TÜRK SİNEMASINDA TECAVÜZÜN TEMSİLİ

Gizem KUL KALKANDELEN

Yüksek Lisans Tezi
Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU
2023
Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

Gizem KUL KALKANDELEN

TÜRK SİNEMASINDA TECAVÜZÜN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU

ERZURUM – 2023

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Social Sciences

TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**TÜRK SİNEMASINDA TECAVÜZÜN TEMSİLİ**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☑ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay,** patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

25.09.2023

Gizem KUL KALKANDELEN

Aslı Islak İmzalıdır

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü tezle ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir**.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU danışmanlığında, Gizem KUL KALKANDELEN tarafından hazırlanan bu çalışma 04 / 09 / 2023 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU	İmza: Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Semra KOTAN	İmza. Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Şadiye KOTANLI KIZILOĞLU	İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ
Enstitü Müdürü
Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **III**
ABSTRACT ..... **IV**
TABLOLAR DİZİNİ ..... **V**
ÖNSÖZ ..... **VI**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
SİNEMADA TEMSİL, KADIN VE TECAVÜZ OLGULARI ÜZERİNE DÜŞÜNME

1.1. SİNEMA VE KADIN OLGUSU **4**
1.1.1. Sinemada Temsil 4
1.1.2. Sinemada Kadın 8
1.1.3. Türk Sinemasında Kadın 11
1.2. TECAVÜZ – ŞİDDET OLGUSU **13**
1.2.1. Bir Şiddet Biçimi Olarak Tecavüz 13
1.2.2. Tecavüz Mitleri 19
1.2.3. Tecavüz Türleri 21
1.2.4. Sinemada Tecavüz Temsili 27
1.2.5. Tecavüz Sahnelerinin Estetize Edilmesi 29
1.2.6. Türk Sineması Ve Tecavüz 35

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK SİNEMASINDA TECAVÜZÜN TEMSİLİ

2.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU **38**
2.1.1. Araştırma Problemi 38
2.1.2. Araştırma Alt Problemleri 38
2.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI **39**
2.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ **40**
2.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ **40**
2.4.1. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi 40
2.4.2. Veri Toplama Teknikleri 41

2.5. KURAMSAL TARTIŞMA 43
2.6. BULGULAR VE YORUM 46
2.6. ARAŞTIRMANIN ANALİZİ 46
2.6.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi 46
2.6.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu 61
2.6.3. Tecavüz Nedeni 78
2.6.4. Tecavüz Türleri 98
2.6.5. Mağdurun Durumu 131
2.6.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası 156
2.6.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı ve Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri 211

SONUÇ 242
KAYNAKÇA 264
ÖZGEÇMİŞ 271

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA TECAVÜZÜN TEMSİLİ

Gizem KUL KALKANDELEN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU

2023, 271 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Semra KOTAN
Dr. Öğr. Üyesi Şadiye KOTANLI KIZILOĞLU

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sineması da kadına yönelik şiddetin her türlü biçimini, eleştirme niyeti olmaksızın görsel olarak anlatmak için büyük bir çaba sarf etmiş ve etmeye de devam etmektedir. Özellikle cinsel şiddet, güçlü kadın karakterler yaratan yönetmenlerin senaryolarında dahi istisnai biçimde sunulmaktadır. Eski çağlardan beri tecavüz bir güç aracı olarak algılanmıştır. Tecavüz eylemiyle üstünlük kurma fikri onlarca yıldan beri Türk sinemasına yansımıştır. Tecavüzü ve hatta saldırıyı tasvir etme sıklığı, filmin konusu gerektirmediği zamanlarda bile yüksek olmuştur. Utanç ve sessizlik içinde kendilerini öldüren kurbanların görüntülerinden hayatlarını kurtarmak ve onurlarının intikamını almak için kahramanca kanunsuzlara dönüşen karakterlere kadar, cinsel şiddet sinemada yaygın bir tema olmuştur. Bu çalışmanın amacı, tecavüz konusunun cinsel şiddet olarak nasıl temsil edildiğini tespit etmektir. Bu kapsamda, anlatısında tecavüz olayına yer veren 100 Türk sinema filmi ve 169 tecavüz sahnesi anlatısal açıdan içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Tecavüz sahnesi teknik açıdan değerlendirilmiş, tecavüz öncesi ve sonrası mağdur profili çıkartılmış, tecavüzün nedenleri ve türleri ortaya konulmuş, fail ve mağdur arasındaki yakınlık ilişkisi ve sınıf farkı tespit edilmiştir. Araştırmanın sonucunda tecavüzün filmlerde estetik açıdan sunulduğu, tecavüzü onayladığı, film anlatılarının gerçek ile uyuşmadığı, diğer yandan tecavüzün ele alınışına dair bir farkındalık yaratma amacı taşımadığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kadın, Tecavüz, Temsil, Türk Sineması

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

REPRESENTATION OF RAPE IN TURKISH CINEMA

Gizem KUL KALKANDELEN

Advisor: Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU

2023, 271 Pages

Jury: Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU
Assist. Prof. Dr. Semra KOTAN
Assist. Prof. Dr. Şadiye KOTANLI KIZILOĞLU

As in the world cinema, Turkish cinema has made and continues to make great efforts to visually depict all forms of violence against women without the intention of criticism. Especially sexual violence is presented in an exceptional way even in the scripts of directors who create strong female characters. Since ancient times, rape has been perceived as an instrument of power. The idea of establishing superiority through the act of rape has been reflected in Turkish cinema for decades. The frequency of depicting rape and even assault has been high, even when the subject matter of the film did not require it. From images of victims killing themselves in shame and silence to characters heroically turning into vigilantes to save their lives and avenge their honour, sexual violence has been a common theme in cinema. The aim of this study is to determine how rape is represented as sexual violence. In this context, 100 Turkish cinema films and 169 rape scenes that include rape in their narratives were analysed narratively by using content analysis method. The rape scene was evaluated technically, the victim profile before and after the rape was drawn, the causes and types of rape were revealed, the intimacy relationship and class difference between the perpetrator and the victim were determined.As a result of the research, it was determined that rape is presented aesthetically in the films, that it approves rape, that the film narratives do not match the reality, and on the other hand, it does not aim to raise awareness about the handling of rape.

Keywords: Cinema, Woman, Rape, Representation, Turkish Cinema

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi....46
Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu....61
Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni 79
Tablo 2.4. Tecavüz Türleri....99
Tablo 2.5. Mağdurun Durumu 132
Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası 157
Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı....211
Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri 223

ÖNSÖZ

Ataerkil toplumun kadın ve erkek için belirlediği roller, iki cinsiyet arasındaki eşitsizlikleri beraberine getirmektedir. Kadının ikincil konuma itilerek ezildiği, erkek ile arasında güç ilişkisi yaratan bu durum iktidar mücadelesine dönüşerek; ataerkil yapının doğal parçası olarak görülen, kadının şiddete ve tecavüze maruz kalmasıyla sonuçlanmıştır.

Toplumların bir yansıması olan sinema baskı ve denetleme aracı olarak kadına yönelik şiddetin her türüne içeriklerinde yer vermekte, bilinçli veya bilinçsizce kadının konumunu pekiştirmektedir. Toplumun düşünme ve davranış biçimini önemli ölçüde etkileyen ve yönlendiren bir araç olması nedeniyle sinemasının temsil ettiği tecavüz konusunun sunum şeklini ortaya koymak önemli bir çalışma konusu olmaktadır.

Yüksek Lisans eğitimim süresince değerli bilgilerini benimle paylaşan, geri bildirimleri ve yapıcı eleştirileriyle araştırmaya ışık tutan, tezimin her aşamasında sabırla ve büyük bir ilgiyle bana destek olan, güler yüzüyle ve içtenliğiyle yanımda olduğunu daima hissettiren, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum, en büyük şansım değerli tez danışmanım Sayın Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU'na sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Eğitimim boyunca her zaman bana güvenen ve beni destekleyen, çalışmanın bitmesini benim kadar büyük bir sabırsızlıkla bekleyen ve hemen her gün bitip bitmediğini soran değerli anneme, babama, kardeşime, kayınvalideme ve kayınpederime bitti diyebilmenin huzuru içerisinde teşekkürlerimi sunarım. Her daim desteğini ve bana olan güvenini hissettiğim, umutsuz anlarımda beni cesaretlendiren, motivasyon kaynağım, hayat arkadaşım, can yoldaşım, sevgili eşim Nihat KALKANDELEN'e, hayatının henüz ilk yılında büyüme çabası içinde olan, birlikte geçireceğimiz vakitten fedakarlıkta bulunan, sevgisi ile beni cesaretlendiren canım oğlum Han KALKANDELEN'e, varlığı ve desteği için sonsuz teşekkür ederim.

Erzurum 2023 **Gizem KUL KALKANDELEN**

GİRİŞ

Sinema, toplumsal yapı üzerinde denetleyici ve etkileyici bir özelliğe sahiptir. Aralarındaki bu ilişki politik anlam üretme alanı olarak sinemanın ideolojik işlevini ortaya çıkarır. Toplumsal yapının dinamikleri sinemayı etkilediği gibi sinema da yarattığı temsiller aracılığıyla toplumsal yapının kültürel ve ideolojik pratiklerine etki etmektedir. Filmler egemen yapının mutlak değerlerini, söylemlerini tematik ve biçimsel özellikleri aracılığıyla sunmakta böylece toplumsal gerçekliği kurgulamaktadır.

Sinema anlatıları toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yansıtılmasında ve inşa edilmesinde etkin bir role sahiptir. Kadının sinemada temsilinin incelenmesi toplumdaki konumunun nasıl olduğunun ortaya konulması açısından önemlidir. Toplumsal ve kültürel değişimlerin kadın ve erkeğin konumlarını etkilemesi nedeniyle her dönemin kendi içinde yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

Kadın modern toplumlarda da geleneksel toplum yapılarında da denetlenmekte ve üzerinde baskı kurulmakta, erkeğin iktidar alanını oluşturmaktadır. Değişen toplum yapısı beraberinde denetim ve baskı araçlarını da değiştirmiştir. Modernleşme ile toplum yapısındaki değişim, örgütlenme biçimlerini, aile yapılarını, ikili ilişkileri tümden değiştirmiştir. Geleneksel toplumda genellikle kadın üzerinden aile kurumu denetlenmektedir. Modern toplumda ise aile kurumunun denetiminin yanında bireylerin tutum ve davranışlarını denetlemek kadının konumunun belirlenmesinde etkilidir.

Sanayi devrimi öncesi toplum içinde kadın ve erkeğin rolleri net bir şekilde belirlenmiş, erkek evin geçimini ve aile fertlerini korumakla görevliyken kadın ev içindeki tertipten ve eşi ile çocukların bakımından sorumluydu. Kamusal alan ve özel alan olarak tanımlanan bu iki yaşam alanının üyeleri arasında herhangi bir görev paylaşımı veya görev değişimi denebilecek geçişkenlikler görülmemekteydi. Patriyarkal toplum sisteminin geliştiği bu dönemde kadının kamusal alan ile ilgili bir söz hakkı olmadığı gibi erkeğin de özel alan ile ilgili bir ilgisi bulunmamaktaydı. Sanayi devrimi birçok alanda değişim yarattığı gibi toplum ve aile içinde de yapıların değişmesini sağladı. Seri üretimin önem kazanmaya başladığı bu dönemde iş gücünün sadece erkek tarafından sağlanmaya çalışılmasının yarattığı iş gücündeki yetersizlik kadınların da kamusal hayata girmesi için fırsat oluşturmuştur. Ancak bu durum erkeğin hakimiyet alanlarında rekabeti arttırmakla kalmamış aynı zamanda egemenliğinin de sarsılmasına ve konfor alanının bozulmasına

sebebiyet vermiştir. Erkek egemenliğindeki kamusal alanın kadına da açılmış olması erkeğe bağımlı kadın olgusunu zeminden sarsmış ve erkeğin kadın üzerindeki denetim ve kontrol gücünü kaybetmesine neden olmuştur. Sahip olduğu gücü kaybetme tehlikesi yaşayan erkek ise kadına olan öfkesini onu baskılayarak, sindirerek ve bezdirerek gidermeye çalışmış, kadının onda yarattığı bu erkeklik krizinden kurtulmak için fiziksel-cinsel şiddet uygulamış ve böylece ona karşı üstünlüğünü yeniden elde etmeye çalışmıştır.

Ataerkil yapının kadın ve erkeğe tanımladığı rollere göre kadının, erkeğin tüm istek ve arzularına boyun eğmek zorunda bırakılması aralarındaki iktidar ilişkisini ortaya koyar. Erkek ve kadının arasındaki bu güç dengesizliği, denetleme ve istediğini yaptırma aracı olarak içinde şiddet kullanmayı barındırır. Şiddet erkeğin kadın üzerinde hakimiyet kurması zorlaştığında başvurduğu bir yol olarak karşımıza çıkar. Gelenek göreneklere uygun hareket etmeyen kadına şiddet uygulayan erkek toplumun ona verdiği yetkiye dayanarak kendini haklı görmektedir. Kadının erkeğe bağımlı ve güçsüz konumu erkeğin kadına yönelik şiddet uygulama olasılığını artırmaktadır. Kamusal alanda kadının özgür kimliğiyle hareket etmesi toplumsal cezalandırma araçlarını devreye sokar. Kuralların dışında davranan kadın, sahibi olarak atfedilen baba, kardeş, eş veya başka bir yabancı erkeğin fiziksel ve cinsel şiddetine maruz kalabilmektedir. Toplumun kestiği ceza tanıdık veya yabancı herhangi bir erkek aracılığıyla kadına verilmektedir.

Buradan yola çıkarak Türk sinemasında ticari amaçlarla tecavüz olgusunun sıkça kullanıldığı görülmektedir. Kadının rızasının dışında gerçekleşen bir eylem olan tecavüz, kadında yarattığı psikolojik ve sosyolojik etkiler nedeniyle toplumsal kabulün dışında kalması gereken bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada sinemada kullanılan tecavüz sahnelerinden beklenen izleyici kitlede bu anlamda bir bilinçlenme sağlaması ve bu durumun yarattığı yıkımın tüm gerçekliği ile sergilenerek toplumsal bilinçte olumsuz bir algı oluşturmaya yardımcı olmasıdır. Ancak aktarımda uygulanan metotların ve sergilenen sahnelerin bu durumun tam tersi şekilde işlediği, izleyicide tiksinme yerine merak uyandıran bir olgu olarak sunulmaya çalışıldığı, bir heyecan unsuru olarak sunularak normalleştirilmiş sorunlu bir temsilin yaratıldığı görülmektedir. Bu kapsamda araştırma, Türk sinemasında tecavüz temsilinin nasıl olduğunun tespit edilmesi üzerine sistematize edilmiştir.

Tezin ilk bölümünde "*Sinemada Temsil, Kadın ve Tecavüz Olguları Üzerine Düşünme*" başlığı altında *Sinema ve Kadın* teması altında; *sinemada temsil*, *sinemada kadın* ve *Türk sinemasında kadın* alt başlıkları ile kadının sinemada nasıl yansıtıldığı üzerine bir değerlendirme yapılmış, "*Tecavüz ve Şiddet Olgusu*" temasi altında bir *şiddet olarak tecavüz*, *tecavüz mitleri*, *tecavüz türleri*, *sinemada tecavüz temsili*, *tecavüz sahnelerinin estetize edilmesi*, *Türk sineması ve tecavüz* alt başlıkları ile tecavüz olgusunun taşıdığı anlam ve etki değerlendirilerek sinemadaki kullanımı üzerine çıkarımlarda bulunulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde "*Türk Sinemasında Tecavüzün Temsili"* başlığı altında araştırmanın konusu, amacı, kapsamı, önemi, yöntemi üzerine bilgilendirmelerde bulunularak, Türk sinemasında tecavüz olgusunun aktarım biçimine dair elde edilen bulguların değerlendirilmesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA TEMSİL, KADIN VE TECAVÜZ OLGULARI ÜZERİNE DÜŞÜNME

1.1. SİNEMA VE KADIN OLGUSU

1.1.1. Sinemada Temsil

Temsil ile Mimesis, birbirleri ile alakalı iki kavram olarak değerlendirilmektedir. Öykünme, taklit etme anlamına gelen "Mimesis", Platon'a göre anlamları bakımından büyük önem taşımaktadır. Platon kutsal ve beşerî sanatkârlıklar şeklinde ikiye ayrılan sanat içinde, orjinaller yerine salt kopyaların üretilmesi sürecini Mimesis olarak tanımlamaktadır (Peters, 2004: 221-222). Yani günümüzde görsel sanat olarak adlandırılan tüm sanatlar içinde üretilen ve öykünme içeren tüm eserler Mimesis kavramı içinde değerlendirilebilmektedir. Platon'a (2020: 338-339) göre bir sedir Tanrı, dülger ve ressam şeklinde üç farklı tasarımcıdan çıkabilmekte ve bunlardan sadece Tanrı tasarımın özü olabilmekte; dülger işçi olarak, ressam ise benzetmeci olarak değerlendirilmektedir. Yani Tanrı tüm tasarımların özünün sahibidir ve onun yaptıklarının haricindeki her şey onun bir taklidi ve öykünmesi olarak Mimesis'tir.

Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre temsil, "birinin veya bir topluluğun adına davranma" olarak tanımlanmaktadır. Hançerlioğlu'nun Felsefe Ansiklopedisi'ne (1982) göre temsil; özümleme, tasarım, andırım, simge, biçim, karşılaştırma kavramlarına karşılık gelmektedir. Marshall'ın Sosyoloji Sözlüğü'ne (2005) göre temsil; imge ve yazıların, kaynakların asıllarını doğrudan aktarmak yerine dolaylı olarak yeniden oluşturmasını ifade eden bir terimdir. The Shorter Oxford English Dictionary'de ise temsili iki şekilde tanımlamıştır.

1. Örneğin, "Bu resim Kabil'in Habil'i öldürmesini temsil etmektedir" tümcesinde olduğu gibi, bir şeyi tanımlamak, tasvir etmek veya temsil etmek, betimleme ya da imgeleme yoluyla zihinde canlandırmak, duyularımızda veya zihnimizde bir benzerini oluşturmaktır.

2. Örneğin, "Hıristiyanlıkta haç, İsa'nın çarmıha gerilişini ve çektiği ızdırabı temsil etmektedir" tümcesinde olduğu gibi, temsil etmek aynı zamanda simgelemek, bir örneği olmak veya yerine geçmek anlamına gelir (akt. Hall, 2003: 16).

Tanımlar genel olarak ele alındığında temsil; bir nesnenin, terimin, yapının veya eserin, taşıdığı genel anlam dışında farklı anlamlar edinmesi, tasvir etmesi, betimlemesi, simgelemesi ve bireyin imgelem dünyasında oluşturduğu anlamları çağrıştıran bir yapıya bürünmesi durumudur. Bu anlamlar toplumun benimsediği veya kültürün getirdiği anlamlar olduğu kadar bireyin kendisi tarafından yüklenen anlamlar da olabilir. Buradaki temel olgu, özündeki anlamı yitirmeden temsil ettiği yapı ile anlamlanması olarak değerlendirilebilir. Şen (2009: 33) çalışmasında temsil kavramının anlamına dair şunları söylemiştir;

> *"Bir futbol maçı ve onun seyircilerinin yaptıkları hareketler, giydikleri giysiler, yüzlerine ve bedenlerine sürdükleri boyalar, şekiller, işaretler ve yazdıkları yazıların temsilin bilgi bağlamında kimlik ve aidiyetlikler üzerinden işlediğini göstermektedir. Temsil, anlam ve kimlik arasında bu ilişki türü yalnızca futbol maçı gibi insanların bir araya geldikleri zamanlarda görülmez. Giyilen kıyafetler, saça, sakala, bıyığa verilen şekiller ya da bedenimize çizdiğimiz, taktığımız her şey bir anlam ve kimlik ifade etmesi bağlamında birer temsil olarak yorumlanabilir. Bu işaret ya da temsillerle anlatılmak istenen ya da karşımızdakine iletmek istediğimiz anlamlar, ulusal, yerel, etnik, cinsel, sınıfsal, ideolojik vb. gibi çok geniş bir bağlamda olabilirler. (...) Bir toplumda egemen olan dilin ya da aksanın dışında bir dil ya da aksanla konuşmanın, siyah ya da esmer olmanın, çarşaflı olmanın, yoksul, işçi olmanın, kadın olmanın popüler kültür ve tahayyüldeki, medyadaki veya sinemadaki temsilleri, iktidar ilişkileri ve eşitsizlikler üzerinden üretilen ve yine iktidar ilişkileri ve eşitsizlikler üreten temsillerdir."*

Şen'in verdiği örnekten hareketle, bir insanın dış görünüşünün, aynı zamanda onu tanımlamaya yönelik, başka bir deyişle kimliğine yönelik bir ipucu olduğu söylenebilir. Bu ipucu, çeşitli durumlarda birbirini tekrar eden bir hal aldığı zaman, ortak birtakım kavramlar veya isimler kullanılarak tanımlanırlar ve bu sayede bir kavramın veya imajın temsili haline gelmiş olurlar. Bireyin siyasi kimliğini tanımlamak için kullanılan "Faşist Bıyığı", "Ülkücü Bıyığı" gibi bıyık türleri örnek gösterilebilir. Böylelikle var olan veya var olmakta olan bir kültür, simgeleşerek anlam kazanıp temsil sisteminin bir parçası olur. Bir başka örnek de Hitler Bıyığı ve Charlie Chaplin bıyığı üzerinden gösterilebilir. Hitler'in bıyığının taşıdığı anlam kültürel olarak yarattığı çağrışım nedeniyle bir olumsuzlama taşımaktadır. Ancak aynı bıyık Charlie Chaplin tarafından da kullanılmış

olması nedeniyle bambaşka bir temsili de beraberinde getirmektedir. Bıyık biçimsel olarak aynıdır ancak temsil ettikleri bakımından farklı anlamlar taşımaktadır.

"Mimesis" ve "Temsil" kavramları bir noktaya kadar birbirlerinin ikamesi gibi görülmekte ve bu şekilde kullanılmaktadır. Ancak bu durum kısmen doğru olsa da aslında temsil, mimesisi içine alan bir konumda bulunmaktadır. Bu noktadan ele alındığında mimesis, bir şeye öykünerek ve taklit ederek o şeyin varlığını pekiştiren ve anlamını güçlendiren bir unsurken temsil, o şeye farklı anlamlar yükleyerek anlamı yeniden kuran bir unsurdur. Yani bir mum resmedildiğinde aslından öykünülmüş bir mimesisken bireyin veya kültürün yüklediği farklı anlamlar ile mimesis olmaktan çıkar ve yüklenen anlamların bir temsili haline gelir.

Temsil, anlamın inşa edilme ve bir kültüre dâhil olan bireyler arasında takas edilme aşamalarında önemli bir yer tutar (Hall, 2003: 15). Sinema filmleri, toplumsal gerçekliği yeniden üreten, toplumun inançlarını, gelenek, görenek ve değerlerini yansıtan bir yapı olmasının yanında; toplumların duygularına hitap eden, düşünce ve değerlerin topluma empoze edilmesinde önemli bir role sahip, etkileme gücü yüksek kolektif yapıda ideolojik bir aygıttır. Yenilikçi köklü düşünce ve değerlerin toplumda yaygınlaştırılmasında sinema ve televizyon önemli bir yere sahiptir (Kellner & Ryan, 2016: 27). Sinema anlam aktarmada görüntüleri kullanan bir temsil sistemi olarak teknik unsurları geniş bir alandır. Hareketli görüntü ve montaj sayesinde izleyicinin duyularına hitap ederek var olan gerçeklik ile ilişki kurabilmesini sağlaması nedeniyle sinema, izleyici ile arasında güçlü bir bağ kurar. Bunun temel nedeni izleyiciyle gerçeklik arasında sadece görüntünün sunulduğu ekranın ve perdenin olmasıdır. Kellner & Ryan (2016: 35-37-38), sinemanın temsille ilişkisini şu şekilde açıklamışlardır:

> *"Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. (...) Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. (...) Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin*

nasıl daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir."

Anlaşılmaktadır ki, kültürel temsiller ve onların bir kısmının içselleştirilmesiyle ortaya çıkan görünümler, aynı zamanda sinematografik temsilin de parçası olmuş olurlar. Temsil, dünyayı anlamlandırmak veya diğer insanlara dünyayı anlamlı bir şekilde aktarmak amacıyla dilin kullanılmasıdır (Hall, 2003: 15). Burada sinema açısından ele alınarak algılanması gereken dil; sinema dili ve onun kullandığı anlatım dilidir. İnsanın, içinde bulunduğu dünya ile ilişkisindeki sınırların belirlenmesinde, temsiller önemli bir faktördür. Bu temsiller topluluğu, bireyleri belirlenen kalıplardan etkiler. Anlatılarında kültürel temsiller barındıran sinema filmleri, bireylerin psikolojik duruşlarını şekillendirmenin dışında, bu temsillerin benimsenmesi yoluyla toplumsal gerçekliğin inşasının nasıl yapılması gerektiğine dair önemli bir rol oynar. Toplumsal bakış açısını belirlemeye yarayan kültürel temsiller üzerinde yaptırım gücüne sahip olunması, toplumsal iktidarın korunması ve toplumsal dönüşümlere olanak tanınması açısından bir kaynak görevi görür (Kellner & Ryan, 2016: 34-35).

İmgeler aracılığıyla gösterilen, gerçek dünyadan ziyade bir başka dünyanın gösterilmesidir. Yani imge, gösterilen şeyin temsili ve yeniden sunumudur. İmgenin gerçekte temsil ettiği şeyin dünya üzerindeki varlığı kesin olmasa da yalnızca hayalde, arzuda, fantezi dünyasında varlık gösteren bir şeyin temsili olabileceği düşünülür. Bir başka bakış açısıyla imgelerin tümü, dünyaya herhangi bir şekilde dahil olmuş bir nesne olarak vardır. İmgelere fotoğraf, film, video, resim gibi aracılar ile bakıldığında görülen şey insanın zihinsel algılayışının bir ürünüdür. Bu zihinsel algı ise, kültürel ve tarihsel süreçler ile inşa edilir. Buna göre imgeler, toplumsal ve kültürel yaşamın dinamikleri içerisinde belirli bir işlev görmesi amacıyla meydana getirilir, değerli bir madende olduğu gibi kazılarak çıkarılan şeyler değildir (Leppert, 2009: 16). Yani imgeler, toplum ile ilgili olan bütün boyutların filmler gibi aracı bir araç vasıtasıyla parçaların birleşerek bir bütüne şekillenmesiyle gerçekliğin temsilinin yeniden oluşturulmasıdır. Bu durum yansıtıcı aracın türüne göre değişiklikler gösterse de bir yandan da yeni semboller, değerler, toplumsal, kültürel ve ideolojik kodlar üretmekte ve halihazırda var olanları da yeniden üretmektedir. Bu bağlamda sinemanın içinde barındırdığı ideolojiler "hem insanları ve toplumları değiştirip ileri götürmeye yarayabilen bir anlatım biçimidir; hem de tutucu ve insanın kendi gerçekliğini kavramasını önlemeyi amaçlayan bir yanlış bilinç üretimidir"

(Oskay, 2000: 259). Egemen ideolojinin doktrinleri doğrultusunda kitleleri kültürleme göreviyle hareket eden ana akım-ticari sinemanın yaklaşımlarını oluşturan görüş ile halkı bilinçlendirmek amacıyla toplumsal-siyasal meselelere eğildikleri filmler ortaya koyan bağımsız sinemacıların bakış açısı iki farklı ideolojiyi ortaya koyar. Yani sinema bir noktada kitleleri iki farklı noktada etkileyebilmektedir.

Tüm medya imgeleri -örneğin reklam ve sinema birisi tarafından, tasavvur edilen belirli bir izleyici kitlesi göz önünde tutularak belirli bir maksatla kurulmasına karşın, genelde sanki bir "dilim gerçeklik" gibi sunulur. Bu imgelerin ne anlama geldiklerini ve anlamı nasıl kurduklarını anlamak için imgenin ya da metnin ardında yatan şeyi sorgulamak önemlidir: İmgeyi kim kuruyor; nerede, ne zaman, hangi maksatla ve hangi özel izleyicinin bakışı için kuruluyor? İzleyiciler bu süreci sorgulama noktasına pek gelemedikleri için, imgeler karmaşık fikirleri, özellikle görünüşte basit olan anlamlar şeklinde sınıflandırır; bu yüzden çelişki ve ikircikliği reddedilir ve temsiller, yine de "gerçek" olarak kabul edilen mite benzer şeyler haline gelir. Feministlerin pornografiyle ilgili eleştirilerinde de, pornografinin toplumda gördüğü işleve, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak nasıl tasavvur edildiğine dair kuramlar geliştirilirken, temel olarak temsil fikrine başvurulmuştur (Marshall, 2005: 726). Toplumdaki mevcut kabullerin temsil yolu ile mi yoksa gerçeklikte var olduğu hali ile mi temsil edildiği düşünceleri iki farklı kutup yaratır. Filmler, anlam yaratma ve inşa etme süreçlerinden geçerek kendi anlatılarını temsiller yoluyla oluşturur. Bu temsillerin eleştirel bir biçimde sorgulanması, düzenin değiştirilmesi veya iktidarın gücünün korunması amaçlarından hangisine hizmet ettiğinin tespiti açısından önem arz eder. Bu noktada sinemanın güçlü etkileme yönünün, egemen sistemin sürdürülmesinde olduğu kadar, toplumda istenen değişimlerin gerçekleştirilmesine olan etkisi nedeniyle geçmişten günümüze sinemada temsillere aktif bir biçimde yer verilmiştir.

1.1.2. Sinemada Kadın

Toplum doğası gereği kültürel birikimler, gelenekler ve kurallar bütününden oluşan bir yapıdır. Yüzlerce yıllık bu birikim sonucunda oluşan toplum, içinde birer birey olarak yaşaması beklenen kadın ve erkeğe belirli biçimsel roller, görev ve sorumluluklar yükler. Ataerkil yapıyı benimsemiş bir toplumda, bu yapının devamlılığının yegâne sebebi; kadın ve erkek arasında cinsiyet odaklı bir karşıtlık (güçlü-zayıf, rasyonel-duygusal, etken-

edilgen gibi) ortaya konularak hiyerarşik bir düzen oluşmasının sağlanmasıdır. Bu durumun temelini oluşturan yapı ise ailelerdir. Toplum ve aileler, dünyaya geldiği ilk andan itibaren bulundukları toplulukta kabul gören geleneksel cinsiyet rollerine göre çocuklarını yetiştirmek için harekete geçerler. Bundan dolayı hangi rollerin doğal ya da toplumsal olarak belirlendiğinin belirlenmesi zordur (Bhasin, 2015: 12).

Cinsel kimliğin inşasında önemli olan etkenlerden biri de toplumdaki hâkim söylemlerdir. Kullanılan dildeki kelimeler, kavramlar ve bunlardan oluşan cümle yapıları algının şekillenmesinde, geleneksel cinsiyet rollerine göre şekillenen iş bölümünün belirlenmesinde ve yeniden üretiminde, kişinin kimliğinin ve davranışının biçimlenmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Ataerkil sistem, bireye eril söylemi zorunlu kılmakta ve içinde barındırdığı her yapıda/oluşumda bu söylemi öne çıkarmaktadır. Buradan yola çıkarak; kadın ile erkeğin biyolojik cinsiyetlerinden ziyade zihinsel süreçleri içinde belirlenen roller, davranış şekilleri ve sorumlulukları aralarındaki hiyerarşi/eşitsizlik yaratma noktasında daha önemlidir. Ataerkil toplum yapı olarak kadının emeğinin, cinselliğinin, bedeninin ve doğurganlığının kontrol altına alındığı ve birçok alanda erkeğin üstün konumda olduğunun onaylandığı ve meşrulaştırıldığı bir sistemdir (Berktay, 2014: 24).

Türkiye'de erkek egemen bir yapının ve eril dilin siyaset, protokol gibi toplumun çeşitli alanlarına nüfuz etmesinin etkisini sinema dünyasında da görmekteyiz. Sinemanın bir dil olarak kitlelere etki etmeye başlamasıyla karakterin ve mekânın önemli etmenler olduğu ortaya çıkmıştır. Yönetmenler benimsedikleri veya sistemin zorunlu kıldığı ideolojileri, mekân ve karakter vasıtasıyla bağlı oldukları dünya görüşlerinin yansıması gerçeklikler yaratarak, insanlar tarafından bu gerçekliklerin daha kolay kabullenilmesine olanak sunmuştur (Sarı & Tombul, 2020: 93). Filmler, toplumsal yaşam içinde benimsenen temsil, figür ve formları sinemanın anlatısı içinde kodlanmış bir şekilde aktarır. Bu sayede sinema, toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında görev alan kültürel simge ve semboller düzeni içinde yerini alır (Ryan & Kellner, 2016: 33). Sinema, görsel-işitsel alandaki diğer kitle iletişim araçlarına göre kolay özümsenebilen yapısıyla içinde bulunduğu ülkenin kültürünü ve değerlerini yansıtan ve yeniden üreten bir sanat uğraşısı özelliklerini taşır. Kitle iletişim araçlarının ürettiği söylem ve göstergelerin taşıdığı anlamlar, kültürel değerleri etkilediği gibi toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinde de etkilidir (Er, 2006: 98). Ataerkil sistem her alanda olduğu gibi sinemada da eril normlara

göre inşa ettiği toplumsal cinsiyet temsilleri içinde kadını görünmez kılan, ikincilleştiren, klişeleştiren, eril söylemin taşıyıcısı ve yeniden üretilmesine katkı sağlayan bir konuma taşır.

Filmlerdeki kadın ve erkek karakterler, toplumsal realitenin inşası ve yeniden inşasında biyolojik cinsiyetleri yerine cinsiyetlerinin gereği olarak düşünülen tutum ve davranışlar ekseninde temsil edilir. Eril normlarda erkek; iktidar sahibi, güçlü, ezen, cesur, akıllı gibi niteliklere sahip ise kabul görürken, kadın; fedakâr, anaç, zayıf, ezilen, duygusal gibi özellikler etrafında şekillenmektedir. Erkek, iktidar inşasını kadın üzerinden gerçekleştirir. Saussere'a göre anlamı oluşturan şey zıtlıklar arasındaki fark ile mümkündür. Siyahın neyi ifade ettiğini beyaz ile olan karşıtlığı sayesinde biliriz (Hall, 2003: 234). Kadın ve erkek, birbirinin zıttı olarak var olur ve ikisine de toplum tarafından yüklenen görevler yine birbiri arasında zıtlık içeren özellikleri kapsar. Derrida, bu ikili karşıtlıkların arasında nötr bir ilişkiden ziyade bir hiyerarşi olduğunu, karşıtlığın birinin diğerinin egemeni konumunda olduğunu ifade eder (Derrida, 1982: 41). Hall'ın (2003: 235) ifadesine göre zıtlıklar arasında bir güç ilişkisi bulunur; bu ilişki biçiminde siyahın karşısında beyaz, erkeğin karşısında kadın, maskülenin karşısında feminen ve üst sınıfın karşısında alt sınıfın bulunması doğru bir karşıtlık biçimi olmaktadır. Bu ifadelere göre bakıldığında, erkek ve kadın arasındaki koruyan/korunan, savunan/savunulan şeklinde gelişen göstergesel bir ilişkinin varlığı erkeğin varoluşunu kadının varlığına muhtaç kılmaktadır (Kancı, 2015: 83-84). Bundan dolayı filmlerde kadın ile erkeğin temsili genellikle eril normların belirlediği sınırlar içinde gerçekleşmektedir. Bakma eylemindeki zevk olgusu etkin erkek ve edilgen kadın arasında pay edilmiştir. Kadının biçimi, eril bakışın fantezi dünyası çevresinde şekillenmektedir. Görünümüyle güçlü bir görsel etki ve cinsel çağrışım oluşturacak şekilde biçimlendirilen ve bakılası olan fikri oluşturulan kadının sinemada temsil edilişi; geçmişten günümüze yerleşmiş olan teşhirci rollerindeki bakılan ve teşhir edilen figür şeklinde olmuştur (Mulvey, 1975: 715)

Ataerkil sistemin yeniden üretimi ve devamlılığı, toplumun yansıması olan sinema filmlerindeki olay örgülerinin ve kurgularının birlikte hareket etmesine bağlıdır. Bundan dolayı sinemada kadın temsili, eril bakışın hâkim olmasından dolayı olay örgüsünde ana karakter olsa da daima erkeğin gerisinde bırakılmış ve edilgen bir konumda tutulmuştur. Boetticher'a göre (aktaran Mulvey, 1975: 715) kadın, bir görsel öğe olarak yalnızca erkek karakterin eylemlerinin ve duygusal buhranlarının (aşk, şehvet, öfke) bir sebebi ve olay

örgüsünün edilgin bir parçası şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kadın tek başına anlamsız bir unsurdur, ancak erkeğin arzuları, duyguları ve bakışları onun varoluşunu anlamlı hale getirir. Olay örgüsünde sınırlı yer verilen kadın, erkek dünyasında erkekliğin kanıtlanması için verilen sınavlarda bir anlam bulur. Ataerkil yapının benimsendiği toplumlarda erkekler, kadınları kendilerine ait bir malmış gibi aşırıya kaçarak sahiplenmekte ya da elde etmeleri gereken bir ödülmüş gibi görerek değersizleştirmektedir. Ancak bu belirtilen her iki durumda da mücadeleyi sürdüren ve merkezdeki kahraman olarak erkekler gösterilmektedir (Nagel, 2000: 61).

1.1.3. Türk Sinemasında Kadın

Belirli bir dönem içerisinde Türk sineması, kadın olmanın anlamını kültürel bir anlatım şekli olarak yeniden üretmiş, ataerkil ideolojilerinin ve iktidarının etrafında biçimlenen kadın suretleri ortaya koymuştur (Abisel, 2005: 136). Türk sinemasında 1960'lı yıllarda "erkek gibi kadın" ile "hanım hanımcık kadın" şeklinde iki çeşit kadın profili görülmektedir (Biryıldız, 1993: 14). Ancak sınıf bilincine sahip olmayan kadın karakterlerin, erkeklerin hâkim olduğu dünyada varlığını kabul ettirebilmesi bir bedel ödemesi ön koşuluna bağlıdır. Bu bedel kahramanlığını güçlendiren erkeksi tavrına karşılık toplumun belirlediği cinsiyet kimliğinin gereklerine göre davranmak; yani evde, mutfakta, yatakta kadın olmak ve erkeğin soyunun devamlılığını sağlayacak çocuğu doğurmaktır (Soykan, 1993: 66).

Dönemin sosyolojik, kültürel ve ekonomik yapısı, Türk sinemasında "Erkeksi Kadın" ve "Hanım Hanımcık Kadın" gibi iki karakter tiplemesinin meydana gelmesinde büyük bir etkisi olmuştur. Kültürel olarak Türk toplumunda kadına atfedilen övgüler ile yergiler erkek üzerinden betimlenmektedir. Bir kadına övgü olarak kullanılan "erkek gibi kadın" ifadesi tam tersi anlamda bir erkek için kullanıldığında aşağılayıcı bir söylem olarak değerlendirilmektedir. Yani kadın erkek dünyasına uygun olarak maçolaştığında yüceltilirken erkek toplumun belirlediği kadın rollerine büründüğünde yerilmiş olur. Sosyolojik olarak değerlendirildiğinde ise; Türkiye'de 1950'ler itibariyle etkisini göstermeye başlayan sanayileşmeyle birlikte köyden kente göç, yalnızlaşma, aile yapısında değişme, ruhsal problemler, ekonomik sıkıntılar toplumun geleneksel yapısında değişmelere neden olmuştur. Sanayinin ve ekonominin gelişimi istihdam yapısının değişmesine ve sektörel iş gücü ihtiyacının artmasına neden olmuştur. İş gücündeki açığın

giderilmesi noktasında oluşan yeni arayışlar kadınların sektöre dahil olmasını sağlamıştır. Geleneksel toplumda erkeğin kamusal alanda, kadının özel alanda yer aldığı şekilde cinsiyetler arası bir iş bölümü varken, yaşanan değişimlerle birlikte eve (özel alan) hapsedilen kadın kamusal alanda var olmaya başlamıştır. Ancak kamusal alana dahil edilmiş olmak kadına ekonomik özgürlük kazandırmış olsa da toplumsal yapının gerekleri nedeniyle özel alandaki sorumluluklarını da sürdürmek durumunda kalmıştır. Tüm bunların yanında, erkekler için uygun olarak görülen birçok iş kolunda kadınların da istihdam edilmesi, erkek ile kadın arasında bir iktidar mücadelesi oluşmasına sebep olmuştur. Bir cinsiyetteki bireyin diğer cinsiyetteki grubun niteliklerini kendisine yüklemesi ortaya rol çatışmasını çıkarmaktadır (Oglesby & Hill, 1993: 720).

Toplumsal dönüşümlerin yarattığı etkiler Türk sinemasındaki kadın temsillerine de yansımıştır. Eril iktidar ideolojinin değerleriyle biçimlenen melodram türündeki filmlerde farklı statülerde bulunan kadın temsillerinin olduğu görülür. Sadık-bakire sevgili ve onurlu-erdemli anne rolleriyle idealleşmiş kadın temsilleriyle birlikte; cinselliği, erkeksiliği, kötülüğü ve isterikliği ön planda tutulan kadın karakterler de yaratılmıştır (Kalkan, 1988: 42). Melodram türü filmler bir dönemin furyası olmuş ancak gerçeklikten uzak ve abartılı tasvir edilen bu kadın karakterler 70'li yıllarla birlikte yerlerini toplumsal gerçekçi, güçlü, otoriter, söz sahibi ve kamusal alanda yer alabilen kadın temsillerine bırakmıştır. Bu temsiller güçlü bir tutum ve davranışa sahip olan ancak kadınsı özelliklerini de barındıran kadınlar olarak sunulmuştur. Türkiye'de 70'li yıllara kadar yaşanan toplumsal ve siyasal durumlar sinemada da yer bulmuş, bu dönem Türk sineması için bir dönüm noktası olmuştur. 1960'lı yıllardan 1970'lerin sonlarına kadar olan sürede konu ve anlatım olarak toplumsal gerçekçi filmler çekilmeye başlamıştır. Bu filmlerin ele aldığı konular genellikle köy hayatındaki gelenek ve görenekler, köyden kente göç gibi endüstrileşme ile değişen sosyo-kültürel yapıyı işleyen köy dramları şekline dönüşmüş, anlatım biçimi ise bulunduğu yapıyı, aile ilişkilerini, toplumsal dönüşümün beraberinde getirdiği değişen kadın-erkek statülerini sorgulayan bir özellik kazanmıştır. 60'lı yıllarda kadının içsel sorgulamalarını ve yeniden anlamlandırma arayışını konu alan filmlerin ilk örnekleri görülmeye başlarken 80'li yıllara gelindiğinde bu filmler ivme kazanmıştır.

Türkiye'de 1980'li yıllar, feminizmin ikinci dalgasının etkisinin görüldüğü bir dönem olması ve aynı süreçte yapılan filmlerde bu etkinin görülmesi nedeniyle Türk

sinemasındaki bu dönem "Kadın Filmleri Dönemi" olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönemde meydana gelen toplumsal değişimler diğer alanlara olduğu kadar sinemaya da etki etmiştir. 1980'lere kadar melodram adı verilen, etkisinin günümüze kadar geldiği bir tür üzerinden filmler üretilmiştir. Seyirciyi kolayca etkisi altına alan, abartılı bir durum anlatısını benimseyen melodram türünde; karakterler toplumun rızaları üzerinden kabaca işlenmiş, dış görünüşleri de dahil olarak iyi ve kötü en başından sergilenmiş ve ahlaki açıdan ders vermek hedeflenmiştir (Özön, 1963: 80). Bu dönemde farklı statülerdeki kadınlar genellikle fedakâr anne, iyi eş, sessiz-boyun eğen kadın temsilleri ile öne çıkarılmıştır (Künüçen, 2001: 57). Bu durumun zıttı olarak erkekler ise genelde dış dünya ile birleştirilen, özgürlüğüne düşkün, kadına karşı koruyucu, sorumluluktan uzak duran, evi geçindiren baba, mert, cesur gibi özellikler ile temsil edilmiştir (Kotaman, 2009: 357). Bu durumun sıradan bir şeymiş gibi gösterilmeye çalışılmasından dolayı, Türk sinemasında erkeğin üstün sayıldığı, erkek egemen bir dönem meydana gelmiştir. 80'li yıllara geldiğimizde ise, bu dönemde çekilen filmler kadını merkezine yerleştirmiş, erkeği ise geri planda tutmuştur. Kadın temsilleri; kendini bilen, özgüvenli, özgür ve bağımsız özellikleri barındıran bireyler olarak yansıtılmaya başlanmıştır. Daha önceden özel alan ile sınırlandırılarak yansıtılan kadın bu dönemle beraber kamusal alanda da varlığını benimsetmiş, evlilik ve erkek döngüsü içinde var olan kadın temsilinin yerine bağımsız ve dul kadınların merkezde olduğu filmler üretilmiştir.

1.2. TECAVÜZ – ŞİDDET OLGUSU

1.2.1. Bir Şiddet Biçimi Olarak Tecavüz

Cinsellik; en temel iç güdülerden biri olan üreme davranışını güdülemesi ve sosyal etkileşimlere yön vermesi açısından, geçmişten günümüze insanoğlunun yaşamındaki en önemli unsurlardan birisi olmuştur. Cinsellik olgusu biyolojik temelli içgüdüsel bir dürtüsel bir davranış mı, yoksa sosyal olarak yapılandırılmış toplumsal bir kurum mu olduğu, hala tartışılan bir konudur. Ancak cinselliğin merkezinde olan davranış biçiminin ne'liğinden ziyade, davranış biçimlerini geride bırakan temel bir olgu bulunmaktadır. Bu da erkeğin kadın üzerinde cinsellik vasıtasıyla kontrol ve hakimiyet elde etmeye çalışmasıdır. Erkeğin sergilediği bu güç gösterisi; kadınları metalaştıran popüler kültür araçları (filmler, pornografi), cinsel şiddet (cinsel istismar, cinsel taciz, seks işçiliğine

mecbur bırakmak, cinsel taciz, tecavüz, kadın sünneti, cinsel cinayet) gibi cinselliğe dair eril kabullere yol açan, izin veren ve hatta onları destekleyen ataerkil toplumlarda görülmektedir (Walby, 1990).

Patriyarki ya da diğer adıyla ataerkillik, erkeğin bir otorite figürü, kadını baskılayan ve yöneten bir güç unsuru olarak kabul edildiği sosyal sistemlere denir. Bu yapı içinde kadına ikincil bir rol benimsetilir. Merkezine erkeğin oturtulduğu bu sistemde kadının üzerinde bir hegemonya kurması ve kendi ailesinde iktidarını güçlü bir şekilde elinde tutması beklenir. Kadının tahakküm altında tutulması, baskı ve şiddet ile bastırılması yapının işlevsel olarak devamlılığı için gereklidir. Bu yapının egemen olduğu topluluklarda cinselliğe bakış açısı da zaruri bir şekilde erkek odaklıdır. Yapı; erkeği merkezinde tutacak, onu pozitif yönde ayrıştıracak ve toplumda güçlendirecek şekilde; kadını ise aşağılayacak, hor görecek, baskılayacak ve görmezden gelecek şekilde yansıtan erkek egemen bir bakış açısı geliştirmiştir. Byers'a göre (1996: 9) ataerkil toplumun cinsellikle ilgili kabul ettiği yaygın anlayış; erkeğin cinselliğe aşırı düşkün ve cinsel arzusu yüksek olduğu, kadının ise tam tersi cinsel arzusu düşük ve cinsellikten uzak olduğu şeklinde olmuştur. Kadın ve erkeğin cinselliği ile ilgili bu görüşte erkek; güçlü cinsel ihtiyaçlarından gelen yüksek motivasyona sahip olan, herhangi bir cinsel fırsatı kovalayan veya sömüren olarak, kadın ise; cinsel ihtiyaçlarının azlığından gelen cinselliğe karşı isteksiz olan, cinselliği aşk ve bağlılıkla anlamlandıran, cinsel olarak kolay uyarılmayan ve zor tatmin edilen olarak tasvir edilmiştir. Yani erkek için cinsellik temel, eğlenceli ve önemli olduğu için vazgeçilmezken; kadın için cinsellik bu durumun tam tersi şekilde o kadar önemli ve hayati bir gereklilik olarak görülmez (Gross, 1978). Gross'a göre (1978: 89) bu durum temelde biyolojik farklılıklar üzerinden açıklanmaya çalışılmakta, biyolojik etmenlerin cinsellik üzerindeki etkisinin kadınlara nazaran erkeklerde daha fazla hissedildiği varsayımı yürütülmektedir.

Ataerkil anlayışta cinsellik; kadını değersizleştiren, küçülten, erkeği ise yücelten, güçlendiren, statüsünü arttıran bir olgu olarak kabul edilir. Erkek için maskülenite, cinsel güç, çekicilik gibi toplum ve akranları tarafından olumlanan özellikleri yansıtan cinsellik; kadın için değer eksikliği, duygusal karmaşa, hafifmeşreplik, seçici olmama gibi toplum, akranları ve erkekler tarafından olumsuzlanan özellikleri yansıtmaktadır (Byers, 1996: 9). Tecavüz kültürünün sürdürülmesindeki en önemli etkenlerden biri ataerkil sistemin var olmasını sağlayan söylem ve davranışları benimseyerek sürdürmektir. Söz gelimi, erkek

çocuk yetiştirilirken onlara katı, sert, baskın ve etkin olmak öğütlenir. Kız çocuk yetiştirilirken ise ona sakin, yumuşak, edilgen ve itaatkâr olmak öğütlenmektedir. Erkek çocuğun cinsel organına gurur duyacağı bir önem bahşedilirken, kız çocuğun cinsel organını utanç duyacağı bir mahrem haline getirilir. Yine erkek çocuğu sınırsız özgürlükle her istediğini elde edebilen bireyler haline getirilir. Kız çocuğu ise özgür olmayan, bağımlı ve itaatkâr bireyler olarak yetiştirilmektedir. Erken yaşlarda cinselliğini keşfetmesi beklenen ve birden fazla cinsel partner edinmeye teşvik edilen erkek, akranları ve toplum tarafından cinsel zaferleri ile değerlendirilerek evlilik dışı cinsel ilişki yaşamasının önü açılır. Öte yandan saflığa ve bekarete övgü, seks işçiliğini hor gören toplumsal normların benimsenmesi, evlilik dışı ilişkinin toplumsal bilinçte yasak olması, kadın sünneti, bekaret kontrolü gibi uygulamalar ile kadının cinsel kimliği görmezden gelinir, cinsel kimliğinin inşası baltalanır ve cezalandırılır. Bu gibi toplum tarafından benimsenmiş, kodlarına yazılmış gibi uygulanan davranış biçimleri sorgulanmadan aynen uygulanmaya devam ettiği takdirde, ataerkil toplumda tecavüz kültürü de devam ettirilerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin oluşmasını sağlayan en temel davranışlar olarak sonraki nesillere aktarılmaya devam edecektir.

Ataerkil toplumda egemen olan toplumsal söylemler içinde “ahlak” ve “ahlaki değerler” öncelenen konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu ahlaki düzenin merkezine genellikle kadın yerleştirilmekte ve bütün bu ahlak olgusu kadının bedeni, tutumu ve davranışı üzerinden şekillendirilerek kadın üzerinde bir kontrol oluşturulmaktadır. Bu toplumsal yapı, kendi içinde bulunan gelenek ve görenekler vasıtasıyla erkeği kadının üzerinde bir güç unsuru haline getirmekte, hegemonik bir yapı oluşturmakta, kadını bağımlı ve edilgen bir konuma sokup baskılarken erkeği de bu baskı aracının uygulayıcısı olarak görevlendirmekte, gücün ve üstünlüğün simgesi haline getirmektedir.

Kolluk kuvvetleri, suç şebekeleri ve seçkin iş çevreleri tarafından onaylanan, aranan ve erkekleri gözü kara davranışlara, güvenlik önlemlerini küçümsemeye, tehlikeyi yok saymaya veya ona meydan okumaya teşvik ya da mecbur eden bazı cüret kalıpları, bir çelişki olarak, bulunduğu grubun saygı ve hayranlığını yitirme, dostlarının yüzüne bakamayacak hale düşme, kadınsı zayıf sınıfına veya nanemolla, karı gibi ve ibne gibi kategorilere itilme kaygısından kaynaklanmaktadır. Buradan yola çıkarak cesaret denilen şeyin kökünde çoğunlukla korkaklık vardır. Erkekleri tecavüze, işkenceye ve cinayete

götüren tüm süreçleri incelemek bu duruma ikna olmak için yeterlidir. Çünkü tahakküm, sömürü ya da baskıya yönelik arzu, güçsüzlüğün yerinin olmadığı erkekler dünyasından dışlanma ihtimalinin yarattığı erkeksi korkuyla alakalıdır. Sert adam olarak tanımlanan erkek aslen kendi üzüntülerine ama en çok da başkalarının üzüntülerine karşı sert ve gaddardır ve toplumu oluşturan bütün unsurlar içinde bu durum böyle işlemektedir. Hatta neoliberalizmin en önemli unsurları olan iş adamları da çoğu zaman bu tarz erkeklik sınavlarına tabi olmakta ve fazlalık olarak gördükleri çalışanlarını işten çıkardıklarında erkekliklerini kanıtlamaktadırlar. Tüm bunlardan yola çıkarak erkeklik, fazlasıyla ilişkisel bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklik; diğer erkekler için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden önemlisi de kendi içinde bulunan bir tür dişil korkusu içinde inşa edilmiştir (Bourdieu, 2015: 71).

Baskı zinciri halinde bir düzene dönüşen bu durumda kadın, her daim erkeğin gözlemi altındadır. Gerçekleştirdiği her bağımsız eylemde yaşadığı olumsuzluklar ataerkil toplum tarafından kadının kendi suçu olarak görülmekte, erkeğin kontrolünden çıkmasının bir bedeli olarak değerlendirilmektedir. Kadın bedeni, erkek nezdinde cinselliği çağrıştıran bir obje olarak görülmektedir. Beden üzerinden objeleştirilen kadın, ataerkil toplum tarafından aşırılık olarak değerlendirilen bir davranışta bulunduğunda (makyaj yapmak, etek giymek, süslenmek vb.) erkek tarafından dikizlenmekte ancak erkeğin bu eylemi toplum tarafından bir davranış olarak değil bir sonuç olarak değerlendirilmektedir. Çünkü kadının davranışı toplumun onayladığının dışında olduğunda erkek düzen sağlayıcı olarak bu duruma reaksiyon verir ve gerçekleştirdiği eylemlerle kadını baskılar, doğru yola sokar. Kadına uygulanan bu tarz eylemler şiddet olarak değerlendirilmektedir. Erkek tarafından gerçekleştirilen uyarma ve eleştirme gibi şiddeti içeren davranışlar kadın üzerinde gerekli tahakkümü oluşturamadığında şiddetin dozajı artarak devam eder. Toplumun kadın için yarattığı bu ortam bir noktada kadında öğrenilmiş çaresizliği doğurmaktadır. Kadın, toplumun dayattığı bu pasif yaşam biçimini kabullenmekte, sorunu kendinde arayarak toplumu haklı görmekte ve kendini suçlamaktadır. Aslında kadın üzerinde oluşturulan bu durum, bir noktada erkek egemen düzenin kadına uyguladığı şiddeti haklı kılmak ve gerektiğinde ardına saklanacağı bir kalkan olarak kullanmak için oluşturulmuş bir illüzyondan başka bir şey değildir.

Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) tanımına göre (2002: 5) şiddet, fiziksel üstünlüğün veya iktidar konumunun kasıtlı bir biçimde tehdit unsuru olarak veya fiili

anlamda kullanması sonucunda maruz bırakılan kişinin yaralanması, ölmesi, psikolojik zarara uğraması gibi durumlara yol açması veya açma ihtimali taşıması durumudur. Türlerine göre; fiziksel şiddet, cinsel şiddet, duygusal şiddet, ekonomik şiddet, siber şiddet vb. şeklinde ayrılır.

Polat'a göre (2016: 26) cinsel şiddet, cinsel eylem yoluyla zor kullanılarak işlenen bir suçtur. Saldırganın temel amacı cinsel bir yararlanmadan öte, mağdurun üzerinde egemenlik kurarak kontrol etmek, utandırmak, cezalandırmak, boyun eğdirmektir. Kadın bakış açısıyla cinsel şiddet, kişisel mahremiyet alanının rıza almaksızın işgal edilmesi ile duygusal, bedensel ve akılcı bütünlüğe kasıtlı olarak zarar verilmesi, beden bütünlüğünün bozulması şeklinde gerçekleşen bir saldırı türüdür. Kısaca cinsel şiddet, zor kullanarak bedenin kuşatılması şeklinde, aşağılayıcı ve düşmanca gerçekleştirilen bir şiddet eylemidir (Brownmiller, 1984: 491). Cinsel şiddet, fiziksel şiddeti de içinde barındırmanın yanında, bedenin herhangi bir yerine dokunma, cinsel içerikli sözlü saldırılar, duygusal tehdit, cinsel içerikli film izletme gibi geniş bir yelpazeyi kapsayan eylemlerin zor kullanarak yapılan her türlü cinsel davranışı içerir. Cinsel istismar, taciz ve tecavüz alt kategorileri olarak incelenebilmektedir. Tecavüz cinsel şiddetin bir türü olmanın yanında en ağır şeklidir. 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu'nun 102. Maddesinde yer alan cinsel saldırı suçlarından biri olan tecavüz ilgili maddede, bir başka kişinin vücut dokunulmazlığının ihlal edilmesi veya vücuda organ veya herhangi bir cisim sokularak bedenine fiziksel temasta bulunulması şeklinde tanımlanır (Mevzuat Bilgi Sistemi, 2020). Mehrhof ve Kearon'a göre (1971: 233) tecavüz, bir kişinin diğerine karşı kullandığı isteğe bağlı bir şiddet davranışından ziyade, güçlü sınıfın, güçsüz sınıfa uyguladığı etkili bir siyasi baskı aracıdır.

İlkel dönemlerden itibaren erkekliğin ispatlanması olarak görülen cinsel şiddet, kadınları bir meta olarak algılayan ve onları egemenlik altına almak amacıyla kullanılan toplumun yarattığı bir denetim mekanizmasıdır (Brownmiller, 1984: 372). Sanayileşmenin ve kentleşmenin sonucu olarak kadınların kamusal alanda yer almaya başlaması ve ev ekonomisinde aktif rol alması ataerkil yapının sürekliliğini ve erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyetini zorlaştırmaya başlamıştır. Toplumsal arada kalmışlıkla mücadele eden erkek artık ne kamusal alanda vazgeçilmezdir ne de kendini özel alana ait hissetmektedir. Bu durum erkek üzerinde bir buhran yaratmakta ve yeni düzen toplumu içinde tutunamayan bir konuma sokmaktadır. Egemenlik alanını kaybetme durumunun

yarattığı psikolojik çöküntü erkeği, kaybettiklerini kazanma yolu olarak farklı arayışlar içine itmektedir. Bundan dolayı ataerkil yapının devamını isteyen ve kadın üzerindeki iktidarını daha güçlü bir şekilde yeniden inşa etmeye çalışan erkek, kadın üzerinde fiziksel gücünü kullanarak şiddete başvurmaktan çekinmez. Şiddet, iktidar eksikliğinin ya da iktidarın yitirilme ihtimalinin oluştuğu anlarda ortaya çıkan korkunun bir ifade ediliş şeklidir (Sancar, 2009: 223).

1960'lı yılların son çeyreğinde gelişmiş batı ülkelerinde öğrenci hareketiyle paralel biçimde etkin olmaya başlayan kadın hareketi sayesinde kadına yönelik şiddet sorunu gündemde yer almaya başlamıştır. 1970'li yıllar öncesinde kadına yönelik şiddet genellikle yabancı bir kişi tarafından gerçekleştirilen saldırı ve tecavüz olarak sınırlı bir biçimde tanımlanmış, toplumsal bir sorun olarak ele alınmıştır (Avcı, 2019: 27). Kadın ve tecavüz ile özdeşleştirilen cinsel şiddet, bahsedilenin aksine her iki cinsiyeti de kapsayan, failin yabancı biri dışında akraba, komşu, arkadaş, eş gibi tanıdıkların da olabileceği bir eylemdir. Bir insan hakları ihlali ve suç olarak kabul gören kadına yönelik şiddet, Türkiye'de ise 1980'li yıllar ile birlikte toplumun gündemine giriş yaparak tartışmaya başlanmıştır. Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü'nün "Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması"na göre (2009) tüm dünyada 20. Yüzyılın son on yılında hızla etkinlik kazanan çalışmalarda, kadına yönelik şiddetin yaygınlığı, neden ve sonuçları hakkında dikkate değer oranda bilgilere ulaşılmıştır.

Türkiye'de kadına yönelik şiddet konusunda 2008 yılında KSGM'nin gerçekleştirdiği Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması'na göre, her on kadından dördü hayatının herhangi bir döneminde eşi veya birlikte olduğu kişi tarafından, fiziksel veya cinsel şiddete maruz kalarak mağdur edilmiştir (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2009). Türkiye'de kadınlara yönelik duygusal şiddet %44, ekonomik şiddet %30, fiziksel şiddet %36 iken cinsel şiddet %12 oranında görülür. Genç kadınların (15-24) araştırmadaki en yaşlı kadın grubuna (45-59) göre cinsel veya fiziksel şiddete maruz kalma oranı üç katı oranında daha yüksektir (Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, 2014). Şiddete en fazla maruz kalan yaşlılar, çocuklar ve kadınların aynı aile içerisinde bir arada yaşıyor olmaları sebebiyle aile içi şiddet kavramı tümünü kapsayıcı bir biçimde kullanılmaktadır. Aile içi şiddet, aile bireyleri arasında yaşanan ilişkiler düzleminde inceleniyor olsa da pratikte sıklıkla erkeğin kadına uyguladığı şiddet olarak karşımıza çıkmaktadır (Polat, 2006; 17).

Küresel bir sorun olan kadına yönelik şiddet, günden güne artış göstermektedir. Kadınlar, yaşadığı ülke, ırk, statü, sınıf, din, kültür fark etmeksizin toplumsal cinsiyet temelli şiddete maruz kalma olasılığı taşımaktadır. Her üç kadından biri hayatının herhangi bir döneminde fiziksel veya cinsel şiddete uğrayarak mağdur edilmektedir (WHO, 2021).

Tecavüz; korku, dram ve komedi gibi birçok film türüne konu edilmiştir. Cinsel şiddet türü olan ırza tecavüz olayları, genellikle sinema dünyasında erotik bir malzeme olarak yer bulmuştur. Sinema filmleri, yarattığı etki ve kullandığı somut temsil stratejileri ile egemen dünya düzenini meşrulaştıran ve yeniden üreterek inşa eden, kadınlık ve erkeklik rolleri açısından pekiştireç görevi üstlenerek, tecavüzün normalleştirilmesine katkı sunan bir araç niteliği taşır (Orta, 2013: 149).

1.2.2. Tecavüz Mitleri

Patriarkal değerler sistemi, erkeğe fayda getirecek biçimde rasyonalize edilmiş düşünce yapıları üzerinde şekillenmektedir. Tecavüzü meşrulaştırmayı hedefleyen tecavüz mitleri de bu yapının önemli bir parçasıdır. Stiebert'e göre (2020) tecavüz mitleri cinsel saldırı, tecavüzcüler ve tecavüz mağdurları hakkında oluşan önyargılar ve kalıplaşmış yanlış inançlarla ilgilidir. Burt'e göre (1980) ise tecavüz mitleri, fail, mağdur ve tecavüz olayı hakkında oluşturulan kalıp yargılardır. Hak ihlalini değersizleştirme, beden bütünlüğüne yönelik saldırıyı görmezlikten gelme ve tecavüze maruz kalan kişi üzerinde yaptıkları ve yapamadıkları üzerinden suçlamalarla psikolojik baskı oluşturmak gibi işlevleri vardır (Meşe & Güzelgün, 2016: 27). Tecavüz mitleri tecavüze maruz kalan kişi üzerinde fiziksel ve psikolojik olarak olumsuz bir etki yaratır. Tecavüz olayının gerçekleşmesinde mağdur olan kadının, üzerindeki kıyafeti, davranışları, hal ve tavırlarının davetkar oluşu gibi düşünceler üzerinden suçlandığı görülürken öne sürülen bir başka gerekçe ise kurbanın çekiciliğidir. Bu son gerekçe tecavüz failinin cinsel olarak uyarıldığında kendine hâkim olamayacağını ima eden bir alt metin olarak başka bir tecavüz efsanesini temellendirme çabasıdır. Bu gerekçeler ile failin tecavüz suçunu işlemesinde teşvik edici nedenlerin ortaya koyulma çabası, onun kusurluluğunu önemsizleştirilip haklılaştırılmaya, tecavüz suçunu hafife almaya hatta inkâr etmeye kadar gider (Bohner, Danner, Siebler & Samson, 2002: 257-258). Bu durum seksin erkek

için doğal bir ihtiyaç olduğu düşüncesi ile bu suçu işlemede özgür olduğu düşüncesini doğurur.

Kurt Weis'ın 1982'de gerçekleştirdiği bir çalışmaya göre tecavüz mitleri 5 tür altında toplanmaktadır. Bunlar:

- Kadınlar cinsel şiddeti tahrik etmektedir.
- Hiçbir kadına rızası dışında tecavüz edilemez.
- Kadınlar gizli gizli tecavüze uğramak istemektedir.
- Tecavüz içgüdüsel bir suçtur.
- Saldırgan bir yabancıdır (akt. Godenzi, 1992: 27,28).

Bu mitlerden ilki, kadınların giyim kuşamlarıyla, bakışlarıyla, sözleriyle ve davranışlarıyla erkekleri kışkırttığını ileri sürer. Gece yarısı yalnız sokakta olmak, kırmızı ruj sürmek, bir erkeğe samimi davranmak, bir erkeğin evine gitmek, açık ya da beden hatlarını gösteren kıyafetler giymek vb. tüm bu davranışlar tecavüzü çağırmak anlamına gelmektedir.

"Hiçbir kadına rızası dışında tecavüz edilemez" önermesini içeren ikinci mite göre, kadının direnç göstermesi halinde tecavüz eyleminin gerçekleşmesi mümkün olmadığını öne sürmektedir. Yani bir kadının tecavüze maruz kalmasının nedeni erkeğe direnç göstermemesi olarak tanımlanırken bu durumdan çıkarılan sonuç ise aslında onun da tecavüzü istediği şeklinde olmuştur. Bu durum da "Kadınlar gizli gizli tecavüze uğramak istemektedir" gibi başka bir mitin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu önerme kadınların da tecavüz eylemi sırasında cinsel doyuma ulaşabildiğini öne sürmektedir (Adıgüzel, 2019: 28-30).

"Saldırgan bir yabancıdır" mitinin iddia ettiğinin tam tersi olduğunu ortaya koyan birçok çalışma bulunmaktadır. Gölge ve Yavuz'un (2007: 9) Marmara Bölgesi'nde yedi ayrı cezaevinde hükümlü 109 erkekle gerçekleştirdiği bir çalışmaya göre, tecavüz eylemlerinin yaklaşık %71'inde saldırıya uğrayan mağdur ile failin olay öncesinde tanışıklığının olduğu görülmektedir.

Patriyarkal ideoloji, muhafazakarlıktan beslenmekteyken, muhafazakâr değerler de ahlak kurallarını belirlemektedir. Bu durum toplumun eylemlerini eril ahlak kodlarına göre şekillendirmiştir. Bundan dolayı erkek her türlü eylemi gerçekleştirme hususunda

kendinde hak görürken, tecavüz gibi ahlaki normlara bile sığdırılamayan bir eylemin bütün kusurları kadının üzerine yıkılmakta, tecavüze maruz kaldığında ilk fırsatta suç kadında aranmaktadır. Stiebert'e göre (2020) tecavüz mitleri cinsel saldırganlığı mazur göstermekte veya haklı çıkarmakta, tecavüz mağdurlarına yönelik gelişen düşmanlığı ve reddetmeyi kışkırtmakta ve kamu algısını ve cezai kovuşturmayı önyargılı hale getirmektedir. Bundan dolayı tecavüz mitleri tehlike arz etmekte ve tecavüz kültürünün desteklenmesine ve yayılmasına yardım etmektedir.

1.2.3. Tecavüz Türleri

Günlük hayat içinde kadınların farklı şekillerde uğradıkları şiddetin bir çeşidi olan cinsel şiddet; cinsel bir eylemde bulunmaya, istenmeyen cinsel sözler söylemeye, cinsel bir yaklaşımda ve/veya teklifte bulunmaya, bir kişiyi ticari gayeleri için cinsel olarak kullanmaya dair eylemlerin tamamı olarak ifade edilmektedir. Buradan yola çıkarak tecavüz; bireyler arasındaki ilişki türüyle veya mekanla sınırlı kalmaksızın her şartta bireye karşı doğrudan veya dolaylı bir şekilde ve kişiyi zorlayarak gerçekleştirilen cinsel eylem olarak tanımlanmakta, kişinin fiziksel olarak zorlanması, psikolojik olarak sindirilmesi, fiziksel olarak incitilmesi, şantaja uğraması gibi baskı ve zorlamanın her boyutunu ve derecesini içinde barındırmaktadır. Bunların yanında bu eylem, kişinin bilinç olarak durumu tahlil etmesinin mümkün olmadığı, onay veremeyeceği durumlarda da (uyuşturucu, alkol veya yatıştırıcı etkisi altındayken) gerçekleşebilmektedir (Jewkes, Sen & Garcia-Moreno, 2002). İnsanoğlunun yaşamı kadar eski bir tarihe sahip olan ve yine insanlık tarihi boyunca karşılaşılan bir şiddet türü olan tecavüz, bireyin hem fiziksel hem de ruhsal benliğine karşı işlenen en korkunç suçlardan biridir. Tecavüz eylemleri oldukça geniş bir kapsamda ve değişkenlik gösteren farklı koşullar altında meydana gelmektedir. Fail, mağdur ve olayın oluşturduğu denklem içinde gerçekleştiği şartlara, gerçekleşme şekline, fail-mağdur ilişkisinin kapsamına göre tecavüz türleri farklılık göstermektedir.

Bir cinsel şiddet türü tecavüz; fail için maskülenite, iktidar ve güç gibi farklı anlamlar taşıyan, mağdurda ise fiziksel ve ruhsal olarak büyük hasarlar bırakan travmatik bir olgudur. Fail ile mağdur arasındaki ilişki, gerçekleşme şekli, gerçekleştiği şartlar gibi farklı değişkenler tecavüz eyleminin anlamını, motivasyonunu ve yapısını değiştirmekte, bir noktada tecavüzün alt türlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Tecavüz türlerini incelediğinde karşımıza; "Tanıdık Tecavüzü", "Toplu Tecavüz", "Eş Tecavüzü", "Seri

Tecavüz", "Ödeşme Tecavüzü", "Takas Tecavüzü", "Cezalandırıcı Tecavüz", "Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü", "Statü Tecavüzü", "Gri Tecavüz", "Ev İstilası Tecavüzü", "Ensest", "Çocuk Cinsel İstismarı", "Kandırarak Tecavüz", "Hapishane Tecavüzü", "Savaş Tecavüzü", "Düzeltici Tecavüz", "Yasal Tecavüz", "Tören Tecavüzü", "Kolaylaştırılmış Tecavüz" şeklinde 20 farklı tür eylemin var olduğu görülmektedir.

Tanıdık tecavüzü ya da diğer adıyla "Randevu Tecavüzü" veya "Gizli Tecavüz"; tecavüzün en yaygın olarak görülen biçimlerinden biridir. Genellikle mağdur ile failin birbirini yakinen tanıdığı veya tanışık olduğu biri tarafından gerçekleşen tecavüz şeklidir (Peace over Violence, 2023). Bir tanıdıkla veya bir randevu sırasında istenmeyen cinsel girişimlerin ve/veya cinsel ilişkinin tanımlanması amacıyla kullanılan şemsiye bir terimdir.

Toplu tecavüz; iki ya da daha çok failin aynı mağdura cinsel saldırıda bulunmak amacıyla birlikte hareket etmesi olarak tanımlanmaktadır (Peace over Violence, 2023). Birden fazla kişinin ya da bir çetenin, fiziksel üstünlüğü elinde bulundurarak, eşit mücadele olanağına sahip olmayan kadına yönelik gerçekleştirilen saldırılarda erkeklerin bir kadını zorla ele geçirmeleri erkeklere mahsus zorbalık ideolojisinin çarpıcı bir kanıtıdır. Bu dengesiz durum erkekler arasındaki bağlılık ilişkileri ile saldırgan kimliklerinin bilinmediği toplu saldırı olaylarında kurbanın ırzına geçmenin yanında onu aşağılama arzusunu da ortaya koymaktadır (Brownmiller, 1984: 239). Toplu tecavüzlerde; yapılacak saldırıyı öncesinde planlamak, mağduru kolaylaştırıcı maddelerle (alkol, uyuşturucu, yatıştırıcı vb.) cinsel saldırıya uygun hale getirmek, cinsel saldırıyı bir gruba veya çeteye dahil olmanın ön koşulu olarak kullanmak, faillerden biri ile cinsel münasebeti olan bir mağduru hedef almak, karşılıklı rızanın olduğu bir cinsel münasebetin devamında mağdurun iradesi dışında ve rızası olmadan başkalarının dahil olmasını sağlamak gibi yaygın olarak görülen davranış biçimleri vardır (Peace over Violence, 2023).

Eş tecavüzü, bir ilişki (Evlilik, Sevgililik, Nişanlılık vb.) içinde olan iki kişi arasında gerçekleşen tecavüzü tanımlar ve genellikle istismarcı davranışlarla birlikte gelen bir cinsel şiddet alt türüdür (Peace over Violence, 2023). Partnerlerinin fiziksel istismarına uğrayan kadınlar çoğunlukla cinsel istismarına da maruz kalırlar. Ancak tecavüze uğrayan partner cinsel şiddetin her durumda fiziksel şiddeti içermediğini

anlayamaması veya gerekli mercilere başvurarak açığa çıkarmadıkları için bu durumun istismar olarak kabul edilmesini güçleştirmektedir.

Aynı fail tarafından farklı zaman ve mekânda, farklı mağdurlara gerçekleştirilen bir dizi tecavüz eylemini tanımlayan seri tecavüz, tecavüzün en çarpıcı şekillerinden biridir. Çoğunlukla saldırıların ürkütücü olması ve insanların korkularından yararlanmaya fırsat vermesi nedeniyle medyada sıkça kendisine yer bulur (Peace over Violence, 2023). Eş tecavüzü ve randevu tecavüzünde de partnere karşı tekrarlayan bir cinsel saldırı durumu bulunsa da bu durumun seri tecavüz olarak adlandırılması çok nadirdir. Çünkü seri tecavüzlerde farklı olarak birden fazla kurban bulunmaktadır.

İntikam tecavüzü veya kısas tecavüzü olarak da adlandırılan ödeşme tecavüzü, genellikle kadınlara uygulanan bir tecavüz türüdür. Bu tecavüz türüne dair vakalarda, bir grup erkek husumetli oldukları bir ailenin üyelerini (baba, erkek kardeş vb.) cezalandırmak ya da kendilerine karşı gerçekleştirilen bir eylemin kısası olarak eylemi gerçekleştiren kişilerle ödeşmek amacıyla ailenin bir bireyi olan kadına (anne, kız kardeş vb.) tecavüz edilmesi durumudur (UN Women, 2012: 27). Ödeşme tecavüzü örnekleri genel olarak hısımlar arası anlaşmazlıklar sırasında ve sonrasında gerçekleşir ve yaşanan anlaşmazlıkların çözümlenmesi yolunda kabul edilebilir bir süreç olarak görülmesi ve toplum nezdinde bir intikam alma durumu veya nefsi müdafaa olarak yorumlanması sebebiyle genellikle bu tecavüzün cezasız kalan ve göz ardı edilen bir tür olduğu görülür (UN Women, 2012: 27).

Takas tecavüzü, failin cinsel birleşmeyi mağdura karşı bir pazarlık aracı, dayanışma jesti ya da uzlaşım yolu olarak talep etmesi ve kullanması sonucu ortaya çıkan tecavüz türüdür (Rozée, 1993: 507). Kadın bedeninin bir ödeme aracı olarak kullanılması ve bir borç, hizmet karşılığında kadının meta gibi değerlendirilerek takas unsuru haline getirilmesi sonucu toplumlarda sıkça rastlanan bir tecavüz türü olarak karşımıza çıkar.

Cezalandırıcı tecavüz genellikle kadının, yalnızca erkeğe ait bir ayrıcalık olarak görülen davranışlarda bulunması, erkeğin otoritesini zedelemesi, kendisine erişim hakkı olan bir erkeği reddetmesi veya küçümsemesi, küçük düşürmesi ya da kocasının hataları nedeniyle eril bir tepki olarak ortaya çıkan ve kadının bir ceza aracına dönüşmesine sebep olan tecavüz türü olarak adlandırılır. Disipline etmek ya da cezalandırmak amacını

taşıyan her türlü genital temasın içinde olduğu bir tecavüz türü olarak karşımıza çıkar (Rozée, 1993: 508).

Kaçırma (hırsızlık) tecavüzü, cinsel amaçlar doğrultusunda bir kadının yaşadığı ortamdan isteği dışında alıkonularak tecavüz edilmesi durumu için kullanılmaktadır (Rozée, 1993: 508). Kaçırma (hırsızlık) tecavüzü kadınların birer nesneymişçesine köle, cariye, fahişe ya da savaş ganimeti olarak ele geçirilmesini, çalınmasını, yağmalanmasını, gece gündüz ve gizlice cinsel birlikteliğe zorlanmasını kapsamaktadır.

Statü tecavüzü, bireyler arasında kabul edilmiş rütbe, seviye farklılıklarının olduğu bir ortamda, bu farklılıkların bir sonucu olarak mağdur tarafından tercih edilmeyen her türlü cinsel eylemi ifade etmekte ve efendi ile köle, şef ile klan kadını, soylu ile halktan biri veya rahip ile cemaat üyesi arasındaki statü farklılığının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Rozée, 1993: 510). Günümüz kapitalist dünyasında da bu tarz farklılıklardan kaynaklanan statü tecavüzleri sıkça görülmektedir. Patron ve sekreter, gardiyan ve mahkûm, zengin ve fakir gibi statü ayrımları içinde bu tecavüz türü sıklıkla görülmektedir.

Gri tecavüz; mağdur ile fail arasındaki rızanın kuşku uyandırıcı, belirsiz ve/veya yetersiz olduğu, tecavüzün yasal olarak tanımlanan şeklini tam olarak karşılamayan cinsel ilişki durumlarına halk arasında verilen isimdir. Randevu tecavüzünden farklı olarak bu tecavüz türü, rıza ile inkâr olguları arasında bir noktada olması ve genellikle iki tarafın da kimin ne istediğinden tam olarak emin olamaması nedeniyle tespiti ve anlamlandırılması bakımından daha zor ve karmaşık bir yapıdadır (Sessions-Stepp, 2007).

5237 sayılı Türk Ceza Kanunu'nun 116. maddesine göre (Mevzuat Bilgi Sistemi, 2020) konut dokunulmazlığının ihlali veya haneye tecavüz, bir kimseye ait olan konuta veya o konuta ait herhangi bir eklentisine sahibinin rızası olmadan giriş yapmak veya rızasıyla giriş yaptıktan sonra sahibin talebine rağmen buradan çıkmama eylemidir. Bu tarz bir eylemde genellikle failin bir suç unsurunu (hırsızlık, saldırı, cinsel saldırı) gerçekleştirme niyeti bulunur. Suçu işlemeye iten ilk motivasyon sonucu eylemin oluşturduğu durum ve koşullar fail açısından alt motivasyonların oluşmasına sebebiyet verir. Failin haneye tecavüz eylemini gerçekleştirmesine neden olan suç unsurları amacın yanında birer alt sonuçlar olarak da doğabilir. Bu sebeple haneye tecavüz olaylarında,

failin hane sakinlerine uyguladığı her türlü cinsel eylem ev istilası tecavüzü olarak değerlendirilmektedir (Peace over Violence, 2023).

Ensest, evlenmenin kanunen yasak olduğu derecelerde akraba ilişkisi olan kişiler arasında gerçekleşen cinsel ilişki ya da türevlerini kapsayan bir cinsel saldırı türü olarak tanımlanmaktadır (Helping Survivors of Sexual Abuse & Assault, 2023). Ensest eylemler genellikle nadir olarak raporlanan cinsel suçlardan olduğu için ensest ile ilgili çalışmalar çok yaygın görülmemekle birlikte, ensest vakalarında en çok görülen mağdur-fail ilişkileri genellikle yaşlı erkek akrabalar ile genç kadınlar arasında gerçekleştiğini göstermektedir. Ensest mağdurları genellikle şiddetli bir utanç yaşarlar ve bu durum da yaşadıkları olayı gizleme konusunda baskı hissetmelerine neden olur. Bunun en temel sebebi, aile üyelerinin suçlamalarına, öfkelerine maruz kalmaktan veya aile dinamiklerine zarar vermekten çekinmeleri olduğu düşünülmektedir (Helping Survivors of Sexual Abuse & Assault, 2023). Ensesti tanımlayan önemli etmenlerden biri kan bağı olarak değerlendirilse de bazı toplumlarda kan bağı olmayan akrabalarla (enişte, üvey baba, üvey kardeş vb.) gerçekleşen ilişkiler de ensest olarak sınıflandırılmaktadır. Bu durum bir noktada kültürel olarak da değişim göstermektedir.

Çocuk cinsel istismarı, reşit olmayan birey ile gerçekleştirilen cinsel eylemlerin tümünü kapsayan bir tecavüz türüdür (Peace over Violence, 2023). Genel olarak bu tarz cinsel eylemlerde, mağdur olan çocuğun herhangi bir şekilde cinsel eyleme rıza gösterme durumu olamayacağı için bu tarz durumlarda rızaya bakılmaz. Keza bu tarz bir cinsel eylemin sonucunda mağdur üzerinde yıllarca iyileştirilemeyecek, kalıcı, fiziksel ve ruhsal hasarlar meydana gelecektir. Bu tür tecavüz eylemlerini mağdur ile fail arasında sadece fiziksel temastan ibaret olarak değerlendirmemek gereklidir. Cinsel içerikli telefon görüşmeleri, kısa mesajlar ya da dijital etkileşimler; bedensel temasa geçmek (ellemek, okşamak); teşircilik; reşit olmayan birinin yanında mastürbasyon yapmak ya da onu buna zorlamak; vajinal, oral ya da anal dahil olmak üzere reşit olmayan biriyle her türlü cinsel ilişkiye girmek; çocukların pornografik görüntülerini elde etmek veya filmlerini üretmek, sahip olmak veya paylaşmak; bir çocuğun duygusal ve/veya fiziksel sağlığına zarar verecek herhangi bir cinsel davranışta bulunmak gibi çocuk cinsel istismarının bazı biçimleri bulunmaktadır (Peace over Violence, 2023).

Kandırarak tecavüz, mağdurun rıza göstermeyeceği bir cinsel eyleme fail tarafından kandırılarak katılmaya ikna etme durumudur. Kandırarak tecavüz genellikle 6 alt başlıkta incelenmektedir. Bunlar:

a) Hileli tedavi, fail tarafından cinsel avantaj elde etmek ve mağduru kandırmak için kullanılan hileli tıbbi, psikolojik, psikiyatrik ve dini tedavi yöntemlerini ifade eder.
b) Cinsel taklit, failin cinsel eylemde bulunabilmek için hileli bir şekilde başka biri gibi davranması durumunu ifade eder.
c) Cinsel dolandırıcılık, failin savunmasız insanların hedef aldığı ve herhangi bir sektörde görev alan temsilcileri ve yapımcıları taklit edip dolandırarak cinsel avantaj elde ettiği durumları ifade eder.
d) Cinsel hırsızlık, para karşılığı cinsel ilişkinin iki tarafın rızası ile gerçekleştiğinin düşünüldüğü durumlarda görülür. Fail mağduru bu duruma ikna eder, birliktelik yaşanır ve akabinde fail mağdura ödeme yapmayı reddederek kandırmış olur.
e) Yetkinin kötüye kullanımı, bir kişinin cinsel avantaj elde etmek amacıyla mesleki ve sosyal gücünü kötüye kullanması sonucu ortaya çıkar.
f) Cinsel Gasp, failin resmi olarak yetkili bir pozisyona sahip olmadığı halde mağdur ile olan ilişkisinden gelen gücü istismar ettiği durumlarda ortaya çıkar (Mullen, 2018: 1035-1037).

Homofobik tecavüz olarak da bilinen düzeltici tecavüz, "sapkın" bir davranışı ya da cinsel yönelimi düzeltmek amacıyla eşcinsel olan veya öyle sanılan insanlara uygulanan cinsel eylemlere denir. Genellikle daha kapsamlı bir cinsel şiddet zincirinin bir parçası olan bu tür saldırılar, genellikle kadın düşmanlığına kadar giden ve kadınlara dair saygı eksikliğinden kaynaklanan öfkenin homofobi ile birleşmesi sonucu ortaya çıkar (UNAIDS, 2015: 6).

Yasal tecavüz; yaşına bakılmaksızın bir kişinin, yasalara göre rıza gösterebilecek yaşın altında olan bir kişiyle rızaya dayalı cinsel ilişkiye girmesi sonucunda meydana gelen suçu tanımlamakta, yani diğer bir deyişle, yaşları yasanın belirlediği kritere uygun olsa yasal olacak olan kişilerin arasında gerçekleşen cinsel ilişkiyi ifade etmektedir. Bu tür tecavüzlerde fail bir yetişkin veya erkek olabildiği gibi bir kadın veya çocuk da olabilmektedir. Bunun yanında bireysel yaşlara ek olarak, özellikle öğretmen, spor koçu

gibi belirli bir otoriteye sahip kişiler tarafından öğrencileri ile gerçekleştirdikleri cinsel eylemleri de kapsamına almaktadır (Troup-Leasure & Snyder, 2005: 2).

Tören tecavüzü, bekaret testi ve kızlık bozma ayini gibi toplumun gelenek ve görenekleri ile şekillenmiş çeşitli törenler ile kadının rızasının yok sayılarak katılımının zorunlu tutulduğu ve cinsel birleşmenin törenin bir parçası olduğu rızasız cinsel birleşmeleri ifade etmektedir. Özellikle bekaret testleri, kadının seçim yapamayarak sessiz kaldığı ve genellikle boyun eğdiği bir güç unsurunu temsil eder. Bekaret testinin ardından gelen ve kızlık bozma ayininin bir gereği olarak görülen kızlık zarı kanının katılımcılara alenen gösterilmesi geleneği, yeni gelin olmuş mağdurların düğün gecesinde zorla, aceleyle ve acı verici bir şekilde cinsel ilişkiye girmesini gerektirmektedir (Rozée, 1993: 509).

Kolaylaştırılmış tecavüz veya uyuşturucunu kolaylaştırdığı cinsel saldırı, bir bireyin alkol ya da uyuşturucu madde yardımıyla rıza gösterme becerisinin saf dışı bırakılarak cinsel faaliyete zorlanması olarak tanımlanır ve sevgili, arkadaş, dost ya da yabancı herhangi birinin fail olabileceği ve herkesin başına gelebilecek bir tecavüz türüdür. Alkol uyuşturucu ve yatıştırıcı gibi kolaylaştırıcı maddeler mağdurun direnme kabiliyetini engelleyeceği ve saldırıyı hatırlamasını önleyebileceği için fail tarafından cinsel saldırı sırasında kullanılmaktadır (DEA, 2017: 3).

1.2.4. Sinemada Tecavüz Temsili

Cinsellik, insanlık tarihi boyunca evcilleştirilmeye ve kontrol altında tutulmaya çalışılan, günümüz toplumlarında ise boş zaman etkinliği ve endüstrinin en önemli ilgi alanlarından olan, reklamlar başta olmak üzere satılmak istenen her ürünü tanıtmak için kullanılan bir olgu haline gelmiştir. Cinselliğin haz üreten ve talep gören bir unsur olduğunun keşfedilmesiyle kapitalist toplumlar cinselliği, ürünlerinin pazarlanmasında satış stratejisi haline getirmeye başlamıştır. Bedenin metalaştığı bu süreç içinde kapitalistlerin motto olarak benimsediği sex sells (seks satar) söylemi etrafında üreticilerin ürünleri şekillenmiştir (Soydan, 2019: 19). Kapitalist pazarda geniş yer bulan cinsellik ile cinsiyetler arasındaki ilişkiler ve fanteziler piyasa tarafından düzenlenmeye çalışılmıştır.

Sinema sektörünün erkek egemen görüş etrafında şekillenmesi, kadın bedeninin bir meta olarak konumlandırıldığını ve istisnalar dışında genellikle içeriklerinin eril şiddet bağlamında oluşturulduğunu göstermektedir. Erkeğin güçlü, ezici taraftaki konumu karşısında kadın itaat eden rolü üstlenerek kalıplaşan temsilleri, erkeğin aldığı hazzı birincil sırada öncelerken, kadına ise orgazmı zorunlu bir unsur olarak kılmaktadır. Cinsellik ve cinsel eğitimin tabu olduğu toplum yapılarında, bireyler cinselliği filmlerde yer aldığı bozuma uğratılmış şekliyle gerçek hayatlarına kopyalayarak öğrenme eğilimi gösterir. Toplumun kadına biçtiği cinsiyet kalıbına göre kadın, erkeğinden memnun olmak zorunda bırakılırken aynı zamanda erkeğini memnun etmekle yükümlü hale getirilmiş, bu sorumluluklarını yerine getirmediğinde ise eril şiddete maruz kalarak cezalandırılmıştır (Arslan, 2022). İzleyici, şiddet dolu içeriklerden tiksinti duysa dahi haz almaya devam ederek her dönem ilgisini sürdürmüş ve hatta içerdiği şiddet öğesini gerçek hayatta da uygulayarak deneyimlemekten geri durmamıştır. Sinema filmlerinde yer alan gerçek dışı çarpıtılmış cinsel deneyimi izleyen erkek bunu gerçek hayatta uygulamaya çalıştığında kaygılanmış ve hayal kırıklığına uğramış, bundan da kadını sorumlu tutarak suçlamıştır.

Kitle iletişim araçları, içeriklerinin birçoğunda ticari kaygılar nedeniyle (izlenme oranı/ tiraj) izleyicilerin ilgi gösterdiği şiddet türlerine yer vermektedir. Görsel ve işitsel anlatılarda yer verilen özellikle bedenin bütünlüğünün parçalanmasını amaçlayan, kasıtlı ve bilinçli olarak uygulanan şiddet biçimlerinin, izleyici kitle üzerinde nasıl bir alımlama yaratacağı konusunda bakış açısı geliştiren Baudrillard (2004) ve Sontang (2004) bu durumu "şiddetin pornografisi" olarak tanımlar. Bu tanımlama cinselliğin açıkça sunulduğu çeşitli medya içeriklerinden ziyade daha geniş bir anlam ifade ederek acı çeken bedenlerin seyirlik olarak yer almasının ve bunun izleyici tarafından alımlanmasının da pornografik bir anlatı olduğu anlamını barındırır. Şiddet eyleminin keyif veren boş zaman eğlencesi olarak gösterime sunulması karşısında izler kitlenin aldığı haz duygusu belirleyici olmaktadır. Sinema, alternatif bir gerçeklik yaratarak, hayatın karmaşasından uzaklaşmak isteyen izleyicinin, günlük yaşamı içinde karşılaştığı olumsuzlukları dolaylı yoldan deneyimlemesine imkân veren yönü nedeniyle, bir kaçış ve rahatlama aracı olarak işlev görür. Bu yönüyle sinema, gerçeklikte yok olan şeyleri imgeler yoluyla temsil ederek var edebilmektedir. Sinema endüstrisi içinde ticari bir yapı olarak yer alan maddi aşırılık ve cinsellik içeren görüntülerin bir benzeri olarak şiddet de güçlü hayal dünyasına

dayanan ticari yapının içindeki bir unsurdur. İnsanların içsel derinliklerinde yer alan bu hayaller, arzu ve korkularla ilişkili olarak ilgi alaka ve popülerlik kazanmaktadır (Trend, 2007 :19). Sinema ve gerçeklik arasındaki bu ilişki döngüsü, cinsel şiddet ve tecavüz içeren filmlerin popüler hale gelmesinin nedenlerinden biri olabileceği varsayımını doğurmaktadır.

Kapitalizmin ürünleri, insanlara keyif ve haz veren şeyleri fark ederek tüm üretimlerini bu yönde sürdürmüştür. Medya içeriklerine insanların ilgisine göre yön vermiştir. Reklam ve filmler yeni bir beden imgesi inşa etmiş, bu yeni inşa edilen imge ile beden sömürülmeye başlamıştır. Cinsellik ve şiddetin bir pazar haline gelmesi ile birlikte sektör bu alanda yatırımlarını arttırmıştır. İnsan bedenini, cinselliği ve sanatı sömürülecek bir kar gütme aracı olarak gören egemen düzenin araçları, şiddet ve cinselliğe yönelik izler kitlenin ilgisinin yoğun olması nedeniyle, anlatılarında cinsel şiddet türü olarak tecavüze önemli ölçüde yer vermiştir.

İstismar/sömürü türünün bir alt türü olan tecavüz/intikam filmleri Batı dünyasında özellikle 1970'li yıllar ile beraber literatürde geniş oranda üzerine araştırmalar yayınlanan bir alan olmuştur. Sinema filmlerinde tecavüz eylemi, genellikle kadın/kurban karakter açısından büyük bir değişikliğin başlangıç adımı olarak yer alır. Kadın/kurban, olay anına kadar pasif, güçsüz veya içinde bulunduğu ortama bağlı özelliklerde karakterize edilirken, yaşadığı tecavüz olayı sonrası bir uyanış ile harekete geçerek güçlü, özgür, korkusuz özellikler taşıyan karaktere dönüşür. Bu yansıtma şekli bir taraftan anlatısında, yaşadığı şiddet sonucu kurbanın tutumunu hikâyeleştirirken diğer taraftan bedenin istismarını kadının özgürleşmesinin bir bedeli olarak tehlikeli bir temsil etme eğilimi gösterebilir (Yakın, 2022: 74).

1.2.5. Tecavüz Sahnelerinin Estetize Edilmesi

Sinemada, teknik görüntü, oyunculuk, sahne dövüşü, ses ve müziğin kullanımı, hareket ve zaman imgeleri gibi sinematografik öğelerin ortaya koyduğu sahnelerin kurgu ile yeniden yorumlanması unsurları birbirinden bağımsız biçimi oluşturan disiplinlerdir. Gerçek olana en benzer şekilde dahi yapılan saptamada insanın zihni onu estetik bir form olarak algılama ve yorumlama eğilimi gösterir. Kuleshov bir kurgu denemesi yaparak farklı zaman ve mekânlarda çekilen görüntüleri anlamlı biçimde birbiri ardına sıralayarak

farklı bir öykü anlatısı inşa edilebileceğini ortaya koyar. Böylece filmsel anlatının birleştirilerek ortaya çıkmasına yaratıcı coğrafya adını vermiştir (Monaco, 2002: 380). Kameranın, kadrajı dışında kalan alanların reddinden ortaya çıkan soyutlama ile birlikte gerçekliğin bir parçası olan estetik nesnelere odaklanması, sinematografik olarak sunulan nesneleri ve alanları kaçınılmaz olarak başkalaştırmaktadır. Retina üzerine yansıyan görüntüde bir nesnenin imgesinin oluşma aşamasında, somut nesnenin katkısı olduğu kadar gözlemi yapan kişinin dâhil olduğu çevresel koşulların katkısı da önemli bir parçadır. Bu iki bileşenin bir araya gelmesi, nesneyi oluşturan parçaların tamamlayıcı bütünleri nedeniyle algısal süreçte ayrılmasını sağlar. Nesneyi oluşturan örgütsel yapının (parlaklık, renk değeri, şekil, büyüklük vb.) belirginliğinin yetersiz olması durumunda algı, nesneleri kendi bağlamlarından soyutlayabilmekte, tüm öğeleri örgütlü bir yapı biçiminde bütün olarak kavramaktadır (Arnheim, 2007: 57). Yani görmek, sadece retinada oluşan öğelerin oluşturduğu bir algılamadan ziyade, kişinin zihinsel oluşumu, kavrama gücü, bağlamlar arasında ilişki kurması unsurlarının bir araya gelmesinin bir sonucudur. Bu sayede tamamlayıcı bütünsel bir etkileşim gerçekleştirerek zihinsel işlev aracılığıyla, bozuk veya eksik bir nesne telafi edilmekte, nesnelerin gözle görülenden daha iyi algılanması sağlanabilmektedir.

İnsanoğlu geçmişten beri mükemmele yakın hareketsiz resimler yapmakta oldukça ustalaşmış ancak günümüze kadar gelen süreçte devinimi devinim ile sunmayı ve bu yolla ürettikleri resimlerden kolayca elde edebileceği yeniden üretimler gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Sinemada da bu durum farklılık göstermez. Çünkü devinimi devinim ile gösterdiğini düşündüren yapı aslında hareketsiz karelerin sıralı bir şekilde bir arada sunulması sayesinde yaratılan bir yanılsamadan ibarettir (Arnheim, 2002: 139). Kameraman yardımıyla bir yönetmen, objenin film karesinde nasıl gösterileceğine karar verme gücünü elinde tutmaktadır. Sinemanın en önemli estetik imkanlarından biri olan bu durum sayesinde yönetmen; ışıkların nasıl yerleştirileceğine, gölgenin nereye düşürüleceğine, dış çekimlerde kameranın nasıl yerleştirileceğine ve süzgeçlerin ışığı nasıl alıp yansıtacağına göre; bir objenin çok parlak veya çok koyu görünmesini sağlayabilir, objeyi ortamla eşitleyip soyutlayarak dikkati başka yere çekebilir veya ortamın zıttı olacak şekle getirip kontrast yaratarak dikkati bu objeye çekebilir (Arnheim, 2002: 61). Bu tarz bir özgürlük alanı yönetmenin öznel bakış açısını ve ifade biçimini kuvvetlendirirken, üretilen filmlerin de gerçekçiliğe yaklaşmasına katkı sağlamaktadır.

Keza Eisenstein'e göre filmler; aynı müzikteki notaların ve bireysel deneyimlerin ritmik ve tematik olarak oluşturduğu zengin içerikler gibi, dikkat çeken karelerin bir toplamı haline getirilebildiği takdirde sanat olarak değerlendirilebilir ve varoluşunu sürdürebilir (Andrew, 2010: 111).

Geleneksel Türk sanatlarında birey önemli bir noktaya konulmaz. Önemli olan toplumun benimsediği görüş ve davranışları temsil eden arketiplerin betimlenmesi ve bunu destekleyen toplumsal aklın yansıtılmasıdır. Bundan dolayı öğretici bir estetik anlayış baskındır ve bu sayede ideolojik beklentilerine tatmin arayışında olan ve buna alışkanlık geliştirmiş bir sanat tüketicisi meydana getirilmiştir (Büyükdüvenci & Öztürk, 2007: 46). Estetik kavramı tüm sanat dallarında yaşam içindeki güzel olanın kuramsal biçimde araştırılmasını ifade etse de gündelik yaşamda insanda güzel değeri taşıyan, heyecan ve haz duygusu yaratan şeyler için de kullanılır. Sinemada yer alan şiddet içeriklerinin sunumunda beden bütünlüğünün parçalandığı sahneler ve görseller de bu anlamda estetize edilerek sunulmaktadır. Bunun temel nedenlerinden biri izleyici kitlenin şiddet içeriklerine karşı eğilimi ve ilgi göstermesidir.

Geleneksel sinema dili ve estetiği; hikâye merkezli anlatıya sahip, filmin sonu açık kalmayan, filmin kahramanıyla kolayca özdeşleşim kurulabilen, izleyicinin beklentilerine yanıt vererek onu pasif kılan, geleneksel bir anlayış üreten, star kahramanlara dayalı bir anlatı dilini kullanir. Hollywood sineması bu anlatı dilini, melodramdan romantik komediye kadar tüm anlatılarında yaygın olarak üretir. Geleneksel anlatıda kadın fetişleştirilerek nesne konumuna indirgenir, beden kamera çekimi ile parçalanarak güzelliği öne çıkartılır. Genelde bu filmlerin giriş, gelişme veya sonuç bölümlerinin bir yerinde kadın, erkek karakter tarafından cezalandırılan ya da kurtarılan bir kurban haline dönüştürülür (Büyükdüvenci & Öztürk, 2007: 45).

Mulvey'e göre (1975: 713) seyirci, bir filmi izlemekten veya bir filme bakmaktan röntgenci bir haz duyar. Freud'a göre skopofili[1] (gözetleme), yasak ve erotik olana duyduğu görme isteğine, yani röntgenciliğe dayanan ve temelini erkeğin arzusundan alan bir olgudur. Sinema salonunu kapalı ve karanlık bir yer olması nedeniyle ana rahmine benzeten Freud, buradan hareketle sinemanın yasak röntgenci bir bakış için izleyiciye

[1] Skopofili, bakışın haz uyandıran boyutunu ifade etmektedir. Bazı durumlarda sağlıksız olarak kabul edilen skopofili, Freud'a göre görme becerisiyle doğan her çocukta var olan temel ve ortak bir insani dürtüdür (Rio, 2012).

kusursuz bir alan oluşturmaktadır (Öztürk & Akbulut, 2022: 1053). Mulvey'e göre skopofili (gözetleme) olarak adlandırılan bakışın sağladığı haz erkeğe ait bir hazdır ve iki şekilde yönetilebilmektedir. Bunlardan ilki skopofilik zevkin cinsel çekicilik ile ilişkilendirildiği voyörizm[2] (röntgencilik), diğeri ise narsistik özdeşleşme ile ilişkilendirilen skopofilik zevktir. Kadın, bakışın etkin denetleyicisi olan erkeğin bakışına takdim edilip ona haz vermek amacıyla teşhir edilirken bir yandan da iğdiş edilme korkusunun bir işareti olarak tehdit unsuru haline getirilir. Kadını kurban konumunda sergileyen, bakışın objesi haline getiren, seyirlik bir araç yapan klasik anlatı sinemasına göre bakmak, arzulamaktır. Freud'a göre gözetlenen; kadın, güçsüz, edilgen, sergileyen ve utanan; gözetleyen ise erkek, etkin, güçlü, seyreden ve cezalandırandır. Röntgenciliğin cezası ise Oedipus'tan beri bilinen bir çeşit iğdiş etme eyleminin temsilidir. Erkek bilinçdışı bu iğdiş edilme korkusundan iki şekilde kaçabilmektedir. Bunlardan ilki suçlu objenin değersizleştirilmesi (kadının kötü yola düşürülmesi), cezalandırılması (kadının öldürülmesi) ya da kurtarılması (kadının evlendirilmesi veya kötü adamların elinden alınması) ve onunla ilişkilendirilen ilk travmanın tekrar yaşanmasıyla aklı meşgul tutmak (kadını soruşturmak, gizemini ortaya çıkarmak); diğeri ise takdim edilen objenin kendini tehdit yerine teşvik edici bir fetiş haline getirerek iğdiş edilme korkusunu tümüyle ortadan kaldırmaktır. Özellikle ikinci yol, yani fetişistik skopofili, objenin fiziki güzelliğini yücelterek kendi başına tatmin edici bir şey haline getirir. Birinci yol olan voyörizm ise sadizm ile ilişkilidir. Zevk, suçu kesinleştirilen kişinin cezalandırılması veya affedilmesi üzerinden kontrol altına alınıp boyun eğdirilmesiyle sağlanmaktadır (Öğüt, 2009: 204, 208).

Sinemada seyirciyi etkilemek, filmin dünyasının içine almak ve onunla bütünleştirerek oraya aitmiş hissi yaratmak, içinde var olan kahramanlar ile empati kurmasını ve onları kendisiymiş veya aile üyelerinden biriymiş gibi benimsemesini sağlamak amacıyla yönetmenler belirli tekniklerden yararlanarak filmleri estetize ederek çekici hale getirmeye çalışmışlardır. Bu teknikler incelendiğinde; "Öznel Kamera Açısı",

[2] Voyörizm (voyeurism) aslı Fransızcada "görmek" anlamına gelen "voir" kelimesinden türemiş bir sözcüktür. Dilimizde argo bir tabir olarak kullanılan "röntgencilik" ve "dikizcilik" kelimeleriyle aynı anlama sahip olan voyörizm, bir kişiye gizlice, ilgi ve merak içeren şekilde bakmak anlamında kullanılmaktadır. Fransızcada saf bir bakışı ve görmeyi tanımlayan bu sözcük dilimizde suç unsuru ve sapıklık olarak ifade edilen bir anlam kazanmıştır (Can, 2018: 14; Yurdigül & Elitaş, 2017: 133).

“Nesnel Kamera Açısı”, “Dikizci (Röntgen) Kamera Açısı”, “Müzik”, “Aydınlatma”, “Mekân ve Nesne” gibi farklı sinema tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Öznel kamera izleyicinin bakışının kişisel bir bakış açısıyla yani kahramanın gözüyle örtüştürülmesidir. Bu tarz çekilen karelerde seyirci olay örgüsünün bir parçası olarak sahneyi kişinin gözünden izler. Seyirci olayları sadece duyguları, düşünceleri ve bilgileriyle kahramanın bakış açısından görmekle kalmaz, doğrudan kahramanın kendisi olmuş olur. Bunun yanında seyirci, sahnede bulunan herhangi biri direkt olarak kameraya baktığında oyuncu ile arasında göz göze bir ilişki kurulur ve seyirci sahnenin içine katılmış olur (Mascelli, 1998: 14; Sözen, 2008: 584; Gürses, 2010: 13).

Nesnel kamera; seyirciyi bir gözlemci olarak olayın dışında tutan ve tarafsız bir bakış açısında bırakan bir kamera çekim biçimidir. Kameraman ve yönetmen tarafından buna izleyici bakış açısı da denilmektedir. Nesnel kamera açıları kişiliksizdir. Olayı tarafsız bir açıdan ele aldıkları ve herhangi bir bakış açısını kullanmadıkları için öznel kameradan farklı bir yapıdadır. Çekim sırasında kamera karşısındakiler kameraya karşı tepkisiz kalır, objektife bakmaz ve kameranın farkında değilmiş gibi davranırlar. Bu tarzdaki çekimlerde en önemli ölçüt, izleyicinin ne anlatıcıyla ne de olay kahramanlarından biri ile kendisini bağdaştırmak veya özdeşleştirmek zorunda kalmaması, duruma ve içeriğe tarafsız kalabilmesidir. Nesnel kamera türüne belgesel tarzı örnek olarak gösterilebilir (Mascelli, 1998: 13-14; Sözen, 2008: 584; Gürses, 2010: 13).

Sinemayı oluşturan en önemli etmenlerden biri “göz”dür. Görme eylemini sadece kişinin görebilme yetisi olarak yorumlamak basite indirgemek olarak yorumlanabilir. Çünkü görme eylemi sadece saf görüntünün beyne aktarılmasından ziyade; kişinin deneyimleri, düşünceleri, duyguları gibi bireye özgü olan ve onu özel kılan alanların, gördükleri ile birleşmesi sonucu anlamlanması, beynin bir harman oluşturması, sübjektif bir verinin ortaya çıkması olarak değerlendirmesi gerekir. Zizek’e göre (2010: 27) bir şeye doğrudan bakarak onu sadece görmüş oluruz. Oysa arzu ve endişe gibi içsel motivasyonlarımız ve duygusal durumumuz bu bakışa dahil olduğunda yani “yamuk baktığımızda” olumlu veya olumsuz bir anlam kazanmış sübjektif bir görüntü sunar. Kamera ve göz arasındaki ilişki bakma ve görme eylemini anlamlandıran bir yapı olsa da özellikle modern dönemde göz ve bundan doğan gözetleme, arzunun üretimi ve fantezi unsuru olarak önemli hale gelmesiyle sinemada bir tür röntgenleme olgusunu ortaya

çıkarmaktadır. Özellikle televizyon ve sinemada üretilen içerikler ile mahremiyet olgusu ortadan kaldırılarak toplum bir tür röntgenciliğe doğru yönlendirilmiştir (Erkan, 2018: 208). Buradan yola çıkarak dikizci (röntgen) kamera açısı; gizli yapılan gözetleme eyleminin uzak mesafe, çalıların arası, karanlıkların arası, kapı deliği gibi öğeler kullanılarak belirli bir mesafeden çerçevelenen görüntü aracılığıyla yansıtılan, kahramanın dikizleme pratiğine seyirciyi de dahil eden bir yöntemdir.

Kurgunun bir özelliği olarak gerçek hayatta yeri olmayan ve gerçeklikten uzak kalan, bundan dolayı yapımı gerçek dışı bir yere götürme yetisine sahip bir öğe olan müzik, yapıma etkileyicilik katar; yapımdaki karakterleri, olayları ve tasarıları anlatır; sahneleri destekler, anlamlandırır ve sahneler arasında geçişe yardımcı olur. Bunların yanında sahnedeki atmosferi gözler önüne serer ve güçlendirir (Gürses, 2010: 9).

Aydınlatma, bir televizyon yapımında kamerada görünen objelerin ya da görüntülerin karanlık ve aydınlık sınırlarının ön plana çıkarılmasıdır. İyi bir ışık kullanımı sayesinde görsel izlenim güçlendirilebilir, iki boyutlu bir görselde üçüncü boyut etkisi oluşturulabilir, derinlik yaratılarak güçlü ve vurucu bir görsel etki elde edilebilir. Yapımlarda kullanılan ışığın oluşturduğu gölge, sahnedeki nesnenin kapladığı alanı ve çevresinde bulunan objelerle olan ilişkisini ortaya çıkaran bir öğedir. Sahnelerde ışık ve gölgenin kullanımı sayesinde objelerin biçim ve formları, zaman ve uzaydaki durumları ile kendileri ve çevreleriyle olan ilişkileri ortaya çıkarılır. Sinemada iki çeşit aydınlatma şekli kullanılmaktadır. Bunlar; düz aydınlatma ve dramatik aydınlatmadır. Dramatik aydınlatma ise kendi içinde Rembrandt, Cameo ve Silüet aydınlatması şeklinde, üçe ayrılır (Gürses, 2010: 4).

Sinema yapımlarında hedeflenen anlatım gücüne ulaşabilmek için anlatılacak hikâye kadar anlatımda kullanılacak mekân ve nesneler de önem taşımaktadır. Yapımın temelini oluşturan en temel etmen yapımın senaryosu (hikayesi) olsa da onu betimleyip, izleyiciyi anlatılan hikâyenin dünyasına çekmeyi başaran yegâne etmenlerden biri de nesne ve mekân olgusudur. Bundan dolayı bir yapımın sunuş şeklini, içeriğini ve türünü ortaya çıkarabilmek için olmazsa olmaz şeylerden biri de kamera önünde kullanılan canlı-cansız nesneler ve olayın geçtiği mekandır (Gürses, 2010: 14). Görüntünün en önemli parçalarından biri olan mekânın asli görevi, toplum görünümünün bir yansıması ile birlikte filmin atmosferini oluşturmaktır (Özön, 1984: 63). Nesne ise mekânın anlatım

gücünü desteklemekte ve aynı zamanda hikâyenin anlatımında ana unsurlardan biri olarak görev almaktadır. Nesne iki tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; oyuncuları ve ekranda görünen kişileri ifade eden canlı nesneler ile mekânın anlatım gücünü arttıran ve yine hikâyenin anlatımında dikkat çekici olarak kullanılan cansız nesnelerdir (Gürses, 2010: 15).

1.2.6. Türk Sineması Ve Tecavüz

Dünyanın geri kalanında olduğu gibi Türkiye'de de ticari sinemada kadına yönelik şiddetin her türlü biçimi (fiziksel, psikolojik, ekonomik, sözel ve cinsel) protesto etme veya eleştirme niyeti olmadan görsel olarak anlatıda kendine yer bulur. Türk Sinemasının, ilk çıktığı dönemlerden günümüze değin ticari bir malzeme olarak "ırza tecavüz" ve "iğfal" gibi cinsel suçların yer aldığı saldırı sahnelerine sıklıkla başvurduğu görülür. Bu tür sahneler, köyü, kırsalı (Özgüç, 1988: 66) veya kenti konu alan birçok filmde ana unsur veya yan unsur olarak hikâyenin inşasında rol alır.

Film anlatılarında yer alan tecavüz, cinsel şiddet olmaktan ziyade cinselliğin bir türü olarak aktarılmıştır. Tecavüze, kadının beden bütünlüğüne yapılan travma etkisi yaratan saldırı yönüyle yer verilmek yerine, erkek bakış açısıyla, erkek izleyicinin cinsel arzularına hitap eden bir fantezi unsuru olarak yer verilir. Fatmagül'ün Suçu Ne filmi çıktığı dönemde yoğun ilgi görmüş ancak pazarda daha çok aranan ve satılan sansürsüz sürümü olmuştur. Bu durum, tecavüz sahnesinin izleyicide rahatsızlık duygusu yaratmadığını gösterdiği gibi ilgi çekici ve cazip hale gelen bir olgu olduğunu da göstermektedir (Acar, 2021: 11)

Türkiye'de 1980 yılında yaşanan 12 Eylül darbesi ile gelen sıkıyönetim sonucunda darbe hükümetinin getirdiği yeni düzenlemeler birçok alanda olduğu gibi sinema alanını da etkilemiş, içeriklerde kısıtlama getirilmesine neden olmuştur. Darbe sonucunda ülkede tüm erotik içeriğe sahip filmler yasaklanmış ancak 1970 yılında sinemaya hâkim olan seks filmleri furyası sonucunda izleyici kitle cinsel içerik beklentisini sürdürmüştür. Kitlenin bu talebine karşılık film yapımcıları bir çıkış yolu arayarak çıplaklık ve cinsellik içeren filmlerin gösterimi için çeşitli bahaneler üreterek, filmlerin sansür engeline uğramadan gösterilmesini sağlamaya çalışmıştır. Bu durum filmlerdeki içeriklerin değişmesine neden olmuştur. Çıplaklığa koyulan sınır nedeniyle tatil yöresi, deniz kenarı,

havuz kenarı gibi mekanlar kullanılarak kadın bedeni sunulmuş; kadının rızası dışında gerçekleşen röntgenleme, taciz ve tecavüz sahneleri erotik film türü içinde yer almadığı için cinselliğin üstü kapalı bir biçimde sunulmasına imkân vermiştir (Şen, 2009). Bu cinsel bastırılmışlık, şiddete evrilerek günümüz sinemasında dahi benzer şekillerde kendine yer bulmayı sürdürmektedir.

Sosyolojik süreçlerin de etkisiyle kadın karakterlerin temsil stratejileri zamanla değişim göstermiştir. Bu durumun ilişkileri çeşitlenen ve konumu değişen kadının filmlerdeki sunulma şekline yansımadığı ve kadına biçilen toplumsal rolün temel alındığı görülür. Toplumsal değişim ile kendi ayakları üzerinde duran/durmak isteyen, özgürlükçü, yalnız yaşayan, görece bağımsız ve güçlü olan kadın karakterler, başına gelen talihsiz olaylar karşısında çaresizliğe sürüklenmiştir. Bu öykü anlatısında 1980'li yıllar ile birlikte kadına yönelik şiddet yoğun bir biçimde yer almaya başlamıştır (Abisel, 2005: 311-312). Kadına yönelik şiddet türlerinden biri olan tecavüz, anlatıda kadına bir ceza olarak hatanın bedeli biçiminde yansıtılmıştır.

Özel alandan çıkan kadının kamusal alanda yer almaya başlamasıyla filmlerde kadın karakterler cezalandırılarak bastırılmaya çalışılır. Erkeğin iktidarını kaybetme korkusu ile kadın, başına gelebilecek kötü senaryolar ile korkutulmaya ve bastırılmaya çalışılır. Kadın bedeni, daha fazla teşhir edildiği bu dönemde önce görsel haz nesnesine dönüştürülerek sömürülür daha sonra çeşitli şiddet yöntemleri ile cezalandırılır. Şiddet iktidarın kaybedildiği veya iktidarını kaybetme durumunun söz konusu olduğu anlarda ortaya çıkan bir dışavurumdur (Sancar, 2009: 223).

Filmlerde aileyi dağıtmak veya mutlu çifte zarar vermek isteyen niyeti bozuk kişiler, bazen bir kadınında kötü niyete aracılık ettiği erkekler olur. Kendi mutsuzluklarının intikamını başkalarından acımasızca almaya çalışan, hasta ruhlu karakterler sıklıkla karşımıza çıkar. Kadına hayranlık besleyen erkekler de çeşitli komplolar kurarak her türlü kötülüğe başvurur (Abisel, 2005: 92).

Erkeklerin mücadele alanı olan ve tecavüze uğrayan bahtsız köy ve kent kızları (Dadaloğlunun intikamı, Figenli, 1972; Bitmeyen Mücadele, Uçak, 1962; Barda, Akar, 1998; Dehşet Gecesi, Aksoy, 1989) mağdur olarak yer alır. Fail profillerinde ise, cinsel zevki uğruna yasa/töre umursamayan ağalar (Ölüm Tarlası, Uçanoğlu, 1974; Mutluluk, Oğuz, 2007), her şeyi maddi gücüyle kolayca elde edebileceğini düşünen zengin ağa

oğulları (Bataklı Damın Kızı Aysel, Davutoğlu, 1969; Namus, Sağıroğlu, 1972) ve köy kızlarını meta olarak gören köy eşkıyaları (Dağlar Kralı, Figenli, 1972) kırsal kesimi konu alan filmlerde yer alan belirli stereotiplerdir. Kent konulu filmlerde ise zengin bir ailenin şımarık oğlu (Kınalı Yapıncak, Aksoy, 1968; Aile şerefi, Aksoy, 1976; Bir Yudum Mutluluk, Aksoy, 1982), mafya adamları (Damga, Seden, 1984) gibi karakterler yer alır.

Muhsin Ertuğrul Kemal Film aracılığıyla Türkiye'de ilk yönetmenlik denemesi olan "İstanbul'da bir facia-i Aşk (1922)" filminin anlatısında tecavüz konusuna yer verir. Bu film ilk hayat kadını tiplemesi barındırması ve özgün senaryolu ilk film olması nedeniyle önemlidir (Özgüç, 1990;29) Filmin konusu Kemal'in bir hayat kadını olan Mediha'ya olan platonik aşkı üzerinedir. Kemal'in, geçmişte vurulduğu Mediha ile yolları tesadüfen kesişir ancak o Sadi adında bir başkası ile sevgilidir. Kemal âşık olduğu kadına yakınlaşabilmek için eve uşak olarak yerleşir. Aynı evde yaşayan Ziynet'in, Sadi'ye hazırladığı komployu haber veren Kemal evden kovulur. Yaşadıklarının ağır gelmesi üzerine intikam almak isteyen Kemal, bir gece yemekten dönen Sadi ve kadınların önünü keser, Sadi"yi yaralar ve kadınlara tecavüz ederek onları öldürür. Cinayet ve tecavüz olayı, yaşanan arbedede yaralanan ve hafızasını kaybeden Sadi'nin üzerine kalır (Özgül, 2012: 36). Türk sinemasının erken dönemlerinde gerçek bir olaydan esinlenerek aktarılan melodram türündeki bu film, anlatısında tecavüz olayına yer veren ilk filmlerden biridir. Film genel olarak değerlendirildiğinde, fail Kemal'in tecavüz olayını gerçekleştirme nedeni olarak Mediha'ya olan aşkı gösterilmektedir. Kemal'in saplantı haline getirdiği ve âşık olduğu kadın tarafından duygularıyla alay edilmesi ve bir başkasıyla sevgili olmasının onda yarattığı eziklik duygusu sonucunda yaşadığı erkeklik krizi ile cezalandırma arzusu Kemal'in Mediha'ya tecavüz edip öldürmesiyle sonuçlanır. İşlenen suçun cezası, olay gecesi arbedede bayılan Mediha'nın sevgilisi Sadi'ye kalır. Kemal suçlu olduğunu mahkemeye çıkıp anlatmaya çalışsa da kimseyi inandıramaz ve yaşadığı suçluluk duygusuyla intihar eder. Burada failin vicdan azabı çekmesi ve intihar etmesi üzerinden onurlu bir davranış sergilediği ima edilerek kahramanlaştırılmaya çalışılır. Failin masumane bir aşık ve suçunu kabul ettirmeye çalışan onurlu bir insan şeklinde yansıtılmaya çalışılması, tecavüzün bir çeşit cezalandırma yöntemi olarak kullanılması, âşık olunan Mediha karakterinin bir hayat kadını olarak tercih edilmesi tecavüz olayının onaylandığının önemli göstergeleridir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA TECAVÜZÜN TEMSİLİ

Bu bölümde araştırmanın konusu, amacı ve kapsamı, önemi ve yöntemi tanımlanmaktadır.

2.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu çalışma, Türk sinemasında sıklıkla kullanılan tecavüz olgusunun izleyiciye aktarılış biçimini, aktarılma sürecinde görülen sorunları ve aktarım dilindeki sorunları belirlenen değişkenler üzerinden incelemektedir.

2.1.1. Araştırma Problemi

Araştırmanın ana sorunu;

"Türk sinemasında tecavüz olgusunun temsili nasıldır?"

2.1.2. Araştırma Alt Problemleri

Araştırmanın alt sorunları şunlardır:

1. Tecavüze dair kadın erkek arasındaki ilişkide nasıl bir kabul vardır ki sinemada dikkate değer oranda kullanılan bir konu haline gelmiştir?
2. Filmlerde tecavüz hayatın gerçekliği içinde tanımlanabilecek şekilde mi yansıtılmaktadır?
3. Tecavüzün filmlerde yer alması neyi amaçlamaktadır?
4. Filmsel anlatılar ve kullanılan dil tecavüzü meşrulaştırmada etkili midir?
5. Filmsel anlatılar tecavüze yönelik eleştiri içerir mi?
6. Tecavüz sahneleri ataerkil toplumun kadına yönelik yaklaşımında tecavüzün kabul edilebilir davranış biçimi olduğunu mu göstermektedir?
7. Tecavüz olgusunun filmlerde sunulması içgüdüsel/toplumsal bir nedenle mi ortaya çıkmaktadır yoksa kadını denetimi altında tutmaya yönelik ideolojik bir görüş amacını mı taşımaktadır?

8. Tecavüz filmleri cinsel istismar konusunda “feminist” tepkiler olarak kabul edilebilir mi?
9. Tecavüz sahneleri izleyicinin, mağdur bakış açısına göre mi, fail bakış açısına göre mi özdeşleşim kurmasına olanak tanımaktadır?
10. Filmler tecavüz mağduru kadının yaşadığı travmaları odak noktasına taşımakta mıdır?
11. Tecavüze uğrayan kadının ve eylemi geçekleştiren erkeğin sınıfsal veya kültürel farklılıkları var mı?

Çalışma kapsamında bu sorulardan yola çıkılarak, sinemada tecavüz olgusunun yapılandırılmasındaki etkenler ve bu etkenlerin temsilindeki sorunlu alanlar kuramsal açıdan analiz edilecek ve belirlenen filmler üzerinden derinlemesine incelenecektir.

2.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI

Türk sineması tecavüzü konu edinen ve ahlakileştiren temsillerle doludur. Tecavüz, dikkate değer bir oranda, filmsel anlatının merkezinde birçok farklı boyutuyla yer almıştır. Yaşadığı mağduriyet sonucu utanç ve sessizlik içinde intihar eden kurban görüntülerinden, hayatlarını kurtarmak ve mağduriyetlerinin intikamını almak için kanunsuz birer kahramana dönüşmelerine kadar cinsel şiddet sinemada yaygın bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk sinemasında sıkça rastlanılan tecavüz olgusu, filmlerin şekilleniş biçimlerine göre doğrudan veya dolaylı yoldan etki ettiği, filmlerin seyrini biçimlendirdiği düşünülmektedir. Bu çalışmada, Türk sinemasında tecavüz olgusunun nasıl sunulduğunun irdelenmesi amaçlanmaktadır. Türk sinemasında birçok filmde tecavüz olgusu farklı boyutlarda ele alınmakta ve yönetmenler bu ortak konunun işlenişi noktasında birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu noktada araştırmanın merkezine aldığı sinema filmleri, sosyolojik ve psikolojik bakış açısı üzerinden tecavüz sahnelerindeki olay örgüsü irdelenerek bilinç kazandırma, örnek olma, empati oluşturma gibi olumlayıcı örneklemeler içerip içermediğinin tespit edilmesi hedeflenmektedir.

Bu amaçla çalışmanın örneklemini Türk sinemasında tecavüz olgusunu içeren 100 film oluşturmuştur. Film seçiminde ana unsur, anlatısında tecavüze yer verilmiş olmasıdır. Tecavüz olgusu yalnızca kadına yönelik olarak sınırlandırılmıştır. Araştırmaya

konu edinilen 100 filmde tür bakımından bir ayrıma gidilmemiştir. Belgesel filmler ve kısa filmler çalışma kapsamına dahil edilmemiştir.

2.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Türk sinemasında tecavüzün kadın üzerinde yarattığı travma yüzeyselleştirilmiş, olağanlaştırılmış ve kadının hak arayışın yönelik çözüm önerileri getirilmediği gözlemlenmiştir. Geçmişten günümüze varlığını sürdüren, özellikle kadınların yaşamlarında tehdit ve tehlike oluşturan tecavüz olgusu karşısında tüm toplumun bilinçlendirilmesinin ve duyarlılık oluşturulmasının, günümüze kadar gelen filmlerdeki anlatım biçiminin aksine, her kesimden insanın algılama seviyesine uygun, yalın ve objektif bir biçimde aktarılan anlatılar ile mümkün olabileceği varsayılmaktadır. Türk sinemasından seçilmiş örneklerin kategorize edilerek incelenmesi ile elde edilecek veriler neticesinde, konuyu eleştirme veya olumlu yönlendirme noktasında yönetmen ve bu alanda çalışmalarını sürdüren araştırmacılara farklı bir perspektif sağlayarak katkı verileceği düşünülmektedir.

Bu çalışmadaki analiz sonucu dikkate alınarak konuyu ele alacak yönetmenlerin filmlerinde, hem toplumun tecavüz mağduru kişilere yönelik suçlayıcı, dışlayıcı, olumsuzlayıcı şekilde alınan tavır noktasında konuya empati kurarak yaklaşması ve bilinçlendirilmesi sağlanacak hem de tecavüze uğramış mağdurun yalnız olmadığı ve sorunun çözümüne ulaşabilme noktasında bilinçlendirip cesaretlendirilmesinde yarar sağlayacağı düşünülmektedir.

2.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

2.4.1. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini tecavüzü konu alan Türk sinema filmlerinin tamamı oluşturmaktadır. Ancak bu durum; evrenin büyüklüğü, evreni temsil eden filmlerin tamamına ulaşmada ve uygulamada yaratacağı zorluklar gibi engeller nedeniyle evreni temsil eden bir örneklem seçimini gerekli kılmaktadır. Örneklemin seçimi için amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Belirli kriterleri kapsayan veya belirli niteliklere sahip olan bir veya birden fazla özel durum ile çalışılması hedeflendiğinde kullanılan amaçsal

örnekleme; çalışmanın amacına göre bilgi bakımından zengin durumlar ayırt edilerek detaylı araştırma yapılmasını mümkün kılan bir yöntemdir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz & Demirel, 2015, s. 90). Buradan yola çıkarak; kadınların maruz kaldığı cinsel şiddet ve saldırıların sinemadaki örüntüsünün ortaya çıkarılması amaçlandığından, anlatısında yalnızca kadınların maruz kaldığı tecavüzü konu edinen ve araştırmacının ulaşabildiği yüz adet film araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

2.4.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın modeli; sosyal olguları dâhil oldukları çevre içinde anlamayı ve analiz etmeyi önceleyen, anlam ve durumların kendi tabiatında tümü kapsayıcı ve gerçeğe en yakın bir biçimde tespit edilmesine yönelik nitel bir sürecin takip edildiği nitel araştırma modelidir (Yıldırım & Şimşek, 2013, s. 45). Nitel araştırma modelinin kullanılacağı araştırmanın, kuramsal boyutu açısından "içerik analizi" kullanılacak olup, farklı metotlardan elde edilecek çeşitli bulgular bir araya toplanarak yorumlanacaktır.

Büyüköztürk vd. (2015, s. 246) göre içerik analizi, belirli temellere dayanan sınıflandırmalarla bir eserin belli başlı kelimelerinin daha ufak anlam kategorileriyle özetlendiği dizgesel, tekrarlanabilir bir yöntem olarak ifade edilmektedir. İçerik analizinin temelinde, benzer bulguların belirli kavram ve kategoriler altında toplanarak okuyucunun algılayabileceği şekilde biçimlendirilip değerlendirilmesi söz konusudur (Yıldırım & Şimşek, 2013, s. 259). Bu bağlamda araştırma kapsamında Türk sinemasında tecavüz olgusunun neden ve ne şekilde kullanıldığı, aralarında hangi değişkenleri barındırdığı gibi özelliklerin incelenerek kategorize edilmesinin planlanması ve filmlerdeki betimsel niteliklerin okunmasına olanak vermesi nedeniyle içerik analizi uygun yöntem olarak tercih edilmiştir. Çalışmada içerik analizi, filmlerdeki mevcut durumun içeriklerinin tanımlanabilmesi amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca filmlerden elde edilen veriler; genel söylemlerden yola çıkarak, ataerkil bakış açısıyla betimsel olarak değerlendirilecektir.

Araştırmaya konu olan 100 film 7 alt başlık altında incelenmiştir. Her bir alt başlık tecavüz olayının sosyolojik altyapısını oluşturan noktaları incelemeyi hedeflemektedir. Bu alt başlıklar;

1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi
2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu
3. Tecavüz Nedeni
4. Tecavüz Türleri
5. Mağdurun Durumu
6. Tecavüz Temsili ve Sonrası
7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı, Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri

Bu alt başlıklar altında incelenen filmler, içerdiği tecavüzün türü, failin davranışları, mağdurun davranışları gibi olgular üzerinden belirli maddeler altında tablolaştırılarak incelenmiştir. Bu tabloları oluşturan maddeler ise şunlardır:

- Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi tablosu; Akraba, İş Arkadaşı, Mahalleli/Köylü, Patron, Arkadaş/Tanıdık, Yabancı, Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş şeklinde 7 başlık altında incelenmiştir.
- Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu tablosu; Failin durumu alt, orta, üst; mağdurun durumu alt, orta, üst şeklinde 6 başlık altında incelenmiştir.
- Tecavüz Nedeni tablosu; Saplantı, İntikam/Cezalandırma, Ödeşme (Kısas), Erkeklik Krizi, Aciz Bırakma, Sahiplenme (Egemenlik Kurma), Sınıf, Borç İlişkisi, Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik) şeklinde 9 başlık altında incelenmiştir.
- Tecavüz Türleri tablosu; Tanıdık Tecavüzü, Toplu Tecavüz, Eş Tecavüzü, Seri Tecavüz, Ödeşme Tecavüzü, Ensest Tecavüz, Takas Tecavüzü, Cezalandırıcı Tecavüz, Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü, Statü Tecavüzü, Gri Tecavüz, Ev İstilası Tecavüzü şeklinde 12 başlık altında incelenmiştir.
- Mağdurun durumu tablosu; Mağdurun Olay Anındaki Kıyafetleri, Mağdurun Karakter Analizi (Yaş, şıllık, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın…), Mağdurun Statüsü, Tecavüz Saati şeklinde 4 başlık altında incelenmiştir.
- Tecavüzün Temsili ve Sonrası tablosu; Tecavüzün Estetize Edilmesi, Tecavüz Sahnesi[3], Senaryoda Yeri, Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde

[3] Veri toplama sürecinde incelenen filmlerin içerdiği tecavüz sahneleri ulaşılabilen kaynaklardaki haliyle değerlendirmeye alınmıştır.

Kullanımı), Tecavüzün Onaylanması ve Onaylanma Şekli şeklinde 5 başlık altında incelenmiştir.

- Mağdurun Hak Arayışı tablosu; Mağdurun Kendisi İntikam Alır, Mağdurun Yakını veya Bir Başkası İntikam Alır, Mağdur Adli Yollara Başvurur, Mağdur Durumu Kabullenir/Sessiz Kalır şeklinde 4 başlık altında incelenmiştir.
- Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri tablosu ise; mağdurun suskun kalma-kabullenme nedenleri olarak Toplumsal Dışlanma, Tehdit ve Korku, Çaresizlik/Savunmasızlık, Diğer şeklinde; mağdurun suskun kalma-kabullenme biçimleri olarak Ruhsal Durumunun Bozulması, İntihar Etmesi, Ortadan Kaybolması, Kötü Yola Düşmesi (Pavyon, Gazino), Fail ile Evlenme, Fail Tarafından Susturulması/Öldürülmesi, Diğer şeklinde 7 başlık altında incelenmiştir.

Fail tipolojilerinin belirlenmesinden sonra mağdur açısından psikolojik ve sosyolojik etkiler ortaya koyularak bütünsel bir bakış açısıyla filmlerdeki tecavüz olgusunun temsilindeki sorunlu alanlar çalışmacının öznel değerlendirmesiyle incelenmiştir.

2.5. KURAMSAL TARTIŞMA

Er'in (2006) "Sinemada Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz: Doksanlı Yıllarda ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, ataerkil düzende kadına yönelik şiddet ve tecavüz olgusunu ele alıp tecavüz olgusunun kökenini, kitle iletişim araçlarının ve pornografinin etkisini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, toplumsal cinsiyet rolleri ile topluma egemen ataerkil düzenin, kadını nesneleştirip baskı altına alan cinsiyetçi tutumu ve bu tutumu içeren düzen içerisinde kadın ve erkeğin konumu üzerinden kadına yönelik şiddet ve tecavüz olgusunu analiz etmek ve kitle iletişim araçlarının kadın üzerinde oluşturduğu algıların bu olgular üzerindeki etkisini tespit etmek açısından önemlidir.

Özbaş'ın (2008) "Cinsel Silah ve Grbavica" adlı makale çalışmasında, savaş ortamında kadın bedeni üstünde bir hakimiyet ve iktidar unsuru olarak kullanılan tecavüzün sebeplerinin Bosna savaşında yaşananları merkezine alan Grbavica filmi üzerinden analiz edilmesi amaçlanmaktadır. Savaşlardaki tecavüz olgusunun merkezinde

yer alan iktidar ve tahakküm unsurlarının kadın bedeni üzerinden sağlanmaya çalışmasını merkezine alan çalışma, tecavüzün sadece cinsel bir haz unsuru olmakla kalmadığını, aynı zamanda ataerkil toplumlarda ideolojik bir yapısının da olduğunu ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Ügümü'nün (2012) "Türk Televizyon Dizilerinde Tecavüzün Sunumu: İffet Örneği" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, İffet dizisi üzerinden tecavüz olgusunun televizyon dizilerinde nasıl sunulduğunun ve meşru hale getirildiğinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Ataerkil ideolojinin ve erkeğin kadın üzerindeki iktidarının bir temsili olan tecavüz olgusu ekseninde, toplumsal cinsiyetin aktarım şekline ve toplumsal roller üzerinden tecavüzün normalleştirilen ve meşrulaştırılan bir olgu haline getirilmesinin çözümlenmesi açısından bu çalışma önem taşımaktadır.

Orta'nın (2013) "Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerinde Eleştirel Bir Analiz" adlı doktora tez çalışmasında, tecavüzün sinemada nasıl ve hangi bakış açısı ile yansıtıldığını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, sinemanın ataerkil söylem üzerindeki etkisinin tespit edilmesi, kadına yönelik bakış açısının, kadın bedenin kullanımının, kadına yönelik cinsel şiddetin ele alınış biçiminin analiz edilmesi ve ataerkil söylem ile sinema arasındaki ilişkinin tespit edilmesi açısından önem taşımaktadır.

Özgökbel-Bilis & Bilis'in (2013) "Kadına Yönelik Cinsel Şiddetin Medyada Temsili: Fatmagül'ün Suçu Ne? ve Öyle Bir Geçer Zaman Ki adlı Televizyon Dizileri Örnekleri" adlı makale çalışmasında, belirtilen dizilerin başrolleri üzerinden medyada cinsel şiddetin aktarımının incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışma, aile ve toplum bakış açısından cinsel şiddetin analiz edilmesi ve medyada kadına yönelik cinsel şiddetin temsil ediliş biçimlerinin ve bu temsillerin medyadaki sunumlarının tespit edilmesi açısından önem taşımaktadır.

Acar'ın (2021) "Türkiye'de 1980'ler ve 2000 Sonrası Medyada Tecavüz Kültürü ve Kadın Hareketi: İffet ve Fatmagül'ün Suçu Ne Örnekleri" adlı çalışmasında, 1980'lerden başlayıp 2000'lere kadar gelen kadın hareketleri ve tecavüz unsuru kapsamında "İffet" ve "Fatmagül'ün Suçu Ne" yapımlarının film ve dizi uyarlamaları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu çalışma, ataerkil toplumda erkeklerin kadınlar üzerinde bir tahakküm kurma aracı olarak kullandıkları tecavüzün sergilenmesindeki

sebepleri ortaya koymak ve bu duruma karşı olarak ortaya çıkan kadın hareketlerinin altında yatan motivasyonları meydana çıkarmak ve medyada bu unsurların yansıtılış biçimlerinin analiz edilip yorumlanması açısından önem taşımaktadır.

Akgöl'ün (2021) "Sinemada İlaçla Kolaylaştırılmış Cinsel Saldırı Olgularına Bakış; Soğuk Bir Gazoz Alır Mıydınız?" adlı makale çalışmasında, sinemada sıkça kullanılan "Date Rape Drug" yani tecavüzü kolaylaştırmak amacıyla kullanılan ilaçların filmlerde kullanım şekilleri, film içindeki görevleri ve bu ilaçlar vasıtası ile kadınlara gerçekleştirilen cinsel şiddetin işleniş biçimlerinin analiz edilmesi amaçlanmaktadır. "Date Rape Drug" olarak adlandırılan ilaçların filmlerde kullanılma biçimlerinin analiz edilmesi ve filmlerde yansıtılış biçimlerinin analiz edilerek cinsel şiddetin gerçekleşme sürecinde yarattığı etkiler ile birlikte cinsel şiddetin sunuluş biçiminin de analiz edilmesi açısından bu çalışmanın önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bu çalışmayı diğer çalışmalardan ayıran özelliklerden biri, Türk sinemasında filmsel anlatıda yer bulan tecavüzün bir olgu olarak değerlendirilerek olayın gerçekleşme anı ile gerçekleştikten sonra toplumda ve kişide oluşan durumun içerik olarak kategorik biçimde incelenip analiz edilmesinin hedeflenmesidir. Bu çalışmanın bir diğer özelliği ise, Türk sinemasında sergilenen tecavüz olgusu değerlendirilirken filmlerde yansıtılma şeklinin analiz edilerek sosyolojik ve ruhsal yansımalarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bahsedilen bu özelliklerin alana katkı sağlayacağı düşünüldüğünden bu çalışma önem arz etmektedir.

2.6. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmada elde edilen verilerin "Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi", "Tecavüz Nedeni", "Tecavüz Türleri", "Sınıfsal Durum", "Mağdurun Durumu", "Tecavüz Temsili ve Sonrası", "Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı", "Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenmesinin Nedenleri ve Biçimleri" başlıkları altında analizi ve yorumu sunulmaktadır.

2.6. ARAŞTIRMANIN ANALİZİ

2.6.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, fail ile mağdur arasındaki yakınlık ilişkisine ait elde edilen bulgular Tablo 2.1'de verilmiştir.

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
1.	Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934				X			
2.	Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962			X				
3.a	Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962					X		
3.b								Sevgili
4.	Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962			X				

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
5.	Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963	X						
6.	Kenarın Dilberi (Osman Seden) → 1966					X		
7.	Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966	X						
8.a	Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967	X						
8.b		X						
8.c		X						
9.a	Kuyu (Metin Erksan) → 1968			X				
9.b				X				
9.c				X				
10.	Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968	X						
11.a	Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969			X				
11.b				X				
11.c				X				
12.a	Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969			X				
12.b				X				
13.	Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970						X	

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**					**X**		
15.	**Baba (Yılmaz Güney) → 1971**				**X**			
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**						**X**	
16.b							**X**	
16.c							**X**	
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**				**X**			
17.b					**X**			
17.c					**X**			
17.d						**X**		
17.e					**X**			
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**			**X**				
18.b				**X**				
18.c				**X**				
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**			**X**				
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**			**X**				
20.b							**X**	
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**						**X**	
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**							**Sözlü**

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
23.	Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973			X				
24.a	Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973						X	
24.b							X	
24.c							X	
25.	Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973							Sevgili
26.	Bedrana (Süreyya Duru) → 1974			X				
27.a	Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974			X				
27.b				X				
28.a	Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974				X			
28.b				X				
29.a	Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974						X	
29.b							X	
30.	Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974					X		
31.a	Macera Yolu (Nejat Okçugil) → 1974						X	
31.b						X		
32.a	Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975				X			
32.b					X			

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
33.a	Delicesine (Osman Seden) → 1976						X	
33.b							X	
34.	Aile Şerefi (Orhan Aksoy) → 1976			X				
35.	Analar Ölmez (Ertem Göreç) → 1976				X			
36.	Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977						X	
37.	Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978		X					
38.	Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978			X				
39.	Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980						x	
40.	Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981			X				
41.	Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981			X				
42.a	Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981			X				
42.b				X				
43.	Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982				X			

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
44.	Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982							Sevgili
45.	Deli Kan (Atıf Yılmaz) → 1982							Sevgili
46.a	İffet (Kartal Tibet) → 1982							Sevgili
46.b				X				
47.	Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982			X				
48.a	Son Adam (Taner Oğuz) → 1983						X	
48.b						X		
48.c							X	
49.	Zulüm (Temel Gürsu) → 1983			X				
50.a	Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983						X	
50.b							X	
50.c							X	
51.a	Mine (Atıf Yılmaz) → 1983							Eş
51.b				X				
52.a	Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983	X						
52.b		X						
52.c							X	

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
53.a	Damga (Osman Seden) → 1984						X	
53.b							X	
54.	Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984							Sevgili
55.a	Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984						X	
55.b							X	
56.a	Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984						X	
56.b		X						
56.c						X		
56.d						X		
56.e							X	
57.	Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985	X						
58.a	Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985			X				
58.b				X				
59.	Sekreter (Temel Gürsu) → 1985				X			
60.a	Arzu (Şahin Gök) → 1985					X		
60.b						X		

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**							Sözlü
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) → 1986**					X		
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**			X				
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) → 1986**		X					
64.b							X	
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**			X				
65.b				X				
65.c				X				
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**						X	
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**						X	
68.	**Şanssızım (Ali Avaz) → 1987**			X				
69.	**İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987**	X						
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**					X		
70.b						X		
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**		X					
71.b			X					

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**			X				
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**			X				
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**			X				
74.b								Eski nişanlı
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**						X	
75.b							X	
75.c							X	
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**						X	
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**						X	
77.b			X					
77.c			X					
77.d							X	
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**						X	
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**							Eş
79.b					X			
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**	X						
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**							Eski Sevgili
81.b								Eski Sevgili

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**						X	
82.b							X	
82.c							X	
82.d							X	
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**	X						
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**			X				
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**			X				
85.b								Eş
86.	**Dava/Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**			X				
87.	**Azad (Gani Rüzgar Şavata) → 2002**						X	
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**					X		
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**						X	
90.	**Mutluluk (Abdullah Oğuz) → 2007**	X						
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**						X	
91.b							X	
91.c							X	
91.d							X	
91.e							X	

Tablo 2.1. Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi (Devam)

Filmin Adı		Akraba	İş Arkadaşı	Mahalleli-Köylü	Patron	Arkadaş-Tanıdık	Yabancı	Diğer
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**						X	
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**			X				
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**							Sevgili
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**						X	
95.b							X	
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**						X	
96.b		X						
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**	X						
97.b		X						
97.c		X						
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**	X						
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**		X					
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**							Sevgili
100.b							X	

Çalışmaya konu olan filmler “Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi” alt başlığı altında incelendiğinde 167 yakınlık ilişkisi durumu 7 farklı kategoride dağılım gösterdiği tespit edilmiştir. Bunlar;

- 54 (%32) Yabancı
- 45 (%27) Köy/Mahalle
- 20 (%12) Akraba
- 15 (%9) Arkadaş/Tanıdık
- 14 (%8) Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş
- 13 (%8) Patron
- 7 (%4) İş Arkadaşı

"Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi” tablosu ile filmlerden elde edilen veriler incelendiğinde, tecavüz sahnelerinde en çok kullanılan fail türünün “Yabancı” olduğu görülmektedir. Yabancı türdeki faillerin tecavüzdeki motivasyonlarından biri cinsel tahriktir. Fail tanımadığı ancak gözüne kestirdiği kadını cinsel olarak arzular. Kadın fail için bir arzu nesnesidir. Bedensel çekiciliği gözetlemenin verdiği haz faili dürtüsel olarak tahrik eder. Bundan dolayı gözüne kestirdiği kadını gözetler ve kadının zayıf anından yararlanarak ona tecavüz eder. Bir diğer tecavüz motivasyonu ise dolaylı motivasyonlardır. Fail bir kişinin direktifleri doğrultusunda mağdura tecavüzde bulunur. Burada aracı olan fail için kadın bedeninin etten fazla bir anlamı yoktur. Kadının bedeninin yarattığı ereksiyon ile kadına tecavüzde bulunur. Mağdur kadına dair herhangi bir kişisel mesele ya da arzu eğilimi bulunmamaktadır. Bu tecavüzde azmettirenin motivasyonu belirleyicidir. Bu tarz tecavüzlerde sebep borç ilişkisi, kısas veya intikam kaynaklı olup, mağdurun kendisini veya mağdur üzerinden bir yakınını cezalandırmak veya aciz duruma düşürme amacı bulunmaktadır.

“Yabancı” fail türü dışında kalan tecavüzcü türlerinin hepsi mağdur ile bir noktada ilişkisi olan ve mağdur tarafından tanınan faillerden oluşmaktadır. Bundan dolayı failler, mağdura yakınlık durumlarına göre derecelendirilip gruplanarak incelenecektir.

Birinci grup, mağdura en yakın olarak değerlendirilebilecek gruptur. Bu grubu “Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş” ve “Akraba” fail türleri oluşturmaktadır. “Akraba” fail türü[4]; amca, dayı, üvey baba, biyolojik baba, enişte, kayınpeder gibi mağdurla bir noktada

[4] Sözde Kızlar (Saydam, 1967) ve Kınalı Yapıncak (Aksoy, 1968) filmlerindeki fail-mağdur ilişkisi akraba başlığı altında değerlendirilse de, çalışma içinde bu filmlerdeki ilişki ensest olarak değerlendirilmemiştir. Fail ile mağdur kuzen oldukları için Türk hukuk sistemine göre evlenmelerinde bir sakınca görünmemekte ve ensest olarak değerlendirilmemektedir.

akrabalık ilişkilerine sahip olan bireyleri kapsamaktadır. Bu aile fertlerinin gerçekleştirdiği tecavüz eylemini içeren filmlerde, kullanılan tecavüz motivasyonları genellikle cinsel arzu, sahiplenme/egemenlik kurma, cezalandırma, ödeşme, erkeklik krizi, sınıf ve saplantı olmaktadır. Bu motivasyonlar genellikle birbiri ile bağlantılı veya birbirini tetikleyen bir zincir olarak faili harekete geçmeye iten etmenlerdir. Akraba faillerin kullanıldığı filmlerdeki tecavüz türleri ise Ensest ve Statü Tecavüzü'dür.

Ensest temasına yer verilen filmlerin, bu temanın toplumda yarattığı travmaları ve etkileri ele alarak toplumda eleştirel bir etki yaratması beklenir. Ancak bu temanın kullanıldığı filmlerde durumun tam tersi şekilde işlendiği görülmektedir. Ensest teması filmlerde genellikle akrabalık bağı dışındaki kişilerin yarattığı mağduriyetten farksız biçimde yansıtılarak normalleştiren bir anlatı izlenmiş ve yarattığı travmalar göz ardı edilerek yer verilmiştir. Filmlerde işlenen ensest teması genellikle otoriteyi elinde bulunduran erkek aile bireyleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Ailenin büyüğü veya reisi olarak görülen bu kişiler saygın konumları nedeniyle sorgulanamaz ve sözünün üstüne laf söylenemez özellikte olmalarının verdiği güç ile bu tecavüz eylemini rahatlıkla gerçekleştirebileceklerine ve bu durumun yanlarına kar kalacağına inanmaktadırlar. Yani ailenin reisi konumuna güvenerek hareket etmekteyken, mağdur olan kadın ise bu konumdan korktuğu için ve ailenin diğer üyelerine kendini inandıramayacağı düşüncesiyle karşı gelememektedir. Mağdur yasadığı olayı paylaştığında ise genellikle aile fertleri de aile reisine sundukları mutlak itaat ve sorgusuz güven ile bu olanlara ses çıkarmaz, görmezden gelir veya yakıştıramazlar. Aile ilişkilerinin kapalı yapısı ve kutsallığına zarar gelmemesi için mağdur harcanan taraf olur. Onlara göre bu ilişkinin temel suçlusu mağdur olan kadındır. Çünkü kadın her daim erkeğin cinsel dürtülerini gidermekle yükümlü cezbedici bir cinsel obje olarak bu durumlarla baş başa kalmak ve kabullenip hayatına devam etmekle yükümlüdür. Onlara göre kadına atfedilen namus kavramı dışarıdan bir kişi tarafından değil aksine namusu korumakla görevli görülen erkeklerden biri tarafından bozulmuştur. Bu aile yapısının işlendiği tecavüz olaylarında kadının dışarıdan biri tarafından tecavüze uğraması, failden intikam alınmasını gerektirmektedir. Bu noktada anlatı bir intikam teması etrafında değil olayın failinin kim olduğu ortaya çıkana dek durumun aile içinde nasıl saklandığı konusu etrafında şekillenir.

Üvey baba ve enişte, yani aileye dışarıdan evlilik bağı ile dahil olan faillerde saplantının daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu bireylerin aileye sonradan dahil

olmaları nedeniyle aile içi otoriteleri çok güçlü ve belirgin değildir. Bu sebeple kan bağı olmayan faillerin kullanıldığı filmlerde sadece bu faillere özgü olarak skopofili ve voyörizm unsurlarının çok sık kullanıldığı görülmektedir. Üvey baba veya enişte kapı deliğinden odasında giyinen genç kadını seyretmekte ve bundan haz duymaktadır. İzlemeyle başlayan süreç gözle veya dokunarak taciz etmeye kadar gider ve sonunda tecavüz eylemine dönüşür. Burada tecavüze giden süreçte fail için mağdurun cinsel arzu haline gelmesi süreci işlenir. Üvey baba öz baba gibi davranmaya çalışarak durumu art niyete dökme çabasındadır. Örneğin "ben senin baban değil miyim, iyi geceler öpücüğü ver babana" gibi cümleler kurarak kurbanına yaklaşmaya çalışır. Hatta öyle ki "dışarıda erkeklerle fingirdeşirken iyi bize gelince mi kötü" söylemi yine aile içinde cinsel yakınlaşmanın normal sayılabileceği vurgusu taşır. Tüm bu yaşananlar failin kurban ile evde yalnız kaldıkları süreçlerde veya gece evde herkesin uyuduğu zamanlarda gerçekleşir. Enişte, "baldız baldan tatlıdır" cümlesini kurarak tecavüz eylemine geçer. Aileye sonradan dahil olan enişte profili, filmlerde genellikle ailenin genç ve bekar kadınlarına duyduğu cinsel arzu ile yansıtılmaktadır. Toplumda yaygın kullanıma sahip olan ve aslı "Daldız baldan tatlıdır" olan atasözünün eril erkek dünyasında çeşitli fantezi unsurlarının bir malzemesine dönüşmesiyle "Baldız baldan tatlıdır" söylemine dönüşmesi kadını edilgen, saldırıya açık bir arzu nesnesi haline getirmektedir. Bu çarpıtılmış söylemin filmlerde de çokça kullanıldığı görülür.

"Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş" fail türünün gerçekleştirdiği tecavüz eylemini içeren filmlerde, kullanılan tecavüz motivasyonlarının genellikle intikam/cezalandırma, ödeşme, erkeklik krizi, aciz bırakma ve sahiplenme (egemenlik kurma) olduğu görülmektedir. Bu motivasyonlar genellikle birbiri ile bağlantılı veya birbirini tetikleyen bir zincir olarak faili harekete geçmeye iten etmenlerdir. "Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş" failinin kullanıldığı filmlerdeki tecavüz türlerini ise genellikle "eş tecavüzü", "ödeşme tecavüzü", "cezalandırıcı tecavüz" oluşturur. Bu fail türünün filmlerde aktarılış biçimi ve tecavüz eylemi ele alındığında bu motivasyonların sıklıkla işlenmesindeki temel sebep iktidar sorunudur. Erkek, sahiplendiği, kendine ait gördüğü kadın üzerinde denetimini kaybettiğinde veya kaybedeceğini düşündüğünde toplumsal konumunun zarara uğrayacağını düşünür. Örneğin kadının başka bir erkekle yakınlık kurması erkek için en büyük tehlikedir. Çünkü kadının başka bir erkeğe ilgi duyması toplum karşısında erkekliğin sorgulanmasına neden olur. Erkeğin namusu olarak nitelendirilen kadının

çevre tarafından adının çıkartılması, erkeğin terk edilme korkusu nedeniyle kadının üzerinde egemenliğini ispatlamak, onu bu duruma düşürdüğü için intikamını almak, onu toplum karşısında aciz duruma getirmek ve kendi düştüğü duruma karşılık onu toplum gözünde daha aşağı bir konuma sokmak için erkek kadına tecavüz eder. Burada erkeğin temel amacı; kadını denetimi altına almak, toplumda kaybettiği konumu geri kazanmak ve kadının ona yaşattıklarından dolayı içini ferahlatmaktır.

İkinci grup ailenin dışında kalan, bireyin sosyal çevresini oluşturan gruptur. Bu grubu; "Patron", "İş Arkadaşı", "Arkadaş/Tanıdık" ve "Köy/Mahalle" fail türleri oluşturmaktadır. Burada "Köy/Mahalle" fail türü yaşadığı yerde bulunan komşu, bakkal, mahalle delikanlıları, kasap gibi belirli düzeyde paylaşımı olan bireyleri kapsamaktadır. "İş Arkadaşı" fail türü kamusal alanda beraber çalıştığı ustabaşı, amir, aynı ve/veya farklı birimlerde bulunan aynı seviyede çalıştığı iş arkadaşlarını kapsamaktadır. "Arkadaş/Tanıdık" fail türü ise belirli bir tanışıklığı olduğu ve sosyalleşebildiği bireyleri kapsamaktadır. Bu grubun fertlerinin gerçekleştirdiği tecavüz eylemini içeren filmlerde, kullanılan tecavüz motivasyonları genellikle cinsel arzu, borç ilişkisi, saplantı, aciz bırakma, sahiplenme (egemenlik kurma) ve sınıf olmaktadır. Bu motivasyonlar genellikle birbiri ile bağlantılı veya birbirini tetikleyen bir zincir olarak faili harekete geçmeye iten etmenlerdir. Bu grubun fertlerinin kullanıldığı filmlerdeki tecavüz türleri ise Tanıdık Tecavüzü, Statü Tecavüzü, Toplu Tecavüz, Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü, Ev İstilası Tecavüzü ve Takas Tecavüzüdür.

Çevre, bireyin sosyal hayatını geçirdiği, kamusal alanını kapsayan yapıdır. Keskin sınırları olmayan, sosyal ve kültürel bir yapı olan çevre; aynı bakkaldan alışveriş yapan, aynı camide ibadet eden, aynı işte çalışan, aynı kahvehanede vakit geçiren, birbirini tanıyan ve birbirinden sorumlu olan kişilerden oluşmaktadır. Çevre, kadın için tanıdık ve güvenilir bir konfor alanı sunması gereken bir yapıyken, filmlerde çevre kadının genellikle rahatsız edildiği, dışlandığı, yıpratıldığı ve tecavüze uğradığı ilk yerdir. Örneğin; fiziksel güzelliği ile dikkat çeken kadın tarafından reddedilen mahalleli erkek mağduru devamlı olarak sözlü taciz eder ancak daha ileri gitmez. Kadının başka bir erkek ile ilişki kurması (nişan, evlilik) tacizci erkeği tetikler, sürekli reddedilmesi nedeniyle başka bir yola başvurur. Kadını tek başına veya toplu şekilde kaçırır ve tecavüz eder. Bu fail bakkal, manav ya da mahallenin herhangi bir alışveriş yapılan kişisi olduğunda borç ilişkisi üzerinden kadına baskı kurarak yakınlaşmaya çalışır ve burada sınıf kavramı da

denkleme dahil olur. Örneğin; dükkân sahibi fail, öncesinde göz koyduğu mağdur kişiye veya ailesine iyilik yapar ve sonrasında da bunu kadın üzerinde bir koz olarak kullanır. Elindeki maddi gücü kullanarak kadına vicdanen yaklaşmaya çalışır ve kadını zor duruma düşürerek ondan yararlanır. Patron/iş arkadaşının fail olduğu durumlarda yine kadın yoksuldur ve geçim zorluğu yaşamaktadır. Fail ise, birlikte çalıştığı ve gözüne kestirdiği mağduru devamlı gözetler ve gözleri ile taciz eder. Fırsatını bulup bir kenarda kıstırdığı kadına, "Seni burada rahat ettiririm" ya da "güzelsin, hoşsun sana burada daha fazla para kazandırabilirim" gibi sözlerle yakınlaşmaya çalışan patron/iş arkadaşı reddedildiğinde ise "seni burada barındırmam" gibi sözlerle onu zora sokmaya ve üzerinde baskı kurmaya çalışır. Taciz ile başlayan yakınlaşma çabası karşılık bulamadığında tecavüze kadar gider. Bu gibi ilişkilerde fail konumu veya maddi gücü gereği kadını kolay erişebileceği bir meta olarak görür. Filmlerde kadının maddi olarak zor durumda olması erkekler için genellikle bir fırsat gibi algılanmaktadır. Çünkü kadın erkeğin gözünde muhtaçtır ve rahat etmek için her şeyi yapabilecek zayıflıktadır.

2.6.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, fail ile mağdurun sınıfsal durumuna ait elde edilen bulgular Tablo 2.2'de verilmiştir.

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
1.	Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934			X	X		
2.	Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962			X	X		
3.a	Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962			X	X		
3.b				X			X
4.	Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962			X	X		
5.	Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963		X			X	
6.	Kenarın Dilberi (Osman Seden) → 1966			X			X

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
7.	Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966	X			X		
8.a	Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967			X	X		
8.b				X	X		
8.c				X	X		
9.a	Kuyu (Metin Erksan) → 1968		X			X	
9.b			X			X	
9.c			X			X	
10.	Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968			X	X		
11.a	Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969		X		X		
11.b			X		X		
11.c			X		X		
12.a	Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969			X	X		
12.b				X	X		
13.	Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970		X		X		
14.	Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970	X			X		
15.	Baba (Yılmaz Güney) 1971			X	X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
16.a	Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972		X		X		
16.b			X			X	
16.c			X			X	
17.a	Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972			X	X		
17.b				X			X
17.c				X	X		
18.a	Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972			X	X		
18.b				X	X		
18.c				X	X		
19.	Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972	X			X		
20.a	Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972			X	X		
20.b			X		X		
21.	Süreyya (Metin Erksan) → 1972			X	X		
22.	Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973			X			X
23.	Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973			X			X

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
24.a	Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973	X			X		
24.b		X			X		
24.c		X			X		
25.	Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973			X	X		
26.	Bedrana (Süreyya Duru) → 1974	X			X		
27.a	Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974			X	X		
27.b				X	X		
28.a	Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974			X	X		
28.b				X	X		
29.a	Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974	X					X
29.b		X			X		
30.	Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974		X			X	
31.a	Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974			X			X
31.b				X			X
32.a	Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975			X	X		
32.b				X	X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
33.a	Delicesine (Osman Seden) → 1976	X					X
33.b		X					X
34.	Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976			X	X		
35.	Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976			X	X		
36.	Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977		X			X	
37.	Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978		X		X		
38.	Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978			X			X
39.	Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980			X	X		
40.	Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981			X			X
41.	Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981		X		X		
42.a	Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981			X	X		
42.b			X		X		
43.	Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982			X	X		
44.	Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982			X	X		
45.	Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982	X			X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
46.a	İffet (Kartal Tibet) → 1982	X			X		
46.b		X					X
47.	Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982			X		X	
48.a	Son Adam (Taner Oğuz) → 1983			X			X
48.b				X			X
48.c				X	X		
49.	Zulüm (Temel Gürsu) → 1983			X	X		
50.a	Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983			X	X		
50.b		X			X		
50.c		X			X		
51.a	Mine (Atıf Yılmaz) → 1983		X			X	
51.b			X			X	
52.a	Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983	X			X		
52.b		X			X		
52.c			X		X		
53.a	Damga (Osman Seden) → 1984		X			X	
53.b			X			X	
54.	Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984			X	X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
55.a	Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984	X					X
55.b		X					X
56.a	Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984			X	X		
56.b				X			X
56.c				X	X		
56.d				X	X		
56.e				X	X		
57.	Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985		X			X	
58.a	Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985			X			X
58.b		X					X
59.	Sekreter (Temel Gürsu) 1985			X	X		
60.a	Arzu (Şahin Gök) → 1985	X					X
60.b		X					X
61.	Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986		X		X		
62.	Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986		X		X		
63.	Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986			X	X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
64.a	Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986		X		X		
64.b			X		X		
65.a	Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986			X	X		
65.b				X	X		
65.c			X		X		
66.	Temas (Temel Gürsu) → 1987		X		X		
67.	Alışırım (Temel Gürsu) → 1987	X					X
68.	Şanssızım (Ali Avaz) → 1987			X		X	
69.	İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987			X			X
70.a	Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988			X	X		
70.b				X	X		
71.a	Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988	X					X
71.b		X					X
72.	Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988	X			X		
73.	Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988	X			X		
74.a	Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988			X	X		
74.b				X	X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
75.a	Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989	X			X		
75.b		X			X		
75.c		X			X		
76.	Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989			X		X	
77.a	Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990		X		X		
77.b				X	X		
77.c		X			X		
77.d		X			X		
77.e			X		X		
78.	İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992			X	X		
79.a	C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994			X			X
79.b				X	X		
80.	Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994	X			X		
81.a	Otostop (Sami Güçlü) → 1996	X					X
81.b		X					X
82.a	Gemide (Serdar Akar) → 1998		X		-	-	-
82.b			X		-	-	-
82.c			X		-	-	-
82.d			X		-	-	-

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
83.	Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999			X			X
84.	Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999		X		X		
85.a	Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999			X	X		
85.b		X			X		
86.	Dava (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001	X			X		
87.	Azad (Gani Rüzgâr Savata) → 2001	X			X		
88.	Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004	X			X		
89.	Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005	-	-	-	X		
90.	Mutluk (Abdullah Oğuz) → 2007			X	X		
91.a	Barda (Serdar Akar) → 2007	X				X	
91.b		X				X	
91.c		X				X	
91.d		X				X	
91.e		X				X	
92.	Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008	X			-	-	-
93.	Hayat Var (Reha Erdem) → 2008		X		X		

Tablo 2.2. Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu (Devam)

Filmin Adı		Failin Sınıfı			Mağdurun Sınıfı		
		Alt	Orta	Üst	Alt	Orta	Üst
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**	X			X		
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**			X	X		
95.b				X	X		
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**	X			X		
96.b			X			X	
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**		X			X	
97.b			X			X	
97.c			X			X	
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**		X		X		
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**		X		X		
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**		X			X	
100.b		-	-	-	X		

Çalışmaya konu olan filmler "Sınıfsal Durum" alt başlığı altında incelendiğinde 141 sınıfsal durumun 5 farklı kategoride dağılım gösterdiği görülmektedir. Bunlar;

- 54 (%34) Üst Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü
- 28 (%17) Alt Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü
- 22 (%14) Orta Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü
- 18 (%11) Orta Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü
- 16 (%10) Üst Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü
- 14 (%9) Alt Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü
- 5 (%3) Alt Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü
- 3 (%2) Üst Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü

- 0 (%0) Orta Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü

Üst Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü - Üst Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü

Hegemonik erkeklik[5] bağlamında özellikle alt sınıf kültüre ait görülen maçoluğun (machismo)[6] bileşenlerinden, saldırganlık ve cinsellik unsurları, erkekler dünyasında sınıf fark etmeksizin toplum tarafından belirlenen bir özellik olarak beklenir. Erkeğe bir statü kazandıran ve özellikle alt sınıflara ait görülen maçoluk özellikleri üst sınıfa ait erkeklerin arasında üstü örtülü bir biçimde kendini gösteren şiddet kullanımı konusunda farklılaşmaktadır. Erkeğin toplum tarafından birincil konumda yer almasının yanında üst sınıfa mensup olması, güç ilişkilerindeki üstünlüğü açısından önemli bir belirleyendir. Bu üstün konum dolayısıyla erkeğin bulunduğu konumda bir güç zehirlenmesi yaşayarak her şeyi elde edebileceği fikri baskın olmaktadır. Erkek güçlü konumunu mal varlığı dolayısıyla pekiştirir ve kadını statüsüyle ikna etmeye ve gözünü boyamaya çalışır. Ancak karşılık bulamadığında kadını alınıp satılabilecek bir nesne olarak görür ve maddi gücüyle elde edemediği kadın üzerinde tahakkümünü tecavüz yoluyla göstermeye girişir. Erkek maddi ve toplumsal konumundan aldığı güç ile korunmaya muhtaç ve ezilen sınıfında yer alan kadının tecavüz sonrası hak arayış sürecinde yine üstün konumda olabileceğini bilir. Çünkü toplumsal bakış erkek tarafındadır ve herhangi bir tecavüz eyleminde kadın baş sorumlu olarak görülmektedir. Toplumun kadına uyguladığı ikinci sınıf insan muamelesi kadının ikincil konumunu pekiştirmektedir. Alt/orta sınıfta yaşayan kadın açısından zengin erkek kurtuluşu temsil etmektedir. Kadın kamusal hayata geçiş sağlamış olsa bile toplum içindeki ikincil konumundan kurtulması, statü ve saygınlık kazanması tek başına imkânsız bir durumdur. Bu anlamda zengin erkek kadına bu kazanımları kısa yoldan sağlama aracıdır. Filmlerde alt/orta sınıf kadınlarının her daim üst sınıfa ve orada olan kadınların yaşam tarzına öykündükleri görülür. Zengin erkek içinse alt/orta sınıf kadını kolay erişilebilen, görmemiş ve harcanabilen bir cinsel objedir.

[5] R.W. Connell, Antonio Gramsci'nin sınıf ilişkilerine dair analizlerinde söz ettiği "hegemonya" kavramını kullanarak "hegemonik erkeklik" kavramını ortaya koymuştur. Connell (2016: 269), hegemonik erkeklik kavramını iktidara dair güçler dengesinin ötesinde, özel hayatı ve toplumsal kültürel süreçleri de içine alan toplumsal anlamdaki güç denge oyununda kazanılan bir üstünlük olarak tanımlamaktadır. Kazanan öbür örüntüler/kişi/grup/ ve ortadan kaldırılmak yerine ikincil konuma itilen değerlerini ifade eder. Hegemonik erkekliğin işlemesi ataerkil düzenin güç dengelerinin yeniden üretilmesine katkı sağlar.

[6] Machismo bir diğer adıyla maçoluk özellikle alt sınıf genç erkeklerin içinde bulunduğu topluluğun veya bir çetenin maçoluk kurallarına (erkeklik ve sertlik) uyarak statü ve saygınlık kazanmalarının koşulunu ifade eder. Özellikle cinsel saldırganlık machismonun gerekli koşullarından biri olarak görülmektedir (Brownmiller, 1984: 231).

Zengin erkek istediğini elde edebilmek için alt/orta sınıf kadınının üst sınıfa erişme hırsını kullanır. Ona güzel giysiler alır, sosyetik mekanlara götürür, lüks arabalara bindirir ve onun uzaktan izleyip öykündüğü yaşamın ufak bir parçasını yaşamasını sağlar. Bunların karşılığında ise erkeğin tek beklentisi cinseldir. Kadın, ait olmadığı bu hayatı yaşamanın verdiği sarhoşluk ile üst sınıf erkeğinin tecavüzüne uğrayarak kirletilir ve kenara atılır. Çünkü üst sınıf erkeği en başından beri, kadının bulunduğu statüsü ve yaşam biçimi nedeniyle onu kabul etmesi mümkün değildir ve kabul etmeyi de düşünmemektedir. Ona tecavüz eden erkekten intikam alıp mutluluğa ulaşabilmesinin tek yolu, kadının tecavüze uğradıktan sonra bir şekilde kendi başına sınıf atlayıp bakımlı, eğitimli, güzel bir kadın olarak âşık olduğu tecavüzcüsünün karşısına çıkıp onu kendine aşık etmek ve onunla evlenerek mutlu bir hayat sürmektir. Ancak bu durum, intikam yolunun erkeği kendine aşık edip onunla mutlu bir hayat sürmek gibi kendi içerisinde çelişkilerle dolu bir paradoks yaratmaktadır. Üst sınıfın erkeği için alt ve orta sınıfın çok büyük bir ayrımı yoktur. İki sınıfın kadınları da kendine göre altta ve kolay elde edebileceği kadar yakındır. Bu sebeple üst sınıfın alt ve orta sınıfa uyguladığı tecavüz unsurları beraber alınarak analiz edilmiştir.

Alt Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü

Hegomonik erkekliğin inşasında maçoluk, erkek dünyasında statüyü ve saygınlığı elde etmenin koşullarından biridir. Bu erkeklik modelinin bir unsuru olan şiddet uygulama ve cinsellik, toplumun tecavüz konusunda belirlediği tarife uygun olarak, özellikle alt sınıf kültürüne ait erkekler arasında statü kazanılmasında öne çıkan bir davranış biçimi olarak kendini gösterir. Sanayileşme sonrası toplumlardaki değişen tüketim kültürü, alt sınıfın bireylerinde belirgin bir biçimde eksiklik ve tamamlanamamışlık duygusu yaratmıştır. Kitle iletişim araçlarının yarattığı sürekli göz önünde davetkar olarak bulunma ve arzulama hissi karşısında tüm çabasına rağmen tamamlanamayan eksiklik, sürekli yoksunluk hali, tüketim sürecinin içinde bulunamama durumu nedeniyle yaşanamayan haz duygusu alt sınıfa mensup bireyleri yoğun olarak etkileyerek üzerlerinde psikolojik bir baskı yaratır. Bu duruma paralel olarak sanayileşmeyle statü ve rolü farklılaşan kadının özgürleşme talebi, kadın üzerinde kurduğu egemenlik aracılığıyla varlığını hissedebilen alt sınıfa mensup erkek için yok olma tehdidi taşır. Üst sınıfın yaşam standartlarına erişme arzusu içinde olan alt sınıf mensuplarının üzerinde kültürün yarattığı bu büyük baskı, erkekte gerilime yol açar ve

kadına uyguladığı şiddet üzerinden kendi varlığını ortaya koyan erkek bu sayede iktidarını kazanmayı amaçlar. Bu şiddet tepkiseldir. Bu tepkisel durum, alt tabakanın yoksul ve genç erkeklerinden ziyade tüm erkek egemenliğini sağlayan ataerkil değerlerin sarsılması karşısında yaşanan bir kriz olmaktadır. Kadının kamusal alanda görünürlüğünün artması erkeğin kadın üzerindeki denetimini zora sokmuştur. Değişen toplum yapısı beraberinde aile yapısını ve erkek kadın ilişkilerini de etkilemiştir. Filmlerde ise kadın, erkeğin arzuladığı ancak aynı sınıfta olmasına rağmen erişemediği durumdadır. Statüsel anlamda herhangi bir fark bulunmasa da kadına ulaşamaz çünkü kadın ya başka biri ile sevgilidir ya da erkeği reddetmekte ve görmezden gelerek paslamamaktadır. Bu filmlerde kadın, erkekler arasında kazanılması gereken bir mücadele alanı olarak sunulmaktadır. Mücadelede zayıf kalan erkek üstünlüğü ele geçirebilmek için kadın üstünde egemenlik kurmak amacıyla tecavüze başvurur. Kadının kendi içinde bir tercihi vardır ancak bu savaş ortamında kadının tercihinin hiçbir önemi yoktur. Bu savaşın ortasında kadın her türlü zarar gören ve harcanan taraf olmaktadır.

Orta Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü

Kapitalist sistem kadının da iş hayatına katılmasına imkân tanımış ve kamusal hayatta var olmasını sağlamıştır. Ancak bu sistem içinde oluşan sınıfsal farklılıklar, kadına sağlanan ayrıcalığı anlamsız kılmış ve yeterli ekonomik güce sahip olmadığı sürece tercih yapma şansı olmadan her bireyin çalışmasının gerektiği bir ortamın oluşmasına neden olmuştur. Kadının gelir getirici işlerde çalışması belirli koşullarda ve erkeğin izin verdiği ölçüde gerçekleşmektedir. Geleneksel aile yapısında ataerkil toplumun belirlediği kurallar etrafında kadının kendi bedeni de dahil hiçbir konuda inisiyatif alması söz konusu değildir. Alt sınıf ailenin orta sınıf aileye göre kadının eve getireceği gelire ihtiyaç daha fazladır. Alt sınıfta temel ihtiyaçları giderebilmek ve yaşamsal standarda ulaşabilmek için hem erkeğin hem de kadının çalışması gerekmektedir. Kadının öğretmen, eczacı, terzi, hemşire gibi uzman meslekler dışında çalışmak durumunda kalması toplum içindeki saygınlığını azaltmakta ve hatta bir yoksulluk göstergesi olarak algılanmaktadır. Bunların yanında Yeşilçam sinemasında, çalışan kadın yaşadığı çevre tarafından hoş karşılanmaz, hatta kötü yola düşmeye meyilli kadın olarak görülür ve dedikodu malzemesi haline getirilir. Genellikle bir kadının çalışma durumu, zorunluluktan kaynaklanmakta ve dul kalması, çocuklarının onun sorumluluğunda olması gibi çeşitli nedenlere bağlanarak sunulmaktadır. Böylece kamusal

alana giren kadının, uzman meslekler dışında işçi konumunda orta sınıfta yer alan bir ustabaşı veya müdürün sorumluluğu altındaki pozisyonu erkekte sahibi olma güdüsünü uyandırmaktadır. Elindeki bu sorumluluk erkeğin hak temelli yaklaşımı ile tacizden tecavüze varıncaya kadar kadının şiddet görmesine sebep olur. Orta sınıfa mensup bu erkek iş hayatındaki kadının mecburiyetten orada çalıştığı düşüncesiyle hareket ederek kadını cinselliğini tatmin edeceği bir nesne konumuna indirgemektedir. Filmlerde işlenen orta sınıf erkeği ile alt sınıf kadını arasında statüsel ve refah seviyesi anlamında ayrım yaratacak büyük bir farklılık yansıtılmamaktadır. Orta sınıf erkeği genel olarak ustabaşı, daire sahibi, bakkal gibi alt sınıf ile aynı ortamda bulunan, ancak o sınıftan ufak nüanslarla ayrılan kesim olarak şekillendirilmiştir. Alt sınıf kadını ise işçi, kiracı ve mahalleli gibi orta sınıf ile devamlı etkileşimde olan ancak sınıf olarak altta kalan bir pozisyonda işlenmiştir. Bu iki sınıf arasındaki ilişkisel durum genellikle iki şekilde işlenmektedir. Bunlardan ilki, erkeğin statüsünü kullanarak kadından cinselliği elde etmeye çalıştığı statü tecavüzüdür. Burada erkek statüsünün verdiği gücü kullanarak kadını çaresiz bırakmakta ve onu birlikte olmaya zorlamaktadır. Erkek burada kadını seçeneksiz bırakarak onun üstünde tahakküm kurmaktadır. Bu türde gerçekleşen tecavüzlerde erkek cinsel hazzın yanında kadına uyguladığı psikolojik şiddetin sağladığı sadistik bir haz da almaktadır. Toplumun bir parçası olarak itaat ettiremediği kadını, statüsünün sağladığı güçle kendisine mahkûm ederek istediğini elde eder. Bir diğer tecavüz türü ise, borç ilişkisi üzerinden erkeğin kadına karşı bir üstünlük kurarak istediğini elde ettiği takas tecavüzüdür. Burada ise erkek statüsü yerine ekonomik imkanlarının sağladığı gücü kullanarak kadını çaresiz bırakıp onu birlikte olmaya zorlamaktadır. Süreç ve güdülenmeler statü tecavüzü ile aynı işlemekte, erkek yine kadın üzerinde tahakküm kurmakta ve kadını aynı şekillerde çaresiz bırakmaktadır. Erkek, kadına uyguladığı hem cinsel hem de psikolojik şiddet ile iki türlü hazza ulaşmakta ve kadını kendine mecbur bırakarak zorla kendisine itaat ettirmektedir.

Orta Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü

Orta sınıf erkeğinin yine orta sınıfa mensup bir kadına şiddet uygulaması alt sınıf erkeğinin alt sınıf kadınına uyguladığı sebepler ile aynı nedenlere bağlanmaktadır. Üst sınıfın her şeyi elde ettiği rahat bir yaşam sürdürmesi karşısında duygusal ve maddesel tüketim ihtiyacını karşılayamayan erkek yaşadığı eziklik karşısında hayatında tek kontrol edip denetleyebildiği kadını aşağılayıp cezalandırarak şiddet eylemine başvurur.

Toplumun atfettiği birincil konumu kötüye kullanan erkek, tüketerek yaşayamadığı doyuma, kadına cinsel ve fiziksel şiddet uygulayarak ulaşmaya çalışır. Liberal ekonomi politikaları ile yaratılan ve gittikçe genişleyen orta sınıf yeni tüketim toplumunun en büyük müşterisi konumuna dönüşmüştür. Çalışma koşullarının güvencesiz olması, ürettiği ürüne yabancılaşması, düşen satın alma gücü ve borçlanma gibi durumların yarattığı kriz orta sınıf erkeğini buhrana sürüklemiştir. Modern sanayi toplumundaki ailede yaşanan dönüşüm ile kutsal aile mitinin taşıyıcısı olan kadının özgürlük mücadelesinde, gerçek ile mit arasındaki çatışma sonucunda ödeyeceği bedel gittikçe daha da ağırlaşmıştır. Orta sınıfın yaşadığı bu yoksullaşma toplumsal cinsiyet rollerinde de sarsıntı yaratmış ve modern çekirdek aile sorgulanır hale gelerek kadının ev içi emeği karşısında mutlu ve güvenli yaşama vaadinin gerçekleşemez hale gelmesiyle ataerkil pazarlık bozulmuştur. Kadınlara tutsak edildikleri bu güvensiz ortamdan kaçma fırsatı yeni iş bölümü olanakları ile doğmuştur. Sorgulanmaya başlanan orta sınıfın dinamikleri, aile yapısı ve ev kadınlığı gibi unsurlar karşısında oluşan tepki ise sarsılan ataerkil yapının yeniden inşası ile kadın üzerindeki denetimin devam edebilmesi için kadının daha fazla şiddete maruz kalması ile dizginlenebileceği fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu noktada ataerkil toplumda erkeğin, kadın üstündeki baskıcı ve denetleyici rolü artmış ve uyguladığı fiziksel şiddetin yanında yoğun olarak cinsel şiddeti de kullandığı görülmüştür.

Üst Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü

Erkeğin erkekliğini inşa etmesi ve var oluşunu ispatlaması kadın üzerinden gerçekleşmektedir. Erkek bunu gerçekleştirirken kadının bulunduğu sınıfın hiçbir önemi yoktur. Çünkü kadın hangi sınıfın üyesi olursa olsun erkeğin karşısında ikincil konuma düşmekten kendini kurtaramaz. Zengin erkek ve zengin kadın arasında statü olarak hiçbir fark bulunmaz ancak ataerkil toplumda erkeğin erkek olması kadının ikincil duruma düşerek ondan aşağıda olmasına neden olmaktadır. Erkeğin toplumsal özgürlüğü ve istediğini elde etme şımarıklığı statü fark etmeksizin her kadını kendi malı olarak görmesine ve o şekilde davranmasına neden olmaktadır. Hatanın büyüklüğünün bir önemi olmamakla birlikte erkek ne hata yaparsa yapsın bulunduğu statünün ona sağladığı ayrıcalıklar ile bu hatalarından bir şekilde sıyrılabilmekte, arkasını toplayan zengin bir baba figürü ile bütün durumlardan kurtulabilmektedir. Kadın ise, yaşadığı bütün olumsuzluklar yanına kalacak şekilde durumu kabullenerek hayatına devam etmek

zorundadır. Burada alt sınıfın üyesi kadından farklı olarak üst sınıfın üyesi kadın statüsünün getirdiği avantajlar sayesinde kendi hak arayışını güçlü bir şekilde gerçekleştirebilmekte ve erkeğe karşı direnç gösterebilmektedir. Ancak bu durum her ne kadar gerçekleşiyor gibi gözükse de çok yüzeysel ve geri planda kalacak şekilde işlenmektedir. Çünkü filmlerde kadın erkeğe göre daha duygusal bir varlıktır ve tecavüzcüsüne âşık olma motifi sık sık bu anlamda işlenerek kadının hak arayışına sekte vurulmakta ve erkeğin gerçekleştirdiği eylem ne kadar çirkin olursa olsun kadın affedici olarak yansıtılmaktadır. Bu durum aynı bağışlayan anne figüründe olduğu gibi, erkek ne kadar hata yaparsa yapsın her daim bağışlandığı bir ortam oluşturulmaktadır.

Alt Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü - Alt Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü

Alt sınıf erkeğinin orta/üst sınıftan bir kadına gerçekleştirdiği cinsel şiddetin altında genellikle sınıfsal öfkenin olduğu nitelendirilmektedir. Üst sınıfa göre zenginlik çalışmaktan gelmektedir. Fakirliğin temelinde ise tembellik vardır ve alt sınıf tarafından yaşanan fakirlik, tembelliğin getirdiği hak edilmiş bir durum olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple zengin üst sınıf; temellerini bu çıkarımlara dayandırdığı bir sembolik şiddetle, alt sınıfın üyelerine söz hakkı tanımayarak, onları dikkate almayarak ve alt sınıfa dahil olmaları nedeniyle onları hor görerek psikolojik şiddet uygulamakta ve bir çeşit ezen-ezilen ilişkisi oluşturmaktadır. Alt sınıfın erkeği, hayatın yarattığı zorluklarla mücadele ederek hayata tutunmaktadır. Bu zorluklar erkeği güçlendiren ve cesaretli yapan etmenler olarak değerlendirilse de zorlukların yarattığı psikolojik yıpranma, bulunduğu ortamın yarattığı geleneksel davranışlar erkek üzerinde baskı oluşturmakta, ezilmesine neden olmakta ve zorbalaştırmaktadır. Üst sınıf egemenliğini sürdürmenin bir yolu olarak psikolojik şiddete başvururken, alt sınıf kapitalist düzende kendine düşen payın yarattığı öfkenin yansıması olarak fiziksel ve cinsel şiddet uygulamakta hatta yeri geldiğinde cinayet işlemekten kaçınmamaktadır. Sembolik şiddetin oluşturduğu bu ezen-ezilen ilişkisi alt sınıf içinde kültürel bir öfke yaratmakta, söz haklarının ellerinden alınmasının bir sonucu olarak alt sınıfın kendinden üstte olan insanlara sınıfsal şiddet uygulamasıyla sonuçlanmaktadır. Uyguladığı bu şiddet ise alt sınıf erkeği için gurur duyduğu bir cesaret hikayesi ortaya çıkarmaktadır. Cesaret, erkeğin bir noktada zayıflıklarını gizlediği bir kalkan görevi görmektedir. Cesur erkek miti ile erkek korkularını toplumdan gizlemek ve sosyal çevresindeki konumunu korumak için manasız riskler almaktadır. Tehlikeli olmak alt sınıfta yaşayan erkek için önemli görülen bir statü ve bir ihtiyaçtır. Bu tür kazanımlar

erkeğin bastırılmış duygularını ve karşı cinse olan özgüvensizliğini gizlemektedir. Ancak genel olarak kadına ulaşmakta zorluk çeken alt sınıf erkeği, orta/üst kesimde bulunan güzel, bakımlı, çekici ve özgür kadını arzulamakta, ancak ona ulaşamadığı ve onu elde edemediği için orta/üst sınıf kadınından nefret etmektedir. Orta/üst sınıf kadınına duyduğu bu arzu-nefret ilişkisi erkeğin gözünde kadını cinsel obje haline getirmekte, kadın vücudunun parçalarını ayrıştırarak cinsel anlamlar yüklemekte ve kadını bağlamından koparark, başkalaştırarak ve temsil ettiği şeyden ayırarak bir fetiş nesnesi haline getirmektedir. Bu sebeple alt sınıfın erkeği, elde edemediği orta/üst sınıf kadınına cinsel şiddet uygulayarak sınıfsal ezilmişlikten gelen dürtüsel intikam duygusunun yarattığı sadistik haz ile onu mağdur ederek üstünlük kurmaktadır. Bunun yanında zorla da olsa onun bedenini elde etmenin verdiği cinsel haz sayesinde kendini gerçekleştirmiş ve özgüven kazanmış olur. Alt sınıfın erkeği için orta ve üst sınıfın çok büyük bir ayrımı yoktur. İki sınıfın kadınları da kendine göre üstte ve kolay elde edemeyeceği kadar uzaktır. Bu sebeple alt sınıfın orta ve üst sınıfa uyguladığı tecavüz unsurları beraber alınarak analiz edilmiştir.

Orta Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü

Orta sınıf ile alt sınıf arasındaki farklılık toplumsal anlamda belirgin olsa da film anlatılarının daha dramatik ve etkileyici olmasını sağlamak amacıyla genellikle alt sınıf ve üst sınıf ilişkisi üzerinden kurulduğu görülür. Bunun temel sebebini ticari kaygılar oluşturur. Bu iki sınıf arasında yaşanan aşk, şiddet, cinsellik gibi etmenlerin olay örgüsünü daha uç noktalara taşıyarak çarpıcı bir anlatı oluşturmasına imkân tanıması nedeniyle orta sınıfın pek tercih edilmediği düşünülmektedir. Nitekim izlenilen filmler içinde de orta sınıfın üst sınıfa uyguladığı tecavüzü içeren herhangi bir sahneye veya anlatı unsuruna rastlanılmamıştır.

2.6.3. Tecavüz Nedeni

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, failin tecavüzü gerçekleştirme nedenine dair elde edilen bulgular Tablo 2.3'te verilmiştir.

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
1.	**Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934**	T								X		
2.	**Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962**	T.G							X			
3.a	**Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962**	T	X									
3.b		T			X	X						
4.	**Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962**	T.G									X	
5.	**Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963**	T						X	X			X
6.	**Kenarın Dilberi (Osman Seden) →1966**	T.G	X									
7.	**Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966**	T.G										X
8.a	**Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967**	T.G.	X									
8.b		T.G.	X									
8.c		T.G.	X				X					
9.a	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**	T.G	X				X	X	X			
9.b		T	X				X	X	X			
9.c		T	X				X	X	X			

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
10.	**Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968**	T										X
11.a	**Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969**	T.G	X				X		X		X	
11.b		T.G.	X				X		X			
11.c		T.G.	X				X		X			
12.a	**Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969**	T	X						X			
12.b		T.G			X	X						
13.	**Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970**	T								X	X	
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**	T.G.	X									X
15.	**Baba (Yılmaz Güney) 1971**	T								X		X
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**	T	X									X
16.b		T	X									X
16.c		T.G	X									X
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**	T								X		X
17.b		T.G.								X		X
17.c		T.G.						X				X
17.d		T										X
17.e		T.G.								X		X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**	T									X	
18.b		T.G.										X
18.c		T.G.										X
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**	T	X				X	X	X			
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**	T.G.	X				X		X			
20.b		T.G.										X
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**	T.G.										X
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**	T			X		X	X				
23.	**Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973**	T.G.	X				X		X			
24.a	**Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973**	T.G.										X
24.b		T.G.	X									X
24.c		T.G.	X		X		X					
25.	**Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973**	T.G.						X				
26.	**Bedrana (Süreyya Duru) → 1974**	T.G.	X						X			

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
27.a	**Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974**	T										X
27.b		T.G.			X			X				
28.a	**Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974**	T										X
28.b		T.G.			X		X					
29.a	**Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974**	T										X
29.b		T.G.										X
30.	**Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974**	T	X									X
31.a	**Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974**	T										X
31.b		T.G.										X
32.a	**Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975**	T	X									X
32.b		T.G.	X						X			
33.a	**Delicesine (Osman Seden) → 1976**	T.G.	X									X
33.b		T.G.	X									X
34.	**Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976**	T.G.	X							**X**		

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
35.	**Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976**	T								X		
36.	**Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977**	T										X
37.	**Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978**	T.G.								X		X
38.	**Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978**	T	X				X					
39.	**Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980**	T.G.										X
40.	**Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981**	T.G.			X			X				
41.	**Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981**	T			X			X				
42.a	**Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981**	T	X							X		X
42.b		T			X							
43.	**Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982**	T								X		X
44.	**Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982**	T			X			X				
45/	**Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982**	T	X						X			
46.a	**İffet (Kartal Tibet) → 1982**	T										X
46.b		T										X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
47.	**Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982**	T	X		X		X					X
48.a	**Son Adam (Taner Oğuz) → 1983**	T										X
48.b		T	X		X		X					
48.c		T.G.										X
49.	**Zulüm (Temel Gürsu) → 1983**	T			X	X						
50.a	**Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983**	T										X
50.b		T.G										X
50.c		T										X
51.a	**Mine (Atıf Yılmaz) → 1983**	T					X		X			
51.b		T.G.	X									X
52.a	**Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983**	T.G.	X									X
52.b		T	X									X
52.c		T									X	X
53.a	**Damga (Osman Seden) → 1984**	T	X									X
53.b		T.G.	X									X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
54.	**Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984**	T										
55.a	**Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984**	T	X				X					X
55.b		T.G.	X		X							X
56.a	**Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984**	T.G.										X
56.b		T.G.										X
56.c		T						X	X			X
56.d		T						X	X			X
56.e		T						X	X			X
57.	**Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985**	T.G.	X									X
58.a	**Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985**	T			X			X				
58.b		T										X
59.	**Sekreter (Temel Gürsu) 1985**	T.G.						X		X		X
60.a	**Arzu (Şahin Gök) → 1985**	T	X									X
60.b		T.G.										X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**	T			X		X	X				
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986**	T										X
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**	T	X							X		X
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986**	T.G.								X		X
64.b		T										
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**	T										X
65.b		T.G.										X
65.c		T.G.										X
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**	T.G.									X	X
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**	T	X									X
68.	**Şanssızım (Ali Avaz) → 1987**	T			X	X						
69.	**İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987**	T										X
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**	T	X							X		X
70.b		T.G.	X						X	X		X
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**	T.G.	X									X
71.b		T	X									X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**	T	X				X	X	X			
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**	T	X									X
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**	T.G.	X						X		X	
74.b		T	X						X			X
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**	T										X
75.b		T										X
75.c		T										X
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**	T	X								X	X
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**	T.G.									X	
77.b		T.G.										X
77.c		T.G.										X
77.d		T.G.									X	X
77.e		T	X									X
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**	T			X		X			X		
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**	T			X				X			
79.b		T								X		X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**	T.G.										X
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**	T	X		X							
81.b		T.G.	X									X
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**	T										X
82.b		T										X
82.c		T										X
82.d		T										X
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**	T								X		X
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**	T										X
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**	T							X	X		X
85.b		T					X					X
86.	**Dava / Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**	T										X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
87.	**Azad (Gani Rüzgâr Şavata) → 2002**	T										X
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**	T										X
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**	T										X
90.	**Mutluk (Abdullah Oğuz) → 2007**	T										X
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**	T										
91.b		T			X					X		X
91.c		T			X					X		X
91.d		T			X					X		X
91.e		T			X					X		X
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**	T										X
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**	T										X

Tablo 2.3. Tecavüz Nedeni (Devam)

Filmin Adı		T/ T.G	Saplantı	Aşk	İntikam / cezalandırma	Ödeşme (Kısas)	Erkeklik Krizi	Aciz Bırakma	Sahiplenme (Egemenlik Kurma)	Sınıf	Borç İlişkisi	Cinsel Arzu (Cinsel Tahrik)
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**	T										X
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**	T.G.							X			X
95.b		T.G.							X			X
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**	T	X									X
96.b		T.G.										X
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**	T										X
97.b		T										X
97.c		T										X
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**	T										X
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**	T.G.								X		
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**	T			X		X		X			
100.b		T.G.										X

Çalışmaya konu olan filmler “Tecavüz Türleri” alt başlığı altında incelendiğinde, 314 tecavüz nedeninin 10 farklı kategoride dağıldığı görülmektedir. Bunlar;

- 115 (%37) Cinsel Tahrik
- 57 (%18) Saplantı
- 28 (%9) Sahiplenme (Egemenlik Kurma)
- 25 (%8) İntikam/Cezalandırma
- 25 (%8) Sınıf
- 23 (%7) Erkeklik Krizi
- 19 (%6) Aciz Bırakma
- 10 (%3) Borç İlişkisi
- 4 (%1) Ödeşme (Kısas)

“Cinsel Tahrik”, bireyin cinsel aktivite beklentisiyle cinsel arzunun uyarılması durumudur (Madsen, 2012). Cinsel tahrik, geleneksel ataerkil toplumlarda birçok farklı boyutla ilişkilendirilen bir faktördür. Ancak bu faktörlerin neredeyse tamamı kadın ile eşleştirilmiştir. Kadının giyimi, davranışları, yürüyüşü, duruşu hatta bazen sadece kadın olması bile cinsel tahrik için yeterli bir sebep olarak gösterilmektedir. Kadının, erkeğin bakışı için takdim edilip haz vermek amacıyla teşhir edilen bir arzu objesi olması, erkek için devamlı bir uyaran görevi görmesine neden olmaktadır. Cinsel tahrik primitif bir dürtüdür. Bu dürtü her ne kadar tecavüz için bir sebep olarak gösterilse de aslen tecavüzü tek başına açıklayabilecek bir unsur değildir. Tecavüz failin kendi cinsel tahrik düzeyinden ziyade kendi kararları ve sorumluluğu ile gerçekleşmektedir. Günümüzde, insanların bu tarz ilkel ve sosyal yaşantıya ters olan eylemleri, biyolojik yapıya dayandırarak hafifletme çabası kabul edilebilir bir durum değildir. Sinemada cinsel tahrikin yansıtılma biçimi incelendiğinde, erkeklerin ilkel azgın hayvanlar gibi kadın bedenini bir bütün olarak ve/veya parçalara ayrılmış şekilde röntgenleyen bir pozisyonda yansıtıldığı görülmektedir. Bu şekilde yansıtılan failin söylemleri, davranışları ve eylemleri ile kendi hayal dünyasına dahil edilen izleyicinin de eyleme ortak edilerek cinsel uyarılması amaçlanmaktadır. Böylece film izleyicilerinin kimlikleri ve statülerinin muğlaklaştığı seyir ortamında cinsel arzu özel alandan çıkartılarak kamusal alana taşınmış olur.

“Saplantı”, kişinin belirli bir düşünce, fikir, kavram, nesne, kişi veya eyleme aşırı yoğun ve tekrarlayıcı bir şekilde odaklanması ve kontrol edemeyeceği bir şekilde bu düşünce veya durumla ilgilenmesidir (Veale & Willson, 2019: 24). Saplantılar genellikle

kişinin korkuları, endişeleri veya belirli konular hakkında takıntılı düşünmeleri ile ilişkilidir. Saplantının tecavüze yol açmasına neden olarak gösterilebilecek birden fazla durum bulunmaktadır. Erkeğin, arzuladığı kadın tarafından istenmemesi ve reddedilmesi erkekliğinin zedelenmesine sebep olmaktadır. Bu noktada erkeklik krizi, cezalandırma ve aciz bırakma nedenleri ile saplantı birbirini desteklemekte ve tutarlı olarak ilerlemektedir. Erkek sevdiği veya bedensel olarak arzuladığı kadın tarafından reddedildiği takdirde kendini aşağılanmış ve küçük düşürülmüş hisseder. Saplantının filmlerde tespit edilen iki çeşidi bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi cinsel saplantı, diğeri duygusal saplantı olarak kendini göstermektedir. Cinsel saplantı yaşayan erkek arzuladığı kadını âdeta bir fetiş nesnesine dönüştürerek sürekli takip etmektedir. Bir anlamda cinsel arzulama hali olan saplantı, erkeğin kadına cinsel olarak sahip olacağı güne kadar devam eder. Bu anlatı biçiminde kadın bedeni, erkek için penetrasyon ve tatmin duygusunu yaşayacağı şişme bebekten farksız bir noktaya gelir. Nesne konumuna indirgenen kadın film boyunca erkeğin gözetlemesi altındadır. Kadını gözlemlerken cinsel arzular açığa çıkar ve gözlemlediği sırada sergilediği davranışlar, erkeğin baskıladığı cinsel dürtüleri yansıtır. Duygusal saplantıda ise erkek kadına sadece cinsel bir obje olarak bakmaz. Aynı zamanda ömür boyu birlikte yaşayacağı tahakkümü altına alıp denetleyebileceği bir nesne olarak görür. Erkek kadına karşı duygusal taleplerini dile getirdiğinde eğer reddedilirse bu durum bir saplantıya dönüşür. Bu başarısızlıkla sonuçlanan talep karşısında erkek sahip olma güdüsüyle hırslanır. Kadının reddetmesini erkek naz yaptığı gerekçesine bağlar ve başarısızlığını örtmeye ve görmezden gelmeye çalışır. Erkeğe göre bu durum; kadının namusundan kaynaklanmaktadır ve iffetli olduğu için erkekle birlikte olmak istese bile kendini ona karşı direkt olarak açmaktan çekinmekte ve onu her daim peşinde tutmak için naz yapmaktadır. Filmlerde saplantılı erkeğin tecavüz eylemini gerçekleştirme nedeni bazen sadece görmezden gelinerek reddedilmesinin verdiği duygusal eksikliği cinsel yolla giderme ihtiyaci olurken – bu ihtiyaç duygusal beklenti içindeki erkeğe sahte bir mutluluk verir- bazen ise, saplantı haline gelen kadının başka bir erkeğe ilgi duyma veya o erkek ile ilişki kurmasıdır. Saplantılı erkek için kadın cinsel ve duygusal bir arzu nesnesidir. Kadının başka bir erkekle birlikte olması ihtimali, saplantılı erkeğin arzu nesnesini kaybetmesine ve birlikte olabilme umutlarının ortadan kalkmasına neden olduğu için büyük bir kıskançlık krizine girmesine ve öfkelenmesine neden olur. Bu sebeple kadın kimseye “yar” olmadan saplantılı erkek tarafından tecavüze uğrar.

Sahiplenme; bir nesneyi, bir canlıyı veya bir bireyi kendine ait olarak kabul etmektir. Birey bir varlığı sahiplendiğinde, onun üzerinde iddiası ve kontrolü olduğunu düşünür (James, 1890). Egemenlik kurma ise; bir kişinin başkaları üzerinde üstünlük ve kontrol sahibi olmak anlamına gelmektedir (Schuler & Prochaska, 2001). Bu iki kavram yapıları gereği farklı bağlamlara sahip olsa da içerik ve işlev bakımından aynı özelliklere sahiptir. Sahiplenme de egemenlik kurma da biri üzerinde kontrol sahibi olma gayesi taşımaktadır. Ancak içerdikleri anlayış bir noktada birbirlerinden ayrılmalarını sağlamaktadır. Sahiplenme, daha çok duygusal bir bağlanma üzerinden kontrolü temsil ederken; egemenlik kurma, içinde duygu barındırmaz. Üstünlük ve iktidar üzerinden şekillenen egemenlik kurma, birey üzerinde baskın olma, kontrol altında tutma, gözetleme ve yönetme gibi davranışları içinde barındırmakta ve birey üstünde tahakküm kurmayı hedeflemektedir. Filmlerde sahiplenme güdüsüyle hareket eden erkek kadını bir mal veya bir hayvan gibi evcilleştirme ve kendi denetimi altına alma amacıyla hareket eder. Erkeğin arzuladığı şey kadının kendisine bağımlı olduğu bir ilişki içinde olmasıdır. Bu görüş, "erkek sahiplenir kadın sahiplenilir" mitini akıllara getirmektedir. Çünkü güç erkek ile bağdaştırılmaktadır. Güç kavramı ataerkil toplumsal düzende biyolojik ve fiziksel anlamının dışına çıkarak erkeğin maddi durumu, kariyeri gibi özellikler ile açıklanır. Kadının zayıf ve sahiplenilmesi gereken bir obje olarak görülmesi, erkeğin güçlü ve sahiplenici olması ile karşılık bulur. Sahiplenme arzusundaki erkeğin filmlerin anlatılarında her dönem kendine yer bulma nedeni, film anlatısının düğüm bölümünü oluşturma noktasında sahiplenilmek istenen kadın için bir mücadele alanı yaratmasıdır. Bu mücadelede genellikle taraflardan biri iyi, dürüst ve kahraman olarak diğeri ise acımasız ve kötü özelliklere sahip karakterler olarak inşa edilir. İzleyicide hangi erkeğin üstün geleceği konusuna dair bir merak uyandırılmaya çalışılır. Genellikle sahiplenme hırsı içindeki kötü karakterin iyi erkek ile verdiği mücadelede yenik düşmesi ile sonuçlanır. Bu yenilgi karşısında daha da perçinlenen sahip olma güdüsü ile karakter diğer erkek karşısındaki güçsüz durumunu kadın üzerinden telafi etmeye çalışarak tecavüz eylemini gerçekleştirir. Erkeğin üstün konuma geçme çabası; kadının bedenini silah olarak kullanması ve cinselliğini bir güç gösterme alanı olarak sergilemesiyle gerçekleşir. Bu durum ile fail hem erkekliğini diğer erkek karşısında ispatlayabileceğini hem de kadına yasattığı cinsel deneyim ile onu rıza yoluyla tahakkümüne alabileceğini düşünmektedir. Cinselliğin bir güç gösteri alanı olarak görülmesinin temel sebebi, erkek

cinsel açıdan güçlüyse ve iyi sevişiyorsa kadın tarafından arzulanır ve asla aldatılmaz düşüncesidir. Bu akıl dışı düşünce, tecavüz girişimi esnasında failin "bir kere tadını al bundan sonra sen de hep isteyeceksin" söylemiyle pekiştirilir. İlkel ilişkilerde iyi sevişme ile açıklanan güç kavramı modern ilişkiler çerçevesinde toplumda maddi güç ve kariyer durumu ile açıklanmakta, bu da güç unsurunun iktidarı inşa etme hususunda yerini farklı noktaya çekmektedir.

İntikam, birine karşı yapılan kötü bir eylemi ya da zararı telafi etme amacı taşıyan eylemdir. Genellikle yaşanılan haksız bir durum veya zarara uğratılma karşısında hissedilen hayal kırıklığı ve öfke gibi duygusal tepkileri ifade eder (Baysal, 2019: 550). Cezalandırma ise suç işleyen bir kişinin yaptıklarından dolayı ceza alması durumudur (TDK, 2023). İntikam ve cezalandırma davranışsal olarak benzer amaçlar taşırlar. İki davranış da suçlunun gerçekleştirdiği eyleme karşılık verme gayesi taşır. Ancak intikam daha kişisel ve duygusal bir motivasyona dayanırken cezalandırma duyguların olmadığı daha nesnel bir bakış açısını temel alır.

İzlenen filmlerde intikam teması genellikle erkeklerin birbirleri arasında yaşanan anlaşmazlıklar sonucunda hezimete uğrayanın düşmanının karısına gerçekleştirdiği bir eylem olarak karşımıza çıkar. Geçmişten günümüze kadar kadın, toplumlarda erkekler tarafından korunması gereken konumu ile erkeğin onuru, namusu, haysiyeti olarak kabul edilir. Kadınlara sahip çıkmak erkekler nezdinde bir basari olarak algılanmaktadır. Bu toplumsal bakış açısı ile incelendiğinde erkeğin kadın bedeni üzerinden oynadığı oyun bir erkeğin zaferi olurken diğeri için yenilgi ve yıkım anlamını taşır. Erkek kaybettiklerinin intikamını düşmanının karisi/sevgilisi/kardeşi üzerinden alır. İntikam iki erkeğin savaşının dışında arzu edilen kadının bir başka erkek ile birlikte olduğu anlarda yine ortaya çıkar. Terk edilmenin verdiği acı ile tecavüze başvuran failin eyleminin arkasında kadının saygısına, güvenine ve başarısına bir darbe indirme amacı vardır. Bu sayede kendi kaybettiği toplumsal itibarini ve öz saygısını kazanabileceğini düşünür.

Sınıf, toplumların veya kültürlerin içinde yaşayan bireyler arasında hiyerarşik anlamda ve genellikle ekonomik konumlar üzerinden oluşturulan gruplaştırmaları ifade eder (Weber, 2005: 269-270). Farklı sosyoekonomik sınıf üyelerinin arasında yaşanan tecavüz eylemi güç ve kontrol dengesizliği ile yakından ilgilidir. Alt sınıfa mensup kadınların, ekonomik ve sosyal anlamda karşılaştıkları zorluklar üst sınıfa mensup kişi

tarafından manipüle edilerek cinsel ilişkiye zorlama ile kendini gösterebilmektedir. Bu durum failin güç ve kontrol arayışı ile bağlantılıdır. Çünkü saldırıya geçen fail kurban olarak seçtiği farklı sınıf üyesi kadının üzerinde üstünlük kurma ve istismar etme eğiliminde bulunur. Bu tür tecavüz olaylarında mağdur bulunduğu sınıfın sosyal ve ekonomik dezavantajları ile sesini duyurma ve yardım isteme konusunda zorluk yasayabileceği çekincesiyle sesini duyurma çabasına girmez. Filmlerde sınıfsal farklılıklar ve bunlar arasındaki sorunlar sıkça işlenmektedir. Özellikle sinema sektöründeki ticari kaygılar nedeniyle izleyiciyi filmlere çekebilmek önemli bir hedef olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı sınıflar arası aşk, şiddet, cinsellik gibi konuların daha çarpıcı ve dramatik bir sunum sunması nedeniyle özellikle alt ve üst sınıf sıkça kullanılmaktadır.

Alt ve üst sınıfın tecavüze götüren süreçteki bilinçaltı motivasyonları birbirlerinden farklıdır. Filmlerdeki üst sınıf erkeği genellikle alt sınıfın mensubu kadına tecavüz etmekten rahatsızlık duymaz. Bulunduğu çevrenin ona ilk sunduğu şey istediğini yapma özgürlüğüdür. Zengin üst sınıf erkeği işlediği hiçbir hatanın suçunu üstlenmek zorunda değildir. Genellikle oğluna zarar getirebilecek her türlü tehlikeyi bertaraf ederek oğlunun arkasını toplayan baba figürü, oğlunun sorumluluk almasını ve hayatın bir parçası olmasını etkilemektedir. Çocuk paranın sağladığı bir ilizyonun içinde istediği gibi davranabilmektedir. Paranın, üst sınıf erkeğine sağladığı güç, statü ve karizma alt sınıf kadınlarının hayalini süsleyen önemli olgular olup, bu olgular ile alt sınıf kadınını kolaylıkla kandırabilmektedir. Bu sebeple üst sınıf erkeği, alt sınıf kadınını ucuz, kolay ve harcanabilir bulmaktadır. Öte yandan alt sınıfın fakir erkekleri için aynı koşullar geçerli değildir. Alt sınıf erkeği hayatın zorluklarıyla küçük yaşlarda tanışmaya başlar. Geçimini sağlayabilmek için ağır şekilde çalışması gerekmektedir. Bu durum erkeği güçlü ve cesaretli hale getirir. Cesur erkek mitinden oldukça yararlanan alt sınıf erkeği bunu bir nevi statü olarak kullanmaktadır. Zengin üst sınıfın alt sınıfa uyguladığı sembolik şiddet alt sınıfta yasayanlar ile ezen-ezilen ilişkisi yaşatmaktadır. Üst sınıf, altında kalan bütün sınıfları ciddiye almayarak onlara psikolojik bir şiddet uygulamaktadır. Ancak yaratılan bu ezen-ezilen döngüsü alt sınıfta kültürel bir öfke yaratmakta ve üst sınıfta bulunan herkese hiçbir ayrım gözetmeksizin sınıfsal şiddet uygulamaktadır. Bunların yanında genel olarak kadına ulaşmakta zorluk çeken alt sınıf erkeği, üst kesimde bulunan bakımlı, çekici kadını arzulamakta, ancak ona ulaşamadığı

ve onu elde edemediği için bir tezat olarak ondan nefret etmektedir. Bu arzu-nefret ilişkisi erkeğin gözünde kadını bağlamından koparark bir fetiş haline getirmektedir. Bundan dolayı alt sınıf erkeği, elde edemediği üst sınıf kadına cinsel şiddet uygulayarak hem sınıfsal ezilmişlikten gelen dürtüsel intikamını kadından alır, hem de üst sınıf kadınını zorla da olsa elde etmiş olmanın verdiği gurur ve özgüven ile kendini gerçekleştirmiş olur.

Geleneksel ataerkil toplumun erkek ve kadına belirlediği roller üzerinden ilişkileri şekillenir. Erkeğe atfedilen özellikler güç, iktidar, kontrol sahibi gibi üstünlükleri kapsamaktadır. Belirlenen bu özellikleri içselleştiren erkek, herhangi bir özelliğin sekteye uğradığı durumda erkeklik krizi yaşayarak toplumsal konumunu kaybedeceği korkusuna kapılmaktadır (Sancar, 2009). Bu özelliklerin kaybedilmesi demek erkeğin kadınsılaşması ve hadım edilmesi korkusunu beraberinde getirmektedir. Bu korku karşısında erkek kaybettiği konumunu geri kazanabilmek amacıyla şiddet eylemine başvurmaktadır. Erkeklik krizi filmlerde erkek karakterin bir kadın tarafından veya başka bir erkek tarafından toplumsal rolünü zedeleyici söylem veya davranışta bulunması sonucunda yaşadığı durumlarda ortaya çıkar. Bu temada erkek onurunu, saygınlığını kaybederek kadınsılaşma tehdidi yaşar. Krizin ortaya çıkmasını tetikleyen unsurlar genellikle erkeğin birlikte olduğu kadın tarafından ihanete uğraması, arzuladığı kadın tarafından reddedilmenin verdiği eziklik duygusu, başka bir erkek veya kadın tarafından hakarete uğrayarak iktidarının sarsılmasıdır. Erkek kimliğini tehdit eden bu anlatı türünün tecavüz eylemi ile sonuçlanan bir yapı sunması kadına göz dağı vererek erkeğin sınırlarının ihlal edilmemesi mesajını taşır.

Aciz bırakma, güçlü tarafın zayıf tarafı güç kullanarak istismar etmesi veya baskı altına almasıdır. Güç dengesizliğine dayanan bu eylem; aile, iş yeri, partner ilişkileri, okul gibi hayatın her alanında görülebilmekte ve zayıf tarafın düşünme ve karar verme mekanizmasını engelleyerek onu güçlü tarafa bağımlı ve itaatkâr hale getirmeyi amaçlamaktadır. Filmlerde aciz bırakma amacı taşıyan tecavüz eyleminin yansıtılışı genel olarak, erkek tarafından kadını seçeneksiz bırakarak çaresiz hale getirmek ve istenilen davranışı gerçekleştirmesini sağlamak ya da erkeklik gururuna verilen hasarın intikamını almak şeklindedir. Erkek geleneksel toplum içinde erkek olmanın getirdiği önemli bir saygınlığa ve bu saygınlığın sağladığı para, çevre, statü gibi belirli güçlere sahiptir. Bu güçler erkeğe geniş bir hareket özgürlüğü sağlamakta ve istediğini yapma şansı

tanımaktadır. Aciz bırakma tecavüzünde amaç sadece kadını aciz bırakma niyeti taşımaz. Bazı durumlarda iki erkek arasında gerçekleşen anlaşmazlığın verdiği kızgınlık ile erkek yenilgisini düşmanının karısı/sevgilisi/annesi üzerinden giderme yoluna başvurur. Kadın burada konunun dışında bir etmenken iki erkeğin arasındaki iktidar mücadelesinin mağdur edilen tarafı olarak olaya dahil olur. Bir başka aciz bırakma görünümünde ise erkek elde edemediği ve bir başkası ile ilişkide bulunan kadından artık ümidini kesmek üzereyken son bir çare olarak tecavüz eylemini kendisine bağlayıcı bir unsur olarak görür. Kadına tecavüz eder ve bu durum karşısında kadına kendisini tercih olarak sunar. Kadını çaresizliğe sürükleme amacıyla yapılan tecavüz eyleminde kadına bırakılan tercih artık ya tecavüzcüsüyle evlenmesi ya da kötü yola düşmesi yönünde olmaktadır. "Kayıp Kızlar" filmi diğer filmlerden farklı olarak bir husumet sonucunda gerçekleşmeyerek genç kızların bir çetenin tahakkümüne geçmesi için yapılan aciz bırakma tecavüzünü konu edinir. Burada ise amaç ünlü olma bahanesiyle fuhuş ağına düşürdüğü genç kızlar üzerinden para kazanmaktır. Aciz bırakma tecavüzünde eğer hedef sadece kadın ise kadına tercih hakkı bırakmamak için tecavüz eylemine başvurulduğu, eğer hedef erkeğin aciz bırakılması ise erkeğin toplumsal değerlerine ve konumuna darbe vurmak amacını taşır.

Borç ilişkisi; bir mal/hizmet karşılığında yerine getirilmesi taahhüt edilen veya ödemekle yükümlü kılınan parasal değerin ertelenmesini ifade eder (Barlas, 2022). İncelenen filmlerde borç ilişkisi ev sahibi – kiracı, kumar arkadaşı, yasaklı madde satıcısı-madde kullanıcısı, yardımsever üst sınıf – muhtaç alt sınıf arasındaki alacak verecek üzerinden anlatısını inşa eder. Borçlu kişinin erkek olduğu durumlarda elinde avucunda ödeyecek parası kalmaması nedeniyle satabileceği tek şey olan karısını/sevgilisini bir ödeme aracı olarak borçlusuna sunması durumudur. Kadın pazarlık aracına dönüştüğünü erkeğin ona kurduğu tuzak sonucunda öğrenir. Bir başka borç tecavüzü görünümü ise kadının kendi ilişkileri çerçevesinde gerçekleşmektedir. Dul veya yalnız 'erkeksiz' bir kadının yaşam zorlukları karşısında borçlarını sürekli geciktirmesi sonucunda alacaklıların bunu kendi çıkarına kullanarak kadının zayıf yanından faydalanmaya çalışırlar. Erkek için cinsel bir obje olan kadının yaşadığı zorluklar ve acizlikler erkek tarafından ondan faydalanmanın fırsatı olarak görülmektedir. Amaç, yaptığından dolayı kimsenin ardına düşmeyeceği bir kadından faydalanmaktır. Çünkü kadının bedeninden başka verebileceği bir şeyi kalmamıştır. Erkekler arası bir alışveriş ilişkisinde ise kadının

bir ödeme yöntemi olarak kullanılmasının altında kadının toplumdaki kabulünün de etkisi bulunmaktadır. Kadının toplumda ikinci sınıf olarak erkeğin gerisinde tutulması ve erkekler nezdinde alınır satılır bir mal olarak değerlendirilmesi borç ilişkilerinde bir ödeme aracı olarak kullanılmasını açıklamaktadır. Filmlerde erkek borçlu olduğu kişiye borcunu ödemenin yolunu bulamaması sebebiyle alacaklı bu durumdan faydalanmak için bu şekilde bir talepte bulunur. Burada alacaklı çaresizlik içeren bir durumdan faydalanmaktadır. Borçlu erkek ise kendinden başka bir şeye karşı sorumluluk hissetmediği için karısını takaslanabilir bir mal olarak borcuna karşılık alacaklıya teslim eder. Kadın ise bu noktada tuzağa düşürülmüş, aldatılmış ve kullanılmış olarak mağdur olan tek kişidir. Kocasının sorumluluklarının bedelini ödemek durumunda kalmıştır. Çünkü toplumun ondan beklediği kocasına sonsuz ve sorgusuz itaattir.

Ödeşme veya kısas birey veya toplumun yaşadığı şiddet karşısında öfkesini aynı seviyede şiddet uygulayarak cevap verme isteğiyle ortaya çıkan durumu ifade eder. Bu tepki türü ile kişi yaşadığı kötü deneyimin aynısını yaşatma isteğiyle hareket eder (Akbulut, 2003: 170). Mağdur kişi yaşadığı şiddete şiddet ile karşılık vererek kendisine kötülüğü yapan kişinin özdeşlik kurmasını ve aynı acıyı yaşamasını istemektedir. İncelenen filmlerde kısasın erkekler arasında erkeklik onurunu kurtarma amacı taşıdığı görülür. Genellikle ana karakterin çevresindeki kadınlardan kız kardeşi/annesi/sevgilisi gibi herhangi birinin kötü karakter tarafından alıkonularak tecavüze veya şiddete uğraması sonucunda kısas ortaya çıkar. Çünkü toplum normlarına göre kadın erkeğin koruması altında olan, sahiplenilen, namusunu ve onurunu temsil eden bir konumda görülür. Erkek kendi denetimi altındaki bir kadına gelen zarar karşısında konumunun uğradığı zararı telafi etmenin yolunu karşı tarafın denetimindeki bir kadına aynı zararı vererek bulur. Kadın erkekler arasındaki mücadelenin bir unsuru olmanın yanında erkekliği kurtarmanın her aşamasında rol alır. Ataerkil normlara göre erkek sadece kadına karşı değil erkek dünyasında da üstünlüğünü korumak durumundadır.

2.6.4. Tecavüz Türleri

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, failin gerçekleştirdiği tecavüz türüne dair elde edilen bulgular Tablo 2.4'te verilmiştir.

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev istilası Tecavüzü
1.	**Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934**	T										X		
2.	**Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962**	T.G	X											
3.a	**Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962**	T											X	
3.b		T					X							
4.	**Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962**	T.G							X					
5.	**Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963**	T						X						
6.	**Kenarın Dilberi (Osman Seden) →1966**	T.G	X											

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
7.	**Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966**	T.G						X						
8.a	**Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967**	T.G	X											
8.b		T.G	X											
8.c		T.G	X											
9.a	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**	T.G.									X			
9.b		T									X			
9.c		T									X			

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
10.	**Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968**	T	X											
11.a	**Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969**	T.G	X											
11.b		T.G							X					
11.c		T.G									X			
12.a	**Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969**	T									X			
12.b		T.G					X							
13.	**Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970**	T							X					

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**	T.G.												X
15.	**Baba (Yılmaz Güney) 1971**	T										X		
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**	T				X								
16.b		T				X								
16.c		T.G				X								
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**	T	X											
17.b		T.G.										X		
17.c		T.G.	X											
17.d		T								x				
17.e		T.G.										X		

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**	T									X			
18.b		T.G.		X										
18.c		T.G.		X										
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**	T									X			
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**	T.G.									X			
20.b		T.G.									X			
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**	T.G.		X							X			

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**	T								X				
23.	**Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973**	T.G.	X											
24.a	**Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973**	T.G.		X										
24.b		T.G.												X
24.c		T.G.								X				
25.	**Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973**	T.G.	x											
26.	**Bedrana (Süreyya Duru) → 1974**	T.G									X			

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
27.a	**Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974**	T		X										
27.b		T.G.					X							
28.a	**Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974**	T	X											
28.b		T.G.								X				
29.a	**Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974**	T		X										
29.b		T.G.									X			
30.	**Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974**	T												X

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
31.a	**Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974**	T				X								
31.b		T.G.				X								
32.a	**Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975**	T										X		
32.b		T.G.												X
33.a	**Delicesine (Osman Seden) → 1976**	T.G.									X			
33.b		T.G.									X			
34.	**Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976**	T.G.									X			

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
35.	**Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976**	T												X
36.	**Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977**	T		X										
37.	**Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978**	T.G.										X		
38.	**Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978**	T								X				
39.	**Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980**	T.G.												X
40.	**Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981**	T.G.					X							
41.	**Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981**	T					X							

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
42.a	**Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981**	T										X		
42.b		T								X				
43.	**Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982**	T										X		
44.	**Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982**	T					X							
45.	**Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982**	T	X											
46.a	**İffet (Kartal Tibet) → 1982**	T	X											
46.b		T	X											

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
47.	**Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982**	T					X							
48.a	**Son Adam (Taner Oğuz) → 1983**	T												X
48.b		T												X
48.c		T.G.									X			
49.	**Zulüm (Temel Gürsu) → 1983**	T					X							
50.a	**Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983**	T		X										
50.b		T.G		X										
50.c		T		X										

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
51.a	**Mine (Atıf Yılmaz) → 1983**	T			X									
51.b		T.G.		X										
52.a	**Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983**	T.G.						X						
52.b		T						X						
52.c		T							X					
53.a	**Damga (Osman Seden) → 1984**	T		X										
53.b		T.G.		X										

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
54.	**Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984**	T		X										
55.a	**Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984**	T												x
55.b		T.G.								X				
56.a	**Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984**	T.G.							X					
56.b		T.G.						X						
56.c		T									X			
56.d		T									X			
56.e		T									X			

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
57.	**Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985**	T.G.						X						
58.a	**Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985**	T					X							
58.b		T											X	
59.	**Sekreter (Temel Gürsu) 1985**	T.G.										X		
60.a	**Arzu (Şahin Gök) → 1985**	T												X
60.b		T.G.												X
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**	T								X				
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986**	T	X											

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**	T										X		
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986**	T.G.										X		
64.b		T							X					
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**	T		X										
65.b		T.G.												X
65.c		T.G.												X
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**	T.G.							X					
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**	T		X										

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
68.	**Şanssızım (Ali Avaz) → 1987**	T					X							
69.	**İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987**	T						X						
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**	T												X
70.b		T.G.												X
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**	T.G.	X											
71.b		T	X											
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**	T									X			
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**	T		X										

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**	T.G.							X					
74.b		T	x											
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**	T									X			
75.b		T		X										
75.c		T		X										
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**	T		X										

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**	T.G.							X					
77.b		T.G.										X		
77.c		T.G.		X										
77.d		T.G.							X					
77.e		T		X										X
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**	T										X		
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**	T			X									
79.b		T										X		

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**	T.G.						X						
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**	T								X				
81.b		T.G.	X											
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**	T									X			
82.b		T									X			
82.c		T									X			
82.d		T									X			
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**	T						X						

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**	T	X											
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**	T										X		
85.b		T			X									
86.	**Dava / Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**	T	X											
87.	**Azad (Gani Rüzgâr Şavata) → 2002**	T									X			
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**	T	X											
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**	T		X										

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
90.	**Mutluluk (Abdullah Oğuz) → 2007**	T						x						
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**	T									X			
91.b		T									X			
91.c		T									X			
91.d		T									X			
91.e		T									X			

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**	T		X										
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**	T	x											
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**	T	X											
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**	T.G.												X
95.b		T.G.												X
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**	T									X			
96.b		T.G.						x						

Tablo 2.4. Tecavüz Türleri (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz/ Tecavüz girişimi	Tanıdık Tecavüzü	Toplu Tecavüz	Eş Tecavüzü	Seri Tecavüz	Ödeşme Tecavüzü	Ensest Tecavüz	Takas Tecavüzü	Cezalandırıcı Tecavüz	Hırsızlık (Kaçırma) Tecavüzü	Statü Tecavüzü	Gri Tecavüz	Ev İstilası Tecavüzü
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**	T						X						
97.b		T						X						
97.c		T						X						
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**	T	X											
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**	T.G.										X		
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**	T								X				
100.b		T.G.									X			

Çalışma boyunca izlenen 100 filmin 42'sinde (%42) birden fazla tecavüz ve tecavüz girişimi sahnesine rastlanmıştır. Yine bu 100 film içerisinde 101 adet (%60) tecavüz sahnesine, 68 adet (%40) tecavüz girişimi sahnesi tespit edilmiştir.

Çalışmaya konu olan filmler "Tecavüz Türleri" alt başlığı altında incelendiğinde, 169 tecavüz ve tecavüz girişimi sahnesinin 12 farklı tecavüz türü içinde şekillendiği görülmektedir. Bunlar;

- 33 (%20) Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü,
- 24 (%14) Toplu Tecavüz,
- 23 (%14) Tanıdık Tecavüzü,
- 18 (%11) Ev İstilası Tecavüzü,
- 16 (%9) Statü Tecavüzü,
- 14 (%8) Ensest,
- 10 (%6) Ödeşme Tecavüzü,
- 10 (%6) Takas Tecavüzü,
- 10 (%6) Cezalandırıcı Tecavüz,
- 5 (%3) Seri Tecavüzü,
- 3 (%2) Eş Tecavüzü,
- 2 (%1) Gri Tecavüz.

"Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü", kadının bir nesneymişçesine, cinsel amaçlar doğrultusunda yaşadığı çevreden zorla alıkonularak tecavüze uğraması durumunu ifade eder. Bu tecavüz türünün filmlerde çok sık kullanılmasının altında birden fazla sebep bulunabilir. Geçmişten beridir erkek egemen topluluklarda, kadının bir söz söyleme, istekte bulunma veya özgürce seçme hakkı veya imkânı yoktur. Ona biçilen role uygun davranması ve söyleneni yapması beklenmektedir. Erkekler özelinde bu durum, herhangi bir zorlukla uğraşmadan istediğini elde etmesini sağlayan faydacı bir tutumdur. Ancak toplumların değişip geliştiği günümüz toplumlarında kadın da en az erkek kadar hayatında söz söyleme hakkını kazanmış ve kendi özgür iradesiyle seçimlerini yapabilmektedir. Bu koşullar altında erkek, seçeneklerinin daralmakta, isteklerine ulaşmak için mücadele etmek zorunda olduğu gerçeği ile yüzleşmek durumunda kalmaktadır. Kadın üstündeki iktidarını, bu iktidarın sağladığı saygınlığı ve toplumun ona sunduğu özgürlük alanını kaybetmeye başlayan erkek, bunun sorumlusu olarak kadını görmektedir. Muhafaza edemediği eski gelenek, görenek ve alışkanlıkların yaratmış olduğu baskı ve ezilme duygusu ile birden fazla değişkenin (kadın tarafından sevilmemek, arzulanmamak, beğenilmemek, reddedilmek) meydana gelmesinin

sorumlusu olan kadına karşı duyduğu bastırılmış öfke sonucunda bunun intikamını yine kadından almak zorundadır. Çünkü erkeğe göre kadın bir objedir. Kendine ait bir öz fikri ya da öz tercihi olamaz. Onun bu tarz kafa karışıklıklarını çözmesi için bir erkeğe ihtiyacı vardır. Bunun için erkek gerektiğinde elini taşın altına koymalı, kaçırma ve tecavüz gibi cesur kararlar almalıdır. Gerçekleştirdiği kaçırma tecavüzü erkek için bir çıkış yolu sunmaktadır; "Tecavüze uğramış bir kadın toplum tarafından kabul görmez ve bu yüzden bana (tecavüzcüsüne) varmak zorunda kalır, bu duruma alışır ve zamanla beni (tecavüzcüsünü) sever." Özellikle kaçırma tecavüzü sahnesi içeren filmlerde failin mağduru devamlı ikna etmeye ve bu duruma alıştırmaya çalıştığı görülmektedir. Filmlerde özellikle bu tür bir tecavüzün kullanılmasında aslen kötü adam profili yaratma ihtiyacı vardır. Toplumun benimsediği iyi erkek objeleştirilen kadını, toplumun da kabul edeceği bir şekilde elde eder ve ona sahip olur (evlenir). Kötü adam profilindeki erkek ise, objeleşmiş kadını toplumsal kabule göre elde edemez. Bu sebeple onu kaçırır ancak bu şekilde toplumun içinde de barınamaz. Topluma dönebilmenin tek yolu kadının kabulünü almaktır. Bir diğer husus ise, bu türde bir kurtarılma motifi kullanılmaktadır. Objeleşmiş kadın bu durumdan tek başına kurtulamaz. Onu kurtaracak ve intikamını alacak bir kahramana ihtiyacı vardır. Bu gerçekleştiğinde namus temizlenir, obje kurtarılır, kötü adam hak ettiğini bulur.

"Toplu Tecavüz", iki ya da daha fazla kişinin aynı mağdura cinsel eylemde bulunmak amacıyla beraber hareket etmesi durumudur. Bu tür tecavüzler sadece ırza geçmenin yanında kadını aşağılamayı, hor görmeyi, bastırmayı ve cezalandırmayı da amaçlamaktadır. Bu tecavüz türünde, insanoğlunun en ilkel ve içgüdüsel davranış motifi olarak değerlendirebileceğimiz sürü psikolojisinin erkekte yarattığı özgüven, cesaret ve rahatlama ile gelen hazzın temel motivasyon kaynağı olduğu söylenebilir. Erkek yaradılış gereği duygusal olarak eksik ve dürtüsel olarak doyumsuz bir yapı sergilemektedir. Bu eksikliklerinin bir noktada tamamlanabilmesinin yolu kadından geçmektedir. Ancak yaradılıştan gelen eksikliklerinin karakterinde yarattığı özgüvensizlik ve korkaklık erkeği çoğu zaman pasif hale getirmektedir. Yaşadığı toplumun bir yansıması olan karşı cinsin ondan beklentisi ile iyice baskılanan erkek kendini güvensiz ve çaresiz bir konumda bulmaktadır. Tüm bunların yanında erkek egemen toplumun da ondan beklediği belirli görevler ve sorumluluklar bulunmaktadır. Erkeksi olmak, soyunun devamlılığını sağlamak için çoğalmak, bir kadına sahip olmak ve onun kontrolünü sağlamak gibi

toplumsal baskılar erkeğin yetersizliğini daha da ön plana çıkarmakta ve bu durumla yüzleşmesini zorlaştırmaktadır. Tüm bu olumsuz motivasyonlar erkeği kadına karşı tek başına başaramayacağı bir girişimi, aynı bir primitif hayvan grubu gibi toplu halde yapma dürtüsüne iter. Toplumun yarattığı bu baskı ile erkek grubu kadını cezalandırır, kirletir ve öfkesini onun bedeninden çıkarır. Bu türün filmlerde kullanılması erkek izleyici için farklı bir çekicilik barındırır. Cinselliğin toplum içinde bir tabu olmasının getirdiği yasak ve baskılar erkekte marjinal arayışlara sebebiyet vermiştir. Kadın bedeninin yarattığı cinsel uyarım ve ulaşılamaz olmasının yarattığı çekim, erkekte kadın bedenini kirletme, ona acı çektirme gibi sadist dürtüleri tetiklemektedir. Bunların haricinde toplu gerçekleştirilen cinsel eylemin içinde skopofili (gözetleme) barınmaktadır. Başka gözler tarafından izlenmek ve takdir edilmek erkeğin libidosunu ve motivasyonunu arttırmaktadır.

Bir tanıdıkla gerçekleşen rıza dışı cinsel eylemi tanımlayan tanıdık tecavüzü, sıklıkla filmlerde kullanılan türlerden biridir. Bir buluşmanın sonunda erkeğin elde etmek istedikleri ile kadının rıza göstermemesi sonucu oluşan bu durum aslında erkek için bir erkeklik krizi olarak görülebilir. Erkek reddedilmeye tahammül edemez çünkü kadın onun için sadece bedensel olarak var olan bir varlıktır. Bir obje olarak kadının karşısındaki erkeği kabul etmekten başka bir seçeneği olamaz. Bu duruma direnç gösteren kadın erkek tarafından kirletilmeye mahkumdur. Çünkü erkek erkin sahibi olarak kadın üstünde iktidar sahibidir ve iktidarının sarsılmasına asla müsamaha göstermeyerek cezalandırır. Bu türün kullanılmasındaki temel motivasyon, erkek izleyicilerin genel olarak fantezi dünyalarında bulunan bir çağrışımdan gelmektedir. Bulunduğu topluluk içinde elde etmek istediği ancak kişisel olarak yetersiz kalması nedeniyle ulaşamadığı kadını, bir noktada gerçek olmayan dünyada cezalandırma dürtüsü taşıması bu türün filmlerde sık görülmesine açıklık getirebilir.

Ensest[7], toplumun birçok kesiminde onaylanmayan ve hoş karşılanmayan bir tecavüz türüdür. İnsanoğlunun neslinin devamını sağlayan kusursuz genlerin aktarımı modeline göre karşı cinse uyarılan insanoğlu, bu tarz bir ilişkinin yarattığı deforme ve

[7] İncelenen filmlerdeki fail ile mağdurun yakınlık ilişkisi düzeyine bakıldığında Türk hukuk sistemine göre evlilik halinin yasal olmadığı; üstsoy ile altsoy arasında, kardeşler arasında, amca, dayı, hala ve teyze ile yeğenleri arasında, kayın hısımlığı meydana getirmiş olan evlilik sona ermiş olsa bile, eşlerden biri ile diğerinin üst soyu veya alt soyu arasında, evlat edinen ile evlatlığın veya bunlardan biri ile diğerinin alt soyu ve eşi arasında gerçekleşen ilişkiler ensest olarak değerlendirilmektedir.

bozuk gen aktarımını evrimsel olarak kabul etmemekte, sağlıklı bir bedene ve bilince sahip bireyin uyarılmamasını sağlayarak biyolojik olarak önüne geçmektedir. Ancak biyolojik, psikolojik, sosyolojik saati bozuk olan bireylerin bu tarz cinsel eylemlere haz duyma eğilimi de bulunmaktadır. Sosyolojik olarak bu duruma verilebilecek cevaplardan biri aslen erkeğin yasak olana duyduğu arzudur. Toplum normlarının, hukuğun ve ahlak yasalarının önüne şer koyduğu bu tarz ilişkiler erkeğe çekici gelebilmektedir. Yasak olanın cazibesi, farklı deneyimlerin arzulanması aslen bireyin yapısal olarak bozuk olmasından kaynaklanmaktadır. Oedipal dönemde öğrendiği dürtüler ailedeki otorite (baba) tarafından baskılanarak kenara itilir ancak karşı cinsle yeterli sosyal paylaşımı sağlayamaması nedeniyle bireyde bu dürtülerin artarak geri döndüğü ve çarpıklaştığı görülür. Birey; ilişkisel olarak kendinden gelene, ondan üreyene karşı narsist ve sadist bir sahiplenme davranışı edinmeye başlar. Kendinden gelenin ona ait olması bilinci ile hareket eden birey bu motivasyona dayanan bir dürtü ile kendi akrabası (kan bağı içermek zorunda değil) üzerinde tahakküm kurar. Yasak olanın verdiği zevk, kendinden gelen üzerinde kurduğu tahakkümün verdiği zevk ile birleşerek failde sadist ve çarpık bir haz deneyimi oluşturur. Bu türün filmlerde kullanılmasının altında yatan temel motivasyon tabu olanın, yasak olanın çekiciliğidir. Toplum olarak her ne kadar bu tür çarpık ilişki motiflerinden nefret edilse de izleyicide uyandırdığı merak ve bastırılmış zevk gizil bir ilgi duyulmasına sebebiyet vermektedir.

"Ev İstilası Tecavüzü" altında yatan temel motivasyon, istila edilen evin, insanlar da dahil tüm objeleri, istilayı gerçekleştirenin hegemonyası altında olma fikridir. İstila sırasında yaşanan gerilim ve korku sonucu istila edilen evin halkı savunmasız ve teslim olmuş şekildedir. İstilacı, işlediği suçun verdiği adrenalin ve istila ettiği evin içinde yaşayanların koşulsuz itaatinden edindiği iktidar gücünün sağladığı haz ile uyarılır, iktidar alanında istediği gibi davranmaya başlar. Amaç olan istila eylemi değişen amaçla birlikte bir araca dönüşür. "Ev İstilası Tecavüzü" sinemada en klişe şekliyle kullanılan motiflerden biri olarak görülmektedir. Evi başka bir amaçla (hırsızlık, saklanma vb.) istila eden kişi ya da grup, burada gördükleri namuslu ve temiz kadın ile ana motivasyonlarından sıyrılıp cinsel eyleme başvurma gereği duyarlar. Bu türün filmlerde kullanılmasının altındaki motivasyon diğer türlerle aynıdır. Kadın vücudu bir objedir ve fethedilmesi gereklidir. Erkek, toplumun ona sağladığı özgürlük alanında istediği gibi davranma hakkına sahiptir. Bu tür mesajlara sahip olan filmler toplum içinde

tutunamayan bireyler için gerçek dünyadan kaçabilecekleri sanal ve egzotik bir dünya sunmaktadır.

"Statü tecavüzü", bireyler arasında kabul edilen seviye-rütbe farklılıklarının mağdur üzerinde baskı aracı olarak kullanılması ve bunun sonucunda rızayı yok sayarak cinsel eylemin gerçekleştirilmesidir. Bu tür tecavüzlerde statü sahibi kişi, elinde bulunan olanakları ve gücü kadın üzerinde bir baskı ya da pazarlık aracı olarak kullanır ve kadın üzerinde tahakküm kurarak istediğini elde etmeye çalışır. Belirli bir statüye sahip olan erkek, gücünü ve güvenli alanını korumak amacıyla kendinden alt statüdeki kişilere karşı baskıcı, zorba ve gaddar olmuştur. Erkeğin elinde bulunan statü aynı zamanda cinsel statüsünü de yüceltmektedir. Paranın, mevkiinin ve gücün sağladığı statü erkeğe daha yüksek libido, daha fazla çekicilik kısacası toplum gözünde daha fazla erkeklik sağlamaktadır. Bu tür bir gücün sahibi olan erkek, ötekileşmiş kadına istediği gibi davranabilme, ondan istediğini alabilme hakkını kendinde görür. Sinemada statü tecavüzleri genel olarak patron-çalışan, ustabaşı-işçi, mekân sahibi-müşteri, gardiyan-mahkûm gibi roller üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Belirli bir statü farkının yarattığı rahatlık ile erkek tarafından kadına iki seçenek sunulur ve bu iki seçenek de kadın için çıkmaz, erkek içinse fırsat oluşturur. Kadın çaresizlikle tecavüz eylemini kabullenmek durumunda kalır. Bu gibi sahneler genel olarak kadının boyun eğdirilişini ve erkeğin iradesine rıza göstermesini temsil etmektedir. Özellikle erkek izleyiciye eril tahakkümün bir modelinin gösterilme şekli olarak görülen bu filmlerde kadın cinsel bir obje olarak fetiş haline getirilir. Erkeğin isteklerine boyun eğmeli ve bunun için gereken ne ise onu yapmalıdır. Kadınlar için ise bu filmler, nasıl davranmamaları gerektiği ve toplumun kabullerinin dışında kalan eylemelerinde sonuçların ne olacağı gösterilerek kadına gözdağı verilmektedir.

"Ödeşme Tecavüzü" eyleminin temelinde erkeğin görece mağdur olduğu bir senaryo bulunmaktadır. Özellikle erkek egemen toplumlarda erkeğin iktidar alanı başka bir erkek tarafından ihlal edilmesiyle bir mağdur yaratılmış olur. Mağdur olan erkeğin toplumdaki itibarını ve gücünü koruyabilmesi için alanını ihlal edenden bir kısas oluşturarak intikam alması gerekmektedir. Alanını korumanın ve ihlali cezalandırmanın en etkili ve kolay yolu kadın bedeninden geçmektedir. Kısas üzerinden cezalandırılacak olan birey, dolaylı bir hedef haline gelir. Kadına tecavüz edilerek kadının namusu ve bedeni kirletilirken, erkeğin statüsü, namusu ve şerefi hedef alınmış olur. Bu gibi

durumlarda kadın yine bir objedir ve erkeğine zarar verilmesi için araç olarak kullanılmaktadır. Bu durum en primitif klanlardan beridir döngü oluşturan (toprak kavgaları, kan davaları vb.) bir davranış biçimi olarak devam etmektedir. Filmlerde bu tipteki tecavüz eylemlerinin kullanılmasının temel amacı, erkeğin şeref ve namus dogmalarına dokunarak mertliğin çizgileri üzerinden haz verici bir intikam motifi yaratmaktır. Özellikle düşman tarafından gerçekleştirilen tecavüz eylemi sonrasında uygulanan bu intikam motifi, erkek izleyicide bir katharsis[8] yaratmayı amaçlamaktadır. Erkek intikamını aldığında namusunu temizlemiş, şerefini geri kazanmış ve toplumun kabulünü almış olur. Tecavüze uğrayan kadın ise ikinci planda bir nesne olarak kirliliği ve ötekileşmesi ile ortada kalır ya da ortadan kaldırılır.

"Takas tecavüzü", kadının bir meta gibi değerlendirilerek takas unsuru haline getirilmesini ve bedeninin bir ödeme aracı olarak kullanılmasını ifade eder. Bu tür tecavüzlerde erkek bir borç ilişkisini fırsat ilişkisi haline getirmektedir. Genellikle bu borç ilişkisi örnekleri; bir kocanın borcunu ödeme biçimi olarak kadını öne sürmesi ya da borçlu olan bir kadınsa ve parası yoksa bedeniyle ödemesinin talep edilmesi olarak görülmektedir. Bu gibi durumlarda her daim kadın alıp satılabilir bir obje olarak değerlendirilmekte ve herhangi bir rıza unsuru sorgulanmamaktadır. Kadın erkeğin her türlü sorununa yeri geldiğinde destek, yeri geldiğinde ise çözüm olmakla yükümlüdür. Bu türün filmlerde aktarımında kadın, genellikle pazarlığa konu olduğundan habersiz ve kandırılmış bir şekilde sunulmaktadır. Kadının sahibi olan erkek ise, bu durumla ilgili herhangi bir rahatsızlık yaşamamaktadır. Erkeğin bu yansıtılış şekli bir noktada toplumun kabulü dışında kalan zayıf erkek profilini işaret etmektedir. Erkek izleyiciye bu şekilde namus, şeref gibi erdemler üzerinden nasıl davranmaması ile ilgili gözdağı verilmektedir. Ancak burada kadının erkek için bir insan olarak değeri belirtilmez. Belirtilen değerler kadının bedeni üzerinden erkeğin toplumdaki kabulünü sağlayan namusu ve şerefidir. Kadının kendi namusu ve şerefi de erkeğe bağlı ve erkek odaklıdır. Bu borç ilişkisinde kadının borçlu olduğu durumlarda ise kendi bedeni ile ödemekten başka bir çaresi yoktur.

[8] Katharsis kavramını sanat üzerinden ele alarak açıklayan Aristoteles, katharsisi kişinin ruhunu acıma ve korkudan arındırması olarak değerlendirmiştir (Dönmez, 2011: 233-234). Aristoteles'in Poetica adlı eserinde ilk kez gözlemlenen "katharsis" kavramı psikoloji bilimi açısından olumsuz duyguların boşaltıldığı bir yöntem olarak insan bedeninin kötülükten temizlenmesi, sıyrılması ve stresten ayrılma şeklinde yorumlanmıştır (Bağır, 2018: 44). Buradan yola çıkarak katharsis kavramı yoğun bir gerilimden sonra kişinin zihninde ve ruhunda ortaya çıkan rahatlama olarak değerlendirilmektedir (Süzen, 2012: 22-23).

Namus, şeref gibi erdemler kadın için geçerli değildir. Kadın namusunu temizleyemez ve şerefini geri kazanamaz. Çünkü kadın toplum gözünde düzelemeyecek bir biçimde kirlenmiştir.

"Cezalandırıcı Tecavüz", kadının toplum tarafından erkeğe bahşedilen gücü ve otoriteyi erkeğe karşı kullanması durumunda gerçekleşen bir tecavüz türüdür. Bu tecavüzde erkeğin otoritesinin sarsılması ana nedendir. Erkekliğin inşasını oluşturan en temel unsur toplumun erkekle özdeşleştirdiği otorite, iktidar, cesaret, özgürlük gibi güçlerdir. Toplumsal varlığını bu güçler sayesinde sürdüren erkek, narsist bir benliğe ve mükemmeliyetçi bir duruşa sahip olmuştur. Mükemmel aile, mükemmel iş, mükemmel arkadaşlıklar gibi her türlü mükemmelliğin vücut bulmuş hali olarak sergilenen erkek, aslen içinde varlığını sürdüren bastırılmış dişil korku nedeniyle gizil bir sadist eğilim de göstermektedir. Kadın için ise toplumda var olmanın tek yolu itaattir. Kadın erkeğe koşulsuz itaati; erkekle bir aile kurması, namusunu ve şerefini koruması için tek ön koşuldur. Çünkü toplumun gözünde kadın sadece erkek ile var olabilir. Erkekler dünyasında kadın bir et parçasından, soyun devamını sağlayan damızlıktan farklı görülmemektedir. Erkeği oluşturan tüm bu egemenlik hakları bir kadın tarafından sarsılırsa (itaat etmeme, reddetme, aşağılama, küçük düşürme) erkekliğin kadın üstünde oluşturduğu bütün hegemonya yerle bir olabilir. Bu durum erkeğin şiddetli bir erkeklik krizi geçirmesine neden olur. Erkeğin kadından alacağı intikam ise kadının bedeni üzerinden gerçekleşmektedir. Kadını cezalandırmak için gerçekleştirilen tecavüzde erkek cinsel arzunun sağladığı ereksiyon ile haz duymaz. Burada gerçekleşen ereksiyon, kadına zarar verme, onu kirletme, aşağılama, değersizleştirme eyleminin verdiği sadistik bir hazdan gelmektedir. Çünkü erkeğin uyguladığı sadistik hazzın sebebi, kendisini küçük düşüren kadına duyduğu öfke ile birlikte içinde bastırdığı dişil korkunun sebebi olan kadındır. Bu tecavüz türü, sinemada erkek egemen bir anlayış ile sunulmaktadır. Olay örgüsü içinde kadın genel olarak erkeğe karşı gelmekte, onun kararlarına rıza göstermemekte ve/veya erkeklik değerlerini sorgulayan küçük düşürücü ifadelerde ve tavırlarda bulunmaktadır. Erkeğin kadın tarafından küçük düşürülmesi sonucunda erkeklik krizi tetiklenmekte ve kadın erkek tarafından acımasızca ve şiddetli bir şekilde tecavüze uğramaktadır. Genellikle olayın akabinde erkeğin hiçbir suçluluk ve/veya pişmanlık emaresi göstermediği görülmektedir. Bu da erkeğin gerçekleştirdiği tecavüzün görevini yerine getirdiğini, kadın üstünde baskın bir güç olduğunu kanıtladığını ve

erkekliğinin sorgulanamaz bir unsur olduğunu gösterdiğini düşündüğü ve memnun olduğu hissini oluşturmaktadır. Kadın ise diğer tecavüz türlerinde de olduğu gibi kirlenmiş, ezilmiş, psikolojik olarak çökmüş, şerefini ve namusunu kaybetmiş bir şekilde toplum tarafından reddedilmiş ve ötekileşmiştir.

"Seri Tecavüz"; farklı zamanlarda birden fazla kadına karşı gerçekleştirilen tecavüz eylemidir. Bu tecavüz türünde temel motivasyon, kadına duyulan saf öfke ve bu öfkeyle uygulanan şiddetin getirdiği sadistik hazdır. Fallik dönemde yaşadığı travmatik olaylar sonucunda erkek psikolojik olarak dengesizleşebilir. Özellikle ödipal kompleksin oluştuğu fallik dönemde anne-baba arasında ya da anne-oğul arasında yaşanan travmatik bir olay erkeği kadınlara karşı farklı dürtülerle yaklaşmaya itebilir. Tüm bunların yanında erkek, bakışın etkin denetleyicisi olarak kadını devamlı gözlemleme hakkına sahiptir. Kadın ise erkeğin bakışına sunulan ve ona haz vermek için teşhir edilen bir objedir. Skopofilik zevkin cinsel çekicilik ile birleştiği voyörizm (röntgencilik) seri tecavüzlerin en temel bileşenlerinden biridir. Hedef olarak gözüne kestirdiği kadını takip eden erkek, hedefini primitif bir dürtü ile röntgenler. Erkek, kadın bedeninin bütününü ya da parçalarını röntgenleyerek derin bir cinsel haz duyar, arzu nesnesi olan kadına duyduğu sadistik istek onu erekte eder. Ancak travmalarının onda oluşturduğu algı erkeği kadından intikam almaya, cezalandırmaya ve/veya kirletmeye itebilir. Uyguladığı tecavüz de bunun bir yansımasıdır. Fail hedeflediği mağdurlara vahşice saldırarak şiddetli bir şekilde tecavüz eder ve durdurulana kadar bu döngü devam eder. Filmlerde bu tecavüz türünün kullanılmasındaki temel motivasyon, izleyicinin bastırılmış dürtülerini harekete geçirme isteğidir. Kadın cinsel bir obje olarak hem sahnedeki karakter tarafından hem de izleyici tarafından röntgenlenir. Bu durumun izleyici üzerinde yarattığı adrenalinin yanında, yasaklanmış bir davranışı gerçekleştirmenin (kadının röntgenlenmesi ve seri tecavüzlerin gerçekleştirilmesi) yarattığı haz ile cinsel fetiş haline getirilen kadına duyulan arzu izleyiciyi heyecanlandırır.

"Eş Tecavüzü", bir ilişki içinde olan iki kişi arasında gerçekleşen tecavüzü ifade etmektedir. Genellikle evli çiftler arasında sık görülen bu tecavüz türü aslen erkeğin kadın üstündeki iktidarının bir yansıması olarak algılanabilir. Erkek egemen toplumda erkek evinin reisi, eşi olan kadının da efendisidir. Ev içinde mutlak otorite ve güce sahip olan erkek eşinden mutlak sadakat, karşılıksız saygı ve hizmet bekler. Bu dönemde erkek evlendiği kadının tapusunu almış ve özel mülkiyetine geçirmiştir. Toplumsal olarak

erkeğin her istediğini uygulayabilme hakkı doğmuş "Kocandır, sever de döver de" gibi söylemlerle bu durum desteklenmiştir. Kadın toplumsal kabulde erkekten sonra gelen olarak değerlendirildiği için hep ikincil konumda olarak erkeğe itaat etmek zorundadır. Erkeğin ayaklarını yıkamak, karnını doyurmak, giyeceklerini hazır bulundurmak ve çocuklarına iyi bir anne olmak geleneksel aile yapısının değişmez değerleri ve kurallarıdır. Tüm bunların yanında erkeğin cinsel ihtiyaçlarını gidermek ve bu cinsel görevden zevk almakla yükümlüdür. Erkek tam olarak bu şekilde erkini tamamlamaktadır. Kadının bu ilişki yapısı içinde fikri ve özgürlüğü bulunamamaktadır. Bundan dolayı libidosu yüksek erkek, istediği zaman, istediği yerde kadın ile ilişkiye girebilir ve rıza görüp görmediği ile ilgilenmez. Filmlerde bu tarz tecavüz sahnelerine çok fazla başvurulmaz. Çünkü aile yapısı toplumda kutsal addedilen bir konumdadır. Geleneksel ailenin iç işlerine çok karışılmaz ve aile içinde olanlar çok fazla dışarıya aktarılmazdı. Nitekim incelenen filmlerde de 80'lere kadarki süreçte aile içinde gerçekleşmiş bir eş tecavüzü sahnesine rastlanmamıştır. Ancak tespit edilen 3 filmin 80'ler ve sonrasındaki yıllarda çekilen filmler olduğu görülmektedir. 80'li yıllarda çekilen filmler daha çok kadın odaklı filmler olarak dikkat çekmekte ve bu dönemde yapılan filmlerde bu türde tecavüzlerin kullanıldığını görmekteyiz. Filmlerde kadının bakış açısı, hisleri ve yaşadıkları ön plana konularak kadın karakterin merkezde olduğu filmler ile birlikte bu tarzda şiddetin yoğun olduğu sahnelere de rastlanmaktadır.

Tecavüzün fail ve mağdur tarafından tam olarak adlandırılamadığı, rızanın kolaylaştırıcı etmenler nedeniyle tespit edilemediği, failin karşısındaki mağdurdan aldığı sinyalleri tam olarak anlamlandıramadığı türdeki tecavüzleri ifade eden "Gri Tecavüz", tecavüz türleri içinde yeni bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek ile kadın arasındaki ilişki boyutunun tam belirlenemediği ve iki tarafında kendini gerekçelerle savunduğu bu tecavüz türünde, kadının erkeğe gösterdiği yakınlığı erkek doğru algılayamadığı ya da alkol, uyuşturucu gibi kolaylaştırıcı ve zevk verici maddelerin yoğun kullanıldığı bir ortamda erkek ile kadın rasyonel kararlar veremedikleri durumlarda görülmektedir. Sinema özelinde bu tecavüz türünün yeni bir ayrım gerçekleştirmiş olması nedeniyle filmlerde çok fazla görülmediği tespit edilmiştir. Bu tarz tecavüzler genellikle tanıdık veya yeni tanışılan biri ile gerçekleştiği ve kolaylaştırıcı maddeler kullanıldığı için farklı kategorilerde değerlendirilmekte, filmlerde ise bu tecavüz türü tam olarak tecavüze konulmamaktadır.

2.6.5. Mağdurun Durumu

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, mağdurun durumuna dair elde edilen bulgular Tablo 2.5'te verilmiştir.

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu

	Filmin Adı	Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
1.	**Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934**	Aysel: Hikâyede tecavüz sonrası konu edildiği için olay anı bilinmemektedir. Hikâyenin genelinde beyaz nakışlı bir eşarbı, ayağında şalvarı ve koyu renk giyimi vardır. Köy kadınını temsil eder.	Çalışkan, bekar, 18 yaşında namuslu, uysal, fedakâr biridir.	Hizmetçi	Bilinmiyor
2.	**Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962**	Sultan: Başında eşarp, çizgili dar gömlek ve çiçekli basma şalvar ile klasik köy kadınıdır.	Genç yeni evli 20'li yaşlarında bir kadındır. Çocuğu yoktur. Eşi ile mutlu bir evliliği olan namuslu biridir.	Ev hanımı/köy kadını	Gündüz
3.a	**Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962**	Nermin: Koyu renk diz hizasında bir elbisesi vardır.	Sevdiği adamla evlenme hayalleri kuran 20'li yaşlarda genç, bekar bir kadındır. Namuslu, lüks yaşam hayalleri kuran, kentli görünümde fakir bir kadındır. Aile geçiminde rol üstlenir. Ancak gözü yükseklerdedir.	Manikürcü	Gece
3.b		Filiz: Kıyafeti kısmen gözükür. Üzerinde bluz ve boynunda fular vardır.	Genç, bekar, zengin bir kadındır. Kentli kadın profilinde, kültürlü biri olarak karakterize edilmiştir. Sevdiği adam için gözü kördür.	İşsiz	Gündüz
4.	**Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962**	Hacer: Örgülü saçı, koyu renk gömleği diz altı eteği vardır.	30'lu yaşlarda, evli, bir çocuk sahibi, eşi uzakta çalıştığı için geçimini kendi çabalarıyla sağlayan, güçlü, dik duruşa sahip bir kadındır. Gönlünü evinde sakladığı kaçak adama kaptırmıştır.	Ev hanımı/ çamaşır yıkayarak para kazanır	Gece
5.	**Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963**	Bahar: İki yandan beline kadar uzanan örgülü saçları, çiçekli basma uzun elbisesi üzerindedir. İş yaparken eğildiği esnalarda göğüs dekoltesi oluşmaktadır.	20'li yaşlarda genç, yeni evli, kocasına düşkün, namuslu, ev ve tarla işlerinde aktif çalışan, çalışkan bir kadındır. Klasik köy kadını profilindedir.	Ev hanımı/ köy kadını	Gece
6.	**Kenarın Dilberi (Osman Seden) → 1966**	Necla (Türkan): Omuzlarından aşağı dökülen koyu renk saçları vardır. Üzerinde beyaz, dizinin altında boyu olan trençkotu vardır.	20'li yaşlarda kentli kadın profilinde olan sahte Necla namuslu fakir, uysal, sevecen, bekar bir kadındır. Gerçek Necla ise, birebir aynı görüntüde olmalarına karşın özgür, kötü alışkanlıkları olan, Nişanlı olmasına rağmen başka erkeklerle de gönül eğlendiren, hafif meşrep biridir.	İşsiz/zengin	Gece
7.	**Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966**	Aysel: Omuz hizasında bakımlı saçları ile diz üstü kalem etek, gömlek ve hırka ile sade bir tarzda gördüğümüz karakterin tecavüz girişimi esnasında üzerinde beyaz gecelik elbisesi vardır.	20 yaşlarında, bekar, bakımlı bir kadındır. Hanımefendi sade bir görüntüye sahiptir. Kentli kadın profili çizer.	İşsiz	Gece

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
8.a	**Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967**	Mebrure: İki yandan örülü sarı saçları, dar bluz, diz hizasında kalem etek ve topuklu ayakkabı vardır.	20 yaşlarında, bekar, bakımlı, namuslu, hanım bir kadın profilindedir. Sınır koyabilen, dik duruşlu biridir. Köyden gelip yerleştiği akrabalarının yanında kent hayatına ayak uydurmaya çalışır.	İşsiz	Gündüz
8.b		Mebrure: Fönlü bakımlı saçları, açık renk bluz, diz hizasında etek ve topuklu ayakkabı vardır.			Gündüz
8.c		Mebrure: Omuzlarından dönülen saçları ve üzerinde siyah diz altında boyu olan bol dökümlü tül bir gecelik vardır.			Gece
8.d		Mebrure: Siyah tül geceliği omuzlarından dökülen salık saçları vardır.			Gece
9.a	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**	Fatma: Saçları iki yandan örgülüdür. Dizinin altında, uzun kollu, dökümlü basmadan bir elbisesi vardır.	20'li yaşlarda, bekar, namuslu, dik bir duruşa sahip güçlü köy kadınıdır. Fail tarafından defalarca kaçırılmasına karşın kendini bırakmaz, ona karşı kin ve öfke doludur.	İşsiz/köy kadını	Gündüz
9.b		Fatma: Saçları iki yandan örgülüdür. Dizinin altında, uzun kollu, dökümlü basmadan bir elbisesi vardır.			Gündüz
9.c		Fatma: Saçları iki yandan örgülüdür. Dizinin altında, uzun kollu, dökümlü basmadan bir elbisesi vardır.			Gündüz
10.	**Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968**	Leyla (Kınalı Yapıncak): Saçları kısa ve bakımsızdır. Fail onu, banyo yaptığı esnada çıplak vaziyette görür.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu bir köy kadınıdır. Geçmişte yaşadığı travma nedeniyle konuşma yetisini yitirmiştir. Kendisine söylenen her şeye boyun eğen, uysal bir kadın profilindedir.	Ev hizmetine yardımcı / besleme	Gece

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

	Filmin Adı	Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
11.a	**Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969**	Nazlı: İlk girişimde; iki yandan örülü saçları, başında da beyaz eşarbı vardır. Üzerinde uzun kollu dökümlü diz altında bir gömlek elbise vardır. Köy kadını görüntüsündedir.	30'lu yaşlarda, evli, bir çocuk sahibi, namuslu ve eşine düşkün bir kadındır. Eşi hapiste olduğu için yaşlı babası ve çocuğuyla birlikte yaşamaktadır. Yaşadıkları Yunan topraklarındaki zulümden kaçıp Türkiye'ye gelmek için çabalamaktadırlar.	Ev hanımı	Gece
11.b		Nazlı: İkinci girişimde; omuzlarından dökülen siyah saçları, üzerinde açık renk diz hizasında gömlek elbisesi ve siyah hırkası bulunur. İlk görüntüsüne göre kentli kadın görünümü taşır.			Gece
11.c		Nazlı: Üçüncü girişimde; yarısı gözüken saçlarının üzerinde beyaz eşarbı, siyah diz hizasındaki elbisesi ve uzun ceketi vardır. Kentli Anadolu kadını profili çizer.			Gündüz
12.a	**Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969**	Zeynep: Omzundan dökülen koyu renk saçları ve üzerinde uzun kollu boyu ayak bileklerine uzanan açık renk gecelik elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu bir köy kadınıdır. Sevdiği adama yoğun duygular hisseden dürüst bir kadındır.	İşsiz/köy kadını	Gece
12.b		Emine: Omuzlarına dökülen açık renk saçları, diz hizasında dökümlü elbisesi, topuklu ayakkabısı vardır.	20'li yaşlarında, bekar bir kadındır.	İşçi	Gündüz
13.	**Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970**	Halime: İki yandan örülü saçları, başında koyu renk eşarbı, kareli gömleği ve koyu renk uzun eteği vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu bir kadındır.	İşsiz/köy kadını	Gündüz
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**	Nermin: Siyah omuz hizasında saçları, üzerinde pudra pembe uzun kollu bol gömlek model gecelik elbise vardır.	30'lu yaşın sonlarında, evli bir çocuk sahibi kadındır. Kocası çocuğu alıp onu terk eder. Nermin çaresiz, gidecek yeri olmayan, maddi durumu kötü, saf kalpli, namuslu bir kadındır.	İşsiz	Gece
15.	**Baba (Yılmaz Güney) 1971**	Nil: Omuzlarından dökülen saçlarına beyaz renk eşarp takmıştır. Diz hizasında desenli kahverengi elbisesinin üzerinde pembe renk bir hırkası vardır.	30 yaşlarında, evli, iki çocuk sahibi, eşine düşkün, ailesi için çalışan namuslu bir kadındır.	Hizmetçi	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**	İsimsiz: Küt siyah saçlıdır. Üzerinde tarçın rengi mini şort salopet ve beyaz gömleği ile siyah diz altında çorapları vardır	20 yaşın altında, bekar, sporcu bir kadındır. Spor sonrası odasında soyunduğu bir sahnede sütyen giymediği vurgusu yapılarak rahat bir kadın olduğu vurgusu yapılmıştır.	Voleybolcu/ öğrenci	Gündüz
16.b		İsimsiz: Klasik hemşire kostümü ile işinin başında gösterilir.	20'li yaşlarda genç bir kadındır ancak detay işlenmez.	Hemşire	Gece
16.c		Serpil: Omzundan dökülen kızıl saçları ile üzerinde siyah transparan askılı bir gecelik vardır.	20'li yaşlarında, bekar, öğrencileriyle ilgili bir öğretmendir.	Öğretmen	Gece
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**	Ayşe: Uzun siyah saçları iki yandan örgülüdür. Üzerinde turuncu çiçekli diz hizasında elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, çalışkan, namuslu, bir köy kadınıdır.	İşsiz /köy işleri	Gündüz
17.b		Zeynep: Omuzlarından dökülen siyah saçlarının üzerine pembe eşarp takmıştır. Mavili pembeli diz hizasındaki elbisesinin altında siyah çizmesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu bir kadındır. Ailesine düşkün çalışkan, kolay kandırılabilen saf kalpli biridir.	İşsiz /köy işleri	Gündüz
17.c		Zeynep: Saçları omuzlarından dökülmüş ve bakımlıdır. Üzerinde mavi renkli çiçekleri olan askılı derin göğüs dekolteli bir elbise ile omuzlarına attığı pembe bir şal vardır.		Ev hanımı /hizmetçi	Gece
17.d		Zeynep: Saçları topuz şeklindedir. Üzerinde parlak derin göğüs dekolteli askılı bir elbise ve omuzlarına aldığı şal vardır.		Ev hanımı /hizmetçi	Gece
17.e		Ayşe: Saldığı uzun ve siyah saçlarına çiçek desenli eşarp bağlamıştır. Üzerinde diz altında, dökümlü, çiçekli basmadan bir elbise bulunur	20'li yaşlarında, evli, çalışkan, namuslu, kocasıyla severek evlenmiş mutlu bir köy kadınıdır.	İşsiz /köy işleri	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**	Nazlı: İki yandan örgülü saçına desenli bir eşarp bağlamıştır. Üzerinde uzun kollu ayak bileklerine uzanan dökümlü bol bir elbisesi, kısa kalın topuklu siyah ayakkabısı vardır.	20'li yaşlarında, bekar, babasıyla yaşayan, namuslu bir köy kadınıdır.	İşsiz/köy işleri	Gündüz
18.b		Ayşe: Perçemli omuzlarına dökülen saçlarına bandana takmıştır. Üzerinde uzun kollu desenli diz hizasında bir elbisesi ve belinde de bir eşarp bağlıdır. Uzun siyah çizmeleri vardır.	20'li yaşlarında, bekar, babasıyla yaşayan, bir köy kadınıdır. Hancının kızı olması nedeniyle giyiminde western bir hava verilmeye çalışılmıştır. Tecavüz girişiminde bulunan kötü adamlar tarafından babası öldürülür ve yalnız kalır.	Babasının mekânında yardımcı	Gündüz
18.c		Ayşe: Perçemli, omuzlardan dökülen saçlarına beyaz eşarp bağlamıştır. Dar koyu renk bluzunun altında koyu renk dökümlü bir etek giymiştir. Uzun siyah çizmeleri vardır.		Köy kızı	Gündüz
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**	Bahar: Omuzlarından dökülen sarı saçları, başında desenli pembe bir eşarp, üzerinde uzun kollu diz hizasında dökümlü eteği olan, desenli pembe renk tonlarında bir elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, evlilik hazırlığı yapan, ailesiyle beraber yaşayan namuslu bir kadındır.	Fabrika işçisi	Gece
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**	Ayşe: Pembe renk başlığının üzerine pembe renk eşarp takmıştır. Siyah uzun saçları omuzlarına dökülmektedir. Yöresel kostümü ise kırmızı nakışlı beyaz uzun elbisenin üzerine, açık mavi cekettir.	20'li yaşlarında, evli, bir çocuk sahibi, namuslu bir kadındır.	Ev hanımı	Gündüz
20.b		Ayşe: Uzun düz siyah saçları, beyaz uzun nakışlı yırtmaçlı bir elbisesi vardır.			Gündüz
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**	Süreyya: Omuzlarına dökülen bakımsız saçları vardır. Üzerinde beyaz çiçekleri olan yavruağzı renginde diz hizasında gömlek elbisesi bulunur. Üzerinde yine yavruağzı hırkası bulunur.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, kendi geçimini sağlayan, kimsesiz, kör bir kadındır.	Piyango biletçisi	Gündüz
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**	Ebru: Omuz hizasında sarı bakımlı saçları vardır. Üzerinde kendi düğününden kaçtığı için beyaz gelinliği vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, ailesiyle yaşayan kentli bir kadındır. Sevdiği adam için gözü karadır.	İşsiz (zengin aile kızı)	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

	Filmin Adı	Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
23.	**Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973**	**Elif:** Omuzlarından aşağı salınan kumral saçları vardır. Sarı renkte kısa kollu dizaltında boyu olan bir elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, ailesiyle yaşayan cesur bir köy kadınıdır. Babası tarafından erkek gibi yetiştirildiği söylenen karakter at biner, silah kullanır.	İşsiz köy kızı	Gündüz
24.a	**Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973**	**Zeynep:** Beyaz eşarbının altından örgülü sarı saçları görünür. Sarı tonlarda çiçekli dökümlü elbisesinin üzerinde kırmızı hırkası diz altı siyah çorapları ve topuklu ayakkabıları vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, babasıyla yaşayan, beş yaşındayken geçirdiği kaza sonucu konuşma yetisini yitirmiş, sevgi dolu bir kadındır.	Çiçekçi	Gece
24.b		**Zeynep:** Omuzlarına dökülen sarı saçları vardır. Üzerinde lila renkte, beyaz çiçekli, uzun kollu, boyu bileklerinde bol bir gecelik elbise bulunur.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, babasının ölmesiyle yalnız yaşamaya başlayan, faillerinden intikam alma hırsıyla yaşayan bu nedenle de silah kullanmayı ve dövüşmeyi öğrenen güçlü bir kadındır.	İşsiz	Gece
24.c		**Fatma:** Omuzlarından aşağı dökülen koyu renk saçları, uzun kollu, diz hizasında kahverengi desenli gömlek elbisesi vardır.	30 yaşlarında, evli, namuslu, bir çocuk sahibi kadındır.	Ev hanımı	Gündüz
25.	**Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973**	**Selma:** Omuzlarından aşağı dökülen sarı saçları vardır. Üzerinde pembe renk çiçek desenli mini bir elbise bulunur.	18 yaşında genç, bekar bir kadındır. Gönlünü kolay kaptıran ve kolay kandırılabilen bir kadın profili çizilmiştir.	Banka çalışanı	Gece
26.	**Bedrana (Süreyya Duru) → 1974**	**Bedrana:** Kumral renk saçları iki yandan örülüdür. Başında pudra renk eşarbı, üzerinde krem renk, desenli, boyu bileklerinde bir gömlek elbise ile pembe renk hırkası bulunur. Mavi renk lastik ayakkabısı vardır.	20'li yaşlarında, evli, namuslu, kocasıyla mutlu bir evliliği olan kadındır.	İşsiz / köy kadını	Gündüz
27.a	**Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974**	**Çengi:** Kısa kesimli sarı saçları vardır. Üzerinde pembe çiçekli gömlek altında sarı desenli bir etek bulunur.	20'li yaşlarında bir kadındır. Köy düğünlerinde oryantal kıyafetiyle çengilik yapmaktadır.	Çengi	Gece
27.b		**Elif:** Kırmızı eşarbı siyah uzun saçları vardır. Beyaz renk çiçek desenli bluzunun altında mor renk çiçek desenli basma etek vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, nişanlı bir köy kadınıdır. Nişanlısı başka bir kadına tecavüz etmiş ve hayırsız bir evlattır. Elif'in nişanlısına sevgisi yoğundur. Öyle ki son nefesini verirken dahi sevdiğini söyler.	İşsiz/ köy kadını	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

	Filmin Adı	Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
28.a	**Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974**	**Döndü:** Siyah uzun saçlıdır. Üzerinde beyaz mavi renklerde diz hizasında uzun kollu gecelik elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, sevdiği adamla evlilik hayalleri kuran köy kadınıdır.	Battal ağanın evinde hizmetçi	Gece
28.b		**Elif:** Siyah çiçekli eşarp, mavi beyaz renklerde çiçek desenli, boyu ayak bileklerinde, uzun kollu dökümlü elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, evli, bir bebek sahibi, eşiyle mutlu evliliği olan namuslu bir köy kadınıdır.	İşsiz/ köy kadını	Gündüz
29.a	**Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974**	**Selma:** Omuzlarına dökülen kumral saçları, sarı renk gömlek, karışık renk desenli, bileklere uzanan yırtmaçlı eteği vardır.	30'lu yaşlarda, evli, bir çocuk sahibi, mutlu bir evliliği olan, namuslu kentli bir kadın profilindedir. Uğradığı tecavüz sonrası ailesi dağılır, psikolojisi bozulur ve sokaklarda yaşayan bir kadına dönüşür.	Ev hanımı	Gündüz
29.b		**Selma:** Omuzlarına dökülen, bakımsız kumral saçları vardır. Karışık renkte desenli gömlek, üzerinde mavi hırkası ve altında sarı çiçekli dökümlü diz altında boyu olan etek vardır.			Gündüz
30.	**Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974**	**Nuran:** Kumral omuzlarından dökülen saçları, kısa kollu dökümlü diz altı boyda beyaz renk çiçekli elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, evli, eşiyle mutlu bir evliliği olan ancak geçmişinde ailevi ve maddi sıkıntılar yaşamış namuslu bir kadındır.	Ev hanımı	Gece
31.a	**Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974**	**Hülya:** Sarı kısa saçlı, kırmızı boyundan bağlı dekolteli bluz, siyah- kırmızı desenli mini bir etek vardır.	20'li yaşlarında, bekar, zengin bir aile kızı, özgür-bireysel, hafifmeşrep bir kadındır.	İşsiz	Gündüz
31.b		**Ayşe:** Siyah omuzlarından dökülen saçları, kırmızı uzun kollu çiçekli gömleği, mavi İspanyol paça pantolonu vardır.	20'li yaşlarında, bekar, özgür-bireysel, namuslu, toplum normlarını dikkate alan bir kadındır.	İşsiz	Gündüz
32.a	**Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975**	**Seher:** Kahverengi, perçemli, omuzlarına dökülen düz saçları, benekli beyaz eşarbı, turuncu gömleğinin üzerinde kahverengi kısa hırkası, çiçekli uzun dökümlü şalvarı vardır.	20'li yaşlarında, bekar, ailesiyle yaşayan namuslu çalışkan bir kadındır.	Zeytin işçisi	Gündüz
32.b		**Seher:** Kahverengi, omuzlarına dökülen perçemli saçları, sarı renk kısa kollu dizinin altında boyu olan gömlek elbisesi vardır.			Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
33.a	**Delicesine (Osman Seden) → 1976**	**Carla Capriole:** Kahverengi, omuzlarına dökülen perçemli saçları, üzerinde kırmızı hırkası krem rengi diz altında boyu olan elbisesi vardır. Siyah uzun çizmeleri ayağındadır.	20'li yaşlarında, bekar, oyuncu olmasından dolayı göz önünde olan, gazetecilere verdiği röportajlarda reklam amaçlı hafif meşrep davranan, erkeklerin cinsel bir obje olarak gördüğü bir kadındır.	Sinema oyuncusu	Gece
33.b		**Carla Capriole:** Kahverengi, omuzlarına dökülen perçemli saçları, üzerinde siyah boğazlı kazak, midi boy etek ve siyah çizmeleri vardır.			Gece
34.	**Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976**	**Zeynep:** Kumral, omuzlarına dökülen dalgalı saçları, yeşil dar gömleği dökümlü kırmızı beyaz midi boy eteği vardır.	20'li yaşlarında, nişanlı, namuslu, ailesiyle yaşayan bir kadındır.	Fabrika işçisi/makineci	Gece
35.	**Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976**	**Kezban:** İki yandan örülü kırmızı kurdeleyle bağlı saçları, başında mavi çiçekli eşarp, üzerinde dökümlü mavi çiçekli uzun bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, namuslu, çalışkan, at binen bir köy kadınıdır. Konuşması şivelidir.	Köy işleri	Gece
36.	**Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977**	**Nuran:** Omuzlarından aşağı dökülen kumral saçları, başında kırmızı- beyaz eşarp, mavi çiçekli diz hizasında gömlek elbise, beyaz uzun çorapları vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, çalışkan, ailesiyle yaşayan bir köy kadınıdır.	Köy işleri	Gündüz
37.	**Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978**	**Emine:** Omuz hizasında siyah renk perçemli saçları, beyaz uzun eşarbı, bileklerine uzanan koyu renk paltosu vardır.	30'lu yaşlarda, evli, iki çocuk sahibi, namuslu, çalışkan bir kadındır. Kocası onu komşusuyla aldatır ancak o ailesine sahip çıkarak kendi ayakları üzerinde dimdik durmaya çalışır.	Ev hanımı	Gündüz
38.	**Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978**	**Dila:** Siyah ense topuzu saçının üzerine file siyah bir şal atmıştır.	30 yaşlarında, dul, namuslu bir kadındır. Kocası öldürülünce bütün işleri kendi yürütmektedir. Hanım ağa rolünde güçlü kadın profili çizilmiştir.	Hanım ağa	Gündüz
39.	**Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980**	**Gülcan:** Siyah omuzlarından dökülen ıslak saçları büyük altın rengi küpeleri vardır. Banyo yaptığı esnada tecavüz girişimi yaşandığı için vücudu çıplaktır.	20'li yaşlarında, bekar, alaycı ve üstten bakan bir tavrı vardır. Ailesiyle zengin bir hayat yaşamaktadır.	İşsiz	Gündüz
40.	**Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981**	**Fadik:** Siyah, omuzlarına dökülen perçemli saçları, başında beyaz duvak ve üzerinde beyaz gelinliği vardır.	20'li yaşlarında, bekar, sevdiği adamı beş yıl boyunca her şeye rağmen beklemiş söz vermiş bir köy kadınıdır. Ancak başlık parasını getiremediği için beklediği süre sonunda sevmediği başka bir adama varmak durumunda kalmış üzgün, kırılgan yapıda bir kadındır.	Köy kadını	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
41.	**Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981**	**Selma: O**muzlarına dökülen perçemli siyah saçları, başında beyaz duvak ve üzerinde beyaz gelinliği vardır.	30 yaşlarında, dul, bir çocuk sahibi namuslu bir kadındır. Oryantal olarak çalıştığı için yaşadığı toplumda şıllık damgası yer, dışlanır ve erkekler tarafından arzu duyulan bir kadın profilindedir. Güçlü bir kadındır.	Oryantal	Gündüz
42.a	**Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981**	**Gülbahar:** Açık bıraktığı uzun siyah saçları, üzerinde ise beyaz kısa kollu bileklerinde boyu olan bol bir gecelik vardır.	20'li yaşlarında, yeni evli, kocasına düşkün, namuslu bir kadındır. Annesi seks işçiliği yaptığı için namuslu olmasına rağmen kötü kadın damgası yiyerek erkekler tarafından arzulanan biri profilindedir.	İşsiz	Gündüz
42.b		**Emine:** Omuz hizasında sarı saçları, uzun kollu beyaz ayak bileklerinde boyu olan dökümlü elbisesi vardır.	40 yaşlarında, dul, seks işçiliği yaparak para kazanan, kızını yaşadığı kötü hayattan uzak tutmaya çabalayan bir anne rolündedir.	Seks işçisi	Gündüz
43.	**Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982**	**Emine:** Kumral renkte, omuzdan aşağı dökülen perçemli saçları, başında siyah eşarbı, üzerinde kırmızı benekli diz hizasında gömlek elbisesi ve bordo renk hırkası vardır.	30 yaşlarında, mutlu bir evliliği olan, iki çocuk sahibi bir kadındır. Tecavüzün yarattığı travma sonucu çocuklarını da bırakıp ortadan kaybolur, ailesini toparlayacak gücü bulamaz.	Hizmetçi	Gündüz
44.	**Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982**	**Zehra:** Omuz hizasında siyah saçları, askılı uzun simli abiye elbisesi, kırmızı topuklu ayakkabısı vardır.	20'li yaşlarında, bekar bir kadındır. Sevdiği adamı beklemez ve fakir yaşantısından bunalarak gönlünü zengin Kemal'e kaptırır. Kemal'in amacı ise Zehra'yı kullanmaktır. Zehra yaşananların üzerine bunalıma girer yaşadığı yerden taşınır, morfine alıştırılır ve kötü yola düşer. Zayıf bir kadın profili çizilmiştir.	Butik çalışanı	Gündüz
45.	**Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982**	**Zekiye:** Kahverengi saçlarının ön kısmı beyaz eşarbından gözükmektedir. Eşarbın üzerine kırmızı- lacivert çizgili bir örtü örtmüştür aynı örtüden beline de bağlamıştır. Örtülerin altında yeşil çiçekli uzun bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu ailesiyle yaşayan, inatçı bir kadındır. Sevdiği adam güzellikle onu istemek yerine, tecavüz ederek sahip olduğu için öfke duyar ve İstanbul'a giderek bir barda şarkıcılık yapmaya başlar.	Köy işleri	Gündüz
46.a	**İffet (Kartal Tibet) → 1982**	**İffet:** Kızıl renk omuzlarından aşağı dökülen düz saçları, pembe kısa kollu bluzu ve pembe midi boy desenli bol eteği vardır.	20'li yaşlarda, bekar, ailesiyle yaşayan, namuslu bir kızdır. Evlenmeyi düşündüğü sevgilisine düşkündür öyle ki tecavüz olayı bile ondan uzaklaşmasına neden olmaz. Babasından korkan baskı altında büyümüş bir kadındır.	İşsiz	Gündüz
46.b		**Nimet:** Kumral omuz hizasında saçları vardır. Pembe renk ipli bikinisi üzerindedir.	20'lerinin başında, bekar, namuslu, deli dolu, güleç bir kadındır. Ablasının sevgilisinin ona art niyetli olduğunu anlamayacak kadar saftır.	Öğrenci	Gündüz
47.	**Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982**	**Leyla:** Kahverengi uzun yarım topladığı saçları, üzerinde ise kolsuz dizinin altında biten, düz beyaz renk, salaş gömlek bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, sevdiği adama sadık bir kadındır. İşi için kasabaya yerleşen, yalnız yaşayan, kentli hanım biridir.	Hemşire	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
48.a	**Son Adam (Taner Oğuz) → 1983**	**Sevgi:** Kahverengi, omuz hizasında dalgalı saçları, üzerinde askılı düz beyaz renkte salaş mini bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, üvey babasıyla yaşayan, zengin, kentli bir kadındır.	Belirsiz	Gece
48.b		**İsimsiz (Ali'nin eşi):** Sarı dalgalı fönlü uzun saçları, kırmızı renk kolsuz bluz ve beyaz-mavi şeritli midi boy etek vardır.	30 yaşlarında, evli, bir çocuk sahibi, kocasıyla mutlu bir evliliği olan, namuslu güleç bir kadın rolündedir.	Ev hanımı	Gece
48.c		**İsimsiz:** Omuzlarına dökülen kumral saçları, üzerinde ise mavi göğüs dekolteli askılı dar bluz, pembe diz hizasında salaş etek vardır.	20'li yaşlarında bir kadındır. Karakter yalnızca tecavüz sahnesinde yer alır kimliği belirsizdir.	Belirsiz	Gündüz
49.	**Zulüm (Temel Gürsu) → 1983**	**Ayşe:** Beyaz, uzun dalgalı perçemli saçları, düz beyaz eşarbı, üzerinde kahverengi uzun kollu düz renk gömlek, çiçekli basma şalvarın üstünde düz renk kahverengi etek vardır.	60 yaşlarında, dul, bir çocuk sahibidir. Kocasının katilini öldüren oğlu hapisteyken yıllarca yalnız yaşamış tüm zorluklarla mücadele etmiştir. Başkaldıran, dik duruşa sahiptir.	Ev hanımı	Gündüz
50.a	**Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983**	**Sevgi:** Kahverengi, düz, omuzlarından dökülen yarım toplanmış saçları, üzerinde siyah boğazlı uzun kollu bluz, siyah midi boy etek vardır.	20'li yaşlarında, bekar, ailesiyle yaşayan, aile geçimine katkı veren bir kadındır. Babası ve mahallelinin baskısı, geçim sıkıntısından dertlenen annesi, hasta babaannesi ve haylaz kardeşleriyle geçen memnuniyetsiz yaşantıya sahip bir kadın olan Sevgi çıkış yolu aramaktadır. Lüks bir yaşantı arzulamaktadır ancak çıkış yolu kolay yoldan para kazanmasını sağlayan seks işçiliği olur.	Tezgahtar	Gece
50.b		**Sevgi:** Kahverengi, düz, omuzlarından dökülen saçları, üzerinde kırmızı boğazlı bluz, beyaz palto, kareli etek, topuklu ayakkabı vardır.		Seks işçisi	Gece
50.c		**Sevgi:** Kahverengi, düz omuzlarından dökülen saçları, üzerinde kırmızı boğazlı bluz, beyaz palto, kareli etek, topuklu ayakkabı vardır.		Seks işçisi	Gece
51.a	**Mine (Atıf Yılmaz) → 1983**	**Mine:** Siyah, uzun, yarım toplu saçları, düz beyaz renkte uzun kollu ayak bileklerine uzanan etek ucu fırfırlı bir elbise vardır.	30'lu yaşlarda, evli, güzelliğiyle kasabadaki sadece erkeklerin değil kadınlarında ilgisini çeken, içine kapanık, mutsuz ve yalnız bir hayatı olan kadın profilindedir.	Ev hanımı	Gece
51.b		**Mine:** Siyah uzun saçlı, beyaz askılı göğüs dekolteli ayak bileklerinde boyu olan bir elbise vardır.			Gece

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
52.a	**Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983**	**Selma:** Sarı, düz, bel hizasında uzun saçları; üzerinde siyah, askılı, saten, bel kısmı tül, göğüs dekolteli bileklerinde boyu olan gecelik elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, arzulanan kadın profilinde, hafif meşrep, annesi hastalanınca üvey babasıyla yaşamak ve çalışmak durumunda kalan fakir bir yaşantıya sahip kadındır.	Gazino şarkıcısı / Dansöz	Gece
52.b		**Selma:** Sarı, düz, bel hizasında uzun saçları; üzerinde siyah, askılı, saten, bel kısmı tül, göğüs dekolteli bileklerinde boyu olan gecelik elbise vardır.			Gece
52.c		**Selma:** Sarı, düz, bel hizasında saçları; üzerinde pudra pembesi askılı diz hizasında boyu olan dantel detaylara sahip gecelik vardır.			Gündüz
53.a	**Damga (Osman Seden) → 1984**	**Ümran:** Siyah, kıvırcık, yarım toplu, omuzlarından aşağı dökülen saçları; üzerinde diz altı boyda siyah renk paltosu kahverengi çantası ve topuklu ayakkabıları vardır.	20'li yaşlarında, bekar, nişanlısıyla gelecek planları yapan, güleç, masum bir yapısı olan, hanım hanımcık, kentli bir kadındır.	Sekreter	Gündüz
53.b		**Ümran:** Siyah, kıvırcık, omuzlarından aşağı dökülen saçları; üzerinde siyah paltosu ve bordo topuklu çizmeleri vardır.			Gündüz
54.	**Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984**	**Ayşe:** Siyah, omuzlarına dökülen fönlü saçları; üzerinde pembe askılı saten elbise, krem rengi kısa kürk ve siyah topuklu ayakkabı vardır.	20'li yaşlarında, bekar, kolay kandırılabilen, namuslu, güleç, masum duruşlu, fakir, köyden şehre yeni taşınış bir kadındır.	İşsiz	Gündüz
55.a	**Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984**	**Sevim:** Kumral renk, omuzlarından aşağıda düz uzun saçları; pembe parlak bikinisinin üzerinde pembe kısa gömlek elbise vardır.	30'lu yaşların sonlarında, evli, bir çocuk sahibi, mutlu bir evliliği olan, namuslu, kentli bir kadın görünümündedir. Maddi açıdan iyi bir yaşantıları vardır.	Ev hanımı	Gündüz
55.b		**Sevim:** Kumral renk, omuzlarından aşağıda düz uzun saçları; gri renk uzun kollu siyah deri kemerli diz altı elbise ve siyah topuklu ayakkabı vardır.			Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

	Filmin Adı	Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
56.a	**Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984**	**İsimsiz:** Kumral, kısa saçlı, üzerinde kahverengi diz hizasında paltosu ve siyah omuz çantası, siyah topuklu ayakkabısı vardır.	14 yaşında henüz çocuk olan bir kızdır. Ünlü olma hayali bir fuhuş çetesinin eline geçmesiyle sonuçlanır. Kandırıldığını anladığı anda intihar eder.	İşsiz	Gece
56.b		**Lale:** Sarı, permalı uzun, yarım toplu, perçemli saçları, Mavi kolsuz midi boy mavi geceliği vardır.	20'li yaşlarında, bekar, bakımlı, annesi ve üvey babasıyla yaşayan, namuslu, güçlü bir duruşu olan kadındır. Üvey babasının tacizlerinden dolayı evden uzaklaşır ve iş arar. Geçim sıkıntısı yaşamaktadır.	İşsiz	Gece
56.c		**Zehra:** Kahverengi, omuzlarından aşağı dökülen saçları; üzerinde fırfırlı düşük omuzlu göğüs dekolteli mini bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, ünlü olma hayalini gerçekleştirmek için yaşadığı köyü bırakıp İstanbul'a gelen, kolay kandırılabilecek, saf, temiz, namuslu bir kadındır.	İşsiz	Gece
56.d		**Lale:** Sarı, permalı uzun, yarım toplu, perçemli saçları; üzerinde sarı boncuk püsküllü, parıltılı, derin bacak yırtmaçlı, uzun kollu, bileklerine kadar uzun elbise, gümüş renk topuklu stiletto ayakkabısı vardır.	20'li yaşlarında, bekar, bakımlı, annesi ve üvey babasıyla yaşayan, namuslu, güçlü bir duruşu olan kadındır. Üvey babasının tacizlerinden dolayı evden uzaklaşır ve iş arar. Geçim sıkıntısı yaşamaktadır.	İşsiz	Gece
56.e		**Zehra:** Kahverengi, omuzlarından aşağı dökülen uzun saçları; üzerinde gri kürk vardır.	20'li yaşlarında, bekar, köylü güzeli olan Zehra fuhuşa sürüklenmiştir. İçkisine alkol katarak erkeklerle aynı yatağa girmesini sağlarlar. Alkolün etkisiyle yaşadıklarına karşı koyamaz.	Seks işçisi	Gece
57.	**Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985**	**Vasfiye:** Kahverengi örgülü saçının üzerinde yeşil renk eşarp; üzerinde mavi renk desenli bluz, sarı yelek, pembe çiçekli siyah şalvar vardır.	20'li yaşlarında, yeni evli, namuslu, köy kadını görünümünde, eşi askere gittiği için eşinin ailesi ile yaşamak zorunda kalmış bir kadındır. Kocasının abisi göz koymuştur ve sürekli yanaşmak için fırsat kollamaktadır.	Ev hanımı	Gündüz
58.a	**Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985**	**Betül:** Siyah, omuzlarına dökülen perçemli saçları; beyaz uzun kollu gömlek, mavi beyaz çiçekli dökümlü diz altı etek ve siyah topuklu ayakkabı vardır.	20'li yaşlarında, evli, kocasının işi dolayısıyla birlikte Mardin'in bir kasabasına yerleşen, mutlu evliliği olan, namuslu, hanımefendi, kentli görünümde bir kadındır. Kocası hapse attırılınca yarım kalan işlerini yapmayı o üstlenir. Bilmediği memlekette tanımadığı insanlarla muhatap olur. Kocasının husumetlisi tarafından bir intikam aracına dönüştürülür tecavüze uğrar. Ruhsal durumu bozulur, kendini kirli ve pis hissetmektedir.	Ev hanımı	Gündüz
58.b					Gündüz
59.	**Sekreter (Temel Gürsu) 1985**	**Hülya:** Kumral, omuz hizasında permalı saçları; sarı, dökümlü, belinde siyah kalın kemeri olan uzun kollu ayak bileklerinde boyu olan gömlek elbise ve kahverengi ayakkabıları vardır.	20'li yaşlarında, bekar, fakir bir ailede yaşayan, güzelliği nedeniyle her gittiği işte cinsel bir meta gözüyle erkeklerin yaklaşmaya çalıştığı ve bu nedenle sürekli iş değiştirmek zorunda kalan, namuslu bir kadındır. Sevgilisinin ailesi zengindir ve Hülya'yı kendilerine layık görmemektedir.	Sekreter	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
60.a	**Arzu (Şahin Gök) → 1985**	**Arzu:** Sarı, bel hizasında uzun düz saçları; mavi uzun kollu düz renk mini elbise vardır.	20'li yaşların sonlarında, bekar, kız kardeşiyle yaşayan, mankenlik ile geçimini sağlayan, yoğun bir iş hayatı olan, ünlü bir kadındır. Erkek arkadaşı vardır.	Manken	Gündüz
60.b		**Sevda:** Kumral omuz hizasında saçları, pembe mini pareo elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, ablasıyla yaşayan, öğrencilik hayatı olan, masum bir ifadeye sahip saf yapıda bir kadındır.	Öğrenci	Gündüz
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**	**Selcan:** Kumral permalı perçemli omuz hizasında saçları, beyaz uzun kollu bileklerinde boyu olan dökümlü elbisesi vardır.	20'li yaşlarında, bekar, zengin aile kızı, masum, namuslu, güleç, hayat dolu bir kadındır. Evlilik planları yaptığı sevgilisi vardır.	İşsiz	Gündüz
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986**	**Songül:** Siyah dalgalı at kuyruğu topladığı saçı, üzerinde ise gri renk minik desenli uzun kollu bileklerinde boyu olan bol kesim bir elbise vardır.	20'li yaşların sonlarında, bekar, namuslu, çocukluktan itibaren bir hastalığı olan ve ileriki yaşlarda tedavi olan, sakin bir ifadeye sahip, kardeşine düşkün bir kadındır. Songül'e kardeşinin patronu göz koyar tecavüz eder ve metresi yapar.	İşsiz	Gece
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**	**Melek:** Kahverengi omuzlarına dökülen düz saçları; kolsuz düz beyaz bileklerinde boyu olan elbise gecelik vardır.	20'li yaşlarında, öksüz, bilinçsiz, bir evde besleme olarak üvey babası tarafından satılan, bulunduğu konaktan gidecek başka da bir yeri olmayan, az konuşan, kendini savunamayan, ezilmiş ve çaresiz, erkeğin baskısı altında sömürülen bir kadındır.	Hizmetçi/ besleme	Gece
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986**	**Asiye:** Kahverengi omuzlarından aşağıda yarım toplu düz saçları; üzerinde pembe fabrika iş önlüğü vardır.	20'li yaşlarında, bekar, bir hayat kadınının kızı olan, yoksul, ezilen, aşağılanan, hayatında bir çıkış yolu arayan, hayat kadını olmaya itilen bir profildedir.	Fabrika işçisi	Gündüz
64.b		**Asiye:** Kahverengi omuzlarından aşağıda yarım toplu düz saçları; üzerinde krem renk diz altı boyda trençkotu ve siyah topuklu ayakkabısı vardır.		İşsiz/köy kadını	Gündüz
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**	**Fatmagül:** Kumral omuzlarına dökülen dalgalı perçemli saçının üzerinde beyaz ucunda kırmızı çiçekleri olan eşarp bağlıdır. Üzerinde kareli kısa kollu bol bir gömlek, yukarı katladığı kırmızı etek ve altında beyaz paçalı donu vardır.	20'li yaşlarında, bekar, akli dengesi sağlıklı olmayan abisi ve yengesiyle birlikte yaşayan, namuslu, çalışkan bir köy kadınıdır. Utangaç, çekingen ve sessiz bir yapısı vardır.	İşsiz/köy kadını	Gündüz
65.b		**Fatmagül:** Kumral dalgalı perçemli saçlarını yandan eşarbıyla bağladığı saçı, üzerinde ise beyaz uzun kollu bluz, altında çiçek desenli sarı renk uzun basma etek vardır	20'li yaşlarında, kendisini sevdirmeye çalıştığı failiyle evli, namuslu, çalışkan, sessiz, utangaç yapıda bir köy kadınıdır.		Gündüz
65.c		**Fatmagül:** Kumral dalgalı perçemli saçlarının üzerinde beyaz renk ucunda kırmızı çiçekleri olan eşarbı bağlıdır. Giyimi ise, lila renk kısa kollu bluz, çiçek desenli sarı renk uzun basma etek vardır.			Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şılık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**	**Gül:** Kumral permalı omuz hizasında saçları, askılı beyaz renk midi boy dökümlü bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, üvey babası ve hasta annesiyle yaşamaktadır. Maddi durumları kötüdür. Namuslu bir kadındır ancak yaşadıkları mahallede gençler ona karşı cinsel hayaller kurmakta ve laf atmaktadır. Güzelliği başına dert olmaktadır.	İşsiz	Gündüz
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**	**Harika:** Sarı perçemli permalı uzun saçları, kırmızı uzun kollu saten gömlek, diz hizasında siyah kalem etek belinde kalın siyah kemeri vardır.	20'li yaşlarında, bekar, oyuncu olması nedeniyle göz önünde olan, röportajlarında reklam amaçlı hafif meşrep davranan, erkeklerin cinsel bir obje olarak gördüğü bir kadındır. Her erkeğin ona cinsel meta olarak yaklaşmasından dolayı yaptığı işten memnun değildir	Ünlü şarkıcı	Gece
68.	**Şanssızım (Ali Avaz) → 1987**	**Sevil:** Siyah, permalı perçemli uzun saçları, sarı çiçekli, basma, midi boy, uzun kollu gömlek bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, ailesiyle yaşayan, neşeli bir kızdır.	İşsiz/ Köy kadını	Gündüz
69.	**İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987**	**Sevtap:** Sarı omuz hizasında permalı saçları beyaz askılı göğüs dekolteli diz hizasında saten geceliği vardır.	20'li yaşlarında, bekar, güleç bir kadındır. Babası ve üvey annesiyle yaşadığı süreçte üvey annesi tarafından aynı evde yaşaması istenmez ve annesi ile üvey babasının yanına taşınır.	İşsiz	Gece
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**	**Sabiha:** Siyah uzun saçları, beyaz uzun kollu gömlek, siyah diz altı kalem etek, siyah ince külotlu çorap ve topuklu ayakkabı vardır.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, hanım biridir. Babasıyla birlikte yaşayan Sabiha kendi lokantalarında destek olarak çalışmaktadır. Mutlu bir yaşamı vardır. Maddi durumları kötüdür.	Lokantada servis elemanı???	Gündüz
70.b		**Sabiha:** Siyah uzun saçları, beyaz uzun kollu gömlek, dizaltı dökümlü yavruağzı renk etek vardır.	20'li yaşlarında, evli, namuslu, eşiyle yaşayan, mutlu bir evliliği olan ancak tecavüze uğradığı ilk dönem toplumdan dışlanan hakaretlere uğrayan bir kadındır. İntihar girişimi sonrası toplum tarafından kabul gören hayatı düzene giren bir kadın olur.	Ev hanımı	Gündüz
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**	**İsimsiz:** Sarı omuz hizasında düz saçları, beyaz tüm vücudu saran, dar aerobik kostümü vardır.	20'li yaşlarında, evli, bir çocuk sahibi, mutlu hayatı olan biridir. Kentli görünümde, namuslu, naif bir kadındır.	Aerobik öğretmeni	Gündüz
71.b		**İsimsiz:** Sarı omuz hizasında düz saçları, kırmızı dantelli ve dekolteli askılı mini gecelik vardır.		Ev hanımı	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**	**Ayşe:** Sarı permalı perçemli omuz hizasında saçları, üzerinde midi boy trençkot vardır.	20'li yaşlarında, bekar, hasta babasıyla yaşayan, evin geçimine katkı sunan, sözlüsüyle evlilik hazırlığı yapan bir kadındır.	Fabrika işçisi	Gündüz
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**	**Oya:** Siyah uzun düz saçları iki yanından kırmızı kurdeleyle toplu, üzerinde beyaz bol bileklerinde boyu olan uzun kollu elbise, beyaz uzun kollu kısa bir hırka bulunur.	20'li yaşların altında, bekar abisiyle yaşayan, küçük yaşlarda geçirdiği ateşli hastalık nedeniyle engelli kalmış biridir. Zeka problemi olan ve çocukça tavırları olan Oya kendi halinde, kolay kandırılabilecek bir yapıya sahiptir.	İşsiz / engelli	Gündüz
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**	**Zeynep:** Kumral omuz hizasında saçları, üzerinde kırmızı gömlek, diz altı siyah kalem etek, siyah diz altı palto, siyah babet ayakkabı bulunur.	20'li yaşlarında, bekar, namuslu, maddi durumu kötü, ailesiyle yaşayan, ev geçimine katkı sunan bir kadındır. Sözlüsü vardır fakat özendiği zengin yaşam onun gelecek planlarını ikilemde bırakmaktadır.	Moda evinde çalışıyor	Gündüz
74.b		**Zeynep:** Kumral omuz hizasında saçları, üzeri çıplaktır.			Gece
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**	**Müjde:** Siyah perçemli yandan tek örgülü saçları, başında telli duvak, üzerinde sıfır yaka uzun kollu, uzun bir gelinlik vardır.	20'li yaşlarında, bekar ailesiyle yaşayan bir kadındır. Çocukluk aşkı Şener ile evlenmesine babası karşı çıkar ve onu Kaya ile evlendirir. Müjde düğünden kaçar ve saf temiz düşünceli yapısı birilerine fırsat olur ve kapısını çaldığı herkes tarafından kandırılır, tecavüze uğrar.	Köy kadını	Gece
75.b		**Müjde:** Siyah perçemli yandan tek örgülü saçları, başında telli duvak, üzerinde gelinlik vardır. Uğradığı tecavüz nedeniyle gelinliği diz hizasında kısa kollu göğsü yırtık bir hale gelmiştir.			Gece
75.c		**Müjde:** Siyah perçemli yandan tek örgülü saçları, başında telli duvak, üzerinde gelinlik vardır. Uğradığı tecavüz nedeniyle gelinliği mini göğüs dekolteli bir hale gelmiştir.			Gece
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**	**Cemile:** Omuz hizasında kumral saçları, üzerinde lacivert dar sırt dekolteli bluz, düz beyaz dökümlü diz altı etek, beyaz topuklu ayakkabı vardır.	20'li yaşlarında, bekar, nişanlı, namuslu bir kadındır. İşine aşık mutlu bir yaşamı vardır. Madde bağımlısı nişanlısını kurtarmak için mücadele eder.	Turist rehberi	Gece

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**	**Naciye:** Kahverengi perçemli saçları, başında beyaz eşarp, kahverengi uzun kollu diz hizasında boyu olan gömlek bir elbise vardır.	30'lu yaşlarda, namuslu, 16 yaşındayken kendinden yaşça büyük biriyle evlendirilmiş, üç çocuk sahibi, maddi zorluklar çeken bir kadındır. Dördüncü çocuğuna hamile karnı burnundadır. Kocası ise kumar borçları nedeniyle onu başka erkeklere pazarlama niyetindedir. Bu nedenle onu terk eder.	Ev hanımı	Gece
77.b		**Naciye:** Kahverengi perçemli saçları, başında beyaz eşarp, üzerinde lacivert uzun iş önlüğü, siyah topuklu ayakkabı vardır.	30'lu yaşlarda, namuslu, dul, maddi zorluklar çeken bir kadındır. Dört çocuk sahibidir. Kocasından ayrılıp annesinin yanına sığınır. Ancak çalışıp para kazanması gerekir. Mücadeleci bir yapısı vardır.	Spor salonunda temizlik görevlisi	Gündüz
77.c		**Naciye:** Kahverengi perçemli saçlarını ensesinden eşarbıyla bağlamıştır. Üzerinde kırmızı-bordo renklerde diz hizasında bol gömlek elbise, siyah topuklu ayakkabı vardır.	30'lu yaşlarda, namuslu, çalıştığı her iş yerinde erkeklerin tecavüz giriminde bulunması nedeniyle ayrılıp yeni bir iş bulmak zorunda kalan bir kadındır.	İnşaatta temizlik görevlisi	Gündüz
77.d		**Naciye:** Kahverengi saçları, başında mavili desenli eşarp, ekru bluz, gri uzun kollu hırka, diz altı geniş kesim mavi tonlarında etek ve topuklu ayakkabı vardır.	30lu yaşlarda, namuslu, çaresiz, işsiz, yoksul bir kadındır. Çocuklarıyla gidecek yer bulamayınca denk geldiği bir eski bir kadın arkadaşının evine yerleşir. Arkadaşının niyeti Naciye'yi başkalarına satmaktır.	İşsiz	Gündüz
77.e		**Naciye:** Kahverengi saçları, beyaz eşarp, üzerinde mavi gömlek, gri bol kesim dizaltı etek vardır.	30'lu yaşlarda, namuslu, çocuklarına tek başına sahip çıkmaya çalışan dul bir annedir. Annesinden kalan miras ile bir ev alabilmiş geçim mücadelesi vermektedir.	Fabrika işçisi	Gece
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**	**İsimsiz (ana karakter):** Omuzlarından aşağıya dökülen dalgalı kızıl renk saçları, üzerinde ince askılı siyah saten mini elbise, tek omzuna attığı kırmızı uzun bir şal, siyah kilotlu çorap, siyah ince topuklu stiletto ayakkabı vardır.	30'lu yaşların sonlarında, seks işçiliği olan mesleğini profesyonelce yaptığını dile getirir. Güçlü ve özgüvenli bir duruşa sahiptir. Yaptığı işi kabullenmiştir ve kendisine saygısı yüksektir. Kazandığı para ile hem ailesine destek olmakta hem de görme engelli evlat edindiği kızıyla kurduğu hayatının geçimini sağlamaktadır.	Seks işçisi	Gece
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**	**Tülay:** Kahverengi düz küt saçları, üzerinde midi boy siyah elbise, gri kürk mont, siyah topuklu ayakkabı vardır.	40'larının başında, evli, kocasıyla mutsuz bir aile hayatı olan, aidiyet problemi yaşayan, kentli bir kadındır.		Gece
79.b		**Aslı:** Siyah dalgalı dağınık topladığı saçları, üzerinde beyaz askılı atlet vardır.	20'li yaşlarında, bir evde hizmetçilik yapan, işinden memnun gözüken, dışa dönük, cinsel özgürlüğü bulunan biridir.	Hizmetçi	Gece

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**	**Filiz:** Beline kadar uzun siyah saçları, üzerinde beyaz çiçek desenli uzun kollu bluzu olan diz altı pijama takımı bulunur.	20'li yaşlarında, bekar, ablasının eşinin tecavüz girişiminden sonra gidecek kimsesi kalmayan, çaresiz, ezik, yoksul bir kadındır.	İşsiz	Gece
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**	**Deniz (Alev):** Kahverengi bel hizasında düz saçları, üzerinde sıfır kol gri beyaz çizgili dar atlet, gri-beyaz uzun etek vardır.	20'li yaşlarında, zengin bir iş adamıyla evli, mutlu bir yaşamı vardır.	İşsiz	Gece
81.b					Gündüz
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**	**İsimsiz:** Sarı ense boyunda perçemli düz saçları, üzerinde mavi renkte, ince askılı, diz hizasında elbise, beyaz topuklu stiletto ayakkabı vardır. Dört kez yaşanan tecavüz olayında aynı kıyafet kadının üzerindedir ve hepsi farklı zaman dilimlerinde gerçekleşir.	20'li yaşlarında, yabancı uyruklu, Rusça konuşan, Türkçe bilmeyen bir kadındır. Kaçıranlar tarafından, kadının o geceki giyim tarzı ve kaçırdıkları sırada yanında birkaç erkek ile yürüyor olması kötü kadın algısı yaratmıştır. Bu da tecavüz etme eylemlerinde motivasyon kaynağı oluşturmuştur.	Bilinmiyor	Gece
82.b					Gece
82.c					Gece
82.d					Gece
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**	**Nora:** Kumral omuz hizasında dalgalı saçları, üzerinde sıfır kol uzun düz beyaz elbise vardır.	20'li yaşlarında, yeni evli iktidarsız bir kocası olan, sessiz biridir. Konakta eşi ve onun ailesiyle yaşar.	İşsiz	Gece
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**	**Nihal:** Kahverengi dağınık toplu saçları, üzerinde beyaz turuncu desenli kısa kollu diz hizasında salaş gömlek elbise, siyah topuklu terlik vardır.	20'li yaşlarında, bekar, hafif meşrep, tahrik edici davranışlarda bulunan, yalnız yaşayan bir kadındır.	Belirsiz	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**	**Meryem:** Kıyafet belirsizdir. Tecavüz olayları gösterilmez.	30'lu yaşlarda, iki çocuk sahibi, güçlü bir duruşa sahip, cesaretli bir kadındır. Mutsuz bir evliliği vardır. Ev sahibinin metresi olmayı göze almıştır. Aynı zamanda ev sahibinin oğluyla da aşk yaşar. Karşı komşusu İsa'yı da kendine aşık etmeyi başarmıştır. Hafif meşrep bir kadındır. Görüntüsü ve duruşuyla tezat oluşturur.	Ev temizlikçisi	Belirsiz
85.b					Belirsiz
86.	**Dava / Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**	**Zine:** Beyaz eşarbın üzerine turuncu sargısı vardır. Üzerinde kırmızı desenli uzun kollu, ayak bileklerinde boyu olan elbise vardır.	20'li yaşlarında, namuslu, bir çocuk sahibi, eşinin kalabalık ailesiyle yaşayan, tecavüze uğradığı için temizlenecek bir namus gözüyle bakılan sessiz bir kadındır. Tecavüz sonrası gözlerini kaybeder. Giyim tarzı tamamen değişmiştir kara çarşaf giyer.	Ev hanımı	Gündüz
87.	**Azad (Gani Rüzgâr Şavata) → 2002**	**Hane:** Siyah kırmızı eşarp üzerinde yeşil sargısı vardır. Üzerinde siyah kırmızı çiçekli uzun kollu, ayak bileklerinde boyu olan bol bir elbise bulunur.	20'li yaşlarında, namuslu, öz abisiyle evli, eşi hapiste olduğu için ailesiyle yaşayan, Eşine düşkün bir köy kadınıdır.	Ev hanımı	Gündüz
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**	**Sibel:** Siyah kısa dalgalı saçları vardır. Üzerinde siyah dar bluz, kısa siyah ceket ve bol bir kargo pantolon vardır.	20'li yaşlarında, bekar, Almanya'ya göç etmiş Türk bir ailenin kızı olarak orada doğmuş eğitimini yarıda bırakmış bir kadındır. Tutucu ve geleneksel bir aileye sahip olan Sibel, özgürlüğüne düşkündür ve aile yaşamından kurtulmaya çalışır. Hayatına kendi istediği şekilde yön vermeyi istediği için de bir Türk ile sahte evlilik yapar.	İşsiz	Gece
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**	**Dünya:** Tecavüz sahnesi gösterilmediği için kıyafeti bilinmiyor.	20'li yaşlarında, eşinden şiddet gören, bir kız çocuk sahibi, İstanbul'da kızıyla hayata tutunmaya çalışan, hayat dolu bir kadındır.	Pavyon çalışanı	Bilinmiyor

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
90.	**Mutluluk (Abdullah Oğuz) → 2007**	**Meryem:** Siyah omuzlarından aşağı dökülen düz saçları, başında kırmızı eşarp, üzerinde bordo renk çiçekli, salaş uzun kollu ayak bileklerinde boyu olan bir elbise, kolsuz mor renk hırka ve beyaz örgü patik çorapları vardır.	20'li yaşlarında, bekar, güzel, namuslu bir köy kadınıdır. Babası ve üvey annesiyle yaşayan Meryem küçüklüğünden beri üvey annesinden şiddet görmektedir. Yaşadığı toplum onu sessiz, bastırılmış biri yapsa da merhametli, saf ve sevgi dolu bir tarafı vardır.	Köy kadını	Gündüz
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**	**Pelin:** Siyah perçemli omuzlarından aşağı dökülen saçları, üzerinde dar kısa kollu turuncu-beyaz çizgili bluz ve turuncu bol kesim bir pantolon vardır.	20'li yaşlarında, bekar, üniversite öğrencisi, özgür, aktif bir cinsel hayatı olan sevgilisinden hamile kaldığında kürtaj yapmayı düşünen ancak evlenme kararıyla bundan vazgeçen bir kadındır. Mutlu bir aşk ilişkisi vardır. Tecavüze uğradığında hamiledir. Vücuduna jilet atılır.	Öğrenci	Gece
91.b					Gece
91.c		**Aynur:** Siyah omuzlarından aşağıda düz saçları, üzerinde yeşil ip askılı tunik, lacivert dar kot pantolon vardır.	20'li yaşlarında, bekar, üniversite öğrencisi, sevgilisiyle aktif bir cinsel yaşamı olan, özgürlüğüne düşkün, hayat dolu, mutlu aşk ilişkisi içinde bir kadındır.	Öğrenci	Gece
91.d		**Sevgi:** Siyah omuz hizasında dalgalı saçları, üzerinde kahverengi ince ip askılı dar bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar, üniversite öğrencisi, özgürlüğüne düşkün hayat dolu bir kadındır.	Öğrenci	Gece
91.e		**Nil:** Kumral omuz hizasında kıvırcık saçları, üzerinde ince askılı yeşil bluz, beyaz üzerinde çiçekleri olan diz altı bol bir etek vardır.	20'li yaşlarında, bekar, üniversite öğrencisi, yeni sevgili olduğu genç ile mutlu bir ilişkisi olan, bakire, hayat dolu bir kadındır.	Öğrenci	Gece

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**	**Bilinmiyor:** Siyah uzun düz saçları, üzerinde beyaz desenli diz altı elbise, siyah babet ayakkabısı vardır.	20'li yaşlarında bir kadındır. Kimliği hakkında hiçbir bilgi yoktur.	Bilinmiyor	Gece
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**	**Hayat:** Siyah uzun bakımsız saçları, üzerinde pembe kısa kollu bol bir bluz, kahverengi diz altı etek, siyah babet ayakkabı vardır.	14 yaşında bir kız çocuğudur. Anne babası ayrıdır. Astım hastası dedesi ve babasıyla aynı evde yaşayan, yaşadığı ortamdaki sorumlulukları nedeniyle yetişkin olmak zorunda bırakılmış, bir kız çocuğudur. Okulda dışlanan, sürekli hor görülen, yalnız, içine kapanık, asi bir karakter olan Hayat, yaşayamadığı çocukluk döneminde takılı kalmıştır.	Öğrenci	Gündüz
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**	**Şermin:** Tecavüz anı senaryoda yer almadığı için üzerindeki kıyafeti bilinmiyor.	20'li yaşlarında, bekar, ailesiyle yaşayan bir kadındır. Ailesinden gizlediği sevgilisinin tecavüzüne uğrar ve hamile kalır. Durumu öğrenen ailesine erkek arkadaşını kabul ettirmek için çabalamaktadır.	Ev kızı	Bilinmiyor
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**	**Bilinmiyor:** Siyah uzun saçları, üzerinde yeşil uzun kollu, ayak bileklerinde yöresel bol kesim bir elbise vardır.	20'li yaşlarında bir köy kızıdır.	Köy işleri	Gündüz
95.b		**Zine:** Başında siyah bağlanmış yöresel bir örtü, üzerinde siyah pembe çiçekli uzun kollu ayak bileklerinde bol bir elbise vardır.	20'li yaşlarında, bekar bir köy kızıdır. Ailesiyle yaşayan bir peşmerge kızı olan Zine köyde yaşananların intikamını almaya çalışır.	Köy işleri	Gündüz
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**	**Fatma:** Kısa kumral saçları, üzerinde kısa kollu beyaz diz hizasında geceliği vardır.	40 yaşlarında, kayınpederini öldürdüğü için hapiste cezasını çeken, güçlü bir kadın rolündedir.	Hapishanede çamaşırcı	Gece
96.b		**Fatma:** Uzun kumral saçlı, üzerinde desenli mavi elbise, uzun kollu mavi hırkası vardır.	20'li yaşlarında, bir çocuk sahibi, kocasının ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Kayınpederi tarafından tecavüze uğrar.	Ev hanımı	Gündüz

Tablo 2.5. Mağdurun Durumu (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Olay Anındaki Kıyafeti	Mağdurun karakter analizi (yaş, şıllık, namuslu, hanımefendi, femmefatale, erkeksi, köylü kadın, kentli kadın, özgür-bireysel kadın..)	Mağdurun Statüsü	Tecavüz Saati
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**	**Sevgi:** Siyah uzun atkuyruğu bağladığı saçları, sarı bluzu üzerinde bol sarı hırkası vardır.	20 yaşın altında, Lise çağında bir kız çocuğudur. Ailesiyle yaşayan Zeynep annesinin yoğun iş hayatı sebebiyle evin sorumluluğunu da üstlenmek zorunda bırakılmıştır. Öz babası tarafından tecavüze uğrar.	Öğrenci	Gece
97.b		**Sevgi:** Siyah uzun atkuyruğu bağlı saçları, üzerinde gri bol erkek gömleği ve düz kesim bol kot pantolon vardır.			Gündüz
97.c		**Sevgi:** Siyah uzun düz saçları, üzerinde mavi uzun kollu düz renk pijama takımı vardır			Gece
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**	**Seher:** Tecavüz sahnesi gösterilmez.	20'li yaşlarında, üniversite öğrencisi Seher, tutucu ve maddi durumu kötü bir aileye sahiptir. Okuması için yanında kalmasına müsaade edilen dayısının Seher'e tecavüz etmesi sonucunda Seher oradan ayrılarak bir otobüs firmasında hostes olarak çalışır. Yaşam mücadelesinde yalnızdır.	Öğrenci	Bilinmiyor
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**	**Zeynep:** Siyah omuz hizasında dalgalı saçları, üzerinde yeşil bluz krem rengi hırka, siyah eşofman vardır.	40'li yaşlarının başında, fabrikada işçi olarak çalışan Zeynep, yaşlı annesi ve engelli kızıyla birlikte kiracı olarak bir evde yaşamaktadır. Güçlü, namuslu, ayakları üzerinde durmaya çalışan yoksul bir kadındır.	Fabrika işçisi	Gece
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**	**Çilek:** Kızıl omuzlarından aşağı dökülen kıvırcık saçları, üzerinde kırmızı payetli tek omuzlu derin yırtmaçlı uzun elbise, topuklu ayakkabı vardır.	20'li yaşlarında, güzel bir kadın olması nedeniyle hayatı boyunca erkekler tarafından tacize ve şiddete uğramıştır. Daha rahat yaşayacağını düşünerek bir erkeğin koruması altına geçmeyi kaçış olarak görmüş ve mafya/gazino sahibi Hayri ile sevgili olmuştur.	Gazino şarkıcısı	Gece
100.b		**Çilek:** Tecavüz sahnesi sadece bir anlatı olarak senaryoda yer alır.	20'lerinin altında, Çilek'in küçük bir kız çocuğuyken uğradığı tecavüz olayında geçmiş sahnelenmez karakterin o dönemki özelliklerine dair bilgi yoktur.	-	Bilinmiyor

Tecavüzün bir kültür olarak görüldüğü toplumlarda cinsel saldırıya uğrayan mağdur kadının olay günü üzerindeki kıyafetin ne olduğu merak duyulan bir konudur. Tecavüz ve kadının giysisi arasında bağ kuran zihniyet yaşadığı mağduriyetten kadını suçlama eğiliminde bulunur. "Dekolte kıyafet tacizi/tecavüzü tetikler", "açık giyinen kadın tecavüz edilmeyi hak eder" şeklindeki toplumsal söylem ile mağdur suça ortak edilmeye çalışılır. Toplumun bazı kesimlerinin hasta ruhlu zihniyeti ile sorunun odağında kimin olduğunun tartışılmasıyla, kadının olay günü giydiği kıyafetin erkeği tahrik ettiği ve bile isteye tecavüze davetiye çıkardığı görüşü savunulmaya çalışılmaktadır. Oysaki bir kadının kıyafet tercihi onun kimliğini, değerini, rızasını belirleyen bir unsur değildir. Bu bahanelerin ardına sığınan erkek toplumsal normu kendine bahane sayarak kendi gücünü kanıtlama ve denetleme isteğiyle cinsel şiddete başvurmaktadır.

İncelenen filmlerde kadının giyim tarzı, içinde bulunduğu dönemin koşularına ve modasına göre farklılıklar göstermektedir. Kadının üzerindeki giyim tarzı içinde bulunduğu dönemi temsil etmenin yanında kadının köylü veya kentli oluşu, içinde bulunduğu sosyal koşullar ve ekonomik durumuyla ilişkilidir. Türk sinemasının 1930-1950 yıllarını kapsayan erken döneminde kadınların giyim tarzı geleneksel olmakla birlikte özellikle Osmanlı dönemine ait kıyafetler tercih edilerek şekillenmiştir. 1950-1980 yıllarını kapsayan Yeşilçam dönemi filmlerde kadının giyim tarzı, dönemin modernleşme hareketi ve toplumsal dönüşümün etkisiyle şekillenmiştir. Genellikle bu dönemin kadını, batılı tarzda kalem etek-bluz, elbise gibi eşleştirmeler ile modern giyim tarzını temsil edecek biçimde yansıtılmıştır. 1990 -2000 yıllarının geç dönem ve günümüz sinemasında kadının giyim tarzı çağdaş tarz olarak görülebilecek moda olan kot pantolon, bluz, elbise gibi türler ile daha da çeşitlenmiştir.

Kadının giyim tarzının erkeği baştan çıkarıcı özellikte olması nedeniyle tecavüze uğradığı görüşü filmsel anlatılarda da kendine yer bulur. Bu anlatıların erkek egemen bakış açısıyla ele alınması nedeniyle toplumun bu düşüncesini pekiştirecek şekilde inşa edilir. Kurbanın/mağdurun giyim tarzları, tecavüzü konu alan filmler özelinde incelendiğinde, köy kadınını temsil eden bir karakter için tercih edilen geleneksel kıyafeti erkeğin gözünde davetkâr kılabilmenin birkaç yolu karşımıza çıkar. Genellikle kadının iş yaparken gösterildiği sahnelerde vücudunun bazı parçaları ile dekolte verilmektedir. Örneğin, leğende veya göl kenarında bacaklarını aralayarak dizlerine kadar sıyırdığı eteği ile çamaşır yıkarken, gömleğinin üst düğmesinin açık olmasıyla gerdanı ve memelerinin,

tarlada veya evde iş yaparken, gölde yıkanan kadının üzerine yapışan kıyafetleri gibi görselleştirmeler ile sekse davet anlamı çıkarılması amaçlanır. Kentli kadın ise köylü kadından farklı olarak genellikle zaten dekolte kıyafetler giymektedir. Ancak köylü kadının iş yaptığı esnada vücudunun bazı parçalarının teşhir edilmesi bir fantezi unsuru olarak görülür. Kentli kadının bedeninin teşhiri ise bedenin parçalanarak kameranın detay çekim yapması ile olur. Bu çekim ile seyirci nereye bakması gerektiğine dair yönlendirilir. Arzu nesnesi haline getirilen kadın bedeninin parçaları imgesel anlamda somutlaşmakta ve böylece bedenin bütünselliği uzamda cinselliği temsil eden mekâna dönüşmektedir.

Kadının kıyafetlerinin rengi ise dikkati çeken bir diğer unsurdur. Filmlerde kurbanın kırmızı, pembe ve beyaz renk kıyafet veya aksesuar kullanımının ağırlıkta olduğu görülür. Kırmızı renk birçok kültürde cinsel arzuyu, tutkuyu, romantizmi ve gücü temsil eden sembolik anlamlara sahiptir. Pembe renk ise feminenlik ile ilişkilendirilen, gençlik, duygusallık, romantizm, sevgi, hoşgörü gibi özellikleri temsil eder. Beyaz renk, saflık, temizlik, masumiyet ile ilişkilendirilir. Kırmızı ve pembenin kullanımı ise, sıklıkla boğa güreşlerinde görülmektedir. Matadorlar genellikle feminen bir görüntü çizecek şekilde pembe taytlar, vücut hatlarını ortaya çıkaran dar kıyafetler ve kırmızı veya pembe pelerinler giyerler. Burada tasvir edilen görüntü kadın ile erkek ilişkilerine bir göndermedir. Burada boğa erkek olarak temsil edilmekte ve matador tarafından kışkırtılarak tahrik edilmektedir. Matador pelerinin renkleri ile boğayı uyararak saldırıya geçmesini sağlar ve bu da bir kadının giydiği kıyafetlerden uyarılan erkeği temsil etmektedir. Kadını tasvir eden matador boğadan her kaçtığında aslında erkeği cinsel olarak isteyen ancak naz yapan ve elinde oynatan kadın figürü olarak yorumlanabilir. Bu kovalamacanın sonunda boğa tarafından saldırıya uğramaktan kaçamayan ve boynuzlanarak şiddet gören matador ise kadının erkekten kaçamayarak tecavüze uğramasını temsil ettiği söylenebilir. Buradan yola çıkarak kadının kırmızı veya pembe renkler giymesi, bir boğa olarak şekillendirilen erkeği kışkırtmakta ve cinsel olarak tahrik ederek kendisine çekmektedir. Kadın her ne kadar kaçmaya çalışsa da bu durum erkek tarafından naz olarak algılanmakta ve saldırganca bir ısrar sonucunda kadın tecavüze uğramaktadır.[9]

[9] Örneğin, kırmızının uyarıcı etkisi en belirgin şekilde "Fatmagül'ün Suçu Ne?" filminde görülmektedir. Bir grup genç erkeğin aynı gözü dönmüş boğanın matadora saldırmak için fırsat kollaması gibi azgın bir şekilde cinsel arayış içinde oldukları gösterilmektedir. Hatta bu azgınlıklarının geldiği uç nokta eşeğe

Tecavüz sahnesi içeren filmlerde mağdurların yaşları dikkat çekici unsurlardan biridir. İncelenen filmlerdeki mağdur kadınların büyük çoğunluğunun 20'lerinde bekâr genç kadınlar olarak tasvir edildiği görülmektedir. Erkek ve kadın arasındaki biyolojik işleyişte erkek devamlılığını sağlayabilmek için dölleyecek bir kadın arar. Burada erkeğin sağlıklı bir soya sahip olabilmesi için kadının genç, fit ve fiziksel özelliklerinin uyarıcı olması büyük etkenlerdir. Çünkü kadının fiziksel özellikleri (dolgun popo, büyük memeler, geniş kalçalar) biyolojik olarak doğurganlığı temsil etmekte ve erkeğin dölleme sürecine götüren mesajları vermektedir. İnsanın biyolojik yapısı genel olarak genetik olarak yıpranmış ve bozulmaya başlamış olan erkek ve kadını soy devamlılığı için yok saymaktadır. Bunun yanında sosyolojik olarak genç kadın hayalleri doğrultusunda (doğru erkeği bulma, evlilik) arayış içindedir ve namus olgusuna sahip olsalar da orta yaşlı dul kadınlara göre daha cüretkârdır. Orta-yaşlı dul kadınlar ise toplum içinde saygınlıklarını ve namuslarını korumanın peşindedir. Çünkü özellikle orta-yaşlı dul kadın erkek ilişkileri ile ilgili olarak tecrübelidir ve bunun onda yarattığı temkinli olma hali vardır. Filmlerde genç kadın genellikle ailesiyle birlikte yaşayan, evlilik hayalleri kuran, namuslu ve masum özellikleriyle tasvir edilmektedir. Orta-yaşlı dul kadın ise çocuklarıyla veya yalnız yaşayan, yoksul ve geçim derdi olan, gururlu, temkinli ve namuslu özellikleriyle karakterize edilmektedir. Erkek gözünde evli kadın sahipli kadın anlamı taşımaktadır. Bundan dolayı bekâr genç veya orta-yaşlı dul kadın sahiplenilmeyi bekleyen birer meta olarak görülür. Bekâr genç kadının cinsel anlamda deneyimsiz olması ve kızlık zarına sahip olması, onu erkek için cezbedici ve arzulanan bir konuma getirmektedir. Orta-yaşlı dul kadın ise erkek gözünde cinsel deneyimi olan ve bu nedenle başka bir erkeği daha kolay kabul edebilecek yapıda hafif kadın olarak görülmektedir. Bu görüşler erkeğin bekâr genç ve orta-yaşlı dul kadına karşı tecavüz etmede daha rahat davranmasını sağlamaktadır.

Tecavüze uğrayan kadına karşı toplum tarafından genellikle suça ortak edici çeşitli sorgulamalar yapılmaktadır. Örneğin tecavüze uğrayan kadın hakkında "gece vakti o saatte dışarıda ne işi varmış?" söylemi, kadının gece geç saatlerde kamusal alanda olması

---

tecavüz girişiminde bulunmaları ile gösterilir. Bu noktada çok uzakta olmasına rağmen giydiği kırmızı etek Fatmagül'ün erkekler tarafından seçilmesini sağlamaktadır. Erkekler mesafe tanımaksızın yüzerek karaya ulaşır ve Fatmagül'e toplu şekilde tecavüz ederler. Burada kırmızı etek erkekler için bir uyaran olarak sunulmaktadır.

sebebiyle tecavüzü hak ettiği yönünde oluşan toplumsal algıyı ortaya koymaktadır. Çünkü kadın ataerkil toplumda özel alana aittir ve kamusal alan onun için tehlike arz etmektedir. Bundan dolayı toplum kadının gece özel alanını terk etmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. İzlenen filmlerde tecavüzlerin gerçekleştiği saatlerin tespit edilmesi amacıyla gündüz ve gece bağlamında incelenmiştir. Elde edilen veriler sonucunda filmlerde baskın olarak bir zaman dilimine yönelim olmadığı ve her iki zaman diliminin de birbirine yakın şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu durum, fail açısından tecavüz eylemine geçmede zaman diliminin önemli bir etmen olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Kadın için ise bu durum içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine göre değişebileceği gibi tecavüze uğrama tehdidinin her zaman var olduğu şeklinde algılanabilir.

İncelenen filmlerde ev hanımı, tercihen çalışmayan, işsiz veya birçok farklı meslek grubuna mensup kadının tecavüze/tacize uğradığı tespit edilmiştir. Bir kadının mesleğinin kamusal alanda veya özel alanda oluşunun tecavüze maruz kalmasında etkili bir faktör olmadığı görülür. Failin davranışları, güç kullanma arzusu, karakteri veya saplantılarına bağlı olarak suç işleme eğiliminde olduğu ortaya çıkmaktadır.

Mağdur edilen kadının karakter özelliklerine bakıldığında; yaşı, mesleği, namusu, hanımefendiliği, erkeksiliği, statüsü, hafif meşrep olması, köylü/kentli olması veya özgür/bireysel olmasının birbirleri arasında fark yaratmadığı tespit edilmiştir. Ailesiyle yaşayan kadın da yalnız yaşayan kadın da tecavüz/taciz eylemine maruz kalmaktadır.

2.6.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, tecavüz olayının temsiline ve tecavüz olayı sonrasında dair elde edilen bulgular Tablo 2.6'da verilmiştir.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
1.	**Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934**	-	Gösterilmiyor. Tecavüz sonucu çocuk var.	Etkendir. Serim. Mağdurun tecavüz sonucu doğan çocuğu için hak arayışı ve toplumda yer edinme çabası hikâyenin temel konusudur. Yaşadığı tecavüz olayını ispatlamaya ve hakkını almaya çalışır.	Bilinmiyor	Onaylanır. Satılmışzade'nin mahkemede tecavüz ettiği yönünde iftiraya uğradığını söylemesi ve yemin etmesi üzerine Aysel, çocuğunun babasının yalan söylemesini kabul etmez ve davayı geri çeker. Bu durum toplumda takdir kazanmasına neden olur.
2.	**Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962**	-	Gösteriliyor. Filmin geneli siyah beyazdır. Tecavüz girişimi vardır. Mekân olarak tarla kenarında ağaçların altı kullanılmıştır. Olay anında müzik girer. Kameranın yerde duran silaha yakın çekim yapması gerilim ve merak duygusunu arttırmak amacıyla yapılır. Kamera açısı nesnel olarak konumlanmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Eşi ve Abbas ağa arasında bir davaya dönüşür. Tecavüz girişimi ile gerilim tırmanır ve hikâyeyi başlatan olaydır.	-	Onaylanır. Mağdurun tecavüz girişimi sonrası etkilendiğini gösteren bir sahne olmaz ve hayatına olağan şekilde devam eder.
3.a	**Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962**	-	Olay anı gösterilmiyor. Filmin geneli siyah beyazdır. Mekân sahil kenarında bir evdir. Olayın yaşandığı sabah gerilim müziği ile sahnelenir. Aynı yatakta çıplak uyanan çiftin görüntüsünün ardından mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Hikâyeyi tecavüz olayı şekillendirir. Evlenme planları yapan nişanlı çiftin tecavüz neticesinde ayrılması ve değişen hayatları konu edilmiştir.	X	Onaylanır. Nermin alkol içtikleri gecenin sabahı Enderle aynı yatakta uyanınca bunalıma girer. Ancak artık kendini layık görmediği için nişanlısından ayrılıp faili Ender ile evlenir ve hayatına olağan biçimde devam eder.
3.b		-	Olay anı gösterilmiyor. Filmin geneli siyah beyazdır. Olay atlamalı kurgu ile verilir. Öpüşme sahnesi gösterilir ardından yatakta yalnız uzanan mağdurun görüntüsü verilir. Mekân olarak ev kullanılmıştır.	Etkendir. Sonuç bölümündedir. Ender kardeşini iğfal eden Mehmet'in mekanına gider ve aralarında kavga yaşanır.	-	Onaylanır. Mehmet Filiz'in ailesine telefon ederek "kızınızı iğfal ettim" der. Filiz ise faili Mehmet'in art niyetini öğrense de ona karşı duygularını sürdürür. Normalleştirme vardır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
4.	**Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962**	-	Gösterilir. Tecavüz girişimi vardır. Filmin geneli siyah beyazdır. Mekân mağdurun evidir. Tecavüz girişiminin ilk temas anıyla birlikte gerilim müziği başlar ve fail evden çıkana kadar müzik devam eder. Hareketli kamera kullanımı vardır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir.	Edilgendir. Tecavüz olayına yer verilme nedeni, yalnız yaşayan bir kadının toplumda yaşayabileceği zorlukları vurgulanmaktır.	-	Onaylanır. Kiracı olarak yaşadığı evin sahibi Hacer'i devamlı sıkıştırır ancak buna rağmen aynı evde hayatını sürdürür.
5.	**Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963**	-	Kısmen gösterilir. Failin mağdurun üzerine saldırmasıyla sahne değişir. Filmin geneli siyah beyazdır. Mekân evdir. Tecavüz sahnesi öncesinde müzik başlar olay anında müziğin ses düzeyi artırılmıştır. Kamera açısı olay anında nesnel konumda görüntülere yer verir.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Doruk nokta için önemli bir unsurdur. Ancak hikâye tecavüz olayı etrafında şekillenmez yan hikâye anlatısını oluşturur. Tecavüz olayı, Osman karakterinin ne denli bir işgüzar olabileceğini vurgulamak amacıyla verilmiştir.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası fail ile yaşamayı sürdürmesi kabullendiğini gösterir. Faili olan eşinin abisiyle karı-koca hayatı yaşarlar.
6.	**Kenarın Dilberi (Osman Seden) → 1966**	-	Gösterilir. Tecavüz girişimi vardır. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân failin evidir. Mağdurun korku dolu, saldırganın ise gülen yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Aralarında yaşanan mücadele ile gerilim müziği başlar. Kamera açısı nesnel izleme pratiği ve açı karşı açı çekim ile verilmiştir.	Etkendir. Çözüm bölümüdür. Tecavüz girişimi nedeniyle gerçek Necla faili öldürür ve kaybolur. Bunun üzerine sahte Necla ceza alır kim olduğu ortaya çıkar olay çözülmeye başlar.	-	Onaylanır. Çıplak fotoğraflarının olması nedeniyle polisler Necla'nın nefsi müdafaa yaptığına inanmaz. Namusumu korumaya çalıştım demesine karşılık bir polis memuru, "hangi namusunu şu resimlere baksana sen! Biriyle çırılçıplak vaziyette sevişirken çekilmiş bu resimler…" şeklinde Necla'yı damgalamaktadır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
7.	**Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966**	X	Gösterilir. Tecavüz girişimi vardır. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân evdir. Öznel kamera açısı kullanılarak failin pencere kenarından mağduru röntgenlemesi eylemine seyirci de dahil edilir. Olay anında kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Gözetleme anında başlayan müzik mağdur ile failin aralarında yaşanan mücadele anında daha yüksek tonda verilmiştir.	Etkendir. Düğüm bölümdür. Aysel'in babasının ölümünden sonra yeni hayat kurmak için geldiği ablasının evinde yaşadığı tecavüz girişimi onun gelecek planlarına dair bir düğümdür. Tecavüz olayının ardından gelen sahnede tesadüfen karşılaştığı adam, ona iş verir hayatını düzene sokmasına yardımcı olur.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası şans eseri karşılaştığı bir adam sayesinde hayatı düzene girer. Öncesinde gidecek yeri ve parası olmayan biri iken tecavüz girişimi sonrası birçok kapı açılır. Hayatını kurtaran yeni tanıştığı adama tecavüz olayını olağan bir biçimde anlatır.
8.a	**Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967**	-	Gösterilir. Tecavüz girişimi vardır. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân evdir. Aralarında yaşanan mücadele anının öncesinde başlayan müziğin dozu olay anında artırılarak verilir. Kamera açısı nesnel görüntülere yer verir.	Edilgendir. Serim bölümündedir. Mebrure'nin ilk yaşadığı tecavüz girişimi, onun temiz bir kız olmadığını vurgulama amacı taşır. Bu olay sonucunda geçmişte yaşadığı tecavüz olayı öğrenilir ve travma yaşar.	X	Onaylanır. Fuhuş, tecavüz, cinsel arzu erkek egemen bakış açısıyla normalleştirilmiştir. Filmin başında "namuslu köylü kızı açılmamış gonca" algısı yaratılıp Mebrure'nin geçmişte tecavüze uğradığı "aslında o kadar da namuslu değilmiş" algısını seyirciye aşılama amacı güdülmüştür. Filmin adının "sözde kızlar" olması "kızlık zarı" vurgusunadır.
8.b		-	Gösterilir. Tecavüz girişimi vardır. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân evdir. Aralarında yaşanan kaçma kovalama anı öncesinde başlayan müziğin dozu olay anında artırılarak verilir. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verilmiştir.	Edilgendir. Serim bölümündedir. Tecavüz girişimi Ender'in ısrarcı ve seks düşkünü bir adam olduğunu vurgular.	-	Onaylanır. Mebrure aynı evde yaşamaya devam eder.
8.c		-	Tecavüz anı gösterilmez. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân evdir. İlaç nedeniyle baygın olan mağdur tecavüze uğradığı esnada polis baskını olur. Müzik kullanımı polis baskını anında gerilim yaratma amacı taşır. Failin korku dolu yüzüne yakın çekim yapılmıştır.	Edilgendir. Düğüm bölümüdür. Yaşanan tecavüz olayında ise ilacın etkisiyle baygın olan Mebrure'den faydalanan Ender'in onu saplantı haline getirdiği ortaya konmaktadır.	X	Onaylanır. Mebrure tecavüze uğradığı sırada eve fuhuş baskını yapılır. Karakolluk olmasına rağmen Ender'den bir intikam almaya çalışmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
9.a	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**	-	Gösterilmez. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân ormanlık alandır. Kaçma kovalama sahneleriyle seyircide heyecan ve merak duygusu yaratılır. İple bağlanarak tutsak edilmiş bir kadına tecavüz edilmesi ile beden nesne konumuna indirgenmiştir.	Etkendir. Kadının metalaştırılması üzerinden gelişen hikâyede bir mülk gibi ona sahip olma arzusu vurgulanmıştır. Tüm olay örgüsü Osman'ın saplantı haline getirdiği Fatma'yı kaçırıp tecavüz etmesi üzerine kuruludur.	-	Onaylanır. Mağdur ve ailesi her ne kadar Osman'ın kaçırmasından rahatsız da olsa bu durumun üstüne gitmemektedirler. Osman, sadece kaçırmakla kalmaz tecavüz de eder. Ancak sadece kaçırmaktan dolayı hapis yatar. Yaptıkları yanına kar kalır. Fatma'nın ailesi onun devamlı kaçırılmasının kurtuluşunu, yaşına bakmaksızın ilk çıkan kısmetiyle bir an önce evlendirilmesinde bulmaktadır. Bu da durumu örtbas etmenin bir yoludur.
9.b		-	Gösterilmez. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân ormanlık alandır. Kaçma kovalama sahneleriyle seyircide heyecan ve merak duygusu yaratılır. İple bağlanarak tutsak edilmiş bir kadına tecavüz edilmesi ile beden nesne konumuna indirgenmiştir.		-	
9.c		-	Gösterilmez. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân ormanlık alandır. Kaçma kovalama sahneleriyle seyircide heyecan ve merak duygusu yaratılır. İple bağlanarak tutsak edilmiş bir kadına tecavüz edilmesi ile beden nesne konumuna indirgenmiştir.		-	
10.	**Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968**	X	Kısmen gösterilir. Atlamalı kurgu ile tecavüz öncesi ve sonrasına yer verilir. Mekân evdir. Öznel kamera açısı kullanılarak failin pencere kenarından mağduru röntgenlemesi eylemine seyirci de dahil edilir. Loş ışıkta leğen içinde banyo yapan kurbanın bedeninin belli noktalarına yakın çekim yapılması, erkek izleyicinin haz duyması amacı güder. Röntgen sahnesinde slow müzik çalması durumu erotize etmiştir. Mağdurun fail ile karşı karşıya geldiği sahnede slow müzik yerini, gerilim müziğine bırakır. Açı karşı açı çekim ve mağdurun yüzüne yapılan yakın çekim ile kadının korku dolu erkeğin ise arzulayan bakışları gösterilir. Kadının boynuna doğru saldıran erkeğin görüntüsüyle sahne sonlanır.	Etkendir. Tecavüz olayı düğüm bölümüdür. Köylü kızı, şehre yerleşince tecavüze uğrar. Bir gece sarhoş kuzeni tarafından uğradığı tecavüz sonrası hamile kalır ve dilsiz olduğu için kendisini ifade edemez. Teyzesi evden kovar ve hayatına yeni bir yol çizer.	-	Onaylanır. Tecavüzden önceki bir sahnede Kınalı Yapıncağın rüya aracılığıyla Fikret'ten etkilendiği gösterilir. Bu hoşlanma durumu tecavüz sonrası da devam eder. Tecavüz sonucu doğan çocuğu ile yıllar sonra dili çözülmüş, zenginleşmiş ve güzelleşmiş olarak failinin karşısına çıkar. Onu kendisine aşık eder ve evlenmeleri ile sonuçlanır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
11.a	**Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân evdir. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Olay anında gerilim müziği verilir.	Edilgendir. Kocabıyık tecavüz girişiminde bulunsa da Nazlı'nın hayatında bir değişime neden olmaz. Bu olaya yer verilmesinin sebebi Kocabıyık adlı karakterin saplantılı, işgüzar ve kötü bir adam olduğunu vurgulamaktır.	-	Onaylanır. Girişim sonrası Nazlı hiçbir şey yaşamamış gibi hayatına devam eder.
11.b		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân evdir. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Olay anında verilen gerilim müziğinin ses tonu arttırılmıştır.	Edilgendir. Kocabıyık ettiği yardım karşılığında tecavüz girişiminde bulunur. Ancak olay hiçbir şey olmamış gibi kapatılır.	-	Onaylanır. Girişim sonrası Nazlı hiçbir şey yaşamamış gibi hayatına devam eder.
11.c		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân olarak ormanlık bir alan kullanılmıştır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Olay anında verilen gerilim müziğinin ses tonu arttırılmıştır. Fail ve mağdur arasında çekişme yaşanır.	Edilgendir. Kocabıyık saplantı haline getirdiği Nazlı'yı yıllar sonra yeniden bulur ve tuzak kurarak onu kaçırır. Kaçırması sonucunda kocası ile tesadüfen bir araya gelmesine neden olur. Tecavüz girişimi senaryoda başka bir olaya etki etmez.	-	Onaylanmaz. Nazlı'nın kocası fail ile kavga eder, yaşananların intikamını alır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
12.a	**Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969**	-	Kısmen gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Ormanlık alanda bir kulübedir. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Fail ve mağdur arasında çekişme yaşanır, tokatlanarak yere düşer. Kadının üzerine eğilen erkeğin görüntüsüyle sahne sonlanır. Saldırganın gülen yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Müzik kullanılmaz.	Etkendir. Zeynep, Salih tarafından tecavüze uğrar. Hikâyenin başlangıcıdır. Serim bölümüdür. Bu olay sonrası Mehmet, Salih'ten kardeşine yaşattıklarının intikamını almaya çalışır.	-	Onaylanır. Mağdura hak görülen yaşam intihar etmesidir.
12.b		-	Kısmen gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân olarak samanlık kullanılır. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek nesnel konumda görüntülere yer verir. Fail ve mağdur arasında çekişme yaşanır, kadın tokatlanarak yere düşer. Kadının üzerine eğilen erkeğin görüntüsüyle sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz.	Edilgendir. Mehmet'in kardeşi Emine'ye Salih'in tecavüz girişimidir ve Aysel tarafından engellenir. Çözüm bölümünde yer alır.	-	Onaylanır. Mağdur tecavüzden kurtulur ancak kaçmasının bedeli ölümdür. Emine ve onu tecavüzden kurtaran Aysel öldürülür.
13.	**Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970**	-	Kısmen gösterilir. Film siyah beyazdır. Mekân olarak hapishaneden sorumlu teğmenin odasıdır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Kadının korku dolu saldırganın ise gülen yüzüne açı karşı açı ve yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği erkeğin saldırdığı anda dozunu arttırır. Aralarında mücadele yaşanır. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Ali hapisten kaçar ve teğmenden kardeşinin intikamını almak için aralarında bir kovalamaca yaşanır.	-	Onaylanır. Halime tecavüz sonrası eve gider ve intihar eder.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**	-	Gösterilir. Mekân olarak ev kullanılır. Kaçma kovalama sahnesi ile heyecan yaratılmaya çalışılmıştır. Nesnel bakış açısına yer verilir. Kadının eline bir kürek alarak erkeği tehdit etmesiyle tecavüz girişimi sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Yanına sığındığı adamın oğlu Nermin'e göz koyar. Bir gece eve baskın yapar ve tecavüz girişiminde bulunur. Bunun üzerine Nermin evi terk eder, kendine gidecek yer ve iş arar.	-	Onaylanır. Erkeğin "naz etme" ve "oğluma analık ediyorsun, bana da karılık etsen ne olur" söylemleri ile kadına bakış açısı ortaya konur. Nermin hayatına yön vermeye çalışır ancak bir hak mücadelesinde bulunmaz.
15.	**Baba (Yılmaz Güney) 1971**	X	Gösterilir. Mekân evdir. Öznel kamera açısı kullanılarak failin pencere kenarından mağduru röntgenlemesi eylemine seyirci de dahil edilir. Kadın bedeninin belli noktalarına yakın çekim yapılması, erkek izleyicinin haz duyması amacını taşır. Röntgen sahnesinde gerilim yaratan bir müzik kullanılması heyecan yaratmayı amaçlar. Mağdurun fail ile karşı karşıya geldiği tecavüz sahnesinde gerilimi arttıran yüksek tonda bir müzik kullanılır. Alt açı ve üst açı çekimleri kullanılarak fail ve mağdur arasındaki güç ilişkisi ifade edilir. Bedenin belirli noktalarına yakın çekim yapılarak beden parçalanmış ve erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirilmiştir. Olay anında kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Hareketli kamera kullanımı ile seyirciyi tetikte tutmak ve rahatsız edici bir etki yaratmak amaçlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Tecavüz sonrası aile hayatı tümden değişir. Eşi Cemal ile bir daha bir araya gelemezler. Cemal hapisten çıktıktan sonra ailesine ulaşmaya çalışsa da karısı üç aydır kayıptır; oğlu Koray'ın adamı olarak çalışır, kızı ise geneleve düşmüştür.	-	Onaylanır. Ruhsal durumunun bozulduğu konu edilmişse de toparlanamaz, yaşadığı yeri ve ailesini terk eder. Senaryoda bir daha da yer almaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**	-	Korku gerilim türünde yer alan filmde tecavüz sahnesi gösterilmez. Failin kim olduğu bilinmemektedir.	Etkendir. Serim bölümüdür. Tecavüzcü katilin kim olduğu gösterilmez. Şüpheliler araştırılmaya başlanır.	-	Onaylanır. Tecavüz edilip öldürülür. Hakkını aramaya bir olanak verilmez.
16.b		X	Kısmen gösterilir. Mekân hastane odasıdır. Fail ile mağdur arasında uzunca bir mücadele gerçekleşir. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verir. Ne fail ne de mağdurun yüzü ekrana gelmez. Failin kim olduğu, filmin sonunda ortaya çıkar ve tecavüz sahneleri ile seyircinin merak duygusu canlı tutulmaya çalışılır. Mağdurun iç çamaşırı ile kalana kadar sürdürdüğü mücadelede teşhir edilen bedenin belirli noktalarına yakın çekim yapılması bedeni nesne konumuna indirgemiştir. Gerilim müziği ile tecavüz sahnesine heyecan yaratılmaya çalışılmıştır.	Edilgendir. Seri tecavüzcü olduğu vurgulanır.	-	Onaylanır. Tecavüz edilip öldürülür.
16.c		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân olarak mağdurun evi kullanılmıştır. Kaçma kovalamaca sahnesi ve gerilim müziği ile heyecan yaratılır. Kamera açısı, üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verir. Açı karşı açı çekimine yer verilerek mağdurun korku dolu yüzüne ve failin sert ifadeli yüzüne yakın çekim yapılmıştır.	Etkendir. Karakterin kimliği ortaya çıkar ve polisler tarafından yakalanır.	-	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. İneklerle dolu ahır mekân olarak seçilmiştir. Genel kamera çekim açısı ile nesnel izleme pratiği kullanılır. Failin mağdurun boynuna saldırmasıyla kurtarıcı sahneye girer. Müzik kullanımı yoktur.	Edilgendir. Serim bölümüdür. Orhan için hangi kadın olduğunun önemi yoktur. Kadınlara olan düşkünlüğünü ve çapkınlığını ifade etmek amacı taşır.	-	Onaylanır. Orhan, evin beyinin oğlu olması nedeniyle hizmetlerinde çalışan her kadın ile birlikte olabileceği düşüncesiyle hareket eder.
17.b		X	Kısmen gösterilir. Mekân olarak bir nehir seçilmiştir. Akan suyun içince yaşanan kovalamaca ile heyecan duygusu yaratılmaya çalışılır. Kamera açısı, üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verir. Ağaçların ardından verilen tecavüz anı seyircide röntgenleme algısı yaratır. Mağdurun çaresiz ve korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Müzik kullanımı yoktur sahnede mağdurun çığlıkları ve akan suyun sesi birbirine karışmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Orhan, evlenme vaadiyle Zeynep'e tecavüz eder. Zeynep ise evlenme düşüncesiyle umutlanır ve yaşadığı olayı kimseyle paylaşmaz. Ancak Orhan evlilikten kaçmaktadır.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası Zeynep Orhan ile evlendirilir. Zeynep Orhan'dan hoşlanmakta ve ilişkilerine ümit bağlamaktadır.
17.c		X	Gösterilmez. Mekân failin evidir. Tecavüz öncesi failin mağdura sahip olma çabası kameranın nesnel konumda çekimleri ile sahnelenir. Dans ettikleri esnada, failin kurbanına yakınlaşmaya çalışması ile başlayan aralarındaki mücadelede eğik açı kamera kullanılmış ve böylece ilişkilerinde hiçbir şeyin düzelmediği işlerin ters gittiği vurgusu yapılmıştır. Erotik öğeler içeren slow bir müzik arka planda çalar.	Edilgendir. Düğüm bölümündedir. Orhan'ın Zeynep'i kandırarak tecavüz etmesi ile karakterin düzenbazlığı ortaya koyulmaktadır.	-	Onaylanır. Evlenme vaadi ile tecavüz edilmesi durumu normalleştirir.
17.d		X	Gösterilmez. Mekân evdir. Tecavüz öncesi ve sonrası atlamalı kurgu ile verilir. Tecavüz öncesi fail, ilaç dolayısıyla baygın olan kurbanın üzerini soyarken gösterilir. Mağdurun bedeni teşhir edilir. Sonraki sahnede mağdurun fail ile aynı yatakta uzandığı görülür.	Etkendir. Düğüm bölümündedir. Zeynep'e bir partide ilaç veren Orhan onu başka bir adama pazarlar. Yaşadığı olay sonrası köyüne dönemeyeceğini düşünen Zeynep, konsomatris olarak çalışmaya başlar.	X	Onaylanır. Tecavüz sonrası travma yaşar ancak hak aramak yerine anlatıda konsomatris olarak çalışması layık görülmüştür.
17.e		-	Kısmen gösterilir. Mekân olarak samanlık kullanılır. Kaçma kovalamaca sahnesiyle seyircide heyecan ve merak yaratılır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kurtarıcının gelmesi ile mücadele esnasında bayılan ve tecavüz girişiminde bulunulan mağdur kurtulur.	Etkendir. Çözüm bölümüdür. Orhan, bu kez gözüne Zeynep'in kız kardeşi Ayşe'yi kestirir ve tecavüz girişiminde bulunur. Zeynep hem kendi hem de kardeşinin intikamını Orhan'ı öldürerek alır.	-	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**	X	Kısmen gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân olarak ev kullanılır. Olay anında slow dramatik bir müzik kullanılır. Kamera açısı ile nesnel izleme pratiği yaratılır. Geniş açılı çekim ile verilen sahnede mücadele eden mağdurun iç çamaşırları gözükecek şekilde oluşan çıplaklık ile beden teşhir edilir. Hareketli kamera kullanılır.	Etkendir. Serim bölümüdür. Rüstem ağanın oğullarının kötü adam oldukları vurgulanır. Kaçırıp tecavüz sonrası öldürdükleri Nazlı'nın abisi Murat, faillerin peşine düşer.	-	Onaylanır. Mağdur tecavüz edilip öldürülür.
18.b		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Mekân olarak han tercih edilmiştir. Olay anında gerilim müziği kullanılmıştır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Mağdurun bedeni fail ile mücadele ettiği esnalarda açılarak teşhir edilmiştir. Geniş açılı çekim kullanılmıştır. Kurtarıcı gelir ve sahne sonlanır.	Etkendir. Rüstem ağanın oğulları keyif yapmak için gittikleri handa, hancının kızı Ayşe'yi gözlerine kestirirler ve tecavüz girişiminde bulunurlar. O esnada onları arayan Murat kızı kurtarır. Bu kurtarış Murat ile Ayşe arasındaki ilişkinin başlangıcı olur. Artık hem kardeşinin, hem de Ayşe'nin öldürülen babasının intikamı için harekete geçer.	-	Onaylanmaz.
18.c		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Filmin tamamı siyah beyazdır. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek nesnel konumda görüntülere yer verir. Toplu tecavüze uğrayan mağdurun mücadele ettiği esnada bedeni tamamen teşhir edilir. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kurtarıcı gelir ve sahne sonlanır.	Edilgendir.	-	Onaylanır. Ayşe ikinci kez tecavüze uğramasına rağmen yine travmatik bir duygu yaşamaz ve hayatına normal şekilde devam eder.
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**	-	Kısmen gösterilir. Mekân ormanlık alandır. Mağdurun kaçırılma anı ve tecavüz sonrası failin kadının üzerinden kalkma anı failin bakış açısından öznel kamera ile sahnelenmiştir. Mağdurun acılı yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği kullanılır. Açı karşı açı çekim kullanılmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Bahar ile Kemal'in evlenme hazırlığı yaptıkları süreçte Bahar'ı saplantı haline getiren Ferit'in ona tecavüz etmesi bütün planlarını alt üst eder. Bahar, utancından yaşadığı yerden uzaklaşmış kendine yeni bir hayat kurmuştur. Kemal ise Bahar'ın yaşadıklarından bir haber onu arar.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası duyduğu utancı sürekli dile getirmesinin nedeni tecavüz mitleridir. Tecavüz öncesi bir fabrika işçisiyken tecavüz sonrası pavyonda dansözlük yapması layık görüldüğü yaşam açısından kadını aşağılayıcı ve dışlayıcı konuma iter. Yaşanılanlar failin yanına kar kalır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**	-	Gösterilir. Mekân failin evidir. Gerilim müziği kullanılır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır.	Edilgendir. Düğümü bölümünde yer alır. Tetikleyici olay tecavüz değil Ayşe'nin kaçırılmasıdır.	-	Onaylanır. Gavur Ali'nin eşi, tecavüz olayına engel olmak için silah doğrultur ancak bu onun sonu olur, öldürülür. Ayşe Gavur Ali'nin elindedir, kurtulamaz.
20.b		X	Gösterilir. Mekân çöldür. Gerilim müziğinin tecavüz girişimi anında sesi artırılır. Kadın bedeni parçalanarak erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirilmiştir. Fail ile mücadele anında mağdurun bedeni teşhir edilir. Bedenin bazı noktalarına yakın çekimler yapılır. Seyirci dikizci izleme pratiği ile izler. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır.	Edilgendir. Sonuç bölümünde yer alır. Gavur Ali'nin adamı Ayşe'yi arzulamaktadır.	-	Onaylanmaz.
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**	-	Gösterilir. Mekân ormanlık alandır. Kaçırılıp ormana getirilen kurbanın failler ile mücadele ettiği sahnede gerilim müziği kullanılmıştır. Açı karşı açı çekim kullanılmış, mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Yerde yatan mağdurun öznel bakış açısıyla kamerada alt açı çekim kullanılarak saldırganların güzel yüzü gösterilmiştir. Fail bıçak kullanarak kadının kıyafetini açar. Toplu tecavüz girişimi kurtarıcının gelmesiyle sonlanır.	Etkendir. Serim bölümüdür. Filmi başlatan sahnedir ve tecavüzden Sürayya'yı kurtaran Hakkı karakteri ile aralarındaki ilişkisi etrafında hikâye şekillenir.	-	Onaylanır. Faillerden intikam alınmasına rağmen Süreyya'yı tecavüzden kurtaran Hakkı onun hayatına destek olur ve kör gözlerinin açılması için ameliyat ettirir. Tecavüz olayı Süreyya'nın hayatında bir dönüm noktası olur. Hayatı olumlu yönde düzelir.
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**	-	Gösterilir. Karlar içinde boş bir arazide tecavüz olayı gerçekleşir. Kaçma kovalama sahnesi ve gerilim müziği kullanılması ile heyecan yaratılmıştır. Geniş açılı çekim ile dikizci bakış açısı kullanılmıştır. Failin kadının boynuna eğilmesiyle mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılarak sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Ana karakterlerin birbirlerinden ayrılmasıyla sonuçlanır. Filmin devamı iki karakterin birbirlerine kavuşması sürecini işler.	-	Onaylanır. "Her şeyini kaybetmiş mahvolmuş bir kadınım. Kerem'in tertemiz dünyasında yerim yok artık" şeklindeki söylemleri kendi konumuna dair olumsuzlama yapmaktadır. Mağdurun toparlanma süreci yoktur. Aksine hayatı tümden altüst olur. Sevdiği adamla mutlu olamazlar.
23.	**Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973**	X	Gösterilir. Mekân olarak gölün içi kullanılır. Gölde yıkanan kadın gülücükler saçıp dans ederek vücudunu ovalamaktadır. Failin otların arasından kadını izlediği sahnede kamera failin bakış açısına seyirciyi de dahil eder ve dikizci konumda görüntülere yer verir. Tecavüz girişimi anında geniş açı çekim kullanılmıştır. Mücadele esnasında mağdurun kıyafeti parçalanmış ve bedeni teşhir edilmiş, bacaklara yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği ile heyecan yaratılır. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır.	Edilgendir. Senaryo iki erkeğin bir kadını kazanmak için mücadelesi üzerinedir.	-	Onaylanır. Mağdur, hayatına akışında devam eder. Hatta Ayşe'yi kazanmak için yapılan yarışlara tecavüz girişimcisi Cafer'de katılır. Ayşe'nin veya ailesinin bir tepkisi kin durumu ifade edilmez.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
24.a	**Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân mağdurun evidir. Kamera nesnel konumda geniş açılı görüntülere yer verir. Aralarında yaşanan mücadele esnasında gerilim müziği hakimdir. Polisin gelmesi ile sahne sonlanır.	Etkendir. Serim bölümüdür. Esas oğlan Murat ile kızın tanışmasına vesile olan olaylar dizisi şeklinde yer verilir. Filmin başında dilsiz olan Zeynep yaşadığı tecavüz girişimi ve babasının öldürüldüğü aynı gece şoka girer ve dili çözülür.	-	Onaylanır. Tecavüz olayı Zeynep'in hayatında bir dönüm noktası olur. Dilsiz olan Zeynep'in yaşadığı şok ile dili çözülür. Hayatında olumlu yönde bir değişim vardır.
24.b		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân mağdurun evidir. Kamera açısı nesnel konumda geniş açılı görüntülere yer verilir. Gerilim müziği kullanılarak heyecan yaratılır. Saldırganın kadının boynuna saldırdığı anda bir kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Tecavüz girişimcisi ve babasının katili olan adamlardan intikam almak amacıyla Murat'tan silah kullanmayı öğrenmesi ve kendisini intikam için yetiştirmesi konusunda bir dönüm noktasıdır. Bu durum Murat ile Zeynep'in ilişkisini pekişir.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi Murat ile Zeynep'i birbirine yakınlaştırır. Aralarındaki ilişki olumlu yönde ilerler.
24.c		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân mağdurun evidir. Tecavüz girişimi anı geniş açılı çekim kullanılarak nesnel bakış açısıyla sahnelenir. Mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Mağdurun fail ile mücadelesi boynuna saldırdığı anda kurtarıcının gelmesiyle sonlanır. Gerilim müziği kullanılmıştır.	Edilgendir. Sonuç bölümünde yer alan tecavüz olayı Bekir'in başka biriyle evli olan eski kız arkadaşından intikam almak amacına hizmet eder.	-	Onaylanmaz.
25.	**Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân failin evidir. Dikizci bakış açısı kullanılmıştır. Gece lambası kullanılarak loş bir ortam yaratılmaya çalışılır. Müzik kullanılmaz. İçkisine ilaç katılarak uyutulan kadın erkeğin kollarında yatak odasına çıkartılır. Kamera failin gülen yüzüne yakın çekim yapar. Durumdan faydalanan failin kurbanın elbisesini çıkardığı anda kurtarıcının gelmesiyle tecavüz girişimi sonlanır. Kadının bedeni nesne konumuna indirgenmiştir.	Etkendir. Sonuç bölümünde yer alır. Tecavüz girişimi Murat'ın Kenan'ı öldürmesine neden olur.	X	Onaylanır. Selma ilaç nedeniyle baygındır ve tecavüz girişiminin farkında değildir. Ayıldığında babasının, sevgilisi/faili Kenan'ı öldürmesine öfke duyar.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
26.	**Bedrana (Süreyya Duru) → 1974**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân olarak bir mağara kullanılır. Takıntılı aşık kadını döverek bayıltır ve kaçırır. Mağdurun korku dolu, failin ise arzulu yüz ifadesine yakın çekim yapılmıştır. Kamera açısı nesnel konumda görüntülere yer verir. Açı karşı açı çekim kullanılmıştır. Beden parçalanarak nesneleştirilir. Müzik kullanılmaz. Mağdur fail tarafından tutsak edilmiş, elleri bağlanmıştır. Failin elindeki bıçak ile kadının elbisesini parçalayarak açmaya çalışması heyecan yaratma amacı taşır. Jandarma ve köy halkının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Bedrana'ya takıntılı olan Hamza onun Davut ile evlenmesini yediremez ve zorla kaçırarak sahip olmak ister. Bedrana'yı mağarada kıyafeti dağılmış bir biçimde gören köylüler öldürülmesini ve namusun temizlenmesini ister.	-	Onaylanır. Bedrana tecavüz girişimi sonrası kendisini kimseye anlatamaz. Köylüler tarafından dışlanır. Kocası istemese de Bedrana'yı intihar etmeye zorlar. Kendisini inandıramayan Bedrana filmin son sahnesinde kendini asarak intihar eder. Tecavüze uğrayan kadının namusunu koruyamadığı düşüncesiyle cezası ölümdür mesajı verilir.
27.a	**Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974**	X	Kısmen gösterilir. Samanlık mekân olarak tercih edilmiştir. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verir. Seyirci bir tekerleğin ardından olayı röntgenlemektedir. Gerilim müziği sahneye kadının çığlıklarından daha baskındır. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Serim bölümünde yer alır. Tecavüz faili Kerim'e babası Oruç, köy meydanında dayak atar ve failleri jandarmaya teslim eder. Tüm bu olaylar üzerine Oruç'un eşi oğlunu şikâyet ettiği için evi terk eder.	-	Onaylanmaz.
27.b		X	Gösterilir. Bir at arabasının içi mekân olarak seçilmiştir. İntikam almak amacıyla kadını kaçıran faillerin mağdur ile mücadelesi gerilimli müzik ile sahnelenir. Kadın tokatlanarak cinsel şiddete maruz kalır. Failin gülen, mağdurun öfkeli yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Kamera nesnel konumda görüntülere yer verir. Tecavüz sahnesi gerilimi arttırmak amacıyla uzun tutulmuştur. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Gaffur ve Oruç arasındaki intikamı körükler.	-	Onaylanır. Elif, "Bittim artık mahvoldum kimsenin yüzüne bakamam artık" söylemi ile yaşadıklarından dolayı utanç duyar, kendisini suçlar. Sevdiği adamla mutlu bir hayat kuramazlar. Tecavüz girişimi sonrası başka bir sahnede failleri tarafından öldürülür.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
28.a	**Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974**	X	Tecavüz anı kısmen gösterilir. Mekân evdir. Failin mağduru odasının kapısından röntgenlemesine seyirci de dahil edilir ve bedenin belirli noktalarına yapılan çekim ile mağdurun bedeni parçalanır. Bu esnada başlayan romantik müzik failin mağdura dokunmasıyla yerini gerilim müziğine bırakır. Açı karşı açı çekim kullanılmıştır. Kadının üzerine eğilen erkeğin görüntüsüyle sahne sonlanır.	Edilgendir. Düğüm bölümünde yer alır. Karakterin bir sürü karısı olmasına karşın ne kadar doyumsuz ve acımasız olduğunu vurgulamıştır. Ancak hikâye gelişimine bir katkısı olmaz.	-	Onaylanır. Döndü gece uyuduğu sırada odasına giren Battal tecavüz eder ve nikahına alıp olayı kapatacağını belirtir. Döndü'nün intihar etmesiyle tecavüz Battal'ın yanına kar kalır.
28.b		-	Gösterilir. Mekân failin evidir. Kamera açısı nesnel geniş açılı konumda görüntülere yer verir. Kısık bir tonda gerilimi arttırıcı müzik kullanılır. Erkeğin güç kullanarak kadına tecavüz etmeye çalışması kurtarıcının gelmesiyle son bulur.	Edilgendir. Çözüm bölümündedir. Ali Ekber'in zaten Battal ağadan alacağı bir intikam varken biraz daha körüklenmesine neden olur.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi ve başka birçok olay Ali ve Elif'in mutlu yaşantısının son bulmasına neden olur. Son sahnede birlikte intihar ederler.
29.a	**Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974**	X	Kısmen gösterilir. Mekân mağdurun evinin bahçesidir. Gerilim müziği kullanılır. Kamera açısı geniş açılı nesnel konumda görüntülere yer verir. Mağdurun korku dolu failin gülen yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Failin, mağdurun bedenine dokunduğu sahne fazlaca uzatılmıştır. Açı karşı açı çekim kullanılır. Mağdurun iki fail tarafından defalarca tokatlandığı ve bedeninin bazı noktalarının teşhir edildiği mücadele etme sahnesi ağır çekim ile verilerek estetize edilmiştir.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Selma'nın aile hayatı dağılır ve oğlunun kaybının üzerine kucağında oyuncak bir bebekle sokaklarda yaşayan, aklını yitirmiş bir kadına dönüşür.	-	Onaylanır. Mutlu aile hayatı son bulur. Bir sokak kadınına dönüşür ve akli dengesini yitirmiştir.
29.b		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Dikizci izleme pratiği ile sahnelenir. Mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Gerilim müziği kullanılarak geçmişte yaşadığı travmaya flashback yapılır. Mağdurun koşup kendini sokağa atmasıyla sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümünde yer alır. İlk tecavüzün travmasını yaşamasına neden olması amacıyla yer verilmiştir. Yaşadığı travma sonucu kendine gelir ve ilk tecavüz faillerinden intikam almaya gider.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi mağdura, geçmişte yaşadığı tecavüz olayını hatırlatır ve faillerden intikam almak için yola koyulur. Failleri öldürür ve askerler tarafından tutuklanır ancak bu durum hiçbir şeyi geri getirmez. Yaşantısı dağınık kalmaya devam eder.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
30.	**Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974**	X	Tecavüz anı gösterilmez, öncesi ve sonrası gösterilerek atlamalı kurgu kullanılır. Mekân mağdurun evinde yatak odasıdır. Hafif loş gölgelerin duvara yansıdığı bir ışık vardır. Eve tecavüz etmek amacıyla baskın yapan fail silah ile tehdit eder ancak isteklerine karşı gelen kurbanını bir yumruk ile bayıltarak tecavüz eylemini gerçekleştirir. Slow bir müzik kullanılması mağdurun durumunu çaresiz ve hüzünlü gösterir. Açı karşı açı çekim kullanılarak alt açı ile failin arzulu yüzüne yakın çekim yapılır. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır. Tecavüz sonrası fail pencere önünde zevk sigarasını içtiği sırada mağdur yatakta ayılır ve kamera odağının yerdeki silah olması heyecan duygusuna hitap etme amacı taşır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Nuran'ın mutlu evliliği son bulur. Faili olan Fikret'i öldürerek intikam alır. Ancak mahkemede kendisini savunamaz hapse düşer.	-	Onaylanır. Baygın biçimdeyken tecavüze uğrayan Nuran ayıldığında faili olan Fikret'i öldürür ancak mahkemede kendisini savunamaz hapse düşer. Filmin son sahnesinde beraat eder ve gidecek yeri yoktur. Yıkıntı bir yerdeyken birkaç adamın belirerek Nuran'ın çığlık atmasıyla film son bulur. Yeni bir tecavüz vakasının yaşanacağı anlaşılır.
31.a	**Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974**	-	Gösterilmez.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Filmin başında kaçırılan Hülya'yı, arkadaşı Ayşe'nin filmin son sahnesine kadar arayışı sürer. Film, Hülya'nın ölüsünü bir kulübede bulan Ayşe'nin de tecavüze uğradığı sahneye kadar ilk tecavüzü konu edinir.	-	Onaylanır. Hülya'nın tecavüz edilmiş ve öldürülmüş biçimde bulunmasına karşın bir hak arayışı süreci işlenmemiştir. Bu olay ana karakter Ayşe'ye yapılan tecavüz ile örtülmüştür.
31.b		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Ormanlık alan mekân olarak tercih edilmiştir. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek otların arasından yapılan çekim ile dikizci konumda geniş açılı görüntülere yer verir. Olay anında gerilim müziği ve hareketli kamera kullanılarak heyecan yaratılmaya çalışılmıştır. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Ayşe'nin tecavüze uğraması ile yardımsever sandığı Ayhan'ın gerçek yüzünün anlaşılması ve kötü zannettiği Cemil'in, aslında sadece yardımcı olmak için etrafında olduğunun ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Ayşe'yi tecavüzden kurtaran Cemil'dir.	-	Onaylanır. Failin ortaya çıkmasıyla yeni bir tecavüz girişimi olayı yaşanır. Cemil Ayşe'yi kurtarır ve ilişkilerinin başlangıcına işaret edilir. Hayatlarında olumlu bir gelişme yaratılmasıyla olay sıradanlaştırılmıştır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
32.a	**Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975**	X	Gösterilir. Mekân bir balıkçı teknesidir. Kaçma kovalamaca sahnesi vardır. Hareketli kamera kullanılır. Sadece mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Eğik açı kamera kullanımı ile bilinçaltını etkileme korku ve endişe yaratma amacı vardır. Beden parçalanarak nesne konumuna indirgenmiştir. Uzun süren bir tecavüz sahnesi vardır. Atlamalı kurgu ile tecavüz sahnesi sonrası mağdurun yerde baygın yattığı görüntü sahnelenir. Heyecanı arttırmayı amaçlayan gerilimli bir müzik vardır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Seher'in babası, fail Ferit'in babasıyla tecavüz olayını kapatmak için pazarlık yapar. Seher, Orhan ile evlendirilir ancak ikisi de toplumun dışlamasından kurtulamaz.	-	Onaylanır. Tecavüz olayı bir arsa karşılığında ve mağduru evlendirecek bir eş adayı ayarlama sözüyle örtülmüştür.
32.b		X	Gösterilir. Mekân mağdurun evinin bahçesidir. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verilir. Yaprak ve otların arasından yapılan çekim ile seyirci röntgenci pozisyona geçer. Sadece mağdurun korkulu yüzüne yakın çekim yapılır. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kadının çığlıklarına bir köpek havlama sesi de karışır. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Tecavüz girişimi, Orhan'ı harekete geçirir ve Ferit'ten intikam alır.	-	Onaylanır. Seher üzülüp ağlamışsa da hayatına akışında devam eder. Failin ailesi tarafından olayın kapanması adına uygun görülüp evlendirildiği eşi ile yaşadığı evliliğine kolay uyum sağlamıştır.
33.a	**Delicesine (Osman Seden) → 1976**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân olarak tercih edilen ev ıssız ormanlık bir alandadır. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verilir. Gerilim müziği kullanılır. Mücadele eden mağdurun eli ve ayakları yatağa bağlıdır. Beden açıkça teşhir edilir. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Filmin hikayesi tecavüz üzerine kuruludur. Carla Capriole'yi aralarında bölüşmeye çalışırlar.	-	Onaylanır. Şevketi onu kaçırması için ikna eder. Kaçış süresinde birbirlerine âşık olurlar. Capriole sinema oyunculuğunu bıraktığını basına duyurur. Kaçıranda kurtaran da aynı adamdır. Capriole Stockholm sendromu yaşar. Rehine esir ilişkisi aşk ilişkisine dönüşür. Bu aşk ve yaşanan tecavüz olayları filmin sonunda normalleştirilir.
33.b		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân olarak tercih edilen ev ıssız ormanlık bir alandadır. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verir Mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği ses tonu arttırılarak kullanılır. Beden açıkça teşhir edilerek nesne konumuna indirgenmiştir. Mağdurun faili para verme teklifi ile ikna etmesiyle sahne sonlanır.			

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
34.	**Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976**	X	Gösterilir. Dört kişilik erkek grubu zor kullanarak kurbanı arabayla ormanlık bir alana kaçırır. Kamera açısı nesnel görüntülere yer verir. Kurban tokatlanarak failler tarafından hırpalanır. Üç kişi tarafından elleri ve kollarından tutularak yere yatırılır ve bir fail tecavüz girişiminde bulunur. Gerilim müziği çalmaktadır. Beden teşhir edilir. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Senaryoda ana konu olarak Oktay'ın Zeynep'e olan takıntısı ve ulaşma çabası işlenir. Sahip olma hırsı yüzünden Zeynep'in ailesine de birçok zarar verir. Oktay tecavüz girişimi esnasında Zeynep'i kurtarmaya gelen abisini bıçaklar. Bunun üzerine Zeynep'in babası da aile şerefini kurtarmak gerekçesiyle Oktay'ı vurur ve hapis yatar.	-	Onaylanmaz.
35.	**Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976**	-	Tecavüz anı gösterilmez. Mekân olarak ahır kullanılır. Her gece kurbanının orada uyuduğunu öğrenen fail sarhoş olduğu bir gece baskın yapar. Dramatik bir müzik kullanılır. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Tecavüz sonrası Kezban hamile kalmıştır, hayatı değişir. Kenan tecavüzden doğan oğlunu alır ve Kezban'ı fedakârlık yapmaya zorlar.	-	Onaylanır. Ağlayıp kahrolduğu, kaderine razı olduğu ancak bir gün olsun failine kötü laf söylemediği sözlü olarak dile getirilir. Hayatına köyünde devam eder. Bunalımdadır ancak tecavüzden dolayı değil oğlundan ayrıldığı içindir. Tecavüzcüsünü kendisine aşık etmek, 'layık olmak', modern bir kadına dönüşmek için çeşitli eğitimler alır saçını sarıya boyatır ve istediğini başararak tecavüzcüsüyle aile olarak mutlu bir hayata adım atarlar.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
36.	**Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977**	X	Kısmen gösterilir. Tecavüz girişimi ormanlık alanda başlar ancak tecavüz eylemi ormanda bulunan kulübede gerçekleşir. Odun toplamaya çalışan mağdurun bacakları teşhir edilir. Kamera açısı üçüncü bir kişinin gözünü temsil ederek dikizci konumda görüntülere yer verir. Mağdurun bacaklarının arkasından çekilen görüntü ile seyirci röntgenci pozisyonundadır. Bedenin belirli noktalarına yapılan yakın çekim ile beden nesne konumuna indirgenir. İzleyicide heyecan ve merak uyandıran gerilim müziği kullanılır. Mağdur ve failin karşılaştığı sahnede bakışma görüntüleri uzatılarak heyecan yaratılmaya çalışılmıştır. Mağdurun korku dolu bakışlarına yakın çekim yapılır. Kaçarken takılarak düşen mağdur için tecavüz kaçınılmaz bir son olarak verilir. Mağdur faillerin elinden kaçmayı başarır ancak saklandığı kulübeye gelen failler tecavüz eylemini burada gerçekleştirir. Toplu tecavüze uğrayan mağdurun çığlıkları ile sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Tecavüzcünün kim olduğunu bulma süreci etrafında senaryo şekillenir. Fail ve mağdur iki yakın arkadaşın kardeşleridir. Tecavüz eden üç kişi; Kenan ve arkadaşlarıdır ancak senaryo sadece fail Kenan etrafında şekillenir.	-	Onaylanır. Nuran ve annesi şok halindedir ve aklını yitirmiş şekilde gösterilmiştir. Kemal'in kardeşine tokat atmasıyla Nuran'ın "Affet beni abi affet" demesi tecavüz mağdurunun kendisini suçlamasının bir yansımasıdır. Artık ayıplı ve lekelenmiş hissettiğini ve yaşamak istemediğini dile getirir. Filmin sonunda fail suçu topluma, sarhoşluğuna ve öğlenin kızgın güneşine atmaktadır.
37.	**Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân iş yerinde bir personel odasıdır. Açı karşı açı çekim kullanılmıştır. Bir şey konuşma bahanesiyle mağduru odaya çağıran fail kapıyı kilitler. İlk temas ile gerilim müziği girer ancak sahne kısa sürer. Mağdur failin elinden kendi çabasıyla kurtulur.	Edilgendir. Sonuç bölümündedir. Senaryonun bir bölümünde yer verilmiş ve dul bir kadına diğer erkekler tarafından bakış açısı yansıtılmıştır. Dul bir kadının toplumda yaşayabileceği zorluklara işaret edilme amacı güdülmüştür.	-	Onaylanır. Emine çalıştığı yerdeki ustanın bu yaklaşımı sonucunda işini bırakır ve hayatı akışında devam eder. İşinden ayrılarak uzaklaşmakta çareyi bulur. Ancak hak arayışında bulunmaz.
38.	**Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978**	X	Kısmen gösterilir. Mekân boş bir tarla arazisidir. Kamera üçüncü kişi gözüyle dikizci konumda görüntülere yer verir. Kamera açısı çalılıkların arkasında konumlanmıştır. Mağdur ve fail arasında sözlü ve fiziksel çekişme yaşanır. Gerilim müziği kullanılmıştır. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır. Atlamalı kurgu kullanılarak tecavüz sonrası sahnelenir.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Rıza ve Dila, arasındaki çekişmeyi bitirir.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası Dila, kendisini suçlayıcı bir psikolojiye girer. Mağdur edilmesine rağmen utanç verici, aşağılayıcı duruma gelenin yine bir kadın olması ve yapılanın erkeğin yanına kar kalması durumu vardır. Failiyle karşılaştığında ona olan aşkı daha ağır basar ve intikam almaktan vazgeçer. Birlikte dans ederler.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
39.	**Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân ormanlık alanda bir kulübedir. Mağdurun banyo yaptığı sahneyi seyirci, röntgenleme deneyimine dahil edilir. Beden teşhir edilmiştir. Kamera üçüncü bir göz olarak dikizci izleme pratiği ile görüntülere yer verir. Gerilim müziği kullanılır. Açı karşı açı çekim kullanılır. Tecavüz girişimi öncesi aralarında diyalog ve mücadele yaşanır. Failin mağduru yere yatırmasıyla gerilim müziğinin ses tonu arttırılır. Bir başkası tarafından tutsak edilip bir direğe bağlanan mağdurun tecavüz girişimine maruz kalması ve bu nedenle kurtulma şansının olup olmayacağı duruma heyecan katma amacı taşır. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Tecavüz girişiminden Orhan'ın Gülcan'ı kurtarması ilişkilerinin başlangıcı olur.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi Gülcan'ın psikolojisinde ve hayatında bir değişim yaratmamıştır. Aksine bir ilişkinin başlangıç adımı olur.
40.	**Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. Düğün gecesi üzerinde gelinliğiyle kaçırılan mağdur ormanlık alana getirilir. Fail ile mağdur arasında yaşanan kaçma kovalama sahnesi ile gerilim müziği başlar. Fail belinden çıkardığı kemer ile fiziksel şiddet uygular ve ardından tecavüz girişiminde bulunur. Mücadele esnasında kıyafet parçalanarak beden teşhir edilir. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır. Ağaçların arasından çekilen görüntüler ile dikizci izleme pratiği kullanılır.	Edilgendir. Sonuç bölümüdür. Senaryoya etkisi yalnızca Gaddar Ahmet'in intikamının boyutunu göstermektir.	-	Onaylanır. Film boyunca Fadik parayla alınıp satılan bir meta olarak yansıtılır. Filmin son sahnelerinde gerçekleşen tecavüz girişimi sonrası kadının duygularına ve yaşadıklarına yer verilmez, iki erkeğin arasındaki intikam savaşı işlenir.
41.	**Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981**	X	Tecavüz sahnesi gösterilir. Mekân olarak deniz kenarındaki kayalıkların üzeri tercih edilmiştir. Düğün günü gelin arabasının önünü kesen failler üzerinde gelinliğiyle kurbanı alıkoyarlar. Failler husumetli oldukları damadı ise bağlayarak tecavüzü seyretmesini sağlarlar. Gerilim müziği kullanılır. Fiziksel ve cinsel şiddet bir arada kullanılmıştır. Mağdur kaçmak için dirense de toplu tecavüze uğrar. Kamera kayalıkların kenarından dikizci konumda görüntülere yer verir. Tecavüz anında damadın bağrışları ve çaresiz yüzü yakın çekim ile verilir.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Filmin daha ilk sahnelerinden Selma ile birlikte olmak isteyen kasap karakteri ve Ferdi'den babalarının intikamını almak isteyen Ali ve Bilal kardeşler, tecavüz ederek amaçlarına ulaşırlar. Ancak Ferdi düğün günü yaşadığı bu olay karşısında intikamını onları öldürerek alır.	-	Onaylanır. Selma oryantal olduğu için mesleği sebebiyle kötü kadın damgası yiyen bir profil çizilmiştir. Senaryoda evlendiği gün layık görüldüğü son toplu tecavüze uğraması ve akabinde intihar etmesi olmuştur. Ferdi'den intikam almak isteyen kişiler karısı olduğu gün Selma'ya tecavüz eder. Tecavüz olayı intikam aracına dönüştürülmüştür.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
42.a	**Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981**	X	Gösterilir. Mekân olarak ev kullanılır. Mağdur evinden kaçırılmıştır. Mağdur ve fail arasındaki mücadele esnasında kadının elbisesinin sıyrılarak iç çamaşırları ve bedenin bir bölümünün gözükmesiyle beden teşhir edilmiştir. Masanın arkasına konumlanan kamera ile dikizci izleme pratiğine yer verilir. Gerilim müziği kullanılarak heyecanın arttırılması amaçlanır. Mağdurun çığlıkları müzikten daha baskındır. Fiziksel şiddet ve cinsel şiddet birlikte kullanılmıştır. Faillerin uzaklaşmasıyla sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Anne kıza yapılan iki tecavüz olayı da aynı zaman ve mekânda farklı failler tarafından gerçekleştirilir. Tecavüz olayı, İbrahim'i karısının ve kayınvalidesinin yaşadıklarının intikamını alması için tetikler. İbrahim, faillerin peşine düşer.	-	Onaylanır. Bir fahişenin kızı olması erkekler tarafından kötü kadın damgası yemesine neden olur. Arzulanan kadın Emine bir pazarlık aracına dönüşmüştür. Para karşılığında kumpas kurularak tecavüz gerçekleştirilir. Tecavüz sonrası intihar eder. Layık görüldüğü hayat tecavüz ve ölümdür.
42.b		X	Gösterilir. Mekân olarak ev kullanılır. Mağdur evinden kaçırılmıştır. Failler ile mücadele esnasında kadının bedeni teşhir edilir. Dikizci konumda görüntülere yer verilir. Gerilim müziği kullanılarak heyecanın arttırılması amaçlanır. Toplu tecavüze uğrayan mağdur gördüğü şiddet sonucu ölür. Faillerin uzaklaşmasıyla sahne sonlanır.		-	Onaylanır. Fahişelik yaparak geçimini sağlayan Gülbahar'ın evi kasabanın erkeklerinin uğrak noktasıdır. Kızının normal yaşam sürdürebilmesi için fahişeliği bırakır ancak erkekler peşini bırakmaz. Layık görülen sonda, toplu tecavüze uğrar ve öldürülür.
43.	**Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982**	X	Gösterilir. Mekân evdir. Öznel kamera açısı kullanılarak failin diğer odada temizlik yapan mağduru röntgenlemesi eylemine seyirci de dahil edilir. Bedeninin belli noktalarına yakın çekim yapılması, erkek izleyicinin haz duyması amacını taşır. Beden nesneleştirilmiştir. Röntgen sahnesinde gerilim yaratan bir müzik kullanılması heyecan yaratmayı amaçlar. Mağdurun fail ile karşı karşıya geldiği tecavüz sahnesinde müziğin ses tonu artırılır. Mağdur ve fail arasında mücadele yaşanır. Hareketli kamera kullanımı vardır. Mağdurun korku dolu yüzüne zoom in yapılarak sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Emine'nin ortadan kaybolmasıyla hapisten çıkan İbrahim onu bir daha bulamaz. Aile hayatları dağılır.	-	Onaylanmaz. Ruhsal durumunun bozulduğu konu edilmişse de toparlanamaz, yaşadığı yeri ve ailesini terk eder. Senaryoda bir daha da yer almaz.
44.	**Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982**	X	Gösterilir. Mekân olarak ormanlık bir alan kullanılır. Mağdur kaçırılarak tutsak edilir ve tecavüz anı erkek arkadaşının gözleri önünde gerçekleştirilir. Eş zamanlı olarak mağdurun erkek arkadaşı fiziksel şiddete uğrarken kadın cinsel şiddete uğramaktadır. Öznel kamera kullanımı vardır. Beden teşhir edilir. Tecavüz anında ağır çekim ve gerilim müziği kullanılmıştır. Mağdurun çaresiz yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Faillerin gitmesi ile sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Tecavüz olayı sonrası Zehra ile Orhan'ın mutlu giden ilişkileri son bulur. Orhan, intikam almak için Kemal'in karşısına çıkar.	-	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
45.	**Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982**	X	Gösterilir. Mekân olarak bir değirmen kullanılır. Kaçma kovalama sahnesi uzun tutulmuştur. Müzik olarak coşkulu bir Karadeniz türküsü kullanılır. Birbirine aşık ancak inatlaşan çiftin arasında yaşanan tecavüz olayının gerçekleşmesi ile seyircide bir rahatlama yaşanması beklenir. Müzik de bu durumu destekleyicidir. Beden parçalanarak teşhir edilmiş, erkek izleyicinin haz nesnesi haline gelmiştir. Mağdurun çaresiz yüzüne yakın çekim yapılmıştır.Erkeğin kadının üzerinde olduğu görüntüden uzaklaşarak tilt hareketi yapan kamera açısı pencereden dışarısını odağına alır ve atlamalı kurgu kullanılarak yattığı yerde uzanan fail ile mağdurun görüntüsüne geçilir.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Sefer ve Zekiye karşılıklı olarak birbirini sevse de Sefer'in tecavüz ederek sahip olma girişimi sonrası Zekiye, izini kaybettirerek yaşadığı yeri terk eder. Hikâye Sefer'in Zekiye'yi aramasıyla devam eder.	-	Onaylanır. Gelenek görenek adı altında evlenme olayının Mitari köyünde tecavüz edilerek gerçekleştirildiği vurgulanır. Tecavüz sonrası Zekiye bir tavır koysa da ilerleyen sahnelerde ilişkileri yeniden başlar. Normalleştirme yapılmıştır.
46.a	**İffet (Kartal Tibet) → 1982**	X	Gösterilir. Mekân olarak ormanlık bir alan kullanılır. Arabanın camına mağdurun başını sıkıştırıp tecavüz edilmesi bir fantezi unsuruna dönüştürülür. Gerilim yaratan bir müzik kullanımı vardır. Bedenin belli noktalarına yakın çekim yapılır. Kadının bedeni parçalanarak erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirilmiştir. Kadının korku dolu ve çaresiz yüzüne erkeğin ise haz duyarken kendinden geçen yüzüne yakın çekim yapılır. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası mağdur ve failin sohbet ettikleri sahneye geçilir.	Etkendir. Serim bölümüdür. Tecavüz sonrası hamile kalan İffet çocuğu aldırır. Cemil ise başka bir kadınla evlenir.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası romantik gelecek planları yaparlar. Tecavüz aşk güzellemesi şeklinde sunulur. İffet hiçbir şey yaşanmamış gibi çimlere uzanmış faili ve sevgilisi olan Cemil ile sıradan sohbet eder.
46.b		-	Gösterilmez. İlk temas anı havuzdur ancak tecavüz olayı evde gerçekleşir. Aralarında kaçma kovalama sahnesi yaşanır. Atlamalı kurgu kullanılarak tecavüz sonrası yatakta ağlayarak uzanan mağdur ile aynı odada keyif sigarası içen failin görüntüsüne geçilmiştir.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. İffet kardeşinin Cemil tarafından tecavüze uğradığını gördüğü an silahla vurarak onu öldürür.	-	Onaylanmaz.
47.	**Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982**	X	Gösterilir. Mekân olarak failin evi kullanılır. Kandırılarak kaçırılan mağdur ile fail arasında uzunca bir kaçma kovalama sahnesi yaşanır. Failin kadının üzerindeki elbiseyi parçalayarak açması ile beden teşhir edilir. Tecavüz öncesi hareketli kamera kullanılırken tecavüz anında sabit kamera ve geniş açılı çekim kullanılmıştır. Kamera açısı odanın bir köşesine konumlanmış ve dikizci bakış açısıyla görüntülere yer verilmiştir. Gerilim müziği kullanılır. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Tecavüz sonrası Leyla ve Ferdi bir araya gelemez. Leyla failinden hamile kalır ve onunla evlenerek yaşadığı yerden uzaklaşmıştır. Ferdi hapisten çıkar çıkmaz Leyla'yı arar.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası psikolojisi bozulur ancak hamile kaldığını öğrendiği gibi failinin karşına geçerek, "Hamileyim. Çocuğumun babalı doğmasını istiyorum. Namusum için her şeye katlanmaya razıyım. Yalvarıyorum sana kurtar beni" şeklinde söylemlerde bulunur.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
48.a	**Son Adam (Taner Oğuz) → 1983**	-	Kısmen gösterilir. Mağdurun evi mekân olarak kullanılır. Bir grup erkek tarafından tecavüz edilmek amacıyla eve baskın yapılır. Failler ve mağdurun arasında mücadele yaşanır. Kamera mağdurun öznel bakışı ile faillerin gülen yüzüne, mağdurun ise korku dolu yüzüne yakın çekim yapar. Alt açıdan çekilen faillerin görüntüsü üstün konumlarını ifade eder. Mağdurun çığlıkları eşliğinde gerilim müziği kullanılmıştır. Gerilim müziği kullanılır. Erkeklerin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Serim bölümüdür. Sevgi yaşadığı olaydan bir süre sonra faillerin bulunması için adım atar.	-	Onaylanmaz.
48.b		X	Gösterilir. Mekân mağdurun evidir. Failin anlatımı ile geçmişe flashback yapılarak sahne gösterilir. Mağdurun yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği kullanılır. Mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılmış ve çığlıkları yankılanarak verilmiştir. Kamera dikizci izleme pratiği ile görüntüleri sunar. Kadının ettiği mücadele gerçek ile bağdaşmaz ve failin onu öptüğü esnada bayılır. Bunu fırsat bilen fail, tecavüz eylemini gerçekleştirir. Baygın mağdurun kısık gözleri ve araladığı dudakları ile başını sağa sola oynatması zevk aldığı izlenimi de yaratır. Bedenin belirli noktalarına yakın çekim yapılarak teşhir edilir. Tecavüz ettiği esnada fail mağduru boğarak öldürür.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Mağdurun yaşadığı olay kocası Ali'yi harekete geçirir ve filmin devamı faillerin bulunması ve intikam süreçlerini işler.	-	Onaylanır. Tecavüz olayı sonrası mağdur fail tarafından öldürülür. Geçmişte takıntı haline getirdiği ve âşık olduğu kadına tecavüz etmesi, aşk adı altında yaşadığı erkeklik krizi ile normalleştirilir.
48.c		X	Gösterilir. Mekân failin evidir. Kadın fiziksel şiddet görmenin yanında tecavüz girişimine de maruz kalır. Bedenin belirli noktalarına yakın çekim yapılarak beden parçalanmış ve haz nesnesi konumuna indirgenmiştir. Erkeğin kadının bacaklarını okşaması yakın çekim ile uzun uzun gösterilir. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Edilgendir. Sonuç bölümünde yer alır. Sevgi'nin faillerinden biri başka bir kadını daha mağdur etmeye çalışırken gösterilir. Cinsel düşkünlüğüne vurgu yapılmıştır.	-	Onaylanır. Mağdur senaryoda yan karakterdir ve hayatına dair bir detay işlenmez. Sadece tecavüz edilmek için yer verilmiştir.
49.	**Zulüm (Temel Gürsu) → 1983**	-	Gösterilir. Bir arazideki samanların üzerinde tecavüz eylemi gerçekleşir. İki erkek tarafından kaçırılan kadın kaçmak için mücadele eder. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kamera nesnel konumda görüntülere yer verir. Samanların arasından sadece mağdurun korku dolu yüzü, çırpınışları ve failler gözükmektedir. Olay anı yakın zoom yapılarak sahne çarpıcı kılınmaya çalışılmıştır. Başka bir görüntüye geçilmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Orhan ve Mustafa ağanın oğulları arasındaki kan davası tecavüz olayıyla yeniden alevlenir.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası intihar etmeden önce Ayşe'nin, oğlu Orhan'a, "seni bu utanç içinde yaşatmayacağım" demesi toplumsal bakış açısını yansıtır. Mağdur olmanın yanında utanç duyan, aşağılanan kişi olarak kadın gösterilmektedir.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
50.a	**Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983**	X	Kısmen gösterilir. Mekân olarak otel odası kullanılır. İçeride loş bir ortam yaratılmıştır. Dikizci konumda kullanılan kamera bir ışığın kenarından sahneyi çekerek seyircide röntgenleme deneyimi yaşatmaktadır. Mağdurun korku dolu yüzü, failin ise gülen yüzü yakın çekimde verilir. Bakışlara odaklanılmıştır. Gerilim müziğinin ses tonu yüksek dozda verilir. Başka iki failin görüntüde belirmesiyle sahne sonlanır. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası yatakta çıplak olarak uzanan mağdurun görüntüsü verilir, odanın ışığı söndürülür ve bedenin belirli noktaları slow müzik eşliğinde yakın çekim ile gösterilir. Beden parçalanarak nesne konumuna indirgenmiştir.	Edilgendir. Düğüm bölümünde yer alır. Birlikte olmak için otel odasında buluştuğu yaşlı adam iki başka adamı daha dahil eder. Sert davranışlarda bulunurlar.	-	Onaylanır. Tecavüz olayına tepkisiz kalır. Seks işçisi olması nedeniyle sessiz kalması normalleştirilir.
50.b		-	Gösterilir. Mekân olarak sokakta bir dükkânın girişi kullanılır. Sokak loş ışıklıdır ve sahne oldukça karanlık verilir. Faillerin omuz üzerinden yapılan çekim açısı ile mağdurun korku dolu yüzü ve çırpınışları gösterilmektedir. Müzik kullanılmaz, sokağın gürültüsü ve mağdurun çığlıkları hakimdir. Mağdurun kaçarak kurtulması ile sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümünde yer alır. Evde ailesiyle ettiği kavga sonrası sokakta bir dükkânın girişine sığınır ancak orada üç adam tecavüz girişiminde bulunarak taciz ederler. Bunun üzerine koşarak kaçar ve güvenli olduğunu düşündüğü sokak çocuklarının mekanına sığınır.	-	Onaylanır. Çareyi bulunduğu alandan kaçmakta bulur. Polise gitmek yerine çareyi, güvenli olduğunu düşündüğü sokak çocuklarının yattığı yere gitmekte bulur
50.c		X	Kısmen gösterilir. Mekân sokak çocuklarının kaldığı boş bir inşaattır. Ortam karanlıktır. Dikizci bakış açısı kullanılır. Beden parçalanmış ve teşhir edilmiştir. Müzik kullanılmaz sahneye sadece mağdurun çığlıkları hakimdir. Faillerin kadının bedenini çevreleyerek tutması ve bir failin tecavüz eylemi için bedene yanaşması ile sahne sonlanır. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası mağdurun cansız bedeni çöplerin arasında sahnelenir.	Etkendir. Sonuç bölümünde yer alır. Sokaklar gece yarısı tekin değildir bu nedenle sokak çocuklarının yanına sığınır. Her sabah işe giderken simit parası verdiği sokak çocukları tarafından tecavüze uğrar ve öldürülür. Cesedi ise çöplerin arasına atılmıştır.	-	Onaylanır. Tecavüz edilip öldürülmesi kadınının beden bütünlüğüne yönelik bir hak ihlalidir. Filmde beden cisimleştirilmiş ve bir meta olarak sunulmuştur. Senaryoda tecavüze uğrayan karakterin öldürülmesi ile hak aramasına bir olanak tanınmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
51.a	**Mine (Atıf Yılmaz) → 1983**	-	Kısmen gösterilir. Mekân evdir. Karı koca arasında gerçekleşen tecavüz eylemi nesnel kamera açısı ile sahnelenir. Yakın çekim ile mağdurun korku dolu yüzü gösterilir. Aralarında bir mücadele yaşanır. Müzik kullanılmaz. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır.	Edilgendir. Düğüm bölümündedir. Mine herkes tarafından arzulanan bir kadındır ve herkesin dilindedir. Yapılan yakıştırmalar sonucu kocası erkeklik krizine girer ve tecavüz eder. Herkesin hayran olduğu karısının üzerindeki egemenliğini göstermek amacıyla yer verilir.	-	Onaylanır. Evlilik ilişkisinden güç alan failin, karısının bedeni üzerinde egemenlik hakkı görmesi ve bu doğrultuda istediği gibi hareket etmesi ile normalleştirilme yapılır.
51.b		X	Gösterilir. Mekân mağdurun evidir. Toplu tecavüz girişimi eylemi kaçma kovalamaca sahnesi ile heyecan yaratılarak sunulur. Mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Kapının arasından durumu seyreden bir kişinin bakış açısı ile seyirci de röntgenleme pozisyonunda sahneyi izler. Mağdurun duvardaki silahı almasıyla heyecan doruklara çıkartılır ve bir kişinin vurulması ile tecavüz girişimi sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Hakkında çıkan yakıştırmalar sonucu çevresinden baskı gören Mine'ye kasaba gençleri tecavüz etmeyi bir hak olarak görür ve bu girişim sonucunda Mine yakıştırıldığı İlhan'ın evine giderek yaşananlara son vermek ister.	-	Onaylanır. Güzelliği nedeniyle dillerden düşmeyen Mine'nin İlhan ile yakıştırılıp dedikodusunun çıkması onu arzulayan kasaba gençlerine tecavüz etme motivasyonu sağlar.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
52.a	**Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983**	X	Gösterilir. Mekân evdir. Kaçma kovalama sahnesi ile heyecan yaratılmaya çalışılır. Gerilim müziği kullanılır. Mağdurun üzerindeki dekolteli ve transparan kıyafeti dolayısıyla beden teşhir durumundadır. Açı karşı açı çekim kullanılır. Mağdurun mutfağa koşarak eline bıçak almasıyla fail uzaklaşır ve tecavüz girişimi sonlanır.	Edilgendir. Serim bölümüdür. Üvey babanın Selma'yı takıntı haline getirdiğini vurgulamak için yer verilir.	-	Onaylanır. Failin mağdura karşı davranışı baba kız ilişkisi üzerinden onaylanmaya çalışılmıştır. Fail baba kız ilişkisini devamlı çarpıtma eğilimindedir.
52.b		X	Tecavüz anı gösterilmez. Mekân evdir. Tecavüz öncesi erkeğin kapı deliğinden kadını röntgenlemesine seyirci de dahil edilir. Mağdur ve fail arasında kaçma kovalamaca sahnesi yaşanır. Hareketli kamera kullanılmıştır. Aralarında yaşanan mücadele esnasında kadının, cinsel organına vurması ile fail daha da hırslanır. Fail tek bir yumruk atarak mağduru bayıltır ve bunu fırsat bilerek tecavüz eylemini gerçekleştirir. Failin üzerini soyması ile sahne sonlanarak atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası yerde yatan mağdurun perişan görüntüsü verilir. Derin göğüs dekoltesi ve transparan kıyafeti ile beden teşhir durumundadır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Tecavüz sonrası üvey babasını bıçaklayan Selma mahkemeye çıkar ve ceza alır	-	Onaylanır. Selma üvey babasını kendisine tecavüz ettiği gerekçesiyle bıçaklamıştır ancak mahkemede bunu "aile içi tartışma" olarak yansıtır. Olayın üstünü kapatır.
52.c		-	Tecavüz anı gösterilmez. Mekân otel odasıdır. Açı karşı açı çekim kullanılmıştır. Dramatik müzik kullanılır. Failin tecavüz eylemini gerçekleştirmek için üzerini soyunması ile sahne sonlanır.	Edilgendir. Düğüm bölümünde yer alır. Selma'nın birlikte kaldığı arkadaşları her şeyi alıp otelden ayrılır ve hiçbir ödeme yapmaz. Selma otel sahibinin tehdit etmesi üzerine istemeyerek bedeniyle bu borcu ödemek zorunda kalır.	-	Onaylanır. Borç ilişkisi üzerinden tecavüz olumlaması yapılır. Otel sahibi ödenmeyen borç karşılığında polisi aramakla tehdit eder ve rıza göstermeye mecbur bırakır. Beden bir ödeme aracı olarak kullanılır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
53.a	**Damga (Osman Seden) → 1984**	X	Gösterilir. Mekân ormanlık bir alandır. Kaçma kovalamaca sahnesi ve üç erkek tarafından kuşatılan kadının mücadele sahnesi ile seyircide heyecan ve merak duygusu yaratılmaya çalışılır. Dikizci izleme pratiği kullanılır. Mağdurun korku dolu yüzüne faillerin gülen yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Mağdurun kıyafeti failler tarafından parçalanarak üzerinden çıkarılır. Beden teşhir edilmiştir. Tecavüz anı mağdurun omuz hizasından alt kamera çekimi ile faile odaklanarak verilir. Failin deneyimine seyirci ortak edilir. Mağdur baygın haldedir. Gerilim müziği kullanılır. Tecavüz sonrası fail bir ağaca yaslanarak zevk sigarasını yakar. Diğer faillerinde tecavüz etmesi ile oradan ayrılırlar ve mağdurun perişan bir halde yerde uzandığı görüntüsü verilir.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Ümran'ın psikolojisi bozulmuştur sürekli o gün aklına gelmektedir. Nişanlısı Cengiz failleri bulmayı kafaya koyar. Senaryo tecavüz konusunun etrafında şekillenir.	-	Onaylanmaz.
53.b		-	Gösterilir. Tecavüz girişimi bir depoda gerçekleşir. İki erkek ile kadın arasında kaçma kovalamaca sahnesi verilir. Uzun süren mücadele esnasında kadını kurtarmaya çalışan sevgilisi de eş zamanlı olarak fiziksel şiddete uğramaktadır. Üçüncü bir kişi gözüyle dikizci çekim açısı kullanılır. Gerilim müziği kullanılmıştır ancak mağdurun çığlıkları daha baskındır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Tecavüz girişimi Cengiz'i harekete geçirir ve silah ile ateş ederek adamları vurur.	-	Onaylanmaz.
54.	**Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984**	-	Tecavüz anı gösterilmez. Tecavüz öncesi fail, adamlarının tecavüz etmesi için ağına düşürdüğü kadını, onlara sunar. Gerilim müziğinin girmesiyle faillerin gülen yüzüne, mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Faillerin kadını kollarından tutup odaya götürmesiyle müziğin ses düzeyi arttırılır. Tecavüz anı gösterilmese de mağdurun çığlıkları ile yansıtılır. Faillerin pantolonlarını ilikleyerek odadan çıkmasıyla sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Cemil, üzerinden para kazandığı sevgilisi Alev'in, Müslüm ile sevgili olup gitmesi üzerine, Müslüm'ün kız kardeşi Ayşe'yi ağına düşürebilmek ve onu aciz bırakabilmek amacıyla adamlarına tecavüz ettirir.	-	Onaylanır. Ayşe, Cemil'in vurulması üzerine Cemil'e sıkılan ikinci kurşunun önüne kendini atar. Cemil, Ayşe'ye tecavüz etmeleri için adamlarına peşkeş çekmesine karşın Ayşe'nin, Cemil'e karşı duygularını sürdürdüğü anlaşılır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
55.a	**Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984**	X	Kısmen gösterilir. Otel odası mekân olarak kullanılır. Failin odaya baskın yaparak saplantı haline getirdiği kadını bıçak zoruyla tehdit etmesiyle istediklerini yaptırdığı sahne, heyecan dozunu artırmak amacı taşır. Gerilim müziği kullanılmıştır. Failin kendi gömleğinin düğmelerini teker teker açışı ve tecavüze hazırlanışı adeta bir seremoni edasıyla gösterilir. Açı karşı açı çekim kullanılır. Kadının bedeni parçalanarak nesne konumuna indirgenir. Mağdurun korku dolu yüzüne, failin arzulu gülen yüzüne yakın çekim yapılır. Failin elinde bıçak ile kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Sevim ve Ferdi'nin aile hayatı değişmiştir. Sevim tecavüzü kocasından gizlemektedir. Ferdi Sevimdeki tuhaf halleri çözmeye çalışır.	-	Onaylanır. Sevim, Ferdi'yi korumak amacıyla tecavüz olayına karşı sessiz kalır, kimseye bahsetmez.
55.b		-	Gösterilir. Mekân otel odasıdır. Kamera nesnel konumda görüntülere yer verir. Kadının faili öldürmek amacıyla çantasından bıçağı çıkarmasıyla aralarında bir mücadele başlar. Gerilim müziği ile heyecan duygusu yaratılmaya çalışılır. Failin mağdurun boynuna doğru öpmek için hamle yaptığı sırada kurtarıcı gelir ve sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Failin Ferdi tarafından yakalanmasıyla sonuçlanır.	-	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
56.a	**Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân otel odasıdır. Mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Nesnel izleme pratiği ile sahnelenmiştir. Fail ile mağdur arasında yaşanan çekişme esnasında erotik öğeler içeren gergin bir müzik kullanılmıştır. Mağdurun pencereden atlayarak intihar etmesi ile sahne sonlanır.	Etkendir. Tecavüz girişimi sonrası intihar eden kızın ölümü polisler tarafından araştırılır.	-	Onaylanır. Küçük kızı ağına düşüren fuhuş çetesi yanlış beyanlar ile kendilerini aklar.
56.b		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân olarak ev kullanılmıştır. Üvey baba yatak odasına girerek uyuyan kadının bedenini seyreder. Bu seyre seyirci de ortak edilir ve beden parçalanarak erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirilir. Erkeğin arzulu yüz hatlarına yakın çekim yapılır. Failin uzun uzun sadece uyuyan bir kadının vücuduna dokunması, okşaması ve öpmesi gerçekçilikten uzaktır. Failin kadının üzerine çıkmasıyla aralarında mücadele başlar. Erotizmi çağrıştıran gergin bir müzik kullanılmıştır. Kamera komodinin üzerindeki makasa yakın çekim yaparak heyecan yaratır. Mağdur faili makas ile yaralayarak elinden kurtulur.	Etkendir. Lale, üvey babasının tecavüz girişimi sonrası annesinin ona inanmayacağını düşünerek evden uzaklaşır. Bir arkadaşının yanına sığınan Lale kendisine iş aramaya başlar.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi sonrası evden uzaklaşır ancak üvey annesinin de ona inanmayacağını düşünerek hakkını aramaz sessiz kalmayı tercih eder.
56.c		X	Kısmen gösterilir. Mekân olarak evin yatak odası kullanılır. Loş kırmızı bir ışık kullanılmıştır. İçkisine ilaç katılarak baygın hale gelen mağdur, bedenine dair kontrolünü yitirmiş kendini failin kollarına bırakmıştır. Erotik öğeler içeren gergin bir müzik kullanılmıştır. Beden, parçalanarak teşhir edilmiş, nesne konumuna indirgenmiştir. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle kamera kırmızı ışığa odaklanır ve sahne sonlanır.	Etkendir. Ender bir arkadaş gibi yakınlaşarak Zehra'yı fuhuş ağına düşürür.	X	Onaylanır. Tecavüzden sonra köyüme, anneme dönemem diye ağlar. Ancak kendisini fuhuşa sürükleyen kişiler ile alışverişe çıkar ve kürklü kıyafetleriyle bara eğlenmeye gider. Hayatından memnun görünmektedir.
56.d		X	Kısmen gösterilir. Mekân failin yatak odasıdır. Loş kırmızı ışık ile erotik bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. İçkisine ilaç katılarak bayıltılan mağdur, başka bir kadın tarafından çırılçıplak vaziyette yatağa yatırılmış ve faile sunulmuştur. Beden, belli noktalara yakın çekim yapılarak parçalanmış erkek izleyicinin haz nesnesi haline gelmiştir. Failin vücudunu öptüğü sahnelerde yüzüne yakın çekim yapılan mağdur, haz duyan bir ifadeyle yansıtılmıştır. Faile karşılık vermektedir. Bu sahne aynı zamanda odadaki bir gizli kamera ile kayıt altına alınmaktadır. Erotik öğeler içeren bir müzik kullanılmıştır.	Etkendir. Reşit'in tecavüzü kayıt altına almasından sonra Lale çaresiz bırakılır, kaçırılır ve zarar verme tehditiyle fuhuş yapmaya zorlanır.	X	Onaylanır. Fuhuş çetesi, tehdit ederek Lale'yi ağlarına düşürmeyi başarır. Sessizce kaderine boyun eğer.
56.e		X	Kısmen gösterilir. Mekân evde yatak odasıdır. Loş bir ortam yaratılmıştır. Erotik öğeler içeren bir müzik kullanılmıştır. İçkisine ilaç katılan mağdur baygın haldedir. Tecavüz eden faile karşılık vermektedir. Yüzüne yakınlaşarak zoom yapılan mağdur, arzulu bir ifade ile yansıtılır.	Edilgendir. Zehra içkisine ilaç katılarak ikinci kez başka bir erkekle ilişkiye zorlanır. Bu sahne fuhuş ağının içine düşürüldüğünü göstermeyi amaçlamaktadır.	X	Onaylanır. Fuhuş çetesinin elinde kalmaya devam eder. Polis baskını sonucu ailesiyle köye dönme imkânı varken o artık kirlendiğini ifade ederek kalmayı tercih eder.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
57.	**Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân evin mutfağıdır. Hareketli kamera kullanılmıştır. Kaçma kovalamaca sahnesi ve gerilim müziği ile heyecan yaratılmaya çalışılır. Nesnel bakış açısı ile görüntüler çekilmiştir. Mağdurun bahçedeki çapayı alarak kendini korumasıyla sahne sonlanır.	Edilgendir. Serim bölümüdür. Eşinin abisi Vasfiye'yi saplantı haline getirmiştir.	-	Onaylanır. Vasfiye aynı evde aynı düzenine devam eder.
58.a	**Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985**	X	Gösterilir. Mekân failin evidir. Bedenin belirli noktalarına yakın çekim yapılması kadını, erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirir. Aralarında mücadele yaşanır ve bu esnada kadın erkek tarafından tek tokatta bayıltılarak yere yığılır. Bunu fırsat bilen fail tecavüz eylemini gerçekleştirir. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası failin pantolonunu iliklediği sahneye geçilir. Gerilim müziği kullanılmıştır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Her iki tecavüz de arka arkaya yaşanmıştır Yaşanan çekişme sonrası Betül bayılır ve Zülfü tecavüz ettikten sonra Betül'ü, Cabbar'a sunar. Ancak Cabbar ilişki yaşadığı kadının, daha önce onun hayatını kurtaran doktorun eşi olduğunu öğrenir. Betül'ün tecavüze uğradığını öğrenen eşi Nazmi hapisten kaçar ve failden intikam alır. Betül ise intihar eder.	-	Onaylanmaz.
58.b		X	Kısmen gösterilir. Mekân failin evidir. Mağdur baygın haldedir. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kadının bedeni parçalanarak sadece bel hizasına kadar gösterilir. Nesnel kamera açısı ile görüntüler verilir. Failin tecavüz eylemini bitirmesiyle sahne sonlanır.		-	Onaylanmaz
59.	**Sekreter (Temel Gürsu) 1985**	X	Tecavüz girişimi gösterilir. İş yerinde patronun odası mekân olarak kullanılır. Tecavüz öncesi hazırlık olarak film süresince erkek kadını duvardaki bir delikten röntgenlemektedir. Tecavüz anı nesnel bakış açısıyla verilir. Mücadele anında bedenin bir bölümü teşhir edilir. Odaya birilerinin girmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Senaryo tecavüz olayı ile farklı yönde bir gelişme gösterir. Erkut, bir kumpas olan tecavüzü, gördüğü manzara karşısında Hülya'nın gönüllü yaşadığı bir birliktelik zanneder. Hülya'dan ayrılır ve başkasıyla evlenir.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi, patronu tarafından gerçekleştirilir. Hülya'nın çalıştığı tüm işlerde, yaşadığı taciz olayları sekreter patron ilişkisi adı altında cinsel bir fantezi olarak yansıtılır. Alt-üst ilişkisi tacize varsa dahi sadece işten ayrılıp yeni bir iş bulma yolu ile kapatılmıştır. Hülya hayatına sessizce devam eder. İntikam arayışında bulunmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
60.a	**Arzu (Şahin Gök) → 1985**	X	Gösterilir. Mekân mağdurun evindeki yatak odasıdır. Kaçma kovalamaca sahnesi ve gerilim müziği ile heyecan yaratmak amaçlanır. Mağdurun çığlıkları yoğun bir biçimde yüksek tonda yansıtılır. Aralarındaki mücadele uzun sürer ve ağır çekim kullanılarak sahne estetize edilmeye çalışılır. Dikizci izleme pratiği kullanılır. Fail, mağduru tokatlar, kadının elleri ve ayaklarını yatağa bağlayarak tecavüz eylemini gerçekleştirir. Fail, mağdurun üzerindeki kıyafeti parçalayarak çıkartır. Beden teşhir edilir. Mağdurun korku dolu yüzüne, failin hırslı ve arzulu yüzüne yakın çekim yapılır. Tecavüz eylemi sürerken mağdurun çığlık ses tonu gittikçe azalır ve yerini ağlamaya bırakır. Bu esnada mağdurun kız kardeşinin eve gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Arzu, tecavüz olayının akabinde şikâyette bulunur.	-	Onaylanır. Arzu polise şikâyette bulunur ancak polis onu suçlayıcı sorular yöneltir. Olay çözülemez ve hayatına kaldığı yerden devam eder. Rüyasında failiyle romantik bir birliktelik içinde, "sev beni, güçlü kollarına al beni" söylemleriyle öpüştüğünü görür. Bir sahnede sevgilisine, "Bunalımdan kurtulmanın tek yolu gerçekten sevişmek" ifadesinde bulunur.
60.b		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Yat mekân olarak kullanılır. Kaçma kovalama sahnesi gerilim müziği eşliğinde verilir. Nesnel bakış açısı kullanılır. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Cezmi bu kez Arzu'nun kardeşi Sevda'ya tecavüz etmeye çalışır ancak Arzu Cezmi'yi vurarak engel olur.	-	Onaylanmaz.
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**	X	Gösterilir. Mekân ormanlık bir alandır. Kovalamaca sahnesi ve gerilim müziği ile heyecan yaratmak amaçlanır. Mağdurun sevgilisi failler tarafından ağaca bağlanır ve tecavüz anı onun bakış açısıyla izletilir. Beden, belli noktalara yapılan yakın çekimle parçalanarak haz nesnesi haline getirilir. Mağdurun çığlıkları ve erkek arkadaşının isyanları hâkim seslerdir. Failin pantolonunu iliklemesiyle gülen ifadesine yakın çekim yapılarak sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuca bağlanan kısımdır. Emrah ile Selcan'ın evlilik yolunda mutlu giden ilişkileri bozulur. Selcan'ın ruhsal durumunun bozulması; Emrah'ın ise intikam hırsı ilişkilerinin sonu olur.	-	Onaylanmaz.
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986**	-	Gösterilmez. Mağdurun evi mekân olarak kullanılır. Aralarında mücadele yaşanır. Kamera nesnel bakış ile geniş açılı görüntülere yer verir. Erkeğin kadının boynuna doğru hamle yapmasıyla sahne sonlanır. Atlamalı kurgu kullanılarak tecavüz sonrası failin yatakta uzanarak zevk sigarasını içtiği, mağdurun ise yatakta ağlayarak uzandığı sahne gösterilir.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Emrah patronu Yusuf için hapis yatar ancak Yusuf bunu fırsat bilip ablası Songül'e tecavüz eder. Bunun üzerine evli oldukları yalanını uydururlar. Emrah hapisten çıktığında aralarındaki ilişkinin sahte olduğunu öğrenir ve intikam alır.	-	Onaylanır. Songül kendisini kirlenmiş hisseder ancak failiyle evlilik oyununa razıdır. Songül, tecavüz faili Yusuf'un evlenmeyi istemeyip onu geneleve yönlendirmesi sonucunda kötü yola düşmüştür. Emrah'ın onu genelevde görmesiyle Songül intihar eder. Songül'ün genelev sahnesinde müşterisiyle güleç bir sohbette olduğu ve ruhsal durumunun normal olduğu gösterilir.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**	X	Kısmen gösterilir. Mekân mağdurun evinde yatak odasıdır. İçeride loş sarı bir ışık kullanılır. Geniş açılı çekim ve dikizci izleme pratiği ile sahne verilir. Dramatik öğeler barındıran gerilim müziği kullanılmıştır. Bir başka erkeğin de desteğiyle bedeni tutsak edilen kadına fail tarafından tecavüz eylemi gerçekleştirilir. Beden parçalanarak belli noktalarına yakın çekim yapılması nesne konumuna indirger. Failin mağdurun bacağını okşayarak ona yanaşmasıyla sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Bilinçsiz ve gidecek başka yeri olmayan Melek tecavüzün ardından Hüsrev'in istediği şekilde giyinmekte ve onun hayalindeki kadına dönüşmektedir. Konağın hizmetçisiyken artık Hüsrev'in karısı konumundadır. Filmde sevişen Hüsrev değildir, iktidarsız olduğu vurgulanmıştır ancak başka adamlarla Melek'i seviştirip seyrederek bundan haz alan bir adamdır. Tecavüzü sağlayan kişidir.	-	Onaylanır. Mağdur, tecavüzün ardından karmaşık duygular yaşar ama anlamlı bir zeminde değildir. "Şimdi kaltak mı oldum ben" diye içinden geçirir ve intihar girişiminde bulunur. Hüsrev'in öldürülmesinin yargılandığı mahkemede yaşadığı cinsel birlikteliklerin sorgulanması üzerine Melek içinden "kimse bana sordu mu" der ancak tecavüz sonrası Hüsrev'in istediği her kostümü giyen, istediği davranışları sergileyen, onun getirdiği adamlarla cinsellik yaşayan karşı direniş göstermeyen bir kadına dönüşmüştür. Mahkemede kadın yargıcın Melek'in kendini savunamayacak kadar ezilmiş bir kadın olduğunu ve öldürülen kocası tarafından işkence edildiğini, onu başka erkekler ile birliktelik yaşamaya zorladığını söylemesi üzerine erkek yargıçlar, "kocanın gözleri önünde bir sürü erkekle münasebette bulunan kim, asıl adam kadını öldürseydi ağır tahriğe girerdi" şeklinde ifade ederler. Mahkeme sonucu Yalçın 20 yıl hapis cezası alır ancak Melek idam cezasına çarptırılır. Suçunu kabul eden bir erkek olmasına karşın ataerkil toplum değerleri üzerinden kadın ağır suçlu bulunur.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. Fabrikada bulunan tuvalet mekân olarak kullanılır. Gerilim müziği tecavüz eylemi ile yüksek tonda sahneye hakimdir. Fail ve mağdur arasında mücadele yaşanır. Nesnel kamera açısı kullanılır. Kadının kaçarak kurtulması ile sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Asiye işten kovulur ve parasızlıktan günlerce aç kalır, gidecek yer, yapacak iş arar.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimcisi Besim usta yerine mağdur edilen Asiye, işten kovulur. Patron tarafından, bir işçinin yerini yüzlerce başka işçinin doldurabileceği ve iş yerinde asıl problemi Asiye'nin çıkarttığı ifade edilir.
64.b		-	Gösterilmez. Bir meziz dükkânı mekân olarak tercih edilmiştir. Omuz çekim açısı, nesnel bakış açısı ile sahne verilir. Failin tehdit ederek mağdur üzerinde egemenlik kurması sağlanır. Fail ve mağdurun tecavüz eylemi esnasında eğilerek görüntüden çıkmasıyla sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz, mağdurun ağlama sesi sahneye hakimdir.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Asiye açlığa dayanamaz bir meziz dükkanındaki yiyeceklere saldırır ancak dükkân sahibi yediklerinin karşılığını bedeniyle ödemesini ister. Uğradığı tecavüz sonucunda yapacak başka bir şeyi kalmadığını düşünür ve tüm direnmelerine karşılık o da annesinin yoluna itilir ve fahişelik yapmaya başlar.	-	Onaylanır. Açlığına dayanamayan Asiye bir ödeme aracı olarak bedenini kullanmayı kabul eder ve ardından fahişelik yapmaya başlar. Temel ihtiyaçlarını dahi gideremeyen Asiye yaşayabilmenin tek yolunu bedenini pazarlayarak bulmuştur. Bedenine yabancılaşmıştır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**	X	Gösterilir. Mekân sahil kenarıdır. Kaçma-kovalamaca sahnesi ve gerilim müziği ile heyecan yaratılır. Kamera açısı dikizci izleme pratiği ile görüntülere yer verir. Beden belli noktalara yakın çekim yapılarak parçalanmış ve erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirilmiştir. Beş fail tarafından kadın bedeni tutsak edilerek sırayla tecavüz eylemi gerçekleştirilir. Mağdurun korku dolu yüzüne ve faillerin gülen yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği, mağdurun çığlıkları ve faillerin coşkulu seslerinin birbirine karışması sahneye hakimdir. Tecavüz eylemi kuşbakışı çekim ile gösterilerek çevrenin ıssızlığı ve mağdurun çaresizliği vurgulanmış ve sahne sonlanmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümünü oluşturur. Hikaye, tecavüz olayı etrafında şekillenir. Hapis cezasından kurtulabilmek için faillerden biri olan Kerim, Fatmagül ile evlenmeyi kabul eder. Sahte bir evlilik olarak başlayan ilişkileri aralarında duygusal bir bağ kurulmasıyla sürer.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası faillerin cezası Fatmagül ile Kerim'in evlenmesiyle düşer. Sahte bir evlilik olarak başlayan ilişkileri aralarında duygusal bir bağ kurulmasıyla sürer. Fatmagül daha ilk günden evliliğe uyum sağlamıştır. Evin işini görür, yemek pişirir. Durumundan memnun yansıtılır.
65.b		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Sahilde bir kulübe mekân olarak tercih edilmiştir. Açı karşı açı çekim kullanılır. Nesnel bakış açısını temsil eden dikizci izleme pratiği ile sahnelere yer verilir. Aralarında mücadele yaşandığı esnada gerilim müziği kullanılır. Kadının eline bir bıçak alarak kendini koruması üzerine fail oradan uzaklaşır ve sahne sonlanır.	Edilgendir. Bu sahnenin Kerim'e destek olur gibi gözüken Münir'in işgüzar biri olduğunu anlatma amacı vardır.	-	Onaylanmaz. Münir'in "bizde tadına bakalım" demesine ve saldırmasına karşılık Fatmagül bıçak çeker ve tecavüz girişimine karşı koyar.
65.c		-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân sahilde kulübenin bahçesidir. Üç erkeğin saldırısına uğrayan mağdur mücadele ederek kendini korumaya çalışır. Gerilim müziği kullanılmıştır. Kamera nesnel bakış ve geniş açı ile görüntülere yer verir. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır.	Etkendir. İlişkilerine dair düğüm çözülmeye başlar. Tecavüz girişimcilerini Kerim ve Fatmagül sırt sırta verip birlikte defeder. Kerim Fatmagül'ü tecavüzden kurtarır ve ilişkileri kuvvetlenir.	-	Onaylanır. Tecavüz faillerini döverek cezalandırmış olsalar da senaryoda Fatmagül ve Kerim'in ilişkisinin olumlu yönde ilerlemesine sebep olması tecavüzü onaylamaktadır.
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**	-	Gösterilir. Mekân bir konfeksiyon dükkanında giyim odasıdır. Kamera nesnel konumda bel açı çekim ile görüntülere yer verir. Kadın ile adamın mücadele sahnesinde gerilim müziği yüksek ses tonunda kullanılır. Kadın faile yumruk atarak bayıltır ve bu sayede oradan kaçar.	Etkendir. Düğüm bölümünü oluşturur. Üvey babasının aslında para karşılığında bir konfeksiyoncunun yanına işe sokma bahanesiyle sattığı Gül, tecavüz girişimiyle gerçeği anlar. Annesinin de vefatıyla yaşadığı yerden uzaklaşmak ve üvey babadan kurtulmak için İstanbul'a taşınır.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası yaşadıklarının şokunu yaşar ancak mücadele etmez.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**	X	Gösterilir. Mekân ıssız bir ormanda bulunan evin yatak odasıdır. Mağdurun elleri kolları yatağa bağlıdır. Faillerden ilkinin bıçakla kadının kıyafetini keserek açması bir fantezi unsuru yaratma çabasını gösterir. Bedenin belli bölgelerine yakın çekim yapılarak beden parçalanmıştır. Odada karanlığa yakın loş sarı bir ışık vardır. Gerilim müziği kullanılmıştır. Dikizci bakış açısı ile kamera çekimleri yapılmıştır. Her tecavüz sahnesi failin mağdurun üzerine eğilmesiyle sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Altı kez farklı kişiler tarafından tecavüze uğrayarak mağdur edilir. Tecavüzler art arda gerçekleşir. Senaryo, Harika'nın kaçırılıp faillerin aralarında paslaşarak ona tecavüz etmesi etrafında işlenir.	-	Onaylanır. Tecavüzlerden kurtulabilmenin yolunun faillerin istediği gibi gönüllü sevişerek olabileceğini düşünür. Harika kendisini kaçıran dört kişiden biri olan Metin ile duygusal bir ilişki yaşar. Faillerin elinden kurtulduğunda ise, yaşamına kaldığı yerden devam eder. Hak arayışında bulunmaz.
68.	Şanssızım (Ali Avaz) → 1987	X	Gösterilir. Mekân ıssız ormanlık bir alandır. Nesnel bakış açısı ile görüntülere yer verilir. Geniş açılı çekim kullanılır. Fail yerde uzanan mağdurun elbisesini bıçakla parçalayarak tecavüz eylemini gerçekleştirir. Mağdurun çığlık atmasıyla sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası mağdurun yerde uzandığı ve bedenin teşhir edildiği görülür.	Etkendir. Kerim kardeşine tecavüz edip öldüren kişinin Kazım olduğunu öğrenir ve intikam almak için peşine düşer.	-	Onaylanmaz.
69.	İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987	X	Kısmen gösterilir. Mekân evde mağdurun yatak odasıdır. Loş kırmızı bir ışık ile ortam sağlanmıştır. Üvey babasının içkisine ilaç katarak uyuttuğu kadın tecavüz eylemi esnasında hareketsizce uyumayı sürdürür. Öznel kamera kullanılarak failin bakış açısıyla mağdurun bedeni baştan aşağıya süzülür. Gerilim müziği kullanılarak heyecan yaratılması amaçlanır. Failin mağduru okşadığı ve öptüğü sahneler yakın çekim ile verilerek erkek izleyicinin haz duygusuna hitap eder ve beden nesne konumuna indirgenir. Gerilim müziği kullanılmıştır. Mağdurun bedeninde gezen failin el görüntüsünün ardından atlamalı kurgu kullanılarak failin tecavüz eylemini bitirip odadan ayrılması sahneyi sonlandırır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Sevtap üvey babasının içkisine kattığı ilaç sebebiyle baygındır. Tecavüz sonrası uyandığında annesi odadaki halini görüp onu eve erkek attığı düşüncesiyle evden kovar. Namusumuzu iki paralık ettin söylemleriyle kızlık zarı ve namus vurgulanır.	X	Onaylanır. Sevtap, tecavüze uğradığını söylese de annesi buna inanmaz. Ayıldığında tecavüze kim tarafından uğradığını anlayamaz ancak bir hak arayışında da bulunmaz. Yanına sığındığı bir kadın arkadaşı aracılığıyla fuhuş yapmaya başlar.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		**Tecavüzün Estetize Edilmesi**	**Tecavüz Sahnesi**	Senaryoda Yeri	**Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)**	**Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli**
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**	-	Kısmen gösterilir. Mekân olarak ev tercih edilmiştir. Kaçma kovalama sahnesi ve gerilim müziği kullanımı heyecan yaratma amacı taşır. Lokantada başlayan kovalamaca evde son bulur. Fail ve mağdur arasında fiziksel şiddet ile başlayan mücadele cinsel şiddet ile devam eder. Nesnel bakış açılı görüntülere yer verilir. Kadının korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Mağdurun çığlıkları sahnede hakimdir. Failin kadının üzerine çıkarak tecavüz eylemini gerçekleştirmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Sabiha'nın babası, fail Nejat'ın babasıyla tecavüz olayını kapatmak için aralarında anlaşırlar. Sabiha, Gökhan ile evlendirilir. Hikâye ikisinin ilişkisi üzerine kurulur.	-	Onaylanır. Failin babası ile mağdurun babası bir otlak, tarla, para ev ve namusu temizlemek amacıyla Sabiha'yı evlendirecek bir eş adayının ayarlanması karşılığında tecavüz olayını örtmüştür. Sabiha tecavüzden çok toplum tarafından uğradığı hakaretler doğrultusunda bunalıma girer, kendini suçlar, yaşadıklarından utandığını ve kirletildiğini dile getirir. Ayrıca Gökhan'a onunla evlendiği için minnet duyar. Toplum baskılarına dayanamayan Sabiha ilaç içerek intihara kalkışır. Bu durum Gökhan ile arasındaki ilişkiyi rayına koyar. Toplumun Gökhan ve Sabiha'yı kabullenmesi intihar girişimi sonrası gerçekleşir.
70.b		X	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân mağdurun evinin bahçesidir. Yerde taş üstünde oturarak leğen içindeki çamaşırları yıkayan mağdur, eteğini dizlerinin üzerine sıyırmış saçları beline kadar salınmış görsel bir seyirlik nesne konumunda gösterilir. Gerilim müziği ile mağdurun yardım çığlıkları sahnede hakimdir. Mağdur ve fail arasında uzun süren kovalamaca ve mücadele geniş açılı çekim kullanılarak bahçedeki dalların arasından röntgenci bakış açısıyla verilir. Kurtarıcının gelmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Gökhan'ın, fail Nejat'ı öldürmesiyle sonuçlanır. Sabiha'nın intihar girişimi, toplumun önünde yaşanan tecavüz girişimi ve failin öldürülmesi olayları Gökhan ve Sabiha'yı toplumun kabullenip sahip çıktığının bir göstergesi olur.	-	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**	X	Gösterilir. Mekân spor salonunun soyunma odasıdır. Açı karşı açı ve nesnel çekimlere yer verilir. Fail ile mağdur mücadele eder. Fail saçını avuçlayarak kadının boynuna öpmek için saldırır. Bu sırada gerilim müziği başlar. Mağdur kaçarak kurtulmayı başarır. Kısa süren bir sahnedir. Ancak tecavüz öncesi hazırlık sahnesinde fail aerobik yapan kurbanını dikizler ve buna seyirci de dahil olur. Kameranın çekim açıları ile bedenin bazı bölgeleri dikkat çekecek şekilde ön plana çıkarılır. Beden nesneleştirilmiştir.	Etkendir. Serim bölümüdür. Mağdur polise şikâyette bulunur. Ancak fail ceza almaz, akıl sağlığının bozuk olduğuna dair rapor sunarak akıl hastanesine yatırılır. Aerobik salonundaki tecavüz girişimi olayı sonrası mağdurun eşi artık aerobik salonuna gitmesini istemez.	-	Onaylanmaz.
71.b		X	Tecavüz anı gösterilmez. Olay öncesinde kadının bedeni teşhir edilmiştir. Loş bir ortam yaratılmıştır ve erotik öğeler barındıran bir müzik kullanılmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Mağdur kaçırıldığı evde eline geçirdiği silah ile faili vurur ve kurtulur.	-	Onaylanmaz.
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**	X	Gösterilir. Mekân olarak bir ormanlık alan kullanılır. Üç erkek tarafından tutsak edilen kadın ağaca bağlanır ve tecavüz eylemi burada gerçekleşir. Bedenin belli noktalarına yakın çekim yapılarak beden parçalanmış ve teşhir edilmiştir. Gerilim müziği kullanılmıştır. Mağdurun çığlıkları ve yalvarışları sahneye hakimdir. Failin tecavüz eylemini gerçekleştirip mağdurun bağlı kollarını çözmesiyle sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Evlilik hazırlığı yapan Ayşe'yi takıntı haline getiren İdris'in ona tecavüz etmesi üzerine; Ayşe ruh ve sinir hastalıkları hastanesine yatar. Cemal ise İdris'i bıçaklayarak öldürür. Ancak Ayşe mahalleli tarafından dışlanır, hakaretlere uğrar. Baskıdan kaçan Ayşe kötü yola düşer.	-	Onaylanır. Cemal nişanlısını iğfal eden İdris'i öldürür ve hapse girer. Ayşe mahalleli tarafından dışlanır, hakaretlere uğrar. Babasının ölmesi ve nişanlısının hapiste olmasıyla yalnızlaşır, ruhsal durumu bozulur ve tanımadığı bir adam tarafından geneleve satılır. Burada sürdüğü yaşama adapte olmuş gözükür. Hapisten çıkan nişanlısı onu genelevden kurtarmışsa da Cemal öldürdüğü failin erkek kardeşi tarafından vurulur. Mutlu bir son gözükmez.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**	-	Gösterilmez. Mekân olarak ev kullanılır. Açı karşı çekim ve öznel kamera kullanımı ile faillerin canavarlaştırılan yüzü mağdurun bakış açısıyla sunulur. Mağdurun yaşadığı durum ile özdeşleşme sağlanır. Bu kullanım tecavüz olayını dehşet verici göstererek izlenmesi güç hale getirir. Seyirciyi mağdur deneyimine odaklar. Gerilim müziği kullanılmıştır. Toplu tecavüz sahnesi failin mağdurun üzerine eğilmesiyle sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Ferdi kardeşine tecavüz edip öldüren failleri bulmak için çeşitli yollara başvurur.	-	Onaylanmaz.
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**	-	Gösterilir. Mekân olarak arabanın içi kullanılır. Açı karşı açı çekim ve nesnel bakış açılı görüntülere yer verilir. Arabanın içinde mücadele eden mağdur arabadan iner ve sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Yalçın tecavüz girişiminde bulunur. Ancak ona sevdalı olduğunu ve evlenmek istediğini de dile getirir. Oya'nın babasının hastane masraflarını Yalçın'ın karşılaması aralarında bir borç ilişkisi yaratmıştır.	-	Onaylanır. Tecavüz eyleminin borç karşılığında bir ödeşme şekli olarak yer alması normalleştirme yapmaktadır.
74.b		X	Tecavüz anı gösterilmez. Mekân olarak ev kullanılır. Kadının bedeni teşhir edilmiştir. Kadını ağına düşürerek bir erkeğe sunan başka bir kadındır. Kadının yatakta çıplak olarak yüzüstü pozisyonda yattığı odaya failin girmesiyle sahne sonlanır. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası mağdurun odada ağladığı görüntü verilir. Dramatik bir müzik kullanılmıştır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Oya içkisine ilaç katılarak bir randevu evinde ona kafaya takan Yalçın'a pazarlanır. Eve gitmediği gerekçesiyle Oya'nın annesi Ferdi'den yardım ister. Ferdi ilişkilerinin bozulmasına neden olan, Oya'yı kötü yola sevk eden Cemile'yi ve Yalçın' vurur.	X	Onaylanır. Ferdi'nin tecavüz faili Yalçın'ı ve yaltakçısı Cemile'yi öldürme nedeni Oya ile olan ilişkilerinin bozulmasına neden olmalarıdır. Ferdi'nin tecavüz olayını öğrendiği herhangi bir sahne tespit edilememiştir.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**	-	Gösterilmez. Mekân kamyonun içidir. Müzik kullanılmaz. Erkeğin kadının üzerine eğilmesiyle sahne sonlanır. Atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası görülen mağdurun gelinliği parçalanmıştır.	Etkendir. Kamyon şoförü tarafından uğradığı tecavüz sonrası yol üzerinde bir manav görür ve oradan yardım ister.	-	Onaylanır. Müjde tecavüz sonrası hak aramaz. Komedi unsuru olarak yer verilir.
75.b		-	Gösterilmez. Mekân olarak bir manav dükkânı kullanılır. Yardım istemek için gittiği dükkandaki üç erkek kadını kollarından tutup dükkânın içine sokar ve sahne sonlanır. Atlamalı kurgu ile verilen sahnede tecavüz sonrası mağdurun gelinliğinden bir parça eksilmiş ve görünümü dağılmıştır.	Sığındığı manav dükkanındaki üç adama tecavüze uğradığını söyler yardım bekler ancak üç adam tarafından tekrar tecavüze uğrar. Başka kapı aramayı sürdürür.	-	Onaylanır. Yaşadığı ilk tecavüz sonrası güvenmeyi denediği derdini anlattığı başka erkekler tarafından tekrar tecavüze uğrar. Hakkını aramaz. Komedi unsuru olarak yer verilir.
75.c		-	Gösterilmez. Mekân kahvehanedir. Adres sormak için kahvehaneye giren kadını gören erkeklerin pantolonlarının fermuarlarına davranmasıyla sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz. Tecavüz sonrası atlamalı kurgu ile verilen sahnede gelinlik mini bir hal almış erkekler tarafından parçalanmıştır.	Daha kalabalık bir ortam olan kahvehaneye girer ve buradaki erkeklere İstanbul'a nasıl gidebileceğini sorar. Ancak tüm erkekler dik gözlerle kadına bakar ve pantolonlarına davranır. Burada da tecavüze uğrar.	-	Onaylanır. İkinci tecavüzün ardından daha kalabalık erkek grubunun olduğu kahvehaneye giderek yardım isteyen Müjde tekrar toplu tecavüze uğrar. Tecavüze komedi unsuru olarak yer verilir. Hak arayışına yer verilmez.
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**	-	Gösterilir. Mekân faillerin eğlendikleri bir evin salonundaki yemek masasının üzeridir. Loş bir ortam yaratılmıştır. Failin arzulu yüzüne ve mağdurun korkulu çaresiz yüzüne yakın çekim yapılmıştır. Ayrıca failin kol kaslarına yakın çekim yapılarak erkeklik ve güç vurgulanmıştır. Öznel kamera kullanılarak faillerin yüzü mağdurun bakış açısıyla sunulur. Böylece mağdur ile özdeşleşme sağlanır. Bu kullanım tecavüz olayını dehşet verici göstererek izlenmesi güç hale getirir. Seyirciyi mağdur deneyimine odaklar. Tecavüz anında aynı odada bulunan ve dans edip eğlenen diğer kişilerin yüzünde birer canavar maskesi vardır. Bu da toplumun duyarsızlığının bir ifade ediliş biçimidir. Heyecan uyandırıcı bir müzik kullanılır. Kadının üzerine eğilen faillerin görüntüsüyle sahne sonlanır.	Etkendir. Nişanlısının madde krizine girmesi nedeniyle peşinden ayrılmaz. Madde temin etmek için girdikleri evde Cemile toplu tecavüze uğrar. Tecavüz olayını şikâyet eder ancak kendisini polislere anlatmak ve inandırmak için çabalar. Sadece bir polis memuru Cemile'ye inanır. Cemile ile failin yaşadığı çekişme sonrası fail yüksek bir yerden düşerek hayatını kaybeder.	X	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**	-	Gösterilir. Mekân olarak ev kullanılır. Dikizci izleme pratiği kullanılmıştır. Kadın ve erkek arasında kısa süren bir mücadele yaşanır. Kadının erkeği evden kapı dışarı atmasıyla sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Naciye kocasının onu borç karşılığında satmayı teklif etmesi nedeniyle üzerine kaynar su döker ve kocasının şikâyette bulunması üzerine hapis cezası alır.	-	Onaylanır. Kocasının onu sattığı adamı yaka paça evden atar. Borcu için başka adamlarla birlikte olmasını isteyen kocasının üzerine kaynar su döktüğü için hapse girip ceza çeken kişi Naciye olur.
77.b		-	Gösterilir. Spor salonunda masaj odası mekân olarak kullanılır. Açı karşı açı kamera açısı kullanılır. Dikizci izleme pratiği ile kamera çekimi yapılmıştır. Erkeğin kadını başından tutup sertçe masaya yatırması ile aralarında kısa bir mücadele yaşanır. Kadın erkeği iterek boğazına yapışır, oradan uzaklaşır ve sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümünün içinde yer alır. Çalıştığı spor ve masaj salonunun hocası tecavüz girişiminde bulunur. Naciye bu nedenle işten ayrılır ve başka bir işe girer. Çaresizliği nedeniyle yanında yaşadığı annesiyle durumu paylaşamaz. Çünkü çalışıp para kazanması gerekmektedir.	-	Onaylanır. Tecavüz girişimi nedeniyle Naciye işinden ayrılır. Ancak faile yönelik bir hak arayışı veya bir yaptırım yoktur. Naciye sessiz kalır çünkü dört çocuğu ile ortada kalmıştır. Sığındığı kendi annesinin evinde çalışması para getirmesi beklenir.
77.c		X	Kısmen gösterilir. Mekân olarak boş inşaatı tamamlanmak üzere olan bir ev kullanılır. Kadın bedeni yakın çekimler kullanılarak teşhir edilmiş ve nesne konumuna indirgenmiştir. Failin kadının bedenine bakışı öznel kamera kullanımı ile verilir. Gerilim müziği kullanılmıştır. İki erkeğin saldırısı kısa sürer ve kadın kaçarak oradan uzaklaşır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Uğradığı tecavüz girişimi sonrası işinden ayrılır. Bunun üzerine annesi eve para getiremediği gerekçesiyle çocuklarıyla birlikte onu evden kovar. Sokaklarda âtıl durumdaki bir minibüsün içinde yaşamaya başlarlar.	-	Onaylanır. Uğradığı tecavüz girişimi sonrası işini bırakır. Hak arayışı olmaz. Çünkü çocuklarıyla verdiği yaşam mücadelesinde çaresizliğe sürüklenmiş bir kadındır.
77.d		-	Gösterilir. Mekân ormanlık bir alandır. Nesnel bakış açısı ile kamera görüntülere yer verir. Fail ve mağdur arasında kısa bir çekişme yaşanır. Müzik kullanılmaz.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Güvendiği eski arkadaşının niyetinin onu satmak olduğunu anlayan Naciye oradan da ayrılır ve gidecek yeni bir yer arayışına girer.	-	Onaylanır. Naciye yanında kaldığı ve onu kötü yola sürüklemeye çalıştığı arkadaşının niyetini anladığında rest çeker, yanından ayrılır. Tecavüz failine karşı bir hak arayışı olmaz. Filmde çaresiz yoksul bir kadının uğradığı tecavüzler ikinci planda senaryoyu destekleyici unsurlar olarak yer almıştır. Anlatılan asıl konu bir kadının yaşam mücadelesidir.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
77.e	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990 (Devamı)**	-	Gösterilir. Mağdurun evi mekân olarak kullanılır. Gece gerçekleşen tecavüz esnasında, evde düşük bir ışık kullanılmıştır. Dört erkeğin saldırısına uğrayan kadın ile aralarında uzun süren kaçma kovalamaca sahnesi yaşanır. Tecavüz öncesi ve anı etkiyi artırabilmek amacıyla ağır çekim ile yansıtılır. Kadının korku dolu çığlık atan yüzü yakın çekim ile verilir. Mücadele esnasında bayılan kadın failler tarafından yatağa fırlatılır ve tecavüz eylemi gerçekleşir. Atlamalı kurgu ile verilen sahne faillerin evden ayrılmasıyla sonlanır. Gerilimi arttırıcı bir müzik kullanılmıştır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Arif, Naciye'ye kafayı takmıştır. Bir gece dört erkek zorla eve girip tecavüz ederler. İmdat çığlıklarına koşan, Sabri adında bir adam olur. Sabri diğer erkeklere benzemez ve birlikte hayat kurarlar.	-	Onaylanır. Şikâyette bulunması failleri öfkelendirir. Failler paranın gücüyle 438. kanun maddesinin arkasına sığınarak Naciye'nin vesika almasını sağlar. Böylece cezaları düşer. Ancak filmin sonunda Naciye'nin tek inanıp güvendiği kişi olan Sabri'nin toplum baskılarına dayanamayarak ondan ayrıldığı ifade edilir. Naciye'nin hayatı hiçbir zaman düzene girmez. Yine çaresiz ve yalnız bırakılır. Vesikalı olması ve kötü yaşam koşulları nedeniyle devlet tarafından çocuklarından ayrı kalmıştır. Tecavüz olayı faillerin yanına kalır. Yasal yollarla mücadele etmesi hayatını daha kötü bir aşamaya getirmiştir.
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**	-	Tecavüz anı kısmen gösterilir. Mekân olarak otel odası kullanılır. Nesnel bir anlatı biçiminde görüntülere yer verilir. Kadın ve erkeğin arasında mücadele yaşanır. Merak duygusuna hitap eden slow bir müzik kullanılmıştır. Tecavüz anında kadının donuk yüzüne yapılan yakın çekim sonrası atlamalı kurgu ile tecavüz sonrası failin pantolonunu topladığı sahneye geçilir.	Etkendir. Serim bölümüdür. Bir politikacı tarafından otel odasında tecavüze uğrayan seks işçisi kadının durumu polise şikâyet etmesi üzerine olay medyada da yankı bulur. Mesleği nedeniyle kendisini anlatmakta güçlük çeken mağdur kadının mücadelesi üzerine hikâye şekillenir.	-	Onaylanır. Mağdurun hak arayışı seks işçisi olması nedeniyle politikacının lehine sonuçlanır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**	-	Gösterilir. Mekân olarak arabanın içi kullanılır. Erkeğin kadının ensesinden tutarak arabanın camına bastırması ile tecavüz eylemi gerçekleşir. Sahne sadece mağdurun korku dolu yüzüne yapılan yakın çekim ile yansıtılır. Müzik kullanılmaz. Tecavüz anında kadın ve adamın nefes alış sesleri ile yoldan geçen araç sesleri vardır.	Edilgendir. Sonuç bölümüdür. Tülay'ın kocası ile arasındaki ilişkinin cinsel olarak da anlamını yitirdiği vurgulanır. Tecavüzün ardından hoşlandığı Halet'in evine gider ve birlikte olurlar.	-	Onaylanır. Tülay'ın değiştiğini fark eden kocası nedenini sorar, başka bir erkeğin hayatında olduğundan şüphelenir ancak cevap alamaz. Şehir dışına gideceği gün aklında şüpheyle gitmek istemediğini söyler ve ona tecavüz eder. Tülay ise duruma karşı sessizliğini korur, tepkisiz kalır.
79.b		-	Tecavüz anı gösterilmez. Olay mekânı failin evidir. Mağdurun ağlayarak evin hanımına kendini ifade etme çabasının olduğu sahne ile olay seyirciye aktarılır. Zevk sigarasını içen fail kamerada gözükür.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Kocasının evin hizmetçisi Aslı'ya tecavüz ettiğini öğrenen Tülay, evden uzaklaşır ve annesinin yanına taşınır.	-	Onaylanır. Aslı aynı apartmanda başka bir evde hizmetçilik yapmaya devam eder. Bir hak arayışı yoktur.
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**	-	Tecavüz girişimi gösterilir. Mekân olarak ev kullanılır. Odada gecenin karanlığı hakimdir. Nesnel açısı kullanılır. Gerilim yaratan bir müzik kullanılmıştır. Mağdurun bağrışmaları nedeniyle fail odadan çıkar ve sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümdür. Filiz'in yeni hayat kurmak için geldiği ablasının evinde yaşadığı tecavüz girişimi onun gelecek planlarına dair bir düğümdür. Tesadüfen karşılaştığı bir adam ona iş ve ev verir hayatını düzene sokmasına yardımcı olur.	-	Onaylanır. Erkek, kadına yanaştığı sırada "baldız baldan tatlıdır" söyleminde bulunur. Enişteşi tarafından yaşadığı tecavüz girişimine kız kardeşini inandıramayan Filiz'in, intihar edeceği sırada karşılaştığı bir adam sayesinde hayatı düzene girer. Öncesinde gidecek yeri ve parası olmayan biri iken tecavüz girişimi sonrası birçok kapı açılır. Hayatında dönüm noktası yaşanır, şarkıcı ve zengin bir kadın olur. Hayatını kurtaran yeni tanıştığı adama tecavüz olayını olağan bir biçimde anlatır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**	X	Kısmen gösterilir. Taş bir mağara mekân olarak kullanılır. Ortam karanlıktır ve sahne az ışık kullanılarak çekilmiştir. Bedenin belli noktalarına yakın çekim yapılması ile beden nesne konumuna indirgenmiştir. Nesnel kamera açısı kullanılmıştır. Failin kadının iç çamaşırını indirdiği görüntü ile sahne kararır.	Edilgendir. Eski sevgili cezalandırıcı olarak tecavüz eder. Bu sahne terk edilmenin öfkesini göstermek için vardır.	-	Onaylanır. Tecavüz sonrası Alev'de bir intikam ve hak arayışı olmaz.
81.b		-	Gösterilir. Mekân sahil kenarıdır. Sahneye gerilim müziği hakimdir. Üçüncü kişi bakış açısıyla çekimlere yer verilir. Kadın ve erkek arasında çekişme yaşanır. Kurtarıcının gelmesi ile sahne sonlanır.	Etkendir. Orhan, Ümit'i de onu aldatan eşi Deniz'i (Alev) de vurur.	-	Onaylanır. İş adamı Orhan eşi Deniz (Alev) hakkındaki gerçekleri eski sevgilisi Ümit'ten öğrenir ve yaşadığı erkeklik krizi her ikisini de vurmasıyla sonuçlanır. Vurma nedeni tecavüz olayı değildir.
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**	X	Gösterilir. Mekân gemidir. Erkeğin kadın ile mücadele esnasında yastık ile boğmaya çalışmasıyla kadın bayılır. Bunu fırsat bilen fail kadını bir masanın üzerine yatırarak tecavüz eylemini gerçekleştirir. Kamera dikizci konumda görüntülere yer verir. Tecavüz olayına şahit olan başka bir karakterin olayı seyrettiği sahneye seyirci de dahil edilerek röntgenci bakış açısı ile kamera çekimine yer verilmiştir. Kadının yaşadığı acı yüzüne yapılan çekim ile verilir. Ancak baygın olan kadının çıkardığı inleme sesleri ile failin arzulu yüzüne yakın çekim yapılması seyirci açısından akıl karıştırıcı bir şekilde yansıtılır. Kadın olay anında yarı baygın şekildedir ve mücadele edecek gücü yoktur. Beden parçalanarak erkek izleyicinin haz nesnesi haline getirilir. Müzik olarak heyecan yaratmak amacıyla bir davulun sesi kullanılmıştır.	Etkendir. Giriş bölümündedir. Boksör lakaplı karakterin kadına tecavüz etmesi ve kadının bakire çıkması bir endişe yaratır. Bu nedenle de kadına ne yapacaklarını planlamaya çalışırlar. Bu tecavüz olayına Ali'nin şahit olması Boksör ile ortaklaşa plan yapmalarına neden olur.	-	Onaylanır. Elleri, ağzı bağlıdır ancak bir direnişi yoktur.
82.b		-	Gösterilmez. Mekân olarak gemi tercih edilmiştir. Mağdurun elleri ve ağzı bağlıdır. Fail tutsak edip gemide sakladığı mağdurun yanına gider, pantolonunu açmak için kemerine davranır ve sahne sonlanır. Müzik kullanılmaz.	Edilgendir. Boksör lakaplı karakter yeniden aklına düşmesiyle kızı tutsak ettiği yere gider ve tecavüz eder.	-	Onaylanır. Elleri, ağzı bağlıdır ancak bir direnişi yoktur.
82.c		X	Gösterilir. Mekân olarak gemi tercih edilmiştir. Mağdurun elleri ve ağzı bağlıdır. Beden parçalanarak haz nesnesi haline getirilmiştir. Failin mağdurun bacaklarını okşaması yakın çekim ile verilir. Kameranın konumlandırıldığı açıda mağdurun bedeninin küçük bir kısmı gözükürken failin arzulu yüzü ön plandadır. Dikizci bakış açısı kullanılarak çekimlere yer verilmiştir. Mağdurun inleme sesleri, failin zevk sesleri ve erotik öğeler barındıran gerilim müziği sahneye hakimdir.	Etkendir. Düğüm bölümündedir. Ali cinsel birliktelik yaşamak istediğini Boksör'e söyler ve onun gözetiminde tecavüz eder. Bir şeyler döndüğünden şüphelenen İdris Kaptan, onları suçüstü yakalar.	-	Onaylanır. Gemide onlarla aynı sofraya oturur. Onların içkilerinden içer. Bir karşı duruş sergilenmez.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
82.d	**Gemide (Serdar Akar) → 1998 (Devamı)**	-	Gösterilir. Mekân olarak gemi tercih edilmiştir. Fail mağduru gemide bulunan iş makinesinin kepçesine dayar ve tecavüz eylemini sırtına bıçak dayayarak gerçekleştirir. Mağdurun çaresiz yüzüne yakın çekim yapılır. Boksörün gelmesiyle tecavüz sahnesi sonlanır.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Mağdur kadına bıçak zoruyla tecavüz eden Ali'yi diğerleri suçüstü görür. Aralarında tartıştıkları sırada mağdur kendisini sırtına dayalı olan bıçağa doğru iter ve yaralanır. Bu olay mağdurun tecavüz olayına ilk gerçek tepkisi olur.	-	Onaylanmaz. Mağdur yaşadıklarına artık dayanamaz ve sırtına dayalı olan bıçağa kendini iterek intihar girişiminde bulunur.
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**	X	Gösterilir. Mekân evdir. Kamera dikizci izleme pratiği ile görüntülere yer verir. Fail ve mağdurun ayakta olduğu tecavüz sahnesinde aynadaki yansımadan kadın gösterilir. Ayaklara yakın çekim yapılarak tecavüz eylemi seyirciye sunulur. Gergin bir müzik kullanımı vardır. Failin odadan ayrılmasıyla sahne sonlanır.	Edilgendir. Sonuç bölümündedir. Filmin genel hikayesine etkisi olmaz. Tecavüz olayına yer verilmesi Türk sinemasında gayrimüslim kadınlar hakkında kalıplaşmış olan fahişe, genelev patroniçesi, cinsel nesne gibi olumsuzlamaları Nora karakteri üzerinden yıkarak cinselliğini yaşayamayan, namuslu kadın imgesine konumlandırmaktır.	-	Onaylanır. Tecavüz olayında üniformalı bir paşa olan kayınpederin zorlama ve şiddet kullanmadan otoritesini Nora'ya kabul ettirmesi ve rızasını alması söz konusudur. Cinselliği bastırılmış bir kadın olarak temsil edilen Nora'nın yaşadığı tecavüz ve tecavüz sonucu olan karnındaki çocuğu kaybetmesi sonrası ruh sağlığı bozulmuş ve bir bakım evinde yaşam sürmektedir.
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**	X	Gösterilir. Mekân failin evidir. Erkek kucaklayıp koltuğun üzerine yatırdığı kadına tecavüz eder. Kamera kayma hareketi ile koridordan odanın içine yavaş yavaş girer, fail ve mağdurun görüntüsünü verir. Dikizci izleme pratiği kullanılmıştır. Eve ailenin gelmesiyle tecavüz sahnesi sonlanır. Müzik kullanılmaz.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Tecavüz esnasında ailesinin eve gelmesi Selim'i şok eder. Ne yapacağını bilemeyen Selim balkondan kendini atar ve intihar eder.	-	Onaylanır. Nihal sürekli Selim'in karşısına çıkarak onu tahrik etmeye çalışır. Öyle ki Selim'in karısı ne zaman evden gitse bir bahane ile onun kapısını çalar. Nihal'in tahrik edici davranışlarının sonucunda Selim'in dayanamayıp ona saldırması ile tecavüz olayı gerçekleşir. Tahrik edici davranışlar ile tecavüz olayı haklılaştırılmaya çalışılır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**	-	Gösterilmez. Sadece anlatı olarak senaryoda yer verilir.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Ev sahibi ve aynı zamanda kocasının patronu olan adam Meryem'i kocasının da gizli rızasıyla metresi yapmıştır. Meryem yaşadığı tecavüzler neticesinde failini yok etmenin yollarını düşünmektedir.	-	Onaylanır. Meryem çaresizlik nedeniyle aynı kişi tarafından yaşadığı tecavüzlere boyun eğer. Kocasının göz yumması Meryem'i metalaştırır ve kendi bedeni üzerindeki hakimiyetini ataerkiye bırakır.
85.b		-	Gösterilmez. Mekân mağdurun yaşadığı evdir. Kapının ardından şiddet sesleri duyulur ancak tecavüz olayı mağdurun anlatımı ile yer alır.	Etkendir. Meryem kocası tarafından sözlü, fiziksel ve cinsel şiddete uğramaktadır. Bu nedenle kocasından kurtulmak ve onu öldürmek istemektedir. Bu nedenle de komşusu İsa ile yakınlık kurar.	-	Onaylanır. Meryem kocası ile mutsuz evliliğine rağmen yaşadığı tecavüzleri çaresizliğinin ardına saklar. Çocukları olduğu için göz yummaktadır.
86.	**Dava / Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**	-	Kısmen gösterilir. Dağ tepesinde kayalık bir alan mekân olarak kullanılır. Failin saldırgan yüzüne, mağdurun korku dolu yüzüne yakın çekim yapılır. Aralarında mücadele yaşanır. Müzik kullanılmaz. Nesnel görüntüler sunulur.	Etkendir. Film tecavüz sonucunda fail ve mağdura töre tarafından verilen cezanın uygulanması üzerinedir.	-	Onaylanır. Zine'ye törelerin verdiği ceza ölümdür. Abisi öldürmek için götürdüğünde Zine intihar etmek ister ancak uçurumun kenarındayken ona koşan küçük kızı kayalıklardan düşerek ölür. Faile de ölüm cezası verilir ancak yakınları Kemal'i öldürüldü gösterip saklar. Zine hakkını arayamaz, kör olmuştur ve çaresizdir.
87.	**Azad (Gani Rüzgâr Şavata) → 2002**	-	Gösterilmez. Mekân ıssız ormanlık bir alandır. Flashback yapılarak tecavüz anı gösterilir. Kadını tek tokat ile bayıltan fail bunu fırsat bilir, kadını omzuna atarak ormanlık alana koşarak gider ve burada tecavüz eylemini gerçekleştirir. Atlamalı kurgu ile olay sonrası mağdur kıyafeti parçalanmış, perişan ve yaralı bir halde gözükür.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Azad hapse geri dönmemek için Hane ile birlikte yurtdışına kaçma planı yapar. Onları sınır ötesine geçirecek olan kamyonun şoförü Kemal, Hane'ye tecavüz eder ve ortadan kaybolur. Hikâye Azad'ın faili bulup intikam alması sürecini işler.	-	Onaylanmaz. Hane intihar girişiminde bulunur. Azad ise faili vurur ve intikamını alır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**	X	Gösterilir. Gece sonu boş bir bar mekân olarak tercih edilmiştir. Fail, kullandığı alkol ve uyuşturucu neticesinde yerde baygın olan kadına tecavüz eylemini gerçekleştirir Kamera nesnel bir çekim ile dikizci izleme pratiğini kullanır. Müzik kullanılmaz. Failin tecavüz edip seslenerek mağduru uyandırmasıyla sahne sonlanır.	Edilgendir. Sonuç bölümüdür. Sibel alkol ve uyuşturucu alarak bir barda eğlenir. Bir anda barın ortasında bayılır ve uyuşturucu temin ettiği arkadaşı tarafından tecavüze uğrar.	X	Onaylanır. Sibel özgür bir yaşam tarzı benimseyen bir kadındır. Senaryo içinde kaybolup giden tecavüz olayı, Sibel'in benimsediği yaşam tarzında bir kadının başına gelebilecek sıradan bir olay şeklinde yansıtılır.
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**	-	Gösterilmez. Mağdurun sözlü olarak anlatımında yer verilir.	Edilgendir. Serim bölümünde Dünya karakterinin yalnızca sözlü olarak anlattığı bir olaydır. Geçmişte pavyona düşme nedeni olarak tecavüz olayından bahsedilir. Bu olay Dünya'nın geçmişte hayatını etkilemiştir ancak senaryoda bir etkisi yoktur.	-	Onaylanır. Çocuk yaşta tecavüze uğrayan Dünya ailesi tarafından öldürülmek istenmiş ancak o kaçarak pavyonda çalışmaya başlamıştır.
90.	**Mutluluk (Abdullah Oğuz) → 2007**	-	Kısmen gösterilir. Mekân bir göl kenarıdır. Mağdurun yaşadığı travma esnasında hatırladığı olay flashback yapılarak gösterilir. Kaçma kovalamaca sahnesi vardır. Müzik kullanılmaz. Mağdurun korku dolu yüzü failin ise saldırgan ifadeli yüzü yakın çekim ile gösterilir. Mağdurun çığlıkları sahnede hakimdir.	Etkendir. Öykü tecavüz olayı etrafında kurgulanmıştır. Yaşanan tecavüz olayı törelerin emri doğrultusunda namusun temizlenmesi ve kadının öldürülmesine hükmeder. Filme Meryem'in infaz kararı ve yaşadığı travma süreci konu edilmiştir.	-	Onaylanmaz. Ailenin söz sahibi olan amca (aynı zamanda fail) tarafından töre gereği kirlendiği ve öldürülmesi gerektiği yönünde karar verilir. Önce hapsedildiği ahırda kendisini asması istenir ancak intihar etmeyince Zeynep'i öldürmesi için amcaoğluna emir verilir. Hayatı ataerki tarafından yönlendirilir. Ancak son sahnede failin ortaya çıkmasıyla Meryem'in babası kızının faili olan abisini öldürür.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**	-	Gösterilmez. Mekân olarak bar tercih edilmiştir. Elleri ve ayakları bağlı olan mağduru önce taciz eden fail tecavüz eylemi için onu başka bir odaya götürür. Tecavüz sonrası arkadaşlarıyla aralarında geçen diyalog ile eylem ortaya konur.	Etkendir. Düğüm bölümünün içinde yer alır. Tecavüz sonrası hiçbir karakterin hayatı aynı kalmaz. Her bir tecavüz sahnesi faillerin acımasızlığını gözler önüne serer.	-	Onaylanmaz. Mağdurların psikolojik bunalımları ve hak arayış sürecindeki mahkeme sahnelerine yer verilir. Failler yasalar yoluyla yeterli cezayı alamaz ancak hapishanede diğer mahkumlar tarafından öldürülür.
91.b		X	Tecavüz anı gösterilmez. Barın mutfağında tezgâhın üzerinde kolları bağlı bir şekilde yüzüstü yatırıldığı gösterilen mağdur ikinci fail tarafından tecavüze uğrar. Failin tecavüz eylemi öncesi hazırlığı seremoni şeklinde sunulur. Mağdur ve fail aynı karede gösterilmez. Mağdurun cinsel şiddet öncesi fiziksel şiddete uğradığı sahnedeki çığlıkları ile yaşadıkları ifade edilir. Omuz açı çekim ve yüzüne yapılan yakın çekim ile failin sadistliği vurgulanır. Gerilim yaratan bir ses sahneye hakimdir.		-	
91.c		-	Tecavüz anı gösterilmez. Mekân barın tuvaletidir. Elleri ve ayakları bağlı olan mağdur fail tarafından barın tuvaletine götürülür. Tecavüz sonrası kadının kalorifere bağlı olduğu ve pantolonunun dizlerine indirildiği görülür.		-	
91.d		-	Kısmen gösterilir. Mekân barın mutfağıdır. Aralarında yaşanan mücadele nesnel kamera çekimi ile verilir. Tecavüz anında ise sadece mağdurun yakın çekim acılı yüzü gösterilir ve aynı odadaki iki mağdur kadın ağlayarak göz göze gelirler. Slow dramatik bir müzik kullanılmıştır.		-	
91.e		X	Kısmen gösterilir. Mekân barın bir odasıdır. Kadın ve erkeğin tecavüz anındaki görüntüsü silüet şeklinde dikizci izleme pratiği ile sunulmuştur Fail kadının kıyafetini parçalayarak açar.. Fail şiddet kullanarak masaya yatırdığı kadına tecavüz eder. Gerilim müziği kullanılan sahnede kadının çığlıkları hakimdir.		-	
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**	-	Gösterilir. Sokak kenarı mekân olarak kullanılır. Üç erkeğin kucaklayarak kaçırdığı kadın mücadele etse de ellerinden kurtulamaz. Üçüncü kişinin bakış açısıyla dikizci kamera pratiği ile görüntüler verilir. Slow bir gerilim müziği vardır. Başka bir sahneye atlanarak olay anı sonlandırılır.	Edilgendir. Düğüm bölümünde küçük bir detay olarak yer verilir. Zayıf ve ezik bir karakter olan Ali'nin, hayatındaki her konuda olduğu gibi şahit olduğu tecavüz olayına da tepkisiz kaldığını vurgulamak amacıyla yer verilir.	-	Onaylanır. Tecavüz olayı anlatı içinde küçük bir detay olarak kalır ve anlatının içinde kaybolur.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**	-	Gösterilmez. Mekân bakkal dükkanıdır. Tecavüz olayı mağdurun eve geldiği sahnede davranışlarından anlaşılır. Önceki bir sahnede de mahalle bakkalının kıza olan yaklaşımı ile cinsel tahrik ortaya konmuştur.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Hayat çocukluktan ergenliğe adım atma çağında uğradığı tecavüz sonrası bir anlam arayışına girer. Feminenliğini kazanmak istemektedir.	-	Onaylanır. Hayat on dört yaşında bir kız çocuğudur. Çevresindeki herkes ona ve onun yalnızlığına karşı duyarsız ve sessizdir. Bakkal, Hayat'ı ilk taciz ettiğinde de tecavüz ettiğinde de çikolata, gofret, kola karşılığında o tüm bunlara sessiz kalır. Bakkaldan aldığı yiyecekleri okulda arkadaşlarına dağıtarak ilgi ve sevgi açlığını gidermeye çalışır.
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**	-	Gösterilmez. Sözlü olarak senaryoda yer bulur.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Fail Lokman ve mağdur Şermin sevgilidir. Tecavüz sonucunda Şermin'in hamile kalması sonucunda işler karışır.	-	Onaylanır. Fail ve mağdurun sevgili olmayı tecavüz sonrasında da sürdürmesi ve evlenme çabası tecavüz olayını normalleştirir. Mağdurun ailesi tecavüz olayını bilmesine rağmen onu fail ile evlendirerek olayı kapatmak istemektedir. Fail ve mağdur evlenme konusunda gönüllüdür, aralarındaki aşk ilişkisi ile tecavüz olayı örtülür. Tecavüz olayı komedi unsuru olarak filmin merkezinde yer alır.
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**	X	Gösterilir. Mekân boş eski bir köy evidir. Kaçma kovalamaca sahnesi vardır. Failin arzulu davranışları vurgulanır. Kamera üçüncü nesnel bir bakış açısıyla çekimlere yer verir. Kadın bedeni parçalanarak erkek izleyicinin haz nesnesi haline gelmiştir. Mağdurun acılı, korkulu yüzüne ve bacaklarına yakın çekim yapılmıştır. Gerilim müziği kullanılır.	Edilgendir. Serim bölümüdür. Askerlerin bir köye yaptıkları baskın esnasında komutanın genç bir kıza tecavüz etmek için saldırması güç gösterme ve egemenlik kurma amacı taşır.	-	Onaylanır. Tecavüz, düşmanı terörize etmenin, kışkırtmanın ve aşağılamanın bir yolu olarak filmde yan hikâye olarak yer alır.
95.b		X	Gösterilir. Mekân boş eski bir köy evidir. Kaçma kovalama sahnesi vardır. Kamera nesnel bir bakış açısıyla çekimlere yer verir. Kadın bedeni parçalanarak nesneleştirilmiştir. Gerilim etkisi yaratan müzik kullanılmıştır.	Edilgendir. Serim bölümüdür. Askerlerin bir köye yaptıkları baskın esnasında komutanın genç bir kıza tecavüz etmek için saldırması güç gösterme ve egemenlik kurma amacı taşır.	-	Onaylanır. Tecavüz, düşmanı terörize etmenin, kışkırtmanın ve aşağılamanın bir yolu olarak filmde yan hikâye olarak yer alır.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**	X	Kısmen gösterilir. Mekân olarak hapishane koğuşu kullanılır. Mağdur kadın iki koğuş arkadaşı ve bir erkek tarafından ağzı kapatılarak gece yatağından kaçırılır. Elleri ve ağzı bağlanan kadına bıçak göstererek tehdit eden fail kadının kıyafetini yırtarak açar ve tecavüz eylemini gerçekleştirir. Bu esnada gerilim müziği mağdurun çığlıkları ile sürer ve çığlıkları ile biter. Failin kadına arkasından yanaşmasıyla sahne sonlanır.	Edilgendir. Tecavüz olayının anlatıya katkısı Fatma karakterinde kırılma yaratmasıdır.	-	Onaylanır. Hapishane ortamında mahkumlar arasındaki güç dengelerini yansıtma amacı güdülen bu sahne sonrasında mağdur bir hak mücadelesine girmez.
96.b		-	Gösterilir. Mekân evdir. Tecavüz olayı sonrası flashback yapılarak mağdurun geçmişte yaşadığı tecavüz girişimi gösterilir. Dramatik müzik kullanılan tecavüz girişimi, açı karşı açı ve dikizci bakış çekim açıları ile sahnelenir. Aralarında yaşanan mücadele esnasında kadın bir makas yardımıyla faili yaralar ve sahne sonlanır.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer verilir. Kayınpederinin tecavüz girişimini engellemek amacıyla yanındaki makası ona saplar ve hapse girer. Anlatı hapiste yaşadığı olaylar çerçevesinde şekillenir.	-	Onaylanır. Nefsi müdafaa etmek amacıyla failini bıçaklaması sonucunda ceza alan mağdur olur.
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**	-	Tecavüz anı gösterilmez.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Babasının tecavüz etmesi üzerine Sevgi değişmeye başlar. Karakter değişiminde neşeli hayat dolu bir kızın içine kapanması ve sessizleşmesi ile çöküşü yansıtılır.	-	Onaylanmaz
97.b		-	Tecavüz anı gösterilmez.	Etkendir. Düğüm bölümünde yer alır. Sevgi'deki değişimlerden şüphelenen anne baba ve kızı balığa gittiklerinde gizlice izler.	-	Onaylanmaz.
97.c		-	Tecavüz anı gösterilmez.	Etkendir. Sonuç bölümüdür. Anne, babanın kızına tecavüzüne şahit olur.	-	Onaylanmaz.

Tablo 2.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası (Devam)

Filmin Adı		Tecavüzün Estetize Edilmesi	Tecavüz Sahnesi	Senaryoda Yeri	Kolaylaştırma (İlaç-Alkol-Yasaklı Madde Kullanımı)	Tecavüzün onaylanması ve onaylanma şekli
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**	-	Gösterilmez. Sözlü olarak senaryoda yer bulur.	Etkendir. Tecavüz anı anlatıda yer almaz. Filmin anlatısı dayısı tarafından tecavüze uğrayan Seher'in hamile kalması ve yaşama tutunmaya çalışması üzerinedir.	-	Onaylanır. Seher dayısı tarafından tecavüze uğradığını annesine söyler ancak annesi duruma sessiz kalır. Seher de çaresiz bir kadın olarak yansıtılır ve bir mücadelede bulunmaz.
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**	X	Gösterilir. Mekân fabrikadır. Hareketli kamera kullanılarak olayın etkisi artırılmaya çalışılmıştır. Dikizci izleme pratiği ile çekimlere yer verilir. Karanlık loş ortamda yaşanan mücadele, duvara yansıyan silüetler ile sahnede yer bulur. Müzik kullanılmamıştır. Kadının failin elinden kurtularak kaçmasıyla sahne sonlanır.	Edilgendir. Düğüm bölümünde yer alır. Kadınların üstleri tarafından iş hayatında yaşadığı sorunlardan biri olan taciz ve tecavüz olayına değinme amacı ile yer verilir.	-	Onaylanır. Zeynep aynı iş yerinde çalışmaya devam eder.
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**	X	Kısmen gösterilir. Gazinonun kulisi mekân olarak kullanılır. Erkeğin tokat atarak masaya yüz üstü yatırdığı kadının öfkeli yüzüne yakın çekim yapılır. Failin, kadının iç çamaşırını indirmek için hamle yaptığı sırada yakın çekim ile bacakları gösterilir. Dikizci izleme pratiği ile çekimlere yer verilmiştir. Olaya şahit olan başka bir karakterin gözünden seyirci de röntgenleme deneyimine ortak edilir. Hareketli kamera kullanımı vardır. Açık olan oda kapısının ardından izlenen görüntüler failin kapıyı kapatmasıyla sonlanır. Gergin bir müzik kullanılır.	Etkendir. Düğüm bölümüdür. Platonik aşık Kaan'ın Çilek'e yapılan psikolojik ve fiziksel şiddeti görmesi sonucunda ikisi kaçmaya karar verir.	-	Onaylanır. Hayri aşık olduğu kadın Çilek'e bir mal gibi davranır. Çilek yaşadıklarından memnun olmasa da Hayri ona ait bir mal olduğunu göstermek amacıyla tartıştıkları esnada tecavüz eder. Tecavüz olayına aşk ve sahiplenmeyi ifade etmesi amacı ile yer verilmesi normalleştirme yapmaktadır.
100.b		-	Gösterilmez. Sözlü olarak senaryoda yer alır.	Edilgendir. Düğüm bölümünde tecavüz olayına sadece söylem olarak yer verilir. Çilek'in Hayri gibi bir adamla neden birlikte olduğunun sebebi olarak anlattığı olaydır. Geçmişte yaşadığı bu tecavüz olayının kaderini belirlediğini söyler.	-	Onaylanır. Çilek geçmişte yaşadığı bu olayı normal bir yaklaşım ile anlatır. Tecavüz girişimi sonrası erkeklerin ona karşı yaklaşımından kurtulmak amacıyla Hayri denen mafya ile birlikte olduğunu ifade eder.

Çalışma kapsamında filmler incelendiğinde; 41 tecavüz sahnesine yer verilmediği, tecavüz sahnesinin gösterildiği 81 sahnenin estetize edildiği, 46 sahnenin estetize edilmediği tespit edilmiştir. Filmlerde şiddet, bir estetik unsur şeklinde sunularak izleyicinin heyecan, merak veya tiksinme gibi duygularını harekete geçirmeyi hedefler. Sinema filmlerinde güç gösteren kişi ile özdeşleşmeyi sağlayan şiddet olayları, estetize edilerek etkileyici hale getirilebilmektedir. Şiddet olaylarının estetize edilmesi, genellikle failin bakış açısıyla sunulurken bazı filmlerde mağdurun bakış açısıyla sunulduğu da görülür. Failin kurbanın bedenini tecavüz öncesi veya tecavüz anında seyrettiği ya da dikizlediği ana seyircinin de ortak edildiği sahneler; yakın çekim, detay çekim yapılarak, pan ve tilt kamera hareketleriyle sunulur. Mağdurun bedenine yakın çekimler gerçekleştirilerek parçalanması ile erkek izleyicinin haz duyması amaçlanır ve böylece beden nesne konumuna indirgenir. Böylece mağdurun yaşadığı durum ile seyircinin özdeşleşmesi sağlanmaya çalışılır. Bu kullanım tecavüz olayını dehşet verici göstererek izlenmesi güç hale getirirken seyirciyi de mağdur deneyimine odaklar. Geniş açılı çekimin kullanıldığı sahnelerde ise bedenin teşhir edilmesi, ortamın ambiyansı ve kullanılan müzik diğer estetize etme araçlarıdır. Loş kırmızı ışık, mum ışığı, fail ve mağdurun gölgelerinin veya silüetlerinin ön plana çıkartılması gibi açılardan çekilen görüntülere yer verildiği görülür. Müzik ise bazen olay öncesinde bazen ise olay anında kullanılmaktadır. Olay anında genellikle müziğin ses tonunun yükseltildiği görülür. Erotik ve dramatik öğeler barındıran gergin veya slow müzik kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmlerde; gergin müzik ile sahnede doruk noktaya ulaşmak, seyircinin heyecan ve merak duygularını harekete geçirmek hedeflenirken, slow müzik kullanımında ise mağdurun yaşadığı durumu dramatize etmek veya seyircide duygusal tepkiler uyandırmak amaçlanmaktadır. Kadın, filmlerde genellikle bakılan tarafta yer alarak erkeğin beğeni ve arzularına hitap eden bir biçimde konumlandırılmıştır. Tecavüz olayı anında, herhangi bir karakterin bakış açısı veya öznel kamera açısına yer verilmeyen, üçüncü kişi bakış açısıyla nesnel bir biçimde sunulan filmlerde, seyirci uzaktan seyreden konumuna yerleştirilmiştir. Tecavüz öncesi mağdur ve fail arasında yaşanan kaçma kovalama sahnesinin bazı filmlerde slow motion[10] tekniği kullanılarak veya hareketli kamera

[10] Sinema efekti olarak slow motion tekniği; filme kaydedilmiş görüntülerin yavaşlatılarak izlenebilmesini sağlamak amacıyla çekim sayısının 24 kareden 36 kareye çıkarılmasını ifade eder. Bu çekim ile 36 kare olarak filme kaydedilen görüntü, normal olarak oynatıldığında hareketlerin yavaşlatıldığı görüntüler elde

kullanılarak sunulduğu görülür. Böylece yine izleyicide heyecan duygusunu harekete geçirmek istenmektedir.

Tecavüze yer verilen filmlerde olayın gerçekleştiği mekanlara bakıldığında, toplamda 30 farklı mekânın öne çıktığı tespit edilmiştir. Bu mekânlar toplulaştırılıp üç gruba ayrılarak incelendiğinde ortaya çıkan görünüm şu şekildedir: Faile ait mekanlar (ev-dükkân-araç-ahır) %56, mağdura ait mekanlar (ev-bahçe-tarla) %17 ve kamusal mekanlar (bahçe-ormanlık alan-tarla-sahil-göl-şelale-sokak kenarı) %27 oranında temsil edilmektedir. Buradan yola çıkarak hesaplandığında, fail ve mağdura ait mekanlar özel alan olarak toplamda mekanların %73'ünü oluştururken, kamusal mekân % 27'sini oluşturmaktadır. Tecavüz olayı, filmlerde toplumsal bağlamından koparılarak, yani kurumsal ve kültürel desteği hiçe sayarak eksik biçimde sunulmuş, her an her yerde maruz kalınabilecek ve ne kadar mücadele edilirse edilsin kaçınmanın mümkün olmadığı, fail erkeğe her yerde rastlanabileceğine bağlı olarak bir suç olabileceği vurgulanmaktadır. Bu sunulma biçimi ile tecavüz, kadının her zaman tehdit altında hissetmesi gereken, genellikle önlenmesi mümkün olmayan bir olay şeklinde tasvir edilmektedir. Böylece, fail erkeğin kötülüğünün uzamının dışında, simgesellikten ibaret biçimde anlam kazandığı görülür.

Filmlerde tecavüz/tecavüz girişimine yer verilmesi, toplumda cinselliğin bir tabu olarak görülmesinden kaynaklanır. Cinselliğin dini ve etik boyutta algılanışı sadece evlilik içinde ve üremek amacıyla gerçekleştirilmesi yönündeyken, toplumda özellikle kadınların cinsellik hakkında konuşmasının hoş karşılanmayarak ahlaki açıdan sorgulanması, damgalanma ve baskı aracı olarak görülür. Toplumun aynası olan sinema; toplumun tabularını, bastırılmışlıklarını gün yüzüne çıkartma aracı olarak da işlev görür. Bu yansıma görevi, toplumun kabulleri doğrultusunda sansür ile yasaklandığında kendine yer bulmanın farklı yollarını arar. Şiddet ve saldırganlık türü olan tecavüz ve tecavüz girişimi olaylarının sinemada yaygın kullanımı, sansür ve toplum tabularının engeli doğrultusunda cinsellik anlayışı ile film anlatılarında kendine yer bulur. Bunun yanında tecavüz girişimi, kadının çaresiz hissettiği veya kandırılmaya çalışıldığı zaman ortaya çıkar ve izleyicide dramatik bir etki yaratması amaçlanır. Tecavüz olayları ise, çoğunlukla yolunda giden bir hayata sahip olan kadının başına gelerek onu çaresizliğe iter ve

edilerek bir efekt meydana getirilir (Şenyapılı, 2003:88). Bu teknik genellikle izleyicide heyecanı arttırmak ve ağır çekim ile anlık bir olayın detaylarının görülebileceği kadar yavaşlatmak amacıyla kullanılır.

hayatının yeni bir yöne evrildiği görülür. Bazı filmlerde kendi zamansal düzlemi içinde tecavüz olayına yer verilirken bazı filmlerde ise flashback[11] yöntemi kullanılarak veya sadece sözlü olarak mağdur kadının bugünkü yaşantısına (kötü yola düşme veya olumsuz yaşam koşulları) açıklık getirilmesi amacıyla yer verilmektedir. Her iki kullanımda da temelde; hikâyeyi güçlendirme, dramatize etmenin dışında, izleyiciye heyecan ve merak duygusu verilmesi hedeflenmektedir.

Filmlerde tecavüz girişimi, kısmi bir temas içermesi nedeniyle tamamen sahnelenirken; tecavüz anının, failin mağdura belirli bir teması noktasından sonra atlamalı kurgu[12] tekniği kullanılarak sunulduğu görülür. Tecavüz öncesinde kurban kadının fail ile mücadelesi, seyirciye heyecan yaratacak biçimde estetize edilir. Kaçma kovalama mücadelesinin ardından fail tarafından yakalanan mağdur; önce psikolojik ve fiziksel şiddete uğrar, ardından tüm şiddet türlerini içinde barındıran tecavüz olayına maruz kalır. Türk sinemasında boyun fetişizmi en yaygın görülen saldırma biçimidir. Bunun temel sebebi olarak bedenin açıkça teşhir edilmesinin oyuncu tarafından kabul edilmeyişi[13] veya ülkede yoğun olarak kullanılan sansür gösterilebilir. Bu nedenle tecavüz sahnesi, genellikle failin kurbanın üzerine eğilmesiyle fade out veya kamera yönünün olay yerinden farklı bir açıya yavaşça çevrilmesiyle sonlanır. Cinselliğin tabu olduğu toplumlarda çıplaklık, film daha vizyona girmeden önce çok fazla tartışılan bir konu olmaktadır. Ancak bu durum, filmin ana öyküsünü gölgede bırakmaktadır.

Türk sineması, hikâye anlatımında tecavüz olayına sıklıkla yer verir. Ancak anlatının bütününe bakıldığında, tecavüz olayı genellikle küçük bir detay olarak kalmaktadır. Film anlatılarında çoğunlukla erkeklerin mücadele alanı olan kadının tecavüze maruz kalması, klasik anlatı sineması içinde düğümü oluşturan ve karakterleri harekete geçiren bir unsur olarak yer alır. Anlatısında bir erkeğin sevgilisi/kardeşi/karısı olan kadının tecavüze uğraması olan filmlerde genellikle tecavüz eylemi ve kadının yaşadıkları bir noktada ana konunun dışında bırakılır ve erkeklerin arasındaki mücadeleye

[11] Oxford Learner's Dictionary'ye göre flashback; bir filmin, oyunun vb. yapının ana hikâyeden daha önce gerçekleşmiş bir sahneyi gösteren bölümü olarak tanımlanmaktadır.
[12] Atlamalı (olağan) kurgu, filmin birbiri ardına gelen sahneleri arasındaki bir zaman diliminin atlanması ile oluşturulan diğer adıyla sıçrama olarak tanımlanan tekniktir. Melies'in tesadüfen keşfettiği ve görüntüler üzerinde hilelerin uygulanabileceğini fark ettiği bir yöntemdir (Toprak, 2012). İzleyici atlamalı kurgu nedeniyle ekrana yansımayan tecavüz olayını tahmin edebilir ve bu görülmeme durumunda izleyenin yönetmen tarafından yüceleştirdiği kadına ulaşılmanın verdiği hazza izleyicinin şahit olunması sağlanır.
[13] Türkan Şoray kanunları, oyuncunun filmde temsil edeceği karaktere belirli şartlar ile kendi sınırlarını koyması açısından örnek teşkil eder.

odaklanılır. Tecavüz olayının Türk sinema filmlerinde karakterleri harekete geçiren bir unsur olmasından dolayı, senaryoya etken bir konumda yer aldığı tespit edilmiştir. Senaryoya etkisi önemli düzeyde olsa da kadının; gerçek problemlerinin yansıtılmadığı stereotip şeklinde karakterize edildiği, tamamen erkek savaşının içerikten yoksun bir biçimde anlatıldığı görülmüştür. Derinlikten yoksun ticari kaygılar yaşayan bu anlatı türünde kadın, çaresizliğe itilmiş yalnızlaştırılmıştır. Tecavüz olayının filmin serim bölümünde yer alması karakterlerin özelliklerini ve aralarındaki ilişkileri tanımlama amacı taşımaktadır. Bir erkeğin denetimindeki kadına tecavüz edilmesi ile alt üst edilen hayatlar veya düşmanlıkların neden başladığının sebebi ortaya konur. Düğüm bölümünde yer alan tecavüz olayı öncesinde mutlu bir yaşam süren karakterlerin, aile hayatı ile mutlu giden ikili ilişkilerine yer verilir. Bir düşmanın veya kadına saplantılı biri olarak karakterize edilen erkeğin ortaya çıkması ile olumsuzluklar beraberinde gelir. Kadının tecavüze maruz kalması ile de filmin düğüm noktası atılır. Tüm bu tecavüz olayı ve yaşanan olumsuzluklar neticesinde kadın veya sahibi olan erkeğin harekete geçmesi sağlanarak senaryo güçlendirilir. Başka bir örnekte ise tecavüze uğrayarak düğüm bölümünün oluşturulduğu filmde, kadın karakterin olumsuzluklarla dolu hayatının olumlu yöne evrilmesi sağlanır. Tecavüz olayının akabinde kadının güzelleşme, kültürlenme, güzel konuşma dersleri alma, şık kıyafetler giyme veya zenginleşme gibi süreçleri konu edilir. Burada sorunlu olan anlatım; bir köy kadını veya besleme olan kadının kentli bir kadına dönüşme sürecinin nedeni olarak, tecavüz failinden intikam alınması yönünde vurgu yapılmasıdır. Kadın kentli bir kadına dönüştükten sonra çözüm bölümünde failinin karşısına çıkar ve kendine aşık etmesi sağlanır. Çözüm bölümünde yer verilen tecavüzde ise, film boyunca aralarında husumetli olan erkeklerin son koz olarak, düşmanının denetimi altındaki kadına tecavüz ederek erkeğe zarar verme yoluna gidilir. Çünkü kadın, dolaylı yoldan bir erkekten intikam almanın silahı olarak görülmekte, erkeği anlamlandırmak için karakterize edilmektedir. Serim düğüm ve çözüm bölümlerinde yer alan tecavüz olayları, bazı ayrıksı filmler dışında, tümünde kadının bedeni erkek izleyiciye bir haz nesnesi olarak veya tüketim unsuru olarak sunulmakta, kadın bakılan olmaktan öteye geçememektedir. Tecavüz olayının senaryoda edilgen olduğu durumlarda filmin ana temasının yanında küçük bir hikâye olarak yer aldığı görülür. Bu filmlerde tecavüz olayına, filmin diğer kısımlarında değinilmez ve önemsiz bir detaymış gibi unutulduğu görülür. Bazen failin kötü karakter olarak

yapabileceklerinin boyutunun gösterilmesi amaçlanırken, bazen mağdur karakterin filmin anlatısı sürecinde aşamadığı durumlardan çıkış yolu bulması, güçlenmesi amacıyla karakterde kırılma yaratarak tecavüz olayına yer verildiği tespit edilmiştir.

Tecavüz, cinsel saldırı türü olarak bir kimsenin bedeninin dokunulmazlığının ihlal edilerek cinsel arzuları tatmin etmek amacıyla, vücudunun herhangi bir bölgesine zor kullanarak rıza dışında temas edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu nedenle fail, fiziksel güç kullanmaksızın tecavüz eylemini gerçekleştirmek amacıyla, ilaç kullanarak durumu kolaylaştırma yoluna gidebilmektedir. Merkezi sinir sistemini etkileyen bu ilaçlar ile failin amacı, kurban kişinin karşı koyma ve kendini savunma eylemlerini ortadan kaldırmaktır. Filmlerde genellikle tanıdığı, güvendiği bir kişi tarafından içkisine gizlice atılan ilaçların etkisini göstermesiyle baygın konuma gelen kurban, tecavüze maruz kalmaktadır. Güvendiği, birlikte hoş vakit geçirdiği kişiler tarafından açık bir şekilde gelen içkiye kimse hayır dememiş ve sorgulamamıştır. İlacın oluşturduğu bilinç kaybı ve beden üzerindeki kontrolün kaybolması nedeniyle mağdur kadının; ayıldığında utanç, korku ve yaşadıklarını anlamlandıramama gibi karmaşık duygulara girdiği görülür. Fail kişi, genellikle eylemi gerçekleştirip mağdur baygın haldeyken olay yerinden uzaklaşarak hiçbir şey olmamış gibi davranmayı tercih eder. Fail, mağdurun ilacın etkisiyle karşı koyamıyor olmasını rızaya dayalı bir ilişki gibi yansıtma eğilimine girer. Bunun karşısında mağdur kadın elinde yeterli delili olmadığı ve yaşadıklarını anlamlandıramadığı için adli mercilere başvurmakta çekinmektedir.

Tecavüz olayının anlatıda kullanılan araçlar aracılığıyla nasıl aktarıldığı incelendiğinde; 129 olayda tecavüzün onaylandığı, 33 olayda onaylanmadığı tespit edilmiştir. Onaylama genellikle; tecavüze uğrayan mağdurun suskun kalarak hayatına akışında devam etmesi, hak arayışında bulunmaması, faili ile aynı evde/iş yerinde kalmayı sürdürmesi, olay sonrası kötü yola düşme, toplumsal normların etrafında şekillenen onaylayıcı söylemlerin kullanımı, tecavüz mitlerine olan inanç, fail ve mağdurun ailesinin namusun temizlenmesi düşüncesiyle karşılıklı yaptıkları anlaşmalar, mağdurun faile karşı olan ilgisini sürdürmesi, kadının yaşam tarzı, failin alkolün etkisinin ardına sığınarak tecavüz olayını hatırlamadığı veya istemsizce gerçekleştirdiği görüşü, mağdurun adli mercilere başvurduğunda yaşadığı ikincil mağduriyet, şeklindeki unsurların dikkate alınmasıyla ortaya konulmuştur. Teknik açıdan ise tecavüz olayının kurgu, kamera açıları, ortamın ambiyansı, kullanılan ışık, mekân, müzik gibi detaylar ile

erotize edilerek durumun onaylandığı görülür. Tecavüz failinden intikamın, mağdurun kendisi/tanıdık/yakın/yabancı tarafından alınması veya adli mercilere başvuru yapılarak hakkının aranması durumunda filmsel anlatının, tecavüzü onaylamadığı görülmektedir.[14] Çünkü gerçek hayatta olması gereken polise başvurma, kişiyi ihbar etme gibi süreçlerin yaşanması ve mağdurun eyleme geçerek hakkını aramasıdır. Bu tarz anlatılar aracılığıyla alınması gereken önlemlerin neler olması gerektiği sorularına yanıt verilmesi, toplumsal bilinç oluşturabilmenin bir yoludur. Filmlerde yer alan karakterlerin çaresizliğe sürüklendiği, suskunlaştırıldığı durumlarda izleyiciye bir uyarıda bulunma amacı vardır.

2.6.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı ve Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, tecavüz olayı sonrasında mağdurun hak arayışına dair elde edilen bulgular Tablo 2.7'de verilmiştir.

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
1.	Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934			X	
2.	Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962		Kocası		
3.a	Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962				X
3.b					X
4.	Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962				X
5.	Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963				X
6.	Kenarın Dilberi (Osman Seden) → 1966			X	
7.	Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966				X
8.a	Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967				X
8.b					X
8.c					X

[14] Filmlerin onaylanma nedenlerinin detaylı incelemesi ve örnekleri "Tablo 3.6. Tecavüzün Temsili ve Sonrası" tablosunda yer almaktadır.

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
8.d	**Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967**				X
9.a	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**				X
9.b	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**				X
9.c		X			
10.	**Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968**				X
11.a	**Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969**				X
11.b					X
11.c			Kocası		
12.a	**Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969**				X
12.b			Kız Arkadaşı		X
13.	**Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970**		Abisi		X
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**				X
15.	**Baba (Yılmaz Güney) 1971**				X
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**				X
16.b					X
16.c				X	
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**				X
17.b					X
17.c					X
17.d					X
17.e			Ablası		
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**		Abisi		
18.b					X
18.c					X

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**				X
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**				X
20.b			Mağdurun Platoniği		
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**		Yabancı		
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**		Sevgilisi		X
23.	**Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973**				X
24.a	**Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973**			X	
24.b		X			
24.c			Kadın Polis		
25.	**Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973**		Babası		X
26.	**Bedrana (Süreyya Duru) → 1974**		Abisi		
27.a	**Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974**				X
27.b			Kayınpederi		X
28.a	**Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974**				X
28.b			Kocası		
29.a	**Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974**				X
29.b					X
30.	**Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974**			X	
31.a	**Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974**				X
31.b			Erkek Arkadaşı		X

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
32.a	**Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975**				X
32.b			Kocası		X
33.a	**Delicesine (Osman Seden) → 1976**				X
33.b					X
34.	**Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976**		Babası		X
35.	**Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976**				X
36.	**Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977**		Abisi		X
37.	**Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978**				X
38.	**Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978**				X
39.	**Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980**		Üvey Erkek Kardeşi		X
40.	**Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981**		Sevgilisi		X
41.	**Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981**		Kocası		X
42.a	**Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981**				X
42.b					X
43.	**Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982**		Kocası		X
44.	**Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982**		Sevgilisi		X
45.	**Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982**				X
46.a	**İffet (Kartal Tibet) → 1982**				X
46.b			Ablası		
47.	**Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982**				X

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
48.a	**Son Adam (Taner Oğuz) → 1983**				X
48.b			Kocası		X
48.c					X
49.	**Zulüm (Temel Gürsu) → 1983**		Oğlu		X
50.a	**Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983**				X
50.b					X
50.c					X
51.a	**Mine (Atıf Yılmaz) → 1983**				X
51.b					X
52.a	**Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983**				X
52.b					X
52.c					X
53.a	**Damga (Osman Seden) → 1984**			X	
53.b			Nişanlısı		X
54.	**Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984**		Kız Arkadaşı		X
55.a	**Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984**				X
55.b			Kocası		X
56.a	**Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984**				X
56.b					X
56.c					X
56.d					X
56.e					X

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
57.	**Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985**				X
58.a	**Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985**		Kocası		X
58.b					X
59.	**Sekreter (Temel Gürsu) 1985**				X
60.a	**Arzu (Şahin Gök) → 1985**			X	
60.b			Ablası		
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**		Sevgilisi		X
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986**		Sevgilisi		X
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**		Erkek Arkadaşı		X
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986**				X
64.b					X
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**			X	X
65.b					X
65.c		X	Kocası		X
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**				X
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**				X
68.	**Şanssızım (Ali Avaz) → 1987**		Abisi		X
69.	**İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987**				X
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**				X
70.b			Kocası		

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**			X	
71.b		X			
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**		Sözlüsü		X
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**		Abisi		X
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**				X
74.b					X
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**				X
75.b					X
75.c					X
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**	X		X	
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**				
77.b					X
77.c					X
77.d					X
77.e				X	
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**			X	
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**				X
79.b					X
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**				X
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**				X
81.b					X

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**				X
82.b					X
82.c					X
82.d					X
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**				X
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**				X
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**				X
85.b					X
86.	**Dava / Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**				X
87.	**Azad (Gani Rüzgâr Şavata) → 2002**		Yengesi		X
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**				X
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**				X
90.	**Mutluluk (Abdullah Oğuz) → 2007**		Babası		X
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**			X	
91.b				X	
91.c				X	
91.d				X	
91.e				X	
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**				BİLİNMİYOR
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**				X

Tablo 2.7. Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı (Devam)

Filmin Adı		Tecavüz Sonrası Mağdurun Tavrı			
		İntikam Alır		Adli Yollara Başvurur	Durumu Kabullenir/ sessiz kalır
		Kendisi	Yakını /Diğer		
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**				X
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**				X
95.b					X
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**				X
96.b		X			
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**				X
97.b					X
97.c			Annesi		X
98.	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**				X
99.	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**				X
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**				X
100.b					X

Çalışmaya konu olan filmler "Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı" alt başlığında incelendiğinde, 16 mağdurun yaşadığı tecavüz sonrası adli yollara başvurduğu, 135 mağdurun ise tecavüz sonrası sessiz kalıp durumu kabullendiği görülmektedir. Yine bu filmlerde genellikle bir intikam temasının işlendiği görülmektedir. Bu intikamlardan 6'sını mağdurun kendisi gerçekleştirirken 42'sini başkaları gerçekleştirmektedir. Başkaları tarafından gerçekleştirilen intikamların 8'ini kadın, 34'ünü ise erkek karakterlerin gerçekleştirdiği görülmektedir. Bunlar;

- 11 (%22) Mağdurun Kocası
- 7 (%16) Mağdurun Erkek Kardeşi
- 5 (%12) Mağdurun Sevgilisi
- 3 (%7) Mağdurun Babası
- 3 (%7) Mağdurun Ablası

- 2 (%5) Mağdurun Nişanlısı/Sözlüsü
- 2 (%5) Mağdurun Erkek Arkadaşı
- 2 (%5) Mağdurun Kız Arkadaşı
- 1 (%3) Mağdurun Platoniği
- 1 (%3) Mağdura Yabancı Birey
- 1 (%3) Kadın Polis
- 1 (%3) Mağdurun Kayınpederi
- 1 (%3) Mağdurun Oğlu
- 1 (%3) Mağdurun Yengesi
- 1 (%3) Mağdurun Annesi

Tecavüz intikam teması, Türk Sinemasında yaygın olarak kullanılır. Cinselliğin tabu olması nedeniyle, tecavüz olayı üzerinden bir intikam alma süreci işlendiği görülür. Bu temaya genellikle dramatik ve duygusal açıdan etkiyi arttırabilmek amacıyla melodram türündeki filmlerde erkeklerin "namus temizleme" (erkekliğini kurtarma ve yeniden inşa etme) anlayışı üzerinden aralarındaki mücadeleyi başlatan unsur olarak yer verilir. Mağdurun hikâyesinin anlatıldığı bu anlatıda, tecavüze maruz kalan kadının yaşadığı zorluklar, duygusal/fiziksel travmalar ve intikam alma sürecinin ele alındığı görülür. Tecavüz intikam türünün bir başka anlatısı ise, adalet arayışı üzerinedir. Bu anlatıda tecavüze maruz kalan kadın karakter, bir önceki anlatı türünden farklı olarak dik duruş sergileyerek kendi mücadelesini vermeye çalışır. Yaşadıklarının intikamını almak ve adaleti sağlamak amacıyla tüm cesaretiyle hareket eder ya da bir kurtarıcı aracılığıyla intikam alma süreci yaşanır. Türün dramatik gerilim anlatılarında, izleyiciyi duygusal olarak etkilemek hedeflenmektedir. Tecavüz intikam teması altındaki tüm bu anlatı çeşitlerinde, filmin ana çatışma noktasını intikam alma duygusu oluşturur. Genellikle toplumsal mesaj verme ve dikkat çekme amacı taşınmaz.

Kadının intikamının eş, sevgili, kuzen, baba, ağabey gibi bir erkek tarafından alındığı durumlar bir tür toplumsal kahramanlık hikâyesi olarak sunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerine göre zayıf ve korunmaya muhtaç karakterler olarak temsil edilen kadınlar, her daim güçlü, cesaretli ve koruyucu erkeğin kahramanlık alanını oluşturan en önemli unsurdur. Erkeğin mutlak otoritesi ve koruması altındaki kadının tecavüze maruz kalması karşısında, erkeğin mağdur kadından veya tecavüz failinden intikam almaya çalışmasının temel nedeni, kadının bedenine bir zararın gelmiş olmasından ziyade, kadının sahibi olan erkeğin namusuna gelecek zarardır. Kadın cinselliğinin gelenek adı altında namus kavramıyla eşleştirilmesi erkeğin kadının bedeni

ve davranışları üzerinde kontrol sahibi ve sahiplenici bir tutum sergilemesine neden olmaktadır. Bu cinsiyetçi tutum kadının özgürlüklerini engellediği gibi kadına yönelik şiddete, ayrımcılığa ve baskıya zemin hazırlar. Buradan yola çıkarak filmlerde kadının uğradığı tecavüz, bir noktada töre ve geleneklere bağlanarak intikam teması oluşturulmaya çalışılır. Ancak burada asıl sorun olarak bu töre ve gelenek olgusu içinde kadının da cezalandırıldığı, hor görüldüğü durum ortaya çıkmaktadır. Kadın olay içinde masum olsa bile toplum içinde suçlu olarak görülür. Çünkü kadının bedeni, sahibi olan erkek tarafından denetlenebilen bir unsurdur ve erkeğin denetimi dışında kalan her olay kadının sorumsuzluğunun bir sonucudur. Oluşan bu sorunu çözmek ve namusunu temizlemek erkeğin sorumluluğunda görülmektedir. Failden intikamın alınması ve/veya failin ortadan kaldırılması ile sonuçlanan bu süreçte erkeğin egemenliği yeniden sağlanmış, namusu temizlenmiş olmaktadır ancak kadın ise bu süreçte bedenine sahip çıkmadığı için töre adı altında öldürülerek veya intihar etmeye zorlanarak yaşadıklarının diyetini ödemektedir. Bu intikam bir kadın tarafından alındığında ise bu durum töre ile ilişkilendirilmemekte ve namus olgusu hiçbir şekilde ele alınmamaktadır. Burada yansıtılan, bir tür kadın dayanışması olarak algılanabileceği gibi fail ile ilişkili olan kadının kendi öfkesini dindirme aracı olarak değerlendirilebilmektedir.

Filmlerde genellikle yabancı kişiler tarafından, tecavüz mağduru kadının evine zorla girilerek veya kaçırılarak yaşanan tecavüz olaylarında adli yola başvuru yapıldığı görülür. Tanıdık tecavüzlerinde adli yola başvurulmamasının nedeni mağdurun yakın çevresi tarafından veya kurumsal otorite karşısında daha az inandırıcı bulunacağı ve ikincil bir mağduriyet yaşayacağı görüşünden kaynaklanmaktadır. Polis, avukat ve/veya mahkeme tarafından küçük düşürücü sorgulamalar yapılarak kişiliğine saldırıda bulunulması[15] sonucunda suçlu duruma düşeceği korkusu ve toplumun suçlayıcı yaklaşımı mağdurun adli makamlara başvurmamasının temel sebeplerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Çünkü tüm bu yaşananları kanıtlama zorunluluğunun olması, mağdurda toplum ve ailesi tarafından kendisine verilen değeri yitireceği kaygısı taşımasına neden olur. Böyle durumlarda mağdur, kimsenin kendisine yardım edemeyeceğini, toplum tarafından dışlanacağını, damgalanacağını düşünerek kendisini zayıf konumda görür ve

[15] "Dehşet Gecesi", "Madde 438", "Arzu", "Aysel Bataklı Damın Kızı", "Kenarın Dilberi", "Sokaklardan Bir Kız" filmlerinde mağdurun adli merciler tarafından ikincil mağduriyete uğradığı görülür.

mücadele ettiği noktada kurumlar tarafından alacağı dönütten endişe duyar. Mağdur yaşadığı olayın mahkeme yoluyla açığa çıkmasından ve fail ile karşılaşmaktan korkar.

İncelenen filmlerin tecavüz sahnelerinde, tecavüz olayı sonrasında mağdurun suskun kalma-kabullenme nedenlerine ve biçimlerine dair elde edilen bulgular Tablo 2.8'de verilmiştir.

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
1.	**Aysel: Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul) → 1934**	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2.	**Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak) → 1962**	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3.a	**Acı Hayat (Metin Erksan) → 1962**	X			Kendini suçlama					X		
3.b					Faile aşık							Hayatına devam eder
4.	**Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad, Memduh Ün) → 1962**	X										Hayatına devam eder
5.	**Susuz Yaz (Metin Erksan) → 1963**	X		X						X		
6.	**Kenarın Dilberi (Osman Seden) → 1966**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
7.	**Biraz kül Biraz Duman (Ertem Göreç) → 1966**			X								Hayatına devam eder
8.a	**Sözde Kızlar (Nejat Saydam) → 1967**			X								Hayatına devam eder
8.b				X								Hayatına devam eder
8.c				X								Hayatına devam eder
8.d				X								Hayatına devam eder

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	Tehdit ve Korku	Çaresizlik/ Savunmasızlık	Diğer	Ruhsal Durumunun Bozulması	İntihar Etmesi	Ortadan Kaybolması	Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)	Fail ile Evlenme	Fail Tarafından Susturulma / öldürülme	Diğer
9.a	**Kuyu (Metin Erksan) → 1968**			X								Hayatına devam eder
9.b				X								Hayatına devam eder
9.c		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
10.	**Kınalı Yapıncak (Orhan Aksoy) → 1968**	X		X		X	X			X		
11.a	**Tel Örgü (Sırrı Gültekin) → 1969**		X		Yakınlarını korumak							Hayatına devam eder
11.b			X		Yakınlarını korumak							Hayatına devam eder
11.c		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
12.a	**Bataklı Damın Kızı Aysel (Zafer Davutoğlu) → 1969**				Kendini suçlama		X					
12.b					Öldürülür						X	
13.	**Zindandan Gelen Mektup (Sırrı Gültekin) → 1970**				Kendini suçlama		X					
14.	**Meçhul Kadın (Duygu Sağıroğlu) → 1970**			X								Hayatına devam eder
15.	**Baba (Yılmaz Güney) 1971**				Travma			X				

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	Tehdit ve Korku	Çaresizlik/ Savunmasızlık	Diğer	Ruhsal Durumunun Bozulması	İntihar Etmesi	Ortadan Kaybolması	Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)	Fail ile Evlenme	Fail Tarafından Susturulma / öldürülme	Diğer
16.a	**Korkunç Tecavüz (Ertem Göreç) → 1972**				Öldürülme						X	
16.b					Öldürülme						X	
16.c		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
17.a	**Namus (Duygu Sağıroğlu) → 1972**				Faile aşık					X		
17.b					Faile aşık					X		
17.c			X		Yakınlarını korumak							Hayatına devam eder
17.d				X					X			
17.e		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
18.a	**Dağlar Kralı (Yavuz Figenli) → 1972**				Öldürülme						X	
18.b				X								Hayatına devam eder
18.c				X								Hayatına devam eder

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
19.	**Utanç (Atıf Yılmaz) → 1972**				Kendini suçlama				X			
20.a	**Dadaloğlu'nun İntikamı (Yavuz Figenli) → 1972**		X								X	
20.b		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
21.	**Süreyya (Metin Erksan) → 1972**	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
22.	**Acı Hayat (Orhan Aksoy) → 1973**				Kendini suçlama	X						
23.	**Harman Sonu (Yavuz Figenli) → 1973**				X							Hayatına devam eder
24.a	**Karateci Kız (Orhan Aksoy) → 1973**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
24.b		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
24.c		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
25.	**Gönülden Yaralılar (Memduh Ün) → 1973**				Faile aşık							Hayatına devam eder
26.	**Bedrana (Süreyya Duru) → 1974**	X		X			X					
27.a	**Pusu (T. Fikret Uçak) → 1974**	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor
27.b					Kendini suçlama						X	

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
28.a	**Ölüm Tarlası (Yücel Uçanoğlu) → 1974**			X			X					
28.b		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
29.a	**Çirkin Dünya (Osman Seden) → 1974**				Travma	X						
29.b					Travma	X						
30.	**Sokaklardan Bir Kız (Nejat Saydam) → 1974**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
31.a	**Macera Yolu (Nejat Okçugil) 1974**				Öldürülme						X	
31.b					Son sahnedir işlenmez							Son sahnedir işlenmez
32.a	**Batsın Bu Dünya (Osman Seden) → 1975**	X								X		
32.b		X										Hayatına devam eder
33.	**Delicesine (Osman Seden) → 1976**				Faillerden birine aşık							Hayatına devam eder
34.	**Aile Şerefi (Orhan Aksoy) 1976**		X		Yakınlarını korumak							Hayatına devam eder
35.	**Analar Ölmez (Ertem Göreç) 1976**				Failden hoşlanma					X		
36.	**Selam Dostum (Orhan Elmas) → 1977**				Kendini suçlama	X						

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	Tehdit ve Korku	Çaresizlik/ Savunmasızlık	Diğer	Ruhsal Durumunun Bozulması	İntihar Etmesi	Ortadan Kaybolması	Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)	Fail ile Evlenme	Fail Tarafından Susturulma / öldürülme	Diğer
37.	**Yaşam Kavgası (Halit Refiğ) → 1978**			X								Hayatına devam eder
38.	**Dila Hanım (Orhan Aksoy) → 1978**				Kendini suçlama/Faile aşık							Hayatına devam eder
39.	**Yarabbim (Temel Gürsu) → 1980**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
40.	**Harman Sonu (Yavuz Yalınkılıç) → 1981**				Travma			X				
41.	**Olmaz Olsun (Temel Gürsu) → 1981**				Travma		X					
42.a	**Yaşamak Bu Değil (Temel Gürsu) → 1981**				Öldürülme						X	
42.b					Travma		X					
43.	**Nasıl İsyan Etmem? (Temel Gürsu) → 1982**				Travma			X				
44.	**Bir Yudum Mutluluk (Orhan Aksoy) → 1982**				Travma		X					
45.	**Deli Kan (Atıf Yılmaz) 1982**				Faile aşık				X			
46.a	**İffet (Kartal Tibet) → 1982**				Faile aşık							Hayatına devam eder
46.b		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
47.	**Sende mi Leyla? (Osman Seden) → 1982**			X						X		
48.a	**Son Adam (Taner Oğuz) → 1983**				Travma	X						
48.b					Öldürülme						X	
48.c		Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor
49.	**Zulüm (Temel Gürsu) → 1983**	X			Kendini suçlama		X					
50.a	**Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören) → 1983**			X								Hayatına devam eder
50.b				X								Hayatına devam eder
50.c					Öldürülme						X	
51.a	**Mine (Atıf Yılmaz) → 1983**			X								Hayatına devam eder
51.b		X				X						
52.a	**Bataklıkta Bir Gül (Orhan Aksoy) → 1983**			X								Hayatına devam eder
52.b				X					X			
52.c			X								X	Hayatına devam eder

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	Tehdit ve Korku	Çaresizlik/ Savunmasızlık	Diğer	Ruhsal Durumunun Bozulması	İntihar Etmesi	Ortadan Kaybolması	Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)	Fail ile Evlenme	Fail Tarafından Susturulma / öldürülme	Diğer
53.a	Damga (Osman Seden) → 1984	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
53.b				X								Son sahnedir işlenmez
54.	Sev Yeter (Ülkü Erakalın) → 1984				Faile aşık				X		X	
55.a	Utanıyorum (Melih Gülgen) → 1984		X		Yakınlarını korumak	X						
55.b					Travma		X					
56.a	Kayıp Kızlar (Orhan Elmas) → 1984			X			X					
56.b				X								Hayatına devam eder
56.c		X	X						X			
56.d			X						X			
56.e		X	X						X		X	
57.	Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz) → 1985			X								Hayatına devam eder
58.a	Son Darbe (Halit Refiğ) → 1985				Travma		X					
58.b					Travma		X					

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
59.	**Sekreter (Temel Gürsu) 1985**			X								Hayatına devam eder
60.a	**Arzu (Şahin Gök) → 1985**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
60.b		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
61.	**Acı Lokma (Temel Gürsu) → 1986**				Travma	X	X					
62.	**Acıların çocuğu (Temel Gürsu) 1986**			X		X			X			
63.	**Asılacak Kadın (Başar Sabuncu) → 1986**			X					X		X	
64.a	**Asiye Nasıl Kurtulur? (Atıf Yılmaz) 1986**			X								Hayatına devam eder
64.b				X					X			
65.a	**Fatmagül'ün Suçu Ne? (Süreyya Duru) → 1986**			X						X		
65.b			X		Yakınlarını korumak							Hayatına devam eder
65.c		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
66.	**Temas (Temel Gürsu) → 1987**			X								Hayatına devam eder
67.	**Alışırım (Temel Gürsu) → 1987**				Failden hoşlanma							Hayatına devam eder

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
68.	**Şanssızım (Ali Avaz) → 1987**				Öldürülme						X	
69.	**İbret (Işıkta Kaybolanlar) (Ali Avaz) → 1987**			X					X			
70.a	**Sana Can Dayanmaz (Gökhan Güney) → 1988**	X		X						X	X	
70.b		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
71.a	**Kırmızı Gece (Şahin Gök) → 1988**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
71.b		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
72.	**Kara Zindan (İbrahim Tatlıses) → 1988**	X		X		X			X			
73.	**Sevgiler Çiçek Gibi (Ferdi Tayfur) → 1988**				Öldürülme						X	
74.a	**Elveda Mutluluklar (Şahin Gök) → 1988**			X								Hayatına devam eder
74.b				X					X			
75.a	**Arabesk (Ertem Eğilmez) → 1989**			X								Hayatına devam eder
75.b				X								Hayatına devam eder
75.c				X								Hayatına devam eder

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
76.	**Dehşet Gecesi (Orhan Aksoy) 1989**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
77.a	**Madde 438 (Ümit Efekan) → 1990**			X								Hayatına devam eder
77.b				X								Hayatına devam eder
77.c				X								Hayatına devam eder
77.d				X								Hayatına devam eder
77.e			X								X	
78.	**İki Kadın (Yavuz Özkan) → 1992**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
79.a	**C Blok (Zeki Demirkubuz) →1994**			X								Hayatına devam eder
79.b				X								Hayatına devam eder
80.	**Aşklar Yalan Olmuş (Tevfik Polam) → 1994**			X								Hayatına devam eder
81.a	**Otostop (Sami Güçlü) → 1996**			X							X	
81.b					Öldürülme						X	

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	Tehdit ve Korku	Çaresizlik/ Savunmasızlık	Diğer	Ruhsal Durumunun Bozulması	İntihar Etmesi	Ortadan Kaybolması	Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)	Fail ile Evlenme	Fail Tarafından Susturulma / öldürülme	Diğer
82.a	**Gemide (Serdar Akar) → 1998**			X							X	
82.b				X							X	
82.c				X							X	
82.d			X				X				X	
83.	**Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Giritlioğlu) → 1999**			X		X						
84.	**Kaç Para Kaç (Reha Erdem) → 1999**				Senaryonun son sahnesidir							Senaryonun son sahnesidir
85.a	**Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz) → 1999**			X								Hayatına devam eder
85.b				X								Hayatına devam eder
86.	**Dava / Doz (Gani Rüzgâr Şavata) → 2001**			X								Töreler nedeniyle ona biçilen sonu bekler
87.	**Azad (Gani Rüzgâr Şavata) → 2002**	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
88.	**Duvara Karşı (Fatih Akın) → 2004**				Umursamaz							Hayatına devam eder
89.	**Gönül Yarası (Yavuz Turgul) → 2005**			X					X			

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	**Tehdit ve Korku**	**Çaresizlik/ Savunmasızlık**	**Diğer**	**Ruhsal Durumunun Bozulması**	**İntihar Etmesi**	**Ortadan Kaybolması**	**Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)**	**Fail ile Evlenme**	**Fail Tarafından Susturulma / öldürülme**	**Diğer**
90.	**Mutluluk (Abdullah Oğuz) → 2007**	X		X							X	
91.a	**Barda (Serdar Akar) → 2007**	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
91.b		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
91.c		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
91.d		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
91.e		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
92.	**Ali'nin 8 Günü (Cemal Şan) → 2008**	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor
93.	**Hayat Var (Reha Erdem) → 2008**				Umursamaz							Hayatına devam eder
94.	**Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan) → 2009**				Faile aşık					X		

Tablo 2.8. Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri (Devam)

Filmin Adı		Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri				Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Biçimleri						
		Toplumsal Dışlanma	Tehdit ve Korku	Çaresizlik/ Savunmasızlık	Diğer	Ruhsal Durumunun Bozulması	İntihar Etmesi	Ortadan Kaybolması	Kötü Yola Düşmesi (pavyon, gazino)	Fail ile Evlenme	Fail Tarafından Susturulma / öldürülme	Diğer
95.a	**Saddam'ın Askerleri: Kara Güneş (Gani Rüzgâr Şavata) → 2009**			X								Hayatına devam eder
95.b				X								Hayatına devam eder
96.a	**72. Koğuş (Murat Saraçoğlu) → 2011**			X								Hayatına devam eder
96.b		-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
97.a	**Atlı Karınca (İlksen Başarır) → 2011**			X		X						
97.b				X		X						
97.c				X		X						
98	**Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer) → 2012**	X		X								Hayatına devam eder
99	**Zerre (Erdem Tepegöz) → 2012**			X								Hayatına devam eder
100.a	**Çilek (Günhan Emre Yılmaz) → 2014**				Failiyle sevgili							Hayatına devam eder
100.b		X							X			

Adli makamlara başvurma oranı çok düşük iken, mağdurun suskun kalma/kabullenme durumu çeşitli nedenler ile filmlerin neredeyse tamamına yakınında öne çıkar. Maruz kalınan eylemin yarattığı etki, filmlerdeki her mağdur karakterde farklı bir etki yarattığı görülmektedir. Ele alınan filmler mağdurun suskun kalma nedenleri üzerinden incelendiğinde 13 farklı değişkenin kullanıldığı görülmektedir. Bunlar:

- 66 (%46) Çaresizlik/Savunmasızlık
- 16 (%11) Toplumsal Dışlanma
- 13 (%9) Travma
- 12 (%8) Failine Aşık Olması veya Failin Kocası/Sevgilisi Olması
- 12 (%8) Mağdurun Öldürülmesi
- 8 (%6) Tehdit ve Korku
- 6 (%4) Mağdurun Yakınlarını Korumak İstemesi
- 4 (%3) Mağdurun Kendini Suçlaması
- 3 (%2) Sebep Bilinmiyor
- 2 (%1) Son Sahne Olması Nedeniyle İşlenmez
- 2 (%1) Mağdurun Umurunda Olmaması
- 1 (%1) Mağdurun Kendisini Borçlu Hissetmesi

Bu değişkenler haricinde suskun kalma sebebinin bilinmemesi ve filmin son sahnesi olduğu için işlenmemesi gibi değişkenler de tespit edilmiştir. Ancak bu değişkenlerin neden ve sonuçlarına anlatıda yer verilmemesinden dolayı değerlendirilmeye alınmamıştır.

Çaresizlik/savunmasızlık hissinin diğer başlıklara oranla öne çıktığı tespit edilmiştir. Bu hissi taşıyan mağdur profili; genellikle kimsesiz, yoksul, yol iz bilmeyen köy kadını şeklinde yansıtılırken, yaşadığı çevre büyük ölçüde erkek otoriteyle çevrili bir yapıda olmaktadır. Çaresiz/savunmasız hisseden mağdurda birkaç çeşit kabullenme şekli olduğu görülür. Mağdurun duygularını yok sayarak hayatına devam etmesinin altında yatan temel sebep, mağdurun hayatta tutunabileceği, umut bağlayabileceği bir çıkış yolunun olmadığını düşünmesidir. Mağdur; hayat içinde yalnız, sığınabileceği bir yakından ya da aileden yoksun bir şekilde yansıtılmaktadır. Bunun verdiği çaresizlik ile yapabileceği bir şeyin olmadığını düşünmektedir. Sinemada çaresiz/savunmasız kadın profilinin sıklıkla kullanılması, genellikle izleyicide bir gerilim yaratma ve merak uyandırma çabasından kaynaklanır. Yaratılan gerilimin çözümü de kahraman erkeğin inşası için kullanılmaktadır. Mağdur kadın, yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle sıkışmış bir noktada ve umutsuzluk içindedir. Toplum tarafından kabul görmemesinin yarattığı kenara

itilmişlik sebebiyle kötü yola düşmektedir. Bu noktada kahraman erkek, kadın için bir çıkış yolu olarak sunulur. Erkek mağdur kadını kötülüklerden korur, failin elinden kurtarır veya faili ile mücadele eder. Kurtaramadığı takdirde ise, onun intikamını alarak erkeklik görevini yerine getirmiş olur. Bu nedenlerle çaresizlik/savunmasızlık, senaryoda geniş bir hareket alanı sağladığı için öne çıkan bir anlatı olmuştur.

Tehdit edilme ve bunun yarattığı korku, mağdurun suskun kalma sebeplerinden bir diğeri olarak görülür. Tehdidin mağdurun doğrudan kendi hayatıyla ilgili olmasının yanında, sevdiklerine zarar verme şeklinde de olduğu görülür. Fail tarafından tehdide uğrayan mağdur kadın, yaşadığının verdiği travma ile birlikte, failin tekrar aynı şeyleri yaşatabilmesi ihtimali karşısında derin bir korku yaşamaktadır. Bu korkunun altında sadece kendisinin uğrayabileceği saldırının yanında, sevdiklerinin zarar görme ihtimali de yer almaktadır. Mağdurun yaşadığı bu travmatik durum, onu çaresiz bir noktaya sürüklemekte ve faili tarafından öldürülme tehdidinden başlayarak, kötü yola düşme, ortadan kaybolma, ruhsal durumunun bozulması gibi durumunu olumsuzluğa sürüklemede pekiştireç görevi görecek birçok olayın içinde bulunma zorunluluğu yaratmaktadır. Böyle durumlarda erkek, kadın için bir destek unsuru olarak sunulmaktadır. Erkek; koruyucu, kollayıcı ve denetleyici görevleri ile kadının yaşadığı bu mağduriyetleri yumuşatmaya çalışmakta, onu yaşadığı travmadan kurtarabilmek amacıyla çabalamaktadır. Erkek yine kurtarıcı rolünün verdiği görevleri yerine getirmek amacıyla kadına sunulmakta ve onun kurtuluşunun yegâne çözümü olarak gösterilmektedir. Erkeğin, kadını olumsuzluk içindeki yaşamından kurtaramadığı anlarda (intihar, ortadan kaybolma gibi) diğer bir seçenek olarak kadına yaşatılan olumsuzlukların intikamını fail kişiden alma eylemini gerçekleştirmesi, toplum tarafından kendisine yüklenen görevlerden biri olarak devreye girer.

Toplumsal baskı, dışlanma ve stigma[16] genellikle yanlış inançlar, cinsiyetçi bakış açısı ve kültürel normların hâkim olduğu toplumlarda ortaya çıkar. Bahsedilen bu yapı bir denetim mekanizması olarak işlemekte, kadını gözetlemekte, ikaz etmekte ve yanlış davranışında "cezalandırmaktadır"[17]. Mağdur kadının toplumun vereceği reaksiyondan

[16] Stigma: Bireyin, yaşadığı toplumun ve kültürün belirlediği inanış, anlayış ve algıların dışında kalması durumunda rahatsız edici hal ve tavırlara maruz kalmasıdır (Cam & Çuhadar, 2011).

[17] Cezalandırma ile burada kastedilen, toplumun kadına uyguladığı davranış biçiminin sonuçlarıdır. Toplumun bireyleri burada kadına bir cezalandırma amacı gütmez ancak uyguladıkları davranışlar

çekinmesi nedeniyle, yaşadığı travmatik olayı görmezden gelip hayatına devam etmekten başka çaresi kalmaz. Mağdur, yaşananlardan dolayı kendini suçlamaktadır.[18] Çünkü toplumun namus algısına göre kadın; evlenene kadar ailesine, evlendikten sonra ise kocasına aittir ve bu yapı kadının kızlık zarının evlenene kadar korunması üzerine kuruludur. Bu nedenle kadın, tecavüze uğradığında suçsuz olsa da bedenine sahip çıkamadığı gerekçesiyle toplumun gözünde namussuzdur. Hayatına akışında devam edemeyen tecavüz mağdurunun, suçlanma korkusu veya utanç duygusu sonucunda başına gelebilecek diğer seçenekler ise, ruhsal durumun bozulması, intihar etme, kötü yola düşme, faili ile evlenme, öldürülme gibi sonuçlara iter. Toplumsal dışlanma korkusu sadece mağdur açısından değil, mağdurun ailesi açısından da endişe verici bir durum olarak değerlendirilir. Çünkü ailenin bireyi olan kadın, ailenin diğer üyelerinin de namusu ve şerefi olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünce neticesinde namusunun kirletildiğini düşünen aile, mağduru failiyle veya failin ailesinin bulduğu biriyle evlendirmek[19], mağdurun intihar etmesine göz yummak[20], kötü yola düşmesine göz yummak[21] gibi tecavüz olayını örtbas etmek veya kendini sıyırmak için elinden geleni yapar. Bazı durumlarda ise mağdur suskun kalsa bile, aile bireyleri onun adına intikamını alarak toplum gözünde namuslarını ve şereflerini temizler. Böylece mağdur dışlanıp damgalansa bile, aile bireyleri toplumun kabulünde kalmaya devam ederler. Senaryoda bu temaya yer verilmesinin nedeni, genellikle seyircide mağdur açısından yaşananların gözler önüne serilerek empati duygusu yaratılması veya mağdurun başına gelenlerin her kadının başına gelebileceği mesajı verilerek seyircinin ikaz edilmesi olabilmektedir.

Tecavüz failinin sevgili olduğu durumlarda mağdur, evlenme hayali kurarak yaşadığı olayı bir cinsel ilişki olarak kabullenme eğilimine girer. Kabul etmediği durumlarda naz yaptığı yönünde bir vurgu vardır. [22] Bu tarz filmlerde kadın, duygusal

(dedikodu yapmak, işten kovmak, mahalleden uzaklaştırmak, yaşadığı çevrenin mağdur ile muhataplığı kesmesi vb) kadını damgalar, baskılar ve toplum içinde ikincil bir mağduriyet yaratır.

[18] Utanç (Yılmaz, 1972), Acı Hayat (Aksoy, 1973), Selam Dostum (Elmas, 1977), Zulüm (Gürsu, 1983).

[19] Namus (Sağıroğlu, 1972), Batsın Bu Dünya (Seden, 1975), Fatmagül'ün Suçu Ne? (Duru, 1986), Sana Can Dayanmaz (Güney, 1988), Neşeli Hayat (Erdoğan, 2009) filmlerinde mağdurun tecavüze uğradığı için namusunu yitirdiği düşüncesiyle evlendirilmesi söz konusudur.

[20] Mutluluk (Oğuz, 2007) filminde tecavüz mağdurunun töre nedeniyle intihar etmesi için ortam hazırlanır.

[21] Namus (Sağıroğlu, 1972) filminde kadından kurtulmak amacıyla kötü yola düşmesi için çabalayan bir erkek vardır.

[22] İffet (Tibet, 1982) ve Delikan (Yılmaz, 1982) filmi örnek olarak gösterilebilir. Kadının hayır deme hakkı yoktur ve erkeği asla reddedemez görüşleri neticesinde tecavüz faili kurban kadına naz yaptığı düşüncesiyle hareket eder.

yönüyle öne çıkar ve yaşadıklarını faili ile aralarındaki ilişkinin ardına saklamayı tercih eder. Failin tecavüz eylemine geçmedeki amacı ise, kadına bedensel olarak sahip olmak ve üzerinde hakimiyet kurmaktır. Bu noktada kadının duygusallığından faydalanarak onu kandırmaktan da geri durmaz. İzleyiciye de bu durum, karşılıklı kabule dayalı sıradan bir ilişki gibi yansıtılmaktadır. Failin eş olduğu durumlarda ise, toplum tarafından kadına eşini mutlu etme görevi yüklenmiştir. Ancak burada erkeğe vaat edilen mutluluk sadece duygusallığı değil, aynı zamanda bedenselliği de kapsamaktadır. Toplumsal kabulde evlilik, erkeğin egemenlik alanıdır ve kadın onun bir mülkü olarak bütün isteklerini, ihtiyaçlarını gidermekle yükümlüdür. Kadının bunu sorgulamaya ve reddetmeye hakkı yokken, erkeğin her şeyi talep etmeye hakkı vardır. "Kocandır, sever de döver de", "Kocanı mutlu et ki evin cennet olsun", "Kocasını memnun eden kadın cennetliktir" gibi söylem ve inanışlar, erkeğin kadın üzerindeki egemenliğinin toplum tarafından meşrulaştırıldığının kanıtı olarak gösterilebilir. Bu özgürlük alanına sığınan erkek, cinsel anlamda isteklerini kadının rızasıyla elde edemediğinde, zorla elde etmeyi kendinde hak görür. Kadın ise, aile bütünlüğüne zarar gelmesinden korkarak çaresizliğe sürüklenir ve yaşadığı tecavüzün evlilik kurumu adı altında meşru gözükeceği, böylece toplumun gözünde kaybedilen namusunun temizleneceği varsayımıyla sessiz kalmayı tercih eder.[23]

Mağdurun tecavüz sonrası bir travma yaşaması, filmlerde işlenmesi beklenen durumlardan biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü gerçek hayatta tecavüze maruz kalan kadının, içinde şiddeti ve zorlamayı barındıran bu eylem karşısında normal bir durummuş gibi hayatına devam ettiği görülmemektedir. Mağdur kadın, içinde bulunduğu çevrenin baskısıyla veya kendi kişisel tutum ve davranışlarıyla hareket eder. Ancak her iki durum sonucunda da mağdurun hayatında bir farklılık görülmesi beklenmektedir. Filmlerde tecavüze maruz kalan mağdurun yaşadığı travmalar genel olarak; ruh sağlığının bozulması[24], intihar etmesi[25], ortadan kaybolması[26] gibi davranışsal tepkiler ile yansıtılmaktadır. Bazı durumlarda ise mağdurun, uğradığı tecavüz sonrası tepki

[23] Mine (Yılmaz, 1983) ve C Blok (Demirkubuz, 1994) filminde kadın, kocası tarafından tecavüze maruz kalır. Her iki filmde de kadının başka erkeklerle görüştüğü yanılgısı ile erkek ona sahip olduğunu ispatlamak amacıyla hareket eder.

[24] Acı Hayat (Aksoy, 1973) ve Salkım Hanımın Taneleri (Giritlioğlu, 1999) filminde tecavüze maruz kalan kadın akıl hastanesine yatmaktadır.

[25] Yaşamak Bu Değil (Gürsu, 1981), Bir Yudum Mutluluk (Aksoy, 1982) film örneklerinde mağdur intihar etmektedir.

[26] Baba (Güney, 1971) ve Harman Sonu (Yankılıç, 1981) filminde tecavüz mağduru yaşadığı bunalım sonrası ortadan kaybolur.

vermeyerek hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam ettiği görülmektedir. Böyle durumlarda kadın, hayatında yaşanan olumsuzluklar ve toplum baskısının yarattığı bıkmışlık karşısında kendi bedenini hiçe sayar ve bir et parçasından fazla görmez. Bu boş vermişlikle, yaşadığı bütün bedensel şiddete ve cinsel olaylara karşı tepkisiz kalır.[27]

Filmlerde tecavüze maruz kalan mağdurun, hayatına kaldığı yerden devam ettiği durumlar tespit edilmiştir. Bu gibi durumlar, filmlerde bir kırılma anı olarak kullanılabildiği gibi filmin önemsiz bir detayı olarak da yer verilebilir. Tecavüz mağduru kadın, olay anından sonra hayatına olumlu yöne etki eden bir erkek ile tanışarak hayatında dönüm noktası yaşar ve genellikle bu erkek ile aralarında duygusal bir ilişki de yaşanır. Bu erkek karakter; mağdurun kurtarıcısı[28], bunalım döneminde tanıştığı biri[29], yanında işçi olarak çalıştığı zengin iş adamı[30] şeklinde örneklendirilebilir. Tecavüz olayı sonrasında mağdur, bazen olumsuz yönde seyreden bir hayata devam eder. Bir çıkış yolunun bulunmadığı düşüncesiyle çaresizliğe itilerek sessiz kalmayı tercih eder.[31] Olumlu veya olumsuz yönde etkilenmenin dışında ise bazen mağdur, yaşadığı olaya tepkisiz kalır ve hayatına olduğu gibi devam eder.[32]

[27] Duvara Karşı (Akın, 2004) ve Hayat Var (Erdem, 2008) filminde hayatından memnun olmayan karakter tecavüze maruz kaldığında dahi bir boş vermişlik ile bedenindeki travmayı görmezden gelerek hayatına devam eder.

[28] Süreyya (Erksan, 1972) ve Dağlar Kralı (Figenli, 1972) filminde tecavüz anında ortaya çıkan kurtarıcı ile mağdurun ilişkisi kurtulan-kurtarandan ileriye gider. Mağdur hayatında olumlu yönde değişim yaşanır.

[29] Biraz Kül Biraz Duman (Göreç, 1966) ve Temas (Gürsu, 1987) filminde çaresizliğe sürüklenmiş mağdur kadının tesadüfen tanıştığı bir erkek tarafından hayatı düzene girer.

[30] Tel Örgü (Gültekin, 1969), İffet (Tibet, 1982) ve Sekreter (Gürsu, 1985) filminde kadın yanında çalıştığı zengin iş adamının konumu ve maddi gücünü kullanmaya çalışır.

[31] Kayıp Kızlar (Elmas, 1984) ve İbret-Işıkta Kaybolanlar (Avaz, 1987) filminde mağdurun gidecek bir yeri ve para kazanacak bir işi olmadığı için çaresizliğe sürüklendiği, tehditler ile de fuhuş yapmaya mecbur bırakıldığı görülür.

[32] Duvara Karşı (Akın, 2004) ve Hayat Var (Erdem, 2008) filminde hayatında farklı bir düzen arayan mağdurun tecavüz sonrası rahat tavırları dikkati çeker.

SONUÇ

Bu çalışmada, tecavüz konusunun cinsel şiddet olarak nasıl temsil edildiğini tespit etmek amaçlanmıştır. Bu kapsamda, anlatısında tecavüz olayına yer veren 100 Türk sinema filmi ve 169 tecavüz sahnesi anlatısal açıdan içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Tecavüz sahnesi teknik açıdan değerlendirilmiş, tecavüz öncesi ve sonrası mağdur profili çıkartılmış, tecavüzün nedenleri ve türleri ortaya konulmuş, fail ve mağdur arasındaki yakınlık ilişkisi ve sınıf farkı tespit edilmiştir.

Araştırmada elde edilen veriler genel olarak değerlendirildiğinde;

Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi

Çalışmaya konu olan filmler "Fail-Mağdur Yakınlık İlişkisi" alt başlığı altında incelendiğinde 167 yakınlık ilişkisi durumunun 7 farklı kategoride dağılım gösterdiği tespit edilmiştir. Bunlar;

- 54 (%32) Yabancı
- 45 (%27) Köy/Mahalle
- 20 (%12) Akraba
- 15 (%9) Arkadaş/Tanıdık
- 14 (%8) Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş
- 13 (%8) Patron
- 7 (%4) İş Arkadaşı

Tablo incelendiğinde tecavüz sahnelerinde en çok kullanılan fail türünün "Yabancı" olduğu görülmektedir. Yabancı birinin tecavüz eyleminde bulunmasının temel nedeni cinsel tahriktir.

"Yabancı" fail türü dışında kalan tecavüzcü türlerinin hepsi mağdur ile bir noktada ilişkisi olan ve mağdur tarafından tanınan faillerden oluşmaktadır. Bu nedenle mağdura yakınlık durumlarına göre iki gruba ayrılmıştır.

Birinci grup, mağdura en yakın olarak değerlendirilebilecek gruptur. Bu grubu "Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş" ve "Akraba" fail türleri oluşturmaktadır. Akrabalık ilişkisi bulunan tecavüzler ensest olarak değerlendirilmektedir. Ensest temasının kullanıldığı filmlerde genellikle otoriteyi elinde bulunduran erkek aile bireyleri tarafından tecavüz eylemi gerçekleştirilmektedir. Kadının namusunu korumakla görevli görülen bir

akrabası tarafından gerçekleştirilen tecavüz, filmlerde intikam temasından ziyade olayın failinin kim olduğu ortaya çıkana dek durumun aile içinde nasıl saklandığı konusu etrafında şekillenmektedir. "Eski Sevgili/Sevgili/Sözlü/Eş fail türünün tecavüz eyleminde bulunmasının temel sebebi olarak iktidar sorunu görülür. Erkek, sahiplendiği, kendine ait gördüğü kadın üzerinde denetimini kaybettiğinde veya kaybedeceğini düşündüğünde toplumsal konumunun zarara uğrayacağını düşünerek tecavüz eyleminde bulunur.

İkinci grup ailenin dışında kalan, bireyin sosyal çevresini oluşturan gruptur. Bu grubu; "Patron", "İş Arkadaşı", "Arkadaş/Tanıdık" ve "Köy/Mahalle" fail türleri oluşturmaktadır. Keskin sınırları olmayan, sosyal ve kültürel bir yapı olan çevre; aynı bakkaldan alışveriş yapan, aynı camide ibadet eden, aynı işte çalışan, aynı kahvehanede vakit geçiren, birbirini tanıyan ve birbirinden sorumlu olan kişilerden oluşmaktadır. Çevre, kadın için tanıdık ve güvenilir bir konfor alanı sunması gereken bir yapıyken, filmlerde çevre kadının genellikle rahatsız edildiği, dışlandığı, yıpratıldığı ve tecavüze uğradığı ilk yerdir. Genellikle taciz ile başlayan yakınlaşma çabası karşılık bulamadığında tecavüze kadar gitmektedir.

Fail ile Mağdurun Sınıfsal Durumu

Çalışmaya konu olan filmler "Sınıfsal Durum" alt başlığı altında incelendiğinde 141 sınıfsal durumun 5 farklı kategoride dağılım gösterdiği görülmektedir. Bunlar;

- 54 (%34) Üst Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü
- 28 (%17) Alt Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü
- 22 (%14) Orta Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü
- 18 (%11) Orta Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü
- 16 (%10) Üst Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü
- 14 (%9) Alt Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü
- 5 (%3) Alt Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü
- 3 (%2) Üst Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü
- 0 (%0) Orta Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü

Üst sınıfın alt sınıfa ve üst sınıfın orta sınıfa tecavüzü ortak bir sonuca bağlanması nedeniyle birlikte değerlendirilmiştir.

Erkeğin toplum tarafından birincil konumda yer almasının yanında üst sınıfa mensup olması güç ilişkilerindeki üstünlüğü açısından önemli bir belirleyendir. Bu üstün konum dolayısıyla erkeğin her şeyi elde edebileceği fikri baskın olmaktadır. Erkek güçlü konumunu mal varlığı dolayısıyla pekiştirir ve kadını statüsüyle ikna etmeye ve gözünü boyamaya çalışır. Ancak karşılık bulamadığında kadını alınıp satılabilecek bir nesne olarak görür ve maddi gücüyle elde edemediği kadın üzerinde tahakkümünü tecavüz yoluyla göstermeye girişir.

Alt Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü Ve Orta Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü

Sanayileşme sonrası toplumlardaki değişen tüketim kültürü, alt/orta sınıfın bireylerinde belirgin bir biçimde eksiklik ve tamamlanamamışlık duygusu yaratmıştır. Kitle iletişim araçlarının yarattığı sürekli göz önünde davetkar olarak bulunma ve arzulama hissi karşısında tüm çabasına rağmen tamamlanamayan eksiklik, sürekli yoksunluk hali, tüketim sürecinin içinde bulunamama durumu nedeniyle yaşanamayan haz duygusu alt/orta sınıfa mensup bireyleri yoğun olarak etkileyerek üzerlerinde psikolojik bir baskı yaratır. Bu duruma paralel olarak sanayileşmeyle statü ve rolü farklılaşan kadının özgürleşme talebi, kadın üzerinde kurduğu egemenlik aracılığıyla varlığını hissedebilen alt/orta sınıfa mensup erkek için yok olma tehdidi taşır. Erkek yaşadığı eziklik karşısında hayatında tek kontrol edip denetleyebildiği kadını aşağılayıp cezalandırarak şiddet eylemine başvurur. Toplumun atfettiği birincil konumu kötüye kullanan erkek tüketerek yaşayamadığı doyuma, kadına cinsel ve fiziksel şiddet uygulayarak ulaşmaya çalışır.

Orta Sınıfın Alt Sınıfa Tecavüzü

Alt sınıf kadınının çalışma durumu genellikle zorunluluktan kaynaklanmakta ve dul kalması, çocuklarının onun sorumluluğunda olması gibi çeşitli nedenlere bağlanmaktadır. Temel ihtiyaçlarını giderebilmek amacıyla kamusal alana giren kadının, uzman meslekler dışında işçi konumunda orta sınıfta yer alan bir ustabaşı veya müdürün sorumluluğu altındaki pozisyonu, erkekte sahibi olma güdüsünü uyandırmaktadır. Elindeki bu sorumluluk erkeğin hak temelli yaklaşımı ile tacizden tecavüze varıncaya kadar kadının şiddet görmesine sebep olur. Orta sınıfa mensup bu erkek iş hayatındaki kadının mecburi nedenlerle orada çalıştığı düşüncesiyle hareket ederek muhtaçlığından faydalanmaya çalışır ve kadını cinselliğini tatmin edeceği bir nesne konumuna indirger.

Üst Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü

Erkeğin erkekliğini inşa etmesi ve var oluşunu ispatlaması kadın üzerinden gerçekleşmektedir. Erkek bunu gerçekleştirirken kadının bulunduğu sınıfın hiçbir önemi yoktur. Çünkü kadın hangi sınıfın üyesi olursa olsun erkeğin karşısında ikincil konuma düşmekten kendini kurtaramaz. Zengin erkek ve zengin kadın arasında statü olarak hiçbir fark bulunmaz ancak ataerkil toplumda erkeğin erkek olması kadının ikincil duruma düşerek ondan aşağıda olmasına neden olmaktadır. Erkeğin toplumsal özgürlüğü ve istediğini elde etme şımarıklığı statü fark etmeksizin her kadını kendi malı olarak görmesine ve o şekilde davranmasına neden olmaktadır.

Alt Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü - Alt Sınıfın Orta Sınıfa Tecavüzü

Alt sınıfın erkeğinin orta/üst sınıftan bir kadına gerçekleştirdiği cinsel şiddetin altında genellikle sınıfsal bir öfkenin olduğu görülür. Üst sınıf egemenliğini sürdürmenin bir yolu olarak psikolojik şiddete başvururken, alt sınıf kapitalist düzende kendine düşen payın yarattığı öfkenin yansıması olarak fiziksel ve cinsel şiddet uygulamaktadır. Sembolik şiddetin oluşturduğu ezen-ezilen ilişkisi alt sınıf üyelerinde kültürel bir öfke yaratmakta, söz haklarının ellerinden alınmasının bir sonucu olarak alt sınıfın kendinden üstte olan insanlara sınıfsal şiddet uygulamasıyla sonuçlanmaktadır. Alt sınıfın erkeği, elde edemediği orta/üst sınıf kadınına cinsel şiddet uygulayarak sınıfsal ezilmişlikten gelen dürtüsel intikam duygusunun yarattığı sadistik haz ile onu mağdur ederek üstünlük kurmaktadır. Bunun yanında zorla da olsa onun bedenini elde etmenin verdiği cinsel haz sayesinde kendini gerçekleştirmiş ve özgüven kazanmış olmaktadır.

Orta Sınıfın Üst Sınıfa Tecavüzü

Orta sınıf üst sınıfa erişmeye en yakın sınıf olarak kendini geride kalmış hisseder ve bunun oluşturduğu rekabet sonucunda öfkelenerek şiddet eyleminde bulunur. Orta sınıf burjuva, her ne kadar üst sınıfın imkanlarına erişse de hiçbir zaman üst sınıfın asilliğini elde edemez. Çünkü zengin üst sınıfın asilliği soy ile aktarılmaktadır.

Ancak orta sınıf ile alt sınıf arasındaki farklılık toplumsal anlamda belirgin olsa da film anlatılarının daha dramatik ve etkileyici olmasını sağlamak amacıyla genellikle alt sınıf ve üst sınıf ilişkisi üzerinden kurulduğu görülür. Bunun temel sebebini ticari kaygılar oluşturur. Bu iki sınıf arasında yaşanan aşk, şiddet, cinsellik gibi etmenlerin olay örgüsünü daha uç noktalara taşıyarak çarpıcı bir anlatı oluşturmasına imkân tanıması

nedeniyle orta sınıfın pek tercih edilmediği düşünülmektedir. İzlenilen filmler arasında orta sınıfın üst sınıfa uyguladığı tecavüzü içeren herhangi bir sahneye veya anlatı unsuruna rastlanılmamıştır.

Tecavüz Nedeni

Çalışmaya konu olan filmler "Tecavüz Nedenleri" alt başlığı altında incelendiğinde, 314 tecavüz nedeninin 10 farklı kategoride dağıldığı görülmektedir. Bunlar;

- 115 (%37) Cinsel Tahrik
- 57 (%18) Saplantı
- 28 (%9) Sahiplenme (Egemenlik Kurma)
- 25 (%8) İntikam/Cezalandırma
- 25 (%8) Sınıf
- 23 (%7) Erkeklik Krizi
- 19 (%6) Aciz Bırakma
- 10 (%3) Borç İlişkisi
- 4 (%1) Ödeşme (Kısas)

Tecavüz nedenleri toplu olarak ele alındığında kadının ikincilleştirildiği, baskılandığı, bedenin bağlamından koparılarak objeleştirildiği her bir tecavüz nedeni başlığı altında ortak olarak görülür. Kadın nesne konumuna indirgenerek erkeğin gözetimi ve denetimi altında devamlı şiddete maruz kalmaktadır. Erkeğin kadın üzerinde kendini mutlak güç ve otorite olarak görmesi kadın bedeninin bir mücadele alanı, bir ödeme veya ödeşme aracı olması ile sonuçlanır. İktidarını hem kadın karşısında hem de erkekler dünyasında ortaya koyma yolu olarak erkeğin birçok neden ile şiddet uygulamaktan kaçınmadığı görülür. Kadın erkekler arasındaki mücadelenin bir unsuru olmanın yanında erkekliği kurtarmanın her aşamasında rol alır.

Tecavüz Türleri

Çalışma boyunca izlenen 100 filmin 42'sinde (%42) birden fazla tecavüz ve tecavüz girişimi sahnesine rastlanmıştır. Yine bu 100 film içerisinde 101 adet (%60) tecavüz sahnesine, 68 adet (%40) tecavüz girişimi sahnesi tespit edilmiştir.

Çalışmaya konu olan filmler “Tecavüz Türleri” alt başlığı altında incelendiğinde, 169 tecavüz ve tecavüz girişimi sahnesinin 12 farklı tecavüz türü içinde şekillendiği görülmektedir. Bunlar;

- 33 (%19) Kaçırma (Hırsızlık) Tecavüzü,
- 24 (%14) Toplu Tecavüz,
- 19 (%11) Tanıdık Tecavüzü,
- 18 (%11) Ensest,
- 18 (%11) Ev İstilası Tecavüzü,
- 16 (%10) Statü Tecavüzü,
- 10 (%6) Ödeşme Tecavüzü,
- 10 (%6) Takas Tecavüzü,
- 10 (%6) Cezalandırıcı Tecavüz,
- 5 (%3) Seri Tecavüzü,
- 3 (%2) Eş Tecavüzü,
- 2 (%1) Gri Tecavüz.

Kaçırma tecavüzü genellikle erkeğin kadın tarafından arzulanmadığı, beğenilmediği ve reddedildiği durumlarda kadına karşı duyduğu öfke veya sahiplenme isteği sonucunda ortaya çıkar. Bu tecavüz türünün kullanımında genellikle kötü adam ve iyi adam karakterlerin yaratılması amaçlanarak bir kurtarılma motifi kullanılır.

Toplu tecavüz türündeki tecavüzler ırza geçmenin yanında kadını aşağılamayı, hor görmeyi, bastırmayı ve cezalandırmayı da amaçlamaktadır. Toplu gerçekleştirilen cinsel şiddet eylemi içinde skopofiliyi (gözetleme) barınmaktadır. Başka gözler tarafından izlenmek ve takdir edilmek erkeğin libidosunu ve motivasyonunu arttırmaktadır.

Tanıdık tecavüzü türünün kullanılmasındaki temel motivasyon, erkek izleyicilerin genel olarak fantezi dünyalarında bulunan bir çağrışımdan gelmektedir. Bulunduğu topluluk içinde elde etmek istediği ancak kişisel olarak yetersiz kalması nedeniyle ulaşamadığı kadını, bir noktada gerçek olmayan dünyada cezalandırma dürtüsü taşıması bu türün filmlerde sık görülmesine açıklık getirebilir.

Ensest, türünün filmlerde kullanılmasının altında yatan temel motivasyon tabu olanın, yasak olanın çekiciliğidir. Toplum olarak her ne kadar bu tür çarpık ilişki

motiflerinden nefret edilse de izleyicide uyandırdığı merak ve bastırılmış zevk gizil bir ilgi duyulmasına sebebiyet vermektedir.

Ev istilası tecavüzü altında yatan temel motivasyon, istila edilen evin, insanlar da dahil tüm objeleri, istilayı gerçekleştirenin hegemonyası altında olma fikridir. İstila sırasında yaşanan gerilim ve korku sonucu istila edilen evin halkı savunmasız ve teslim olmuş şekildedir. İstilacı, işlediği suçun verdiği adrenalin ve istila ettiği evin içinde yaşayanların koşulsuz itaatinden edindiği iktidar gücünün sağladığı haz ile uyarılır, iktidar alanında istediği gibi davranmaya başlar. Amaç olan istila eylemi değişen amaçla birlikte bir araca dönüşür.

Statü tecavüzü türü tecavüzlerde statü sahibi kişi, elinde bulunan olanakları ve gücü kadın üzerinde bir baskı ya da pazarlık aracı olarak kullanır ve kadın üzerinde tahakküm kurarak istediğini elde etmeye çalışır. Sinemada statü tecavüzleri genel olarak patron-çalışan, ustabaşı-işçi, mekân sahibi-müşteri, gardiyan-mahkûm gibi roller üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır.

Ödeşme tecavüzünün temelinde erkeğin görece mağdur olduğu bir senaryo bulunmaktadır. Erkeğin iktidar alanının başka bir erkek tarafından ihlal edilmesiyle bir mağdur yaratılmış olur. Mağdur olan erkeğin toplumdaki itibarını ve gücünü koruyabilmesi için bir kısas durumu oluşturularak intikam alması gerekmektedir. Cezalandırmanın en etkili ve kolay yolu kadın bedeninden geçmektedir. Filmlerde bu tipteki tecavüz eylemlerinin kullanılmasının temel amacı, erkeğin şeref ve namus dogmalarına dokunarak mertliğin çizgileri üzerinden haz verici bir intikam motifi yaratmaktır.

Takas tecavüzü kadının bir meta gibi değerlendirilerek takas unsuru haline getirilmesini ve bedeninin bir ödeme aracı olarak kullanılmasını ifade eder. Bu tür tecavüzlerde erkek bir borç ilişkisini fırsat ilişkisi haline getirmektedir. Borçlu konumdaki kişi kadının ya kendisi ya da kocası olmaktadır.

Cezalandırıcı tecavüz türü tecavüzlerde erkeğin otoritesinin sarsılması ana nedendir. Filmin olay örgüsünde kadın genel olarak erkeğe karşı gelmekte, onun kararlarına rıza göstermemekte ve/veya erkeklik değerlerini sorgulayan küçük düşürücü ifadelerde ve tavırlarda bulunmaktadır. Erkeğin kadın tarafından küçük düşürülmesi

sonucunda erkeklik krizi tetiklemekte ve kadın erkek tarafından acımasızca ve şiddetli bir şekilde tecavüze uğramaktadır.

Seri tecavüz türünde temel motivasyon, kadına duyulan saf öfke ve bu öfkeyle uygulanan şiddetin getirdiği sadistik hazdır. Fail, gözüne kestirdiği kadını takip eder ve bedeninin bütününü ya da parçalarını röntgenleyerek derin bir cinsel haz duyar. Burada arzu nesnesi olan kadına duyduğu sadistik istek onu erekte eder. Ancak geçmişte yaşadığı travmalarının onda oluşturduğu algı onu kadından intikam almaya, cezalandırmaya ve/veya kirletmeye itebilir. Uyguladığı tecavüz de bunun bir yansımasıdır.

Eş tecavüzü türünün altında yatan temel motivasyon; ataerkil toplumlarda kadının, kocasının cinsel ihtiyaçlarını gidermek ve bu cinsel görevden zevk almakla yükümlü olarak görülmesidir. Bu nedenle erkek, istediği zaman, istediği yerde karısı ile ilişkiye girebilir ve rıza görüp görmediği ile ilgilenmez. Filmlerde bu tarz tecavüz sahnelerine çok fazla başvurulmaz. Çünkü aile yapısı toplumda kutsal addedilen bir konumdadır. Geleneksel ailenin iç işlerine çok karışılmaz ve aile içinde olanlar çok fazla dışarıya aktarılmaz. Nitekim incelenen filmlerde de 80'lere kadarki süreçte aile içinde gerçekleşmiş bir eş tecavüzü sahnesine rastlanmamıştır. Tespit edilen üç film ise 80 sonrası çekilen kadın odaklı filmlerdir.

Erkek ile kadın arasındaki ilişki boyutunun tam belirlenemediği ve iki tarafında kendini gerekçelerle savunduğu gri tecavüz türünde, kadının erkeğe gösterdiği yakınlığı erkeğin doğru algılayamadığı ya da alkol, uyuşturucu gibi kolaylaştırıcı ve zevk verici maddelerin yoğun kullanıldığı bir ortamda erkek ile kadının rasyonel kararlar veremedikleri durumlarda görülür.

Mağdurun Durumu

Türk sinemasının 1930-1950 yıllarını kapsayan erken döneminde kadınların giyim tarzı geleneksel olmakla birlikte özellikle Osmanlı dönemine ait kıyafetler tercih edilerek şekillenmiştir. 1950-1980 yıllarını kapsayan Yeşilçam dönemi filmlerde kadının giyim tarzı, dönemin modernleşme hareketi ve toplumsal dönüşümün etkisiyle şekillenmiştir. Genellikle bu dönemin kadını, batılı tarzda kalem etek-bluz, elbise gibi eşleştirmeler ile modern giyim tarzını temsil edecek biçimde yansıtılmıştır. 1990 -2000 yıllarının geç dönem ve günümüz sinemasında kadının giyim tarzı çağdaş tarz olarak görülebilecek moda olan kot pantolon, bluz, elbise gibi türler ile daha da çeşitlenmiştir.

Kadının giyim tarzının erkeği baştan çıkarıcı özellikte olması nedeniyle tecavüze uğradığı görüşü filmsel anlatılarda kendine yer bulur. Köylü kadının genellikle kadının iş yaparken gösterildiği sahnelerde vücudunun bazı parçaları ile dekolte verilmektedir. Kentli kadın ise köylü kadından farklı olarak genellikle zaten dekolte kıyafetler giymektedir. Ancak köylü kadının iş yaptığı esnada vücudunun bazı parçalarının teşhir edilmesi bir fantezi unsuru olarak görülür. Kentli kadının bedeninin teşhiri ise bedenin parçalanarak kameranın detay çekim yapması ile olur.

Filmlerde kurbanın kırmızı, pembe ve beyaz renk kıyafet veya aksesuar kullanımının ağırlıkta olduğu görülür. Kırmızı renk birçok kültürde cinsel arzuyu, tutkuyu, romantizmi ve gücü temsil eden sembolik anlamlara sahiptir. Pembe renk ise feminenlik ile ilişkilendirilen, gençlik, duygusallık, romantizm, sevgi, hoşgörü gibi özellikleri temsil eder. Beyaz renk, saflık, temizlik, masumiyet ile ilişkilendirilir.

Tecavüz sahnesi içeren filmlerde mağdurların yaşları dikkat çekici unsurlardan biridir. İncelenen filmlerdeki mağdur kadınların büyük çoğunluğunun 20'lerinde bekâr genç kadınlar olarak tasvir edildiği görülmektedir.

Erkek gözünde evli kadın sahipli kadın anlamı taşımaktadır. Bundan dolayı bekâr genç veya orta-yaşlı dul kadın sahiplenilmeyi bekleyen birer meta olarak görülür. Bekâr genç kadının cinsel anlamda deneyimsiz olması ve kızlık zarına sahip olması, onu erkek için cezbedici ve arzulanan bir konuma getirmektedir. Orta-yaşlı dul kadın ise erkek gözünde cinsel deneyimi olan ve bu nedenle başka bir erkeği daha kolay kabul edebilecek yapıda hafif kadın olarak görülmektedir. Bu görüşler erkeğin bekâr genç ve orta-yaşlı dul kadına karşı tecavüz etmede daha rahat davranmasını sağlamaktadır.

İzlenen filmlerde tecavüzlerin gerçekleştiği saatlerin tespit edilmesi amacıyla gündüz ve gece bağlamında incelenmiştir. Elde edilen veriler sonucunda filmlerde baskın olarak bir zaman dilimine yönelim olmadığı ve her iki zaman diliminin de birbirine yakın şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu durum, fail açısından tecavüz eylemine geçmede zaman diliminin önemli bir etmen olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Kadın için ise bu durum içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine göre değişebileceği gibi tecavüze uğrama tehdidinin her zaman var olduğu şeklinde algılanabilir.

İncelenen filmlerde ev hanımı, tercihen çalışmayan, işsiz veya birçok farklı meslek grubuna mensup kadının tecavüze/tacize uğradığı tespit edilmiştir. Bir kadının mesleğinin

kamusal alanda veya özel alanda oluşunun tecavüze maruz kalmasında etkili bir faktör olmadığı görülür. Failin davranışları, güç kullanma arzusu, karakteri veya saplantılarına bağlı olarak suç işleme eğiliminde olduğu ortaya çıkmaktadır.

Mağdur edilen kadının karakter özelliklerine bakıldığında; yaşı, mesleği, namusu, hanımefendiliği, erkeksiliği, statüsü, hafif meşrep olması, köylü/kentli olması veya özgür/bireysel olmasının birbirleri arasında fark yaratmadığı tespit edilmiştir. Ailesiyle yaşayan kadın da yalnız yaşayan kadın da tecavüz/taciz eylemine maruz kalmaktadır.

Tecavüzün Temsili ve Sonrası

Çalışma kapsamında filmler incelendiğinde 41 tecavüz sahnesine yer verilmediği, tecavüz sahnesinin gösterildiği 81 sahnenin estetize edildiği, 46 sahnenin estetize edilmediği tespit edilmiştir.

Şiddet olaylarının estetize edilmesi genellikle failin bakış açısıyla sunulurken bazı filmlerde mağdurun bakış açısıyla sunulduğu da görülür. Failin kurbanın bedenini tecavüz öncesi veya tecavüz anında seyrettiği ya da dikizlediği ana seyircinin de ortak edildiği sahneler yakın çekim, detay çekim, yapılarak pan ve tilt kamera hareketleriyle sunulur. Mağdurun bedenine yakın çekimler yapılarak parçalanması ile erkek izleyicinin haz duyması amaçlanır ve böylece beden nesne konumuna indirgenir.

Geniş açılı çekimin kullanıldığı sahnelerde bedenin teşhir edilmesi, ortamın ambiyansı ve kullanılan müzik diğer bir estetize etme araçlarıdır. Loş kırmızı ışık, mum ışığı, fail ve mağdurun gölgelerinin veya silüetlerinin ön plana çıkartılması gibi açılardan çekilen görüntülere yer verildiği görülür. Müzik ise bazen olay öncesinde bazen ise olay anında kullanılmaktadır. Olay anında genellikle müziğin ses tonunun yükseltildiği görülür. Genellikle erotik ve dramatik öğeler barındıran gergin veya slow müzik kullanıldığı tespit edilmiştir. Gergin müzik ile sahnede doruk noktaya ulaşmayı, seyircinin heyecan ve merak duygularını harekete geçirmeyi hedefleyen filmler, slow müzik kullanımında ise mağdurun yaşadığı durumu dramatize etmeyi veya seyircide duygusal tepkiler uyandırmayı amaçlamaktadır. Tecavüz öncesi mağdur ve fail arasında yaşanan kaçma kovalama sahnesinin bazı filmlerde slow motion tekniği kullanılarak veya hareketli kamera kullanılarak sunulduğu görülür. Böylece yine izleyicide heyecan duygusu harekete geçirilerek sahne estetize edilmektedir.

Tecavüze yer verilen filmlerde olayın gerçekleştiği mekanlara bakıldığında toplamda 30 farklı mekânın öne çıktığı tespit edilmiştir. Bu mekânlar toplulaştırılıp üç gruba ayrılarak incelendiğinde ortaya çıkan görünüm şu şekildedir: Faile ait mekanlar (ev-dükkân-araç-ahır) %56, mağdura ait mekanlar (ev-bahçe-tarla) %17 ve kamusal mekanlar (bahçe-ormanlık alan-tarla-sahil-göl-şelale-sokak kenarı) %27 oranında temsil edilmektedir. Buradan yola çıkarak hesaplandığında fail ve mağdura ait mekanlar özel alan olarak toplamda mekanların %73'ünü oluştururken, kamusal mekân % 27'sini oluşturmaktadır. Tecavüz olayı filmlerde toplumsal bağlamından koparılarak yani kurumsal ve kültürel desteği hiçe sayarak eksik biçimde sunulmuş, her an her yerde maruz kalınabilecek ve ne kadar mücadele edilirse edilsin kaçınmanın mümkün olmadığı, fail erkeğe her yerde rastlanabileceğine bağlı olarak bir suç olabileceği vurgulanmaktadır. Bu sunulma biçimi ile tecavüz, kadının her zaman tehdit altında hissetmesi gereken genellikle önlenmesi mümkün olmayan bir olay şeklinde tasvir edilmektedir.

Tecavüzün olay örgüsündeki etkisi incelendiğinde; Türk sinemasında hikâye anlatımında tecavüz olayına sıklıkla yer verildiği görülür. Ancak genellikle tecavüz olayı anlatının bütününe bakıldığında küçük bir detay olarak kalmaktadır. Film anlatılarında çoğunlukla erkeklerin mücadele alanı olan kadının tecavüze maruz kalması klasik anlatı sineması içinde düğümü oluşturan ve karakterleri harekete geçiren bir unsur olarak yer alır. Tecavüzün filmlerde karakterleri harekete geçiren bir unsur olmasından dolayı, senaryoya etken bir konumda yer aldığı tespit edilmiştir. Senaryoya etkisi önemli düzeyde olsa da kadının gerçek problemlerinin yansıtılmadığı stereotip şeklinde karakterize edildiği, tamamen erkek savaşının içerikten yoksun bir biçimde anlatıldığı görülmüştür.

Kolaylaştırma unsurları incelendiğinde, failin fiziksel güç kullanmaksızın tecavüz eylemini gerçekleştirmek amacıyla ilaç kullanarak durumu kolaylaştırma yoluna gidebildiği görülür. Failin amacı, kurban kişinin karşı koyma ve kendini savunma eylemlerini ortadan kaldırmaktır. Filmlerde genellikle tanıdığı, güvendiği bir kişi tarafından içkisine gizlice atılan ilaçların etkisini göstermesiyle baygın konuma gelen kurban tecavüze maruz kalmaktadır. Fail, mağdurun ilacın etkisiyle karşı koyamıyor olmasını rızaya dayalı bir ilişki gibi yansıtma eğilimine girer. Bunun karşısında mağdur kadın elinde yeterli delili olmadığı ve yaşadıklarını anlamlandıramadığı için adli mercilere başvurmakta çekinmektedir.

Tecavüz olayının anlatıda kullanılan araçlar aracılığıyla nasıl aktarıldığı incelendiğinde 129 olayda tecavüzün onaylandığı, 33 olayda onaylanmadığı tespit edilmiştir. Onaylama genellikle; tecavüze uğrayan mağdurun suskun kalarak hayatına akışında devam etmesi, hak arayışında bulunmaması, faili ile aynı evde/iş yerinde kalmayı sürdürmesi, olay sonrası kötü yola düşme, toplumsal normların etrafında şekillenen onaylayıcı söylemlerin kullanımı, tecavüz mitlerine olan inanç, fail ve mağdurun ailesinin namusun temizlenmesi düşüncesiyle karşılıklı yaptıkları anlaşmalar, mağdurun faile karşı olan ilgisini sürdürmesi, kadının yaşam tarzı, failin alkolün etkisinin ardına sığınarak tecavüz olayını hatırlamadığı veya istemsizce gerçekleştirdiği görüşü, mağdurun adli mercilere başvurduğunda yaşadığı ikincil mağduriyet, şeklindeki unsurların dikkate alınmasıyla ortaya konulmuştur. Teknik açıdan ise tecavüz olayının kurgu, kamera açıları, ortamın ambiyansı, kullanılan ışık, mekân, müzik gibi detaylar ile erotize edilerek durumun onaylandığı görülür.

Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı ve Mağdurun Suskun Kalma-Kabullenme Nedenleri ve Biçimleri

Çalışmaya konu olan filmler "Tecavüz Sonrası Mağdurun Hak Arayışı" alt başlığında incelendiğinde, 16 mağdurun yaşadığı tecavüz sonrası adli yollara başvurduğu, 135 mağdurun ise tecavüz sonrası sessiz kalıp durumu kabullendiği görülmektedir. Yine bu filmlerde genellikle bir intikam temasının işlendiği görülmektedir. Bu intikamlardan 6'sını mağdurun kendisi gerçekleştirirken 42'sini başkaları gerçekleştirmektedir. Başkaları tarafından gerçekleştirilen intikamların 8'ini kadın, 34'ünü ise erkek karakterler gerçekleştirdiği görülmektedir. Bunlar;

- 11 (%22) Mağdurun Kocası
- 7 (%16) Mağdurun Erkek Kardeşi
- 5 (%12) Mağdurun Sevgilisi
- 3 (%7) Mağdurun Babası 217
- 3 (%7) Mağdurun Ablası
- 2 (%5) Mağdurun Nişanlısı/Sözlüsü
- 2 (%5) Mağdurun Erkek Arkadaşı
- 2 (%5) Mağdurun Kız Arkadaşı
- 1 (%3) Mağdurun Platoniği

- 1 (%3) Mağdura Yabancı Birey
- 1 (%3) Kadın Polis
- 1 (%3) Mağdurun Kayınpederi
- 1 (%3) Mağdurun Oğlu
- 1 (%3) Mağdurun Yengesi
- 1 (%3) Mağdurun Annesi

Film anlatılarında tecavüz olayı üzerinden bir intikam alma sürecinin işlendiği görülür. Bu temaya genellikle dramatik ve duygusal açıdan etkiyi arttırabilmek amacıyla melodram türündeki filmlerde erkeklerin "namus temizleme" (erkekliğini kurtarma ve yeniden inşa etme) anlayışı üzerinden aralarındaki mücadeleyi başlatan unsur olarak yer verildiği görülmüştür. Tecavüz intikam teması altındaki tüm bu anlatı çeşitlerinde filmin ana çatışma noktasını intikam alma duygusu oluşturur. Genellikle toplumsal mesaj verme ve dikkat çekme amacı taşınmadığı tespit edilmiştir.

Kadının intikamının eş, sevgili, kuzen, baba, ağabey gibi bir erkek tarafından alındığı durumlar bir tür toplumsal kahramanlık hikâyesi olarak sunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerine göre zayıf ve korunmaya muhtaç karakterler olarak temsil edilen kadınlar, her daim güçlü, cesaretli ve koruyucu erkeğin kahramanlık alanını oluşturan en önemli unsurdur. Erkeğin mutlak otoritesi ve koruması altındaki kadının 218 tecavüze maruz kalması karşısında erkeğin mağdur kadından veya tecavüz failinden intikam almaya çalışmasının temel nedeni, kadının bedenine bir zararın gelmiş olmasından değil, kadının sahibi olan erkeğin namusuna gelecek zarar nedeniyle olmuştur.

Bu intikamın bir başka kadın tarafından alındığı durumlarda ise namus olgusu ele alınmaz. Burada yansıtılanın, bir tür kadın dayanışması olarak algılanabileceği gibi fail ile ilişkili olan kadının kendi öfkesini dindirme aracı olarak da değerlendirilebilmektedir.

Adli mercilere başvuru durumu değerlendirildiğinde; filmlerde genellikle yabancı kişiler tarafından, tecavüz mağduru kadının evine zorla girilerek veya kaçırılarak yaşanan tecavüz olaylarında adli yola başvuru yapıldığı görülür. Tanıdık tecavüzlerinde adli yola başvurulmamasının nedeni mağdurun yakın çevresi tarafından veya kurumsal otorite karşısında daha az inandırıcı bulunacağı ve ikincil bir mağduriyet yaşayacağı görüşünden kaynaklanmaktadır. Polis, avukat ve/veya mahkeme tarafından küçük düşürücü

sorgulamalar yapılarak kişiliğine saldırıda bulunulması sonucunda suçlu duruma düşeceği korkusu ve toplumun suçlayıcı yaklaşımı mağdurun adli makamlara başvurmamasının temel sebeplerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Mağdurun Suskun kalma kabullenme nedenleri ve biçimleri tablosunu değerlendirecek olursak;

Adli makamlara başvurma oranı çok düşük iken mağdurun suskun kalma/kabullenme durumu çeşitli nedenler ile filmlerin neredeyse tamamına yakınında öne çıkar. Maruz kalınan eylemin yarattığı etki filmlerdeki her mağdur karakterde farklı bir etki yarattığı görülmektedir. Ele alınan filmler mağdurun suskun kalma nedenleri üzerinden incelendiğinde 13 farklı değişkenin kullanıldığı görülmektedir. Bunlar:

- 66 (%46) Çaresizlik/Savunmasızlık
- 16 (%11) Toplumsal Dışlanma
- 13 (%9) Travma
- 12 (%8) Failine Aşık Olması veya Failin Kocası/Sevgilisi Olması
- 12 (%8) Mağdurun Öldürülmesi
- 8 (%6) Tehdit ve Korku
- 6 (%4) Mağdurun Yakınlarını Korumak İstemesi
- 4 (%3) Mağdurun Kendini Suçlaması
- 3 (%2) Sebep Bilinmiyor
- 2 (%1) Son Sahne Olması Nedeniyle İşlenmez
- 2 (%1) Mağdurun Umurunda Olmaması
- 1 (%1) Mağdurun Kendisini Borçlu Hissetmesi

Bu değişkenler haricinde suskun kalma sebebinin bilinmemesi ve filmin son sahnesi olduğu için işlenmemesi gibi değişkenler de tespit edilmiştir. Ancak bu değişkenlerin neden ve sonuçlarına anlatıda yer verilmemesinden dolayı değerlendirilmeye alınmamıştır.

Çaresiz/savunmasız hisseden mağdurda birkaç çeşit kabullenme şekli olduğu görülür. Mağdurun duygularını yok sayarak hayatına devam etmesinin altında yatan temel sebep, mağdurun hayatta tutunabileceği, umut bağlayabileceği bir çıkış yolunun olmadığını düşünmesidir. Mağdur hayat içine yalnız bir şekilde yansıtılmakta ve

sığınabileceği bir yakına ya da aileye sahip değildir. Bunun verdiği çaresizlik ile yapabileceği bir şeyin olmadığını düşünmektedir. Çaresiz mağdur kadın, toplum tarafından kabul görmemesinin yarattığı kenara itilmişlik nedeniyle kötü yola düşebilmektedir. Bu anlatıda kahraman erkek devreye girer ve kadın için bir çıkış yolu olarak sunulur.

Tehdit edilme ve bunun yarattığı korku mağdurun suskun kalma sebeplerinden bir diğeri olarak görülür. Tehdidin mağdurun doğrudan kendi hayatıyla ilgili olmasının yanında sevdiklerine zarar verme şeklinde de olduğu görülür.

Toplumsal baskı, dışlanma ve stigma genellikle yanlış inançlar, cinsiyetçi bakış açısı ve kültürel normların hâkim olduğu toplumlarda ortaya çıkar. Mağdur kadının toplumun vereceği reaksiyondan çekinmesi nedeniyle yaşadığı travmatik olayı görmezden gelip hayatına devam etmekten başka çaresi kalmaz. Yaşananlardan dolayı kendini suçlar. Çünkü toplumun namus algısına göre kadın evlenene kadar ailesine, evlendikten sonra ise kocasına aittir ve bu yapı kadının kızlık zarının evlenene kadar korunması üzerine kuruludur. Bu nedenle kadın tecavüze uğradığında suçsuz olsa da bedenine sahip çıkamadığı gerekçesiyle toplumun gözünde namussuzdur. Hayatına akışında devam edemeyen tecavüz mağdurunun suçlanma korkusu veya utanç duygusu sonucunda başına gelebilecek diğer seçenekler ise, ruhsal durumun bozulması, intihar etme, kötü yola düşme, faili ile evlenme, öldürülme gibi sonuçlardır.

Bazı durumlarda ise mağdurun, uğradığı tecavüz sonrası tepki vermeyerek hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam ettiği görülmektedir. Böyle durumlarda kadın hayatında yaşanan olumsuzluklar ve toplum baskısının yarattığı bıkmışlık karşısında kendi bedenini hiçe sayar ve bir et parçasından fazla görmez. Bu boş vermişlikle yaşadığı bütün bedensel şiddete ve cinsel olaylara karşı tepkisiz kalır.

Filmlerde tecavüze maruz kalan mağdurun hayatına kaldığı yerden devam ettiği durumlar tespit edilmiştir. Bu gibi durumlar filmlerde sadece bir kırılma anı olabildiği gibi filmin önemsiz bir detayı olarak da yer alabilmektedir.

Araştırmada elde edilen tüm bu bulgular incelenip yorumlandığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmaktadır.

Sinemanın tarihsel süreci mercek altına alındığında cinsel şiddetin tasvir edildiği birçok filme rastlanır. Bunların içerikleri irdelendiğinde; özgür bir hayat yaşayan

kadınların aşağılanarak hak ettiğini bulduğu görüşünün hâkim olduğu, mağdurun/kurbanın suçlanarak toplumdan dışlandığı, cinsel obje konumuna indirgendiği, değersizleştirildiği, önemsizleştirildiği ve yaşadıkları travmanın yok sayılarak inkâr edildiği hikâye anlatımlarının olduğu görülür. Bu tarihinin büyük bir kısmında sinema, erkeklerin güçlü ve varlıklı olarak tasvir edildiği, kadınların ise güçsüzleştirilerek şiddet ve seks arasındaki sınırların bulanıklaştırıldığı bir alana hapsedilerek aktarıldığı toplumsal olarak işlevsiz ilişkilerin sahnelendiği bir temsil aracı olarak görülebilir.

Toplumların erkek ve kadına biçtiği roller çerçevesinde aralarındaki ilişki değerlendirildiğinde, erkeğin mutlak güç olması, iktidar konumunda yer alması ve beraberinde kadını denetleme aracı olarak şiddete başvurması film anlatılarında doğal kabul edilmekte ve meşrulaştırılmaktadır. Erkek, şiddet yoluyla toplumsal konumunu güvende tutmaya çalışmakta ve kadın üzerinden kendi iktidarını korumaktadır. Toplumdaki erkek egemen söylemi yeniden üreterek şiddetin normalleştirilmesini sağlayan sinema filmleri, kadının ikincil konumunun pekiştirilmesinde aktif bir rol almaktadır. Seyirlik bir görsele dönüşerek tüm çıplaklığıyla yer verilen şiddet olayları, izleyicinin duyarsızlaşmasına veya ilgisini sürekli hale getirerek izlediğinden haz duymasına neden olmaktadır.

Kurban kadının, çeşitli uyuşturucu maddeler aracılığıyla fail tarafından bayıltılarak zor kullanmaksızın kandırılmasıyla ya da zihinsel olarak durumu anlamasının mümkün olmadığı durumlarda onayının alınamayacağı durumlarda failin tecavüz eylemini gerçekleştirdiği görülür.

Filmlerde kadın; arzulanan, bakılan, sessiz, pasif, fedakâr, namuslu, ezik özelliklerde karakterize edilirken, cinselliğini bastıran kadın; ideal/iyi/namuslu kadın, cinselliğini özgürce yaşayan kadın ise kötü/uygunsuz kadın olarak yansıtılır. Erkek ise arzulayan, bakan, harekete geçen, sevdiği kadın/ailesi için her şeyi yapabilen ve şiddetin merkezi olarak karakterize edilir. Kahramanlık, genellikle erkekliğin alanıdır. Kadın karakter, başrol olsa dahi, erkeğin hegemonyasında ve özel alanında arka planda kalır. Toplumdaki ikincil konumunu pekiştiren filmlerde kadın, kendi özelliklerini yitirmiş, erkeklerin hikayesinin bir parçası olmaya itilmiştir. Klasik anlatı sinemasında kadın, kısıtlı ve tek tipleştirilen rollerde, erkeğin mücadele alanı olmaya mahkûm edilmiştir. Kadının filmlerde var oluşunun şiddet ve tecavüz sahnelerine bağlı kalması, kadınların

bu durumdan rahatsız olmadığı yönündeki erkek egemen düşüncenin yansımasıdır. Tecavüz filmlerinde odaklanılan nokta genellikle olay (tecavüz) yerine tepki (intikam) olmaktadır. Bu noktada erkek seyircinin hayali bir katılım gerçekleştirerek kurbanla özdeşleşim kurduğu öne sürülebilir. Ancak bu tarz filmler bir genelleme ile değerlendirildiğinde çıkış noktalarının bir veya birden fazla tecavüz eylemi ile tetiklenen ve mağdurun kendisi veya onunla bağlantılı kişi ya da kişilerin aldığı/alacağı intikam ile şekillenmektedir.

Tecavüz sahnelerinde, mağdurun olaya bakışının kullanılmadığı ve onun gözünden gösterilmediği gibi izleyicinin, mağdurun yaşadıklarını anlaması ve ona hak vermesini sağlayabilecek herhangi bir bakış açısı da kullanılmamaktadır. Genellikle filmlerde failin duyduğu haz öğesine vurgu yapılması, mağdurun çektiği acıdan daha çok öne çıkmaktadır. Sahne düzeni, genellikle kadının yaşadığını hak ettiği yönünde algılanmasını sağlayacak şekilde oluşturulmaktadır. Hatta öyle ki, aslında tecavüzün kadına çok da zarar vermediği, ikili ilişkilerin normal bir parçası olabileceği algısı yaratılır. Bazı filmlerde, tecavüze maruz kalan kadının bakireliğini kaybetmesi sonucunda; güçlenen, korkusuz, başkaldıran bir kadın olarak maddi güce sahip olma, ünlenerek şöhret olma gibi kazanımlar elde ettiği şeklinde temsil edilmesi ve tüm bunları tetikleyenin tecavüz olması sorunlu bir anlatı türü olarak görülür.

Tecavüzün sinemada erotikleştirilmesi, erkeklerin arasında bir eğlence unsuru olarak sunulması, haklılaştırılması, sebepsiz yere ve rastgele arka planı olmaksızın gerçekleşebilmesi, kadınlar üzerinde bir korku yaratma amacı taşımaktadır. Neden sonuç etrafında şekillenmeyen tecavüz veya cinsel saldırı olayları, her an, her yerde, zaman, mekân fark etmeksizin gerçekleşebilecek bir olay olarak anlam kazanmaktadır.

Kadının, tecavüze/tacize maruz kalmaması için gece olmaması gereken bir yerde bulunması, yeterince temkinli davranmaması, sokakta değil evinde olması, yalnız gezmesi, yüksek sesle gülmesi ve fazla mutlu olması, dekolte kıyafet giymesi şeklindeki görüşe film anlatılarının uymadığı görülmüştür. Bu unsurlar, saldırıya yol açan ve meşrulaştıran toplumsal bakış açısını ortaya koymaktadır. Ancak tecavüz mitlerinin yer aldığı senaryo örnekleri dışında da tecavüzün kaçınılmazlığı ortaya konmaktadır. Tecavüz kurbanının genç, orta yaşlı ve yaşlı, esmer, sarışın, renkli gözlü vb. herhangi bir fiziksel özelliğe sahip olarak tek tipleşen bir profil çizmediği, yaş, meslek gibi herhangi bir

özellikle bağlantılı bir suç olmadığı ortaya konmuştur. Ancak her ne olursa olsun ataerkil toplumun normlarını benimseyen erkek izleyicilerin, izledikleri filmlerde yaşanan olayı gerçek gibi algılamama ve kadını suçlayarak yaşadıklarının sorumlusu tutma eğilimi her zaman bulunmaktadır. Tecavüzün, erkek egemen toplum anlayışından destek bulan toplumsal bir sorun olarak kavranması yerine, bireysel bir sapkınlık ve suç olarak ele alınması, tecavüze uğrayan kurbanın mağduriyetine olan yaklaşımı da değiştirmektedir. Mağdurun yaşam şekli ile davranışlarının tecavüze neden olduğu, mağdurun davranışlarıyla faili kışkırttığı, mağdurun temkinli davranmadığı gibi savlarla tecavüz mitlerinin ortaya çıkması ve bu mitlerin tecavüzün altında yatan toplumsal boyutları örtmek için kullanılan bir araç haline gelmesi temel sorunlardan biri olmaktadır.

"Kuyu" filmi ile mağdurun, yaşadıklarının intikamını almasına rağmen erkeğin, sahip olmak adına bir mülk olarak gördüğü kadına tecavüz edebileceği görüşü bir kesimde karşılık bulurken, "Fatmagül'ün suçu ne?" filmiyle kadın bedeni üzerinde erkeğin, sarhoşken istediğini yapabilme hakkına sahip olabileceği şeklindeki zihniyet karşılık bulmuştur.[33] Olayın alkolün etkisiyle tetiklenmesi, sıradan bir kontrol kaybı gibi veya normal olmayan özelliklerdeki psikopat ruha sahip insanların bir çeşit hastalığı olabileceği şeklinde yansıtılması tecavüz olayının doğru algılanabilmesi açısından yanıltıcı olmaktadır. Fatmagül'ün olay öncesi üzerine hangi kıyafet olduğu, yalnız başına ıssız bir koyda olmaması gerektiğine kadar tecavüzü hak edip etmediği uzun süre tartışılmıştır. İffet filmi ile izler kitlenin, tecavüz eylemine bakış açısı aşk adı altında normalleştirilerek kabul edilebilir düzeye çekilmeye çalışılmıştır. Aşkın ardına sığınan tecavüzde, erkek ve kadının arasındaki ilişkinin karşılıklı olmasına bakılmaksızın, bazen sahiplenmek amacıyla, bazen ise aralarındaki duygusal bağın kullanılarak kadının kandırılması ile erkeğin, kendi çıkarı doğrultusunda hareket etmesi durumu yaşanır. Bu gibi sorunlu anlatılar aracılığıyla, toplumun etkilenerek sık yaşanan tecavüz olaylarını normalleştirme eğiliminde bulunması mümkün olmaktadır. Her dönem film anlatılarında kendine yer bulan tecavüze uğrayan kadın hikayeleri, izleyicinin ilgi alanında olmayı sürdürmüştür. Ticari kaygılar nedeniyle para kazanmanın garanti veren aracı ve temel anlatı unsuru olarak tercih edilmiştir.

[33] İffet ve Kenarın Dilberi filmleri failin sarhoşluğun ardına saklandığı diğer filmlerdir.

Şiddet tasvirlerinin bu kadar yaygın kullanılmasının nedenleri ve bu tasvirlerin bazı izleyici isteklerini nasıl karşıladıklarına dair hususlar muallak durumdadır. Eğlence endüstrisinin ürünleri olan şiddet içerikli TV yayınları, filmler ve oyunlar önemli gelir kaynakları arasında gösterilebilir. Ancak bu ürünler üzerinden endüstriye eleştiriler üretmek yerine kitlelerin şiddet içerikli bu ürünlere yönelik büyük eğilimler göstermesinin nedenlerinin irdelenmesi daha önemlidir. Bu irdelemelerin akabinde ortaya çıkan en önemli sonuç ise, şiddetin sattıran bir ürün olarak işe yarıyor olmasıdır. Bu nedenle cinsellik içeren şiddet tasvirlerine karşı duyulan istek, toplumsal normlardan sapmaktan çıkmış ve toplumsal normun kendisi haline gelmiştir.

Filmlerin bazılarının temasında, şiddetin uygulanmasının çeşitli gerekçeleri olmaktadır. Bu gerekçeler, iyiyi temsil eden kurtarıcı kahramanın inşasını sağlamaktadır. Kahraman, öncesinde intikam ve öldürme eyleminde bulunmak için tahrik ve istismar edilmektedir. Tecavüz olayında ise kötü karakterin inşası söz konusudur. Bu karakterin yapabileceği kötülüklerin hangi boyutta olduğu ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Her iki durumda da seyirci, şiddet veya tecavüz eylemi sonrasında adaletin tecelli etmesinden kaynaklı mutlu bir son ile duygu salınımını gerçekleştirir. Kadın, ona sahip olmak isteyen bir erkeğin denetimine girmekten kaçtığında ve cinsiyet kalıplarının dışında davranışlarda bulunduğunda cezalandırılmaktadır. Bu anlatı türü, kadın izleyiciye korku vermekte, çaresizlik duygusunu arttırmaktadır. Diğer izleyicilerin ise "iyi oldu, layığını buldu" veya "normların dışına çıktığı için başına ne gelirse hak etmiştir" şeklinde her zaman kadını suçlamaya meyilli duygu ve düşüncelerini pekiştirmektedir.

Sinemada dramatik çatının genellikle zengin-fakir, namuslu-namussuz, iyi-kötü gibi zıtlıklar üzerine inşa edildiği görülür. Filmlerde tecavüz edenlerin genellikle üst sınıftaki erkekler olması, "şiddet, alt sınıftan eğitimsiz ve yoksul insanların işidir" ideolojisini ve toplumsal yargıyı desteklemediğini ortaya koyar. Tecavüz olayının, failin ve mağdurun temsil edilmesi gerçeklik ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde karakterlerin gerçek ile birebir olarak uyuşmadığı tespit edilmiştir. Güç kullanma, kavga etme, silah kullanma gibi eylemler ile genellikle erkekler arasında uygulanan şiddet, alt sınıf erkeğine ait iken, üst sınıf erkeği şiddeti psikolojik ve cinsel şiddet aracılığıyla kadına tecavüz ederek gerçekleştirmektedir. Üst sınıf erkeği konumu nedeniyle her şeyi elde edebileceği algısına sahiptir. Bu sahip olabilecekleri arasında kadın bedenide dahildir. Üst sınıf erkeği, genellikle alt sınıftan kadınları elde etmek amacıyla tecavüz

eylemini gerçekleştirerek para ve güç sayesinde işledikleri suçu kapatabilmeyi başarmaktadır. Üst sınıf erkeğinin işlediği suç genellikle yanına kalırken, aynı suç karşısında alt sınıf erkeği cezasını çekmektedir.

Filmlerde günlük yaşamlarında toplumsal dışlanmaya uğrayan mağdurların, iş veya barınacak yer bulmak gibi zorluklar yaşadıkları, özsaygı kaybı, olumsuz yaşam koşulları, soyutlanma, yalnızlaşma gibi sorunlarla karşılaştıkları görülmektedir. Mağduru/kurbanı utandırma alışkanlığının, toplumda derin kökleri olan bir durum olduğu ve bu durumun mağdurun/kurbanın suçu kendinde araması gerektiğini öğrettiği gözlemlenmektedir. Toplumsal değer yargıları ve inanışlar "kol kırılır yen içinde kalır", "kocandır döver de sever de", "kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin" gibi söylemler aracılığıyla kadının üzerinde bir baskı oluşturmakta ve yaşadığı şiddeti anlatamamasında önemli bir neden olmaktadır. Filmlerde tecavüze maruz kalan kadının, adli mercilere şikâyette bulunmak yerine suskun kalmayı tercih ettiği görülür. Bunun toplumsal dışlanma/damgalanma, ikincil mağduriyet yaşama korkusu, namusunu koruyamadığı görüşünü benimseyen kadının çaresiz hissetmesi, sevdiği adamı koruma arzusu gibi sebepleri olmaktadır. Kadına toplumsal rolde, yaşadığı her ne olursa olsun sükunetini koruma, erkeğini bırakmama, evliliğine, aşkına sahip çıkma, gereklilikleri uygun görülür. Namusunu koruyamadığı gerekçesiyle toplum tarafından suçlanmaktan korkan kadın, susma yolunu seçer. Tecavüz burada önemsiz bir detay olarak kalır. Mağdur kadın tecavüzden utanç duyar ancak erkek yaptığından gurur duymaktadır. Çünkü erkek için cinsellik tabu değil bir ihtiyaçtır ve tecavüz eyleminde bulunmasının nedeni de güdülerini kontrol edememesinin bir sonucudur. Kadının verdiği tepkiler bu nedenle erkek tarafından anlam bulmaz çünkü ataerkil sistemde kadının cinselliği de dahil her şeyi erkeğe aittir. Erkeğin kadın üzerindeki iktidarının doğal kabul edilmesinden dolayı, zor kullanması suç değil hak olarak görülmesini mümkün kılar.

Şiddet ve ölüm barındıran içeriklerin sürekli izlenmesi, bireyde hissizlik ve yabancılaşma duygularını pekiştirmekte ve giderek hâkim duygular haline getirmektedir. Özellikle çocukluktan itibaren erkeklere; namusunu (çevresindeki kadınları), vatanını koruması gerektiği, bu değerler uğruna ölmeyi ve öldürmeyi göze alması gerektiği seklindeki dikte edilen koşullanmalar üzerinden kişiliğini inşa etmesi sağlanır. Ataerkil zihniyetin bir ürünü olan bu davranış biçiminin bir uzantısı da kadınların, uğradığı şiddetin meşrulaştırılmasıdır. Kadınların uğradığı her türlü şiddet ve taciz ise günlük

hayatın bir parçası gibi olmakta ve erkeğe kodlanan çarpık değerlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Sinemanın erkek egemen kökenine karşı kadının konumlandırılması ve geleneksel kodları sorgulayıcı bir sinema dili kullanılması, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması açısından önemli bir unsurdur. Filmlerde yer verilen tecavüz olayları hakkında toplumsal bakış açısı onaylayıcı ve güçlendirici şekilde yönlendirebileceği gibi değiştirmek veya düzeltmek de olasıdır. Gerçek hayatta var olan tecavüz sorununun filmlerde yer alması engellenemeyeceği gibi önemli olan, anlatıda nasıl yansıtıldığıdır. Tecavüzün bir saldırı olduğunun vurgulanması, mağdurda nasıl etkiler yaratabileceği, failin cezalandırılması gerektiği gibi etmenlere değinilmesi, toplumsal bakış açısına önemli ölçüde etki edecektir. Tecavüzün cinsel bir suç olmasına karşın filmlerde, suçun ayrıntılarına yer verilmeden bir vahşet olduğu gerçeğinin yansıtılması, olayın nasıl olduğunun değil, neler yapılması gerektiğinin vurgulanarak olumsuz yönlerin öne çıkartılması gerekirken olay anının uzun ve ayrıntılı bir şekilde sahnelenmesi gereksiz görülmektedir. Çünkü tecavüzün, ruhsal ve fiziksel travmatik etkisinden uzaklaşılması, olayın sıradanlaştırılma riskini taşımaktadır. Tecavüzün duygusal ve fiziksel bir sonucu yokmuş gibi sunulması, kadınların cinsellik anlayışının bu yönde olabileceği, sadece naz yaptığı için yanaşmadığı şeklindeki görüşü pekiştirerek; erkeklerin, cinsellikten normal olmayan beklentilere sahip olmasına neden olmaktadır. Bu beklentinin oluşmasında, “sende bana bayılıyorsun, biliyorum” “bir kere tadına bakınca hep isteyeceksin”, “naz yapma” gibi söylemlerin de etkisi olmaktadır.

Filmlerde sorunlu bir anlatı olan tecavüz, hoşa gidebilecek, arzulanabilecek bir durum gibi yansıtılmasa bile sonrasında mağdurun, “yapacak başka çarem kalmadı hiç değilse failim ile evlenip namusumu kurtarayım, hatta ona âşık olayım” gibi bir algıyla hareket etmesi, toplumdaki değiştirilmesi gereken yanlış tutumların aslında doğru olduğu yanılsamasını oluşturur. Maruz kalınan tecavüz olayı ile kadının, ruhsal ve fiziksel olarak yaşadığı travmanın ne denli korkunç olduğunun yansıtılması yerine, kirlendiğinin ve namusunu kaybetmesinin korkunç bir durum olduğunun vurgulanması, sorunlu bir anlatı biçimidir. Aksine tecavüz, temizlenmesi gereken bir unsur değil; onarılması gereken travmatik bir durumdur. Tecavüz faillerinin, yasal olarak ceza alması ile toplumdaki kirli bakış açılarının, kültürün ve vicdanın temizlenmesi gerekmektedir.

Tecavüze maruz kalan kadın imgesinin sinema filmlerinde yaygın kullanılması, temsili bakımından bir eleştiri getirme amacı taşısa da, (Arabesk, madde 438) şiddete uğramış kadın temsilini yinelemektedir. Böylece eril söylemleri, toplumsal cinsiyet ve tecavüz mitlerini tekrar ederek yeniden üretilmesine imkân vermektedir. Gelenek-görenekler, bekaret, namus, ensest, hizmetçilik, erkek egemen toplum yapısı, evlilik, baskıcı aile yapısı, çalışan kadın gibi temaların yer aldığı filmlerin anlatılarında kadına yönelik olarak; eril dilden uzak bir senaryo yapısının kurulmasının yanında kamera açıları, kurgu, ortamın ambiyansı, ışık, ses ve müzik kullanımı gibi etmenlerin temsilinde de onaylayıcı kullanımdan arındırılması gerekmektedir. Kullanılacak farklı temsiller ile eleştirel bir yaklaşım getirilerek toplumun baskı ve denetim araçlarının işleyişinin şekillenmesi sağlanacaktır.

Filmlerde tecavüz konusuna yer verilmesi, stigmanın oluşmasında etkili olabileceği gibi cinsel şiddete dair sahnelerin estetize edilerek ilgi çekici bir biçimde sunulması, toplumu ve bireyleri yanlış yönlendirme ve yanlış bilinç oluşturma konusunda problemli bir konuma itebileceği dikkate alınmalıdır. Tecavüz gibi birçok türü bulunan ciddi bir konunun sinemada yer alması, etik, yasal ve toplumsal düzenlemeler ile şekillenmektedir. Ülkenin hukuki düzenlemeleri ve toplumsal değer normlarına uygun olarak film anlatılarının inşa edilmesinin sorumluluğu, yönetmen ve yapımcıya aittir. Toplumun hassasiyetlerine dikkat edilmesi ve yaşanan mağduriyetlerin abartılmaması koşuluyla, tecavüz temalı içeriklerin ele alınması önemlidir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.

Acar, B. (2021). *Türkiye'de 1980'ler ve 2000 Sonrası Medyada Tecavüz Kültürü ve Kadın Hareketi: İffet ve Fatmagül'ün Suçu Ne Örnekleri.* (Dönem Sonu Ödevi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Adıgüzel, İ. B. (2019). *Tecavüze Maruz Bırakılan Kadınların Tecavüz Sonrası Yaşam Deneyimleri.* (Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Akbulut, İ. (2003). "İslam Hukukunda Suçlar ve Cezalar". *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, *52*(1), 167-181.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları.* (Z. Atam, Trans.). İstanbul: Doruk.

Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema.* (R. Ünal, Trans.). İstanbul: Öteki Yayınları.

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme.* (R. Öğdül, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, C. (2022). *Modern Porno Sektöründe Metalaştırılan Beden ve Eril Şiddet*. Wannart. https://wannart.com/icerik/35412-modern-porno-sektorunde-metalastirilan-beden-ve-eril-siddet

Avcı, S. (2019). *Gebelikte Aile Içi Şiddetin Kortizol Hormon Salınımı ve Yenidoğana Etkisi.* (Doktora Tezi), Ankara: Hasan Kalyoncu Üniversitesi.

Bağır, M. (2018). "Aristoteles'in Mimesis ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film Incelemesi: Dogville". *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Dergisi*(2), 36-55.

Barlas, N. (2022). *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Yayınları.

Başbakanlık Kadın Statüsü Genel Müdürlüğü (2009). *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile Içi Şiddet Araştırması* (9751944988).

Baudrillard, J. (2004). *Tam Ekran* (B. Gülmez, Trans.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baysal, B. (2019). *Haksız Fiil Hukuku*. İstanbul: Oniki Levha Yayıncılık.

Berktay, F. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bhasin, K. (2015). *Toplumsal Cinsiyet: Bize Yüklenen Roller* (K. Ay & Z. Sarıhacıoğlu, Trans.). İstanbul: Kadav Yayınları.

Biryıldız, E. (1993). "Şoför Nebahat mi Olalım, Küçük Hanımefendi mi?", *Marmara İletişim Dergisi*(4), 5-18.

Bohner, G., Danner, U., Siebler, F., & Samson, G. (2002). "Rape Myth Acceptance and Judgments of Vulnerability to Sexual Assault: An Internet experiment". *Experimental Psychology*(49), 257-269.

Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. İstanbul: Bağlam.

Brownmiller, S. (1984). *Cinsel Zorbalık: Irza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi*. İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

Büyükdüvenci, S., & Öztürk, R. (2007). "Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayışı". *Felsefe Dünyası,* (46), 45-49.

Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö., Demirel, F., Karadeniz, Ş., & Kılıç-Çakmak, E. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Byers, E. S. (1996). "How Well Does the Traditional Sexual Script Explain Sexual Coercion? Review of a Program of Research". *Sexual Coercion in Dating Relationships,* (8), 7-25.

Cam, O., & Cuhadar, D. (2011). "Stigma Process and Internalized Stigma Among Individuals With Mental Illness/Ruhsal Hastalığa Sahip Bireylerde Damgalama Süreci ve İçselleştirilmiş Damgalama". *Journal of Psychiatric Nursing*, 2(3), 136-140.

Can, İ. (2018). "Teşhir Toplumu: Kavramlar, Kuramlar ve Pratikler". *Sosyoloji Divanı,* (11), 9-26.

Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dahlberg, L. L., & Krug, E. G. (2002). "Violence - A Global Public Health Problem". *The World Report on Violence and Health*, 1-22.

Derrida, J. (1982). *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.

Dönmez, B. (2011). "Katharsis Fenomeninin Arabesk Özelindeki Görünümü". *J-Human Science*, *8*(2), 228-249.

Er, E. (2006). *Sinemada Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz: Doksanlı Yıllar Ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet Ve Tecavüz Filmleri,* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Ege Üniversitesi.

Erkan, Ü. (2018). Sinemada gözetleme ve gözün temsiliyeti. In Y. Yıldırım (Ed.), *Sosyoloji Yazıları*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Godenzi, A. (1992). *Cinsel Şiddet: Yaşayanların Yaşatanların Anlatımlarıyla,* (S. Kurucan-Coşar & Y. Coşar, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gölge, B., & Yavuz, M. F. (2007). "Cinsel Saldırı Olgularının Suç Motivasyonuna Göre Sınıflandırılması". *Adli Tıp Dergisi*, *21*(2), 11-19.

Gross, A. E. (1978). "The Male Role and Heterosexual Behavior". *Journal of Social Issues*, *34*, 87-107.

Gürses, N. (2010). "Televizyonun Görselleştirme Sürecindeki Görüntüsel Anlatım Öğeleri". *Art-e Sanat Dergisi*, *3*(5), 1-20.

Hacettepe Üniversitesi (2014). *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile Içi Şiddet Araştırması*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi

Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications.

Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Helping Survivors of Sexual Abuse & Assault. (2023, 9 Ağustos 2023). *Types of Sexual Violence*. https://helpingsurvivors.org/types-of-sexual-violence/

James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. Henry Holt.

Jewkes, R., Sen, P., & Garcia-Moreno, C. (2002). "Sexual Violence". *World Report on Violence and Health*, 147-182.

Joint United Nations Programme on HIV and AIDS (2015). *UNAIDS Terminology Guidelines*.

Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi*. Ajans Tümer Yayınları.

Kancı, T. (2015). "Türkiye'de Eğitim, Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Noktaları". In S. Coşar & A. Özman (Eds.), *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: İletişim Yayınları.

Kotaman, A. (2009). "Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam'dan Beyazcama". *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*(27), 351-366.

Künüçen, H. (2001). "Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine". *Kurgu Dergisi*(18), 51-64.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Madsen, P. (2012). Put Your Attention on Sexual Arousal, Not Orgasm. *Psychology Today*. https://www.psychologytoday.com/us/blog/shameless-woman/201212/put-your-attention-sexual-arousal-not-orgasm

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Trans.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Mascelli, J. V. (1998). *Five C's of Cinematography*. Silman-James Press.

Mehrhof, B., & Kearon, P. (1973). "Rape: An Act of Terror". *Radical Feminism*, 228-233.

Meşe, G., & Güzelgün, G. G. (2016). *Cinsel Saldırganlığa İlişkin Modern Mitler içinde Erkek Kimliğinin Değişmeyen Halleri*. Ankara: Nobel Yaşam.

Mevzuat Bilgi Sistemi (2020). *5237 sayılı Türk Ceza Kanunu 102. ve 116. Maddesi*.

Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur* (E. Yılmaz, Trans.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Mullen, M. (2018). "Rape by Fraud: Eluding Washington Rape Statutes". *Seattle University Law Review*, *41*(3), 1035-1052.

Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism :Introductory Readings* (2009 ed., 711-722). Oxford University Press.

Nagel, J. (2000). "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun Inşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik". In A. G. Altınay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (pp. 65-102). Ankara: İletişim Yayınları.

Oglesby, C. A., & Hill, K. L. (1993). “Gender and Sport”. In L. K. Tennant, M. Murphey, & R. N. Singer (Eds.), *Handbook of Research on Sport Psychology* (pp. 718-728). Macmillan.

Orta, N. (2013). *Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz* (Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Universitesi.

Oskay, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Oxford Learner’s Dictionaries. (2023). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/

Ögüt, H. (2009). “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema”. *Cogito*(58), 202-217.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselligin Tarihi*. İstanbul: Antrakt Yayınları.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk Sinemasında Ilkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgül, Y. (2012). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi*. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü.

Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Öztürk, B., & Akbulut, Ö. (2022). “Laura Mulvey’in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi”. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, *10*(2), 1046-1067.

Peace Over Violence. (2023). *Types of Sexual Violence*. https://www.peaceoverviolence.org/i-types-of-sexual-violence

Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (H. Hünler, Trans.). Çanakkale: Paradigma Yayıncılık.

Platon. (2020). *Devlet*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Polat, O. (2016). “Şiddet”. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, *22*(1), 15-34.

Rio, A. O. (2012). “New Media, Visual Consumption, and Scopophilia: The Use of YouTube by Male as Means of Escapism”. *Jurnal InterAct*, *1*(2), 1-10.

Rozée, P. D. (1993). “Forbidden or Forgiven? Rape in Cross-Cultural Perspective”. *Psychology of Women Quarterly*, *17*, 499-514.

Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız Iktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sarı, G., & Tombul, I. (2020). *Geçmişten günümüze kadın çalışmalarında yansımalar*. İstanbul: Hyperlink Yayınları.

Schuler, H., & Prochaska, M. (2001). *Leistungsmotivationsinventar: LMI;(Dimensionen berufsbezogener Leistungsorientierung]*. Hogrefe.

Sessions-Stepp, L. (2007). *A New Kind of Date Rape*. Cosmopolitan. https://www.cosmopolitan.com/sex-love/advice/a1912/new-kind-of-date-rape/

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (O. Akınhay, Trans.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soydan, E. (2019). *Kültürün Pornolaşması: İnternet Çağında Pornografi*. İstanbul: Heyamola Yayınları.

Soykan, F. (1993). *Türk sinemasında kadın: 1920-1990*. İstanbul: Türsak.

Sözen, M. (2008). “Sinemasal Anlatıda Bakışaçısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(20), 577-595.

Süzen, R. (2012). “Dijital Evrende Mimesisi Yeniden Düşünmek; Avatar Filmi”. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, *2*(2), 22-31.

Şen, M. T. (2009). *80’li Yıllar ve Türk Sinemasında Erotizm*. Öteki Sinema. https://www.otekisinema.com/80lerin-kadinlari/

Şen, S. (2009). *Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla: Muğla Üniversitesi.

Şenyapılı, Ö. (2003). *Bir Yığın İletişim Aracı Olarak Sinema: Sinema ve Tasarım*. Istanbul: Boyut Yayın.

Toprak, M. (2012). *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon.

Trend, D. (2007). *Medyada Şiddet Efsanesi: Eleştirel Bir Giriş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Troup-Leasure, K., & Snyder, H. N. (2005). "Statutory Rape Known to Law Enforcement". *Juvenile Justice Bulletin*. https://ojjdp.ojp.gov/library/publications/statutory-rape-known-law-enforcement

Türk Dil Kurumu. (2023). *Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/

UN Women. (2012). *Handbook for Legislation on Violence Against Women: Harmful Practices against Women*. http://www.un.org/womenwatch/daw/vaw/v-handbook.htm

United States Department of Justice Drug Enforcement Administration (2017). Durg-Facilitted Sexual Assault. In.

Veale, D., & Willson, R. (2019). *Obsesif Kompulsif Bozukluk*. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.

Walby, S. (1990). *Theorizing patriarchy*. Blackwell.

Weber, M. (2005). *Sosyoloji Yazıları*. Ankara: İletişim Yayınları.

World Health Organization. (2021). *Violence Against Women*. Retrieved 28 Haziran from https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women

Yıldırım, A., & Simsek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yurdigül, Y., & Elitaş, T. (2017). "Voyörizm ve Teşhircilik Bağlaminda Sosyal Medyanin Mahremiyet Sorunu: Instagram ve Periscope Örneği". *Sosyoloji Divanı*(9), 129-148.

Zizek, S. (2010). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (T. Birkan, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gizem KUL KALKANDELEN
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
Tarih	15.08.2023