



Pitircik Akerman (th) i *A Passing Summer's Rain* (*Yaz Yağmuru*, 1993, instruktion Tomris Giritlioğlu)

Den farlige seksualitet

Kvindebilleder i tyrkisk film

Af Serazer Pekerman

Siden 1940'erne har melodramaet været den helt dominerende genre i tyrkisk film. I daglig tale bruger man udtrykket 'som i en tyrkisk film', når utrolige og uventede tragedier pludselig vælter ind over én, og kun et mirakel synes at kunne bringe verden tilbage på ret køl. Udtrykket har først og fremmest baggrund i de såkaldte Yesilçam-melodramaer. Yesilçam, der betyder 'fyrretræ', var tidligere navnet på den gade i bydelen Beyoglu i Istanbul, hvor de

fleste filmselskaber havde til huse.¹ I mange år blev langt størstedelen af landets film produceret i dette Tyrkiets svar på Hollywood, og Yesilçam kom til at stå som generel genrebetegnelse for de populære tyrkiske melodramaer, der typisk handler om umulig kærlighed mellem en rig mand og en fattig kvinde – eller omvendt.

Deniz Kandiyoti, der har forsket i den tyrkiske litteraturs kvindebilleder, har beskrevet, hvordan det tyrkiske samfund

historisk bygger på en klassisk patriarkalsk orden, hvor kvinden har en underordnet status (Kandiyoti 1996: 170). I denne sociale struktur sikres det gennem ægteskabet, at kvindens arbejdskraft og reproduktionsevne tilhører en mand. Hun forventes at sidde dydigt og vente på, at denne mand kommer og tager hende, og for sin egen skyld bør hun ikke ønske sig mere af livet, end hun får – og da slet ikke klage over sin skæbne. Deniz Kandiyoti anskuer de litterære kvindebilleder som værende formet af tre hovedfaktorer: islam, nationalisme og vestliggørelse (Kandiyoti 1996: 135).

Den religiøse faktor kan summeres op med et citat fra Abdel Wahab Boudhibas bog *Sexuality in Islam*, der beskriver, hvordan islam betragter kvinder og seksualitet som potentielt farlige, kaos-skabende elementer: "Når mænd falder for kvinders ynder, handler de imod guds vilje" (Boudhiba 1985: 118). Eller med den marokkanske sociolog og feminist Fatema Mernissis ord: "Det islamiske samfund står over for to trusler – en ekstern i form af den vantro, og en intern: kvinden" (Mernissi 1997: 43).

Hvad angår nationalismen, så fremstår den i den tyrkiske litteratur som en stabiliserende og positiv faktor, mens den vestlige modernitet ifølge Kandiyoti ofte fungerer som skræmmebillede; som en trussel mod det traditionelle samfund og som en sikker vej til usømmelighed og dekadence

Filmens faldne engle. At den tyrkiske films kvindebilleder har mange fællestræk med de kvindebilleder, man finder i litteraturen, er ikke overraskende. Ikke blot er film og litteratur produkter af den samme kultur, mange af de populære tyrkiske romaner er også blevet filmatiseret.

Afsættet for denne artikel er, at trekan-ten af islam, nationalisme og modernitetsfascination lige så vel kan bruges som

perspektiv for en analyse af kvinderepræsentationen i tyrkisk film. Mere specifikt vil jeg fokusere på 'faldne kvinder', der er et hyppigt optrædende dramatisk tema i tyrkiske film. De faldne kvinder er typisk velmenende og godhjertede, men er af den ene eller den anden grund kommet på afveje. Uanset deres sociale status og uddannelse adlyder de i udgangspunktet patriarkatets love, men blot et lille fejltrin kan forårsage social dérouté og give dem status af faldne kvinder.

Inden for rammerne af islam og det patriarkalske samfunds nationale værdier defineres disse kvinder som usømmelige, og de optræder i filmene, mere eller mindre overbevisende, som den største forhindring i den mandlige helts eksistentielle kamp.

Når filmene alligevel er så populære – blandt såvel mandlige som kvindelige tilskuere – skyldes det bl.a., at den faldne kvinde i sig selv er en bevægende figur. Men i høj grad også, at hun ofte fungerer som selve drivkraften i de voldsomt populære historier om umulig kærlighed.

For at redde sin ære, og dermed hele nationens, må helten frelse denne kvinde fra fortabelse, hvilket kan ske på to måder: ved tilintetgørelse eller soning. Hvis ikke hun skal dø, er det kun straf og oprigtig anger, der kan bringe hende tilbage til livet. Straffens omfang afhænger af fejltrinnets karakter. I de tilfælde, hvor plottet er bundet op på misforståelser og fejlfortolkninger, bliver sandheden afsløret til sidst, og kvindens ære er intakt, når det står klart, at hun f.eks. blot har ofret sig for en hemmelig og hellig mission² eller er det uskyldige offer for ondsindet sladder eller uretmæssige anklager. I den type plot mister hun på intet tidspunkt sin uskyld, så der er intet behov for straf; publikum afventer blot, at tingenes rette sammenhæng skal komme

for en dag.

I andre film kan hun være sagesløst offer for skæbnens rænkespil. Heltens indsats består da i at bekæmpe de omstændigheder, der har ført til hendes fald. Publikums tro på hendes uskyld rokkes ikke, hvilket dels gør det lettere for helten at frelse hende dels fritager hende for yderligere straf, da hendes lidelser anses for at være straf nok i sig selv.

Den faldne kvinde kan imidlertid også være et offer for sine egne barnligt naive længsler efter Vestens livsstil, eksempelvis repræsenteret ved vestlig musik og dans, en kurtiserende *boyfriend*, europæisk modetøj, frisure, smykker og make-up. I disse film vil hun typisk undervejs indse, at sådanne attributter blot er falsk glitterstads og derfor i virkeligheden slet ikke attraktive.

I modsætning til den typiske Hollywood-heltinde finder en god muslimsk kvinde ingen glæde ved jordisk gods, og hun kan aldrig blive lykkelig, hvis hun prostituerer sig som elskerinde til en rig mand.

De faldne kvinder vil derfor typisk lide, til de enten bliver frelst af helten eller dør. Men hvad enten de i deres naivitet har længtes efter et liv i synd, eller de er blevet tvunget ud i det af en ubønhørlig skæbnes tildragelser, så erkender de deres ulykkelige situation i samme øjeblik, de falder. Og da begynder de straks at appellere om hjælp.

Kun i ganske sjældne tilfælde synker kvinderne til bunds i de fortabte sjæles mørke sump og bliver *onde*, hvilket betragtes som en straf værre end døden. Sådanne kvinder, sande *femmes fatales*, kan ikke frelses, og de optræder da også mest som en slags negative modbilleder til de faldne kvinder. De illustrerer, hvor galt det kan gå, hvis man accepterer at leve som fortabt outsider uden håb om nogensinde at opnå social anerkendelse. Også den slags kvin-

der vil før eller siden få deres straf.

Først i de senere år er man begyndt at dekonstruere klichéen om de faldne kvinder. Fra slutningen af 90'erne har tyrkisk film fået sine egne uafhængige kvindefigurer, som selv er i stand til at afgøre, om de er faldne eller ej. Ikke alene har de i det store og hele lov til at begå fejl, om nødvendigt er de også i stand til at redde sig selv. Eller de kan vælge at forblive, som de er.

Kvinden i den tyrkiske filmhistorie. Tyrkiets første spillefilm kom i 1917. På dette tidspunkt var kvindelige optrædere på teater og i film forbeholdt ikke-muslimske kvinder fra de etniske minoriteter. For muslimske kvinder blev sådanne aktiviteter betragtet som syndige.

Som så mange andre steder var de fleste af tidens filmskuespillere hentet direkte fra teaterscenen. Og netop hvad angår de ikke-tyrkiske kvinder, havde filmmediet det fortrin i forhold til teatret, at det endnu var stumt, så det brede publikum var ikke generet af kvindernes eventuelle dialekt eller accent.

Den første muslimske kvinde gjorde sin entré på de tyrkiske lærreder umiddelbart efter republikkens grundlæggelse i 1923. Filmen var *Ateşten Gömlek* ('Ildskjorten'), en filmatisering af den kvindelige forfatter Halide Edip Adıvars populære nationalpatriotiske roman af samme navn, og instruktøren var teatermanden Muhsin Ertuğrul (1892-1979), der skulle blive den helt dominerende skikkelse i 1920'ernes og 30'ernes tyrkiske film.

Ertuğruls egen teatertrup havde indtil dette tidspunkt leveret størstedelen af tyrkisk filmskuespillere. Men til hovedrollen i netop *Ateşten Gömlek* kunne han ikke bruge en ikke-muslimsk kvinde – der var jo tale om et stort opsat nationalistisk

epos om den tyrkiske uafhængighedskrig. Og magthaverne lod sig overbevise af Ertuğruls argumenter og gav køb på religiøse dogmer til fordel for de nationalistiske idealer.

Ertuğrul indledte jagten på sin hovedrolle-indehaver ved at indrykke en annonce i en avis. Han hørte kun fra to kvinder, der dermed blev de første muslimske skuespillerinder i tyrkisk film: Bedia Muvahhit (1897-1994) og Neyyire Ertuğrul (1903-43).

I de følgende godt ti år var der kun yderligere tre tyrkiske kvinder, der gik til filmen. Semiha Berksoy (1910-2004) begyndte sin karriere i 1931, og den første Miss Turkey, Feriha Tevfik (1910-91), i 1932. Året efter fik de følgeskab af Cahide Sonku (1916-81), der også havde en fortid på teateret, men snart fik stjernestatus efter at have modelleret sit film-image efter Marlene Dietrichs: hun var smuk, kølig og uopnåelig (Evren 1999: 144).

Endnu i 1930'erne havde Muhsin Ertuğrul praktisk talt monopol på at lave film i Tyrkiet, og da hovedparten af de kvinder, der optrådte på lærredet, var håndplukket fra hans teatertrup, bar deres spillestil stærkt præg af hans sceneinstruktion. I 40'erne kom imidlertid andre instruktører til, som lagde afstand til det meget teaterprægede spil i Ertuğruls film. En af dem, Faruk Kenç (1910-2000), organiserede skønhedskonkurrencer for at finde nye kvindelige filmskuespillere, og i løbet af 40'erne kom der flere kvinder i tyrkisk film. Kun de færreste af dem var så dygtige som Ertuğruls teaterskuespillere – til gengæld var de smukke, og publikum elskede dem.

Nye kyske stereotyper. Skønhedsdrøningernes entré på de tyrkiske lærreder var forbundet med Yesilçam-produkti-



Pioneren Muhsin Ertuğrul (tv) anno 1931 – flankeret af en starlet og sin foretrukne kameramand, Cezmi Ar

onsmiljøets opsving i 1940'erne. Høje afgifter på billetsalget var hovedårsagen til, at der indtil slutningen af årtiet kun blev produceret i gennemsnit to film om året. Men da afgifterne blev sat ned i 1948, og regeringen samtidig søgte at stimulere til private investeringer i filmbranchen, eksploderede produktionstallene: 35 film om året fra slutningen af 1950'erne, og med gennemsnitligt 200 årlige produktioner i perioden 1965-75 sikrede Yesilçam Tyrkiet en fjerdeplads på listen over verdens mest produktive filmlande.

Yesilçam-filmene var lavbudgetproduktioner, oftest skåret over samme melodramatiske læst, der gik rent ind hos det brede tyrkiske publikum.

På denne baggrund og sideløbende med Tyrkiets overgang til flerparti-demokrati



Türkan Soray i *Seni Seviyorum* ('Jeg elsker dig', 1983, instruktion Atif Yilmaz)

fik tyrkisk film i 1950'erne to nye kvindelige stjerner: Muhterem Nur (f. 1932) og Belgin Doruk (1936-95).

Muhterem Nur inkarnerede slummens uskyldsrøne og naive piger, der elskede rent og stærkt og for det meste blev ofre for en ond skæbne. Men ved at holde fast i traditionens konservative idealer lykkedes det dem som regel at overvinde problemerne og inkassere belønningen i form af en adgangsbillet til en højere socialklasse. For en stor del af det kvindelige tyrkiske publikum kom Muhterem Nur derved til at fungere som en slags rollemodel.

Belgin Doruk, derimod, optrådte altid som den forkælede *nouveau riche*-pige, som ender med at forelske sig i sin chauff-

før, der belærer hende om livets sande – læs: traditionelle – værdier.

Uanset socialklasse var disse 'engle' kun tilgængelige for kærtegn på hænder og kinder. De kunne pjatte, synge, grine og på anden måde udvise koket adfærd, og selv om det bragte deres anstændighed i farezonen, kunne de tillige løbe meget langsomt og kunstnerisk manieret. Men at danse var udelukket! Det samme var selvsagt fysisk kærlighed. Selv et kys på munden var utænkeligt – ikke så meget på grund af den ellers benhårde censur, men mere fordi det simpelthen blev betragtet som en offentlig skændsel. Så selv om en ubønhørlig tilværelse ofte forviste disse kvinder til snuskede natklubber, var de hævet over sex. Deres

adfærd forblev lige så anstændig som deres påklædning, der højst kunne afsløre et knæ eller en skulder.

I 1960'erne og 70'erne kom fire nye kvindelige 'engle' til – Filiz Akin (f. 1943), Hülya Koçyigit (f. 1947), Türkan Soray (f. 1945) og Fatma Girik (f. 1943). Filiz Akin, der var den eneste blondine blandt dem, optrådte for det meste som den rige, veluddannede og moderne pige, der dog aldrig helt ofrede sine republikanske idealer på modernitetens alter. Med sine blå øjne inkarnerede Fatma Girik *tomboyen*, der kæmpede og sloges som en mand, mens Hülya Koçyigit og Türkan Soray begge spillede skrøbelige, uskyldsfuldt elskende kvinder og lidende mødre/hustruer. Alle var de gode kvinder, der hverken begærede, jagtede eller gik i seng med mænd, end-sige *tænkte* på det. De tog anstændigt vare på deres jomfruelighed og gemte den til den forventede forening med den mand, de skulle tilbringe resten af livet med – hvilket var filmenes typiske happy ending.

De elskendes sluttelige forening udspiller sig som regel i parker eller haver, hvor de hengiver sig til kropslig kontakt. Men i stedet for at kysse eller elske med hinanden leger de skjul mellem træerne (for det meste fyrretræer!). Deres kroppe forenes i kunstlede naturstykker, ofte indrammet på en sådan måde, at man ser dem sammen under et træ med Istanbul i baggrunden som en svag silhuet – som Adam og Eva under træet i Paradisets have. Eller de mødes i en rosenhave og taler om evig, hellig kærlighed.

Müjde Ars fejlbare kvinder. 'Beskidte' forehavender som kys og sex var endnu på dette tidspunkt forbeholdt slemme kvinder, hvis ondskab var ligefrem proportional med deres seksualitet. De jagtede mænd og ødelagde både etablerede familier og unge

pars muligheder for en fremtidig hellig forening. I det klassiske Yesilçam-melodrama måtte den komplekse femininitet splittes op på to modsatrettede kvindefigurer. Den samme kvinde kunne ikke både være god og begære mænd. Seksualiteten måtte kanaliseres over i en anden krop: englens dæmoniske dobbeltgænger.

I 1970'erne fik tyrkisk film imidlertid en ny kvindelig stjerne, Müjde Ar (f. 1955), som gjorde op med de tyrkiske filmkvinders skizofrene dobbeltgængertilværelse. Hun blev opdaget af instruktøren Halit Refig (f. 1934), der lod hende spille hovedrollen i tv-serien *The Forbidden Love (Ask-i memnu, 1974)*. Det var dog en anden instruktør, Atif Yilmaz (1925-2006), der i 1970'erne og 80'erne for alvor skulle gøre hende til stjerne.

I disse film spillede Müjde Ar for det meste kvinder, hvis adfærd var en torn i øjet på de religiøse og nationalistiske kræfter, men det lykkedes hende at fremstille dem på en måde, så deres ærbarhed ikke kunne drages i tvivl. Hendes stærke, ikke-stereotype kvindeskikkelser stillede det tyrkiske filmpublikum over for det faktum,

Müjde Ar i Serdar Akars
Offside (Dar Alanda Kisa Paslasmalar, 2000)



at en enkelt kvinde kan rumme både godt og ondt. Hun kan begære mænd og gå aktivt efter den mand, hun elsker; hun kan lyve, hævne sig og leve efter sine egne regler uden hjælp fra hverken skæbnen eller andre mennesker. Og alligevel være en god kvinde.

Publikum elskede Müjde Ar. Hun var ikke en stjerne på et fjernt firmament, men fremstod med alle sine fejl og sit begær som en ganske almindelig kvinde, en af os. I mange år forblev hendes sammensatte kvindefigurer imidlertid undtagelsen, der bekræftede reglen i tyrkisk film.

Erotik og arabesk. I 1970'erne og 80'erne blev der fortsat produceret over 100 film om året i Tyrkiet, men under indflydelse dels af tv, dels af periodens politiske begivenheder ændrede udbuddet af populærfilm sig markant. De gyldne Yesilçam-år fik en ende.

1970'erne indrammedes af militærkup i hhv. 1971 og 1980. I den mellemliggende periode holdt den tyrkiske befolkning sig meget inden for hjemmets fire vægge, specielt om aftenen. Det kunne være farligt – og undertiden var det direkte forbudt – at gå ud. Logisk nok betød det, at biografernes publikumstal styrtdykkede, mens tv-mediet hittede. At se tv var en tryk indendørs-beskæftigelse, og så var det ovenikøbet billigere end alle andre former for underholdning. Tv blev således en naturlig del af dagligdagen, og det tidligere melodrama-publikum blev hjemme og så udenlandske – mestendels amerikanske – tv-serier. I filmbranchens bestræbelser på at give den tyrkiske befolkning, hvad tv ikke kunne levere, måtte det klassiske Yesilçam-melodrama vige for erotiske film, letbenede komedier og såkaldte 'arabesk'-film,

Tyrkisk film oplevede en veritabel bølge

af erotiske film i 1970'erne. For de fleste instruktører blev det et adelsmærke *ikke* at lave erotiske film, ligesom det var en æres-sag for skuespillerne, mandlige såvel som kvindelige, ikke at medvirke i dem. Men hvor de allerede etablerede 'engle'-stjerner aldrig optrådte i disse film, havde nye navne vanskeligere ved at stå imod. Mange var tvunget til at medvirke i de erotiske film for i det hele taget at have noget at lave, og det har siden forhindret dem i at få roller som pæne piger. I dag er det stadig noget, man taler om, hvis en eller anden berømt-hed har en fortid i den erotiske genre.

For de kvindelige skuespillere var det således en meget vanskelig tid, hvor de fleste kæmpede for at bevare deres ærbarhed og følgelig måtte gå arbejdsløse i længere perioder eller tjene til livets opretholdelse som casino-sangerinder. Der er en egen ulykkelig ironi i det forhold, at skuespiller-nes virkelige liv i denne periode til forveksling kunne ligne de melodramaer, de havde medvirket i i de foregående årtier.

Mod slutningen af 70'erne blev 'arabesken' den dominerende genre. Arabesk er i udgangspunktet en betegnelse for arabisk inspireret populærmusik, men da den blev forbudt på radio og tv, måtte sangerne finde nye pr-kanaler for deres plader. Arabesk-filmene har således først og fremmest til formål at sælge plader. De bygger på lynhurtigt sammenflikkede manuskripter, og den nødtørftige handling er konstrueret omkring sangeren, der spiller filmens helt. Som regel udstyres han med et eller andet uhyrligt problem, som han synger om højt og lavt, og når han er kommet igennem alle pladens numre, er filmen slut.

Genrens kvindelige figurer er typisk faldne kvinder. Heltens verden styrter sammen, da hans søster, mor eller elskede må prostituere sig, og han må følgelig enten kæmpe for at redde hende – efter en pas-

sende straf – eller dræbe hende for at bevare sin egen ære. Hvis det lykkes ham at hente hende tilbage fra mørkets kræfter, vil filmen ofte klinge ud med en indstilling af hende på en solbeskinnet kirkegård eller i moskéen, hvor hun tilsøret og i grædende bøn takker for sin frelse. Hvis hun derimod ikke kan reddes, ser vi i filmens slutning helten græde over hendes døde legeme.

Det venstreorienterede melodrama. Mens de erotiske film havde kronede dage i 1970'erne, strammedes den politiske censur. Ud af de foregående årtiers Yesilçam-boom var der ellers vokset en gruppe filmkunstnere, som i løbet af 60'erne havde introduceret en ny realisme i tyrkisk film og bl.a. stillet skarpt på samfundets fattige og undertrykte. Vigtigst blandt disse socialt engagerede instruktører var Yilmaz Güney (1937-84), som i 1970'erne blev genstand for skarp politisk forfølgelse og måtte lade kolleger instruere de fleste af sine manuskripter.

Det er imidlertid værd at bemærke, at flere af disse socialistisk inspirerede værker på nogle punkter lægger sig i umiddelbar forlængelse af melodramaerne. Faktisk kan man tale om en filmisk sub-genre, en slags 'venstreorienteret melodrama', hvor såvel de mandlige som de kvindelige figurer allerede i udgangspunktet er 'faldne' outsiders. Ganske vist er kvinderne skildret som individer med mere alvorlige problemer end deres seksualitet, og ærbarhed er sjældent et centralt tema i disse film, der snarere er optaget af at skildre en slags kollektiv tilstand af håbløshed. Men i f.eks. Yilmaz Güneys *The Poor* (*Zavallilar*, 1975, færdiggjort af Atif Yilmaz, mens Güney selv sad i fængsel) kan man høre den mandlige hovedperson sige til en prostitueret: "Dette system vil gøre jer alle til prostituerede; revolutionen er jeres eneste håb om frelse."

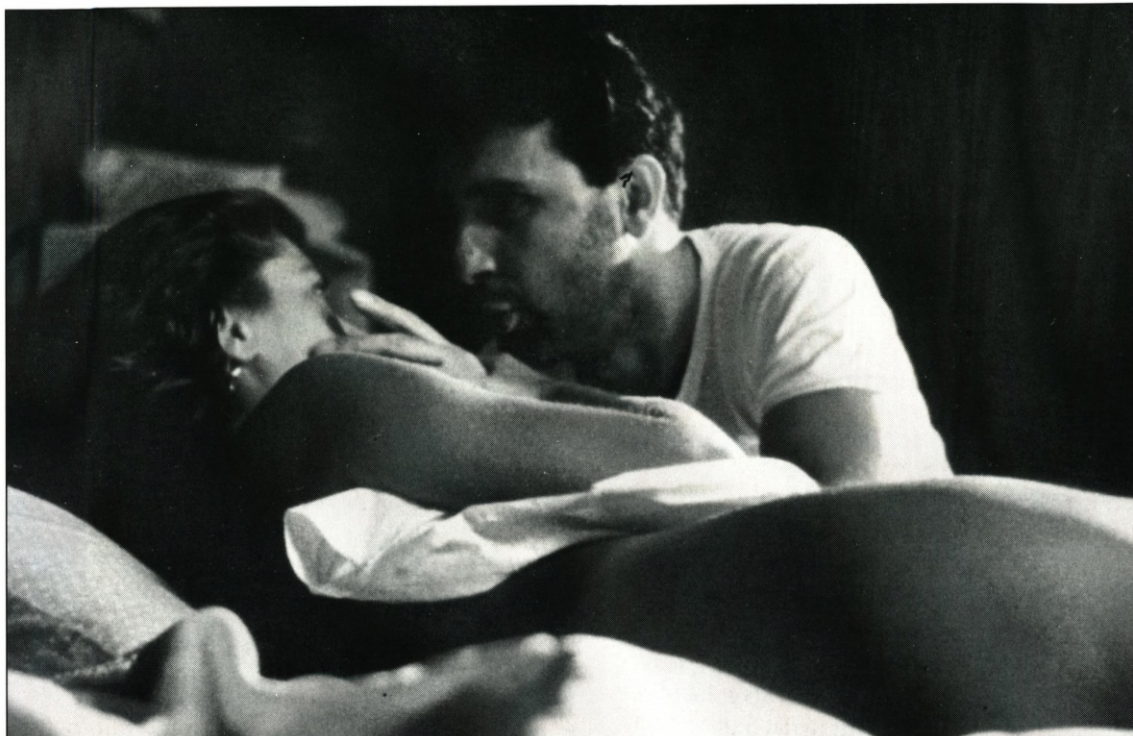


Yesim Salkim i Yavuz Turguls *The Bandit* (*Eskiya*, 1996)

Selv om konteksten unægteligt er en anden, er det venstreorienterede melodramas kvinder således ikke mindre endimensionale end deres ældre Yesilçam-søstre: deres eneste håb om frelse er nu blot forskudt til et engagement i venstrefløjens politiske kamp.

De fleste af disse film blev forbudt, og de få, der slap gennem censuren, var sjældent i stand til at tilfredsstille hverken publikum eller instruktørerne selv. Men de står tilbage som komplekse vidnesbyrd om en kaotisk tid.

Krise og genfødsel. I løbet af 1980'erne faldt produktionstillene støt, og begyndelsen af 90'erne blev et sandt mareridt for tyrkisk film. Alene i 1978 var der blevet solgt 58,2 millioner biografbilletter; tallet for 1994 var 0,3 million (Scognamillo 2003: 368). Og hvor man i 1975 havde kunnet sprøjte hele 225 nye film ud på markedet, blev der i hele perioden 1991-96 kun produceret i alt knap 40 film, hvoraf færre end femten kom ud i normal biografdistribution. Men samtidig med at produktionen faldt, øgedes mangfoldigheden, og i slut-90'erne syntes tyrkisk film på vej mod en slags genfødsel, godt hjulpet på vej af det lokale publikum, der var sultent efter igen at kunne se tyrkiske film.



Berlin in Berlin (1993, instruktion Sinan Cetin)

Yavuz Turguls (f. 1946) *The Bandit* (*Eskiya*, 1996) blev en publikumssucces af en kaliber, der ikke var set siden de gyldne Yesilçam-dage, og den skabte mere trængsel ved de tyrkiske billetluger end *Titanic*. I *The Bandit* er Emel (spillet af sangeren og skuespilleren Yesim Salkim) den eneste kvinde, men skønt hun ikke på nogen måde kan siges at være god, bliver hun hverken dømt eller straffet, for hun har, forstår vi, sine grunde til at forføre helten. I forlængelse af Müjde Ars selvstændige kvinder gør Emel dermed op med for-gangne tiders skizofrene kvindebillede og forener ondt og godt i én og samme krop.

Et andet eksempel på denne 'nye tyrkiske kvinde' finder vi i *Innocence* (*Masumiyet*, 1997), der er instrueret af Zeki Demirkubuz (f. 1964). Her er hovedpersonen Ugur (spillet af Derya Alabora) en prosti-

tueret, der også optræder som natklubsangerinde. Hun kan imidlertid ikke betegnes som en 'falden' kvinde, for skønt hun er prostitueret, føler hun ikke noget behov for at blive reddet. Hun er tro mod sin mand, der sidder i fængsel, og følger ham, hver gang han bliver overflyttet til et nyt fængsel. I det hele taget er hun kendetegnet ved en veludviklet omsorg for andre.

Offside (*Dar Alanda Kisa Paslasmalar*, 2000), der er instrueret af Serdar Akar (f. 1964), byder på endnu en prostitueret, Aynur (Müjde Ar). Skønt hun aldrig ligefrem bliver accepteret af samfundet, er der ingen, der synes at tage anstød af hende. Hun fremstår som en klog og sofistikeret kvinde, altid parat til at lytte til og hjælpe andre. Og da hun får tilbudt ægteskab, siger hun nej tak.

Værd at bemærke er også Sinan Cetins

(f. 1953) *Berlin in Berlin* (1993), hvor man for første gang nogensinde kunne opleve en tyrkisk kvinde masturbere på film – men vel at mærke en pæn og nydelig kvinde (spillet af Hülya Avşar), der forbliver pæn og nydelig – selv efter at vi har været vidne til hendes seksuelle begær.

Hvor man tidligere mest havde nøjedes med at antyde, at de faldne kvinder havde sex med mænd for penge, vrimlede det i sen-90'erne med prostituerede på de tyrkiske lærreder. Selv om publikum ikke overværede selve akten, herskede der ingen tvivl om, hvad der foregik, men kvinderne blev ikke af den grund anset for onde. Man kan således konstatere, at de faldne kvinder stadig er et fremtrædende tema i tyrkisk film – blot synes holdningen til dem at have ændret sig.

“Det eneste, vi frygter, er kvinder”. I februar 2006 erklærede Müjde Ar til avisen *Milliyet*, at der ikke er nogen tilfredsstillende erotiske scener i tyrkisk film. Udtalelsen udløste en diskussion i den tyrkiske filmindustri, hvor de fleste instruktører og såvel mandlige som kvindelige skuespillere i det store og hele erklærede sig enige med Müjde Ar. Der var også dem, der hævdede, at tyrkiske kvinders kroppe ganske enkelt ikke egner sig til den slags scener, mens andre fremførte, at det tyrkiske publikum ville reagere negativt, hvis man indlagde erotiske scener i en i øvrigt tækkelig film. Der blev advaret imod at indlægge erotiske scener som rent pikanteri; kun hvis scenerne havde en nødvendig dramaturgisk funktion, ville de ikke virke anstødelige. Kun i de færreste tyrkiske film kan erotikken imidlertid siges at være båret af en sådan dramaturgisk nødvendighed. Ifølge Müjde Ar bærer de erotiske scener også præg af, at instruktørerne – som praktisk talt alle er mænd; først i 90'erne er

der dukket et par kvindelige instruktører op – føler sig ilde til mode under optagelserne, som de sørger for at få i kassen hurtigst muligt, mens de bekymrer sig om folkets dom.

Atif Yilmaz – hvis navn er uløseligt forbundet med Müjde Ar efter deres mangeårige samarbejde – kom ved et foredrag i 2005 med en morsom kommentar. På et spørgsmål om, hvorfor horror- og science fiction-genrerne glimrer ved deres fravær i tyrkisk film, svarede han: “Fordi disse genrer ikke fungerer. Hvorfor skulle nogen lave en film, som ingen vil se? Uanset hvilken klasse de tilhører, og uanset deres uddannelsesniveau er der ingen tyrkiske tilskuere, der gider se horror eller science fiction. Vi tyrkere er hverken bange for mørke, døde mennesker eller ukendte og onde kræfter; vi holder natlige picnics på kirkegårde og drikker raki. Ej heller frygter vi fremtidige katastrofer eller en eller anden ukendt form for liv ude i rummet. Det eneste, vi frygter, er kvinder. Vi føler os truet; de er overalt, vi elsker dem, vi behøver dem, vi begærer dem – men vi forstår dem ikke.”

Og her berører vi måske den egentlige årsag til melodramaernes popularitet og dominans i tyrkisk film. Der består en slags hemmelig, maskulin ‘kontrakt’ mellem de (mestendels mandlige) tyrkiske instruktører og det tyrkiske publikum. Melodramaerne repræsenterer mændenes opfattelse af *deres* kvinder – et kvindebillede, som i et vist omfang har været med til at forme *deres* virkelige kvinder, som ler og græder til disse film.

Men uanset denne underforståede kontrakt mellem instruktørerne og publikum vil enhver kvindes sjæl, gudskelov, altid rumme helt sin egen dosering af godt og ondt. Tyrkisk films ‘faldne’ kvinder råber stadig om hjælp, men i dag nægter de at

lade sig redde af helten. Han er imidlertid nødt til at blive ved med at forsøge at frelse dem, for at filmen kan fortsætte.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. I dag er gaden opkaldt efter tyrkisk films første mandlige stjerne, Ayhan Ishik (1929-1979).
2. Som i Halide Edip Adivars roman *Vurun Kahpeye* (*Stone the Harlot to Death*), en historie om en ung republikansk lærer, der kommer til en lille by og ofrer sig for sit lands frihed. Romanen er blevet filmatiseret tre gange; af Omer Lutfi Akad i 1949, Orhan Aksoy i 1964 og Halit Refig i 1973.

Litteratur:

- Boudhiba, Abdel Wahab (1985). *Sexuality in Islam*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Evren, Burçak (1999). "Bizim Yıldızlarımız: Kadın Oyuncular" [Our Stars: Actresses]. In: Oya Baydar og Derya Ozkan (red.): *75 Yılda Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları* [Fashions of Republic]. Istanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Jacobs, Lea (1997). *The Wages of Sin : Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Los Angeles: University of California Press.
- Mernissi, Fatema (1987). *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi* [The History of Turkish Cinema]. Istanbul: Kbalci.
- Kandiyoti, Deniz (1996). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* [Women of the Court, Sisters, Citizens]. Istanbul: Metis.