Türk Sinemasında
CİNSELLİĞİN TARİHİ

AGÂH ÖZGÜÇ





BROY YAYINLARI:46
SİNEMA DİZİSİ:2
Ekim 1988

AGÂH ÖZGÜÇ

Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi

Düşlerimizin odağı, hayatımızın temeli kadın.. Onca istediğimiz, özlemini bir hançer gibi derimizde duyumsadığımız, ama örseledigimiz, hırpaladığımız, gelenek deyip, görenek deyip, namus deyip, onur deyip en acımasız biçimde eziyete, baskıya, giderek kıyıma uğrattığımız kadın... Onunla da onsuz da yapa madığımız kadın...

ATİLLA DORSAY

SUNU

1965 yılıydı...

Giovanni Scognamillo ile bir kitap hazırladık. Adı *Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik*'ti. Ve türün ilk kitabı olacaktı. Tümüyle cinselliği ve konunun çok derinlerine inmese de tarihsel gelişimini içeren bu kitaba yayıncı ararken, karşımıza gazeteci **İlhan Engin** çıktı. Onun aracılığıyla, **James Bond** türünde polisiye kitaplar yayınlayan bir editöre gittik. Kitap basıldı... Ne var ki kapaktaki fotoğrafla kitabın hiç ilgisi yoktu. Yayıncı, kapağa yabancı bir kadının çıplak fotoğrafını koymuş, adını da *Yerli Sinemada Seks*, olarak değiştirmişti. Bu arada bazı fotoğraflar nedeniyle kitap, mahkeme kararıyla toplatılmasın mı? Tam düş bozumuna uğradık... Hadi elimizde **Metin Erksan**'ın kartı, olaya bir çözüm bulmak için Üniversite koridorlarını aşındırıp, Sayın **Çetin Özek**'i arayışım... Böylece boyumuzun ölçüsünü aldık daha ilk kitabımızda.

1965 yılındaki **"cinsellikle ilgili ilk kitap deneyimim"**den sonra, yine aynı konuyu içeren bir çalışma hazırlamıştım. Adı *Türk Sinemasında Erotizm 1914-1975*'ti. Ve hemen bir yayıncı buldum. Editör, şu koşullarla kitabın basımını üstleneceğini söyledi:

Erotizm lafından kimse anlamaz. Gel biz erotizm yerine "seks" sözcüğünü koyalım. Bir de kapağın bir yerine "fotoğraflarla" lafını ekleyelim.

"Peki" *dedim.* ***" Erotizm yerine cinsellik olsun bari".*** *O da kabul olunmadı. Böylece kitabın adı değişti ve* Türk Sinemasında Seks *oldu. Bir türlü kapakta* **Erotizm** *deyimini kullanmak kısmet olmadı. Ve kitap yirmi binin üzerinde sattı. Ancak "seks" sözcüğünü, beğenisi değişik okurun dışında kimse tutmuyor, olaya burun kıvırıcı bir gözle bakıyorlardı. Oysa, kitabın içeriği dıştan bakıldığı gibi öyle hafif değil, ciddi bir araştırmaya, Türk sinemasındaki cinselliğin tarihsel gelişimine ışık tutuyordu. Ama gelin de anlatın... Türk sinemasında cinsellik olayı 1975'lerden sonra hızlanıp biçim değiştirince, aynı konuyu içeren iki kitap daha hazırladım. Ve böylece sinema kitaplığında bir* ***"cinsellik üçlemesi" oluştu...Ülkemizde en çok satan sinema kitapları bu "üçleme"dir.***

Bu satırlar, *Türkiye'de Sinema Kitapları Yayıncılığı* adıyla Cumhuriyet Kitap Kulübünün Temmuz 1985 tarihli Katalog'unda yayınlanan yazıdan bir alıntıdır. Geçmişte kalan bu anıları yeniden yaşarken, bu satırlara küçük bir ek yapmak zorunluğunu duydum. Şöyle ki: Yıllar sonra daha ciddi ve çok daha anlayışlı bir editör sayesinde nihayet "seks" yerine "cinsellik" sözcüğünü kullanabildik...

İşte elinizdeki bu kitap, önceki araştırmalarla ilgisi olmayan, cinsel çeşitlemelerin türlerine göre ayrılan özgün bir tarihçe ve özellikle de geçmişte kalan bir "yayın serüveni zinciri"nin amacına ulaşmış olumlu bir halkasıdır.

AGÂH ÖZGÜÇ

AGÂH ÖZGÜÇ'ÜN BU KİTABI ÜZERİNE

Bizde bazı uğraş alanlarının okumayazmayla uzak-yakın bir ilintisi yoktur. Onca meraklısına karşın sinema sanatımız da böyle okuryazarsız sürüp gitmiştir. Bizde, magazin üstü dergi, eleştiri dergisi ilgi devşirmez. Sinema sanatımızı hakkıyla değerlendiren bir iki eser ancak bulursunuz. Son yıllarda sinema kitaplarının sayısında ufak tefek bir artış göze çarpıyorsa, bu, doğrudan doğruya birkaç Donkişot'un kişisel çabasıyladır.

***Agâh Özgüç'ü** de bu **Donkişot'ların** başlıcalarından saymak gerekir kanısındayım. Nice yıllardan beri sinemamızın film kronolojisini sunan*

kitapları, dergilerde sık sık rastladığımız eleştiri ve incelemeleriyle o, sevgi ve hayranlık beslediği sanat dalının okuryazarı olmayı yeğlemiştir, hem de sessiz sedasız, çelebi bir çalışkanlıkla.

Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, *Özgüç'ün yeni verimi. Bu, sözünü fazla uzatmayan kitap, sinemamızın cinsellik sorununa yaşanan hayattan örneklerle, verilerle ve pratiğin sözlüğüyle yaklaşmayı yeğliyor. Araştırmacı, ele aldığı sorunu yazıya dökerken, konuyu belirleyen örnek ve verilerin üstünde olmamayı, başka bir deyişle kılgının çerçevelediğine üstten bakmamayı özellikle yeğlemiş gibi.*

Kitap, sinemamızın, yani en yaygın, en popüler sanat dal ve alanımızın cinsel değerlendirişini tasvirci bir anlatımla dile getirmekte. İleride meselenin sosyolojisine eğilecekler için yararlı bir kaynak olabilecektir kanısındayım.

Agâh Özgüç*'ün nesnel kalmayı yeğleyişine karşıt olarak, ben ayraç açıp, Türk sinemasının son yıllardaki cinsellik değerlendirişleri konusundaki düşüncemi de yeri gelmişken belirtmek isterim. Öyle sanıyorum ki,* ***sinemamız****, birkaç eser dışta tutulursa, daha ilk adımda* ***erotizm yerine pornografiyi seçmiştir.*** *Sanatta cinsellikten konuşabilmek ancak erotik ifade edişlerle mümkündür. Yoksa, bizim sinemamızdaki gibi, çokluk, erotik olsun diye yola çıkılmış girişimler, pornografide takılıp kalır. Zaten asıl müstehcenlik de burada başlamaktadır. Unutmamak gerekiyor ki, olabildiğince güdümsüz olsun, sanatta erotizm, insanı mahkûm etmek yerine anlamak, kavramak ve tartışıp çözümlemekle tanıştırmaya yardım eder. Bu da ticarî amaçların hepten dışındadır.*

Şimdi sözü Sayın ***Agâh Özgüç****'e bırakıyorum..*

TÜRK SİNEMASINDA
CİNSELLİĞİN TARİHİ

AGÂH ÖZGÜÇ

- *BÖLÜM 1*/Türk Sinemasında Yabancı Kadınlar/ (*Bravo*, aralık '86)
- *BÖLÜM 2*/Türk Sinemasında Kadın Kişilikleri/ (*Kadınca* aralık'82-ocak'83)
- *BÖLÜM 3*/Türk Sinemasında Travestiler/ (*Erkekçe*, Kasım '86)
- *BÖLÜM 4*/Türk Sinemasında Fahişelik ve Hayat Kadınları/ (*Bravo*, mayıs'87)
- *BÖLÜM 5*/Kırsal Kesimde Şalvarlı Erotizm/ (*Erkekçe*, ocak '88)
- *BÖLÜM 6*/Türk Sinemasında Cinsel Zorbalık/ (*Erkekçe*, şubat '86)
- *BÖLÜM 7*/Striptiz Sahnelerinde Cinsellik/ (*Bravo*, kasım '86)
- *BÖLÜM 8*/Türk Sinemasında Toplu Sevişme/(Orji)/(*Erkekçe*,mart'86
- *BÖLÜM 9*/Türk Sinemasında Fetiş Tutkular/ (*Bravo*, şubat '87)
- *BÖLÜM 10*/Gençlik Filmleri ve Erotizm/ (*Bravo*, mart '87)
- *BÖLÜM 11*/Türk Sinemasında Lezbiyen İlişkiler/ (*Playmen*, aralık '85)
- *BÖLÜM 12*/Türk Sinemasında Pornografi/ (*Erkekçe*, mayıs '87)
- *BÖLÜM 13*/Sosyal İçerikli Erotik Filmler/ (*Bravo*, ocak '87)
- *BÖLÜM 14*/Olgunluk Çağını Yaşayacak Kadınların Erotizmi/ (*Playboy, aralık '87*)
- *BÖLÜM 15*/ *Türk Sinemasında Cinsel Fanteziler*

TÜRK SİNEMASINDA YABANCI KADINLAR

"...Mürebbiye rolünde Madam Kalitea, cidden rolünü pek iyi anlamıştı. Senaryoda gösterilecek her şeyi mükemmelen ifa etti. Çehresi, gözleri, evzaı dessas kokot ruhlu mürebbiyeyi tamamen ifa ediyordu". İşte 1919 yılının Mayıs ayında, "Müzei Askeri" salonunda basın mensuplarına ve davetlilere özel olarak gösterimi yapılan *Mürebbiye* için, 1 Haziran 1335 (1919) sayılı *Temaşa* dergisinde **İ. Galip Arcan** böyle yazıyordu1. Ve **"kokot ruhlu mürebbiye"** olarak tanımladığı **Madam Kalitea** ise, Türk sinemasının yabancı uyruklu **"ilk kadın"**larından biriydi. Dönemin ünlü tiyatro sanatçısı 62 yaşındaki **Ahmet Fehim**'in **Hüseyin Rahmi Gürpınar**'dan sinemaya uyarladığı **Mürebbiye**'de Rum asıllı Madam Kalitea, erkekleri baştan çıkaran Fransız yosması **Anjel**'i canlandırır. Madam Kalitea, 1919 yıllarının modasına göre toplu yüzlü, iri göğüslü, etine dolgun, akça pakça bir kadın tipidir. Ve dönemin **"münekkit"**i **İ. Galip Arcan**, Madam Kalitea'dan övgüyle söz ettiğine göre, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898 yıllarında yayınlanan romanındaki yosma Anjel tipine, demek ki uygun düşüyordu.

İLK ÖPÜŞEN KADIN OYUNCU MADAM KALİTEA MI?

Türk sineması tarihinde, "kadın kahraman" üzerine kurulan "ilk film"dir *Mürebbiye*. Filmin kahramanı **Anjel,** yaşlı sevgilisi **Maksim**'le Paris'ten İstanbul'a gelir ve onu, kaldıkları otelde karşılaştığı bir delikanlıyla aldatır. Bu arada dostu Maksim, onları odada kucaklaşıp öpüşürlerken yakalayınca da Anjel'i otelden kovar. Olaydan sonra ise genç kadın, bir Türk ailesinin yanına sığınarak mürebbiyeliğe başlar. Ve Anjel bu arada **Dehri Efendi**'nin yalısındaki tüm erkekleri baştan çıkarır. Filmin finalinde ise genç âşık **Şemi**, geçirdiği bir



Madam Kalite,
***Mürebbiye'*de...**

buhran sonucu Anjel'in odasına zorla girer ve aynalı dolabı açtığında içinden babası Dehri Efendi çıkar. Traji-komik bir "son"dur bu.

Bir buçuk saatlik filmin, yalnızca belge olarak kalan "çekim listesi"nden anlaşıldığı gibi *Mürebbiye*'nin genel akışı bir komedi havası içinde sürdürülür. Ayrıca Ahmet Fehim'in, filmdeki cinsel durumları, yani Anjel'in ayna önünde soyunup yatağa girmesi ve Şemi Bey'in yatağın önünde diz çökerek onu öpmesi gibi sahneleri, dönem koşullarına uygun biçimde "saf ve edepli" olarak görüntülediği yazılır. Buna karşılık filmdeki "Erkek delisi yosma"nın bir Fransız olmasının en çok da İstanbul'daki işgal kuvvetleri kumandanlarından Fransız generali **Francdet d'Esperey**'i kızdırdığı bilinir.

Bir tarihsel belgeye göre de Türk sinemasında **"İlk öpüşen kadın" oyuncu**, yabancı uyrukludur, yani **Madam Kalitea**'dır. Kaldı ki 1923 yıllarından önce "Osmanlı ahlak anlayışı"na göre, Müslüman kadınların değil filmlerde öpüşmeleri, sahneye çıkmaları bile yasaklanmıştır. Bu nedenle de "Atatürk Türkiyesi"nden önceki yerli filmlerde oynayan kadın oyuncuların tümü, **Arşak Benliyan** Kumpanyası'ndaki Ermenilerden ya da Beyaz Ruslardan oluşuyordu. İşte gene *Mürebbiye*'de **Eda Kalfa**'yı canlandıran, **Bayzar Fasulyeciyan** adlı bir Ermeni kadınıdır.

Madam Kalitea'dan önce, bir Türk filminde oynayan yabancı kadın oyuncu da **Eliza Binemeciyan**'dır. Ancak, 1917 yılında **Sedat Simavi**'nin yönetmenliğini yaptığı *Pençe*'de Binemeciyan'ın iki kadın oyuncudan hangi tipi canlandırdığı, filmin kopyaları kayıp olduğundan bilinmiyor. Aynı yıl, yurtdışında çekilen "ilk Türk filmi" olan **Celal Esat Arseven**'in *Koruyan Ölü*'sünde (Die Tote Wacht) iki kız kardeşten birini oynayan **Lydia Ley** adlı yabancı bir kadın görürüz.

BİNNAZ ROLÜNDE MATMAZEL BLANCHE

Ahmet Fehim, ***Mürebbiye***'nin ardından bu kez ***Binnaz***'ı beyazperdeye uyarlar. Lale Devri'nin fettan kadınlarından ***Binnaz***'ın üzerine kurulan öykü, **Yusuf Ziya Ortaç**'ın manzum oyunundan aktarılmıştır. Saraylar, zindanlar gibi tarihi dekorlarda çekilen ***Binnaz***, ayrıca Türk sinemasında "ilk tarihsel film" denemesi sayılır. Ve Efe Ahmet'le Hamza Bey'i peşinden koşturan Binnaz rolünü de yabancı uyruklu Matmazel Blanche oynar. Ama film gösterildiğinde ne ***Binnaz***, ne de rolü oynayan Matmazel beğenilir. 1919 yılında ***Temaşa*** dergisinde K.R. imzasıyla yazılan eleştiride film kıyasıya tenkide uğrarken, **Matmazel Blanche** güzel olmasına karşılık pek "çekici" bulunmaz.

---

1 Bkz.: Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, Artist yayınları, 1962, sh. 51

İşte 1917 yıllarından 1923'lere, yani Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süre içinde, Türk filmlerinde irili ufaklı rollerde bir dolu yabancı kadın görürüz. Bunlar, genelde azınlık oyuncularıyla, Çarlık rejiminin sona ermesiyle İstanbul'a yerleşen Beyaz Rus'lardır. Örneğin **Muhsin Ertuğrul**'un 1922 yılında yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk*'ta başrol oynayan **Anna Mariyeviç**, bu Beyaz Rus'lardan biridir. Mütareke yıllarında İstanbul'un Şişli semtinde yaşanan gerçek bir olaydan yola çıkan filmde kötü yola düşmüş **Mediha**'yı büyük bir başarıyla oynadığı söylenir. Gene sözünü ettiğimiz filmde **Mariyeviç**'in yanı sıra, öteki rolleri üstlenen kadınların tümü, azınlık oyuncularıdır. Şöyle ki: **Lian Console** İffet'i, **Roza Felekyan** Büyük Hanım'ı, **Aznif Mırakyan** Ziynet'i ve **Siranuş Aleksanyan** Anne'yi oynarlar.

CUMHURİYET'TEN SONRA

Türk sinemasındaki yabancı kadın oyuncuların, **Muhsin Ertuğrul**'un Cumhuriyet sonrası filmlerinde giderek sayılarının azaldığı görülür. Çünkü, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle "yasak" kalkmıştır. Yani Müslüman Türk Kadınlarının Türk filmlerinde yerlerini almasıyla sinemaya beklenen "taze kan" gelmiştir böylece. Ve **Elena Artinova**, bu dönemden kalan son oyunculardan biridir...

Eski yabancı kadın oyuncular giderek dönemlerini kapatırken 1931 yıllarında bu kez bir başka dönemin kapıları açılır. Yabancı uyruklu kadın sanatçılar, **"ortak yapım"**lar (yani bu tür prodüksiyon çalışmaları) nedeniyle Türkiye'ye gelmeye başladılar. İşte **"Türk - Mısır -Yunan"** ortak yapımı olan *İstanbul Sokaklarında* adlı filmin çekimi ülkemize dışarıdan gelen ilk yabancı kadın, Mısırlı şarkıcı **Azize Emir**'le gerçekleştirilir.

1933 yılında **Muhsin Ertuğrul**'un yönettiği *Fena Yol* da, bir Türk-Yunan ortak yapımıdır. Ve kadın oyuncuları da Yunanlı **Marika Kotopuli** ile **Kiveli**'dir. Çok çirkin olduğu için kimsenin yüzüne bakmadığı **Kristina** ile aşifte ruhlu ar-

kadaşı **Hrisula**'nın öyküsünü izleriz. Tüm zamanlarını aşk maceralarıyla geçiren, Marika Kotopuli'nin oynadığı **Hrisula**, bir berber kalfasıyla sevişir. Sonra da zengin bir adamın olur. Daha sonra da arkadaşı Kristina'nın kardeşine kaçar... Ve arkadaşını kıskanan çirkin **Kristina** da artık kötü yola sapmaya hazırdır.

Bu ortak yapımların dışında, özellikle de tarihsel filmlerde Yunanlı kadın oyuncular, 1950'li yıllardan sonra küçük rollerle boy göstermeye devam ederler. **Sylvia Degandi, Efi Palmi, Rena Vlahopulo** (*Affet Beni Allahım*), **Katya Linda** (*Beyoğlu Güzeli*) gibi... Bu arada **Pola Morelli** ile **Luiza Nor**'u da tanırız. Ne var ki hiçbiri ne birer "yıldız", ne de uluslararası üne sahip kişiliklerdi. Sadece isimleri yabancıdır... Bunlardan sonra gelen **Kika Poli** ve **Keti Dalmas** da öyle.

Münir Hayri Egeli'nin **Refik Halit Karay**'ın aynı isimli romanından uyarladığı *Nilgün*'deki Alman asıllı **Erika Ramberg**, oyuncu olarak belki biraz farklıdır. 1955 yılında **Lütfü Akad**'ın yönettiği *Beyaz Mendil* 'de **Fikret Hakan**'la oynayan **Ruth Elizabeth** de bir Alman kızıdır. Ve köylü kızı Zeliha'yı oynayan Ruth Elizabeth, bir yabancı olarak bu rolde pek yadırganmaz. *Bir Kadın Tuzağı*'nda **Eva Palmer**, *Karasu*'da **Mari Blanchard**... Ve yabancı kadın oyuncuların Türk sinemasındaki serüveni, hızla 1960'lara doğru uzanır.

ÇIPLAKLIK GİZELLE DALİ İLE BAŞLAR

Faruk Kanç'ın *Ölmeyen Aşk* adlı filminde **Efkan Efekan**'la başrolü oynayan Fransız şarkıcı **Maria Vincent** bir "skandal yıldızı" olarak dikkati çekti. Çıplak pozlar verip uyuşturucuya düşkün olduğu iddia edilen bu esmer seks bombası bir yana, Türk sinemasında asıl dikkati çeken, yabancı oyunculardan ,Yunanlı **Gizelle Dali** oldu. Ne var ki Dali de gerçek anlamda bir oyuncu değildi; ama 1961'li yıllarda **Süreyya Duru**'nun *İstanbul'da Aşk Başkadır* adlı filminde çırılçıplak soyunarak tüm dişiliğini cömertçe sergilemekten de kaçınmayışı, gerçekten 'nefis, iç gıcıklayıcı' bu Yunan güzelinin, özellikle de filmin deniz sahnelerinde **Fikret Hakan**'la ıslak ıslak sevişmesi hatırlardadır. Fikret Hakan'ın tuzlu omuzlarında dolaşan dili, ıslak sarı saçları ve vücuduna yapışan siyah elbisesi bu sevişme sahnelerinde erotik çeşitlemeleri

oluşturuyordu. Ve belki de Türk sinemasında yabancı kadın çıplaklığı, sınırsız biçimde ilk kez Gizelle Dali ile başlıyordu.

1962'lerden sonra *Şarkıcı Kız*'da **Arap Maha**, *Cehennemde Buluşalım*'da Alman **Christiane Nielsen**, *Kibarlar*'da gene Yunanlı **Mara Kondu** Türk filmlerinde görülen yabancı kadın oyunculardı.

ALİKİ VUYUKLAKİ OLAYI

Gizelle Dali'den sonra, 1917-1923 döneminde olduğu gibi Rum asıllı kadın oyunculara yeniden şans tanınmaya başlanmıştı. Yeniden Türk-Yunan ortak yapımlarına dönmek, bu arada yıllardan beri iki ulus arasında sürüp giden gerginliği



Fikret Hakan, Giselle Dali
İstanbul'da Aşk Başkadır'da...



Orhan Günşiray ve Aliki Vuyuklaki

de böyle bir alışveriş içinde bir ölçüye kadar yumuşatabilme sonucunu verebilirdi. Tabii, bu tür ortak ilişkilerin altında yatan temel amaç ise, ünlü Yunan yıldızlarıyla Türk filmlerinin dış pazara açılmasını sağlamaktı. İşte **Aliki Vuyuklaki**, bu dönemde Türk sineması için bir "kuvvet şırıngası" olarak ortaya sürüldü. Ne var ki Aliki Vuyuklaki, yalnızca Yunanistan sınırları içinde geçerli bir "yıldız"dı. Dünya pazarlarına açılabilecek kadar uluslararası bir üne sahip değildi. Buna karşılık filmin yapımcısı **Özdemir Birsel** tarafından Vuyuklaki'ye 400 bin liralık bir değer biçildi. [2]

2 Bkz.: Agâh Özgüç, soruşturma- **Aliki Vuyuklaki için ne diyorlar** (Semih Tuğrul, Erdoğan Tokatlı, Orhan Elmas, Giovanni Scognamillo, Cengiz Tuncer, Rekin Teksoy, Tekin Aral), **Yön**, s.63, 28 Şubat 1963

Ve o yıllarda gerçekten Türk sineması için çok yüksek bir ücretti bu. Üstelik bu para Yunanistan'a transfer ediliyordu. Olayın yankıları giderek büyüdü. İstanbul Radyosu'nda düzenlenen "açık oturum" ve bu arada dönemin haftalık siyasi dergilerinden 28 Şubat 1963 tarihli Yön'ün, konuyla ilgili soruşturması olumsuz karşıt görüşlerle sonuçlandı. Ve gerçekten de Aliki Vuyuklaki'nin **Orhan Günşiray**'la başrollerini paylaştığı *Sıralardaki Heyecanlar*, dış pazar açısından hiçbir yarar sağlamadı. Eğer amaç Yunanistan'a açılmaksa, Türk filmleri zaten o ülkede pazar bulabiliyordu. Sonuç "fos" çıkmıştı. Avrupa sinemasında yeterince tanınmayan Aliki Vuyuklaki'nin "büyü"sü tutmamıştı. Bu arada da 400 bin liranın Yunanlı dilberin "olmayan şöhreti"ne değil, yalnızca "güzel bacakları" uğruna verildiği de ayrıca ortaya çıkıyordu. Ve şu garip rastlantıya bakın ki, bir süre sonra da bazı politik nedenlerle Yunan filmlerinin Türkiye sinemalarında gösterimi yasaklanacaktı.

TÜRKÂN ŞORAY OLMAZSA SONİA VİVİANİ

1969'lardan sonra Türk filmlerinde oynayan yabancı kadınların yerini bir süre için Araplar aldı. Mısırlı **Ketayum**



Yedi Belalılar'da **Yılmaz Güney**'le, **Füruzan** *Büyük Yemin*'de **Cüneyt Arkın**'la, şarkıcı **Tarup** *Altın Çocuklar Beyrut'ta* adlı filmde **Göksel Arsoy**'la oynadılar. Ve seks avantürlerinin, *Tarkan* gibi resimli roman kahramanlarının geçerli olduğu dönemde İsveçli **Eve Abrahamson** ortaya çıktı. Yönetmen **Halit Refiğ**'le evlenip ayrıldıktan sonra da **Eva Bender** adıyla, o yılların en çok soyunan kadınlarından biri oldu. Gerçekten sarışın İsveçli her filmde cömertçe soyunuyor ve sevişiyordu. Türk filmlerinde en çok soyunan oyunculardan biri de **Romina Terry** idi. Her iki yabancı uyruklu kadın oyuncunun soyunma dışında bir etkinliği olmadı. Romina'dan önce **Sara Stephan,** *Şeyh Ahmet*'te **Fikret Hakan**'la Fransız asıllı **Estella Blain** *Çıplaklar*'da **Demir Karahan**'la birer kez oynayıp ülkelerine döndüler. Karahan'ın karısı olan Östella'yı, bir adada iki erkeği birbirine düşüren vamp kadını oynarken, film boyunca vücuduna yapışmış çıplak elbisesiyle, yarı çıplak olarak izledik.

Yugoslav asıllı **Beba Loncar**'dan sonra ise Türk sinemasında bir dolu İtalyan dilberi daha görürüz... *Cani* 'de **Tarık Akan**'la oynayan **Karin Weil,** filmin bir sahnesinde soyunur. Küçük göğüslü **Danjella Giardano** *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* adlı filmde dantelli siyah külotuyla kalıncaya kadar soyunurken, **Antonella Monopoli** ise *Romalı Dilber*'de daha ileri gider. Gene de sonuç değişmez. Tüm bu İtalyanlar hem oyuncu, hem de dişilik açısından "sıradan çıplaklar" olmanın dışına çıkamazlar. Bir anlamda, üçüncü sınıf yerli soyunan kadınlardan farkları yoktur. Ancak 1975 yılında, İtalyan **Gizelle Dali**'den bu yana erotik bir kadın olarak, çekici ve diri vücuduyla sıradanlığın dışına İtalyan **Sonia Viviani** çıkar.

İtalya'dan getirilen Viviani, esmer, diri vücutlu genç bir kadındır. Gerçekten *Teşekkür Ederim Büyükanne*'de bu rolün sahibi **Türkan** Şoray'dır. Ama Şoray, adı geçen filmde soyunmayı kabul etmeyip çıplaklığa kendine özgü bir sınırlama getirmek isteyince yerine Sonia Viviani alınır. Ülkesinde birçok filmde oynamasına karşılık Türkiye'de o yıllar için yeteriyle bilinmeyen Sonia Viviani, **Osman Seden**'in yönettiği *Delicesine*'de tam soyunur. Irving Wallace'ın ünlü



bir romanından uyarlanan bu filmde, dört serserinin kaçırıp bir evde sürekli tecavüz ettikleri ünlü bir sinema yıldızını oynayan Viviani, tüm bu sahnelerde çırılçıplaktır. Özellikle de elleri karyola demirlerine bağlı sahnelerle, **Kadir İnanır**'ın seviştiği bölümler bir hayli etkileyicidir.

Böylece Türk sinemasındaki "ithal malı" kadın oyuncular, Fransız **Christin Haydar** ve **Frances Chandlen** gibi isimlerle sürüp gider... 1917'lerden bu yana değişen nedir ki? Cinselliğin boyutları mı, yoksa Türk filmleri afişlerini süsleyen dışarlıklı, yabancı kadın isimleri midir? Kararı siz verin.

TÜRK SİNEMASINDA KADIN KİŞİLİKLERİ

BİR BELGE, BİR "ANIT KADIN"

Önce, **Muhsin Ertuğrul**'un 1953'lerde yazdığı anısında söz ettiği ilginç belgeyi okuyalım:

...Birinci perdenin sonunda Kadıköy Polis Başkomiseri efendi sahneye geldi ve kadın oyuncular arasında müslim bir hanım bulunduğundan oyunu yasaklayacağını bildirdi. Jale Hanım'ın ikinci perdede vazifesi olmadığı, üçüncü perdedeki rolü de önemsiz olduğundan oyunun yasaklanması gibi bir olaya girişilmemesi, şayet bu hanıma oyunculuk etmesini engelleyen bir yasa varsa ertesi gün zabıtaca uygulanması, orada bulunan yönetim kurulu üyelerimizden Hüseyin Suat (Yalçın) ve İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ve edebi kurul üyeleri Reşat Nuri (Güntekin) ve Salih Fuat Beyler tarafından rica edildi. Bu ricaya aldırmadan ikinci perdeden sonra oyunun yasaklandığı seyircilere duyuruldu. Müslim kadınların resmi devlet dairelerinde memurluk, tüccar yanında yazıcılık, veznedarlık, sokaklarda satıcılık, hatta ellerinde resmi vesika ile fahişelik etmesine hükümetçe müsaade edildiği halde bir sanat mesleği olan tiyatroculuğa girmesini yasaklayan hiçbir neden olmaması gerekir...

Darülbedayi Yönetim kurulunun 15 eylül 1920'de yazıp, Belediye Başkanlığına gönderdiği bir belgeydi bu. Söz konusu tarihsel belgede adı geçen kadın oyuncu da sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadını... 1920'nin 9 Eylül perşembe akşamı **Jale** takma adıyla, Kadıköy kışlık **Apollon** tiyatrosunda sahneye çıkan **Afife Hanım**, bir hafta sonra ise görüldüğü gibi olaya polisin el koymasıyla tutuklanıyordu. Osmanlı İmparatorluğunun çöküp yabancı güçlerin paylaştığı ve bağımsızlığın, din sömürüsünün kol gezdiği ülkemizde Afife Hanım'ın bir Türk kadını olarak sahneye çıkması gerçekte yüreklilik isteyen bir gişimdi. Osmanlı toplumunda gerçek



Bedia Muvahhit



Neyyire Neyir

değerini ve yerini bulamayan Türk kadınlarının yukarıdaki belgede de görüldüğü gibi çeşitli işler yapmasına, kaldı ki elinde vesikası varsa fahişelik eylemine bile müsaade edildiği halde, tiyatro ve sinema gibi sanatsal uğraşlarına kesin biçimde hak tanınmıyordu. O dönemin siyasal ve sosyal ortamından kaynaklanan bu tutucu bakış açısı, 1923'lere kadar Türk kadınlarının sahnede ve perdede görünmelerini yasaklamış, bu görevi Ermeni asıllı kadın oyuncular üstlenmişti. İşte o günlerin güç koşulları altında sahneye çıkma yürekliliğini gösteren Afife Hanım, kuşkusuz Türk tiyatrosunun bir "anıt kadın"ıdır.

DEVRİMLE GELEN: BEDİA MUVAHHİT, NEYYİRE NEYİR

Nasıl ki Afife Hanım, bir Müslüman Türk kadını olarak sanatsal bir savaşımın öncüsü ise, **Bedia Muvahhit** ve **Neyyire Neyir** de Türk kadınları olarak Türk sinemasının devrimle gelen ilk kadın oyuncularıydı. 1923'teki Atatürk devrimlerinden önce Türk sineması ile ilişkisi olan kadın oyuncular, beyaz Ruslardan ya da Ermeni ve Rum azınlıklardan oluşuyordu. Örneğin **Madam Kalitea, Matmazel Blanche, Rana Dilberyan, Eliza Binemeciyan, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan, Madam Sarmatova, Helena Antinova**, Türk filmlerinde oynayan belli başlı, yabancı uyruklu kadın oyunculardı. Cumhuriyet Türkiyesiyle birlikte kadın, sanatsal yaşamda yerini alıyor, böylece devrim sonrası **Ateşten Gömlek** adlı ünlü romanın uyarlamasında Ayşe'yi **Bedia Muvahhit**, Kezban'ı da **Neyyire Neyir** oynayarak Türk sinemasında bir yeni dönemi başlatıyorlardı. Daha sonraki yıllarda *İstanbul Sokaklarında* ile **Semiha Berksoy**, *Kaçakçılar*'la Türkiye Güzeli **Feriha Tevfik**, *Bir Millet Uyanıyor*'la **Emel Rıza**, *Cici Berber*'le **Şevkiye May**, *Düğün Gecesi* ile **Halide Pişkin** Türk kadın oyuncuları olarak beyaz perdeye geliyorsa da, bu dönem içinde altı çizilebilecek, yani öne çıkabilen bir kadın kişiliğinden söz edilemezdi. Daha sonraki yıllarda Halide Pişkin'in belli bir kadın tipine doğru yöneldiği görülüyorsa da etkili olamıyordu. Çünkü hem o yıllardaki koşullar, hem de konular belli bir kadın kişiliği üzerine kurulmadığı için, kadın oyuncular erkek kahramanları ağır basan filmlerde silik çizgili tipler olmaktan öteye gidemiyorlardı.

İLK SİMGE, İLK KADIN YILDIZ: CAHİDE SONKU

Türk beyaz perdesine 1933 yılında *Söz Bir Allah Bir* adlı filmle gelir **Cahide Sonku**. Bir yıl sonra oynadığı *Batıklı Damın Kızı Aysel*'le de kadın kahramanı üzerine kurulu, ilk kez belli bir kişilik ortaya çıkar. Gerçekten o güne dek Cahide



Cahide Sonku

Sonku, dönemini etkileyen, damgasını vuran ilk kadın kişiliğiydi Türk sinemasında. Örneğin, *Bataklı Damın Kızı Aysel* adlı filminde Cahide Sonku'nun başına bağladığı eşarp, "Aysel" adıyla, o dönemin genç kızları arasında moda olmuştu. Ve 1934 yılının Cahide'sini **Haldun Taner** şöyle dile getirir:

Bataklı Damın Kızı Aysel *filminin son sahnesinde arabanın yanında bir köylü kızı yürür. Yemenisi güzel saçlarını, cepkeni ince endamını, şalvarı ceylan gibi bacaklarını saklamasına ve üstelik sırtı da size dönük olmasına karşın gözünüzü ondan alamazsınız. Çocukluktan yeni çıkmışlıkla dişiliğe basmışlığın Rodin'i çıldırtan o tam kıvamında bileşimi, önünüzde gidiyordur. Araba gider ağaçlıklı yolda ve köylü kızı yürür onun yanında... Bir yürüyüş değil, şarkı söyleyiştir bu. Vücuduyla, varlığıyla, dişiliğiyle, saflığıyla. Rejisör bu yürüyüşü yakalamış ya, yürütür de yürütür kızı. Siz de bu*

yürüyüş hiç bitmese dersiniz. Bir yürüyüş bundan şiirli, bir genç kız bundan güzel olamaz.

Bu kırsal kesimin kızı Aysel'in yanı sıra kentli bir bar kadını vardı *Şehvet Kurbanı*'nda. 1940'ların **Cahide Sonku**'suydu bu. *Bataklı Damın Kızı Aysel*'de Cahide Sonku nasıl ki ince, saf bir çocuk kadın dişiliğini sergilemişse, *Şehvet Kurbanı*'nda da baştan çıkarıcı, iç gıcıklıyıcı ve de uğursuz bir vamp güzelliğini getirmiştir 1940'ların Türk sinemasına. Özel yaşamının en parlak döneminde "Buğulu sesli, fildişi tenli, altın tabakalı, zümrüt çakmaklı düşsel bir kadın" olarak tanımlanan Cahide Sonku'nun Türk sinemasında bir önemli yeri de kendinden sonra gelenlere "yıldızlık yolu"nu açmasıydı. Örneğin **Türkan Şoray**, yıldızlığın özellikle de Türk sinemasındaki "tapılacak kadın" mitosunun, erişilmesi güç ve belki de günün değişen koşulları içinde son uzantısıydı.

YILDIZSIZ YILLAR

1935'lerden 1953'e kadar olan dönem içinde Cahide Sonku'dan başka bir yıldız gelmedi Türk sinemasına. Bu onsekiz yıllık süre içinde her ne kadar **Nezihe Becerikli, Muazzez Arçay, Gülistan Güzey, Oya Sensev, Sezer Sezin, Nevin Aypar, Melahat İçli, Hümaşah Hican, Mesiha Yelda, Deniz Tanyeli, Gönül Bayhan, Pola Morelli** tipleme konusunda öne çıkıp ün yapmışlarsa da, toplum üzerindeki etkileri belli bir sınırı aşmıyordu. O dönemde çevrilen köy ve burjuva melodramlarında kadın oyuncular genellikle silik ve işlevsiz kalıyorlardı. Bir de erkek kahramanları ağır basan avantürler ve tarihsel filmlerin geçerliliği düşünülürse durum tümüyle ortaya çıkıyordu. Gene de bu koşullar içinde Nevin Aypar, Oya Sensev, Deniz Tanyeli kırsal kesimin masum kızlarını, Mesiha Yelda, Gülistan Güzey ve Sezer Sezin kentsoylu kızları içtenlikle oynamışlardır.

Gene bu dönemde akılda kalan kötü kadın tipleri Pola Morelli ile Gönül Bayhan'dı. Morelli, büyük şehir avantürlerinin, Bayhan da köy ve aile melodramlarının baştan çıkarıcı kadınıydı.

EZİK KADIN PROTOTİPİ: MUHTEREM NUR

1953'lerde başlayarak 1960'lara uzanan süreç içinde kadın tipleri daha belirginleşir. Her yıl çekilen film sayısı giderek artar. Film sayısındaki hızlı tırmanış, her yıl bir dolu yeni kadın tipleri, yeni kadın oyuncuları da beraberinde getirir. Örneğin 1953'te çevrilen film sayısı 50'dir, 1961'de ise bu sayı 116'ya çıkar. İşte 1953-1960 döneminin tipleme konusunda altı çizilecek oyuncuları **Muhterem Nur, Neriman Köksal, Belgin Doruk, Fatma Girik, Leyla Sayar** ve **Türkan Şoray**'dır.

Ve yüz çizgileri olarak Muhterem Nur, Türk sinemasının en güzel resim veren, en fotojenik kadınlarından biriydi. Özellikle de burnu, profili sanki yontucunun elinden çıkmış kadar düzgün ve çarpıcıydı. Tüm bu belirgin fiziksel özelliğine karşılık, boyu

Muhterem Nur



kısa olan Nur'un, birlikte oynadığı erkeklerle bu açıdan belli bir uyum sağlaması için çoğu kez ayaklarının altına takoz konulduğu bilinen tek kusuruydu. Kırsal kesimin, kenar mahallenin Türk kadını genel yapısı içinde yalnızdır, eziktir... Erkeğini sevdiği gibi bağışlamasını da bilir. Giderek de sömürülür ve toplumun dışına itilir. İşte Muhterem Nur'un Türk sinemasındaki genel çizgisi budur. Kadere çelme atamayacak kadar zayıf, acıların kadınıdır. Gerçek yaşamında da sinemada üstlendiği tiplerle benzeşmeleri olan Muhterem Nur, sürekli acı çeken, ağlayan, boynu bükük kadın tiplerinin simgesi ve böyle bir kadın kişiliğinin prototipi oldu. Ayrıca sade, gösterişsiz, abartısız oyun yeteneği ise tartışılmazdı. *Üç Arkadaş*'taki parklarda çengelli iğne satan, gözleri görmeyen **Gül** rolü, bu yeteneğin en açık kanıtıydı.

Sinemada yıldız özelliklerini taşıyan her artist, kesin bir iyi oyuncu sayılmaz. Her iyi oyuncu da bir yıldız olamaz. Olursa da herkese özgü bir durum değildir bu. İşte **Muhterem Nur**, bir **Fatma Girik** gibi, bir **Hülya Koçyiğit** gibi, özellikle bir **Türkan Şoray** gibi her iki özelliği içeren hem yıldız, hem de iyi oyuncu olarak dönemini etkilemiş, halka inmiş ilk "yıldız oyuncu"dur.

ENDAMI YERİNDE BİR HALK KIZI: NERİMAN KÖKSAL

-Bu sarışın, uzun boylu, eskilerin deyişiyle endamı yerinde kadını tanıyor musunuz? Bu kaşları kahverengi kalemle kalınlaştırılmış, gözleri hafif süzülen, boyuna gülümseyen, gülümsedikçe çocuksu bir ifade kazanan kadını tanıyor musunuz?.

Evet, **Selim İleri**'nin tanımlamasıyla bu kadın **Neriman Köksal**'dır.

Eğer deyim yerindeyse iri-kıyım yapısıyla, kıvır kıvır saçlarıyla Türk sineması için değişik ve yeni bir kadın kişiliğidir Neriman Köksal. En parlak olduğu dönemlerde Puro sabunu reklamlarında **Ayten Çankaya** ile birlikte onun güleç yüzünü kim anamsamaz ki... Siyah saçlı, işveli bir **Pola Morelli**'den, tipik küçük yüzlü, iri göğüslü, vücut



Neriman Köksal *Katil*'de

çizgilerini ortaya koyan yapışık, dar giysili ve geniş kalçalı bir **Gönül Bayhan**'dan kötü kadın tipini teslim alan Neriman Köksal, bu kişiliğe bir olgunluk getirdi. Sinemasal bir deyimle "vamp"ların, kötü kadınların hedefi erkekler olduğuna göre Neriman Köksal gibi dolgun vücutlu bir bombanın amacı da cinselliğiyle ev bark yıkmaktı. *Katil*'in siyah konbinezonlu vampı, kötü kadın tipini yıldızlık koşulları içinde ön plana alırken, *Fosforlu Cevriye* adlı ünlü filmiyle de erkeksi bir kadın tipine yöneldi. Vuran, kıran, erkeğe posta koyan, başkaldıran bir *Tatlı Bela*'nın simgesidir Köksal. Afilli bakışıyla, sigara içişiyle çizdiği bu kavgacı kişiliğin ardından bu kez de tip değiştirip *Arka Sokaklar*'ın *Lekeli Kadın*'ı olur.



Leyla Sayar

EROTİK BİR İÇEDÖNÜKLÜĞÜN GİZEMLİ KADINI: LEYLA SAYAR

Cavidan Dora, Muzaffer Nebioğlu, Aysel Tanju, Suzan Avcı, Üftade Kimi gibi vamp eğilimli kenar mahalle tiplerinden sonra sinemaya gelen **Leyla Sayar**, bu kadın kişiliğine derinlemesine boyutlar getirdi. Gerçekten vamp çizgisine, erotik fantezilerle belli bir çeşitleme, yeni bir kadın kişiliği getiren oyuncudur Leyla Sayar. Bu nedenle Türk sinemasında belli bir farklılığı, tipine özgü bir işlevi vardır kuşkusuz. Örneğin içe dönük, gizemli, kimi zaman romantik, kimi zaman şiddeti ve ölümü vurgulayan bir kadın kişiliği... Sayar'ın içe dönük güzelliğinin dışındaki bir işlevi de fetiş tutkular getiren aksesuvarlara eğilim göstermesidir. Örneğin *Şehrazat* adlı filminde Leyla Sayar, erkeğini yiyen bir örümcektir. Kurbanı olan erkeklerle, yüzündeki siyah örümcek maskeyi çıkarmadan sevişir. *Şehrazat*'taki örümcek maskesi *Suçlular Aramızda* filminde giydiği siyah iç çamaşırları sadomazohist fantezileri simgeler. Erotik iç çamaşırlarıyla cinselliği iç içe kaynaştırıp erkek tüketen bir kadın tipi getirir sinemaya. Ayrıca *Aşk ve Kin* adlı filminde kocasının koynundan çıkıp, gece yarısı bahçedeki odada şoförüyle yatan Leyla Sayar, çürümüş kentsoylu bir kadın kişiliğini ortaya koyar. Bu kentsoylu çürümüşlüğünü *Zümrüt* gibi filmlerle, zaman zaman **Çolpan İlhan** da yinelemişse de **Leyla Sayar** tipleme o?larak çok daha ağır basmıştır.

KENTSOYLU İÇİ BOŞ KUKLA BEBEK: BELGİN DORUK

Belgin Doruk, Leyla Sayar'dan önce, 1952'lerde sinemaya girmiş bir oyuncuydu. Tarihsel serüvenlerde, kasaba melodramlarında, büyük şehir filmlerinde kişilik arayan **Belgin Doruk**, çeşitli tiplemelerden geçerek **Samanyolu** gibi çok okunan roman uyarlamalarına kadar gelip dayanmıştı. Konuları incir çekirdeğini bile doldurmayan bu tatlısu roman kahramanlarından sonra, aynı çizgide bir tipleme bulmuştu kendine: **Küçük Hanımefendi.** Romantik genç kızlıktan, genç

kadınlığa sıçrayıp sınıf atlayan **Belgin Doruk,** bu diziyle otomobilli, kürklü, uşaklı göstermelik, kentsoylu içi boş bir kukla bebek olmuştu. Yapay bir düş dünyasının kadını olan **Belgin Doruk**'un gerçekte tipine özgü en kişisel filmi de **"Küçük Hanımefendi"** dizisiydi. Görkemli bir yaşam içinde, küçük beyfendilerle gönül serüvenlerini ucuz güldürü kalıpları içinde sürdürdü. Bu beylik kalıplara karşılık **Belgin Doruk,** çizdiği tiplemelerde cinsel gösteriyi ön plana almadı. Olaylar cinselliğin dışında kaldığı için bir vamp kadın olmadı. Sadece sinemaya başlangıç yıllarından bir süre sonra **Binnaz** gibi tarihsel giysili filmlerde belli bir ölçü içinde bacağını gösterdi, o kadar. Son filmlerine gelene dek kapalı, tutucu bir burjuva şıklığının dışına taşmadı.

AZ GELİŞMİŞ BİR KENAR MAHALLE KIZI: FATMA GİRİK

Özellikle 1960'lardan sonra, bir dolu kadın oyuncu geldi Türk sinemasına. Bu dönemden önce adlarından söz ettiren **Pervin Par**, kırsal kesimin masum yüzlü kızlarını; **Peri-Han**'la **Sevda Ferdağ**, *Mayk Hammer* türü polisiye serüvenlerin vamp kadınlarını sergilediler. 1965 yılından sonra ise bol renkli magazin dergilerinin yüksek tirajlara yükselip, yeni kadın oyuncular üzerinde etkinlik sağlamasıyla, tipler giderek daha zenginleşti. Ve magazin basının pazarlaması sonucunda, özellikle üç kadın yıldız, seyircinin taptığı birer "fetiş" oldu. Bu "üç kadın oyuncu" **Fatma Girik, Türkan Şoray** ve **Hülya Koçyiğit**'ti.

1960 öncesinin oyuncusu olan Fatma Girik, *Leke* gibi güldürülerle bir tip arayışı içindeydi. Girik, **Neriman Köksal**'ın tip olarak bir başka benzeriydi genelde. Çünkü o da yapı olarak tipik bir halk kızıydı. Az gelişmiş, ama umarsız, damarına bastılar mı başkaldıran, dengesiz bir kenar mahalle kızı... *Ben Bir Sokak Kadınıyım*'da çürüyen bir burjuvayı, *Acı*'da fedakâr Anadolu kadını **Zeliha**'yı, *Ölüm Peşimizde* ile seven bir işçi kızı içtenlikle oynadı. Her oynadığı tipi oyun gücüyle geliştirip, inandırıcılık getiren bir yıldızdı Fatma Girik.

ROMANTİK KIZ:FİLİZ AKIN; KENTSOYLU KADIN KİŞİLİĞİ: HÜLYA KOÇYİĞİT

Filiz Akın ve **Ajda Pekkan**, alışılmışın dışında, yani esmer etine dolgun kadın tiplerinin geçerli olduğu dönemde değişik kişilikler getirmişlerdi Türk sinemasına. Ne var ki Ajda Pekkan, yüz yapısındaki her günaha açık, gizli erotizmine karşılık, seyirciyle bir türlü özdeşleşememişti. Gerçekten Türk film seyircisine itici bir tip olarak gelmesi Ajda Pekkan'ı kişiliğini bulamadan sinemadan koparmıştı. Filiz Akın ise modern bir sarışın olmasına karşılık, sempatisi ile belli bir ölçü içinde olsa da, seyirciyle diyalog kurabilmeyi başarabilmiş ve romantik, masum yüzlü genç kız tipine oturmuştu. Duyarlı, sıcak, zaman zaman da *Yankesici Kız*'da olduğu gibi deli dolu, cıvıl cıvıl genç kız tiplerini sergilemişti Filiz Akın. Ama *Umutsuzlar*'daki balerin Çiğdem tipi, tek büyük aşamasıydı.

Bol gözyaşlı, bol hıçkırıklı roman kahramanlarının "umutsuz aşk kurbanı" olan **Hülya Koçyiğit**, *Gelin, Diyet, Düğün* üçlemesiyle hem tipini değiştirmiş, hem de oyunculuğunun olgunluğuna varmıştı. *Almanya Acı Vatan*'da bir işçi kızı oynayan Koçyiğit, *Herhangi Bir Kadın*'da bu kez, iki aşk arasında kalan kentsoylu bir kadın tipine yöneldi. Kuşkusuz bu geçiş, tipleme konusunda Hülya Koçyiğit gibi iyi bir oyuncu için bir aşama değildi. Ama tip değişkenliği açısından sadece bir görsel zenginlik sayılabilirdi bu...

1960'TAN SONRAKİ DÖNEMİN "ÇOCUK KADINLAR"I

1960 sonrası, tipleme konusunda en karmaşık bir dönemdir. Hem yıllık film sayılarının şaşırtıcı bir biçimde artması, hem sinemasal modaların, yani türlerin iç içe girmesi, hem de kadın tipleri bol filmlerin yaygınlaşması, bu trafik karışıklığını getirmiştir Yeşilçam'a. İşte "çocuk kadınlar" sınıfı bu dönemde ortaya çıktı. Örneğin **Sevil Candan, Gülsün Kamu, Semiramis Pekkan, Esen Püsküllü, Seyyal Taner, Beyza**

Başar, Yeşim Tan, Alev Altın, Nazan Saatçı ve daha birçokları. 1982 yılında ise sinemaya en son giren bu sınıfın "çocuk kadınları"ı da **Bahar Öztan, Tülay Erçetin** ve **Pembe Mutlu**'dur.

1960 yıllarından önce de Türk sinemasında "çocuk kadın" tipleri vardı. Ama bu tiplerin azınlıkta kalışı, böyle bir oyuncu takımını oluşturabilecek güçte değildi. Ve Türk sinemasındaki "çocuk kadınlar" yaşları genç, masum kişiliklerini dişilikleriyle özdeşleştirip bir arada götüren, ufak tefek, ince yapılı oyunculara özgü, sinemasal bir deyimdi. Genellikle de "ikinci kadınlar", ya da "yan hikâye oyuncuları" olmanın dışına çıkamayan bu tiplerin "yıldızlık" şansları da sınırlandırılmıştı. Çünkü Türk sinemasının içinde bulunduğu koşullar nedeniyle "çocuk kadınlar"ın "yıldız" olmaları zorlu bir aşamaydı. Ancak zaman aşımının bazı yerleşik kural ve kalıpları parçaladığı da olmuyor değildi. Örneğin bir **Müjde Ar** da sinemaya ilk geldiğinde "çocuk kadın" özelliklerini taşıyan bir oyuncuydu. Ama belli bir süre sonra olgunlaşıp, çocuksu kadın kişiliğini yitirdikten sonra "yıldız" olup sınıf atlamıştı.

SOYUNANLAR: ARZU OKAY'DAN ZERRİN EGELİLER'E

Türk sinemasının başlangıcından bu yana sürüp gelen belli bir ahlâk anlayışına göre, masum kızlar soyunmazlardı. Yatağa girmezlerdi, sevişmezlerdi. Öpüşmek, sevişmek, soyunmak yalnızca kötü kadınlar, vamplar için geçerliydi. Gerçekten bu temellendirme içinde hep soyunanlar, sevişenler, erkek tüketimine eğilimli vamp çizgisindeki kadın oyunculardı. Sanki masum yüzlü tipler her türlü günaha, her türlü erotik gerilime açık değillerdi.

Ve yıllar sonra bu kalıplar kırıldı.

Ve 1975 yılında seks filmlerinin yağunlaşmasıyla, bu patlama kendi türünün yıldızlarını yarattı. Bu türün belli başlı üç yıldızı **Mine Mutlu, Arzu Okay** ve **Zerrin Egeliler**'di. **Mine Mutlu** ile **Zerrin Egeliler** bir yana **Arzu Okay**'ın belli bir ayrıcalığı vardı. Bir kez tipleme açısından masum

kız'dı. Sinemaya, seks filmlerinin geçerli olmasından çok önce hem başrol oyuncusu, hem de masum kız çizgisiyle başlamıştı. Sonraları seks filmlerine geçiş yapıp so-yundu, yatağa girdi. Ama genc de bu tür filmlerde erkekleri baştan çıkaran değil, tersine mutlu olmak için seven, sonunda ise aldatılan, sömürülen, yara alan bir ezik kadın kişiliğini sergiledi. Soyundu, yatağa girdi, sevişti ama hiçbir zaman klişe bir vamp kadın olmadı. Böylece de Arzu Okay'la "masum kız soyunmaz" kuralı yön değiştirdi.

Türün öteki yıldızı Zerrin Egeliler ise, sürekli isterik, her an sevişmeye hazır, çarpıcı bir yüz görüntüsüne sahipti. Bu erotik yüz zenginliğiyle Egeliler'i son yılların ilgi çekici bir kötü kadın kişiliğini yaratmasına karşılık, Arzu Okay gibi sadece seks sömürüsü biçiminde kullanıldı. **Feri Cansel, Figen Han, Melek Görgün, Zerrin Doğan, Dilber Ay, Elif Pektaş, Necla Fide, Funda Gürkan** da bu türün diğer oyuncularıydı.



Müjde Ar

ÇIPLAKLIĞIN SINIRI: MÜJDE AR

Necla Nazır, Perihan Savaş, şarkıcı-türkücü filmleri furyasının cansız, karton kadın tipleri olurlarken, aynı kuşaktan **Müjde Ar**, oyuncu kişiliğini yakaladı. *Ah Güzel İstanbul*'la, *Delikan*'la, "hayat kadını" tiplemelerinin giderek prototipi olan Müjde Ar'ın en kişisel filmleri de *Çirkinler de Sever*'le *İffet*'ti. Çünkü birincisinde kendini, bir gerçeği, bir "yıldız çürümüşlüğü"nü sergilerken, ikincisinde ise çıplaklığı erotik bir duyarlılıkla sınırlandırıyordu.

Örneğin *İffet*'in bir sahnesinde Müjde Ar'ın kaldırılan eteği, indirilen avuç içi kadar beyaz külotu ve ayakta arkadan kaba bir kuvvetle sapık bir yaklaşım... Müjde Ar, sinemanın sömürdüğü bir Arzu Okay, bir Zerrin Egeliler gibi "seks yıldızı" mıydı? Müjde Ar, sömürülen değil, tersine sosyal içerikli filmlerde çıplaklıkla sanatı kurnazca sömüren bir gizli seks "simge"siydi. Yani Müjde Ar, çıplaklığa yeni bir sınır getiren, yeni bir kişilikti Türk sinemasında.

BİR ARAYIŞIN KADINI: GÜNGÖR BAYRAK

Oya Aydoğan, Deniz Akbulut, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan ve **Güngör Bayrak**... Müjde Ar'dan sonra gelen yeni bir oyuncu kuşağını oluşturan kadın kişilikleriydi bunlar. Ve belli bir farkla öne çıkıp altı çizilmesi gereken tek oyuncu da Güngör Bayrak'tı içlerinde. Kendine özgü, küçük yüzlü, gösterişsiz, ince vücutlu, kalıplaşmış Türk kadın tiplemelerinin dışına çıkan yeni bir kişilik getiriyordu. Güngör Bayrak, gerçekte, yeni bir genç kadın olarak kendi kendini arayışın içindeydi. Ama bu yeniliğine, bu kendini arayışına karşılık "iyi oyuncu"ydu. Özellikle de *Düşman*'la ve *Toprağın Teri* ile bu gerçeği kanıtlamıştı. *Düşman*'da başı örtülü, ama kandırılmış, tuzağa düşürülmüş, kocasına ihanet etmiş Naciye, unutulur gibi değildi. Nasıl ki *Arkadaş*'ta kocasına ihanet eden kentsoylu fahişe kadın tipinde **Azra Balkan** akılda kalıcı ise, Güngör Bayrak da sonunda aynı suçluluğu yaşayan yoksul bir kadın olarak o denli inandırıcıydı. Oyun gücüyle, aşırı yuvarlaklıkları ol-



mayan vücut çizgisiyle, ama erotik bir duyarlığı gizleyen ince kemikli yüzüyle, günümüzün sinemasının şimdilik en yeni kadın kişiliğiydi.

VE "TAPILACAK KADIN" MİTOSU: TÜRKAN ŞORAY

Türkan Şoray ise erişilmesi güç, unutulmayan bir **Myhte** oldu Türk toplumu için... Başlangıç yıllarında "yarı aralık, ıslak dudaklı kadın" ve "Türk sinemasının en çok aşık olunan kadını" gibi yakıştırmalarla yapay dünyalar kuran Türkan Şoray, uzun bir süre roman uyarlamalarında "ağlayan kadın" kişilikleri oynadı. Tüm yakın çekimlerde iri gözleri, ıslak dudakları... 68 yıllık Türk sinema tarihinde en çok taklit edilen bir yıldızdır Türkan Şoray. Örneğin dünc kadar **Zeynep Aksu**, **Figen Say** ve **Mualla Omay**... Bugün ise **Deniz Akbulut**. Oysa Şoray'ın gözleriyle dudakları bir dönemin ardında kaldı. Şarkıcı serüvenlerinden, salon melodramlarından sonra gerçek kadın kişiliklerine döndü. Toplumun gerçeğini gördü ya da görmeye çalıştı. İşte *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *Hazal* ve *Yılanı Öldürseler* hem olgunluğuna varışının hem de gerçeğe dönüşünün en son ürünleridir.

Genel yapısı olarak üzerinde her ne kadar "tapılacak kadın mitosu"nun izleri varsa da, Türkan Şoray bir efsanenin sonunu yaşamaktadır. Çünkü değişen koşullar bir Türkan Şoray daha getirmeyecektir Türk sinemasına. Çünkü efsane olayı bitmiştir.

SONUÇ VE GENELLEME

Topluma etkileri açısından, üzerinde durulması gereken üç kadın oyuncu var sinemamızda. Yaşadıkları döneme bir sinema oyuncusu, bir Mythe olarak damgalarını vuran üç kadın. Ayrı ayrı boyutları, ayrı ayrı etkinlikleri ve özel yaşamlarında ise ortak yanları olan bu üç kadın **Cahide Sonku, Muhterem Nur** ve **Türkan Şoray**'dır.

TÜRK SİNEMASINDA TRANSVESTİZM

Günümüzde iki cinse de bir şeyler oluyor...

Yani giyim kuşamlarıyla erkekler kadınlara, kadınlar da erkeklere benzemeye çalışıyor, nedense... Bu benzeşme ya da özenme elbette dün de vardı. Örneğin yıllar önce "**Necip Bey**" briyantiniyle saçlarını parlatıp topuklu ayakkabı giyen erkekler. Bugün de benzer şeyler sürüp gidiyor. Erkekler de kadınlar gibi parfüm kokuyor. Askılı çanta kullanıyorlar, saçlarını boyuyorlar ve allı güllü, dallı gömlek, japone kollu tişört giyiyorlar. Üstelik bileklerine pırlanta taşlı altın künyeler, bilezikler... Ve metal zımbalı kayışlar... Ya kadınlar? Onların da giyimlerinin, erkeklerden farkları yok. Genelde tüm kadınlar, erkekler gibi blucin ve pantolon giymiyorlar mı? Erkek gömleği giyip, kravat takanlar da var içlerinde. Erkek gibi küfür edenler de...

Masum özenmeler, aksesuarlar ve davranışlar dışında, gerçek cinsel kimlikleri fark edilmeyecek kadar tepeden tırnağa erkek ya da tepeden tırnağa kadın gibi giyinip kuşananlar var ki, işte asıl travestiler bunlardır. Özellikle de gece kulüplerine yapılan polis baskınlarında yakalanan travestilerin, asıl kimlikleri ortaya çıkıyor. Kadın kılığındaki travestileri, transseksüelleri, gece yarıları Taksim'den Osmanbey'e kadar uzanan cadde üzerinde müşteri bekler ya da oto-stop yaparken görebilirsiniz.

Ve günümüzde estetik ameliyat imkânları o kadar gelişiyor ki, isteyen her travesti, bıçak altına yatıp kadın olabiliyor. İşte **Bülent Ersoy**, önce travesti, sonra da böyle bir aşamayla transseksüel, yani "erkekten dönme" bir kadın olmadı mı?

GÜNCELLİKTEN TARİHE

Eğer güncelliği bir yana bırakıp tarihe dönersek çok ünlü bir travesti görürüz. 1400'lü yıllarda ülkesini İngiliz egemenliğinden kurtarmak için erkek gibi zırhını ve kılıcını kuşanıp at üstünde koşan bu travesti "Fransız kızı" **Jeanne d'Arc**'tır. Ve elbette tarihin akışı içinde Jeanne d'Arc'ın bir travesti oluşu, savaştaki kahramanlığına dayanır. Ama tarihin bu *"kahramanlık*

simgesi"ni sinemada *Jeanne d'Arc* yapan da 1948'li yıllardaki ünlük yıldız **İngrid Bergman**'dır

Tarihten bir başka ünlü travesti örneği vermek gerekirse akla hemen gene bir Fransız olan, yazar **George Sand** gelir. 1800'lü yıllarda yaşayıp büyük besteci **Chopin**'in de *büyük aşkı* olan *Sand* erkek gibi redingot, yelek, pantolon giyip Paris caddelerinde sürekli bu kıyafetlerle dolaşırmış. Ve kravatlı, topuklu çizmelerinin altları demir çakılı Sand, erkek gibi puro içermiş.

Sinemaya gelince... Kadın travestilerin içinde sessiz sinema döneminin ünlü yıldızlarından **Mary Pickford**, **Annabelle**, sesli sinemadan **Signe Hasso**, **Katharine Hepburn**, **Debbie Reynolds** da vardır. Ama sinema tarihinin asıl ünlü kadın travestileri *Morocco*'daki (1930) **Marlene Dietrich** ve *Queen Christina / Kraliçe Kristina*'daki (1933) **Greta Garbo**'dur.

Ya dünya sinemasının unutulmayan erkek travestileri?.. **Billy Wilder**'in *Some Like It Hot / Bazıları Sıcak Sever*'deki (1959) kadın kılığına giren **Jack Lemmon**'la **Tony Curtis**'i bizim nesil nasıl hatırlamaz ki... Yeni nesil ise **Sydney Pollack**'ın *Tootsie* filmindeki (1982) **Dustin Hoffman**'ı kadın kılığına giren bir travesti olarak kolay kolay unutamayacak...

İLK TRAVESTİ BEHZAT BUTAK

Peki ya Türk sinemasında *"Travesti olayı"* nasıl başlamıştır? Kadın kılığına giren "ilk erkek" ya da erkek kılığına giren "ilk kadın" oyuncu kimdir? Atatürk Türkiyesi'nin başladığı döneme, yani ülkenin özgürlüğe kavuşup Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923'lere dönersek, aynı yıl çevrilen ***Leblebici Horhor***'da Türk sinemasının "*ilk travestiler*"ini görürüz. Eldeki belgelere göre, **Muhsin Ertuğrul**'un yönettiği bu filmde kadın giysileriyle cinsiyet değiştiren erkek oyuncu, **Behzat**'tır. Demek ki Türk sinemasında cinsiyet değiştirme eylemi ilk kez "*operet filmleri dönemi*"nde ortaya çıkmıştır. Ayrıca aynı filmde **Cingöz** rolüyle kamera karşısına çıkan ve ismini hatırlayamadığımız oyuncu da kadın kılığına girmiştir. Ve *Leblebici Horhor*'da bu travesti olayı şöyle gelişir. **Mirasyedi**

Hurşit Bey, bir leblebicinin kızı olan **Fadime**'ye **(Elena Artinova)** göz koyar. **Leblebici Horhor** da, Hurşit Bey'in dalkavukları tarafından kızının kaçırılacağını hissedince, Fadime'nin kılığına girer. Yaşmak ve ferace takınan Leblebici Horhor rolündeki **Behzat Butak**'ın amacı, böyle bir oyunla kızı **Fadime**'yi kurtarmaktır. Bir başka sahnede ise, Horhor tüm leblebici hemşerilerini toplayıp **Hurşit Bey**'in konağına dayanır. Kızını kendine bağışlamalarını diler. Ancak dalkavuklardan **Cingöz**, Fadime'nin kılığına sokularak babasına gönderilir. Ve bu ara ortalık karışır. Yeniçerilerle leblebiciler birbirine girer. Kavgayı yatıştırmak isteyen Bostancıbaşı, birden hoşlandığı Fadime'nin yüzünü açtırır. Bir de bakar ki, peçenin altındaki Fadime değil, bir erkek yüzüdür.

Görüldüğü gibi Türk sinemasındaki "*ilk travesti olayı*", bir "*opera komik*" türü filmle ortaya çıkmıştır. Ve konunun geçtiği döneme göre cinsiyet, ferace ve yaşmak gibi tarihsel aksesuarlarla değiştirilmiştir. Konu gereği Osmanlı döneminde geçen bu cinsiyet değiştirmelere bilindiği gibi daha çok 1923'lerden önce sahnelenen "*Orta Oyunları*"nda sürekli rastlanmıştır. Örneğin bu "***Orta Oyunları***"ndaki "***Zenne***"ler ve "***Köçek***"lerin de birer travestiden farkları yoktur kuşkusuz... Ve günümüzde ise Osmanlı döneminden kalan bu tür "***zenne***"liği ve "***köçek***"liği "**Huysuz Virjin**" adıyla sahneye çıkan **Seyfi Dursunoğlu** sürdürüyor.

JACK LEMMON'DAN SADRİ ALIŞIK'A

Yerli filmlerdeki transvestizm, daha çok 1959 yıllarından sonra "erkekleşmiş kadın" tipleriyle sürüp gider. Bu salgının belli başlı "**ilk model**"i kuşkusuz **Neriman Köksal**'dır. Ve bu modayı getiren de **Köksal**'ın başrolünü oynadığı *Fosforlu Cevriye'dir*. **Aydın Arakon**'un yönettiği bu film, erkek gibi dövüşen, özellikle de külhanbey ağzıyla bol küfür eden, argo deyimler kullanan yeni bir "*kadın kahraman*"ı ortaya çıkarır. **Metin Erksan**'ın *Şöför Nebahat*'ı ise türün en gerçekçi filmlerinden biri sayılır. *Nebahat* rolünde **Sezer Sezin**, meşin kasket, meşin ceket giyerek, erkek gibi "*posta koyarak*", şoförlük yaparak yaşam savaşı verir. **Leyla Sayar** *Aslan Yavrusu*'nda ye-



Fıstık Gibi Maşallah'ta geri planda Sadri Alışık ve İzzet Günay kadın kılığında...

lek, pantolon ve çizme giyer. **Belgin Doruk** da *Gece Kuşu*'nda erkekleşmiş bir kadın tipidir. Ama asıl **Fatma Girik**, *Belalı Torun*'da (1962) kısa kesilmiş saçlarıyla, ince bıyıklarıyla, kravatı ve ceketiyle tam bir "makyajlı travesti"dir.

Türkan Şoray'la serüven filmlerindeki "*erkekleşmiş kadın*" tipleri sürüp giderken, bu kez cinsiyet değiştiren erkek oyuncular devreye girer. Örneğin **Feridun Karakaya**, *Cilalı İbo Zoraki Baba*'da gangsterlerin eline düşen çocuğu kaçırmak için bir dansöz kıyafetine girer... Artık travesti olayı, giderek başlangıcına dönmüştür. Yani cinsiyet değiştirmeler *Leblebici Horhor*'da olduğu gibi komedi filmlerinde çeşitli komikliklerle, sululuklarla da biçim değiştirir.

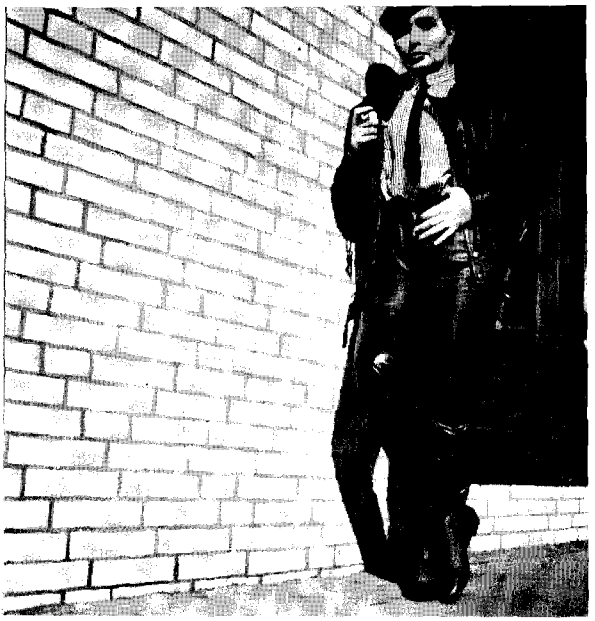
Konuya en ilginç örnek ise 1964 yılında yönetmen **Hulki Saner**'den gelir. *Fıstık Gibi Maşallah*, **Billy Wilder**'in 1959 yılında yönettiği *Bazıları Sıcak Sever*'in bir "yerli kopya"sıdır.

Ve yerlisinde ise **Jack Lemmon**'un yerini **Sadri Alışık**, **Tony Curtis**'in yerini de **İzzet Günay** alır. Gerçekten **Marilyn Monroe**'lu filmin beş yıl sonraki etkilerini taşıyan *Fıstık Gibi Maşallah*, Türk sinemasında temel öğeleri transvestizm üzerine kurulu bir "*ilk film*" sayılır. **İzzet Günay** ve **Sadri Alışık** kadın kılığına girmiş iki erkeği canlandırırlar. Yüzleri bol makyajlı, gerdanları incik boncuklu, elleri beyaz eldivenli, şık roblu ve takma kirpikli iki ünlü oyuncuyu, dönemin yerli film seyircileri çok iyi anımsarlar. Gangsterlerden kaçan iki kafadar bir gazinoya dalınca, kadın kılığına girip bir şarkıcı grubu arasına karışınca, çeşitli komiklikleri de beraberinde getirir.

YILMAZ GÜNEY DE BİR TRAVESTİYİ OYNADI

Daha sonraki yıllarda **Fikret Hakan**'ı *Avanta Kemal*'de sarı peruklu, basma entarili, kıllı bacaklı ve sol yanağı benli bir travesti olarak görürüz. **Öztürk Serengil** *Yalancının Mumu*'nda, **Yılmaz Güney** *Kibar Haydut*'ta bu modayı sürdürdüler. Özellikle de **Güney**'in başörtülü, gözlüklü ve yaşlı bir kadını canlandırması görüntü olarak ilginç sahnelerden biridir. Erkek oyuncular arasındaki bu moda **Cüneyt Arkın**'dan, "seks filmleri dönemi"nin 'yıldız'ı Aydemir Akbaş'a kadar uzanır.

Erkek travestilerin yanı sıra kadın travestiler de renkli görünümleriyle, zaman zaman bu modadan nasiplerini alırlar. Örneğin **Selda Alkor** *Zehirli Kucak*'ta kasketli, yelekli, biraz da afili bir delikanlı görünümündedir. **Gönül Yazar**, Trafik Belma'da erkeksi bir kadını canlandırır. **Sezer Sezin**'le **Safiye Filiz** *Asker Anası*'nda ünlü **Şarlo** tipine özenirler. **Hülya Koçyiğit**, kılığıyla kıyafetiyle cinsiyet değiştirirken, **Müjda Ar** da alnına dökülmüş saçlarıyla, okşadığı bıyıklarıyla, hele topuklarına bastığı ayakkabılarıyla kabadayı bir oğlana benzemeye çalışır.



Bülent Ersoy

GÜNÜMÜZ SİNEMASI TRAVESTİLERE NASIL BAKIYOR?

Türk sinemasında travestiyi ilk canlandıran **Behzat Butak**'tan 1980'li yıllara kadar olan süreç içinde cinsiyet değiştirenlerin, kimler olduklarını kısaca gördük. Kılık ve kıyafetleriyle, konu içindeki işlevleriyle... Gördüğümüz kadarıyla bu tiplerin, bu sahnelerin temel amacı seyirciyi biraz güldürebilmek, biraz da gıdıklamaktı... Ne var ki genelde bu tipler ve tiplerden oluşan durumlar, öykü içinde sevimsiz bir yama gibi kaldıkları için, elbette etkinliklerinden söz edilemezdi.

Ya bugün? Günümüz Türk sineması travestilere nasıl bakıyor? Oysa dünle bugün arasında pek değişen bir şey yok galiba. Yalnızca, bu yapay ve uyduruk tipler karşısında zorla gülmeye çalışıyorsunuz... Daha önce de söylediğimiz gibi, işin *"temel işlev"*i de bu değil mi?

Günümüz Türk Sinamasında, dün olduğu gibi psikolojik boyutlarıyla, toplumsal içeriğiyle gerçek bir travesti filminden

sağlam bir örnek verebilmek, bu yaklaşımlar içinde bir hayli zor. Ancak **Halit Refiğ**'in Osmanlı dönemini yansıtan *İhtiras Fırtınası*'nda **Gülşen Bubikoğlu**'nun oynadığı erkekleşmiş kadın tipinin geçmişinde bazı nedenler görür gibi oluruz. Bu psikolojik yaklaşımlar biraz da, **Bülent Ersoy**'un Londra'ya gidip, "**kadın**" olmadan **Melih Gülgen**'in yönettiği bu filmde, çocukluk günlerinde ırzına geçilen **Bülent Ersoy**'un delikanlılık çağına girdiğinde, geçmişteki olayın etkileriyle bir travestiye dönüştüğünü izleriz. **Ersoy** ameliyatla kadın olduktan sonra ise, Almanya'da çevirdiği son filminde kasketiyle, deri ceket-pantolon takımıyla, kravatıyla ve elindeki tespihiyle bir kamyon şoförüdür. *Beddua*'daki erkek travesti, bu kez kadın travesti olup çıkar. **Kemal Sunal**'ın oynadığı *Şabaniye* ise, konumuzla ilgili son filmlerden biridir. Tek özelliği ***Şabaniye***'nin Türk sinemasında tümüyle, yani konusunun bütünüyle bağlantılı bir **"travesti filmi"** olmasıdır. Ama kan davasından kaçıp kadın kılığına girerek şarkıcılık yapan Şabaniye'nin üzerine kurulan öykü, aşırı sululuklarla cıvık bir film haline dönüşür. Gene bu yıl Almanya'da çevrilen *Deliler Almanya*'da adlı filmde travestileri canlandıran **Nilgün Sarayh, Yunus Bülbül ve Yusuf Sezgin**, aynı ucuz sululukları sergilerler. Sonuçta, transvestizm günümüz Türk sineması için "havanda dövülen su"dur. Yani biraz güldürmek, biraz da gıdıklamak...



Fikret Hakan



Müjde Ar, travesti rolünde...

TÜRK SİNEMASI'NDA FAHİŞELİK VE HAYAT KADINLARI

"Biz de orospu doğmadık... Orospuluk yapmak sonsuz bir kışı yaşamak gibidir. Önceleri imkânsız görünür, ama sonra, zamanla güneş sözcüğünün insanlar tarafından uydurulmuş olduğuna inanırsınız... Aynaya baktığımda kendimi tanıyamıyorum. Gittikçe sıklaşan kriz devrelerinde bir gün tımarhaneye tıkılıp ömür boyu oradan çıkamamaktan korkuyorum. Korkularımı kiminle paylaşabilirim? Kim anlayabilir? Anneme gitmekten korktuğumu, bakışlarının beni saydamlaştırdığını, küçük kardeşlerimi kirletmekten çekindiğimden onları öpemediğimi kime açabilirim? Sırtımda, karnımda, göğsümde küçük, kara bir tahta var, üzerine tebeşirle "orospu" yazmışlar...

Gerçek bir "hayat kadını"nın çığlığı bu. Sekiz yılda 33 bin erkekle yatmış, adı Jeanne Cordelier. Genel tanımıyla "dünyanın en eski mesleği olan fahişelik"in değişmez yazgısı, silinmeyen damgasıdır bu: Aşağılanmak, horlanmak ve toplumun dışına itilmek. Toplumda fahişelerin sınıfsal yerleri olmadığı gibi, hep "suçlu"durlar da üstelik... Fuhuş olgusundan kadın "iffetsizlikle" suçlanır, teşhir edilir, hırpalanır; ama onunla aynı eylemi paylaşan erkek, elini yüzünü yıkadıktan sonra temize çıkar... Daima erkekleri koruyan, kadınları yerin dibine batıran "iki yüzlü ahlak anlayışı"nın acı bir sonucudur bu.

Ünlü kadın hakları savunucularından, yazar Kate Millet, bu konuda şöyle diyor: Cinsel tabular, fahişeyi ve kötü yazgısını yaratmış durumda. Ancak her anlamda fahişenin de insan olarak nitelendirilmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Önce insandırlar, daha sonra fahişe! Fahişelik, ilkçağlardan bu yana, çeşitli dönemde varolan bir meslektir. Ve uygarlıkta, teknolojik aşamalarla, ekonomik baskılarla giderek kabuk değiştiriyor, kurumlaşıyor fahişelik... Peki, bu "dünyanın en eski mesleği"nin ana kaynakları nedir? Yani fahişelik nereden kaynaklanıyor? Eğer, günümüzün koşulları içinde bir yanıt aramak gerekirse, Fransız genetik uzmanlarından Albert Jacguard'ın yaptığı geniş



İzzet Günay ve Türkan Şoray Lütfi Ö. Akad'ın *Vesikalı Yarim* filminde...

kapsamlı araştırma, bu sorularla ilgili bir belgedir kuşkusuz. Paris'te fahişelik yapan 100 kadından 55'i bu işi "para", 15'i ise erkeklerden "zevk" aldığı için yaptığını açıklıyor.

FAHİŞELİK ALDATMAYLA BAŞLADI

Yukarıda genel girişten sonra şimdi de Türk sinemasındaki "ilk fahişe tipleri"ne bir göz atalım. Sinemamızda fahişelik nasıl başladı ve bu tipler nasıl oluştu? 1917 yıllarına dönersek fahişeliğin Türk sinemasında "erkeği aldatmayla", yani "ihanet" olgusuyla başladığını görürüz.

Sedat Simavi'nin **Mehmet Rauf**'tan sinemaya uyarladığı *Pençe* adlı filminde iki fahişe tipi çıkar karşımıza: **Leman** ve

Feride her iki kadının fahişeliğe itiliş nedenleri belirgin değildir, ama böyle bir yola sapmalarında parasal bir yan da yoktur. Leman, önüne çıkan her erkekle kocasını aldatır. Çünkü aşırı şehvetli, doyumsuz bir kadındır. Böylece Türk sinemasında "ilk nemfomanyak fahişe" tipi "bir dizi ihanet"le ortaya çıkar. Feride de evli bir erkekle kocasına ihanet eder. Leman da Feride de "hayat kadını" değildirler, ama "evlilik kurumu"nu hiçe saydıklarından sonuçta gene fahişedirler.

1919 yılında **Ahmet Fehim**'in **Hüseyin Rahmi Gürpınar**'dan sinemaya aktardığı *Mürebbiye*'deki Rum **Madam Kalitea**'nın canlandırdığı **Anjel**, Leman ile Feride'nin bir başka uzantısıdır. Fransız mürebbiyesi Anjel, hem sevgilisini aldatır, hem de pas verdiği erkekleri birbirine düşürür... 1923 yılında **Muhsin Ertuğrul**'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, gerçek yaşamdan alınan bir olayın, **Şişli Güzeli Mediha Hanım**'ın üzerine kurulmuştur. Beyaz Ruslardan **Anna Mariyeviç**, kötü yola düşmüş bir kadını, yani Mediha'yı canlandırır. Ancak, bu "kötü yol" nedir? Mediha bir "kiralık kadın" mıdır? Yalnızca, filmde bu tipin zevk düşkünü bir "metres" oluşu belirgindir. Muhsin Ertuğrul döneminde bir fahişe tipi daha görürüz. 1940'lı yıllarda çekilen *Şehvet Kurbanı*'nda Cahide Sonku'nun üstlendiği bu tip, bir "bar fahişesi"dir. Ama, bar kadını iyi çizilmez. Derinliği olmadığından yüzeysel kalır. Çünkü Sonku, bir "aile faciası"nın "klişe" tiplerinden biri olarak yerini alır.

BARA GİTMEYEN BİR YÖNETMENİN "VESİKALIK YÂRİM"İ

1940'lardan 1968 yıllarına kadar Türk sinemasındaki fahişe tipleri değişmedi. Hep birbirinin kopyasıydı. **Pola Morelli, Diclehan Baban, Gönül Bayhan, Cavidan Dora, Melahat İçli** kadın tiplemeleriyle ve de **Zuhal Tan, Meltem Mete, Ayfer Koray** gibi 'yan hikâye oyuncuları'yla gerçek anlamda bir "fahişenin filmi" yapılamadı.

Genelde hepsi birer cansız motif olarak, gerçek yaşamın kıyısında kaldılar. Çünkü yaşamıyorlardı... Yaşamadıkları için inandırıcı değildiler. Örneğin ne yönetmenler ne de oyuncular



Türkan Şoray, *Kanlı Nigâr*'da Bulut Aras'la...

bar kadınlarını, kiralık kızları yeteriyle tanımadıklarından, genelevleri de randevuevlerini bilmediklerinden, tiplere, mekânlara kadar her şey yüzeysel, her şey yapay kalıyordu. Tüm bunlara, bir de o dönemlerdeki sansürün "baskıcı tutumu" eklendiğinde gerçek iyice ortaya çıkıyordu.

«Hayatımda gitmedim bar ve meyhaneye...» diyen, dönemin adı "usta"ya çıkmış yönetmenlerinden **Lütfi Akad**[3], *Öldüren Şehir*'deki randevuevi sahnelerini bir plato dekorunda çekmişti. Pavyona gitmeyen konsomatrisleri tanımayan Akad, 1968 yılında Türk sinemasının bu türde öne çıkan "ilk film"lerinden birini gerçekleştirir. Bu, **Türkan Şoray**'ın bar kadını **Sabiha**'yı canlandırdığı *Vesikalı Yârim*'dir. Film, gerçek bir

3 Bkz.: Doç. Dr. Alim Şerif Onaran, *Lütfi Akad'ın Sineması*, sh. 119, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1977



Mahmut Cevher ve Necla Nazır *Yatık Emine*'de

mekânda, Beyoğlu'ndaki Çağlayan Saz'da çekilmiştir. Film, bir pavyon fahişesini öyküler. Ama genel atmosferi açısından, filmde duygusal bir aşk serüveni ağırlıktadır. Türkân Şoray'ın, yabancısı olduğu bu rolde, gerçekten başarılı bir oyun tutturduğu görülür. Ama zaman zaman biraz Sabiha, biraz da Türkân Şoray'dır.

YANLIŞ ASİYE'LER YANLIŞ YÖNETMENLER

1973'ten 1978'e kadarki dönem içinde **Türkân Şoray**'dan üç fahişe filmi daha izleriz. **Nejat Saydam**'ın **Vasıf Öngören**'in oyunundan sinemaya uyarladığı *Asiye Nasıl Kurtulur?*, bu dönemdeki ilk filmidir. Ne var ki sonuç bir fiyasko-

dur. Çünkü Şoray, Asiye olamaz... Yanlışlık, Türkân Şoray'ın tipinden ya da Asiye'yi seçmesinden değil; yanlışlık, yıllardan beri uyguladığı "Şoray Kanunu"ndan kaynaklanır. Bu sınırlama sanatçıyı gerçek Asiye'ye ulaştıramaz. Kaldı ki filmin yönetmeni de bir fahişe tipini yorumlayabilecek güçte değildir. Şoray, 1977 yılında bu kez **Orhan Aksoy**'un yönettiği *Baraj*'da Bursa genelevlerinde çalışan Ayşe'yi oynar. Karayazgılı bir fahişedir Ayşe... Bir yıl sonra da *Kanlı Nigâr*'da izleriz Şoray'ı.

Vesikalı Yârim'de olduğu gibi, bu filmde de bir bar kadınıdır. Şoray, bir pavyon fahişesi olmaya özen gösterir. Bu ara cinselliğini de sergilemekten kaçınmaz. Filmin birçok sahnesinde erotik yansımalar getirir. Ama, o hep Türkân Şoray'dır ve bir hayat kadını üzerine kurulan konu gerçek yaşamın çok uzaklarındadır.

FAHİŞE TİPLERİ YAVAŞ YAVAŞ GERÇEKLİK KAZANIYOR

Türk sinemasındaki fahişe tipleri belli bir süre sonra yapay dünyaların dışına çıkıp, gerçeğiyle buluşacaklardır. Sömürülen "fahişe klişeleri" elbette zamanın değişen akışı içinde kırılacaktır. İşte 1974'lerde bu tipler yavaş yavaş gerçeklik kazanmaya başlar. Ve **Ömer Kavur**'un bu dönem içinde ele aldığı temel tiplerden biridir *Yatık Emine*. **Necla Nazır**, 1910 yıllarının tarihsel dekorları içinde fahişe Yatık Emine'yi, başarılı bir çizgi tutturarak oynar. Bu bir "çağ filmi"dir. Bir yıl sonra **Yılmaz Güney**'in *Arkadaş*'ında **Azra Balkan**, o dönemin en başarılı fahişe tiplerinden birini oynar. Kocasını aldatan kentsoylu bir fahişedir. Ama hiçbir zaman 1950'lerde olduğu gibi "yuva yıkan" klişe kadınlardan değildir. Azra Balkan, bu fahişe tipiyle bir sahil kentindeki burjuva ahlak değerlerini, çürümüşlüğünü sergiler. Genç aynı filmde **Özden Yüce**, kısacık rolüyle yeni düşmüş bir randevuevi fahişesini büyük bir başarıyla canlandırır. Gerçekten Özden Yüce müşterisine şiirler okuyan, duygusal bir "küçük fahişe"dir.

Arkadaş'ın Azra Balkan'ı gibi, kocasına ihanet eden bir kadın tipini ise 1982 yıllarında **Atıf Yılmaz**'ın *Mine*'sinde görürüz.



Necati Cumalı'nın bir öyküsünden uyarlanan bu ilginç filmde **Türkân Şoray**, tümüyle etkili bir oyun koyar ortaya. Çünkü, Mine rolüyle "kanun"larından sıyrılmış, sınırlarını kaldırmış "yeni" bir Türkân Şoray olarak seyircisinin karşısına çıkar. Ve Mine'nin kocasını bir başka erkekle aldatması bağışlanır. Bu ihmale uğrayan, bir paçavra gibi evlilik kurumundan dışlanan ezik bir kadının doğal gereksinmesidir. Gene Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* adlı filminde **Hale Soygazi**'nin oynadığı Aygül tipi, benzer bir gereksinmeyi ortaya koyar. Aygül de pısırık kocası tarafından unutulmuş, cinselliği dışlanmış bir kadındır. Mine gibi o da kocasının ihmaliyle, çevre baskısıyla bir başka erkeğe itilmeye zorlanır. Ne Mine, ne Aygül taştırlar; her şeyden önce insan, her şeyden önce kadındırlar.

Türkân Şoray, son dönemlerinde fahişe tiplerini **Atıf Yılmaz**'ın *Seni Seviyorum*'uyla, **Orhan Elmas**'ın *Metres*'iyle sürdürür. Şoray, *Metres*'te kiralık bir kadın, *Seni Seviyorum*'da ise "pavyon fahişesi"dir. Atıf Yılmaz'ın filmi, duygusal bir gönül serüveni üzerine kurulmuşsa da gerçek pavyon mekânlarıyla, fahişelikten tuvaletçiliğe kadar düşen Sarı Gönül tipleriyle bu yaşamın gerçeğini vurgular. Özellikle de **Ferda Ferdağ**'ın büyük bir başarıyla canlandırdığı "fahişe eskisi Sarı Gönül"ün altını çizerek bir insan dramını acımasızca gözler önüne serer.

Hülya Avşar, **Şerif Gören**'in *Güneş Doğarken* adını taşıyan filminde İstanbul'dan Konya genelevlerine transfer olan **Nalan**'ı oynar. Ağzında çikletiyle poposunu kıvıra kıvıra Konya caddelerinde yürüyen fahişe **Nalan**, kabadayı rolündeki **Kadir İnanır**'la havuzda ıslak ıslak öpüşürler, banyoda buğulu camlar, buğulu görüntülerle iki çıplak vücudun tutkulu erotizmini yansıtır. Ne kahpe bir yazgıdır ki, fahişeler, Türk toplumunun bakış açısına göre, sevgi'ye kavuşamazlar.

MÜJDE AR VE "ÇAĞDAŞ FAHİŞE"LER

Sarmaş Dolaş, **Müjde Ar**'ın 1977 yıllarında çevirdiği, fahişeliği konu alan filmlerinden biridir. **Ümit Efekan**'ın yönettiği bu filmde, bir genelev fahişesidir. Ne var ki, sıradanlığı aşamaz. Boyutsuz ve ayrıntısız bir genelev filmidir bu. 1981'lerde Müjde Ar'lı gerçekçi ilk fahişe filmi **Ömer Kavur**'un *Ah Güzel İstanbul*'uyla gerçekleşir. Füruzan'ın bir öyküsünden sinemalaştırılan filmi ilginç kılan, Ömer Kavur'un bakış açısıdır: Yani, bir randevuevi fahişesine kalıplaşmış ve aşağılayıcı gözle değil, insanca bakar. Ama bu bakışta pembe bir duygusallık yoktur. Gerçekçidir... Müjde Ar'ın oynadığı Cevahir, uzunyol şoförlüğü yapan sevgilisiyle evleneceği sıra onu terk eder...

İşte bu yıllardan sonra "fahişelik olgusu", Müjde Ar'la sosyal bir içerik kazanır. Kuşkusuz bu gerçeklikte, Müjde Ar'la birlikte onunla çalışan yönetmenlerin de büyük payı olduğu inkâr



edilemez. Örneğin, *Güneşin Tutulduğu Gün*, **Şerif Gören**'le yapılan bir işbirliği sonucudur. Müjde Ar'ın oynadığı Sevgi, tutucu bir baskı sonucunda fahişe olup, otel odalarında, zengin işadamlarının garsoniyerlerinde vücudunu kiralar. Gene **Şerif Gören**'in *Gizli Duygular*'da bir "metres" **Atıf Yılmaz**'ın **Dağınık Yatak**'ında bir "sosyete fahişesi", **Başar Sabuncu**'nun *Asılacak Kadın*'ında iktidarsız ve sapık bir kocanın zorla orospuluğa ittiği savunmasız bir kadın olur. *Asiye Nasıl Kurtulur*?, Müjde Ar'la gelen bir dizi "çağdaş fahişe"nin şimdilik sonuncusudur. Ve tüm bu izlediğimiz "Müjdeli filmler"de belli oranda fahişeliği oluşturan toplumsal baskılar görülür.

Sonuçta: fahişelerin değişmeyen yazgısı...

Sinan Çetin'in Karaköy'deki gerçek genelev mekânlarında çektiği *14 Numara*'da bazı abartılı sahnelerine karşılık, yeni düşmüş fahişe Yaprak'ın sonu da aynıdır. Kurtuluş yoktur. O halde biz, gene yazının girişindeki Fransız hayat kadını **Jeanne Cordelier**'e dönerek, gerçeği şu sözleriyle bir kez daha vurgulayalım:" *Orospuluktaki tek fark, kapı üstünüze kapandığında artık kaçacak yer kalmayışıdır. Yol çıkmaz, imdat kapısı da yok.*"

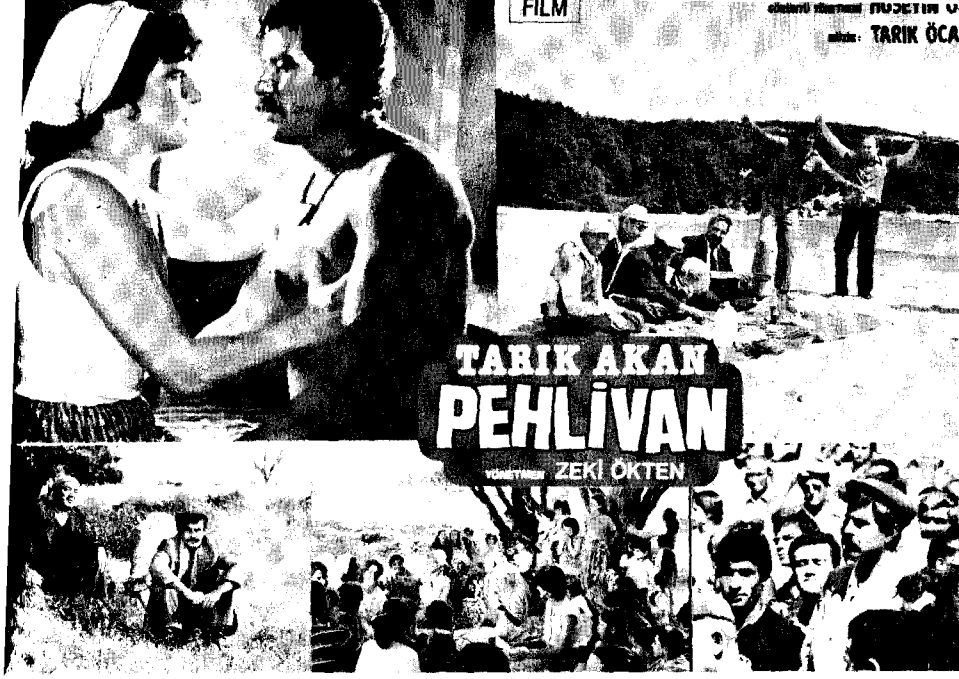
KIRSAL KESİMDE "ŞALVARLI EROTİZM"

" Kırşehir Kaman ilçesinin Sarıuşağı mahallesinde bir cinayet işlenmiş, Hanım Elvan adında 23 yaşındaki bir kadın, kendisine cinsi temas teklifinde bulunduğu iddiasıyla üvey oğlu 15 yaşındaki Hidayet Osman Elvan'ı elleriyle boğarak öldürdükten sonra cesedini sürükleyip **Irz düşmanının sonunu görün, ibret alın komşular** *diye bağırmıştır."*

Bu, gerçek yaşamdan alınmış bir gazete haberidir. Ve bu ilginç, özellikle de "**namus kavramı**" açısından kırsal kesime özgü klinik olay, 1976'lı yıllarda geçer. Köy ve kasaba olarak ikiye ayıracağımız, ama genel tanımıyla "**kırsal kesim**"i içeren tarlalar, uçsuz bucaksız yaylalar, kerpiçten, tezekten yapılı evler, çiftlikler Anadolu'nun doğal görüntüleridir. Ne var ki, köy romanı Türk edebiyatında en başarılı ve gerçekçi biçimiyle sergilenirken, sinemamızın ilk yıllarında bu tür, "güzel manzara filmleri" olarak tarihe geçer. Yani 1947'li yıllarda **Refik Halid Karay, Abidin Daver** ve **E.K.Emre** imzalı "**film kritikleri**"nde "**güzel**" olan yalnızca "**manzaralar**"dır. Bir anlamda yemyeşil çayırlarıyla, şırıl şırıl akan ırmaklarıyla "kartpostal sineması"dır köy filmleri. Köyün ve köylünün sorunları yoktur. Cinsel öğeler ise belli belirsiz, üstü kapalıdır.

Türk sinemasının köyle ilk ilişkisi 1934 yılında **Muhsin Ertuğrul** ile başlar. *Bataklı Damın Kızı Aysel* ilk köy filmidir. Ve türün ilkini başlatan bu filmde cinsellik, tipik bir "köy melodramı" biçiminde gelişir. Cinselliğin kaynağı, filmin melodramatik öyküsüyle **Aysel** rolündeki **Cahide Sonku**'nun "şalvarlı tazeliği"nde ve "çocuksu dişiliği"ndedir. Ve **Prof.Dr.Alim Şerif Onaran**'ın deyişiyle "...filmi sevdiren, Cahide'nin oynadığı Aysel tipiyle, son derece fotojenik bir yüze sahip olmasıdır."

Filmin öyküsüne göre **Aysel** çalıştığı çiftliğin erkeği tarafından iğfal edilir... Genç kadın hamiledir ve bir süre sonra



çocuğu doğar. Ama evin erkeği çocuğun kendisinden olduğunu kabullenmez. "Babalık ve nafaka davası" daha sonra araya giren iyi niyetli bir köylü gencinin Aysel'i kurtarma çabalarıyla sürüp gider.

İğfal ve hamilelik olayının yanı sıra, filmin kırsal kesime özgü cinsel öğelerinden biri "çeşme başı sahnesi"yle gerçekleşir. Aysel, bu sahnede su doldurmak için köylü kızlarla sıraya girip beklerken, çocuğunun babasıyla karşılaşır. Adam, Aysel'e sataşır, laf atar... Kırsal kesimin "pembe gerçekçilik"i içinde bu "çeşmebaşı erotizmi", bu tür filmlerde sık kullanılan bir "cinsel motif" olarak karşımıza çıkar. Çeşmebaşında toplanıp güzel ve taze endamlarını şalvarları içinde saklayan yemenili, cepkenli köy kızları birbirlerini gizli gizli süzerler, dedikodu yaparlar, yavuklularıyla da kırıştırırlar.

Kırsal kesimin töresel özelliklerinden biri de, kadınların tarladan ya da işten yorgun dönen kocalarının ayaklarını leğende yıkamalarıdır. Bu eylem, köy kökenli kadınların bir anlamda "köle"liğini, geleneksel boyun eğişini simgelerken, öbür yanda da kocalarına gösterdikleri saygı, tüm ilkelliğiyle ortaya çıkar.

Ancak bu saygınlık ve töresel boyun eğiş, bazı kez bir köy erotizmine, yani kaba bir şehvet duygusuna dönüşür. Ayak bileklerini ovma, sırt sabunlama ya da yağlama gibi sahnelerdeki el hareketleri ve dokunuşlar, tensel bir gerilim yaratır. Çeşitli cinsel göndermelere, çağrışımlara yönelik bu tipik örneklerden ikisi **Şerif Gören**'in *Firar*'ıyla **Zeki Ökten**'in *Pehlivan*'ında açık biçimde görülür. *Firar*'da **Hülya Koçyiğit**'le **Dinçer Çekmez**, *Pehlivan*'da **Meral Orhonsay**'la **Tarık Akan**, böyle iç gıcıklayıcı dokunuşların "şehvet kulları"dırlar sanki... Mekân değiştirmeden oldukları yerlerde sevişirler...

"İlk örnek"lerini **Muhsin Ertuğrul** sinemasında gördüğümüz "köy yaşamı", **Muharrem Gürses**'le, **Nuri Akıncı**'yla 1952'lere kadar uzanır. Kalıplar aynı kalıplardır. Yani bu dönem içinde gerçekçilik değil, ilkel melodram anlayışı yürürlüktedir köy filmlerinde. Tecavüze uğrayan, talihsiz, boynu bükük köy kızları; ırz düşmanı ağalar, zengin ağa kızlarına aşık olan yanaşmalar kırsal kesimin belli başlı tipleridir. Genelde, olayların örgüsü bu üçgen arasında gelişir.

Namus intiharları, kan davaları, kaçakçılık, toprak nedeniyle çıkan çatışmalar, özellikle de kadınların yalnızlığı ve çaresizliğiyle köy filmleri, çeşitli arayışlardan sonra giderek gerçekçi rayına oturacaktır.

YABANCI CİNSELLİK VE GERÇEKÇİLİĞE İLK ADIMLAR

Kırsal kesimi içeren filmlerin ilk döneminde masum köylü kızlarını **Nevin Aypar, Oya Sensev, Muhterem Nur** ve **Pervin Par** oynar genellikle. **Gönül Bayhan** ve **Melahat İçli**, köy filmlerinin baştan çıkarıcı vamp kadınlardır. Özellikle de **Bayhan,** *Sazlı Damın Kahpesi* ve *Kör Kuyu* gibi filmlerde İtalyan sinemasındaki kadın tiplerinin cinsel etkilerini taşır. **Çetin Karamanbey**'in *Telli Kurşun*'u bu dışarlıklı cinsel öğelere dayalı bir filmdir. Örneğin filmin göl sahnelerindeki **Fatma Girik**, beline kadar uzanan saçlarıyla, masum yüzüyle tipleme açısından her ne kadar bizden bir köylü kızı gibi sunulmuşsa da, cinsellik tersine yabancılaştırılmıştır. Dizlerine kadar sulara gömülen Girik, belinde toplayıp, diri göğüslerine

yapıştırdığı ıslak basma entarisiyle *Riso Amaro / Acı Pirinç*'teki İtalyan köylüsü **Silvana Mangano**'dur. Sovyet sinemasının etkilerini taşıyan ilk köy filmi *Bataklı Damın Kızı Aysel*'den uzun bir süre sonra kırsal kesime "İtalyan usulü yaşam" egemen olacaktır. **Leyla Sayar**'ın *Duvaklı Göl* ve *Dişi Yılan*'la bu yabancılaşan köy yaşamı, 1960'lara kadar ırmanır. Samanlıklar üzerinde sevişen aşıklar, tecavüzler, dere kenarlarında çamaşır yıkayan kızlar, köy filmlerinin klişe görüntüleridir.

Bir yanda **Muharrem Gürses**'in kırsal kesime kaderci yaklaşımı, öbür yanda takma kirpikli, yüzü boyalı, topuklu a yakkabılı kadın tipleriyle yapay bir köy evreni oluşturulan sinemamızda, elbette yürekli ve gerçekçi "ilk adımlar" da ufak ufak görülecektir. İşte, köye gerçekçi bir gözlemle yaklaşan ilk yönetmen **Metin Erksan**; bu "ilk adımlar"ın filmi de *Karanlık Dünya*'dır. Genç yaşta gözleri görmeyen halk ozanı **Aşık Veysel**'in yaşamı üzerine kurulan filmin bir sahnesinde cinsel öğelere rastlarız. Karşılıklı üzüm yiyen **Ayfer Feray**'la **Aclan Sayılgan**'ın bakışmaları bu cinsel yaklaşımlardan birini sergiler. Bu sahne gerçekten son derece anlamlıdır. Üzüm, dudak kımıldayışları ve karşılıklı bakışlar, simgesel biçimde bir "kesişme"yi ortaya koyar.

Sansür nedeniyle bir yıl sonra seyirci önüne çıkar. *Karanlık Dünya*'nın ardından köy filmlerinde, suya sabuna dokunulmasa da gerçekçi ve toplumcu bir hareket başlar. Artık **Muharrem Gürses**'in ilkel sinemasındaki hastalıklı, abartılı klişe tipler, olaylar yön değiştirir. Yöresel özellikler, folklor öğeleri ağırlıktadır. Örneğin **Lütfi Akad**'ın **Yaşar Kemal**'in bir öyküsünden uyarladığı *Beyaz Mendil* (1955), **Atıf Yılmaz**'ın **Kemal Bilbaşar**'ın öykülerinden yola çıktığı *Gelinin Muradı* (1957), gerçek köy yaşamını dürüst yaklaşımlarla sergileyen ilk denemeler sayılır kuşkusuz. *Beyaz Mendil*'de iki düşman köyün sorunları içinde ezilen ve birbirlerine kavuşamayan "kaçak aşık"ların öyküsüdür anlatılan. Gerçek bir kasaba dekoru içinde çekilen *Gelinin Muradı*'nda ise aşk ön plandadır. Kasaba eşrafından birinin kızı rölündeki **Pervin Par**, örgülü saçlarıyla, önden bir iki düğmesi açılmış gömleğiyle, saf ve doğal bakışlarıyla masum bir kasaba cinselliği sergiler. **Fikret**

Hakan'la şırıl şırıl akan bir ırmağın önünde, kayaların üzerinde sevişirken, açılan basma entarisi, doğal biçimde ortaya çıkan ak pak bacakları, böyle bir cinselliğin manzaralarıdır.

METİN ERKSAN'IN "EROTİK KÖY FİLMİ ÜÇLEMESİ"

27 Mayıs 1960 darbesinden sonra Türk sineması "köy filmleri"yle en yoğun dönemini yaşarken, önceki yıllarda "ilk adımlar"ı atılan kırsal kesimin gerçeklerine doğru "yöneliş", daha aklı başında olacaktır. Bu dönemde ortaya çıkan sinemasal düşüncenin adı "toplumsal gerçekçilik"ti. Kaldı ki, "köy edebiyatı" 1960'lı yıllardan sonra **Fakir Baykurt**, **Necati Cumalı**, **Yaşar Kemal** gibi gerçekçi kalemlerle de büyük bir ağırlık kazanmıştı. İşte bu dönemde sinema-edebiyat ilişkileri sonucunda en önemli köy filmleri **Metin Erksan**'dan geliyordu. Ve **Erksan**'ın 1962 yılında **Fakir Baykurt**'un ünlü romanından uyarladığı *Yılanların Öcü*, bu aşamada bir "patlama filmi" oluyordu. Sansür kurulunun yasakladığı filmi dönemin *cumhurbaşkanı* **Cemal Gürsel**, Çankaya köşkünde izlerken **Metin Erksan**'la aralarında şöyle bir konuşma geçmişti:

-Metin bey, herkes senin için "gerçekçi rejisör" diye övüyor gazetelerde. Ama bana kalırsa bu filmde biraz gerçeğin dışına çıkmışsın...

-Neden?

-E, bütün tipler ense kulak yerinde, şişman Bu kadar besili mi Türk köylüsü? Biraz zayıf adam seçseydiniz ya...

Bu ilginç konuşmanın geçtiği film temel içeriğiyle toprak mülkiyetinden doğan bir çatışmayı ele alır, ama bir "ihanet olgusu"yla cinselliği de beraberinde getirir. **Kara Bayram**'ı canlandıran **Fikret Hakan**, harama uçkur çözüp **Haceli**'nin (**Erol Taş**) karısı **Fatma**'yla (**Şadiye Arcıman**) temel çukurunda yatar.

Ama, "şalvarlı erotizm"in en tipik filmi *Susuz Yaz*'dır. **Erksan**'ın **Necati Cumalı**'dan uyarladığı *Susuz Yaz*,



Metin Erksan'ın *Kuyu* filminden bir sahne...

gerçekten cinsel çeşitlemelerinin zenginliğiyle "erotik" bir "başyapıt"tır.

Yılanların Öcü gibi, *Susuz Yaz* da genel yapısıyla sahip olma tutkusu"na dayalı bir film olarak çıkar karşımıza. Yani, burada başalıca sorun " toprak ve su mülkiyeti"dir. **Osman** (**Erol Taş**), toprağından çıkan suyu özel mülkiyetine alır. Komşu köylülerin bu doğal nimetten yararlanmasını istemediği için arkları kapatıp, suyu keser. **Osman** şiddet yanlısı bir kişiliğin sahibidir. Yalnızca toprağından çıkan suya değil, kardeşi **Hasan**'ın komşu köyden kaçırıp kendine karı yaptığı **Bahar**'a da (**Hülya Koçyiğit**) sahip olmak ister. Kardeşiyle yengesini sevişirken onları arzu dolu aç gözlerle izler. Ağacın üzerinde şalvarlı bacakları açılan **Bahar**'ı bıyıklarını burarak seyreden **Osman**, fırsat buldukça saldırıya da geçer. Derede genç kadının şalvarını sıyırıp diz kapaklarına, dişlerini geçirir.

Kardeşi hapisteyken yengesini kandırıp ona sahip olur.. Şiddet ve erotizm kucak kucağadır *Susuz Yaz*'da.

1968 yılında çevrilen *Kuyu*, **Metin Erksan**'ın şiddete ve cinselliğe dayalı "**köy filmleri üçlemesi**"nin sonuncusudur. **Erksan**, filmine ***Kur'an*** 'dan bir ayetle girer:

"Kadınlara iyilikle davranın."

Filmin mesajıdır bu. Çünkü, **Erksan** sadist ruhlu bir köylüyle, onun "cinsel köle"si olan bir kadının trajik boyutlara ulaşan "kara yazgı"sını gözler önüne serer. Doğu Anadolu'da aynı erkek tarafından üç kez dağlara kaçırılan bir kadının yaşanmış olayı üzerine kurulan ***Kuyu***, gerçekte bir "direniş"in, bir "tutku"nun filmidir. **Osman (Hayati Hamzaoğlu)**, "cinsel tutku"sunu yenemez, **Fatma**'yı üç kez kaçırır. Beline bağladığı iple onu dağlarda, derelerde, suların içinde vahşi bir hayvan gibi sürükler. **Fatma**, çaresizdir, ama gene de sonuna kadar direnir. Sevmediği adama teslim olmaz. Ancak **Osman, Fatma**'yı bir ağaç gövdesine çırılçıplak bağladıktan sonra, zorla tecavüz eder.

Metin Erksan'a göre Türk köylüsünün cinsel davranışları hep böyle midir? Doğu insanı cinsel açıdan hep böyle psikopat, hep böyle vahşi midir? ***Kuyu***'nun çıkış noktası bir gazete haberindeki gerçek yaşamdan alındığına göre, böyle davranışlarda bulunan, hastalıkları içlerinde saklı "gizli tipler" "gerçek yaşamda" varolacaktır. Kaldı ki "gizli tip" diye tanımını yaptığımı **Osman** gibi bu "ayrık karakterler", doğrusu genele uygulanamaz.

ŞALVAR'IN DIŞINA TAŞAN WESTERN CİNSELLİĞİ

Türk sineması 1962'lerde başlayarak 1970 yılına kadar, köy filmlerinini en verimli ürünlerini gerçekleştirir. Örneğin **Atıf Yılmaz**, *Pembe Kadın*'da erkeksi Anadolu kadınının yalnızlık dramını, *Muradın Türküsü*'nde eşkiyalık sorununu ele alır. **Yılmaz Güney**'in *Seyyit Han*'ında kadının itilmişliği, çaresizliği, ezikliği destansı bir anlatımla vurgulanır. **Orhan Elmas**'ın *Ezo Gelini*'yle *Boş Beşik*'i yöresel özellikleri içeren

tipik Anadolu filmleridir. **Lütfi Akad** ise başta *Hudutların Kanunu* olmak üzere *Ana*'yla *Kızıl Irmak*'la köyün içine girip ilginç gözlemler getirir. Özellikle de *Hudutların Kanunu*,"toplumsal gerçekçilik"in tartışıldığı dönemde bu türe yeni boyutlar getirmesi nedeniyle Türk sinemasının en önemli filmlerinden biri sayılır. Kusuru ise köy öğretmeni rolündeki **Pervin Par**'ın topuklu ayakkabılarıyla, kuaförden çıkmış yapılı saçlarıyla filmin gerçekçi dünyasına son derece iğreti düşmesidir.

Bu dönem içinde köy "yerini bulurken", bazı filmlerle "toplumsal gerçekçilik" iflas eder. Yabancı eğilimler yeniden hortlar. Köy, giderek bazı ellerde bir "vahşi batı"ya dönüşür. Cinsellik şalvarın dışına taşar. **Memduh Ün**'ün **Ayhan Işık**'lı, **Fatma Girik**'li *Namusun İçin*'i, **Feyzi Tuna**'nın **Fikret Hakan**'lı *Devlerin İntikamı* ve **Ertem Göreç**'in **Türkan Şorkay**'lı **Göksel Arsoy**'lu *Kızgın Delikanlı*'sı Türk köyünü yabancılaştıran, western filmlerin bu dönemdeki örnekleridir. 1970'li yıllardan sonra ise giderek gelenekler ve görenekler unutulur. Kadın tipleri, davranışlarına ve giysilerine varıncaya kadar yozlaştırılır. Örneğin ***Ölümünü Kendin Seç***'te **Feri Cansel** çıplak göğüslerini saran memeleriyle, *Batıda Vuruşanlar*'da **Seyyal Taner** Meksika tipi giysileriyle bir "western cinselliği" sergiler... Erkek tiplerinin de bu kadınlardan farkı yoktur. Kaldı ki "toplumsal gerçekçilik" adına yapıldığı öne sürülen *Kızgın Delikanlı*'da ne kuaförde yapılmış saçlarıyla **Sevil** (**Türkan Şoray**), ne de cizmeli ve sağ eli bileğinden pantalonuna zincirlerle bağlı Murat (**Göksel Arsoy**) bizden tiplerdir.

KADIN, NAMUS VE CİNSEL DRAM

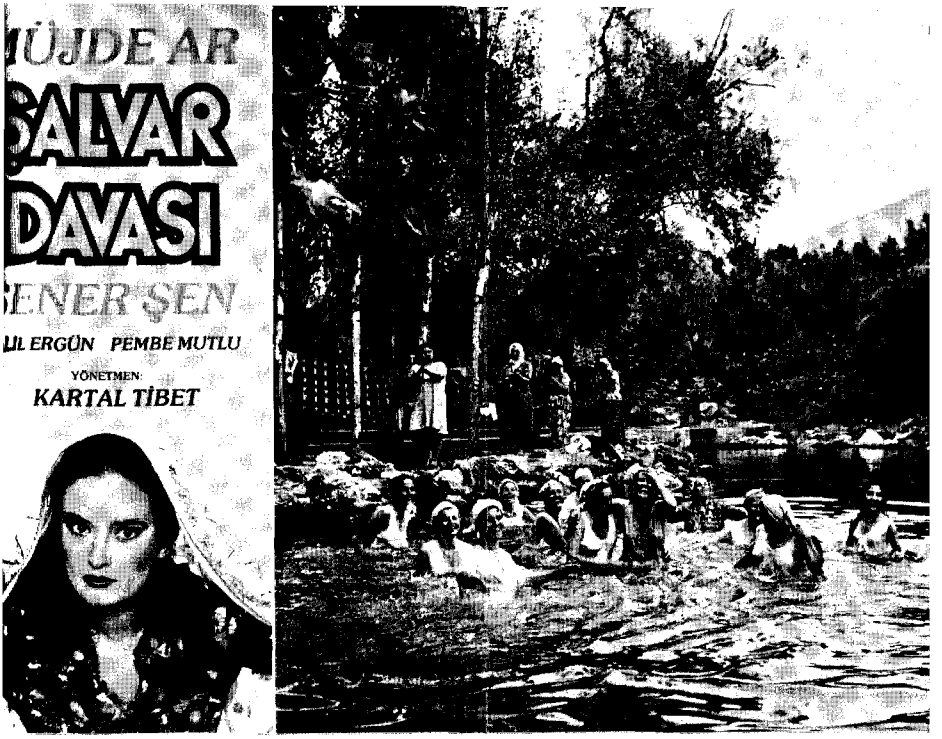
1979'lu yıllardan sonra köy filmleri, tekrar gerçeğine döner. Genç **Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Osman Şahin, Necati Cumalı** gibi yazarların sinemayla olan ilişkileri ağırlık kazandığından, köy ve kasaba, sorunlarıyla bir kez daha keşfedilir. Köyün çeşitli meseleleri yanında genç "**kadın ve namus**" teması kaçınılmaz bir biçimde yerini alır. **Memduh**

Ün'ün **Orhan Kemal**'in bir romanından uyarladığı *Kaçak*'ta, beş yıldır erkeksiz yaşayan çamaşırcı **Hacer (Fatma Girik)**, kan davasından kaçan bir erkekle karşılaşacak. İçine bastırdığı cinsel istekleri patlama noktasına gelecek, leğende yıkanırken kendisini gözleyen **Habib**'in (**Tarık Akan**) kollarına itilecektir. Bir Yaşar Kemal uyarlaması olan *Yılanı Öldürseler*'de küçük oğlu tarafından öldürülen Çukurovalı **Esme**'nin (**Türkan Şoray**) cinsel yazgısı da töreseldir. Çünkü, kırsal kesimin feodal namus anlayışı acımasızdır.

"Kadın ve namus" teması, **Şerif Gören**'in *Yol*'unda ise temel bir sorun olarak işlenir. Türk sinemasının bu türde baş yapıtlarından biri sayılan *Yol*, kadının tutsaklığını ve bu nedenle de "**değişmeyen yazgı**"sını anlatır. İşte, izne çıkan beş mahkûmun öyküsünü ele alan filmde **Zine(Şerif Sezer)** bu kadınlardan biridir. Kocası **Seyit Ali(Tarık Akan)** hapisteyken **Zine**, ihanet ettiği için ayağından zincirlenip bir ahıra atılacak, aylarca burada kalacaktır. Bu, kadına insan olarak bakmayan feodal yapının **Zine**'ye verdiği bir "**ceza**"dır. Ama, bu ceza "az"dır **Zine** için... Törelere göre öldürülmesi gerekmektedir çünkü.

Kadın cinsine yapılan bu "acımasız baskı" **Erden Kıral**'ın *Ayna*'sına kadar uzanır. Körpe gelin Zelihan (Nur Sürer), kocası **Necmettin (Suavi Eren)** ve onu baştan çıkarmaya çalışan bir **Küçük Ağa** arasında geçen öykü, feodalitenin "cinsel dramı"yla sonuçlanır.

Erotik bir "köy güldürüsü" olan *Şalvar Davası*; *Yol* ve *Ayna*'nın tersine erkeklere topluca başkaldıran kadınların direnişini anlatır. **Kartal Tibet**'in **Aristofanes**'ten uyarladığı bu "yerli Lysistrata" güldürüsünde kadınlar önce eziktir. Erkekleri kahve köşelerinde tembel tembel otururlarken, onlar tarlalarda bir köle gibi çalışırlar. Geceleri de görevleri, erkeklerinin koyunlarına girmektir. İşte **Elif (Müjde Ar)**, duruma el koyup köyün kadınlarını "özgürlüğe" çağırır. Bir direnişin, tipik bir " şalvar erotizminin güldürüsü" biçiminde gelişen olaylar sonucunda uçkurlar çözülür ve yataklara girilir. Erkeklerle kadınlar arasında cinsel çatışma bitmiş anlaşma sağlanmıştır. Filmin bir sahnesinde tüm köy kadınları toplu olarak göle girerler. Erkeklerini kışkırtan bu sahnelerde ince gömlekleri



göğüslerine, şalvarları bacaklarına yapışır... Ve giderek kırsal kesimin bir " göl erotizmi"ne dönüşür.

ATIN KUYRUĞU, ERKEĞİN BIYIĞI, KADININ SAÇI

Şerif Gören, 1985 yılında birbiri ardına çektiği *Kan* ve *Yılanların Öcü*'yle kırsal kesimden ilginç örnekler verir. **Metin Erksan**'dan sonra **Gören**'in ikinci kez ve değişik bir yorumla uyarladığı *Yılanların Öcü*, toprak çatışması yanında cinselliği de zaman zaman ön plana çıkarır. Gerçekte de **Fakir Baykurt**'un romanındaki kırsal kesim erotizmi, böyle erotik bir sinema anlatımına son derece yatkındır. Örneğin **Kara Bayram**'ın (**Kadir İnanır**) karısı üzerine **Fatma**'yla (**Serpil Çakmaklı**) bir gece yarım kalmış bir evin temel çukurunda sevişirken aralarından şu konuşma geçer.

Kara Bayram: "Haram." der.

Fatma: "Helâl... Benim kendi gönlüme verdiğim bir alma, bir meyva... Haram mı olur heç? Bugün benim kemiklerimi



kır. Öldür. Çıkar canımı tenimden. Canım sana helâl olsun. Helâl. Helâlların en helâlı..." diye yanıtlar.

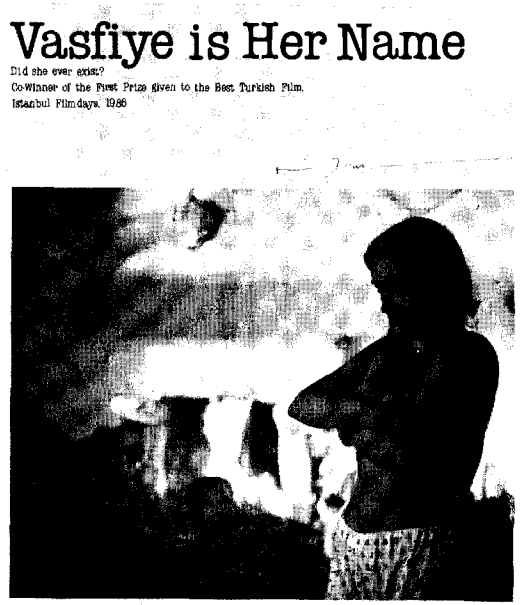
Bu konuşmalar, daha sonraki sahnelerde kırsal kesime özgü deyimlerle erotik bir "atışma" biçiminde sürüp gider. Bu arada **Kara Bayram**'ın "cinsel fantezi"si de ilginçtir. Düşünde karısı **Haççа(Nur Sürer)** ile **Fatma**'yı kolları arasına alıp "üçlü" sevişir. Bu düşsel toplu sevişme sahnesinde **Kadir İnanır, Serpil Çakmaklı** ve **Nur Sürer,** belden yukarısı çıplak olarak kamera karşısına çıkarlar, ama düzeyli bir çekimdir bu.

Doğu Anadolu'nun ahlâk anlayışına göre "atın kuyruğuna erkeğin bıyığına, kadının saçına dokunulmaz". İşte **Şerif Gören**'in bir **Osman Şahin** öyküsünden uyarladığı *Kan*, bu törесel namus anlayışından yola çıkar. Ve bir at kuyruğunun kesilmesi "kan davası"na dönüşünce **Haydar Ali**'yle (**Tarık Akan**) karısı **Besra** (**Serpil Çakmaklı**) mağara koyuklarında büyük ve erotizme bulanmış bir "ölüm korkusu" yaşarlar.

Nesli Çölgeçen'in köyde başlayıp kentte biten *"Züğürt Ağa"*sında 70'lik **Abdo Ağa,** her gün "yeni bir karı ister". To-

runu yaşındaki kızla evlenip gerdeğe girince de aynı gece yaşamını yitirir. **Şerif Gören**'in *Kurbağalar*'ında kocası öldürülünce genç yaşta dul kalan **Elmas(Hülya Koçyiğit)**, bir erkekle birlikte olmak ister, ama çevresi bu ilişkiye karşı çıkar. Kadına ve cinselliğine hep böyle düşmanca mı yaklaşılacaktır? Kaldı ki, aşırı ahlakçı baskılara karşılık, yaşamın içinde çaresizliğine boyun eğen kadınlar da varolacaktır kuşkusuz. İşte **Engin Ayça**'nın *Bez Bebek* adlı filmindeki **Suna(Hülya Koçyiğit)** bu "ikinci tiplerden" biridir. Kocası hapiste olması nedeniyle beş yıldır erkeksiz kalan **Suna**, evine gelen sıvacı **Ahmet Usta (Hakan Balamir)** aracılığıyla uyuyan cinselliğini keşfedecektir. Sonra da evi onaran ustayla cinsel bir elektriklenme sonucu kapı aralığında göğüs göğüse gelince, birbirlerinin kollarına atılacaklar ve yatacaklardır. Sonuç kaçınılmazdır. Cinsel dürtüler başkaldırmıştır çünkü.

Evet, kent ya da köyde, cinselliği olan kadının, başkaldıramadığı doğal işlevidir bu. Ve elbette cinsellik, yaşadığı sürece kadının mutluluk açısından temel sorunlarından biri olarak karşısına dikilecektir, **Suna**'da ya da **Sunalar**'da olduğu gibi...



TÜRK SİNEMASINDA "CİNSEL ZORBALIK"

"Irza geçme; hastalıklı, düzensiz bir kafanın ürünü olan cinsellik suçudur. " Amerikalı kadın yazar **Susan Browmiller**, 1975 yıllarında yazdığı ve tüm dünyada ilgi çeken, geniş kapsamlı incelemesi *Irza Tecavüz Olgusunun Tarihçesi*'nin **Önsözü**'nde böyle der. Ve elbette kadının rızası olmadan saldırganlıkla, kaba kuvvetle ona sahip olan erkek, yasalar önünde "suçlu", böyle bir eylemi gerçekleştirmek de cinsel bir **sapıklık**tır. Çünkü, ırza tecavüz eyleminin temelinde sadizm, yani şiddet öğeleri yatar. Yapılan araştırmalara göre, kaba güç kullanmanın dışında özellikle de günümüzde yaygın bir hale gelen uyuşturucu madde alışkanlığı aracılığıyla ırza geçme olayları, çoğu kez polis kayıtlarına geçmiyor. Suçluların gizli kalmasının nedeni de, kurbanların başlarına gelen bu tür olayları utandıkları için kimseye açmayıp susmalarıdır. İşte bu suskunluklar nedeniyledir ki şikayet edilmeyen iğfal olaylarının bazı suçluları, çoğu kez ellerini kollarını sallayarak aramızda dolaşıyor.

Toplumsal yaşamımızda genel bir deyimle "ırz düşmanları" olarak tanımlanan bu saldırganlar ve "ırza tecavüz olayları" sinema dünyasının erotik malzemesini oluşturur çoğu kez. Örneğin **Sam Peckinpah**'ın *Straw Dogs* yani 1972 yılında *Köpekler* adıyla ülkemizde oynayan filmi, konuyla ilgili ilginç örneklerden biridir kuşkusuz. Geçtiğimiz yıl ölen bu Amerikalı yönetmenin filmindeki tecavüz sahnesi, şiddet ve seks birbiriyle kaynaştırılarak ustaca verilir. **Dustin Hoffman**'ın karısı rolündeki **Susan George**'un kasabanın genç serserileri tarafından saldırıya uğradığı sahnedeki erotik gerilim kolay kolay unutulmaz.

GERÇEK YAŞAMDAN SİNEMAYA

"**Irza tecavüz**" ve "**iğfal**" gibi "**cinsel suç**"ları oluşturan saldırı sahneleri de, Türk sinemasının öteden beri vaz-

geçemediği, sık sık başvurduğu ticari malzemelerden biridir. Ve özellikle de köyleri, kırsal kesimleri konu alan filmlerde bu tür sahneler bir sömürü biçiminde gelişir. Türk sinemasındaki "**ırza tecavüz olgusu**nun tarihçesi" kesin bilinmemekle beraber kaba kuvvete dayalı bu saldırıların "*köy*", ya da "kasaba melodramları"nda ortaya çıktığı söylenebilir. Ne var ki bu eylemi oluşturan sahneler genelde birbirinin aynıdır. Olaylar, kaba biçimiyle anlatılan öykünün içinde şöyle gelişir: Köyün ağası ya da oğlu göz koyduğu masum kızı kaçırıp tecavüz eder. Ve olaydan sonra da kızın sevgilisi intikam için dağa çıkar. Ve dönüşte köylü, karısına tecavüz eden adamları teker teker bulur, hepsini öldürüp "**namus**"unu temizler. Görüldüğü gibi kırsal kesimlerdeki ırza geçme olayları böyle Amerikan filmlerine özgü western (kovboy filmleri) kalıpları içinde bir "**kan davası**"na dönüşür.

Konusuyla bu yerleşik kalıpların dışına çıkmasını başarabilen, senaryosunu **Orhan Hançerlioğlu** ile **Orhan Kemal**'in yazdığı *Altı Ölü Var*, benzerlerinden ayrılan bir filmdir. Gerçek bir zabıta olayından uyarlanıp, 1953 yılında **Lütfü Akad**'ın yönetiminde çevrilen filmin bir sahnesinde **Nevin Aypar** dağa kaldırılır. Orman memuru sevgilisi tarafından bir dağ kulübesinde terk edilen genç kadın, dört sapık adamın tecavüzüne uğrar. Sonra da bara düşer. Filmdeki altı ölünün ise sadist ırz düşmanlarıyla ilgisi yoktur. Çünkü, filmin asıl öyküsü bir karı-koca ikilisi üzerine kurulmuştur. Ve filmin temelini oluşturan "öç alma" eylemi ihanet eden bir kadınla kocası arasında gelişip, bir "aile faciası"na dönüşür.

Gerçek yaşamdan sinemaya aktarılan bir "*ırza geçme filmi* " de 1965 yıllarında **Bilge Olgaç**'ın yönetmenliğini yaptığı *Tehlikeli Adam*'dır. O yıllarda gazete sütunlarına geçen "**İlyas Şoris cinayeti**" bu filme konu olur. Ve filmin bir sahnesinde **Gülsün Kamu** duş alırken aynı apartmanda oturan seksomanyak bir genç banyoya girip kadına tecavüz eder. Sonra da evli kadını bıçak darbeleriyle banyoda öldürür. Filmin seksomanyak katilini, yani **İlyas Şoris**'i **Samim Meriç** oynar *Tehlikeli Adam*'da. Aynı yıl **Kemal Tahir**'in senaryosunu yazdığı ve **Memduh Ün**'ün yönettiği *Namusum İçin* adlı filmde, bir başka ırza tecavüz sahnesi görürüz. Bu kez "kurban"



Kadir Savun, Suphi Kaner, Erol Taş, Oktar Durukan, Metin Ersoy ve Ziya Metin; Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filminde...

Fatma Girik'tir. Filmin finalinde Girik'in kocası ve kamyon şoförü rolündeki **Ayhan Işık**, saldırganları tek tek öldürüp karısının kanını yerde bırakmaz. Çünkü Fatma Girik, tecavüz olayından sonra intihar etmiştir.

CİNSEL ZORBALIĞIN İLK SINIFSAL AŞAMASI

Kırsal kesimi görüntüleyen köy filmlerinde zaman zaman "**toplu tecavüz**" sahnelerine de rastlarız. Örneğin 1964 yılında **Ümit Utku**'nun *Koçero* adlı filmindeki bir sahnede, köylüler kentli kızlara saldırırlar. Vahşet dolu bir sahnedir bu. Ağızlarından salyaları akarak kızları, bikini külotlarına varıncaya kadar soyarlar. Bu kaba şiddete dayalı sahnelerde, elbette ki görüntü olarak belli bir estetikten söz edilemez. Gene aynı yıl **Orhan Elmas**'ın çektiği *Duvarların Ötesi* adlı filmin bir sahnesinde hapishaneden kaçan mahkumlar, rehin aldıkları **Belgin Doruk**'a tecavüz ederler. Korku, şiddet ve cinsellik daha bilinçli olarak, üstelik seyirciyi tiksindirmeden verilir. Ama bu tür, ırza geçme ve iğfal gibi cinsel şiddet sahneleri **Metin Erksan**'ın filmlerinde gerçek amacına ulaşır. Çünkü şiddet ve erotizm, **Erksan**'ın filmlerinde bütünüyle vardır. Yani cinsel zorbalık, yüzeysel kalmaz. Şiddet, olayların akışıyla birlikte derinlerde, kahramanların içinde var olan bir olgudur. İşte

Metin Erksan'ın sinemasında konuyla ilgili iki örnek: *Susuz Yaz* ve *Acı Hayat*.

Ana konusu toprak ve su mülkiyetini işlemesine karşılık, Türk köylüsünün cinsel davranışlarına da cesur bir gözle bakan *Susuz Yaz*'da **Osman** (**Erol Taş**), kardeşinin karısı **Bahar**'a (**Hülya Koçyiğit**) göz koyar. Bıyıklarını burarak, **Bahar**'ın açılan şalvarlı bacaklarını seyreder. Gölde genç kadına saldırır, eteklerini sıyırıp bacaklarını dişler. Ve sonunda, kardeşi **Hasan**'ın (**Ulvi Doğan**) hapiste olmasından yararlanarak **Bahar**'a zorla tecavüz eder. **Erksan**, **Necati Cumalı**'nın öyküsündeki "ırz düşmanı" **Osman**'ı belli bir süre için "**kahraman**" gibi göstermesine karşılık, filmin sonunda "ceza"sını da verecektir elbette. **Erksan**, bu "**toplumsal gerçekçi**" filmden sonra büyük kente geçerek *Acı Hayat* 'ta bu kez, cinsel zorbalığın sınıfsal aşamasına gelir. Ama bu aşamada kabaca, ilkel bir saldırı değil, sınıflar arası bir "**öç alma**" duygusu ağırlıktadır. Ve olay şöyle gelişir. Fakir bir genç olan kaynakçı **Mehmet**(**Ayhan Işık**), bir sosyete kuaföründe manikürcülük yapan **Nermin**'le (**Türkan Şoray**) evlenmek üzere ev ararlar. Bu ara ortaya çıkan çok zengin bir ailenin şımarık oğlu **Ender** (**Ekrem Bora**) **Nermin**'e evlenme teklif eder. **Nermin** kabul etmez. **Ender** genç de kızın peşini bırakmaz ve bir gece **Nermin**'i sarhoş ettikten sonra bir otele görütüp iğfal eder. Yıllar sonra milyoner bir işadamı olan **Mehmet**, intikam ateşiyle yanıp tutuştuğu günlerde **Ender**'in kızkardeşi **Filiz**'le(**Nebahat Çehre**) tanışır. **Ender**'i ve kendisine ihanet eden **Nermin**'i asla bağışlamayan **Mehmet**, bu duygular içinde **Filiz**'i iğfal eder. Böyle "**cinsel ödeşme**"yle son bulan filmin en ilginç sahnesi **Ayhan Işık**'ın **Nebahat Çehre**'yi iğfal etmesidir.

GÜNÜMÜZDE IRZ DÜŞMANLIĞININ BOYUTLARI

1965'li yıllardan bu yana cinsel zorbalıkla ilgili birbirine benzeyen ya da benzemeyen bir dolu sahne izledik. Yeni ırz düşmanı tipleri ortaya çıktı. Ama bu tiplerin ve cinsel şiddetin

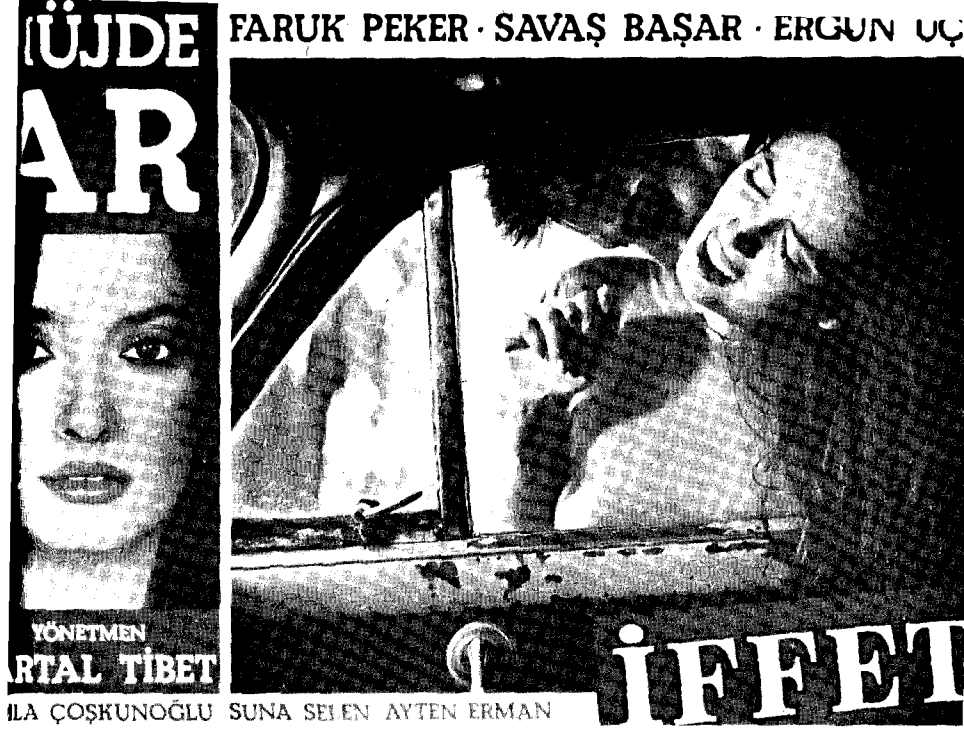
değişen boyutlarını daha çok 1983 yılından sonra gördük. Saldırgan tipler daha psikopat, ırza geçme olayları daha klinik duruma geldi. Bu yeni süreç içinde gerçekten ne tecavüz sahneleri çekilmedi ki... **Çetin İnanç**'ın yönettiği *Su*'da bir deniz kenarında **Filiz Özten**'e tecavüz edilirken, filmin hafiyesi **Cüneyt Arkın** yetişip kurtarır. Genç *Ölümsüz* adlı filmde kızı **Nazan Saatçi**'yı önce uyuşturucuyla alıştırıp, sonra da onun ırzına geçenlerden "**baba Cüneyt**", tek tek intikamını alıyordu. **Natuk Baytan**'ın *Toprağın Teri* adlı "süper yapım"ında avuç içi kadar minicik bikinilerle boy gösteren mühendisin (**Fikret Hakan**) karısı **Göngör Bayrak**'a; **Osman Seden**'in yönettiği *Damga*'da bir ormana kaçırılarak **Yaprak Özdemiroğlu**'nun ırzına geçiliyordu. Ve tüm bu olayların sonunda "intikam duyguları" yasaların dışında, yani bireysel olarak gündeme geliyor, "*namus uğruna*" oluk gibi kanlar dökülüyordu.

Bu kanlı vahşet sahnelerinden birini de **Melih Gülgen**'in *Utanıyorum* adlı filminde izleriz. Psikopat bir tipi üstlenen **Fatih Özses, Ferdi Tayfur**'un karısını oynayan **Nilgün Akçaoğlu**'na bıçağını çekerek saldırır. Tehditle genç kadını soyar ve aralarında büyük bir boğuşma başlar. Ve sonunda tecavüz sahnesi gerçekleşir.

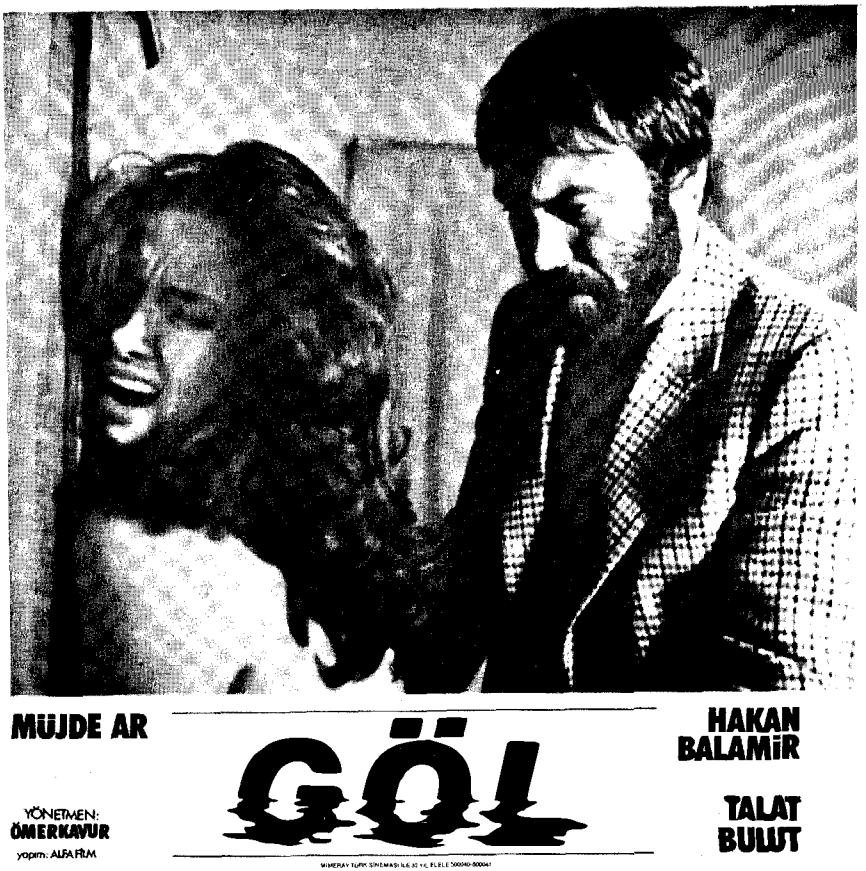
EN ÇOK IRZINA GEÇİLEN KADIN: MÜJDE AR

Türk sinemasındaki ruh hastası, sadist tiplerin özellikle de **Kartal Tibet**'in *İffet* ve *Aile Kadını* adlı filmlerinde nasıl birer "şehvet mecnunları" haline geldiklerini dehşetle görürüz. Gerçekte **Kartal Tibet** de, sözünü ettiğimiz bu iki filmiyle "**şiddet yanlısı**" bir yönetmen olduğunu sergilemekten kaçınmaz.

"***Türk erkeği kadını böyle çatır çatır yapar...***" diyen **Tibet**, bu tavrını *İffet*'in bir sahnesinde şöyle ortaya koyar: Fakir mahalle kızı **Müjde Ar**, şoför sevgilisi **Faruk Peker**'le tenha bir köşede oynaşırlarken beklenmedik bir olayla karşılaşıyorduk. Bu sahnede erkek, Müjde Ar'ın başını arabanın arka penceresinden içeri iterek sokuyor, sonra da camı kapıyordu. Boynu, camla çerçeve arasında sıkışıp kalan Müjde



Ar'a arkadan yaklaşıyor, külotunu indiriyor ve tecavüz ediyordu. İlginç, ama vampirce bir saldırıydı bu. Ve "***anal seks***"e (arkadan birleşme) göndermeler yapan bu sahne oldukça da abartılıydı. Çünkü böyle zor bir pozisyonda nasıl ırza geçilirdi? Gerçekte burası biraz karışıktı. Ama özellikle de erotik fantaziler içeren bu "göndermeli" sahne, filmin "iş" yapmasını sağlamıştı. Öyle ki bu sahneyi tekrar görebilmek için aynı filme birkaç kez giden bir seyirci takımı vardı. *Aile Kadını*'nda ise "***tecavüz kurbanı***" gene **Müjde Ar**'dı. Ve yönetmen Tibet, bu ikincisinde de cinselliği abartarak kullanıyordu. Bu filmdeki ırza tecavüz eyleminin altında yatan olgu ise "**şantaj**"dı. Yıllar sonra tekrar ortaya çıkan "eski sevgili" **Emin** (**Muhteşem Demirağ**), mutlu bir yuva kurup çoluk çocuğa kavuşan **Pınar**'a (**Müjde Ar**) musallat olur. Banyoya girip genç kadına saldırır. Ama filmin en çarpık sahnesi, şaşkın kocayı kotranın direğine bağlayıp gözleri önünde silah zoruyla Pınar'a tecavüz etmesiydi. Her ne kadar filmin sonunda saldırgan cani cezasını buluyorsa da, tecavüz eyleminin "*aile*



kurumunu yıkmaya yönelik" bir özle verildiği de gözden kaçmıyordu.

İlginç bir ırza tecavüz sahnesi de *Göl* filmiyle **Ömer Kavur**'dan geliyor. Ne var ki fantastik öğeler içermesine karşılık, psikolojik derinliği olan bu filmde genç yönetmen, cinsel zorbalığa başka türlü yaklaşıyor. Toprak ağası **Hakan Balamir**'in, filmdeki saldırgan ve hasta ruhlu kişiliği geçmişteki bir olaydan, gölde boğulan karısından kaynaklanıyor. Kasabaya çalışmaya gelen şarkıcı **Nazan**'ı(**Müjde Ar**) görünce,

karısının döndüğünü sanan genç ağa birden çarpılıyor. Bir süre sonra da karısına tıpatıp benzediği için **Nazan**'ı kaçırarak evine kapatacak ve ona saldıracaktır... Konuyla ilgili bir başka ilginç örnek, son dönem Türk sinemasının en çok ırzına geçilen oyuncusu olarak genç **Müjde Ar**'dan vereceğiz. Toplu bir tecavüz sahnesiyle biten *Güneşin Tutulduğu Gün* adlı bu filmin yönetmeni de **Şerif Gören.** Fahişe olup "baba dayağı" yüzünden evden kaçan manav kızı **Sevgi** (Müjde Ar), bir çöplükte tecavüze uğrar. Bu kez saldırganlar çocuklardır. Dört çocuk, **Sevgi**'nin ellerini ayaklarını tutarken, beşincisi de ırzına geçer... Böyle bir sahneyle **Şerif Gören**, "***Orospuluğun sonu budur***" demek istiyor belki de. Ama günümüzde "***gizli fahişeler***'in "***köşeyi döndükleri***" düşünülürse, elbette böyle bir "***final bildirisi***", her zaman tartışmaya açıktır kuşkusuz...

Görüldüğü gibi Türk sinemasındaki "***ırza geçme olgusunun tarihçesi***", çeşitli gelişmelerle nerelerden nerelere gelmiş. Peki, bundan sonra nereye gidecektir? Bu sorunun yanıtını da, önümüzdeki yıllar ve geriye kalan belgeler verecek elbette.

STRİPTİZ SAHNELERİNDE CİNSELLİK

"Striptiz" nedir?

Striptiz, genel ve basit deyimiyle bir "soyunma sanatı"dır. Genellikle de pavyon ya da gece kulüplerinde müzik eşliğinde ve ışık oyunlarıyla sergilenen bu "cinsel oyun"un temel işlevi ise, izleyeni tahrik etmek, kışkırtmak değil midir? İşte "striptiz tarihi"nin ünlü soyunan kadınlarından **Gypsy Rose Lee**, bu eylemi "soyunmaktan çok, kışkırtmak" diye tanımlar. Işık oyunları, kıvraklık ve müzik, bu sanatın başlıca özellikleridir. Bu eylem sırasında kullanılan iç çamaşırı, file çorap ve jartiyer gibi "erotik eksesuarlar", erkeklerin beyinlerinde birtakım "cinsel düş"leri oluşturur.

ATİNALI THRYALLİS İLE MYRRİN

Konuyla ilgili bazı araştırmalara göre striptizin, 1847 yıllarından önce ya da ilk kez 1861'lerde, New Orleans'lı bir dansöz aracılığıyla ortaya çıktığı iddia edilmesine karşılık, bu "cinsel oyun"un kökü eski Mısır'daki dans gösterilerine kadar uzanır. Kaldı ki, dansla striptiz arasında benzerlik söz konusudur. Örneğin, 15 Ekim 1917'de kurşuna dizilen tarihin en ünlü kadın casusu Hollandalı **Mata Hari**'nin, yıllar önce **Greta Garbo**'dan ve en son olarak da **Sylvia Kristel**'den izlediğim "yedi tül dansı", giderek bir striptize dönüşür. Mata Hari, bu ilginç dans sırasında, tülleri üzerinden birer birer atar. Ve sonuncu tül, ayaklarının dibine düşünce, 1905 Paris sosyetesinin hayranlık dolu bakışları altında çırılçıplak kalır.

"Tüllü striptiz"lerin, tarihsel bir belgeye göre binlerce yıl önce eski Yunan tarihi içinde var olduğunu görüyoruz. Atinalı güzellerden **Megare**, kadınların kendi aralarında düzenledikleri bir "alem"le ilgili olarak, bir arkadaşına yazdığı mektupta bakın neler diyor:

... Sabaha kadar yedik, içtik, eğlendik... Bir aralık Thryallis ile Myrrin, aralarında kimin Venüs güzelliğine

daha yakın olduğunu öğrenmek istediler. Myrrin hiç düşünmeden soyundu ve vücudunu şeffaf bir tül içerisinde bizlere gösterdi. Hepimiz hayran hayran bakakaldık... Thryallis de soyunmaya koyuldu. Ve "Ben perde arkası iş görmem... Bu müsabakada varlığını tül arkasına saklayamam" diyerek üstündeki olan biteni fırlatıp attı. Her birimizin önünde dolaşan bu çıplak vücut hepimizi öyle meftun etti ki, şu mektubu sana yazdığım sırada bile meftunluğum devam etmektedir. Thryallis tatlı sesiyle, poz ve işaretleriyle de rakibine durmadan: Gel... Myrrin... Gel... bak bakalım neyim var, neyim yok... Saçlardan başlayıp ayak tırnaklarına kadar teker teker gözden geçirelim...

Bu ilginç tarihi mektuba göre, demek ki güzel kadınları soyunurken izlemek yalnızca erkekleri değil, kendi cinslerini de Atinalı Megare'nin deyimiyle "meftun" ediyormuş. Yüzyıllar sonra, giderek "Amerikan eğlence endüstrisi"nin bir parçası olan striptiz olgusu, günümüzde egzotik heyecanlar arayan çiftler için, yatak odalarında "uyarıcı" bir "cinsel silah"a dönüşüyor.

ORAL SEKS'E DÖNÜŞEN STRİPTİZ

Türkiye'deki pavyon ve gece kulübü yaşamına striptizi Fransız **Colette**'nin getirmesine karşılık, Türk sinemasında bu olgunun hangi filmle ortaya çıktığı konusunda bir belgeye rastlanamaz. Sinemamızdaki "dansın tarihçesi" ise bellidir. Kaynaklara göre bu "göbek dansı"nın başlangıcının **Muhsin Ertuğrul**'un sinemasına, operet türü filmlere dayandığı bilinir... Ne var ki striptizin sinemasal serüveni bu açıdan pek aydınlık değildir.

Türk sinemasındaki ilk gerçekçi, yani alafranga bir striptiz sahnesini, 1960 yıllarında **Atıf Yılmaz**'ın *Ölüm Perdesi* adlı filminde görürüz... Gerçekten bu, başlangıç sayılmasa da dönemi için ilginç bir sahnedir. **Ümit Deniz**'in bir romanından aktarılan *Ölüm Perdesi*, **Murat Davman**'lı polisiye türü filmdir. **Leyla Sayar** filmin bir gece kulübü sahnesindeki karyola üzerinde ağır ağır soyunur... Sonra siyah bir sutyen-



Leyla Sayar *Ölüm Perdesi*'nde...

külotla kalır. Erotik hareketlerle yatağa uzanır... Daha sonraki sahnede ise, karşısında hareketsiz duran fötr şapkalı, siyah elbiseli ve eli tabancalı erkek mankene yaklaşır. Sayar'ın gözleri bu noktada erotik bir şarjı doğurur. Ardından da uzanıp tabancanın namlusunu ağzına alır. Görüldüğü gibi bu mankenli ve tabancalı striptiz, son figürle iç gıcıklayıcı bir "oral seks" gösterisine dönüşür.

Leyla Sayar'dan bir yıl kadar sonra, bir başka striptiz sahnesini **Peri Han**'dan izleriz. **Lütfi Akad**'ın *Sessiz Harp* adlı filminin türü polisiye ve kahramanı da gene Murat Davman'dır. Ve Peri Han, bu filmde seyircinin karşısına iki ayrı kimlikle çıkar. Biri barda çalışan **Nadia Serpov**, diğeri de Milli Emniyet ajanı Yıldız Berk'tir. Peri Han, filmin bir sahnesinde striptiz yapar. Yüzü maskelidir... Bu sahnelerdeki maskenin işlevi, striptiz gösterisine gizemli bir hava katmaktır. Ve yabancı etkiler taşıyan bu striptiz gösterileri için, polisiye ya da tarihsel film türleri, istenilen biçimde uygun dekorları oluştururlar. İşte polisiye türün örnekleri olan *Rifat Diye*

Biri'nde **Özcan Tekgül**; *Kızıl Tehlike*'de **Devlet Devrim**, Hedefte Vuruşanlar'da **Semra Yıldız**, yüzlerindeki siyah maskelerle striptiz yaparlarken, beraberinde erotik bir gerilimle "**fetiş tutkular**"ı da getirirler. Tarihsel bir film olan *Vatan Kurtaran Aslan*'da, bir meyhane içinde "maskeli striptiz" sahnesi görürüz. **Figen Say, Tunç Okan**'ın önünde dans ederek soyunur...

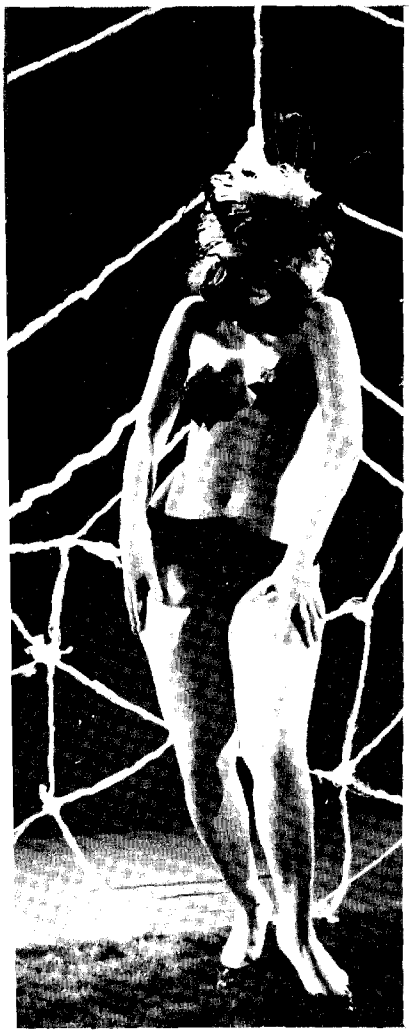
Striptiz konusunda gene de ağırlık, polisiye türü filmlerdedir. Ve bu türün ilginç örneklerinden biri, **İlhan Engin**'in 1966 yılında yönettiği *İstanbul Dehşet İçinde* adlı filmidir. Söz konusu sahnenin ilginç oluşu iskelet önünde striptiz yapan kadından gelir. Çünkü kadın oyuncu, gerçekten yabancı bir striptizcidir. Bu "iskeletli striptiz" sahnesi bir korkuyu, bir dehşeti simgeler. İskeletin başında silindir şapka, dişleri arasına sıkıştırılmış bir puro ve sırtında da bir ceket vardır. Ve striptiz sırasında iskeletin göz çukurları, başarılı bir ışık kullanımıyla daha da derinleşip gerçekten bir korku filmi havasına bürünür.

STRİPTİZE FREUDÇU BİR YAKLAŞIM

Türk sinemasında "striptiz olgusu"nu bütünüyle bağlantılı olarak işleyen "tek film", yanılmıyorsak **Halit Refiğ**'in *Şehrazat*'ıdır. Ve gerçekten de 1964 yılında çekilen *Şehrazat*, konuyla ilgili tek örnektir. **Leyla Sayar**'ın oynadığı Prenses Şehrazat'ın öyküsü, fantastik ve psikolojik yapısı nedeniyle "korku sineması"nın ünlü kahramanlarından **Dr. Jekyll**'in yasamövküsüne benzer. Çünkü Halit Refiğ'in Şehrazat'ı da böyle "iki kişilik"ten oluşan bir tiptir.

Şarklı Prenses Şehrazat, bir gece kulübünde "dişi örümcek" adıyla striptiz gösterileri sunar. Örümcek ağları içinde, loş ışıklar altında soyunur. Ama yüzünü tümüyle örten, tüylü, esrarengiz maskesini tanınmamak için kesinlikle çıkarmaz. Cinsel bir doyumsuzluğun kadını olan Şehrazat, striptiz gösterileri sırasında gözüne kestirdiği erkekleri yatağına alır. Yüzündaki maskeyi çıkarmadan sevişir. Ve bir gecelik "şehvet ayinleri"nden sonra da, kurbanlarını öldürtüp denize attırır. Şehrazat, aslına bakılırsa "dişi örümcek" değil, bir "dişi vampir"dir. Dr.

Leyla Sayar,
Şehrazat'ta...





Fatma Girik
bir striptiz sahnesinde...

Jekyll'in yanı sıra, bir gecelik âşıklarını kiralık katillere boğdurup nehre attıran Fransa Kraliçesi **Marguerite de Bourgogne** ile de tıpatıp benzerlikler taşır.

Freud'un öğrentisine göre, insan dünyası bilinç altına bastırılan ve de bastırılamayan, yani birbirleriyle çatışan "iki kişilik" taşıyorsa, Şehrazat tipi de bu "ruhsal yapı"ya uygun düşüyor demektir. Ve böylece de Halit Refiğ, Leyla Sayar'ın çizdiği tiple Türk sinemasındaki striptiz olgusuna Freudçu bir yaklaşım getiriyor.

BURJUVA FİLMLERİNDE STRİPTİZ

Ünlü yönetmen **Metin Erksan**'a göre "*Türkiye'de büyük servet sahipleri vardır, ancak burjuva sınıfı henüz oluşmamıştır*". Ama eleştirmen **Giovanni Scognamillo**'nun tanımlamasıyla, Erksan'ın 1964 yılında yönettiği *Suçlular Aramızda*, iki çevrenin, yani "yüksek burjuvazi ve gecekondu mahallesi"nin filmidir. Ve filmin ilginç bir sahnesinde, **Ekrem Bora**'nın oynadığı zengin bir armatörün oğlu *Mümtaz, toplantı salonundaki idare meclisi* üyelerini dışarı çıkartır. Salonda gözlüklü sekreteriyle yalnız kalan Mümtaz, bu kez de ona masanın üzerine çıkmasını emreder. Ve sekreter (**Gülben Alpkaya**), az önce toplantı yapılan masanın üzerine çıkar. Bu ara armatörün oğlu kıza yaklaşır, sonra da eteklerini kaldırıp jartiyerli bacaklarını öpmeye başlar. Bu garip sahnenin ardından sekreter, masanın üzerinde külot-sutyen kalıncaya kadar soyunurken, güzel sekreteri de sırtını verdiği dünya haritası önünde garip şekillere girecektir.

Şimdi masa üzerinde yapılan striptiz hangi amaca yöneliktir? Yani neyi vurgulamaktadır? Köklü bir ailenin oğlu olan Mümtaz için, bu bir "cinsel fantezi"midir? Yoksa bu sahnelerde burjuva ahlakının önlenemeyen "çöküş"ü, yani bir sınıfın dejenerasyonunu mu sergilemektedir. Sonuç hangi amaca yönelik olursa olsun, bir "tutku sinemacısı" olan Metin Erksan'ın striptiz konusunda, "çeşitleme" açısından ilginç bir filmidir *Suçlular Aramızda*...

1965 yılında başka bir striptiz sahnesi izleriz. Genç burjuva kökenli bir film olan *Şehvetin Esiriyiz*'deki bu sahne, bir kafes

içinde oluşur. Filmin yönetmeni de **İlhan Engin**'dir. Ve zenci eşliğinde bir kadın soyunur. **Ajda Pekkan**'la **Muzaffer Tema** da birbirleriyle bakışarak onları izlerler. Zencinin siyah teniyle, kadının beyaz teni bu striptiz eylemini egzotik bir havaya sokar... 1966 yılında çekilen *Ben Bir Sokak Kadınıyım* adlı filmde ise **Fatma Girik**, çok hareketli bir striptiz sergiler. **Ertem Eğilmez**'in filminin bu ünlü sahnesinde Girik, ağır ağır merdivenlerden inerken avuçlarıyla da vücudunu okşar. Soyunur... Fatma Girik'in kendi kendini okşayışları, saçlarını dağıtması ve özellikle de yüzündeki erotik ifade, gizli bir "mastürbasyon"a göndermeler yapar...

1964 yılına tekrar dönersek gene **Halit Refiğ**'in *İstanbul'un Kızları*'nda yoz bir "burjuva gençliği" karşımıza çıkar. Bir köşkte gençler tarafından düzenlenen "seks partisi"nde **Sevda Ferdağ, Meral Sayın**'ı cinsel yönden uyarmak amacıyla soyunur... *İstanbul'un Kızları*'nda soyunan yalnızca Sevda Ferdağ değildir. Diğer kızlar da tek tek soyunurlar... Böylece de cinsellik striptizle bütünleşir.

1960'lardan sonra **Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan** ve **Halit Refiğ** gibi usta yönetmenlerle başlayan "striptiz gösterileri", daha sonra gerçekliğini yitirerek, 1972'lere kadar çeşitli film türleriyle sürüp gider. Örneğin *Sokakların Kanunu*'nda "mumlu striptiz", *Hızlı Osman*'da "gelin striptizi", *Korkunç Şüphe*'de "havuzbaşı striptizi", *Benimle Sevişir misin*'de "**Mine Mutlu**'nun ilginç giysilere dayalı striptizi, yerli *O'nun Hikâyesi*'nde **Melek Görgün**'ün "kamçılı striptiz"i, bu süreç içinde sözü edilecek son gösterilerdir belki.

1970'lerden sonra, özellikle de serüven ve komedi filmlerinin bu tür sahnelerinde en çok kullanılan oyuncu **Nur Ay**'dır. Nedeni, bu oyuncunun pavyonlarda ve gece kulüplerinde çalışıp, gerçek bir striptizci olmasından kaynaklanır. Ne var ki, Nur Ay, striptiz sahnelerinde bir **Leyla Sayar** gibi çarpıcı, yani "erotik obje" olamadığı için sıradanlığı aşamaz.

Striptizi geç keşfeden Türk sineması şimdi ne yapıyor? Striptizin sonunu yaşıyor... Son dönem Türk sinemasında böyle bir olgu yok... Cinsel çeşitleme olarak, ya ne var?

Ağırlıkta olan yalnızca "lezbiyenlik"...

TÜRK SİNEMASINDA ORJİ
(TOPLU SEVİŞME)

Bundan altı ay kadar önce 12 Ağustos 1985 tarihli Tan gazetesinde şöyle bir haber yer alıyordu. "İki erkekle yakalanan evli kadın, 'borcumun ikinci taksidini ödüyordum' dedi." Bu ilginç habere göre Manisa'ya tatile giden Fatma adlı genç bir kadın, otel odasında iki erkekle sevişirken polisler tarafından basılıp adliyeye sevkediliyordu. İkiden fazla kişinin katıldığı bu eylem, bir "grup sevişmesi"ydi. Ve çok sayıda kadınlı erkekli grubun katılımıyla büyük bir şehvet çılgınlığına dönüştürülen "orji"lerin, yani "toplu seks" eylemlerinin yanında İstanbullu "gariban Fatma"nın "günah"ı neydi ki? Cinsel özgürlüğü "eş değiştirme" biçimlerinde arayan sosyetik çevrelerde gizlice düzenlenen "mum söndü"lerin, "orji"lerin görkemi (!) düşünülürse, Fatma'nın otel odasında işlediği "suç", yozlaşmanın çok küçük bir parcasıydı. Üstelik Fatma'nınki doyumsuzluktan kaynaklanan cinsel bir "arayış" değil, söz konusu haberde yazıldığı gibi sorunu yalnızca "ekonomik"ti...

Gerçekte bu tür "seks partileri"nin yaygınlaştığı ülke Amerika"dır. Ekonomik yönden hiçbir sorunları olmayan zengin ve yoz çevrelerde bir adı da "tatlı hayat"tır bu "grup sevişmeleri"nin... Her türlü şehvet çılgınlığına açık olan bu eylemlere katılan bir kadın, şöyle diyordu:

"*Gerçek kadın-erkek eşitliğini burada buluyoruz...*" Oysa tüm bu şehvet ayinlerinin genel görüntüsüyle ilkel bir sevişme biçiminden farkı yoktu. Ama bu tür seks partileri Amerika gibi refah toplumlarında sık sık düzenlendiğine göre, bu eylemler yalnızca ilkel insanlara özgü değildi. Örneğin konuyla ilgili araştırmalara göre *Los Angeles'ta 200'ün üzerinde "orji kulübü" vardı.*

Günümüze kadar uzanan "*orjii"lerin tarihi* ise *çok eskilere dayanır*. Eski çağlardan kalma heykel ya da çömlek gibi antik eserlerin üzerindeki "grup sevişmeleri"ni simgeleyen süsleme ve kabartmalar, bu tarihin bir kanıtıdır. Ahlaksal değerlerin ve duygusallığın bir köşeye itildiği, yalnızca "zevk" peşinde

koşmayı amaçlayan *"orji"lerin en çılgınlarını* eski Roma'da imparator **Tiberius, Kaligula** ve **Neron**'un düzenlediği bilinir. Gene tarihlere göre *"en ünlü orji töreni"* eski Yunan'da Şarap Tanrısı **Dionysos** adına düzenlenen törenlerdir. Ve tarihçi **Lynn Barber** bu konuda şöyle der:

Günümüzdeki özgür çevrelerin tertiplediği orjiler, antik çağlardaki hükümdarların düzenlediği orjilerin yanında çocuk oyuncağı gibi kalır.

ROMALI KALİGULA'DAN RUM HRİSANTOS'A

Tarihsel belgelere göre "orjiler", eski Roma'da "sefahat kültürü"nün, Hıristiyan ahlakının bir parçasıdır. Ve eski Roma'yı yansıtan tarihsel filmlerin bazı sahnelerinde sözü edilen o çılgın orji eylemlerini izledik... Gerçekten yüzyılların ardında kalan "şehvet ayinleri"nin izlediğimiz kadarıyla sinemaya yansıması bile ürkütücüydü. Batı filmlerindeki bu "cinsel şölen"lerin etkilerini, giderek yansımalarını zaman zaman Türk sinemasında da görecektik kuşkusuz... İşte 1952'li yıllarda dönemin ünlü tiyatro sanatçısı **Kâni S. Kıpçak**'ın yönettiği *İstanbul Kan Ağlarken*, bu tür sahneyi sergileyen bir film olarak karşımıza çıkar. Filmin bu sahnesinde erkekler rakılarını içerlerken, dansözler göbek atar. Bir süre sonra da alemciler birer dansöz kapıp yerlere uzanırlar ve böylece toplu bir sevişme başlar. Ama işin ilginç yanı bu "alaturka orji" değil, işgal yıllarında İstanbul'u haraca kesen Rum kabadayısı **Hrisantos**'un rakı masasından, yerlerde ve sandalye üzerinde sevişen çiftleri izlemesidir... Yönetmenliğinin yanı sıra Hrisantos rolünü de üstlenen Kani S. Kıpçak bu sahnelerde eski Roma'nın deli imparatoru Kaligula gibidir. Çünkü orjiye katılmaz, yalnızca izler. Gene Kıbrıs olaylarını yansıtan **Tunç Başaran**'ın *On Korkusuz Kadın* adlı filminde işgalci Rum subaylarının masa üstlerinde grup sevişmelerini izleriz. Gerçekte eski Romalı hükümdarların sefahat alemlerini anımsatan bu sahneler, oldukça iğrenç görüntülere dayalıdır. Subaylardan biri masanın üzerine yatırdığı sarışın kadının (**Tansu Sayın**) çıplak göğüslerine şarap döküp öperken, bir diğeri de bir başka



kadının elbiselerini yırtarcasına çıkarır... Bu sahnelerdeki cinsel açlık ve şiddet; özellikle de işgal kuvvetlerinin getirdiği bir "cinsel terör" gibi vurgulanmak istenir belki. Ama bu erotik yaklaşım, yalnızca aşırı duygusal bir "fantezi" olmaktan ötcye geçemez.

AHIRDA SEKS PARTİLERİ

Çağdaş dünyanın en çılgın orjileri Hollywood'da düzenlenen "havuz partileri"dir. Hollywood usulü böyle havuzlu bir seks partisini 1980 yıllarında İstanbul sinemalarında aylarca oynayan



"Milli sinema"nın temsilcisi
Yücel Çakmaklı'nın *Zehra*'sı...

The Stud/Çivi adlı filmde izlemiştik. Bu filmin orji sahnelerinde **Joan Collins**'in salıncakta sevişmesi gerçekten ilginçtir. Orjiler, Türk sineması için yeni bir "cinsel olgu"dur, ama gene de bu tür sahneler masum şekliyle zaman zaman gündeme gelir. Örneğin "**milli sinema**" akımının öncülerinden **Yücel Çakmaklı**'nın *Zehra*'sında böyle bir havuz partisi görürüz... Bu sahnede kızlı erkekli bir grupla birlikte Zehra rolündeki **Hülya Koçyiğit**, elbiseleriyle kendini havuza atar. Vücutlar ıslak ıslaktır, ama içlerinde kötülük yoktur... Çakmaklı, havuz alemini eyleme dönüştürmez, suyu da kirletmez.

1972 yıllarında çekilen *Zehra*'yı bir yana bırakıp daha önceki yıllara dönersek, bazı köy filmlerinde kırsal kesimlere dönük asıl" alaturka orjiler"i görürüz. Gerçek yaşamda hamam kapatıp

kız oynatan taşralı çarıklı milyonerler olduğuna göre, "ahırlarda" Anadolu usulü orjiler düzenleyen "küçük ağalar" da olacak elbette. Nitekim 1964 yılında **Ümit Utku**'nun yönetmenliğini yaptığı *Koçero* adlı eşkiya filminde böyle bir orji sahnesi vardır. İki köylü, göz koydukları kızları kapatıp grup-seks yaparlar. **Necat Saydam**'ın yönettiği *Kırbaç Altında* adlı filmin ahırda düzenlenen orjisi, bu tipik sahnelerden biridir. Dört çift, hasır kaplı ranzalarda ve samanların üzerinde sevişirler... Gerçekten bu sahne, gözü dönmüş köylülerin kızlara karşı düzenledikleri bir saldırı, bir "cinsel zorbalık" biçiminde gelişir. Ve bu ara köyün mert delikanlısı **Cüneyt Arkın** ahırı basar. Masum köy kızlarını saldırganların elinden kurtarır.

SEKS GÜLDÜRÜLERİ DÖNEMİ BAŞLAYINCA

1970'li yıllardan sonra bu tür eylemler, arada bir polisiye-avantürlere yansır önceleri. *Silahım Altı Okka* adlı filmin bir sahnesinde **Aytekin Akkaya** yatağa **Özden Yüce** ve **Nur Ay**'la birlikte girerek, üçlü bir sevişme eylemini gerçekleştirir... Bütünü oluşturmayan, yalnızca bir seks öğesi biçiminde sergilenen orji sahneleri, güldürü türü filmlerde giderek çoğalır. İşte bu dönemde **Oksal Pekmezoğlu**'nun yönettiği *Kimin Eli Kimin Cebinde* adlı filmin de bazı sahnelerinde "Amerikan yaşamı"na özgü bir erotizm izleriz. Daha çok **Fellini**'nin *La Dolce Vita*'sını anımsatan sahnelerle donatılmış olan bu filmde, Ankara Devlet Tiyatrosu aktörlerinden **Alev Sezer** çırılçıplak soyunur. Sonra da dört çıplak kız (**Alev Altın, Ceyda Karahan, Şeyda Senem** ve **Tülin Kazan**), dört ayak üzerinde dolaşan Alev Sezer'in sırtına binerler. Bu sahnelerde bir erkekle dört kız adete "trencilik" oynarlar... **Fellini**'nin daha önceki yıllarda da İstanbul sinemalarında *Tatlı Hayat* adıyla oynayan ünlü filminin Türk sinemasını bu açılardan hayli etkisi altına aldığı, bu örneklerle ortaya çıkar. Bu tür bir orji sahnesi **Ertem Eğilmez**'in *Ben Bir Sokak Kadınıyım* adlı filminde de yer alır. Örneğin bu sahnelerde **Fatma Girik**, içip içip **Anita Ekberg** gibi çıplak



Fatma Girik *Ben Bir Sokak Kadınıyım*'da...

ayaklarla, sevişen çiftlerin ortalarında dolaşır, yerlerde sürünür... Striptease yapar... **Hülya Koçyiğit, Mehmet Dinler**'in *Tehlikeli Adımlar*'ında böyle bir seks partisinde filmin "masum kız"ı olması nedeniyle eylemlere katılmaz, yalnızca odalara çekilen çiftleri tiksintiyle seyreder.

Türk sinemasını seks filmlerinin egemen olduğu dönemde en çok etkileyen yabancı bir film de, **Just Jaeckin**'in İstanbul sinemalarında haftalarca oynayan *Histoire d'O*/*O'nun Hikayesi*'dir. Ve bu etkiler tümüyle, **Yılmaz Atadeniz**'in aynı adla çektiği yerli kopyasında görülür. **Kuzey Vargın**, filmin bir orji sahnesinde **Melek Görgün** ve **Romina Terry** ile üçlü sevişir... Genç **Naki Yurter**'in yönettiği ve **Dilber Ay**'ın oynadığı *Takma Kafanı* adlı filmdeki toplu sevişme sahneleri, bu etkileri taşır. Ve Türk sinemasının en cüretkâr orji sahneleri

bu filmde çekilmiştir. Yani "numaradan sevişme"nin yerine "sahici sevişme"yi içeren bu eylem, ilk kez bu filmde görülür.

Seks komedilerinde ve avantür filmlerde hiçbir soruna dayanmayan, yalnızca birer "cinsel sömürü öğesi olarak sergilenen orji sahneleri, ancak sosyal içerikli "gençlik filmleri"nde rayına oturur. Özellikle de 1980'li yıllardan sonra gerçekçi boyutlar kazanır. 1970'lerden önce de gençlik filmleri ve bu tür sahneler vardı. Ama sorunlar, o günlerin koşulları içinde biraz zayıftı,yani çarpıcı nitelikler taşımıyorlardı. İşte eski dönemlerde çekilen bu filmlerden biri *Üç Öfkeli Genç*'tir. İl-

Üç öfkeli Genç'ten...





han Engin'in yönettiği bu filmin orji sahnesi, gençler tarafından bir garajda düzenlenir. Garajdaki bu seks partisinde vurgulanmak istenen, toplumsal bir çöküş, bir başka deyimle gençliğin seks bunalımlarıdır... Dönen bir motosiklet tekerleği arkasında sevişen çiftin görüntüleri (**Tanju Gürsu, Tümay Tuncalp**), bu "garaj orjisi"nin ilginç erotizmini oluşturur.

1970'lerden sonra çekilen orji sahneli filmlerden ikisi **Islak Dudaklar**'la **Hippi Perihan**'dır. Her iki filmin bu sahnelerinde toplu biçimde sevişen gençler hippilerdir. Gene aynı yıllarda **Ertem Göreç**'in yönettiği *Haşhaş*, ismine bakılarak uyuşturucu madde sorununu gündeme getirdiği sanısı verir. Oysa filmin böyle bir sorunla ilgisi yoktur. Filmin öyküsü; gerçekte uyuturucuyu taşıyanların, yurda sokanların üzerinde gelişir. Genel havasıyla polisiye bir film olan *Haşhaş*'ın bir sahnesine renk katması amacıyla orji partisinin eklenmesi belki doğaldır. Ama, buradaki işlevi ise salt ticarettir...

Uyuşturucu madde sorunuyla gençlik olaylarını iç içe işleyen filmlerdeki "sarı dünyaların sarı orjileri", daha çok son yıllarda

görülüyor. Örneğin **Halit Refiğ**'in 1983 yılında hasılat rekorları kıran *Beyaz Ölüm* adını taşıyan filminde "sarı orji" sahneleri gençliğin bunalımları biçiminde karşımıza çıkıyor. Uyuşturucu kullanan gençler önce toplu seks yapıp, sonra da uyuşup kalıyorlar... Tümüyle gençlik sorununu işleyen son dönem filmlerden biri de **Erdoğan Tokatlı**'nın yönettiği *Fidan*'dır. Uyuşturucu maddenin tutsağı olan gençler, *Beyaz Ölüm*'de olduğu gibi *Fidan*'da bir evde toplanıp, çılgın bir orji partisi düzenlerler... Böylece de her iki filmde de bu tür sahneler çürüyen bir gençliği gündeme getirirken, orji sahnelerini de bu çarpık yaşamın kaçınılmaz sonucu olarak önümüze serer. İşte günümüzde Türk sinemasındaki orjiler, sosyal içerikli filmlerde yerini aldığı süre içinde cinselliğin işlevi de salt bir sömürü aracı olmaktan kurtulacaktır...



TÜRK SİNEMASINDA FETİŞİZİM

Kadının ayakları dibine uzanmış, büyük bir arzu içinde yalvarıyordu ona: "Kötü davran bana ne olur, ki mutluluğum sürebilsin, zalim ol bana, tekmele, öp!"

Güzel kadın, eğilerek aşığına yeşil gözlerinden buz gibi , canavar gibi garip bir bakış fırlattı, derken odanın karşı tarafına yürüdü, samur kürkle süslü kırmızı saten muhteşem bir elbise giydi ve tuvalet masasından koca köpeğini cezalandırdığı kısa saplı uzun bir kırbaç kaptı.

"İstedin " dedi. "Al öyleyse."

"Vur bana" diye bağırdı âşığı, hâlâ diz çökmüş yalvarıyordu.

Mazohizm'in babası Leopold von Sacher-Masoch'un 1870 yıllarında yazdığı öyküde kırbaç, şehvet coşkusunu simgeler. Kadının üzerindeki kırmızı satenli samur kürk ise, âşığının fetişidir. Ve öykünün genel havasındaki fetişizm olgusu, sadomazohist bir gelişmeye dönüşür ki, sonuç bir "cinsel sapıklık"tır.

Erkekler doğuştan birer fetişist midir?

Değilse bile, Freud'a göre fetişizm, her erkeğin bilinçaltında yatmaktadır. Ve elbette ki, zamanla ortaya çıkan bu "gizli tutku"lar yukarıda örneğini verdiğimiz sadizm şovlarına yani sapıklığa dönüşmediği sürece belli bir ölçüye kadar doğaldır. Kaldı ki bu bir "cinsel seveceklik" yaklaşımıdır. Dahası bir erkek için bir kadını kabak gibi çırılçıplak görme yerine, onu kışkırtıcı bir aksesuarla ya da erotik iç çamaşırları içinde görmek kuşkusuz daha uyarıcıdır.

BLUCİNLERLE GELEN "POPO FETİŞİZMİ"

"Bana ilk fırsatta en son giydiğin dans ayakkabılarını gönder. Gönder ki senden olan bir şeyi kalbime bastırabileyim" diye, sevgilisi **Christiane Vulplus**'a mektuplar yazan ünlü şair

Geothe de gizli bir ayak fetişisti değil miydi? Eğer ünlü şair gerçekten bir fetişist ise, sözünü ettiği dans ayakkabıları da Geothe'nin somut bir "fetiş"i sayılır.

Sevgi biçimlerinde, cinsel uyarılarda her şey bir "fetiş"tir. Örneğin kadının saçları, gözleri, dudakları, boynu, sırtı, göğüsleri, kalçaları ve ayakları vb. bedensel organları yanı sıra, kadının giydiği iç çamaşırları ya da elbiseler, taktığı aksesuarlar, erkeğin gözünde gizemli bir dişilik simgesi olabiliyor. Freud'dan sonra gelen ruhbilimciler de fetişistleri birer "sembolist" olarak tanımlıyorlar.

Evet, Portekizce bir sözcükten üretilen *"fetiş"*, günümüzde *simgesel bir nesne, "fetişizm"* ise ansiklopedik sözlüklere göre, *"Belirli bir madde, nesne ya da eylemin kullanılması yoluyla uyarılmaya, cinsel doyuma ulaşabilmek"tir.* Günümüzde özellikle de moda, yani iç çamaşırı ve blucin sanayii, ürettiği malları bir fetiş biçiminde sunarken, erkek fetişizmini de giderek kışkırtıyor. Yırtmaçlı bir etek altından görülen siyah çoraplı, jartiyerli bacakları ve kadının kaba etleri tüm yuvarlaklağıyla ortaya çıkarken daracık blucinler günlük yaşamın en belirgin fetiş örneklerindendir. Kalçaları ortaya çıkaran dar blucinlerin yanı sıra, erkek dergileri de bir "popo fetişmi" yaratmıyor mu? Fetişizm yalnızca erkeklere özgü bir sapma mıdır? Ya kadınlar? Bazı kadınlar arasında da erkeğin sakalına düşkün "sakal fetişizmi" yok mu? Ya gizli gizli porno filmi izleyen kadınların günümüzde giderek yaygın bir duruma gelmesine ne dersiniz? Demek ki şöyle ya da böyle çok özel yaşamlarda olduğu gibi, günlük yaşamın içinde de *"fetişizm başkaldırıyor"...*

"ANAHTAR" VE BİZİM SİNEMAMIZ

Fetişizm, yazının girişinde Sacher-Masoch'un bir öyküsünde verdiğimiz örnek gibi, özellikle de "iktidarsız erkekler"de klinik bir sapıklığa dönüşür. Eğer, sinemadan "sapık fetişizm"e kayan bir örnek vermek gerekirse, geçen yıl videodan izlediğimiz bu ilginç erotik film, Tinto Brass'ın yönettiği *Anahtar* 'dır(*The*

Key). **Stefania Sandrelli** ile **Frank Finlay**'in oynadığı *The Key*, gerçekten müthiş bir fetiş filmidir.

İktidarsız bir profesör rolünde izlediğimiz İngiliz aktörü Frank Finlay, karısıyla ancak bir takım fetiş tutkular aracılığıyla cinsel ilişki kurabilmektedir. Kadın, lavaboda yüzünü yıkarken kocasının arkadan yaklaşması, uyurken çıplak fotoğraflarını çekmesi ve bir gece yarısı sokakta karısının çömelip çişini yaparken onu izlemesi bir "hastalık fetişizm" örneğidir. Filmin finalinde ise karısının siyah sütyeniyle külotunu giyip, onunla cinsel ilişkiye girmesi ve aşırı heyecan sonucu bir kalp krizi geçirerek ölmesi, sapık bir tutkunun görüntüsüdür.

Bu örnekten sonra bizim sinemamıza dönelim...
Türk sinemasında "fetiş eğilimler" nasıl başladı, nasıl gelişti?

Bu soruların yanıtlarını bulmak ebette güç değildir. Ve Türk sinemasının "ilk dönem"lerinde "fetiş tutkular", ancak birtakım rastlantılara dayanır. Ve bu yoldaki eğilimler ise "röntgencilik" olgusuyla ortaya çıkar. **Ahmet Fehim**'in *Mürebbiye* filminin bir sahnesinde, Rum asıllı Madam **Kalitea**'nın oynadığı Fransız yosması Anjel'i bir delikanlı otel odasının anahtar deliğinden izler. Genç 1921 yıllarında Şadi Karagözoğlu'nun 22 dakikalık kısa filmi *Bican Efendi Vekilharç*'da belli belirsiz de olsa bir "anahtar deliği fetişizmi" görürüz. Bican Efendi, anahtar deliğinden salonda göbek atan çengileri röntgenler... "**Muhsin Ertuğrul** dönemi" sinemasında da bu eğilimlere rastlanır. Mesela 1933 yılında çekilen *Karım Beni Aldatırsa*'da mayolu bir dizi kızın, belli bir ritm içinde sağa sola kaldırdıkları beyaz ve tombul bacaklarını izlemek için sinema önlerinde erkek seyircilerin kuyruk oluşturdukları bilinir. Bu da röntgenciliğe dayalı, bir "bacak fetişizmi"dir kuşkusuz. Ama asıl ilginç bir örnek bir yıl sonra Ertuğrul'un *Bataklı Damın Kızı Aysel* filmiyle gelir. Çünkü **Cahide Sonku**'nun filmde başına bağladığı yemeni, filmin dışına taşıp bir "moda fetişizmi"ni oluşturur. Ve Sonku'nun "yemenisi" genç kızlar arasında "Aysel" adıyla günün modasını getirir. Oysa bu yemeninin filmde bir "fetiş" olarak hiçbir işlevi yoktur.

FETİŞ OYUNCULAR

Duvarlara asılı çıplak kadın posterleri, düşlere giren "yıldız oyuncular" da berir "fetiş"tirler. Aşırı sevgi ve "tapma eylemi" hayranlık duyulan yıldızları "fetiş katına" tırmandırırken, seyirciyi de bir anlamda "fetiş tutkuların kölesi" durumuna sokar. Biz burada "yıldız fetişler"i bir yana atıp oynadıkları filmlerde yalnızca giyim kuşamlarıyla, bedensel özellikleriyle bu eğilimlere dönük isimleri sıralayalım. 1950'li yıllardan önce *Deniz Kızı*'nda "sarong"uyla **Nezihe Becerikli**, 1950'lerden sonra *Katil*'de siyah kombinezonuyla **Neriman Köksal**, iri göğüsleriyle **Gönül Bayhan**, *Orman Çiçeği Nilüfer*'de "dişi Tarzan" giysisiyle **Cavidan Dora**, gizemli burjuva güzelliğiyle **Leyla Sayar**, iri gözleri ve aralık ıslak dudaklarıyla **Türkân Şoray**, fetiş olgunun belli başlı kadın oyuncuları olarak öne çıkarlar... Günümüz Türk sinemasında, özellikle de üç yıldan beri "fetişizmin prototipi"ni üstlenen oyuncunun yalnızca **Müjde Ar** olduğu görülür.

ERKSAN'IN "MANKEN FETİŞİZMİ"

Bu "fetiş kadın kişilikleri" dışına çıkıp, olaya yönetmenler açısında yaklaşırsak, bir dizi durum ve davranış çeşitlemesi görürüz. Bu çeşitlemenin ilk örneklerinden biri **Atıf Yılmaz**'ın *Ölüm Perdesi* adlı filmidir sanırız. **Leyla Sayar**'ın namluyu ağzına aldığı sahne "tabanca fetişizmi"ni sergiler. Ama bu tutkuların asıl sinemacısı **Metin Erksan**'dır. *Susuz Yaz*'da **Hülya Koçyiğit**'in tarla sahnesinde sarıldığı korkuluk, *Suçlular Aramızda* da **Leyla Sayar**'ın çıplak vücudunu örttüğü kâğıt paralar, **Ekrem Bora**'nın öptüğü sekreter bacakları Metin Erksan'ın fetişleridir. Ama Erksan'ın altını basa basa çizdiği tutkuları, en çok da "manken fetişizmi"nde kaynaklanır. *Sevmek Zamanı* bu konuda en ilginç filmdir. Ve **Müşfik Kenter**'in âşık olduğu duvardaki asılı **Sema Özcan**'ın fotoğrafı, sandaldaki gelinlik giydirilmiş manken filme tümüyle egemendir. Boyacı Halil, duvardaki fotoğrafın gerçeğiyle karşılaşınca dünyası yıkılır sanki. Çünkü boyacı yalnızca o cansız resme âşıktır. Platonik bir düşüncenin



Müşfik Kenter, Sema Özcan; Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda...

fetiş bir melankolinin filmi *Sevmek Zamanı*'ndan sonraki yıllarda izlediğimiz *Sensiz Yaşanmaz*'da Erksan'ın fetişi gene bir mankendir. Ve sahil kenarında **Cemal Gencer**'in silahıyla vurmak istediği çıplak dişi manken, *Sevmek Zamanı*'ndaki cansız fotoğraf gibi bir "kara sevda fetişi"ni simgeler belki de...

Erksan'dan sonraki kuşağın yönetmeni **Halit Refiğ**'in *Şehrazat*'ı da tümüyle fetişizme dayalı ilginç filmlerden biridir. İki kadın kişiliğini canlandıran **Leyla Sayar**'ın **Orhan Günşiray**'la sevişirken yüzünden çıkardığı siyah tüylü maske doyumsuz bir kadının dişilik simgesi olarak yansır filme. El-

bette ki, bu da bir "maske fetişizmi"nin fantastik örneğidir kuşkusuz.

MÜTHİŞ VE FETİŞ BİR FİLM: "ASILACAK KADIN"

1981 yıllarından sonra Türk sinemasında fetişizm, ruhsal boyutları içinde ele alınır. Bu tutkunun, özellikle de, kadın kişiliklerinin daha derinlerine, kökenlerine, çocukluk yıllarına bir "Freud öğretisi"yle inmeye çalışılır. İşte bu saplantıların geçmişle bağlantılı olarak ele alınması, son dönem Türk sinemasında **Atıf Yılmaz**'ın, **Ömer Kavur**'un, **Şerif Gören**'in **Halit Refiğ**'in ve **Başar Sabuncu**'nun bazı filmlerinde ortaya çıkar. Örneğin **Atıf Yılmaz**'ın *Delikan* filmindeki **Müjde Ar**'ın siyah konbinezonuyla denize girmesi ve bikinili gelinlik giymesi bir yana bırakılırsa, psikolojik derinliği açısından asıl fetiş tutkuların filmi *Göl*'dür. Ömer Kavur'un bu filminde fetişizm, Müjde Ar'ın bir toprak ağasının gölde boğulan karısıyla müthiş bir benzerlik taşımasından kaynaklanmaktadır. Olay geçmişle ilgilidir. Hasta ruhlu ağa rolündeki **Hakan Balamir**'in ölen karısına olan aşırı tapınma eğilimi, saldırganlık ve şiddetle sonuçlanır. **Şerif Gören**, *Firar*'da **Hülya Koçyiğit**'in leğende şantiye şefinin ayak bileğini ileri geri ovduğu sahneyle bir "*fallus fetişizmi*"*ni ortaya koyar. Atıf* Yılmaz'ın *Adı Vasfiye*'sinde **Aytaç Arman**'ın afili, ama abartılı erkek yürüyüşü ve sarı çizmeleri fetişbir malzeme olarak karşımıza çıkar. Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı*'nda dış kaynaklı, yani Bunuelvari bir "burjuva fetişizmi" izleriz. Halit Refiğ'in *Teyzem*'i de bu açıdan derinlikli bir filmdir. Şizofrenik bir kadın olan Müjde Ar, geçmişin karanlıklarında kalan sevgilisinin bir gün döneceği beklentisiyle yaşar... Bu noktadaki fetişizm düşsel bir beklenti ve hastalıklı bir özlemdir. Ama son yılların en müthiş ve en fetiş filmi Pınar Kür'ün romanından Başar Sabuncu'nun uyarladığı *Asılacak Kadın*'dır kuşkusuz. İktidarsız ve sapık bir erkekle, sonradan karısı olan genç hiz-



Müjde Ar, *Asılacak Kadın*'da...





Ekrem Bora, Gülben Alpkaya:

Suçlular Aramızda...

metçi kızın ikilemi üzerine dayalı film bir tokat gibi çarpıcıdır. Biz, bu sarsıcı bireysel gerçekliği, eğer, deyim yerindeyse "fetişizmin tokatı" olarak tanımlayabiliriz. Filmin en ilginç sahnelerinden biri, yağmurlu bir gecede, karısının aşığı tarafından öldürülen sapıkkoca toprağa gömülürken Müjde Ar'ın iç çamaşırsız ince elbisesinin vücuduna yapışmasıdır. Gizemli bir gecede erotik bir yağmur ıslaklığı ve Müjde Ar'ın ince elbiseyle yapışan göğüsleri... Fetişizmin doruğuna tırmanıp bireysel gerçekçilikle şiirsel bir erotizmin bileşimidir.

TÜRK SİNEMASINDA GENÇLİK FİLMLERİ ve EROTİZM

Ünlü İtalyan yönetmeni **Franco Zeffirelli**, 1968'li yıllarda **Shakespeare**'in *Romeo et Juliette*'ini cinsel bir yorumla beyazperdeye uyarlarken eleştirmenleri de karşısına alır. Çünkü filmin bir sahnesinde Jülyet rolündeki genç oyuncu **Olivia Hussey** ile Romeo rolündeki **Leonard Whiting**, çırılçıplak soyundurularak ateşli biçimde seviştirilir. Eleştirmenlere göre Zeffirelli, ünlü oyunu bir "seks filmi" haline nasıl getirebilirdi? Ama Zeffirelli, tüm bu saldırılara karşı çıkıp şu yanıtı verir:

Olayın geçtiği yer, bir Akdeniz kenti olan Milano'dur. On sekiz yaşında iki genç bir odada yalnız kalınca, acaba ne yaparlar dersiniz?

Tüm dünya 1985'te bir "gençlik yılı" yaşarken Cumhuriyet gazetesinin **Gençlik ve Cinsellik** adıyla düzenlediği anket, Türk edebiyatının genç kuşak yazarlarından **Latife Tekin**, şu yanıtı verir:

- Cezalandırılan tazeliktir...

Şair ve yazar **Murathan Mungan** ise şöyle der:

- Bu ülkede "genç olmak" yasaktır...

Gerçekten her iki söylem, Türk sineması için de geçerlidir. Çünkü, Türk sinemasının her döneminde gençler ortaya çıkmışsa da, ilk başlarda hep dışlanmışlardır. Bu nedenle gençliğe dönük filmler, yok denecek kadar azınlıkta kalır. Dünya sinemasında birbiri ardına "gençlik simgeleri" boy gösterirken, bizim sinemamızda ise bir **James Dean** gibi 24 yaşında "ilah" olmuş bir gence rastlanmaz. Ne **Alain Delon** gibi genecik yaşlarda "yıldız" olmuş bir "küçük adam"a, ne de **Brooke Shields** gibi bir "çocuk kadın"a...

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASINDA GENÇLER VAR AMA GENÇLİK YOK

"Baskılar"ın, "yasaklar"ın ve "cezalar"ın acımasız sonucudur bu. Türk sinemasında "yıldızlar", "gençliklerini yaşayamaz"lar... "Yıldızlar" genç değildir bizim sinemamızda. Gençlik ve tazelik bir "suç" değil, yaşamın özü, cinselliğin de kaynağıdır kuşkusuz. Ne var ki Türk sinemasının çağdışı kalmış koşullarına göre genç yaşlarda "yıldız" olmak bir "mucize"dir... Ve gençlerin var olduğu, ama gençliğin olmadığı sinema, elbette ki **Muhsin Ertuğrul** dönemiyle başlar.

Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin "ilk Müslüman kadın oyuncuları"ndan **Bedia Muvahhit**, *Ateşten Gömlek*'le kamera karşısına çıkarken pek genç sayılmaz. Çünkü Muvahhit, 1923'lerde 27 yaşındadır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği aynı filmde karşılıklı oynadığı kadın oyuncu **Neyyire Neyir** ise gençtir ve 21 yaşındadır... Oysa, Muhsin Ertuğrul sinemasının en genç oyuncusu belki de **Cahide Sonku**'dur. Çünkü *Bataklı Damın Kızı Aysel*'de oynadığı yıllarda (1934) 16 yaşında, taptaze bir gençtir. En önemli filmlerinden biri *Şehvet Kurbanı*'nı çevirirken (1940) 22 yaşına basar.

Görüldüğü gibi Türk sinemasının başlangıç dönemlerinde gençler vardır. Ama gençliğe dönük bir anlayış, bir gençlik bilinci henüz ufukta görünmez. Çünkü Muhsin Ertuğrul'un tüm filmlerinde dramatik öğelerin ağırlığı ve tiplemelerdeki ana kahramanlar, hep genç olmayan oyuncuların üzerinde yoğunlaştırılmıştır...

27 MAYIS İHTİLALİ'NDEN SONRA GENÇLİK

1960 yıllarından önceki sinemamıza baktığımızda **Faruk Kenç**'in *Kaybolan Gençlik* ve **Çetin Karamanbey**'in *Merhametsiz Gençler* adlı filmlerini görürüz. Ancak "gençlik melodramları" biçiminde geliştirilen bu filmler, gerçekte tümüyle gençliğe ya da gençlik sorunlarına dönük değildirler... Ancak,

Türk sinemasında gençlik, bilinçli bir yapıda ilk kez 27 Mayıs İhtilali'nden sonra ortaya çıkar. İşte **Metin Erksan**'ın *Gecelerin Ötesi* toplumsal konumuyla "ilk gerçekçi gençlik filmi" sayılır. Ayrıca "toplumsal gerçekçilik" akımının da "ilk filmi" dir. Aynı mahallede büyüyen, buna karışılık ayrı ayrı özlemleri, tutkuları olan farklı kişilikli altı gencin üzerine kurulu öykü, bir benzin istasyonu soygunuyla son bulacaktır. Ama sonuç acı bir düştür. Çünkü, kamyon şoförü Fehmi, özlediği daha iyi bir yaşamı kuramayacak; Rock'n Roll tutkunu Sezai, Amerika'ya kaçamayacak; ressam Ayhan, cinsel bunalımlarından kurtulamayacak; aktör Cevat arzuladığı tiyatroya kavuşamayacak; işçi Erol kısa yoldan zengin olamayacaktır. Gene bir gençlik filmi olarak ilk erotik yansımaları, *Gecelerin Ötesi*'nde görürüz. Örneğin, bahçede şortuyla güneşlenen siyah gözlüklü **Meri Dolçe**, gene Meri Dolçe'nin **Oktar Durukan**'la sevişmeleri, bu erotik öğelerin bazılarını oluşturur.

BUNALAN BURJUVA GENÇLİĞİ EROTİZMİ

1960'lı yıllardan sonra tüm dünya gençliğine egemen olan **Elvis Presley**, **Bill Haley** ve **Chuck Berry** gibi Rock'n Roll müziğinin popüler isimleri Türk gençliği için de birer "ilah"tır. Bu nedenle bunalan, yozlaşan kökü dışarıda "asi gençlik" modası giderek yaygınlaşır. İşte **Atıf Yılmaz**'ın 1961 yılında çektiği *Seni Kaybedersem*, bu anlamda Batı'ya özenmenin ilk örneklerinden birini getirir yerli sinemaya. Filmin bir yaz gecesi sahnesinde, çeşitli çılgınlıklar yaşanır. Bir ateşin çevresinde erotik bir müziğin eşliğinde, kanı kaynayan coşkulu gençlik manzaraları görürüz. Kızlardan biri, böyle bir gecede iğfal edilir... Ama belli bir yerden sonra gençlik görüntüleri fonda uzaklaşırken, bekâretini yitirip intihar etmek isteyen kızla, onu yaşama döndürmeye çalışan gencin aşk öyküsü ön plana geçer.

İlhan Engin'in *Üç Öfkeli Genç* 'i de bu dönemin filmlerindendir. Çürüyen bir gençliğin bir garajda düzenledikleri seks



Tanju Gürsu ve Tümay Tunçalp
Üç Öfkeli Genç'te...

partileri, **Tanju Gürsu** ile **Tümay Tuncalp**'ın dönen bir motosiklet tekerleği arkasında sevişmeleri, estetize edilmiş erotik görüntülerdir. Nevzat Pesen'in *Genç Kızlar*'ındaki başoyuncular **Ediz Hun, Türkân Şoray** ve **Hülya Koçyiğit**'tir. Ama, öğretmen ve talebe ilişkileri üzerine kurulan bu filmin gençleri, sınıfı dolduran diğer oyunculardır. **Memduh Ün**'ün *Kırk Küçük Anne* adlı filmi bir yatılı okulun genç talebeleri arasında geçer.

Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* ilginç gençlik filmlerinden biridir. Köyden kente göç eden taşralı bir ailenin, kent yaşamında nasıl birer birer çözülüp tükendiklerini sergiler. Maraşlı ailenin kızları ise randevuevine düşürülür. Eğer 28

yaşındaki **Cüneyt Arkın** genç sayılırsa *Gurbet Kuşları* oyuncunun ilk gençlik filmidir. **Halit Refiğ**'in zengin cinsel çeşitlemeleri içeren gençlik filmi ise *İstanbul'un Kızları*'dır. Burjuva gençliğinin aile baskılarından kaynaklanan cinsel özgürlüğü, seks partileri düzenledikleri bir evde yaşanır. Ayrıca kasaba gençleriyle, bikinili burjuva kızlarının çatışmalarını da birlikte veren film, bir cinayete kadar uzanır. Ama kızı öldüren, kasabalılar değil, kıskanç nişanlısıdır...

TÜMÜYLE GENÇ BİR FİLM: "YASAK SOKAKLAR"

1965, genç ve yeni bir sinemanın gelişini müjdeler.

Erdoğan Tokatlı'nın *Son Kuşlar*'ı bu açıdan bir gençlik filmidir... **Selma Güneri**, taptaze, gencecik bir oyuncudur... Ve bir "küçük kadın" olarak dikkati çeker. Elbette çağla birlikte gençler de değişmektedir. İşte **Feyzi Tuna**'nın *Yasak Sokaklar*'ı da tümüyle "genç" bir filmdir. İlk kez bu filmle kamera karşısına çıkan **Salih Güney**, **Kuzey Vargın** ve **Engin İnal**, belki de Türk sinemasında "gençliklerini yaşayan" ilk oyunculardır yanılmıyorsak... Yönetmen Feyzi Tuna da bedenen olduğu gibi, kafa yapısıyla da genç bir sinemacıdır. Özellikle de oyuncu olarak bir kimlik arayışı içinde olan Salih Güney'in tazeliği, filmin tümüne yayılır. Ölüm yarışına çıkan motosikletli, gözlüklü gençler, *Yasak Sokaklar*'da elc avuca sığmayan bir "gençlik şiddeti"ni de beraberinde getirirler... Gerçekte Türk sineması için bir "**yerli James Dean**" olabilecek kadar pırıl pırıl yüzlü, çağdaş bir genç tiplemesini getiren **Salih Güney**, özel yaşamında da hırçın ve tatminsiz kişiliğini zaman zaman ortaya koyar. Adı çeşitli olaylara karışır... Ne var ki kusursuz bir bebek güzelliğine ve gençlik erotizmine karşılık Salih Güney, Türk sinemasında gene de "unutulmayan bir oyuncu" olamaz. Bir "simge" aşamasına da geçemez. Çünkü Türk sinemasına temelde, "yaşlılar" egemendir. Ve gençlik sorunlarını işleyen filmlere kapalıdır Türk sineması... Bu nedenle de değişik ve modern yapıdaki fiziğiyle Salih Güney, böyle bir



kopmuş bir gençlik kesimini beyazperdeye getirir. **Türkân Şoray**, ruhi bunalım geçiren sosyete kızı Feyza rolündedir. *Birleşen Yollar*, düşünce yapısı ne olursa olsun bir "gençlik filmi" midir? Genç sosyete kızını oynayan Türkân Şoray, bu filmi çevirdiği yıllarda 28 yaşındadır... İşte Yücel Çakmaklı, dini "desteğin" dışında kaldığı için kendinde başkaldıracak gücü bulamaz. Yalnızca kışkırtıcı gençlik erotizmiyle *Yasak Sokaklar*'ın bir sahnesinde **Selma Güneri** ile kumsalda, sular içinde sevişecek; *Şehvetin Esiriyiz*'de aynı bedensel kışkırtıcılığı sürdürecektir. *Yasak Sokaklar*'dan sonra çağdaşı Kuzey Vargın'la bir "ikili" oluşturmasına karşılık, bu beraberlik kaçınılmaz bir "kopuş"la son bulacaktır.

"MİLLİ" SİNEMA VE GENÇLİK

1970'li yıllarda *Birleşen Yollar*'da genç bir "milli sinema" akımı ortaya çıkar. Türk sinemasında bu düşüncenin öncüsü de bilindiği gibi **Yücel Çakmaklı**'dır. Çakmaklı, İslam ahlakını ve düşüncesini ele alıp, üniversiteli Müslüman bir gencin inançlarıyla alay eden Feyza tipiyle kendi özdeğerlerinden



Bir Gün Mutlaka'dan

inançlarından kopan bir gençliği sergilemeye çalışırken, gerçekte genç olmayan bir sinemanın dışına düşer...

Çakmaklı'nın *Zehra, Oğlum Osman, Kızım Ayşe* gibi milliyetçi bir gençliği anlatan filmlerinden sonra, 1972'lerde aynı yapıdaki gençlik dalgalanmalarını görürüz. **Artun Yeres**'in *Asi Gençlik*'inde hippi gençler vardır... Filmin genç oyuncuları **Salih Güney, Kadir İnanır** ve **Nilgün Atılgan**'dır. Anarşinin kol gezdiği, kanlı çatışmaların, banka soygunlarının ve kaçırılmaların egemen olduğu dönemde, bu tür şiddet eylemlerini gerçekleştiren bir gençlik kesimi de giderek sinemada yerini alacaktır. Örneğin, **Salih Gökmen**'in *Gençlik Köprüsü*, **Temel Gürsu**'nun *İzin*'i, **Bilge Olgaç**'ın *Bir Gün Mutlaka*'sı, **Yavuz Özkan'ın** *Demiryol*'u devrimci veya karşıdevrimci gençlerin filmleridir. **Ertem Eğilmez**'le başlayıp **Kartal Tibet**'le devam eden *Hababam Sınıfı* dizileri ise, güldürüye dayalı, bir başka gençlik türünün sinemasıdır.

1983 YILLARINDAN SONRAKİ GENÇLİK EROTİZMİ

Gençlik filmlerinde belli bir süre "cezalandırılan erotizm"den ve "gençlik cinselliği" üzerine getirilen baskıcı tutumlardan sonra Türk sineması yeni bir döneme girdi. İşte 1983, "gençlik erotizmi" açısından yeni bir dönemin başlangıcıdır. Örneğin **Derya Arbaş, Kenan Kalav, Tolga Savacı, Neslihan Acar, Yılmaz Zafer, Sibel Turnagöl, Tarık Tarcan, Yaşar Alptekin** ve **Hülya Avşar** bu dönem gençlik sine-

ması'nın diri yüzleridir... Bu taptaze, gencecik oyuncular gerçek anlamda birer simge olmasalar da bu süreç içinde "gençlik ve erotizm",birbiriyle kaynaşan ortak bir olguya dönüşür kuşkusuz. İşte bu erotik kaynaşmayı içeren filmler 1983'ten başlayarak birbiri ardına gelecektir.

Son dönem Türk sinemasında tele-kızlar ve uyuşturucu kurbanı bir gençlik kesimi gündemdedir. **Halit Refiğ**'in *Beyaz Ölüm*'üyle başlayan bu modaya **Orhan Elmas**'ın *Kayıp Kızlar*'ını, *Kahreden Gençlik*'ini ve *Suçlu Gençlik*'ini de dahil edebiliriz. *Kayıp Kızlar*'da Zeynep, artist olmak için evden kaçıp ailesini terk eder. Ama sonuç kötü yoldur. Köylü kızı Zeynep gibi Kolej talebesi Lale de evinden kaçışının faturasını, uyuşturucuya alıştırılarak ödeyecektir. Elbette evden kaçan kızlar çaresizdir, ama sorunları da çözülmez. *Suçlu Gençlik*'te ise gene "uyuşturucu kurbanları" çıkar karşımıza. Babalarının ilgilendiği iki genç kızın öyküsü erotik sahnelerle, düzensiz aile ilişkileriyle sulandırılmış bir serüven biçiminde sürüp gider.

Kızlar Sınıfı dizisi, *Hababam Sınıfı*'nın bir başka benzeri olan gençlik filmleridir. Bu dizinin mekânları okuldur; ele alınan konu da abartılmış güldürü öykülerine dayalı, öğretmen-talebe ilişkilerinden oluşur. Çeşitli aletler üzerinde jimnastik yapan kızlar hareket ettikçe, şortlu bacaklarından cinsellik fışkırır. **Erdoğan Tokatlı**'nın *Fidan*, kendi başına buyruk gençlerin yaşamıyla birlikte iki ayrı kültür farklılığını karşı karşıya getiriyor. Örneğin kırsal kökenli baba köfteci Ramazan'la (**Fikret Hakan**), diskolarda aradığı kızı Fidan... Ve Fidan rolündeki **Nur Sürer**, vücudunu sımsıkı saran, siyah deri pantolonuyla fetiş bir cinsellik sergiliyor. Tümüyle amacına varmasa da danslarıyla, koreografik düzenlemeleriyle genç bedenlere dönük bir film *Fidan*... **Nisan Akman**'ın **Derya Arbaş**'lı *Beyaz Bisiklet*'i; **Samim Utku**'nun **Kenan Kalav**'lı, **Selin Dilmen**'li *Uçurum*'u, **Artun Yeres**'in *Bir Günlük Aşk*'ı 1986 yılının son gençlik filmleridir.

Gençlik hep olmalıdır Türk sinemasında... Ama sorunlarıyla, tüm sevecenlikleriyle, taze cinsellikleriyle, düşleriyle, mutluluklarıyla, acılarıyla... Çünkü gençlik yaşanmazsa, dengeli bir "orta yaş mutluluğu" da yaşanamaz...

TÜRK SİNEMASINDA LEZBİYEN İLİŞKİLER

Önce "kadının kadına sığınması" biçiminde gelişip, sonra giderek eyleme dönüşen "lezbiyenlik", konuyla ilgili araştırma yapan bazı bilim adamlarına göre gerçekten bir "cinsel sapma" mıdır? Yoksa, aşırı duyarlı her kadının doğasında varolup da, ancak zamanla ortaya çıkan gizli bir duygu, normal bir davranış mıdır? Lezbiyenlik nedir? Lezbiyenlik, genel tanımıyla "kadınlar arasındaki eşcinsellik"tir. Ve lezbiyen deyimi ise ünlü Yunan kadın şair Safo'ya kadar gider. Safo'nun tarihsel belgelere göre bu adada kadınlarla eşcinsel ilişkiler kurduğu ve onlara aşk şarkıları yazdığı bilinir. Erinna ve onyedi yaşındaki Atthis, Safo'nun âşık olduğu bakirelerden ikisidir sadece. Kuşkusuz kadınlar arasındaki eşcinselliği, tarihsel serüveni içinde ilk oluşturan Safo değildir. Çünkü, Safo'dan önce de vardır ve Yunanlı asil kadınlar arasında bu tür ilişkiler yaygındır. Bir efsaneye göre, "karasevda uğruna Lesbos'u terk edip Korfu Adası'nın kayalıklarından kendini denize atan gönlü yaralı Safo, yalnızca "sevicilik" eyleminin ünlü bir "simge"si oldu. İşte, bu eylemin bir adı da "safizm"dir ve söz konusu deyim Safo'dan gelir...

Lirik şiirlerinde "gonca gibi, tatlı sesli, zarif pembe topuklu, parlak renkli bakireler"den söz eden lezbiyen şair Safo'dan bu yana yüzyıllar geçti. Ve cinsel-bilim adamları konuyla ilgili çeşitli araştırmalar yapıp anketler düzenlediler. Günümüze kadar gelen süre içinde çeşitli bulgular ortaya çıkarıldı. Bu arada da ülkemizde, gece yaşamının çarpık çevrelerinde, mankenler arasında ve sosyetede skandallara dönüşen "gizli lezbiyen ilişkiler"in çeşitli yansımaları görüldü. Kadın eşcinselliğinin yaygınlaşması nedeniyle bu ara ortaya bir sorun da çıktı. Şöyle ki;

«Kadının kadınla ilişkisi 'zina' mı sayılıyordu?»

Yani, lezbiyenlik bir suç muydu?

Hayır... **Bulvar** Gazetesi'nin 6 Eylül 1985 günkü nüshasında

yer alan Ankara mahreçli haberine göre, «Kadınla kadının ilişkisi zina değil»di. Bu kararı da Yargıtay vermişti. Kararı açıklayan söz konusu gazete, bu konuda şunları yazıyordu:

«Toplu seks partilerine katılan evli kadın, birkaç defa zina suçu işlemiş olacak. Toplu seks yaparken yakalanan kadına ilişkide bulunduğu erkek sayısı kadar ayrı ayrı ceza verilecek. Yargıtay 5. Ceza Dairesi tetkik hâkimlerinden **Sedat Bakırcı**'nın çeşitli Yargıtay kararlarına dayanarak Ankara Barosu Dergisi'nde yaptığı değerlendirmeye göre, kadınlarda zina suçu evli bir kadının kendi rızası ile karşı cinsten birisi ile cinsi münasebette bulunması sonucu ortaya çıkıyor. Sevicilik olarak tanımlanan ve evli bir kadının başka bir kadınla ilişki kurması, zina olarak kabul edilmiyor.»

Görüldüğü gibi, bu açıklamaya göre evli ya da dul bir kadının kendi rızası ile bir kadınla cinsel ilişkide bulunması, hukuksal açıdan «zina» sayılmıyordu. Yani bu ilişki «suç» değildi. Ancak «Yargıtay kararı» karşısında «film sansürü»nün beyazperdedeki bu tür ilişkiler «eylem»e dönüştüğü takdirde, tutumu ne olacaktı? Olay hoşgörüyle mi karşılanacak, yoksa filmdeki bu kareler kesilip yasaklanacak mıydı? Elbette ki «Türk sinemasında sansür ve cinsellik», konumuzun dışında kalan, bağımsız ve ayrı bir konuydu. Biz, konumuzla ilgili genel bir girişten sonra lezbiyen ilişkilerin Türk sinemasında nasıl başladığı ve tarihsel serüveni içinde nasıl bir yol izlediğini örneklerle görelim.

KADIN EŞCİNSELLİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Türk sinemasında kadın eşcinselliğine platonik yaklaşımlar, ya da eyleme dönüşen lezbiyen ilişkiler, hangi filmle ve nasıl "ilk kez" ortaya çıktı? Elde böyle bir belge olmadığı için, bu sorulara kesin yanıtlar getirmek şimdilik mümkün değil. Ancak elimizdeki belgeler, bu tür cinsel sapmaların dolaylı da olsa, belirgin biçimiyle 1963'lerde sergilendiğini doğruluyor. Türk sinemasındaki erotik durum ve davranışların 1960'lı yıllardan sonra **Atıf Yılmaz**'ın, **Metin Erksan** ve **Halit Refiğ** gi-



Devlet Devrim ve Birsen Menekşeli, Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın*'ında...

bi ustaların cinselliği, kadını aşırı biçimde sömürmeden gündeme getirdikleri bir gerçektir. Ve cinsellik konusunda aşırı tutucu, yani kapalı bir toplum olmamız nedeniyle, dolaylı da olsa bu tür davranışların 1960 yılları öncesi sinemamıza yansımaması çok doğaldır.

İşte, 1963 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği «İki Gemi Yanyana» adlı filminde konuyla ilgili iki ayrık kadın tipi görürüz. Filmin bir sahnesinde rol gereği dudak dudağa gelip öpüşen iki kadın Suzan Avcı ile Sevda Nur'dur. Henüz cinsel özgürlüğüne kavuşamamış bir toplumun sinemasındaki belki de bilinçli yapılan «ilk nabız yoklaması»dır bu. Erotik çeşitlemelere dayalı *Şehrazat* ve *İstanbul'un Kızları*'ndan sonra bir «çağ filmi» olan *Haremde Dört Kadın*'da harem yaşamına ve «erkeksiz kadınlar»ın dünyalarına eğilen Halit Refiğ, bu tarihsel dekorlar içinde sapık bir sevgiyi de ortaya çıkarıyor. Gülfem, Mihrengiz, Şevkidil ve Ruhşan, Sadık Paşa'nın haremindeki dört kadındır. Ve bu kadınlardan Mihrengiz ile Şevkidil arasındaki sevgi, giderek lezbiyen bir ilişkiye dönüşür. Örneğin **Ayfer Feray**'la **Birsen Menekşeli**'nin el ele tutuşup öpüşmeleri, genç **Devlet Devrim**'in Birsen Menekşeli'ye bir divan üzerinde masaj yaparak bacaklarını ellemesi, "harem lezbiyenliği"nin gizli



Ayfer Feray, Birsen Menekşeli *Haremde Dört Kadın*'da...

kalmış görüntüleridir. Ve elbette ki, eşcinselliğe varan bu tür eğilimler, Osmanlı yaşamının baskılarından kaynaklanıyordu. Bu nedenle lezbiyenlik imajı "iş olsun" diye, ya da bir "cinsel sömürü" biçiminde ele alınmıyordu. Çünkü bu erotik davranışların altında yatan sinemasal bir sömürü değil, çağın gizli kalmış cinsel gerçekleridir.

SÖMÜRÜNÜN BAŞLADIĞI YILLAR...

Türk sinemasında lezbiyen ilişkilerin sömürüsü, 1974 yıllarında başlar. Ve bu cinsel sömürü tırmanarak 1979'lara kadar sürer. Türk sinemasındaki bu altı yıllık süreye egemen olan tür, «seks filmleri», bir adı da «seks komedileri»dir. Çünkü büyük bir çoğunluğunun içeriği güldürü malzemesinden oluşur. Cinsel ögelerle, porno çekilmiş sansürsüz parçalar, birbirine karışır bu filmlerde. Daha açıkçası, seyirciyi tahrik etmek ve

sömürmek için özellikle «karıştırılır.» İşte, kadın kadına sevişme sahneleri, bu sömürünün en kaba örnekleridir kuşkusuz. Çünkü erotizmin ve cinsel estetiğin dışında kalan bu sahneler tıpkı bir «yama» gibidir. Çünkü pornografi bir eyleme dönüşen bu sahnelerin ne filmin öyküsüyle, ne de tiplemeleriyle yakından ve uzaktan hiçbir bağlantısı yoktur. Bu nedenle de kadınların birbirleriyle neden sevişikleri anlaşılmaz. Psikolojik ya da toplumsal bağlantıları olmadığı için bu davranışların nedenlerine de inilmez.

Şimdi, bu altı yıllık «seks filmleri dönemi»ndeki lezbiyen ilişkilerden bazı örnekler verelim. Sonunda «üçlü sevişmeler»e dönüşen bu eylemlerden birini **Taner Oğuz**'un yönettiği *Parayla Değil Sırayla* adlı filmde görürüz. Örneğin filmin bir sahnesinde **Elif Pektaş**'la **Perihan Savaş** sevişirler. Dudak dudağadırlar. **Elif Pektaş**'ın eli Perihan Ateş'in çıplak göğüslerindedir. **Günay Kosova**'nın yönettiği *Çukulata Tarlası*'nda ise genç buna benzer bir sahne görülür. Bu kez mekân, bir sahil kenarıdır. **İlknur Taçbaş**'la **Canan Candan** kumlar üzerinde çırılçıplak sevişirken, iki erkeğin katılmasıyla eşcinsel davranış bir «orji»ye, yani «toplu seks»e dönüşür. Genç **Yücel Uçanoğlu**'nun yönettiği *Yok Devenin Başı* adlı seks komedisinde bu eylemi **Alev Altın-Perihan Ateş-Alpay İzer** üçlüsü gerçekleştirirler. Benzer bir sahne **Ertem Göreç**'in *Haşhaş* adlı filminde de vardır. Ne var ki söz konusu film, bir seks filmi değildir. Ticari bir amaçla eklenen bu sahnelerde **Romina Terry** ile **Nur-Ay** sevişirler bu kez. **Temel Gürsu**'nun yönettiği *Kokla Beni Melahat*'ta ise bu ilişki, güldürü trükleri içinde gelişir. Seks gücünü artıran bir koku üzerine kurulan filmin bir sahnesinde **Mine Mutlu** ile **Senar** Seven, yerlerde kucaklaşarak öpüşürler ve sevişirler. Bu örnekler; *Kadınlar*'da **Zerrin Egeliler**'le **Müge Güler**'in, *Son Söz*'de **Figen Han**'la **Harika Öncü**'nün, *Kâzıma Ne Lazım?*da **Özden Yüce**'yle **Dolgan Sezer**'in, «*O'nun Hikâyesi*»nde **Melek Görgün** ile **Romia Terry**'nin, «*Sevişmek Bir Dakika*»da **Bahar Erdeniz**'in, «*Anasına Bak Kızını Al*»da **Dilber Ay**'ın bu tür eylemleriyle sürüp gider.

1974'lerde başlayıp 1979 yılına kadar süren bu dönem içinde, cinsel estetikten uzak, yalnızca yapay davranış biçimleriyle



örneklerini verdiğimiz bu ilişkiler, günümüz Türk sinemasında tekrar gündeme gelecektir. Ama bu kez, bu eğilimlerin amacı salt ticaret değil, kökeninde yıllanmış arkadaşlık, ya da kadının kadına duyduğu «hayranlık» duygularının ortaya çıkarılışıdır. Yani bu sevgi biçiminde «yatmak ve sevişmek» gibi cinsel eylemler yoktur. Yalnız duygu sınırları içinde kalan eşcinselliğin platonik yaklaşımları söz konusudur. Kaldı ki bu aşırı duygusal hayranlıklar ve beğeniler her kadın için doğal bir olgudur.

İşte bu erotik yaklaşımların en tipik örneklerini yıllar sonra, **Halit Refiğ**'le **Atıf Yılmaz**'ın «son dönem fimleri»nde izliyoruz. Halit Refiğ'in 1983 yılında yönettiği «ihtiras Fırtınası» bu konuda ilginç bir film olarak karşımıza çıkar. Abdülhamid Türkiye'sinde geçen olayda, gazi kızı Şeref'le (**Gülşen Bubikoğlu**), yeğeni Müjgân'ın(**Zuhal Olcay**) aynı erkeği paylaşmalarına karşılık, iki kadının birbirlerinden kopamayıp aynı evde belli bir süre yaşamaları, platonik bir lez-



biyenlik değil de nedir? Atıf Yılmaz, 1985 yapımı *Dul Bir Kadın*'da bu yaklaşımları günümüz Türkiye'sinde, cinsel duyguları artıran Bodrum'da sergiler. Birbirine olan hayranlık duyguları (özellikle de Nur Sürer'in) okul sıralarında başlayan **Müjde Ar**'la **Nur Sürer** iki «yalnız kadın»dır. Aynı erkeği paylaştıkları halde, **Halit Refiğ**'in *İhtiras Fırtınası*'nda olduğu gibi, iki kadın birbirinden kopamaz. Yalnızca «kopar» gibi görünürler. Oysa bu kopma, ya da parçalanma gibi görünen olgu, iki kadını birbirine daha çok yaklaştırır... İki yalnız kadının bu aşamada daha çok birbirine sığınması, hele aynı yatakta birbirlerine sarılmış olarak çıplak uyumaları, Bodrum çarşısında el ele dolaşmaları, filmin en ilginç sahneleridir kuşkusuz. Çünkü cinsel eyleme dönüşmeyen iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi, «göndermeler» yaparak, yani «erotik göz kırpma»lar biçiminde verilir.

İşte, Türk sinemasındaki «eşcinsellik» böyle bir aşamada. Bilinçli, ustalıklı ve de görüntülü olarak estetik bir bağlamda şimdilik.

TÜRK SİNEMASINDA PORNOGRAFİ

..Yirmi yaşındayken, modellik yapmaya başladım. Otostop yaparken erkeklere rastlar, çıplak resmimi çekmek isteyip istemediklerini sorardım. Sonra pornografiye, kamera önünde düzüşmeye geçtim. Filmi altı saatte çektik. Birkaç erkekle, kameraman da dahil, düzüştüm. İki saat kadar erkekleri ağzımla getirdim. Ertesi gün bütün kaslarım tutulmuştu. Çenelerim de ağrıyordu. Vajinam bu kadar erkekle ve şarap şişeleriyle düzüşmekten tahrip olmuş, yanmıştı. İki hafta süreyle, seks düşüncesi bile beni yordu.

Sosyal bilimci **Shere Hite**'ın *Hite Raporu* adlı "*kadın cinselliği*" konusundaki büyük araştırmasına, bir porno filmleri oyuncusu bu ilginç yanıtı veriyordu. Günümüzde videonun yaygınlaşıp, porno filmlerinin de giderek tüm dünyada artması ortaya yeni yeni "*porno yıldızları*" çıkardı. Özellikle de Amerika'da, Almanya'da, Fransa'da milyonlarca porno filminin üretilip dağılması üzerine, Hamburg Seksüel Araştırmalar Enstitüsü, konuyla ilgili bir araştırma yapmış ve ortaya ilginç sonuçlar çıkmıştır. Bu rapora göre kadın izleyicinin üçte ikisi, bu tür filmleri "*itici ve tiksindirici*" bulurken, üçte birinin ise 'hoşlandıkları' belirleniyordu. Erkek izleyicinin durumu ise haliyle değişikti. Çünkü erkeklerin yüzde 82'sinin bu tür filmlerden büyük ölçüde "*zevk aldıkları*" ortaya çıkmıştı.

Elbette pornoyu seks filmlerinden, özellikle erotizmden keskin bir çizgiyle ayırmak gerekti. Gerçek anlamdaki erotik filmlerde kadın bedeni, müstehcenliğe sapmadan estetize edilerek görüntülenir. Yani erotik bir duygusallıkla kadın bedeni, bir anlamda şiirselleşir. Kadın yazar **Beatrice Faust**, *Kadınlar, Seks ve Pornografi* adlı kitabında, bu tür erotik filmlerle ilgili olarak şöyle der:

Kadınlar, cinsel karşılaşmaların duygusal bir öykü içinde sunulduğu *Paris'te Son Tango* ya da *O'nun Hikâyesi* gibi filmlerden hoşlanmaya eğilimlidirler.

Öte yandan porno filmlerinin konusu da, tümüyle "kadın bedenleri"dir. Ama pornografinin işlevi, yalnızca "tahrik ticareti"dir. Amerika sinemasına özgü bir deyimle, "**Soft-core**" filmlerde gerçek cinsel eylem yoktur. Numaradan sevişilir. **'Hard-core'** filmlerde ise cinsel eylem olduğu gibi görüntülenir. İşte genel tanımıyla porno dediğimiz bu tür film-



lerde kamera, vajina içlerini en küçük detayına kadar yakın planlardan verirken, bir türlü inmeyen penislerden fışkıran spermleri de görebilirsiniz. Tüm bu görüntüler "cinselliğin çirkin yüzü"dür. **Erica Jong'a** göre *"Penisin şiirselliği, bu filmlerde iğrenç bir hale getirilmiş"*tir. Fransız porno yıldızı Sylvia Bourdon *"Porno filmde bütün oyuncular, karikatür ölçüsünde abartılıdır."* der.

Anal seks, lezbiyenlik, mastürbasyon gibi tüm cinsel çeşitlemeleri en iğrenç biçimde sunan bu filmlerde kadın ve kadın bedeni sürekli aşağılanır. Erkekler azgın ve saldırgan, kadınlar ise birer "cinsel köle"dirler. Kadın onurunu zedeleyen, onları, karşılarına çıkan her erkekle yatan varlıklar biçiminde sunan bu filmlere, muuhafazakâr kadın gruplarıyla, bazı feminist gruplar şiddetle tepki göstermekte haklıdırlar.

Porno ticaretinin en bayağı filmleri de genelde Almanlar tarafından üretilir. Ve sürekli, sperm fışkırmalarını vajina dışında altını çizerek görüntülemelerinin amacı ise, cinsel ilişkinin numaradan değil de, gerçekten yapıldığını gösterip, izleyiciyi inandırmaktır. Kadınları tutsak bir meta, erkekleri ise penisleri inmeyen birer "seks makinesi" biçiminde gösteren bu tür filmlerde her davranış abartılı ve yapay olarak gelişir. Porno filmleri arasında *Laura* gibi, gerek kadın kalitesi, gerek çekim açısından sinemasal düzeye ulaşanlara rastlanırsa da sonuç değişmez. Çünkü, porno yıldızı **Sylvia Bourdon**'un deyimiyle *"Porno sineması yedinci sanat döküntülerinin sığındığı bir alandır."*

AJDA PEKKAN MI TERESA ORLOVSKİ Mİ

Porno filmlerin Türk sinemasındaki durumuna geçmeden önce, yıllardan beri bir türlü kimsenin kanıtlamayadığı bir iddiadan söz edelim. İddiaya göre, **Ajda Pekkan**, Fransa'da bir porno film çevirmiştir. Yıllardan beri sürüp gelen bu söylentilerin yanı sıra **"Ajda Pekkan'ın pornosunu gördüm"** diyenler de oldukça fazladır. Madem ki Pekkan böyle bir film çevirdi, herkesin dilinde dolaşan bu porno film neden bir türlü ortaya çıkamıyor? Gerçekten, kim bu filmi gördüğünü iddia ediyorsa, getirip "İşte Ajda Pekkan'nın pornosu" diyemi-

yor. Bu nedenle tüm söylentiler "havanda dövülen su" olarak kalıyor.

Ajda Pekkan, böyle bir film çevirmemiş ki, film ortaya çıksın... Ya bu kişiler hayal görüyorlar, ya da izledikleri porno filmindeki kadını Pekkan sanıp kendi kendilerine gelin güvey oluyorlar... Elbette ki Ajda Pekkan'ın bu tür filmlerdeki benzerleri çok... Örnek vermek gerekirse Alman **Terasa Orlovski,** bunlardan biri. Bir porno yıldızı olan Orlovski, yüz yapısıyla gerçekten Pekkan'a benziyor. Yalnızca bu porno yıldızının göğüsleri çok iri... Saçıyla, gözüyle burnuyla bir Pekkan benzeri olan Teresa Orlovrki, Almanya'da oyunculuğunun yanı sıra porno filmlerinin prodüktörlüğünü de yapıyor.

PORNO SAHNELERİNİN İLKLERİ

Porno sinemasının tarihi çok eskilere dayanır. Bizim sinemamızda ise yenidir. Fransa'da 1973'te 200, 1974'te 223 uzun metrajlı porno filmi üretilirken, aynı yıllarda bu salgından Türk sineması da ister istemez etkilenecekti. Gerçekten 1974 yılında sinemamız, seks filmlerinin altın çağını yaşadı. Japon sinemasının **Wang Yu**'lu karete filmleriyle, İtalyan sinemasının **Lando Buzzanca**'lı seks komedileri sinema önlerinde kuyruklar oluştururken, Türk filmlerinin oynadığı sinemalar ise sinek avlıyordu. Türk sinemasının krize girdiği bu dönemde yapımcılar, *Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak* gibi bayağı seks filmlerine kaymak zorunda kaldılar. Böylece Yeşilçam'da ilk kez 60 ya da 70 metrelik parçalar halinde porno filmleri çekilmeye başlanmıştı. Seks filmleri aralarına yerleştirilen bu porno parçalarına "**Blok-seks**" adı veriliyordu. Ve bu parçaların porno oyuncuları da figüranlardı. **Ayşen Selvi, Nilgün Ceylan, Banu Meral, Funda Gürkan** porno sinemasının "ilkler"iydiler.

Yabancı porno filmlerde olduğu gibi bizdeki çekilenlerde de şişe mastürbasyonlarıyla, lezbiyen ilişkilerle, takma penislerle seyirci sömürülüyordu. Yabancı kaynaklı pornolardan daha iğrenç ve tiksindiriciydi bu sahneler. Üstelik kadınlar dökülüyordu. Bir pisliğin içinde debeleniyordu Yeşilçam.

Bu şehvet ticareti dur-durak tanımadan sürüp giderken, yeraltı

porno sinemasının yapımcıları da polis baskınlarına karşı bazı önlemler almışladı. Bu ilginç önlemlerden birinin adı sinemacı deyimiyle "şanzıman"dı. Şanzıman adı verilen bu önlem, yalnızca iki göstericisi, yani iki sinema makinesi olan salonlarda uygulanabiliyordu. Örneğin, göstericiden biri normal filmi oynatırken, araya girecek olan blok-seks parçası diğer sinema makinesine takılıyordu. Araya girme sırası gelince de makinist, normal filmi oynatan göstericinin çalışmasını kesiyor ve bu ara blok-seks parçasının takılı olduğu yedek gösterici devreye giriyordu. Böylece de bir polis baskını sırasında ele geçirilen filmin kontrolünde, blok-seks kaseti yedek göstericide takılı olduğundan tüm sorumlu kişiler, bu gizli önlem sayesinde yakayı kurtarabiliyorlardı.

Gene bu dönemde seks filmleri furyası sayesinde "*dönme film*", "*döşemecilik*" gibi yeni tanımlamalar ortaya çıktı. Yeni çekilen blok-seks ya da 8 mm'lik yabancı porno film parçalarının aralarına eklenip yeni afişlerle, yeni isimlerle piyasaya sürülen filmler, bu tanımlamaya göre "dönme film"di. Ve Türk sinemasında en çok dönme filmi piyasaya sürülen seks yıldızı da **Zerrin Egeliler**'di. **Egeliler** bile, böyle yoz bir üretim karşısında kaç film yaptığının hesabını şaşırmıştır.

"Döşemecilik" ise bazı ünlü yıldızların altlarına, kendilerine ait olmayan başka sevişen vücutların eklenmesiydi. Bu uygulamaya göre seyirci, çırılçıplak sevişen figüran vücutlarını, yakın planda öpüşürken gördüğü yıldızlar sanıp yutuyordu. İğrenç bir aldatmacılıktı bu.

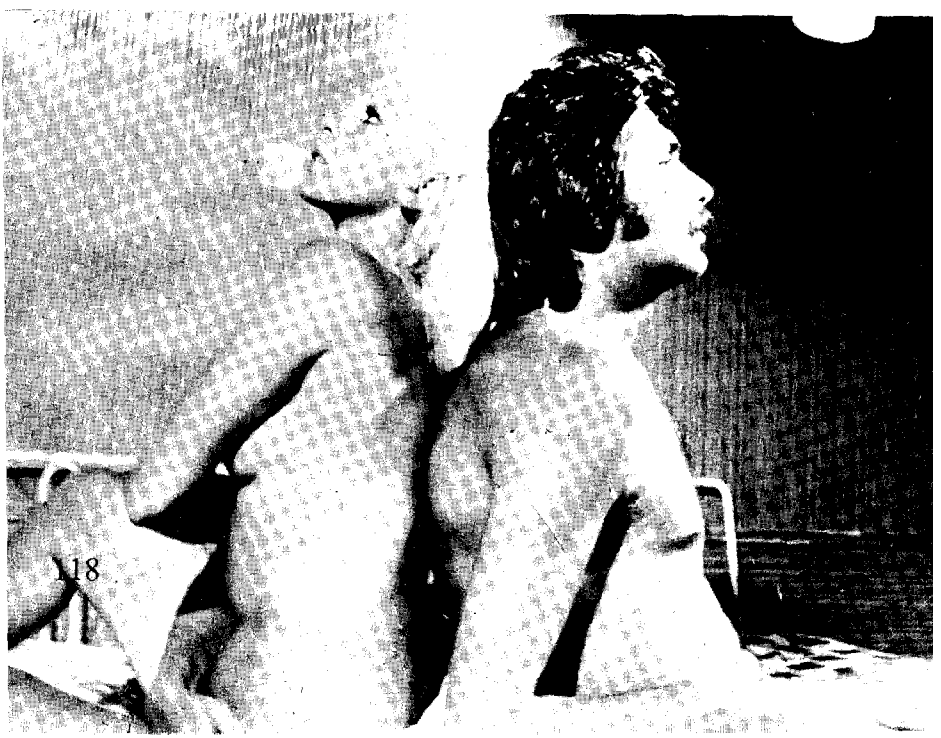


İLK PORNO YILDIZLARI
ZERRİN DOĞAN VE DİLBER AY

Seks filmlerinin sayı olarak büyük tırmanışa geçtiği yıl 1979'du. Ve 4'ü porno film olmak üzere, tam 131 adet seks filmi çekildi. Dönemin tiyatro çıkışlı seks yıldızlarından **Ali Poyrazoğlu, Hadi Çaman, Aydemir Akbaş** kamera karşısına birçok kez külotsuz çıkmalarına karşılık, porno filmi çevirmediler. Gene dönemin en ünlü kadın yıldızları **Mine Mutlu, Arzu Okay** ve **Zerrin Egeliler** de çırılçıplak yatağa girip seviştiler ama porno filmlerde oynamadılar.

1974'lerde başlayıp 1980 yılı başlarına kadar süren bu seks filmleri döneminde, başrol oyuncusu olarak ilk porno filmi çeken yıldız **Zerrin Doğan**'dı. **Naki Yurter**'in 1979 yılında yönetmenliğini yaptığı *Öyle Bir Kadın Ki* adını taşıyan filmde **Zerrin Doğan**, giriş çıkışlarına kadar, cinsel eylemin tüm ayrıntılarını sergileyerek Türk sinemasının "ilk porno yıldızı"

Ceyda Karahan, Ünsal Emre
***Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak*'ta...**



oldu. Filmin erkek oyuncusu **Levent Günsel**'di. Bu sahnelerde **Zerrin Doğan**, birbiri ardına dizilmiş yanan mumların ortasında önce kendi kendini seviyor, yani mastürbasyon yapıyor, sonra da **Levent Günsel** ile benzeri ancak yabancı porno filmlerinde gördüğümüz biçimde yatıyorlar. Bu cinsel eylem sırasındaki tüm giriş çıkışlar yakın planlarla çekilmişti. Yönetmen **Naki Yurter**'in aynı oyuncularla gerçekleştirdiği ikinci porno da *İyi Gün Dostu*'dur. Ve bu kez **Zerrin Doğan**, **Levent Günsel**'le havuzda seks yaparlar.

Türk sinemasındaki bu ilk porno patlamasından sonra, bir başka seks filmleri yıldızı **Dilber Ay** devreye girdi. **Yavuz Figenli**'nin yönettiği *Gece Yaşayan Kadın*'da **Dilber Ay**'ın başrolünü paylaştığı **Hakan Özer**'i ağzıyla getirdiği (fellatio) görülür. *Takma Kafanı*, **Dilber Ay**'ın ikinci porno filmidir. Sevgilisinin gözleri önünde grup-seks sahnesinde iki erkekle sevişir. *Cemile*'nin Kaderi'nde banyo musluğu üzerine otururak mastürbasyon yapar... Yetenekli uzun diliyle kadınlarla da sevişmesini iyi beceren **Dilber Ay**, birçok filmin porno sahnesinde oynadı. Ve Türk sinemasındaki lezbiyen ilişkiler **Figen Han**'la, **Müge Güler**'le, **Harika Öncü**'yle, **Melek Görgün**'le, **Derya Sonay**'la sürüp giderken, porno sömürüsü de giderek büyük bir tırmanışa geçti.

POLİS BASKINLARI VE BİR DÖNEMİN SONU

Pornografinin önlenemez bir tırmanışa geçtiği bu dönemde, bu tür filmleri oynatanlar Beyoğlu'nda **Alkazar**, **Rüya** ve **Lüks**, Aksaray'da ise **Güneş** sinemalarıydı. Ve bu arada ihbarlar da yoğunlaşmaya başlamıştı. Çünkü Türk sineması bir "*porno batağı*"na düşmüştü. 1980 yılının başlarında birbiri ardına bu filmleri oynatan sinemalara baskınlar düzenlendi. Bir yandan 1. ve 2. şubeye bağlı ekipler, diğer yandan Ahlak Zabıtası Ekipleri, "***yıldırım operasyonlar***" sonucunda sinemalardan ve depolardan topladıkları 40 kadar filme el koydular. Sinemalar kapatıldı, sorumlular gözaltına alındı. Aksaray **Güneş** Sineması'nda yapılan baskınlardan birine dönemin Emniyet Müdürü **Şükrü Balcı** ile İstanbul Valisi **Nevzat Ayaz**

da katıldı. Sinema salonunda yüzlerce izleyiciyle birlikte normal bir müşteri gibi porno filmleri izledikten sonra makine dairesine giderek, suç unsuru bulunan kasetlere de el koydular. Baskınlardan sonra hakkında soruşturma açılan seks yıldızları arasında **Zerrin Egeliler** de vardı.

İşte polis baskınları, çuvallarla toplanan yasak filmler, kapatılan sinemalar, soruşturmalar, "porno ticareti"nden milyonlarca para kazanan "gizli patronlar" derken, bir dönemin sonu da böylece kapanmış oldu.

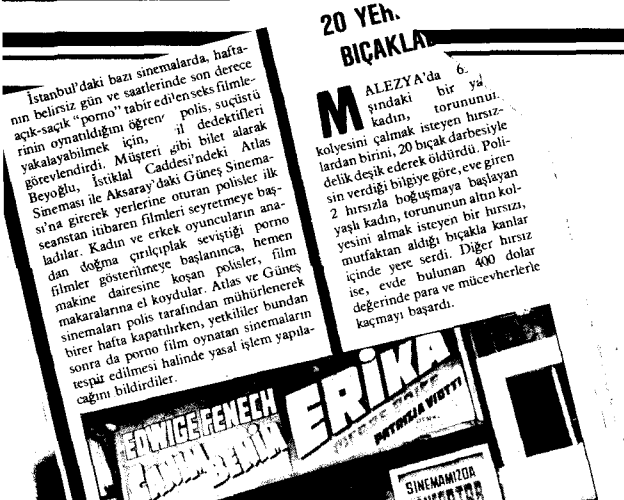
rno film oynatan Atlas ve Güneş sinemaları kapatıldı

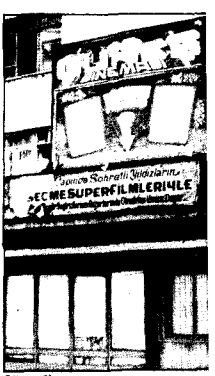
SEKS FİLMLERİNE
AMAZAN BASKIN

İstanbul'daki bazı sinemalarda, haftanın belirsiz gün ve saatlerinde son derece açık-saçık "porno" tabir edilen seks filmlerinin oynatıldığını öğren polis, suçüstü yakalayabilmek için, il dedektifleri görevlendirdi. Müşteri gibi bilet alarak Beyoğlu, İstiklal Caddesi'ndeki Atlas Sineması ile Aksaray'daki Güneş Sinemasına girerek yerlerine oturan polisler ilk seanstan itibaren filmleri seyretmeye başladılar. Kadın ve erkek oyuncuların anadan doğma çırılçıplak seviştiği porno filmler gösterilmeye başlanınca, hemen makine dairesine koşan polisler, film makaralarına el koydular. Atlas ve Güneş sinemaları polis tarafından mühürlenerek birer hafta kapatılırken, yetkililer bundan sonra da porno film oynatan sinemaların tespit edilmesi halinde yasal işlem yapılacağını bildirdiler.

20 YEN. BIÇAKLA

MALEZYA'da 6. şındaki bir ya kadın, torununu kolyesini çalmak isteyen hırsızlardan birini, 20 bıçak darbesiyle delik deşik ederek öldürdü. Polisin verdiği bilgiye göre, eve giren 2 hırsızla boğuşmaya başlayan yaşlı kadın, torununun altın kolyesini almak isteyen bir hırsızı, mutfaktan aldığı bıçakla kanlar içinde yere serdi. Diğer hırsız ise, evde bulunan 400 dolar değerinde para ve mücevherlerle kaçmayı başardı.





Güneş Sinemosı.

İSTANBUL polisi, "p film" oynatan sinem savaş açtı. Gizli o "porno film" oynatt tespit edilen Beyoğlu'n Atlas Sineması ile Aks daki Güneş Sineması, hafta kapatıldı.

SOSYAL İÇERİKLİ EROTİK FİLMLER

Bir gün Beyoğlu **Erman Han'da Atıf Yılmaz**'ın *Bir Yudum Sevgi* adlı filminin özel gösterisi vardı. Film bitti... Ve bu arada büyük bir alkış koptu. Filmi birlikte izlediğimiz prodüktör **Hürrem Erman**'a sordum:

-Nasıl buldunuz!

Cevap veremedi veya vermek istemedi. Sadece gülümsedi. Belki de az önce izlediğimiz filmin hayli uzatılmış erotik sahnelerini düşünüyor olmalıydı. Sorduğum gibi yanıtı da ben verdim:

-Sosyal içerikli seks filmi.. Pardon düzelteyim, sosyal içerikli erotik film...

Hürrem Arman, gene cevapsız ve yorumsuz gülmekte yetindi.

İşte bu deyim, o günden kalmadır.

Son üç yıldır Tür sineması, yeni bir "cinsel devrim" geçiriyor. 1983 sonlarından bu yana, yani 1986 yılına kadar olan süreç içinde, Türk sineması cinselliği, erotizmi ve kadını hangi ölçüler içinde gündeme getirdi?.. Gerçekten bu üç yıllık süreç içinde alileye dönük tipik kadın filmleri ortaya çıktı. Erotizm **Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Zeki Ökten** gibi yetenekli yönetmenlerin elinde olgunluk çağına girdi. İnsanın doğal işlevi olan cinsellik, cinsel sorunlar daha cesur, daha gerçekçi bir yaklaşımla bayazperdeye aktarıldı. Ve cinselliğin bu aşamadaki "değişen kadın imajı"nın hem kuramcısı, hem de yıldızı **Müjde Ar**'dı.

Kadın ve cinselliği öne çıkaran bu tür filmler, belli bir yerden sonra "tecimsel amaç" taşısalar da farklı yaklaşımlarla günümüz Türk sinemasında yerlerini alacaklardı. Örneğin, "saygın kadınların eteğini kaldırmak elbette bir 'bir hayat kadını'nın eteğini kaldırmaktan daha heyecan verici"[4] olacaktı. İşte "sosyal içerikli erotik filmler"de etekleri kaldırılan bu "saygın kadınlar" **Hülya Koçyiğit, Türkân Şoray** ve **Müjde Ar**

4 Bkz.:Zeynep Avcı, *Türk Sineması Kadına Bakıyor mu? Video sinema, s. 5 Kasım 1984*



gibi yıldızlardı. Ve "*eli cebinde Galata Köprüsü'nde dolaşan erkekler*" (bu deyim benim değil, **Zeynep Avcı**'nın) bu tür sosyal içerikli filmlerden bir şey anlamasalar da "Anam baldırlara bak" diyemeyeceklerdi. Çünkü, bu aşamada "çıplaklık", el değiştirip oyunculuklarına yıllardır, saygı duyulan "yıldızlar"ın egemenliğine geçmişti. Ve artık soyunmak, cinselliklerini aptalca ve amaçsızca sergileyenlerin değil, bu işlevi aklı başında toplumsal sorunlarla iç içe götürmesini bilenlerin işiydi.

MÜJDE AR, ENTELEKTÜEL BİR CİNSELLİĞİN KADINI MI?

Son dönem Türk sinemasına şöyle bir baktığımızda "soyunan kadın oyuncular" içinde son yılların "erotik simge"si olarak, özellikle de **Müjde Ar**'ın öne çıktığını görürüz. Müjde Ar'dan önce, ya da bir "yıldız" olarak cinselliğin uç noktalarına vardığı bu son dönemde başka "soyunan kadınlar" yok muydu? Elbette vardı. Örneğin bir **Mine Mutlu**, bir **Arzu Okay**, bir **Zerrin Egeliler**, bir **Zerrin Doğan** ve bir **Dilber Ay**, Müjde Ar

öncesinin soyunan kadınlarıydılar. Ama onlarınki "lumpenleşen bir çıplaklık"tı. Yani magazin basının deyimiyle "seks yıldızları" olmaktan öteye geçememişlerdi. Salt bir "sömürü aracı" olarak kullanılıp, yalnızca "sokakta eli cebinde gezen seyirci"ye dönük filmlerin oyuncularından Zerrin Doğan, bir söyleşi sırasında şu yanıtı veriyordu.

- Biz yapınca ucuz oluyor, Müjde Hanım yapınca pahalı oluyor...

Yeri gelmişken, konuyla ilgili olarak bir örnek de dışarıdan verilim: Zerrin Doğan gibi bir seks yıldızı olan Fransız Sylvia Bourdon, ikinci sınıf seks sinemasından söz ederken şöyle diyordu:

*-... her biri kendini seksin **Elizabeth Taylor'u** sanır. Bir kere kafaları boştur. İkincisi oyuncu filan değildir bunlar. Yönetmen, kolunu sola çek kalçanı öyle tut, dedi mi, onu yapar, ötesinden anlamazlar. Kimi sekreterden bozma, kimisi kıçını başım açma meraklısı...*

İşte Sylvia Bourdon'un Fransız seks sinemasında verdiği örnek gibi , Müjde Ar öncesi Türk sinemasında da yatağa giren, sevişen, soyunan kadın oyuncular "birinci sınıf starlar" değil, genelde figüranlar, yardımcı kızlar, vamp kadınlar ya da "ikinci sınıf seks yıldızları"ydı. Ve Müjde Ar, bu aşamada soyunan bir kadın olmanın dışında cinselliğe getirdiği akılcı tutumu ve farklı yorumuyla bu süreç içinde diğerlerinden (Zerrin Doğan gibi oyunculardan) ister istemez ayrılacak, bu nedenle de ayrı bir yeri olacaktı. Görüldüğü gibi Müjde Ar, Türk sinemasındaki "çağdaş kadın"ın giderek bir prototipi, bir başka deyimle de "entellektüel cinselliğin kadını" oldu bu aşamada. Ve son filmlerinde çarpık kentleşmenin "yalnız kadınlar"ını sergilerken de Müjde Ar'da cinsellik "oyunlaştı". İşte ünlü şairimiz **Cemal Süreya** bu gerçeği "*Müjde Ar, harika. Büyük oyun gücü var bu sanatçıda*" derken doğrulamış olmuyor mu?

BİR DİZİ MÜJDE AR EROTİZMİ

1983 yılının son ayında çekilip 1984'ün Mart ayında gösterime giren *Güneşin Tutulduğu Gün* bu dönemin ve türün

"ilk film"lerinden biri sayılır. **Şerif Gören**'in yönettiği filmde **Sevgi**(Müjde Ar), aşırı tutucu ve otoriter babanın kızıdır. Köşeyi dönmek için umudunu şans ve talih oyunlarına bağlayan Muammer Efendi'nin güzel kızı, bir butikte çalışır. Manav babasının çürük meyvelerini yemekten imanı gevreyen **Sevgi** de babası gibi "**köşeyi dönme düşleri**" içinde yaşar. Ama köşeyi nasıl dönecektir?.. Fahişelik yaparak. Bu yoksul çevrede sınıf atlamanın tek çaresi olarak da bu kolay yolu tercih eder. Sevgi, artık bir fahişedir. Ve sürekli otel odalarında, garsonyerlerde erkeklere vücudunu kiralar. Ne var ki, çok kısa bir süre içinde pahalı ve zengin bir çevre edinmesine karşılık köşeyi dönemez. Fahişeliği ağzına yüzüne bulaştırır ve baba dayağından kaçarken bir çöplükte batağa iyice gömülür.

Şerif Gören, fahişeliğin çirkin ve acı yüzünü ilginç bir sahneyle vurgularken, abartılmış melodram kalıplarını da birlikte uygular. Gören'in gerçekçi insan portreleriyle, **Müjde Ar**'ın kenar mahalle kızı tipine getirdiği yorumla, film dikkati çeker. Ama filmin ve fahişeliğin finali her zaman tartışılır. Çünkü böyle bir son, gerçeğin dışındadır. Abartılmıştır... Günümüzde gizli fahişelik yapan her kadın köşeyi kolay yoldan dönüyor. Çoğunun altında son model arabaları, katları, paraları var... Kaldı ki Sevgi gibi feleğin çemberinden geçmiş bir kadının bu yaşamda tanıdığı zengin işadamları, peşindeyken, onlara sığınmayıp bir çöplükte çırpınması tutarsız kalıyor.

Filmin cinsellikle ilgili bazı sahnelerinde gündelik yaşamdan gerçekçi manzaralar izleriz. Örneğin gençlik günlerimizde aşk yapacak yerimiz olmadığı için ne zor şartlar altında, korkuyla nerelerde sevişmedik ki? Yıllar önce Beyoğlu'nda **Şan**, **Saray**, Şehzadebaşı **Turan** gibi sinemaların localarında "kaçak" sevişeniniz olmadı mı? Sözgelimi adaların en kuytu köşelerinde, Çamlıca tepelerinde... İşte **Şerif Gören** manavın kızı Sevgi'yi garsonyeri olmayan Üniversite mezunu Ali'yle (**Bülent Bilgiç**) sinema locasında sevişti̇rerek gençlik günlerimize göndermeler yapıyordu. Bu arada da " *yersizlik sorunu*"nun insanın başına ne işler açabileceğini de hicvetmiş oluyor...

Şimdi var mı bilmiyorum... Eskiden tıkış tıkış ağzına kadar dolu olan otobüs ve tramvaylarda birtakım kendini bilmez

Bir laboratuvarda çalışan Ayşen (**Müjde Ar**), erkeklerden uzak yaşayan geç kalmış bir bakiredir. Üstelik frijit, soğuk bir kadın da değildir ama çaresizdir. Çünkü önce aile, sonra da çevre baskısı korkak ve de cinselliği olmayan bir kadın yapmıştır. Oysa aynı evi paylaştığı kız arkadaşı ve özellikle de perde aralarından gizlice izlediği karşı evde oturan genç kız, cinsel baskıların dışında özgürce bir yaşam sürerler... Komşu kız, perdeleri kapamadan, ışıkları söndürmeden merakla izlerken, farkında olmadığı röntgenci kişiliği de ortaya çıkmış olur. Ancak bu sahneleri izlerken masum bir suçlu gibidir. Yani içinde bastırılmış cinsel duyguların merakı içinde duyarsız ve hareketsizdir. **Ayşen** yatağına uzanıp **Henry Sutton**'un *Teşhirci* veya **Necati Cumalı**'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı romanlarını okurken iç gıcıklayıcı sahnelerinde eyleme geçer. Mastürbasyon yapar, erotik düşler görür... Okuduğu sayfalardaki çılgın sahneleri yaşar, o kişilerle adeta özdeşleşir...

Ayşen'i tüm bu erotik düşlemelerde bazen bir **Emmanuel** doyumsuzluğu içinde her türlü zevke açık, bazen de bu kişiler aşırı kalabalıktan yararlanarak hanımların arkalarına geçerlerdi. Bu edepsiz tiplere "dayamacı" adı verilirdi o günlerde... İşte filmde böyle bir sahneye tanık oluyoruz... Adamın biri otobüste, Sevgi'ye bu amaçla yaklaşır... Sevgi kaçtıkça, adam üzerine abanır. Bu kabaca yaklaşım, yıllar önceki tipleri gözler önüne serer. Tutucu bir ailenin baskıları yüzünden evdeki yaşamı bir cehenneme çevirilen manav kızı Sevgi, yabancı kaldığı cinselliğini eliyle uyararak keşfedecek, fahişe olduktan sonra da özgürlüğünü dilediği gibi erkek yataklarında yaşayacaktır...

EROTİK DÜŞLER

Şerif Gören'in *Güneşin Tutulduğu Gün*'den sonra hemen yaptığı *Gizli Duygular*, toplumsal içeriği açısından bir öncekinin devamı gibidir. Üstelik **Müjde Ar**'ın en tipik filmlerinden biridir. "Kadın özgürlüğü" üzerine kurulan *Gizli Duygular*'da Şerif Gören, gene cinselliğini geç keşfeden bir "yarım bakire"yi anlatıyor.



çeşitlemelere istemeyerek katılıp erkeğine boyun eğen tutsak bir kadın olarak görürüz.

Yakın planlarda Müjde Ar'ın sürekli açılıp kapanan ağzı bir orgazm tırmanışını simgeler. Gene *Sayın Doktorun Karısı* adlı seks romanını okurken düşlediği çılgın sevişme biçimi ve özellikle de bir " anal seks" eylemi havası veren sahne, *Gizli Duygular*'ın erotik çeşitlemelerini oluşturuyor. Bu erotik düş sahnesinde sado-mazohist duygular ön plana çıkar.

Roman yaprakları arasında gördüğü düşlerle bir cinsellik arayışına çıkan Ayşen, sonunda kendini, aynı loboratuvarda çalışan Cem'e(**Bülent Bilgiç**) teslim ederken, ilk kez gerçeği yaşar. Ve ilk kez bir erkekle sevişen Ayşen, yerde, siyah çizmelerini çıkarmadan Cem'le yatar. Tüm bu sevişme eylemi süresi içinde oda eşyalarla başının üzerinde dönerken zevk çığlıkları atar. Artık Ayşen bir kadındır... Geç kalmış bir kadın...

Bu arada Ayşen'in sürekli perdeleri açık bırakılan salonda sereserpe dolaşan ve de kimseyi takmadan sevişen komşu kızı izlemesi, *Gizli Duygular*'ı tam bir "röntgenci filmi" yapar. Bu akış içinde Ayşen'in yerde Cem'le yatarken çıkarmadığı siyah çizmeler ve daha sonraki yatak sahnelerinde Cem'in parmak-

larını Ayşen'in ayak tabanlarında anlamlı bir şekilde dolaştırması da birtakım fetiş unsurları yansıtıyor.

Az önce, yukarıda Ayşen için "geç kalmış bir kadın" dedik. Çünkü **Şerif Gören**'in Ayşen'e genelde bakışı böyle. Eleştirmenleri ikiye ayıran filmde Ayşen sınıf atlayıp "cinsel özgürlük"üne kavuşurken "**namussuz**" bir kadın mı oluyor? İşte bu soruya yanıt arayan günümüzdeki "Ayşenler"in dramı da burada yatmıyor mu?

NE ŞİRİN KOMŞUMUZDUN SEN FAHRİYE ABLA

Orhan Barlas'ın deyimiyle "*...öyle büyük parlak bir şiir değildir*" *Fahriye Abla*... Bu belki de doğrudur, ama ***Ahmet Muhip Dranas****'ın gençlik yıllarımızı etkileyen ünlü* şiirindeki *Fahriye Abla*'yı "gözleri, dişleri ve ak pak gerdanıyla, rüzgârda açılan etekleriyle, söylediği açık-saçık şarkılarıyla" da anımsamadan edemeyiz. Çünkü *Fahriye Abla* gençlik yıllarımızın unutulmaz bir "aşk nostaljisi"dir...

İşte gençlik yıllarının bu ünlü şiiri, bu kez bir film olarak karşımıza çıkıyor. **Yavuz Turgul**'un bu "ilk" yönetmenlik denemesinde basına entarili bir kenar mahalle kızı olan "Fahriye Abla"yı da genç **Müjde Ar** canlandırıyordu. Fahriye aynı mahalledeki sevdiği genç marangoz Mustafa'nın kendisini evlilik düşleriyle oyalamasına inat ve de ailesinin zoruyla Erzincanlı bir kuyumcuyla evlenecek, ama mutlu olamayacaktır. Çünkü yaşlı kocası Fahriye'yi "*çürük malı bana yutturdunuz*" deyip ailesine teslim edecektir. Çünkü zifaf gecesi Fahriye'nin "bakire" olmadığı ortaya çıkar. İşte Erzincanlının gözünde Fahriye bir "çürük mal"dır. Kırsal kesimlerde "kızlık-kadınlık" ayrımı, geleneksel bir ahlak anlayışına göre cinsel bir sorundur.

"Bakire" olmadığı için böyle bir değer yargısı nedeniyle aile çevresinin dışladığı Fahriye ne yapacak ve seçeneği ne olacaktır? Vücudunu erkeklere kiralayıp fahişe mi olacak, yoksa bir fabrikaya girip emeğini mi satacaktır? Bir hapishane yaşamından sonra bilinçlenen Fahriye, sevdiği erkek marangoz Mustafa'nın koynunda resmini taşıdığı günleri silip kurtuluşu kimseye yük olmadan ekonomik özgürlüğünde, yani fabrika

işçiliğinde bulacaktır. Gerçekte filmin finali de bu seçeneği vurgulamaktadır.

Tipik bir kadın filmi olan Fahriye Abla'nın erotik sahneleri de hamam ve sevişme bölümlerinden oluşuyor. Örneğin Müjde Ar'a hamamda yapılan masaj ve özellikle de marangoz Mustafa'yla eski bir evin boş odasında tahtalar üzerinde sevişmesi gerçekten ilginç görüntüler. Müjde Ar, diğer filmlerinde olduğu gibi Fahriye Abla'da da çok sıcak ve duyarlı bir cinsellik sergiliyor. **Nejat Ulusoy**'un deyimiyle "bir iletişim kuramcısı" olan **Ertuğrul Özkök**, filmin bu sevişme sahnesi konusunda şöyle diyor:

-...gördüğüm sevişme sahnesi sinemada ender gördüğüm sevişme sahnelerinden bir tanesi...

BİR OROSPUNUN YA DA BİR ÇÖKÜŞÜN EROTİZMİ: "DAĞINIK YATAK"

Dağınık saçlar, terleyen vücutlar ve sürekli inleyen bir kadın... Evli işadamı Ferruh'la (**Aykut Sözeri**), sosyete fahişesi Benli Meryem'in "anal seks" eylemine göndermeler yapan hırçın bir sevişme sahnesidir bu.

-Muhteşem bir kadınsı Meryem. Bana erkek olduğumu hatırlattın...

-Bugüne kadar senin gibi bir erkekle yatmadım Ferruh...

Gene kadını ön plana çıkaran bir film izliyoruz **Müjde Ar**'dan. Çünkü Ferruh tipi, Benli Meryem'in yaşamına giren erkeklerden biridir. Ve kaçınılmaz bir sonuca göre Ferruh, her orospuyu seven bir erkek gibi kıskançlık krizine kapılacaktır.

-Babamla da yattın öyle mi?

-Bana geçmişin hesabını sorma Ferruh...

Ve ardından cinsel bir zorbalığa dönüşen sadist bir sevişme sahnesi... Bu kez Meryem istemeyerek halılar üzerinde doyuma ulaşırken, birkaç gün önce Tiraje'lerin(**Lale Belkıs**) partisinde gördüğü komi İsmail'in (**Ümit Belen**) saf yüzünü düşleyecektir. İşte, çocukluğunu ve gençliğini yaşayamayan Meryem'i çok başka yerlere sürükleyen sübyan-erkek, bu komi İsmail olacaktır... Ama bu Side'lere kadara uzanan ilişki Mer-

yem için bir kurtuluş değildir elbette. Bir çöküşün, içi bomboş ve yalnız bir kadının ilişkisidir bu.

Meryem'in, komi İsmail'in vücudunda dolaşan dili, İsmail'in tüylü koltukları, ürperen burun delikleri, Müjde Ar'ın kendi sesiyle şehvet iniltileri... Senaryosunu **Murathan Mungan**'ın yazdığı, **Atıf Yılmaz**'ın yönettiği *Dağınık Yatak*, "olgun kadın-genç erkek" ilişkisi üzerine kurulan bir "erotik melodram"dır. Bu melodramatik kuruluşa göre top oynayan, *Zagor* okuyan komi İsmail; çevre baskısıyla giderek değişecek ve bu kez Meryem'in kendisine olan yaklaşımını sömürüp bir jigolo olacaktır. Sonuç, genç kesin ayrılıktır Meryem için...

Filmi izledikten sonra akla şöyle bir soru takılıyor:

Ülkemizde, feleğin çemberinden geçmiş, üstelik kafa yapısıyla olgunluk dönemini yaşadığı halde, içi boş bir "kukla bebek erkek"le uyum sağlayabilecek Meryem gibi kadınlar ya da orospular var mıdır? Gece yaşamı gibi yozlaşmış çevreleri ve sosyetik muhitleri iyi tanıyanlar için Meryem tiplemesi hiç yabancı gelmeyecektir. Kaldı ki Meryem, sevgisiz büyüyen ve sürekli geçmiş günlerdeki kırık bakışlı bir çocuğu anımsayan, gençliğini özleyen bir kadındır. Her ne kadar kafa yapısı olarak onunla ters düşüyorsa da, İsmail gibi genç bir çocuğun kollarında, harcanmış gençliğini yeniden yaşamaya çalışması doğaldır. Ancak buradaki tutarsızlık ya da inandırıcı olmayan yan, Meryem'in İsmail'e olan yaklaşımında aranmalıdır. Tıpkı Meryem'in gece işinden çıkan komiyi arabasına alıp evine bırakması ve sonra da kapının önünde sabaha dek uyuyakalması gibi...

MÜJDE AR İLE NUR SÜRER YATAKTA NE YAPTILAR?

Film festivali nedeniyle Antalya'dayız... İnsanı bunaltan, yapış yapış bir sıcaklık... Rüzgârlar sanki alev kusuyor. Ama kentin göbeğindeki **Kültür Sineması** tıklım tıklım dolu. Balkonda hep kadınlar, genç kızlar... Hepsi de iyi giyimli ve düzgün. Hepsi suspus ve hepsi oturdukları koltuklara çakılmış gibi, soluk almadan bir filmi izliyorlar.

Sinemada kadınlar var, ama bu bir "kadınlar matinesi" değil...

Filmdeki genç erkek, tıpkı bir aygır... Kadın ise doyumsuz. Yani sevişirlerken cinsel bir açlık içinde kıvranıyor. Kadın arzu içinde çırpındıkça erkek küstahlaşıyor. Sanki çıldırmışlar...

-Söyle en çok neremi seviyorsun? Bağır... diyor erkek.

Kadın cevapsız... Erkek bekliyor. Sinemadaki kadın seyirci de bekliyor merakla. Hepsi suskun ve kıpırtısız... Bir ara perdedeki kadın, erkeğinin kulağına eğiliyor sevişirken. Fısıldıyor:

-Erkekliğini...

Ama kadın seyirciler bu yanıtı duyamıyorlar. Yalnızca hissedebiliyorlar... Kadın oldukları için düşleyebiliyorlar... İşte kadın seyircinin soluk soluğa izlediği bu erotik görüntüler, ***Dul Bir Kadın*** adlı filmin ilginç görüntülerinden bir dizi... Filmdeki kadın oyuncu **Müjde Ar**, erkek ise **Yılmaz Zafer**.

İstanbul sinemalarına girmeden önce de, halkın önüne çıktıktan sonra da sinema yazarlarıyla çeşitli sanat çevrelerinde bir hayli tartışma ortamı yaratan ***Dul Bir Kadın***, karşı bir iddiaya göre "mücevher" gibi işlenmiş, ama "içi boş" bir filmdi. Ama bazı kişilerin gene iddia ettikleri gibi bir "seks filmi" de değildi. Filmin erotik fenteziler içermesi, özellikle de "**önce kadının kadına sığınması**" gibi genelde her kadının doğasında varolan "platonik lezbiyenlik ilişkisi"nin göz kırpmalarla, yani "göndermeler" yapılarak verilmesi herkeste gizli bir "merak" uyandırmıştı. Kimileri için de "rahatsızlığa" kadar uzanan bir "merak"tı bu. Yozlaşmış bir çevrede kişilik ararken cinsel bir batağa saplanan iki yalnız kadının dramı üzerine kurulmuş bir öyküye dayanıyordu. Ayrıca bir "cinsel ödeşme"nin filmi de diyebilirdik ***Dul Bir Kadın***'a.

Örneğin, bir sahnede fotoğrafçı Ergun'la sevişip onu doyuma ulaştırırken bu kez Suna(**Müjde Ar**) baştaki sorunu Ayla'ya (**Nur Sürer**) tekrarlayacaktı:

-Söyle benim en çok neremi seviyorsun?

"Erkek üstünlüğü"ne başkaldıran Suna, böyle bir boşalma sonucu, ödeşmiş oluyor Ergun'la. Ergun'un Ayla'yla da yatıp iki arkadaşın arasını bozmasına karşılık, her iki kadın tarafından

"silah" gibi kullandığı "erkekliği" finalde dışlanacaktır. Sonuç: erkeksiz özgür kadınlar, feminist yaklaşımlar...

Suna'nın özgürlüğü filmin jeneriklerinde de önceden vurgulanır. **Şahin Kaygun**'un bu jenerik fotoğraflarında Müjde Ar'ın gözleri kapalı, dudakları arzuyla açılmıştır. Ve yüzünde, çıplak omuzlarında, kollarında, göğüslerinde bir dolu kuş uçuşur... Müjde Ar'ın açılan dudakları "orgazm"ı, uçuşan kuşlar ise "cinsel özgürlüğü" simgelemiyor mu?

Son dönem Türk sinemasının en ilginç "kadın filmleri"nden biri olan *Dul Bir Kadın*'da cesurca çekilmiş bir "sualtı erotizmi" sahnesi görürüz. Göndermeli olarak bir "orji"ye (toplu seks) dönüşen bu "üçlü" sahnede **Müjde Ar, Nur Sürer** ve **Yılmaz Zafer** bikini ve mayoları suyun altında çıkarıp çırılçıplak kalırlar... Filmin bir sahnesinde Suna, arkadaşı Ayla'yı sevgilisi Ergun'la yatarken yakalar, kapının aralığından izler, şehvet iniltilerini dinler. Gene Ergun, Bodrum'da telefon kulübesinde, yaşlı bir kadınla küçük bir kız çocuğunun hayret dolu bakışları arasında Suna'ya saldırır. Ama en ciddi basında ve sansasyon eğilimli çevrelerde dikkati çeken asıl sahne, iki kadının birbirleriyle sarılarak çırılçıplak uyumalarıdır.

Kafalara takılan soru şudur:

-Ayla ile Suna yatakta ne yaptılar? [5]

Gerçekten hiçbir şey... Erkekler tarafından aldatılıp aynı yazgıyı paylaşan Ayla ile Suna, birbirlerine sığındılar sadece. Eyleme dönüşmeyen bu "**lezbiyen ilişki**", tıpkı Bodrum çarşılarında el ele dolaşmaları gibi "*platonik*" görüntülerde kaldı. Olay, sadece **Atıf Yılmaz**vari "tatlı" bir "göz kırpma"ydı, o kadar...

Bütün bunlardan sonra ***Dul Bir Kadın***, cinselliğe getirdiği cesur yaklaşımlarla, 1985 yılının en çok tartışma ortamı yaratan filmiydi kuşkusuz. Çünkü konusu ve özellikle de tipleri ve altını çizdiği cinsellikle, ortak bir bakış açısına göre geneli bağlamayan aşırı bireyci bir sinema ürünüydü.

-Erkekler bencilliklerini yatağa kadar götürüyorlar, diyen Gönül'ün (**Deniz Türkali**) kişiliğiyle de "erkeklerin kara-

5 Bkz.: Atilla Dorsay, *Sinema*, Playboy, S. 1, Ocak 1986

landığı" bir film oluyordu bir başka iddiaya göre.

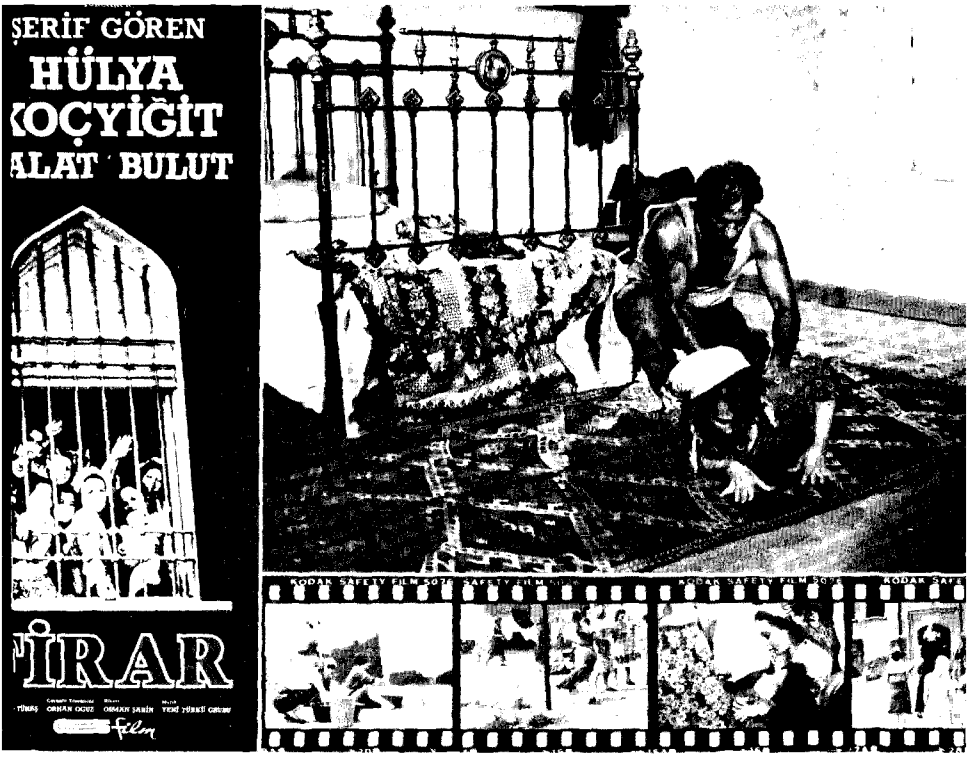
Filmin aşırı bireysel yanı, yabancılaşması nereden geliyordu? Suna ve Ayla gibi çağdaş kadın tipleri yok muydu yaşamımızda? **Müjde Ar**'a göre ise vardı ve yaşıyorlardı:

-Yaşadığımız çevrelerde, örneğin Ziya Bar'da böyle kadınları sık sık görmüyor muyuz? diyor.

CİNSEL HALK GÜLDÜRÜSÜ: ADI VASFİYE

1986 yılında "kadına bakan filmler" **Atıf Yılmaz**'ın yönettiği *Adı Vasfiye* ile sürüp gidiyor şimdilik. Bu yenisi de gene bir **Müjde Ar** filmi... **Necati Cumalı**'nın beş öyküsünden oluşan bu filmle Atıf Yılmaz-Müjde Ar ikilisi, kuşkusuz "kadın filmlerinin sonu"na değil, yeni bir "aşama"ya geliyordu. Aynı ikilinin çeşitli tartışmalara neden olan ***Dul Bir Kadın***'la "artık bu tür filmlerin yeni bir şey söylemeyeceği ve sonlarının geldiği" savı [6] *Adı Vasfiye* için geçerli olabilir mi? Bu elbette tartışmaya açık bir olgudur. Ve kaldı ki Atıf Yılmaz'ın "kadına bakan film"i Batı Anadolu yöresindeki kadın-erkek ilişkilerine yeni yaklaşımlar getiriyor. Çünkü bu kez ***Dul Bir Kadın***'da olduğu gibi yozlaşmış bir aydın çevresi çizilmiyor. Buradaki yozlaşma, "Vasfiye"yi düşleyen dört Anadolu erkeğinin farklı ve abartılı anlatımlarından ortaya çıkıyor. Emin(**Aytaç Arman**), Dr. Fuat (**Yılmaz Zafer**), iğneci Rüstem(**Macit Koper**) ve Hamza bu dört erkek... Hepsi de ayrı ayrı anlatıyor Vasfiye'yi... Özellikle de İğneci Rüstem... Vasfiye ile yatmadığı halde, onu "becerdiğini" söylüyor... Gerçek yaşamımızda böyle erkekler yok mu? "*Erkeklik kompleksleri*"ni böyle cinsel düşlerle ballandıra ballandıra anlatanlar o kadar çok ki çevremizde. Hepsi de *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi içimizde yaşayan, canlı tipler... Kadına yukarıdan bakan bu abartılı "erkek üstünlüğü" her zaman geçerli değil mi? İşte Atıf Yılmaz, *Adı Vasfiye*'de bu erkek tiplerini cinsel taşlamalarla evrensel boyutlara ulaştırıyor. Ve

6 Bkz.:İbrahim Altınsay, *Kadın Filmlerinin Sonu*, Gösteri, 61, Aralık 1985



dört tipin de erkek bencillikleri içinde anlattıkları Vasfiye kimdir? O da cinselliğiyle erkeklerin oyuncağı olup sömürülen, aramızdaki kadın yüzlerinden biri... Dört erkeğin, dört farklı Vasfiye'si.

ERKEKSİZ KADINLARIN HAPİSHANE EROTİZMİ: "FİRAR"

1963'lerde çevirdiği ilk filmi *Susuz Yaz*'dan bu yana **Hülya Koçyiğit**'in silah gibi patlayan cinselliğini, bir başka filmde göremeyiz. Ama, *Osman Şahin*'in hapishanede yazdığı bir öyküsünden *Şerif Gören*'in sinemaya uyarladığı *Firar*'da *Hülya Koçyiğit*'in bu kez üstlendiği ayağı yere basan kadın tipiyle cinselliğe cesur yaklaşımlar getirdiği inkâr edilemez.

Koçyiğit, tüm filmlerinde görüldüğü gibi cinselliği olmayan bir kadın tipidir. Gerçekte, sanatçının genel havasıyla da bu olgu geçerlidir. Hele, cinsel duygularından yapay bir biçimde arındırılmış kadın tiplerini üstlendiğinde bu eksiklik iyice belir-

ginleşir. Kaldı ki *Hülya Koçyiğit,* yüzünü en iyi kullanan oyunculardan biridir. Ama o seksüel havası, yani cinsel çekiciliğinin içe dönük olması nedeniyle erotik bir kadın tipi değildir. Gerçekte *Firar*'daki iki çocuklu Ayşe tipi de dış görünüşüyle düşünüldüğünde cinsel çekiciliği ortaya çıkmaz. Çünkü *Ayşe* hem problemli bir kadın, hem de bu taraklarda bezi yokmuş gibi görünür başlarda. Ve *Ayşe,* cinsel arzuları kendi isteğinin, yani kişisel seçiminin dışında, yaşadığı olayların akışı içinde ani patlamalarla yönlenir. Örneğin hapishaneden kaçtıktan sonra aşçılığa başladığı şantiyede, üstleri çıplak iki erkeği güreşirken izlediği sıra Ayşe'nin cinsel bir coşkuya kapılıp duvara sürtünerek mastürbasyon yapması, böyle bir ani patlamayı oluşturur. Yine bu erotik sahnenin devamında, güreşen erkeklerden şantiye şefinin ayağı burkulması nedeniyle *Ayşe*'nin leğen içinde sabunlu suyla bileğini avuçlarının içine alıp ileri geri ovması da *penis masturbasyonu*'nu simgeler. Bu erotik vurgulamaların sonunda şantiye şefi de (**Metin Çekmez**) bu kez *Ayşe*'yi yüzükoyun yere yatırarak masaj yapar. *Ayşe* beli ve kalçaları ovulurken, bir anda kendini cinsel bir gevşemenin içinde bulur ve final yatakta noktalanır.

Cinsellik açısından filmin diğer çarpıcı sahneleri de tutukevi bölümlerinde oluşur. Bir başka kadınla nikahlı olması nedeniyle evlenmeye yanaşmadığı için gayrimeşru iki çocuğunun babasını öldürüp hapishaneye düşen *Ayşe* kendini alışmadığı yabancı bir ortamda bulur. Birbirlerine çimdik atıp ***"Her şeye alışırsın, ama erkeksizliğe asla"*** diye takılan "erkeksiz kadınlar" arasında kalan *Ayşe* şaşkın ve tedirgindir. Hapishane iğnecisi Osman'la yatan tutuklu bir genç kadının, nasıl sevişti̇ğini ballandıra ballandıra uluorta anlatması ve bu ara onu dinleyen kadınların hep birlikte mastürbasyon yapmaları, filmin en erotik sahneleridir kuşkusuz. Gerçekten bu "toplu mastürbasyon" sahnesinde kimi eliyle, kimi de bacaklarının arasına sıkıştırdığı yastıkla bütün kadınların böyle bir eyleme girmesi, Türk sinemasında ilk kez sergileniyor.

Tüm bu sahnelerde altı çizilerek vurgulanmak istenen, "erkeksiz kadınlar"ın "cinsel bunalım" sorunları mıdır? Eğer bu bölümlerdeki tutuklu kadınların sorunları cinsellikse, hapishanenin "kadınsız erkekler"i için de aynı şey geçerlidir. Örneğin

topal gardiyanın (**Talat Bulut**) Ayşe'nin bir merdiven üzerinde cam silerken açılan bacaklarını röntgenciliğe varan bir tutkuyla izlediğini sonra da usulca yaklaşıp arkadan bacaklarını elliğini görecceğiz. Hele Ayşe'nin hapishaneden kaçmasını sağladıktan sonra onu, bekâr evinde beklerken, bir kavanoz balı kaşık kaşık yemesi cinsel bir özlemin düşündürücü görüntüsüdür. Kaldı ki gardiyanın, odasının duvarlarındaki çıplak kadın posterlerine bakarak hayallere dalıp mastürbasyon yapması, bu cinsel bunalımı ve "kadına duyulan isteği" doğal biçimiyle ortaya koyar.

Günümüz Türk edebiyatının ünlü kadın romancılarından **Pınar Kür**'ün: *"Son on yılın en büyük filmi mi, bilmem ama, son yıllarda benim gördüğüm en iyi Türk filmi olduğu kesin"*[7] dediği *Firar*, hapishane manzaralarıyla, yaşayan canlı kadınlarıyla ve de cinsellikleriyle özgün yapıya sahip bir sinema yapıtıdır. Ancak bu erotik özgünlüğüyle ters düşenler, yani karşı çıkanlar da olacak elbette.. Örneğin, 21. Antalya Film Festivali (1984) jüri üyelerinden **Sadri Alışık**'ın İstanbul'a dönüş uçağında şöyle dediğini anımsıyorum:

-Sapık filmlerle dolu bir yarışma...

Ünlü aktörün bu açıklamasıyla vurgulamak istediği filmlerden özellikle ikisi *Firar*'la *Bir Yudum Sevgi*'ydi kuşkusuz... *Firar*'da öykünün yazarı **Osman Şahin**'e göre de "filmin bütününe sinmiş olan cinsellik konusu abartılmış"tı.

GECEKONDU EROTİZMİ "BİR YUDUM SEVGİ"

Erkek dediğin neresinden huylanır? Kolunun içinden, dizinin içinden, kulağından, ayağından, ille de orasından.... Bunda utanacak ne var, hiç dokunmadınız mı kahbeler?

Bir gecekondu mahallesinde, çevresine topladığı komşu kadınların yüzlerini gözlerini açmaya çalışan, onlara "cinsel danışman"lık yapan **Ülkü Ülker** böyle diyordu. Gene, bu nazik konuda kendisinden akıl almak için gelen mahalleli kadınlara fal bakarken şöyle diyecekti:

-Koklat koklat verme. Yakıp yakıp kavur zilli...

7 Bkz.: Pınar Kür, *Firar*, Videosinema, s.7, ocak '85.

Gecekondu mahallesinin bu "cinsel oturum"larında birbirlerinin göğüslerini tutan, elleyen kadınlar, elbette ki lezbiyen değildirler. Ama şakacıktan da olsa bu tür "oynaşmalar" böyle bir "cinsel imaj"a ister istemez çanak tutarlar... Filmin bir fabrika çıkış sahnesinde bekçi, Aygül'ün (**Hale Soygazi**) üzerini ararken, işçi kadınlardan biri hemen pisliği atar:

-Tadına varamadın mı avradın?.. Yarın bir daha yoklarsın.

İşte, günümüz Türk edebiyatının genç isimlerinden **Latife Tekin**'in senaryosunu yazdığı ve tümüyle cinsellik yüklü bu film de **Atıf Yılmaz** imzasını taşıyor. İlginç gözlemler içeren *Bir Yudum Sevgi*'de Aygül, çocuklu, evli bir kadındır. Aynada hayat dolu göğüslerini, bakımsız saçlarını izler. Bir özlem içindedir. Özlemi erkek, yani kocasıdır. Ne var ki uyuz ve sürekli burnunu çeken, beceriksiz bir kocası vardır Aygül'ün. Ayakta zor duran, kara kuru ve insandan çok bir karikatüre benzeyen Cuma(**Macit Koper**) Aygül gibi bir kadından nasıl dört çocuk yapmıştır? Bu da ayrı bir konudur. Aygül, bir yandan kocasını horlarken, bir yandan da kadınlığını düşleyerek onu arzulayacaktır. Ve bir gece kapının önünde uzanıp yatan kocasını içeriye alırken:

-Hadi, dişlerini fırçala da gel..., der.

Ve genç kadın soyunup yatağın kenarında yosmaca pozlar takınır. Bacaklarını gösterir... Elbette ki Aygül bir "gecekondu yosması" değil, cinsel duyarlığı olan bir kadındır. Ama nafile... Cuma, yatağa girdikten hemen sonra boşalır... Aygül genç mutsuzdur. Tükenmiş bir insanla yeni bir beraberlik, yeni bir deneme, sonucu nasıl değiştirecektir ki?

Peki, bu bağlamda Aygül'ün seçeneği ne olacaktır?

Bu kentleşme süreci içinde fahişelik mi yapacak, yoksa kendine yeni bir erkek mi bulacaktır? Ya da Aygül'ün bir başka erkek bulmasının dışında bir başka "kurtuluş"u yok mudur?

Latife Tekin-Atıf Yılmaz ikilisine göre yoktur. Ve Aygül, kendisine önce bir "namus bekçisi" gibi yaklaşıp, "Ayıp değil mi elin evli barklı karısına" diye çevreye *"fetvalar"* veren fabrika işçisi Cemal'le(**Kadir İnanır**) cinsel ilişki kuracaktır. Bu aşamada gecekondu mahallesindeki "iki yüzlü ahlak anlayışı" Aygül'de değil, Cemal'in tavrıyla, yani "harama uçkur

çözmesi"yle ortaya çıkar. Üstelik Cemal de Aygül gibi evlidir. Ve yazgıları da birbirine benzer. Çünkü nasıl Aygül'ün kocası yatakta "kazık gibi yatan" bir erkekse, Cemal'in karısı Nezaket (**Meral Çetinkaya**) bir "ölü kadın"dır yatakta. Ancak birbirlerine aynı sorunlar nedeniyle yaklaşıp sonunda bu ilişkilerini evlenmeye kadar götürmeleri, böyle bir namus anlayışını kırarken, Aygül ile Cemal toplumun gözünde bağışlanacaktır.

Gecekondu kültüründen, "gecekondu erotizmi"ne geçen *Bir Yudum Sevgi*'nin sergilediği ilginç sahneler, özellikle uzun tutulan *Aygül*'le *Cemal*'in sevişmeleridir. **Hale Soygazi**'nin sanat yaşamında ilk kez böylesine soyunup böylesine içtenlikle sevişiği görülüyor. Evliliklerinde doyuma oluşamayan iki insanın, birbirleriyle ilişki kurduktan sonra böyle cinsel bir gerilime itilip sevişmelerinden başka doğal ne olabilirdi ki? Birinin erkeğinden, birinin de kadınından kaynaklanan bir doyumsuzluksa bu...



VE GÜNÜMÜZ TÜRK SİNEMASINDA "OLGUNLUK ÇAĞINI YAŞIYAN KADINLARIN EROTİZMİ

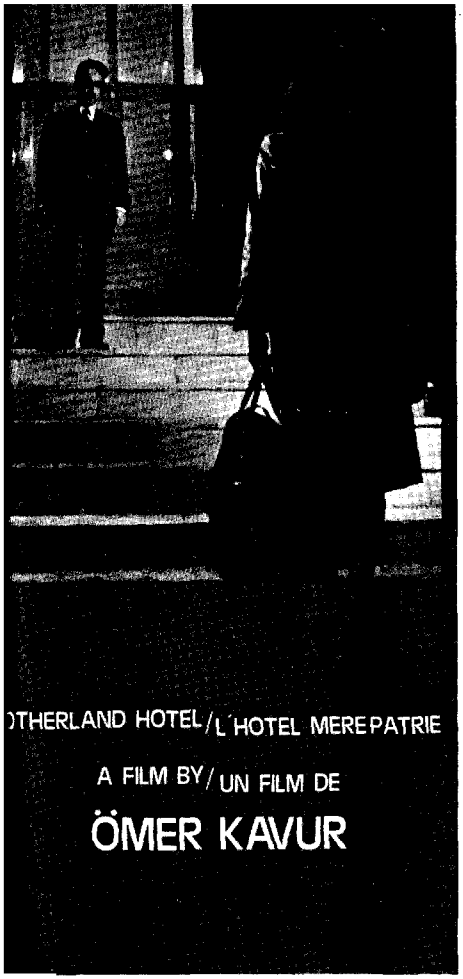
Kadın çıplak olduğu zaman hayasızdır. Arkasına bir ağaç ve bir kuzu konulursa peri oluverir. Bacakları arasına bir kuğu kuşu girdi mi, hemen Leda olur. Elini bir ayna alırsa tanrıça; kılıç alırsa Zafer İlahesi olur. Ayaklarına zincir bağlanırsa Hürriyet abidesi, hele baldırlarına bir jartiyer taktı mı bir orospudur.

Gerçek adı Dino olan ünlü İtalyan romancısı **Pitigrilli**, kadını böyle tanımlıyor. Pitigrilli'nin cinsel düşlere dayalı bu "fetiş tanımlama"sı gözlerimizin önüne, hemen **Ömer Kavur**'un *Anayurt Oteli*'ndeki kâtip Zebercet'le konaktan bozma otelde bir gece kalıp giden gizemli kadını getiriyor... **Yusuf Atılgan**'ın romanındaki baş kişi Zebercet'i **Macit Koper** büyük bir başarıyla oynuyor, o gizemli esmer kadını da **Şahika Tekand**...

KRİMİNAL BİR CİNSELLİK: ŞAHİKA TEKAND

Filme "cinsel hayal" gibi girip gene "cinsel hayal" gibi yok olan, yalnızca otel kâtibinin düşlerinde yaşayan Şahika Tekand, 1960'ların nostaljisi **Leyla Sayar** gibi güzel değil, ama onun gibi gizemli bir cinsellik taşıyor. Üstelik Türk sinemasının en güzel bakan kadını **Türkân Şoray** gibi de etkili *Anayurt Oteli*'nde. Otel merdivenlerinde sırtından kameranın izlediği Tekand'ın Zebercet'ten oda isterken bir dönüşü, bir bakış atışı var ki... Müthiş rüzgârlı ve sıcak...

İşte bu rüzgârlı sıcaklık, Zebercet'in dünyasında giderek kriminal bir cinselliğe dönüşünce bir "son"u oluşturacaktır. Yani, Zebercet'in ölümünü. Tutkuyla beklenen, ama bir türlü gelmeyen kadının bir gece kaldığı oda, kül tablasındaki yarım bıraktığı rujlu sigaralar, gene kenarı rujlu çay bardağı, yatağı ve





Tarık Akan; Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar*'ında Şahika Tekand'la...

silindiği havlu birer "cinsel simge" olacaktır. Gelmeyen kadını düşleyip, temizlikçi kadınla uyurken yatması, **Songül Ülkü**'nün odada sevgilisiyle sevişirken şehvetli iniltilerini kapı arkasından dinlemesi, onları röntgenlemesi gibi cinsel çeşitlemeler *Anayurt Oteli*'ni "**fetiş tutkular**"a dönük "**erotik**" bir film yapar. Cinsellik ve insan olgusu, düşlerdeki kadının önce çıldırttığı sonra da intihara sürüklediği **Zebercet**'le iç içe yaşamaktadır filmde.

Türk sinemasında **Zuhal Olcay** ve **Nur Sürer** gibi "olgun genç kadın" tiplerini canlandıran **Şahika Tekand**'ı, **Ali**

Özgentürk'ün karşı tepkiler alıp kıyasıya eleştirilen filmi **Su da Yanar**'da izleriz bu kez de.. Ve **Su da Yanar** da, **Anayurt Oteli** gibi bir "düş filmi". Ama bu kez düşlenen bir "**kadın**" değil, bir şair, **Nâzım Hikmet** bu.

Ünlü şairin filmini yapmayı düşleyip de sansür ve politik baskılar nedeniyle bir türlü gerçekleştiremeyen yönetmenle yaşamındaki iki kadını izleriz. Yönetmen **Tarık Akan,** eşi **Şahika Tekand**, sevgilisi de Fransız oyuncu **Nathalie Duverne**'dir. İki kadının tutkunu olduğu yönetmen, eşine eziyet ederken Fransız sevgilisiyle büyük aşk yaşıyor. Yazık ki **Natlıalie Duverne, Tarık Akan**'la olan sevişme sahnelerinde kamera karşısına çırılçıplak çıkarken dökülen bir cinsellik sergiliyor. Sonunda iki kadının da ezildiği filmde, oyunuyla dikkati çeken yalnızca **Şahika Tekand.**

Simgesel sahnelerle kimi zaman ilginç görüntüler ortaya koyan filmin bir sahnesinde **Tarık Akan**, eşi rolündeki **Şahika Tekand**'ı yere yıktıktan sonra eteklerini açar, külotunu sıyırır ve pantolonunun düğmelerini çözüp üzerine abanır. Çizmelerinden kalçalarına kadar bacakları açılan genç kadın bu anda, hayvanlaşan devrimci yönetmenin altında insan olarak da duyarlılığını yitirmiştir. Ölü gibidir. Aşağılanmıştır...

Acayip burnu, tipinin "simge"si olan Şahika Tekand, **Çetin Altan**'ın romanından **Ümit Elçi**'nin uyarladığı *Bir Avuç Gökyüzü*'nde gene sıcak cinselliğini doğal bir biçimde sergiliyor. Mini etekli bacaklarıyla, sevecenlik akan yüzüyle evli ve bunalımlı bir erkeğin "tatlı metres"ini canlandırıyor. Filmin bazı sahnelerinde mini eteğiyle anlamlı bir biçimde nasıl eğileceğini ve metresi olduğu **Aytaç Arman**'ın yatağında, bir yaşamın "ikinci kadın"ı olarak nasıl ustalıkla sevişeceğini de biliyor. Arman'ın karısını oynayan **Zuhal Olcay** da olgun bir dişi. Kocasıyla sevişliği bir sahnede doyuma ulaştıktan sonra bezi uzatıp "silin" diyebilecek kadar rahat bir oyun veriyor. Sonuçta Zuhal Olcay ve Tekand gibi olgunluk çağını yaşıyan kadınların cinsellik anlayışı başka oluyor kuşkusuz. Ya **Kadının Adı Yok**'ta **Hale Soygazi?**



Tarık Tarcan, Şahika Tekand, Hale Soygazi, Atıf Yılmaz'ın *Kadının Adı Yok* filminde...

ATIF YILMAZ'IN ENTEL ÇIPLAĞI

Duygu Asena'nın baskı rekoru kıran ***Kadının Adı Yok***'undan yana olabilirsiniz, ya da karşı çıkabilirsiniz... Ancak Asena'nın kimlik arayışı içinde olan bir kadını anlatırken çok cesur, ağzında lafı gevelemeden özgürce şeyler söylediği bir gerçek. Bu içtenliğe karşılık **Atıf Yılmaz** bir söyleşide: *Romana çok sadık kalsaydık Duygu'nun savunduğu fikirleri ben savunmuş gibi olacaktım*[8], derken romanı dışlıyor, hem de romandan yola çıkıp bir film yapıyor. Görüldüğü gibi usta yönetmen bir şeyi savunuyor, bir şeyi savunmuyor. Ama neyi?

Tümüyle bir kadının iç dünyasına dayalı bir film olan ***Kadının Adı Yok***'ta Atıf Yılmaz usulü ilginç fanteziler izliyoruz. Bir de film boyunca bir **Harika Avcı,** ya da bir **Sevtap Parman** gibi çıplak omuzlarından elbisesinin askıları yapay biçimde sürekli düşen bir **Hale Soygazi.** Ama işin içine adı "kadın filmleri yönetmeni"ne çıkan Atıf Yılmaz gibi bir usta girince, Soygazi "**entel çıplak**" olarak sınıf

atlıyor. Örneğin filmin başında ayna önünde sergilediği çıplak iri göğüsleri, çarşaflara sarılıp yüzü koyun yatışı ve tüm macerasına bir nokta koyduktan sonra, anılarını yazmak üzere çırılçıplak yürüyerek daktilosunun başına geçmesi, sizi estetik açıdan görsel zevkin doruklarına çıkarıyor.

BİR "KÜFÜRNAME"Mİ?

Kapalı bir toplum olmamız nedeniyle bazı gerçekler, bazı kişileri korkutur, ürkütür. Geçtiğimiz sezon **Başar Sabuncu**'nun *Asılacak Kadın*'ı, bu içinde bulunduğumuz yeni sinema mevsiminde ise **Tevfik Başer**'in *Almanya 40 Metrekare*'si ön yargılı bazı kişileri müthiş rahatsız etti.

Acaba gerçekte "ön yargılı kişiler" kim?

Erkek-kadın ilişkilerine böyle bakan kişiler mi, yoksa "ezilen kadın"ın dünyasına girmeyi başarabilen yönetmen Tevfik Başer mi?

Oysa Tevfik Başer, bir "kadın", bir "insan"ı anlatıyor. Yoksa Türk insanı "böyle gördüğümüz gibi barbardır" diye bir genelleme yapmıyor. Anlatılan, **Özay Fecht**'in oynadığı köylü kadını Turna'nın dramıdır. Almanya'da işçi olarak çalışan kocası Dursun'un küçücük bir evde tıpkı bir hayvan gibi kapattığı Turna'nın üzerine kapılar kilitlenir. Çünkü kadın "tutsak"tır. Ve de bu yabancı ülkede kapıdan dışarı çıksa sanki "kötü kadın" olacaktır. İşte asıl mesele **Yaman Okay**'ın canlandırdığı Dursun'un karısı Turna'yı "koruma"sında değil, komplekslerinden gelen "acımasızlığı"nda yatmaktadır. Ve ne yazık ki, görülmek istenmeyen bu gerçekler, bazı kişilere göre bir "küfürname"dir.

TADIMLIK BİR TÜRKÂN ŞORAY EROTİZMİ

Sabahattin Ali'nin 1930'lu yıllardaki Konya yöresini ve oturak âlemlerinde dans eden Cemile'yi anlattığı *Gramofon Avrat*'la, **Şoray**, sinemaya yeni bir dönüş yaptı... Bazı sınırları

8 Bkz.: Ayça Atikoğlu, *Atıf Yılmaz'la Kadının Adı Yok Üzerine Söyleşi*, Milliyet, 16 ocak'88.

kaldıran yeni bir Türkan Şoray olarak... **Yusuf Kurçenli**'nin bir "çağ filmi" özelliklerini taşıyan *Gramofon Avrat*'ın bir sahnesinde alkollü bir gecenin sonunda Türkan Şoray yatağa girer. Ardından da evin sahibi **Gülsen Tuncer**, yorganı açıp Türkan Şoray'ın yanına uzanır. O da içkilidir. Ve Cemile'ye sarılarak bir süreden beri içinde taşıdığı "gizli duygular"ı şu sözleriyle açıklar:

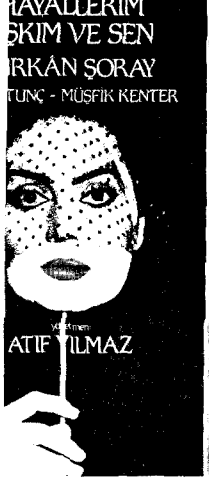
-Dünyadan haberin yok senin. Ben seni istiyorum...

Çok çabuk ve sınırlı bir biçimde, yani altı fazla çizilmeden geçiştirilen bu sahnede, ortaya çıkan lezbiyen yaklaşım iki yalnız kadının birbirine sığınması olarak kalır.

Atıf Yılmaz'ın *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'inde söz konusu sınırları **Şoray**'ın daha özgür biçimde kaldırdığını görüyoruz. Yani, ölçülü de olsa belli bir erotizm gösterisi ser-

Türkan Şoray, Emin And *Gramofon Avrat*'ta...







giliyor. Gerçekten bu özellik Türkân Şoray'ın genel yapısında var...

Atıf Yılmaz'ın yer yer Yeşilçam'ı hicveden, daha açık bir deyimle *hınzırca dalgasını geçtiği bu incelikli filminde* Türkân Şoray, üç kadın tipini de özen göstererek oynuyor. Ünlü yıldız Derya Altınay ve unutulma tehlikesi içinde çırpınan iki eski şöhret, Melek'le Nuran tipleri ise Şoray'ın birkaç yıl sonraki uzantıları .. İşte, *Hayallerim, Aşkım ve Sen*, asıl bu gözlemlerle de ayrı bir gerçekçilik kazanıyor.

Türkân Şoray'ın filmin bir sahnesinde bacak bacak üzerine atıp bir oturuşu var ki, ilginç... Bu yakın plana girdiği an birden görüntü kayboluyor.

Tıpkı *Asiye Nasıl Kurtulur*'da **Müjde Ar**'ın randevuevi sahnesinde eteklerini kaldırıp dantelli beyaz külotunu göstermesiyle anında kaybolması gibi. Elbette bu sahnede amaç, ucuz bir baldır-bacak gösterisi yapmak değil. Atıf Yılmaz-Türkân Şoray ikilisi "tadımlık bir erotizm" sergiliyor. Her şey Şoray'ın sınırları içinde kurnazca kurgulanmış. Ünlü yıldızın yataktaki sevişmesi ve **Oğuz Tunç**'la yerlere yuvarlanıp şakalaşırken bacaklarının açılması da belli bir sınırı aşılmadan çekilmiş erotik sahneler. Şoray, kimi sahnelerde yorgunluğun getirdiği sarkan bir yüzle kamera karşısına çıkıyorsa da salına salına yürürken, sıcak sıcak bakarken çekiciliğini hâlâ koruduğu bir gerçek.

Şerif Gören'in *On Kadın*'ındaki oyunculuğu ise, gerçekten yeni bir aşama **Şoray** için... Dokuz ayrı kadın tipine, ama o-

yuncu olarak yalnızca Türkân Şoray'ın gücüne yaslanan ilginç bir film. Hele filmin "*biz fahişeyiz ya siz*" adlı bir bölümü var ki müthiş etkiliyor sizi. "**Telefon mastürbasyonu**" yaptığı sahnede, ilk kez gerçek bir fahişeyi oynayabilmeyi öğrenebilmiş nihayet. Artık bu tür rollerde, giderek ustalaştığını gösteriyor. Demek ki ayağı yere basmayan fahişe tiplerini ve melodramlarını, yılların ardında bırakmış.

Peride Celal'in romanından **Süreyya Duru**'nun uyarladığı son filmi ***Ada***'da kocasından ayrı yaşayan dul ve özgür bir kadın tipini canlandırırken olgun dişiliğinin havasına girebiliyor. Örneğin, filmin bir sahnesinde ressam kocası rolündeki **Rutkay Aziz**'in elleri, eteklerinin altına girip bacakları üzerinde gezinebiliyor Şoray'ın... Ve görüldüğü gibi giderek de sınırları zorluyor.

MÜJDE AR'DAN "ÜSTÜ KAPALI EROTİZM"

Atıf Yılmaz'ın epik bir sinema denemesi olan *Asiye Nasıl Kurtulur*'unda **Müjde Ar**, annesinin erkeklere pazarladığı bir



"sermaye" idi. **Başar Sabuncu**'nun *Asılacak Kadın*'ında ise ezilen, boyun eğen, yani kendi isteklerinin dışında erkek kucaklarına zorla itilen bir "cinsel meta" olarak gördük Müjde Ar'ı.

Her iki filmde de toplumsal bir özle birlikte cinselliği de öne çıkaran **Müjde Ar**, **Şahin Kaygun**'un yönettiği *Afife Jale*'de belgelere göre sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadını. İddialara göre ise zaptiyeler tarafından kulüste boynu kesilen **Müzeyyen Hanım**'mış... Afife Jale veya Müzeyyen Hanım, neyse... Filmde acılarıyla, mutluluklarıyla baskılara başkaldıran bir kadının "tragedya"sı işleniyor. İşte Müjde Ar da bu "çağ filmi"nde bu "insan dramı"na uygun biçimde "üstü kapalı" bir erotizm sergiliyor.

Büyük bir "açılış"tan sonra "kapanış"a doğru bilinçli olarak "yol" alan **Müjde Ar**'ın şimdilik bu mevsimin "son filmi"si olan *Kaçamak*, ilginç bir "ihanet olgusu" üzerine kurulmuş. **Başar Sabuncu**'nun yönettiği filmin morg sahnesinde Müjde Ar'la **Çetin Tekindor** karşılaşır. Aynı trafik kazasında birinin karısı, birinin de kocası ölmüştür... Ve iki insanın bu ilginç "buluşma"sı aldatıldıklarını ortaya çıkarır. Görüldüğü gibi filmin erotizmi, artık Müjde Ar'ın görüntüsünde değil, çiftlerin ihanetinde yer alıyor.

FAHİŞELERİ HALİT REFİĞ KURTARIYOR

Türk sinemasında umutsuz ya da karamsar bir bakış açısına göre genel kadınların, fahişelerin kurtuluşu yoktur. Filmin sonlarında ya öldürülürler, ya da geldikleri yerlere dönerler. **Bilge Olgaç**'ın bu mevsimde izleyeceğimiz *İpekçe*'sinde de sonuç değişmez. **Perihan Savaş**, nakışçılık yapan köy delikanlısı Berhan Şimşek'le sevişip doğru yola dönmek üzereyken, tekrar kendini genelevde bulur. Sanki *Asiye Nasıl Kurtulur* 'da durum değişiyor muydu? Filmin yönetmeni **Atıf Yılmaz** da zaten tersini iddia etmeyip şöyle diyordu:

-Biz yalnızca filmi kurtarmaya çalıştık. Asiye'yi değil.

Ve hiç unutmam *İpekçe*'yi özel bir gösteride izledikten sonra filmin yapımcısı **Lokman Kondakçı** sormuştu:

"Filmi nasıl buldunuz?"

Yanıtım şöyle oldu:



"Bu fahişeleri kimse kurtaramayacak mı?"

Kondakçı ise şu yanıtı verdi:

'Bırakmıyorsunuz ki ben kurtarayım..."

Artık ne Lokman Kondakçı'ya ne de Atıf Yılmaz'a gerek kaldı. Çünkü Halit Refiğ, *Kurtar Beni* adlı filminde fahişeleri kurtarıyor. Hem de bir imamla! Filmdeki fahişeyi **Gülşen Bubikoğlu** oynuyor, imamı da **Talat Bulut**. Filmin konusu şöyle: Başı örtülü tövbekâr fahişe, Ayten, dua etmek için gittiği camide imam Salih'le tanışır. Birbirine âşık olurlar. Bir süre sonra da "Allah yolu"na dönen Ayten'le imam evlenir.

ŞİMDİ SONUCA BAKALIM

1987-88 sezonunda izlediğimiz ya da izleyeceğimiz filmlere, kadın ve cinsellik açısından şöyle bir baktığımızda, ilginç bir durum çıkıyor ortaya. Örneğin cinsellik ve erotizm, bu mevsim, olgunluk çağını yaşayan kadın tiplerinde ağırlık kazanıyor. Yani Türk sinemasında "olgun kadın" tiplerini yansıtan oyuncuların erotizmi etkileyici biçimde öne çıkıyor. İşte **Türkân Şoray, Müjde Ar, Şahika Tekand, Hale Soygazi, Zuhal Olcay, Güşen Bubikoğlu, Hülya Koçyiğit** ve **Şerif Sezer**, oynadıkları filmlerde ele aldıkları toplumsal sorunlarla birlikte "olgun kadın erotizmi"ni gündeme getiriyorlar.

TÜK SİNEMASINDA "CİNSEL FANTEZİLER

Önce, *Exhibition 2* adlı filmin Fransız seks yıldızı **Sylvia Bourdon**'a kulak verelim. Bakın ne diyor?

> *Seks uzmanları beni gerçekten hasta ediyorlar. Abuk sabuk konuşuyorlar. Erotik hayallere "hastalık" adını takmak, bence ağır yanılgı. Hoşgörüsüzlüğün daniskası...*

Bourdon'un bu sözlerinde gerçek payı yok mu?

"*Erotik düşler*" görmek, ya da bu "*fantezileri*" içtenlikle paylaşabilecek biriyle gerçekleştirmek bir "*cinsel sapıklık*" mıdır? "*Erotik düşler*" ya da "*cinsel fanteziler*" aşırı sadomazoşizme, yani "*cinsel kölelik*" biçimine dönüşmediği sürece, tadına doyum olmayan bir "cinsel şölen"le sonuçlanır. Sağlıklı ve renkli bir cinsel yaşamın ürünleri olan bu fanteziler içe dönüklüğü, birtakım gereksiz baskıları ve sınırları da ortadan kaldırır... Bu aşamada en büyük yararı, elbette erkek-kadın ilişkilerindeki tekdüzeliği, yani monotonlaşmadan ileri gelen "*cinsel yabancılaşma*"yı yok etmesidir. Bu baskılar ya da bazı cinsel şartlanmalar nedeniyle bazı erkekler eşlerini ne kadar sevseler de, erotik fantezilerini gizlice dışarıda başka kadınlarla paylaşmıyorlar mı? İşte ünlü modacı **Neslihan Yargıcı**, romancı-yazar **Pınar Kür** ve **Müjde Ar**'la birlikte katıldığı "*Sekse neden izin yok?*" adlı tartışmaya ilginç bir örnek getiriyor:

> *...bir arkadaşım evleneceği kadını seçmiş, koymuş evine. Sonra zamparalığa gidiyor. Diyorsun ki, "karınla bir eksikliğin mi var?" "Yoo, karımı seviyorum.", Eee, o zaman, ayıptır söylemesi, değişik birtakım pozlar, pozisyonlar deniyormuş... Eksantrik şeyler, falan diye izahlarda bulunuyor. "Karınla niye yapmıyorsun?" diyorum. "Onunla olmaz, karım o benim" diyor...*

BİR SEKS FİLMİNDE KADINLAR MATİNESİ

"*Cinsel fanteziler*"e aşırı eğilimli olanlar yalnızca erkekler mi? Elbette bazı cinsel-bilim adamlarının araştırmalarına göre bu konularda erkekler çok daha aşırı uçlarda görülüyor. Ne var ki yeni araştırma ve yeni bulguların ışığında ise tahmin edildiği gibi değil. Kadınların böyle düşler görmeleri yıllardır ne kadar "*yasak*" ve "*ayıp*" sayılmışsa da günümüzde olayın boyutları çok değişik. Kadınların da giderek bu "*baskı*"yı üzerlerinden kaldırdıkları görülüyor.

İşte, 13 Nisan 1980 tarihli *Milliyet* Gazetesinde çıkan bir haber bu konuda bir belgedir:

Seks Filminde Kadınlar Matinesi Yapıldı.

Erhan Akyıldız imzalı haber gerçekten ilginçti. Çünkü **Francis Giacobetti**'nin Beyoğlu Atlas sinemasında 14 haftadan beri oynamakta olan *L'Anti - Vierge (Arzunun Esiri)* adlı filmine bir **"kadınlar matinesi" düzenleniyordu.** *Emmanuelle* dizisinin 2'ncisi olan film, tüm içeriğiyle cinsel çeşitlemeleri ve cinsel fantezileri sergiliyor; başrolü de ünlü seks yıldızı **Sylvia Kristel** oynuyordu. "*Cuma 12.30 ve 14.15 seansları yalnız hanımlar için*" diye yazıyordu sinemanın fenerinde. Olayın asıl ilginç yanı ise, kadın seyircinin başvurusu sonucunda böyle bir "*özel matine*"nin yapılmasıydı. Gene, habere göre yalnızca bir matinede filmi 200'e yakın kadın izlemişti. Demek ki günümüzde "*seks olgusu*" kadın kadına tartışabiliniyorsa ve bir "*seks filmi*" kadın kadına izlenebiliyorsa, "*cinsel düşler*" kurmak kadınlar için de geçerliydi. Çünkü cinsel-bilimce **Beatrice Faust**'a göre "Kadınlar cinsel karşılaşmaların duygusal bir öykü içinde sunulduğu, *Paris'te Son Tango* ya da *O'nun Hikâyesi* gibi filmlerden hoşlanmaya eğilimlidirler."

AYDIN MASTURBASYONU: "KUPA KIZI"

Hayal gücünün görkemli ve uçsuz bucaksız zenginliklerinden kaynaklanan "*cinsel fanteziler*", sinemada doğal olarak önce yönetmenin kafasında ilk şeklini alır. Sonra da oyuncuların eşliğinde beyaz perdede görüntülenir. Filmin öyküsü içinde o-



yunculara düşletilen, yani oyuncunun gözüyle verilen fanteziler ise daha sonraları oluşmuştur.

İşte "oyuncu düşlemi" içinde verilen son yılların en ilginç "*cinsel fanteziler*"ini Başar Sabuncu'nun Kupa Kızı'nda görürüz. Gerçekten *Kupa Kızı*'nda **Müjde Ar**'ın gözüyle verilen "*cinsel düşler*"in sanatçının daha önce çevirdiği filmlerinden farklı olduğu görülür. **Joseph Kessel**'in romanından, **Bunuel**'in filminden **Sabuncu**'nun uyarladığı yerli *Gündüz Güzeli*'ndeki "*cinsel fanteziler*", bir "*aydın mastürbasyonu*"dur kuşkusuz. Çünkü Sabuncu, Gündüz Güzeli'ni ne kadar yerlileştirmeye çalışmışsa da filmin özündeki yabancı etkileri atamayıp, inadına Bunel'e sadık kalmış.

Bütün bunlara karşılık **Atıf Yılmaz**'ın *Aaahh Belinda* ve *Hayallerim Aşkım ve Sen*'i gibi tümüyle "düş filmi". Ve "*cinsel fanteziler*" açısından da temel örneklerden biri *Kupa Kızı*...

Filmin öyküsü, kocasıyla cinselliğini yaşayamayan Nilgün (**Müjde Ar**) üzerine kurulmuştur. Sürekli çocukluk günlerini ve genç kızlık dönemindeki aile baskılarını düşleyen Nilgün'ün cinsel soğukluğu, bu yıllar öncesinden mi kaynaklanmaktadır? Karışık duygular içinde bir "*evlilik yaşamı*" süren genç kadın, birtakım düşler peşindedir. Rüyasında, bir kumsalda kocasının kollarından tutup sürükleyerek iki yabancı erkeğin kollarına



İzzet Günay, *Donjuan*'da...

attığı bir tecavüz sahnesi yaşar. Kocasının (**Tarık Tarcan**) gözleri önünde iki erkekle sevişmeye zorlanan Nilgün, çakıl taşlarının üzerine çökerken tecavüzcülerin yüzlerinde kocasının hayalini görür. Bir gün kocasıyla tatil için gittikleri motelin karlı bahçesinde dolaşırken ayağı kayıp düşer. Ve kendisine yardım için uzatılan eli tutmak için baktığında bir an duraksar. Çünkü, adamın (**Yalçın Boratap**) elinde Vat 69 viski şişesi vardır. Sapı, tutması için ona çevrilmiştir... Bu bir "düş" değil, gerçektir... Ve viski şişesinin sapı düşlerine girdiğinde bir penisi simgeler...

Filmin bir başka düş sahnesinde ise Nilgün, kocası tarafından tasma takılıp bir köpek gibi sürüklendiğini görür. Üzerinde açık pembe bir gecelik vardır. Atlı Spor Kulübü'nde bu sahnede sürüklenirken, kocası tarafından da kamçılanır. Ne var ki bu "*cinsel fanteziler*", Madam Emilya'nın (**Nisa Serezli**) randevuevine gidip, öğleden sonraları 14.00 ile 18.00



Kuzey Vargın, Melek Görgün

arasında çalışmaya başlamasıyla birer "düş" olmaktan çıkacaktır.

-Buraya neye gelir erkek milleti? Karısıyla yapamadıklarını yapmaya gelir, diyen Madam Emilya'ya ve müşterilerinin her türlü fantezilerine ister istemez boyun eğecektir.

İşte tüm düşlerini, Emilya'nın randevuevinde gerçeğe dönüştüren Müjde Ar, çeşitli cinsel deneyimler geçirir. Örneğin "*tranvaycılık oynayan*" yaşlı bir sapıkla ayakta sevişir. Sonra da bir müşterinin kutu içinde getirdiği yapay bir penisle,



Suçlular Aramızda.

çarşafların üzerinde kendi kendini tatmin eder. Kameranın yakın planlarda **Müjde Ar**'ın çıplak vücudunu diz, bacak ve göbek gibi parçalı olarak yakın planlarla görüntülediği bu ustalıklı sahneler, son derece ekonomiktir. Yani, cinsel çeşitlemelerin görüntü dili sınırlıdır, müstehcen tuzaklara düşülmez.

Sonuç olarak, **Başar Sabuncu** kahramanı Nilgün'ü randevuevinde yaşanan "*cinsel fanteziler*"le "*frigite*", yani soğuk bir kadın olmaktan kurtarır. Çünkü, bir dolu serüvenden sonra, kocasının kolları arasında cinsel mutluluğa kavuşacaktır.

EROTİK DÜŞLERİN ÖNCESİ VE BİR "CİNSEL DRAM"

Geriye dönersek, yönetmen gözüyle Türk sinemasındaki "*ilk cinsel fanteziler*"i **Metin Erksan**, **Atıf Yılmaz** ve **Halit Refiğ**'in bazı filmlerinde görürüz. Özellikle de bir "aksesuar düşlemi" içinde verilen bu fantezilerde fetiş duygular ön plandadır.

İşte 1960'lardan sonra çevrilen **Metin Erksan**'ın *Suçlular Aramızda* filmi, cinsel çeşitlemeler konusunda sinemamızın



Hülya Koçyiğit, *Sensiz Yaşanmaz'da...*

başlıca örneklerinden biri sayılır. Siyahi derili zenci uşağıyla sevişen sosyete zengini **Leyla Sayar**, sekreterinin külotlarını kasasında saklayan işadamı milyarder **Ekrem Bora**, bu "*fantazya*"nın "*erotik oyuncaklar*"ıdırlar.

Cinsel yaşamlarında değişiklik arayan, ancak bu tür hayallerle doyuma ulaşabilen kentsoylu, çarpık yüzler, çarpık kişilikler görülür film boyunca. Ve Metin Erksan, görüldüğü gibi "*burjuva cinselliğinin dramı*"nı *Kupa Kızı*'ndan tam 22 yıl önce gündeme getirir.

HEM SÖMÜRÜLEN HEM DE MINCIKLANAN FANTEZİLER

1970'lerde "*seks avantürleri*" 1974'lerden sonra da "*seks komedileri*"yle sürüp giden "*cinsel çeşitlemeler*", artık görsel zenginliğini yitirir. Çünkü, kışın buz gibi soğukta karlar üzerinde, at sırtında, kayıkta, bisiklet üzerinde çekilen sevişme sahneleriyle her ne kadar fantastik görüntüler elde ediliyorsa da tüm bu eylem biçimleri, zorlamanın, yapay sergilemelerin dışına çıkamıyor. Ve ister istemez bu fantaziler karşısında:

-Yahu, manyak mı bunlar? Böyle diken üzerinde de sevişilir mi?, diyorsunuz.

Bu açıdan baktığımızda yönetmenlerin kafalarında canlanan hayallerin, birden nasıl çarpıklaştığını, önüne gelenin sinema

adına fantezileri nasıl mıncıkladığını şaşırarak görüyorsunuz. İşte bu dönemin fantezileri, böyle bölük pörçüktür. Bir yama gibidir... Ne öykülerin akışı içinde toplumsal bir eleştiri getirebilirler, ne de cinsel hayallerin incelikli bir "*komedi*"sini yapabilirler.

MÜJDE AR'IN "CİNSEL ANARŞİZM"İNDEN YAŞAR KEMAL EROTİZMİNE

1981 yılından sonra Türk sinemasında artık bir "*oyuncu düşlemi*" ağırlıktadır. Yani erotik düşleri, fantezileri yönetmen gözüyle değil de film öyküsü içindeki kahramanın gözüyle yaşarız. Kadının içi dünyasını, günlük yaşamını, bunalımlarını ve özellikle de dibe itilmiş cinselliğini geçmişteki aşırı tutucu baskılarla bütünleştiren filmlerdir bunlar. Örneğin **Şerif Gören**'in *Gizli Duygular*'ı bu aşamada ilginç örneklerden biridir kuşkusuz. Cinselliğini yaşayamayan bir bakire kız rolünde izlediğimiz **Müjde Ar**'ın fantezileri, daha sonraki yıllarda çevirdiği *Kupa Kızı*'nda olduğu gibi bir hayli çılgıncadır.





Orhan Günşiray, *Bir Gecelik Gelin*'de...

Düşler, başkaldırıcı deyim yerindeyse bir "cinsel anarşizm" sınırlarına tırmanır. Ve Müjde Ar, **Atıf Yılmaz**'ın *Adı Vasfiye*'siyle *Aaahh Belinda*'sıyla hem düşleyen, hem de düşlenen bir kadın imajı yaratır giderek.

Müjde Ar'lı filmlerdeki "*cinsel fanteziler*", **Fakir Baykurt**'un (*Yılanların Öcü*), **Çetin Altan**'ın (*Bir Avuç Gökyüzü*) ve **Yaşar Kemal**'in (*Yer Demir Gök Bakır*) beyaz perdeye uyarlanan romanlarıyla sürüp gider Türk sinemasında. **Şerif Gören**'in *Yılanların Öcü*'ndeki "üçlü sevişme düşü" (**Kadir İnanır, Serpil Çakmaklı, Nur Sürer**), **Ümit Elçi**'nin *Bir Avuç Gökyüzü*'nde görüş günü bir tutuklunun tel örgüler arkasında iri göğüslerini açan kadına baka baka doyuma ulaşması bu konuda değişik iki örnektir. **Zülfü Livaneli**'nin ilk yönetmenlik denemesi *Yer Demir Gök Bakır*'da ise şu sahneyi izleriz:

Muhtar rolündeki **Yavuzer Çetinkaya**, dilekçe yazmak için köyün kızlarından birini (**Yasemin Alkaya**) sorgular Evde baş başadırlar. Muhtar "Anlat" der. Kız anlatır:

«İçeri girdik. Girer girmez İbrahim uçkuruma el attı. Ben koyvermedim kendimi. Sonra arkadaşı geldi.»

Muhtar, birden şehvetle heyecanlanıp kızın sözünü keser:

"*Donuna el atmıştı hani. Çabuk söyle, söyle...*"

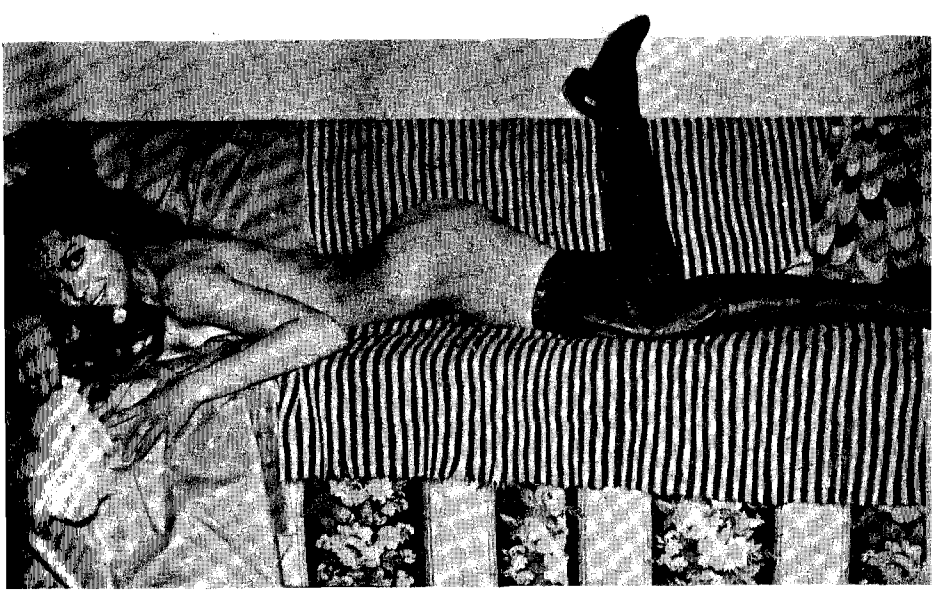
Kız, heyecanlı bir sesle konuşmasını sürdürür:

"İbrahim üstüme atıldı. Bir de baktım elinde bir bıçak. Elbisemi kesip beni çırılçıplak koydu. Elbisemi götürüp ateşe attı. Sonra bana sarıldı. O da çıplaktı. Teni öyle bir sıcaktı ki. Deli olacaktım. Erkek teninin tadı hiç bir şeyde yok. Sonra üstüme çöktü... Yavaş yavaş kendimi koyverdim."

Kız anlattıkça sorgulama giderek karşılıklı bir "*orgazm fantezisi*"ne dönüşür. Ağız ağıza gelip yere çökerlerken plan kesilir.

Film, bir yönetmen olarak Zülfi Livaneli'nindir. Ama, bu "*şalvarlı fantezi*", ya da "*köy erotizmi*" ise **Yaşar Kemal**'indir.

Seyyal Taner



ODAK FİLM SUNAR

SENA

BİR ATIF YILMAZ FİLMİ

ADININ ADI YOK

HALE SOYGAZİ
AYTAÇ ARMAN
TARIK TARCAN
SELEN ŞENBAY

ŞAHİKA TEKAND
SEVDA AKTOLGA
MEHMET AKAN
ARİF AKKAYA



MAZ BARIŞ PİRHASAN

Görüntü Yönetmeni: ÇETİN TUNÇA

Müzik: EŞİN ENGİN

Sanat Yönetmeni: EŞİN TUNÇA

Yapımcı: ÇETİN TUNÇA

BROY YAYINLARı

- ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATI / I - MEŞRUTİYET, II - CUMHURİYET DÖNEMİ / Şükran Kurdakul / 15000 TL.
- ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATI II (büyük boy) / 9000 TL.
- ÇİMEN YAPRAKLARI / Walt Whitman - Memet Fuat / 2000 TL.
- SONSUZ VE ÖBÜRÜ / Turgut Uyar / 3000 TL.
- UNUTULMUŞ YAZILAR / Memet Fuat 3500 TL.
- GIACOMO JOYCE / James Joyce - Zeynep Avcı / 1000 TL.
- SAHİCİ MUCİZELER / Max Jacob - Ülkü Tamer / 2000 TL.
- ŞİİR VE GERÇEKÇİLİK / Özdemir İnce / 2500 TL.
- ŞİİRİN YALNIZLIĞI / Mehmet H. Doğan / 3500 TL.
- TOPLANMIŞ SEVGİ ÖLÜLERİ / Hüseyin Alemdar / 1000 TL.
- YÜZLER VE ZARFLAR / Süha Tuğtepe / 1000 TL.
- UMARSIZ PENELOPE / Yannis Ritsos - Cevat Çapan / 2000 TL.
- TEMİZ YÜREKLE / Attila Jozsef - Kemal Özer / 2000 TL.
- NÂZIM'IN BİLİNMEYEN MEKTUPLARI / Şükran Kurdakul / 1000 TL.,
- NÂZIM / Aydın Aydemir (4. basım) / 4500 TL.
- HAYATBİLGİSİ / Özdemir İnce / 1500 TL.
- ÖĞLE RAKILARI / Mehmed Kemal (2. basım) / 1000 TL.
- ŞİLİ DUYARLIĞI / Seyyit Nezir (3. basım) / 1500 TL.
- YAŞAYAN BİR ŞİİR / Ataol Behramoğlu / 2500 TL.
- BİYOLOJİDE DİYALEKTİK YÖNTEM / I.T. Frolov - Yakup Şahan / 2500 TL
- SÜREKLİ BİR İLKBAHAR / Nurer Uğurlu / 2500 TL.
- JOHN ARDEN'DA BARIŞ VE ÖZGÜRLÜK / Fehmi Efe / 1000 TL.
- ŞİİRİN İLKELERİ / Salâh Birsel (4. basım) / 1500 TL.
- BAĞIMLI ŞİİR / Ali Cengizkan / 1000 TL.
- LALE SESİYDİLER VE YOKTULAR / Gülseli İnal / 1500 TL.
- DÜNYADA NELER OLUYOR / Aslan Başer Kafaoğlu / 3500 TL.
- ÇAĞIRIN GİDENLERİ / Mustak Erenus / 1500 TL.
- STOCKHOLM'DE MAVİ SAATLER / Özkan Mert / 1500 TL.
- ŞAFAKTA SUYDU EVLER - NÂZIM HİKMET ROMANYA'DA / Erem Melike Roman / 1500 TL.
- SİNEMADAN TİYATROYA MUHSİN ERTUĞRUL / Efdal Sevinçli / 4500 TL
- ŞİİR ÇÜNKÜ ŞİİR / Tamis Dara / 2500 TL.
- NE ÇOK ENKAZ / Ahmet Necdet / 1500 TL.
- ÖLÜLER DİYALOĞU / Veysel Çolak / 1500 TL.







1916'lardan bu yana geçen 72 yıllık süre içinde Türk sineması erotizm konusunda nasıl bir aşama geçirdi? Bu süreyi kapsayan yıllarda 'Kadın Kişilikleri' *"kadın tipleri"* nereden nereye geldi? İşte *Agâh Özgüç*'ün *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* adlı bu incelemesi, tüm bu soruların yanıtlarını veriyor.

14 bölümden oluşan *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* bu aşamayı, konuyla ilgili ilginç fotoğraflarla da ayrıca belgeliyor.

72 yılın *"cinsel çeşitlemeler"*ini kronolojik bir düzen içinde önünüze seren bu kitap, bir *"cinsel tarih"*in araştırmasıdır.

Son çeyrek yüzyılın önde gelen sinema yazarlarımızdan Agâh Özgüç, "cinsellik" üstüne araştırma ve incelemelerin yaygınlaştığı ülkemizde, konunun sinema tarihimizde ele alınış ve işlenişini değerlendiriyor. Yazar, elinizdeki kitapta önemli ve zorlu bir işin üstesinden gelerek, sinemada cinselliği tartışırken, toplumumuzun cinselliğe bakışı, cinselliğin toplumsal yaşamdaki yeri yönünden de ilginç toplumbilimsel veriler getiriyor.

BROY

3000 TL (KDV dahil)