fahişe olduğunu sorduğunda, yanıt alamamıştır; çünkü bunu Anjelik bile anımsamamaktadır. Dolayısıyla şu söylenebilir ki, Türk Sineması'nda artık, en azından klişe ve gerçekliğe bizi yabancılaştıran yapay anlatı "kalıpları" içerisindeki "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.

Sonuç olarak, *Düş Gezginleri* filminde sunulan cinsellikle ilgili öğelere baktığımızda "kadın eşcinselliği"nin ele alınması bağlamında, Türk Sineması'nda bir ilk örnekle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Bununla birlikte filmin, fahişeliği başlangıç şekli nasıl olursa olsun, "yaşamın yok edilemeyen, dönüştürülemeyen ve büyük olasılıkla da uzun süre var olacak bir gerçeği" olarak ele alması onu farklı kılan noktalar arasındadır: En azından Türk Sineması'nda fahişeliğin ele alınış biçiminin değiştiğini imleyen örneklerden biri olması nedeniyle.

Travestilik ya da Dışlanmışlık: *Dönersen Islık Çal*

Dönersen Islık Çal adlı filmde, hiçbir karakterin adının olmayışı dikkat çekicidir. Her karakter, temsil ettikleri rollerle anılırlar: Travesti, cüce, pezevenk, fahişe vb. Cüce ile travesti arasındaki ilişkiye baktığımızda, öncelikle ikisinin de sıra dışı özelliklerinden ötürü toplum/sistem dışına itilmiş olduklarını görürüz.

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

Cücenin, travestiye oranla konumu daha iyi görünmektedir. 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 biri olarak sunulmaktadır.

Bu filmde travestiliğin, yaşamları sıra dışı 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, *Düş Gezginleri*'ndeki gibi, doğrudan cinselliğin vurgu noktalarından birini ele alma çabası içerisinde olmadığı gözlemlenmektedir. Filmde, gerçekten "adsız kahramanlarımız" vardır. Yukarıda vurgulandığı gibi, farklı cinsel yaşamlar, 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 düşündürtmesi anlamında bir kahraman yaratılmıştır. Diğer 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 Sineması'nda bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

Cinsel Şiddet: *Gemide*

1990'lı yıllarda, yalnızca cinsel şiddetin değil, -Amerikan sinemasındaki örneklerinden hareketle- her alandaki şiddetin estetiği ya da felsefesi adına yapılan tartışmaların/yorumların oldukça geniş bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Bu tartışmaların ortasındayken, cinsel şiddet ve sanat arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, ilk anda akla gelen

isimler olarak Marquis de Sade (1740-1814) ve Sacher-Masoch'un (1836-1895) yazınsal alanda yaptıklarını anımsamamak olası görünmüyor. Bu iki ismin, cinsel şiddetin estetiği ya da felsefesi bağlamında yaptıkları ile bir sanat olarak sinemada yapılanlar karşılaştırılabilir mi sorusu da akla ilk gelecek soru gibi görünüyor!

Cinsel şiddetin, 90'lı yıllarda Türk Sineması'nda farklı bir bağlamda ele alındığını söyleyebileceğimiz bir filmden söz edebiliriz: *Gemide*.

Filmde, cinsel şiddet anlamında söz konusu olan, tecavüzdür. Her ne kadar filmde kaptanın, "gemi gibidir memleket" sözleriyle vurgulanmaya çalışılan, "gemi-devlet özdeşleştirmesinden" (Kıraç 2000: 11-17) 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." (Lipovetsky 1999: 30) formülünü doğrularcasına, kıyıda izlenen porno film görüntüleriyle birlikte tecavüz sahnelerini izleriz. Bununla birlikte, filmdeki tecavüz sahnelerinin "büyük ölçüde pornografi" (Algan 1999: 58) 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. Dolayısıyla, *Gemide* filminde porno filmlerde olduğu gibi erkeğin de kadının da cinsel organlarını görmeyiz; ancak bir cinsel şiddet olarak tecavüzü izleriz.

Az önce uzaklaştığımız metaforik anlatıma geri dönersek eğer, filmde sunulan cinsel şiddeti, varolan sistem içindeki dengesizlikle ya da yaşamın her alanına uygulayabileceğimiz "düzen/düzülen ilişkisi" (Oskay 1998: 206) 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*" *(Oskay 1998: 205).*

Son gözlemde yalnızca, tecavüze uğrayan yalnızca *Gemide*'ki sessiz kadınlar değil, içinde bulunduğumuz çürüyen kültürel ortam içindeki herkestir.

Sonuç Yerine

Türkiye'nin entelektüel yaşamında bir anlamda "keşfedilen" birey ve cinsellik konularından cinselliğin, 1990'lı yıllarda Türk Sinema-

sı'nda değinilen vurgu noktalarından ve ele alınış biçimlerinden hareketle, bu dönemde gözlemlenen cinsel konulara daha çok değinilmesinin nedeni olarak, amacı eğlenme isteğinden kazanç sağlamak olan bir "yığın sanatı" yaratıcıları ve yayıcıları gösterilebilir. Özellikle son yıllarda "çok izlenen" Türk filmlerinin hemen hepsinde, cinselliğin şu ya da bu şekilde sunulduğu gözlemlenmektedir ki bu filmlerin izleyici ile "rahat" iletişim kuran, Amerikan filmleri temposunda filmler olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki, filmin bir Türk filmi olduğunu aklımızda tutmasak, rahatlıkla bir Amerikan filmi izlediğimize inandırılabiliriz. Dolayısıyla asıl sorunun Türk Sineması'na ait bir dilin, henüz tam anlamıyla oturtulamamış olmasından kaynaklandığı iddia edilebilir.

Diğer taraftan son dönemde, cinsel yaşamlarından dolayı değilse de başka nedenlerle yaşamın kıyısında köşesinde kalmışları anlatan filmlerden -son örneklerinden biri olarak *Üçüncü Sayfa, Mayıs Sıkıntısı* vb. gösterilebilir- de söz edebiliyoruz; ancak bu tür filmlerin izleyici sayısının diğerleriyle kıyaslanamayacak kadar az olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla bu filmler de izleyici ile buluşamıyor.

Sinemanın ürünleri olan ve ekonomik, toplumsal, kültürel, ideolojik, psikolojik vb. gerçeklerden doğan filmler de diğer sanat eserleri gibi 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.

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 olduğu (Fischer 1995: 203) 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 Sineması'nın 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" (1998: 105), sistemin *sanatçısı* da bunu bilerek hareket etmektedir.

Kaynakça

Algan, Necla (1999) "Antalya Film Festivali'nde Türk Filmleri" *25. Kare*, S.26, s.55-58.

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

Erinç, Sıtkı M. (1995) *Kültür Sanat Sanat Kültür,* İstanbul: Çınar.

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

Işıklı, Alpaslan (1997) "Sosyal Politika Açısından Küreselleşme," *Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme,* Der. Işık Kansu. Ankara: İmge.

Kalkan, Faruk ve Taranç, Ragıp (1988) *1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Kadın,* İzmir: Ajans Tümer.

Kıraç, Rıza (2000) "Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm" *25. Kare,* S.31, s.11-17.

Lipovetsky, Gilles (1999) *Üçüncü Kadın,* Çev. F. Nayır Deniztekin. İstanbul: Varlık.

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

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

Nelmes, Jill (1998) "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu," Çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal,* S.2. s.71-94.

Oskay, Ünsal (1998) *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım,* İstanbul: YKY.

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

Perinçek, Doğu (2000) *Eşcinsellik ve Yabancılaşma,* İstanbul: Kaynak.

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

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi* İstanbul: Kabalcı.

Fatma Okumuş Ergül
Öğretim Görevlisi ve
Yüksek Lisans Öğrencisi
Anadolu Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü