

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**SİNEMADA YILDIZ OLMAK:
TÜRK SİNEMASINDA KADIN OYUNCULAR**

Doktora Tezi

Yektanurşin DUYAN

Ankara-2018

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**SİNEMADA YILDIZ OLMAK:
TÜRK SİNEMASINDA KADIN OYUNCULAR**

Doktora Tezi

Yektanurşin DUYAN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Ankara-2018

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

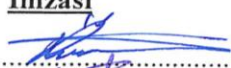




Yektanurşin DUYAN

SİNEMADA YILDIZ OLMAK:
TÜRK SİNEMASINDA KADIN OYUNCULAR

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk	
Doç. Dr. Ahmet Gürata	
Doç. Dr. Aydın Özsoy	
Doç. Dr. Selvi Gen Yüce Aknel	
Yrd. Doç. Dr. Eren Yüksel	

Tez Sınavı Tarihi 29.01.2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (29/01/2018).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Yektanurşin DUYAN

ÖNSÖZ

Yeşilçam delisi ve Türkan Şoray hayranı bir annenin kızı olduğumdan evimizde günde en az bir Yeşilçam filmi izlenirdi. Bu film eğer Türkan Şoray'ın ise annem her Şoray'ı gördüğünde kadın gibi kadın naraları atardı. Oysa bana göre kadın gibi kadın tanımının vücut bulmuş hali Müjde Ar'dı. Bu nedenle annem ile sık sık Şoray-Ar çekişmesi yaşar ve annemin "Türkan yıldız peki Müjde" sorusuyla yenilirdim. Annemin bu sorusuna uzun yıllar cevap bulamadım, ta ki doktora tezi konusu olarak Türkiye'deki kadın hareketleri ve sinema etkileşimini seçip, Müjde Ar ile konuşuncaya kadar. Sinema ve kadın üzerinde belirlediğim görüşme çerçevem, Ar ile karşılaştığım ilk anda geçerliliğini kaybedip, görüşme neden yıldız denildiğinde akla gelen ilk isim değilsiniz serzenişiyle başlayıp, sinemada yıldız olmanın neye karşılık geldiğiyle devam etti. Görüşmeden ayrıldığımda iki buçuk yıl üzerinde çalıştığım tez konumdan vazgeçmiş, Türk sinemasında yıldızlığın izini sürmeye karar vermiştim.

Öncelikle uzun ve sancılı bir süreç sonucunda ortaya çıkan bu çalışmada desteğini her an hissettiğim, akademideki yıldızım saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e, tez izleme komite üyelerim, Doç. Dr. Ahmet Gürata ve Yrd. Doç. Dr. Eren Yüksel'e, jüri üyelerim Doç. Dr. Aydan Özsoy ve Doç. Dr. Sevgi Can Akansel Yağcı'ya, konuyla ilgili kafamda oluşan tüm soruları büyük bir sabırla yanıtlayan Doç. Dr. Ali Karadoğan'a ve çalışmaya birlikte başlayıp ne yazık ki beraber bitiremediğim hocalarım Prof. Dr. Funda Cantek ve Doç. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğen'e şükranlarımı sunarım.

Tez yazım süreci insanın kendini en yetersiz ve çaresiz hissettiği dönemlerden biridir. Bu süreçte her düştüğünde seni kaldıran, fonda “Eye of The Tiger” şarkısıyla “ringe çık ve dövüş” diyen “Phd sisterhood” ekibine ne kadar teşekkür etsem azdır: Beyza Tokgöz, Mühdan Sağlam, Safiye Ateş, Kübra Çiçekli ve Zerrin Özlem Biner siz olmasaydınız bu tez bitmezdi.

Son olarak alo destek hattım, ağabeyim Rıdvan Duyan’a ve lisans eğitimimden doktora kadarki süreçte yanımda olup, her kaybolduğumda yolu bulmamı sağlayan kutup yıldızım kardeşim Ahmet Duyan’a teşekkürü bir borç bilirim. Bu tezi Yeşilçam delisi ve Türkan Şoray hayranı canım annem, Rukiye Duyan’a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	iii
TABLO ve GÖRSELLER LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

YEŞİLÇAM ÖNCESİ (1917-1959) TÜRK SİNEMASINDA YILDIZLIK VE DÖNEMİN KADIN OYUNCULARI

1.1. SİNEMADA YILDIZ OLMAK: ÜN, ŞÖHRET VE FİLM KİŞİLİKLERİ.....	27
1.2. SİNEMANIN YERLİLEŞMESİ: 1917-1959 YILLARI ARASINDA FİLM ÜRETİM SİSTEMİ.....	32
1. 2. 1. 1917-1922 Yılları Arasında Erken Dönem Türk Sinemasında Yıldızlık ve Dönemin Kadın Oyuncuları	39
1.2.1.1. Eliza Binemeciyan.....	42
1. 2. 1. 2. Hekimyan Hanım, Madam Kalitea, Matmazel Blanch ve Diğerleri.....	43
1.2.2. 1923-1944 Yılları Arasında Türk Sinemasında Yıldızlık ve Dönemin Kadın Oyuncuları	46
1.2.2.1. 1923-1944 Yılları Arasında Türk Sinemasında Yıldızlık	46
1. 2. 2. 1. 1. Sinema Dergilerinde Yıldızlık.....	46
1.2.2.1.2. Artist/Yıldız Yarışmaları, Reklamlar ve Eleştiri/Yorumlar	53
1.2.2.2. 1923-1944 Yılları Arasında Türk Sinemasının Kadın Oyuncuları	58
1.2.2.2.1. Bedia Muvahhit	61
1.2.2.2.2. Feriha Tefik	70
1.2.2.2.3. Cahide Sonku.....	74

1.3. 1945-1959 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA YILDIZLIK	84
1.3.1. Sinema Dergilerinde Yıldızlık.....	87
1.3.2. Artist/Yıldız Yarışmaları, Reklamlar ve Eleştiri/Yorumlar	98
1.3.2.1. Artist/Yıldız Yarışmaları	98
1.3.3. 1945-1959 Yılları Arasında Türk Sinemasının Kadın Oyuncuları	110
1.3.3.1. Sezer Sezin.....	111
1.3.3.2. Belgin Doruk	124
1.3.3.3. Muhterem Nur	132

II. BÖLÜM:

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA (1960-1989) YILDIZLIK ve YILDIZ TÜRLERİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA YEŞİLÇAM DÖNEMİ.....	139
2.1.1. Yeşilçam Döneminde Yıldızlık Sistemi.....	141
2.1.1.1. Yeşilçam Dönemindeki Sinema Ekonomisi ve Film Üretim Sistemi	141
2.1.1.2. Yeşilçam Döneminde Seyirci: Hayrana Dönen Seyirci	154
2.1.1.3. Yeşilçam Döneminde Yıldız-Artist Yarışmaları	180
2.1.1.4. Bir Promosyon Olarak Yıldız, Yıldızın Promosyonu.....	213
2.1.2. Yeşilçam Dönemindeki Yıldızlık Tartışmaları ve Yıldızlık Türleri ..	223
2.1.2.1. Yeşilçam Dönemindeki Yıldızlık Tartışmaları	223
2.1.2.2. Yeşilçam Dönemindeki Yıldızlık Türleri.....	242
2.1.2.2.1. Seks Yıldızlığının Ayak Sesleri: Pin-Up Güzelleri ve Seks Bombaları	242
2.1.2.2.2. Alından Silinmeyen Leke: Seks Yıldızlığı	259
2.1.2.2.3. Düşlerin Bedenleri: Erobeskler ve Dişi Yıldız	272

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA YILDIZ OLMAK

3.1. TÜRK SİNEMASININ KADIN YILDIZLARI VE YILDIZLIKLARI.....	297
3.1.1. Kadın Yıldızlar ve Menajer Anneler	298
3.1.1.1. Rüya İş Olarak Sahne Anneliği ve Menajer Annelik	300
3.1.1.1.1. Türk Sinemasının Menajer Anneleri: Meliha Şoray ve Melek Koçyiğit	303
3.1.1.1.2. Türk Sinemasının Sahne Anneleri: Leman Akın ve Münevver Girik	319
3.1.2. Erk- Erksizlik: Yıldızlar ve Erkekleri	327
3.1.2.1. Her Başarılı Yıldızın Arkasında Bir Erkek Vardır Miti	333
3.1.3. Kenar Mahalleden Köşklere: Yıldızlık Bir Başarı Hikâyesidir.....	342
3.1.4. Yıldızı Yıldız Yapanlar: Işık, Oyunculuk ve Seyirci	352
3.1.4.1. Seyirci.....	352
3.1.4.2. Yüz	356
3.1.4.3. Oyunculuk	362
SONUÇ.....	385
KAYNAKÇA	394
ÖZET.....	411
ABSTRACT	412
EKLER.....	413
Ek-1: Belgin Doruk'un Filmografisi	413
Ek-2: Muhterem Nur'un Filmografisi	415
Ek-3: Türkan Şoray'ın Filmografisi	419
Ek-4: Filiz Akın'ın Filmografisi	423
Ek-5: Fatma Girik'in Filmografisi	426
Ek-6: Hülya Koçyiğit'in Filmografisi	430

TABLO ve GÖRSELLER LİSTESİ

Tablolar Listesi

Tablo-1: 1953, 1963, 1971 yıllarında yönetmen, senaryo ve oyuncu ücretleri.....	145
Tablo-2: 1965, 1967, 1971 yıllarında kadın oyuncuların çevirdiği film sayısı ve aldıkları ücretler.....	147
Tablo-3: 1961-1985 yılları arasında sinema dergilerinin düzenledikleri artist/yıldız yarışmalarına dair bilgiler.....	212

Görseller Listesi

Görsel-1: <i>Sinemamagazin</i> , Yıl: 1943, Sayı: 9.....	49
Görsel-2: <i>Sinemamagazin</i> , Yıl: 1944, Sayı Yıllın Hususi Nüshası.....	49
Görsel-3: Cahide Sonku.....	80
Görsel-4: <i>Frontispiece</i> (Eve Arnold).....	80
Görsel-5: <i>Türk Film Yıldızları</i> , 1953, Sayı:1.....	96
Görsel-6: <i>Hafta</i> , 12 Kasım 1954, Sayı: 268.....	108
Görsel-7: <i>Hafta</i> , 7 Mayıs 1954, Sayı: 241.....	108
Görsel-8: <i>Gece Kuşu</i> (Hulki Saner, 1960).....	128
Görsel-9: <i>Üç Arkadaş</i> (Memduh Ün, 1958).....	128
Görsel-10: <i>Üç Arkadaş</i> (Memduh Ün, 1958).....	136
Görsel-11: <i>Üç Arkadaş</i> (Memduh Ün, 1971).....	136
Görsel-12: <i>Sinema 61</i> , Yıl: 1961, Sayı: 25.....	160
Görsel-13: <i>Sinema 61</i> , Yıl: 1961, Sayı: 30.....	160
Görsel -14: <i>Ses</i> , Yıl: 1963, Sayı: 6.....	162
Görsel -15: <i>Ses</i> , Yıl: 1970, Sayı: 22.....	167
Görsel -16: <i>Ses</i> , Yıl: 1971, Sayı: 33.....	167
Görsel-17: <i>Ses</i> , Yıl: 1972, Sayı: 30.....	168
Görsel-18: <i>Perde</i> , Yıl: 1965, Sayı: 4.....	169
Görsel-19: <i>Sinema</i> , Yıl: 1961, Sayı: 22.....	169
Görsel-20: <i>Ses</i> , Yıl: 1968, Sayı: 23.....	171
Görsel-21: <i>Ses</i> , Yıl: 1968, Sayı: 24.....	172
Görsel-22: <i>Ses</i> , Yıl: 1970, Sayı: 7.....	172

Görsel-23: <i>Ses</i> , Yıl: 1984, Sayı: 10.....	173
Görsel-24: <i>Ses</i> , Yıl: 1962, Sayı: 34.....	175
Görsel-25: <i>Ses</i> , Yıl: 1973, Sayı: 6.....	177
Görsel-26: <i>Ses</i> , Yıl: 1973 Sayı: 8.....	177
Görsel-27: <i>Ses</i> , Yıl: 1973, Sayı: 9.....	177
Görsel-28: <i>Ses</i> , Yıl: 1974, Sayı: 30.....	178
Görsel-29: <i>Büyük Gazete</i> , Yıl: 1961 Sayı: 52/3.....	182
Görsel-30: <i>Sinema 61</i> , Yıl: 1961, Sayı: 11.....	183
Görsel-31: <i>Sinema 61</i> , Yıl: 1961, Sayı: 28.....	183
Görsel-32: <i>Ses</i> , Yıl: 1962 Sayı: 16.....	185
Görsel-33: <i>Ses</i> , Yıl: 1962 Sayı: 27.....	187
Görsel-34: <i>Ses</i> , Yıl: 1962 Sayı: 30.....	187
Görsel-35: <i>Artist</i> , Yıl: 1963, Sayı: 129.....	188
Görsel-36: <i>Artist</i> , Yıl: 1963, Sayı: 14.....	190
Görsel-37: <i>Artist</i> , Yıl: 1963, Sayı: 164.....	191
Görsel-38: <i>Artist</i> , Yıl: 1963, Sayı: 167.....	191
Görsel-39: <i>Perde</i> , Yıl: 1963, Sayı: 20.....	192
Görsel-40: <i>Perde</i> , Yıl: 1963, Sayı: 30.....	192
Görsel-41: <i>Ses</i> , Yıl: 1963, Sayı: 13.....	194
Görsel-42: <i>Artist</i> , Yıl: 1964, Sayı: 52.....	196
Görsel-43: <i>Perde</i> , Yıl: 1966, Sayı: 12.....	199
Görsel-44: <i>Ses</i> , Yıl: 1967, Sayı: 47.....	200
Görsel-45: <i>Perde</i> , Yıl: 1967, Sayı: 41.....	202
Görsel-46: <i>Perde</i> , Yıl: 1968, Sayı: 8.....	202
Görsel-47: <i>Sinema</i> , Yıl: 1972 Sayı: 2.....	204
Görsel-48: <i>Sinema</i> , Yıl: 1972 Sayı: 7.....	204
Görsel-49: <i>Ses</i> , Yıl: 1973, Sayı: 11.....	205
Görsel-50: <i>Ses</i> , Yıl: 1976, Sayı: 20.....	206
Görsel-51: <i>Sinema</i> , Yıl: 1981 Sayı: 2.....	207
Görsel-52: <i>Ses</i> , Yıl: 1984, Sayı: 27.....	209
Görsel-53: <i>Sinema Postası</i> , Yıl: 1962, Sayı: 4.....	215
Görsel-54: <i>Yıldız</i> , Yıl: 1962, Sayı: 1.....	217

Görsel-55: <i>Otobüs Yolcuları</i> (Ertem Göreç, 1961)	216
Görsel-56: <i>Artık Sevmeyeceğim</i> (Muzaffer Arslan, 1968),.....	216
Görsel-57: <i>Sultan Gelin</i> (Halit Refiğ, 1973),	216
Görsel-58: <i>Ses</i> , Yıl: 1971, Sayı: 11.....	217
Görsel-59: <i>Ses</i> , Yıl: 1985 Sayı: 20.....	217
Görsel-60: <i>Ses</i> , Yıl: 1971, Sayı: 31.....	218
Görsel-61: <i>Ses</i> , Yıl: 1973, Sayı: 1.....	218
Görsel-62: <i>Ses</i> dergisi, yıl 1970, sayı, 29.....	219
Görsel-63: Türkan Şoray Kirpiği Modeli.....	219
Görsel-64: <i>Ses</i> , Yıl: 1976, Sayı: 20.....	220
Görsel-65: <i>Kadınca</i> , Yıl: 1985, Sayı: 82.....	220
Görsel-66: <i>Kadınca</i> , Yıl: 1980, Sayı: 19.....	221
Görsel-67: <i>Kadınca</i> , Yıl: 1980, Sayı: 13.....	222
Görsel-68: <i>Kadınca</i> , Yıl: 1981, Sayı: 26.....	222
Görsel-69: <i>Ses</i> , Yıl: 1970, Sayı: 18.....	232
Görsel-70: <i>Ses</i> , Yıl: 1972, Sayı: 17.....	232
Görsel-71: <i>Ses</i> , Yıl: 1971, Sayı: 20.....	237
Görsel-72: <i>Artist Dergisi</i> , Yıl: 1965, Sayı: 65.....	238
Görsel-73: <i>Ses</i> , Yıl: 1972, Sayı: 14.....	239
Görsel-74: <i>Sinema Haftası</i> , Yıl: 1945, Sayı: 3.....	245
Görsel-75: <i>Film Magazin</i> , Yıl: 1946, Sayı: 3.....	247
Görsel-76: <i>Venüs</i> , Yıl: 1957, Sayı: 6.....	247
Görsel-77: <i>Foto Süreyya</i> , Yıl: 1939, Sayı: 11.....	248
Görsel-78: <i>Perde</i> , Yıl: 1963, Sayı: 1.....	248
Görsel-79: <i>Perde</i> , Yıl: 1965 Sayı: 45.....	251
Görsel-80: <i>Perde</i> yıl: 1964, sayı: 28.....	251
Görsel-81: <i>Perde</i> yıl: 1964, sayı: 63.....	251
Görsel-82: <i>Perde</i> yıl: 1967, sayı 11.....	253
Görsel-83: <i>Artist</i> , Yıl: 1964, Sayı: 33.....	254
Görsel-84: <i>Şehrazat</i> ,(Halit Refiğ, 1964)	258
Görsel-85: <i>Suçlular Aramızda</i> (Metin Erksan, 1964).....	258
Görsel-86: <i>Perde</i> , Yıl: 1970, Sayı: 35.....	264

Görsel-87: <i>Perde</i> , Yıl: 1970, Sayı: 36-9.....	264
Görsel-88: <i>Ses</i> , Yıl: 1981, Sayı: 43.....	266
Görsel-89: <i>Ses</i> , Yıl: 1981, Sayı: 52.....	269
Görsel-90: <i>Batsın Bu Dünya</i> (Osman F. Seden, 1975).....	277
Görsel-91: <i>Şoför</i> (Orhan Aksoy, 1976).....	277
Görsel-92: <i>Ses</i> , Yıl: 1977, Sayı: 12.....	278
Görsel-93: <i>Ses</i> , Yıl: 1977, sayı: 6.....	279
Görsel-94: <i>Ses</i> , Yıl: 1977, sayı: 9.....	279
Görsel-95: <i>Ses</i> , Yıl: 1983, sayı: 9.....	280
Görsel-96: <i>Video Yıldız</i> , Yıl: 1986, sayı: 6.....	280
Görsel-97: <i>Film Market</i> , Yıl: 1984, sayı: 16.....	282
Görsel-98: <i>Ses</i> , Yıl: 1983, Sayı: 4.....	283
Görsel-99: <i>Ses</i> , Yıl: 1982, Sayı: 33.....	285
Görsel-100: <i>Video Yıldız</i> , Yıl: 1986, Sayı: 5.....	285
Görsel-101: <i>Ses</i> , Yıl: 1982, Sayı: 13.....	286
Görsel-102: <i>Ses</i> , Yıl: 1983, Sayı: 39.....	288
Görsel-103: <i>Kadınca</i> , Yıl: 1980, Sayı: 24.....	290
Görsel-104: <i>Film Market</i> , Yıl: 1983 Sayı: 6.....	290
Görsel-105: <i>Perde</i> , Yıl: 1964 Sayı:16.....	305
Görsel-106: <i>Perde</i> , Yıl: 1965 Sayı:18.....	305
Görsel-107: <i>Perde</i> , Yıl: 1970 Sayı: 7.....	310
Görsel-108: <i>Perde</i> , Yıl: 1967 Sayı:43.....	323
Görsel-109: <i>Perde</i> , Yıl: 1964 Sayı: 61.....	324
Görsel-110: <i>Perde</i> , Yıl: 1966, Sayı: 50.....	346
Görsel-111: <i>Acı Hayat</i> (Metin Erksan,1962)	364
Görsel-112: <i>Selvi Boylum Al Yazmalım</i> (Atif Yılmaz, 1977).....	364
Görsel-113: <i>Gramafon Avrat-1</i> (Yusuf Kurçenlinli, 1987).....	366
Görsel-114: <i>Gramafon Avrat-2</i> (Yusuf Kurçenlinli, 1987).....	367
Görsel-115: <i>Gramafon Avrat-3</i> (Yusuf Kurçenlinli, 1987).....	368
Görsel-116: <i>Umutsuzlar</i> (Yılmaz Güney, 1971).....	369
Görsel-117: <i>Utanç</i> (Atif Yılmaz, 1972).....	369
Görsel-118: <i>Emine</i> (Orhan Aksoy, 1972)	371

Görsel-119: <i>Kambur</i> (Atıf Yılmaz, 1973)	375
Görsel-120: <i>Kızgın Toprak-1</i> (Feyzi Tuna, 1973).....	379
Görsel-121: <i>Toprak Ana</i> (Memdun Ün, 1973).....	379
Görsel-122: <i>Kızgın Toprak-2...</i> (Feyzi Tuna, 1973).....	380
Görsel-123: <i>Ezo Gelin</i> (Feyzi Tuna, 1973).....	381
Görsel-124: <i>Boş Beşik</i> (Orhan Elmas, 1969).....	381
Görsel-125: <i>Kuma</i> (Memduh Ün, 1974),	381



GİRİŞ

Her aktör ve aktris kariyerinin seyrinde bir kişilik oluşturur, ancak bunlardan pek azı yıldız olur. Bir yıldız; kişiliği, tüm performanslarının toplamını aşan bir oyuncudur (Belton, 1994, s. 89).

Türk sinemasının yıldızları kimdir sorusu sorulduğunda Türk sinema tarihi boyunca sinemaya emek vermiş yüzlerce oyuncu arasında birkaç isim aklımıza gelir. Yıldız denildiğinde bu isimler; kadın veya erkek olarak beğendimiz, oyunculuk performanslarından dolayı büyülediğimiz; sinemaya her gittiğimizde, televizyonu her açtığımızda karşımıza çıktıkları için mi aklımıza gelmektedir? Yoksa onlara verilen “sultan”, “çirkin kral”, “hanımefendi”, “afrodit” gibi sıfatlardan dolayı mı yıldız olarak zihnimizde kalırlar? “*Sinemada Yıldız Olmak: Türk Sinemasında Kadın Oyuncular*” isimli bu çalışmanın amacı, yıldızlığı, yıldızları ele almak, sinemada yıldızlık olgusunu üreten, düzenleyen ve ortaya çıkaran sinema endüstrisi ve film üretim sistemini incelemek ve bu incelemeyi yaparken de yıldızlığın ortaya çıktığı/var olduğu toplumsal yapının işleyiş tarzını vurgulayarak, kadın yıldızlar ile dönemin kadın algısı –toplumda ideal olarak kabul gören kadınlık kodları- arasında bağlantılar kurmaktır. İnceleme yapılırken Türk sinemasında yıldızlık, belli kavramsal dönüşüm ve belli kırılma noktalarıyla ele alınmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın temel argümanı, sıfat olarak yıldızlığın Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren oyuncular için kullanılmasına rağmen yıldızlığın Yeşilçam döneminde ortaya çıktığı ve belli dönemlerde değişim ve dönüşüme uğradığıdır. Söz konusu dönüşümün temel eksenini Türk sinema endüstrisinin ve film üretim sistemindeki değişimlerin oluşturduğu düşünülmektedir. Sistemdeki dönüşümler ortaya

konulurken literatürde sinemada yıldız olmanın neye karşılık geldiği ve yıldız sisteminin nasıl ortaya çıktığı, yayıldığı araştırılmıştır. Araştırma yapılırken Hollywood'da bir sistem olarak sinema yıldızlığının ortaya çıkışı ve tüm dünyaya yayılma biçimi göz önünde tutularak Türk sinemasındaki yıldızlığın özgünlüğü ortaya çıkarılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel sorusu Türk sinemasında kimlere yıldız denildiği, bu tanım ve nitelemenin neye göre yapıldığıdır. Bu soruya Türk sinemasında yıldızlık ve yıldızları tanımlayan ifadeler bulunarak yıldızlığın neye karşılık geldiği ve yıldız kavramının hangi dönemde kullanılmaya başlandığı açıklandıktan sonra yanıt verilmektedir. Yıldız kavramının tarihsel olarak nasıl bir dönüşümden geçtiği çalışmada yanıtlanacak bir diğer önemli sorudur. Bu soruları etraflı bir şekilde yanıtlayabilmek için önce yıldız ve onun içinde barındırdığı anlamlar detaylandırılmış, daha sonra sinemada yıldızlık olgusunun ve yıldız kavramı/terimi/sıfatının doğuşu incelenmiştir. Çünkü bir kavramın doğuşunun ilk belirtilerini göstermek ve çözümleyebilmek için o kavramın anlamındaki farklılıkları göstermek, tarihsel süreç içindeki değişimini görmek gerekir. Bunun için de yıldızlığın birbirinden ayrı, birbirinin karşısına konulan ve birbirine bağlanan göstergeler/işaretler ortaya çıkarılmaktadır. Ayrıca “Türk sinemasında yıldızlık, toplumun içinde bulunduğu değişimden ve bu değişime paralel olarak değişen kadın algısından etkileniyor mu?”, “Toplumsal cinsiyet kodları ile Türk sinemasındaki kadın yıldızlar ve yıldızlıkları arasında bir etkileşim var mı?” soruları çalışmada cevabı aranacak diğer sorular olduğu için erkek yıldızlar çalışmanın dışında tutulmuştur. Bu soruların yanıtları ise Türk sinemasında yıldızlık ve kadın hareketi arasındaki etkileşimde aranmaktadır.

Richard Dyer, yetmişli yıllara kadar sinemada yıldızlık olgusu üzerine yapılan çalışmaları yıldız biyografileri üzerine odaklananlar ile yıldızların, filmlere seyirci çekmek için kullanıldığını iddia eden ve yıldızlığı bir anlamda sinematografik bir araç olarak görenler olmak üzere iki grupta toplamıştır. Her iki yaklaşımın da toplumbilimsel bir kaygıdan yola çıktığını ifade eden Dyer'a göre yıldızlığın toplumsal bir olgu olarak kavramsallaştırılması gerekir. Ayrıca yazar, yıldızlık olgusunu göstergebilimle toplumbilimi birleştiren bir yaklaşımla ele alıp, yıldızların, içinde birçok anlamı barındıran metinler olarak incelenebileceğini ifade etmiştir. Göstergebilim bu metinlerin nasıl çözümlenebileceğine ilişkin yöntemler sunarken; toplumbilim, metinlerin toplum içinde nasıl işlediklerini inceleme imkanı vermektedir. Bu bağlamda Dyer (1999) film yıldızlarının gerçek birer kişi olarak değil, bir medya metni olarak ele alınması gerektiğini ileri sürer. Ayrıca göstergebilimsel açıdan incelendiğinde yıldız, pek çok gösterilene işaret eden bir göstergeler bütünüdür. Farklı zamanlarda farklı göstergelerin baskın olacağı ya da belli bir dönemin belli türden çağrışımları diğerinden üstün tutacağı düşünülür (Dyer, 1999; Butler, 2011, s. 115).

Richard Dyer çerçevesini çizdiği bu göstergebilimsel ve metinlerarası perspektifin, yıldızların film öyküsüne belirli anlamlar getiren kültürel işaretler veya metinler olarak incelenebileceğini iddia eder. Yıldız çalışmaları, belirli bir yıldızın ya da yıldız kişiliğinin ya da görüntüsünün belirli bir zamanda filmin öyküsüne katkıda bulunduğu anlamların ifşa edilmesinden oluşur. Bu anlamlar ya da belirteçler, her zaman ideolojik ve kültürel olarak üretilmiş olduklarından, diğer kültürel metinlerle, yani yıldızın ya da yıldızın eserinin üretildiği, çoğaltıldığı veya yorumlandığı daha geniş bir kültür ve / veya bir tarihsel dönemin ideolojisi ile ilişkili olabilir. Başka

ifadeyle Dyer, yıldızın yalnızca hayranlığı ve kutsanmayı hak eden büyüleyici bir kişi olmadığını, bir çağın ikonu, sınıf, ırk, cinsiyet, cinsellik veya vatandaşlıkla ilgili yaygın fikirler bağlamında çözülen kültürel bir işaret olduğunu ifade eder (Dyer, 1999).

Bu çalışmada da Richard Dyer'ın yıldız kavramsallaştırması ve bu kavramsallaştırma için kullandığı metodolojiden yola çıkarak hem yıldız biyografileri üzerine odaklanmış hem de yıldızların, filmlere seyirci çeken en önemli etken olduğu iddiasından yola çıkarak yıldızlık, bir anlamda sinematografik bir araç olarak kabul edilip, toplumsal bir olgu olarak kavramsallaştırılıp incelenmiştir. İnceleme yapılırken yıldızlar, içinde birçok anlamı barındıran metinler olarak ele alınıp, metinlerarasılık yöntemiyle incelenmiştir. Bu yöntemin tercih edilmesinin nedeni, bir kültürel işaret olarak yıldızın, sadece film rolleri veya performans tarzıyla değil, aynı zamanda sayısız film eleştirisi, film posteri, dergi makalesi, röportaj, tanıtım fotoğrafı, biyografi, internet sitesi, dedikodu sütunlarıyla oluşur. Virginia Luzón-Aguado'nun ifade ettiği gibi yıldızlık bize sadece metinler aracılığıyla erişebilir ve bu nedenle sadece bir metin olarak varlar (2008, s. 6). Bu bağlamda Türk sinemasındaki yıldızlığı inceleyen bu çalışmada dergiler, yarışmalar, eleştiriler, yorumlar, reklamlar ve filmler yıldız üretim alanları olarak kabul edilmiş ve birer metin olarak incelenmişlerdir. Çalışmada 1930-1989 yılları arasında Türkiye'de yayınlanan *Haftalık Sinema*¹ (1930-31, 1936-1937), *Holivut*² (1931-1937), *Sinema Mecmuası*³ (1934-1935), *Yeni Film Haftalık Sinema Gazetesi*⁴ (1931-1937), *Ankara*

¹ Derginin 1930-31 ve 1936-1937 yılları arasında yayınlanan 172 sayısı incelenmiştir.

² Derginin 1931-1937 yılları arasında yayınlanan 70 sayısı incelenmiştir.

³ Derginin 1934-1935 yılları arasında yayınlanan 67 sayısı incelenmiştir.

⁴ Derginin 1931-1937 yılları arasında yayınlanan 86 sayısı incelenmiştir.

*Sinemaları*⁵ (1934-1935), *Sinema Alemleri*⁶ (1935-1937), *Holivut İstanbul Magazin*⁷ (1936), *Yeni Sakarya Sinema Mecmuası*⁸ (1936-1938), *Ülkü Sakarya Sinema Mecmuası*⁹ (1937-1938), *İstanbul Sinemaları*¹⁰ (1937-1941), *Sinema Objektifi*¹¹ (1937-1938), *Yıldız*¹² (1938-1962), *Film Dünyası*¹³ (1939), *Perde ve Sahne*¹⁴ (1941), *Sinema*¹⁵ (1941), *Sinema Tiyatro Heveskar*¹⁶ (1930-1941), *Sinemagazin*¹⁷ (1943-1944), *Sinema Alemleri*¹⁸ (1944-1945), *Sinema Haftası*¹⁹ (1945-1946), *Beyaz Perde*²⁰ (1946), *Film Magazin*²¹ (1946), *Ufuk*²² (1946-1947), *Sinema Magazin*²³ (1948-1949), *Sinema Dünyası*²⁴ (1949), *Perde*²⁵ (1949-1951), *Hafta*²⁶ (1949-1960), *Beyaz Perde*²⁷ (1951), *Perde ve Sahne*²⁸ (1954), *Sinema*²⁹ (1954), *Cinemaskop*³⁰ (1957), *Venüs*³¹ (1957), *Sinema-Tiyatro*³² (1959-1960), *Artist*³³ (1960-1967), *Ses*³⁴ (1960-1984)

⁵ Derginin 1934-1935 yılları arasında yayınlanan 19 sayısı incelenmiştir.

⁶ Derginin 1935-1937 yılları arasında yayınlanan 97 sayısı incelenmiştir.

⁷ Derginin 1936 yılına ait 6 sayısı incelenmiştir.

⁸ Derginin 1936-1938 yılları arasında yayınlanan 14 sayısı incelenmiştir.

⁹ Derginin 1937-1938 yılları arasında yayınlanan 35 sayısı incelenmiştir.

¹⁰ Derginin 1937-1941 yılları arasında yayınlanan 153 sayısı incelenmiştir.

¹¹ Derginin 1937-1938 yılları arasında yayınlanan 8 sayısı incelenmiştir.

¹² Derginin 1938-1962 yılları arasında yayınlanan 364 sayısı incelenmiştir.

¹³ Derginin 1939 yılına ait 2 sayısı incelenmiştir.

¹⁴ Derginin 1941 yılına ait 22 sayısı incelenmiştir.

¹⁵ Derginin 1941 yılına ait 44 sayısı incelenmiştir.

¹⁶ Derginin 1930-1941 yılları arasında yayınlanan 6 sayısı incelenmiştir.

¹⁷ Derginin 1943-1944 yılları arasında yayınlanan 18 sayısı incelenmiştir.

¹⁸ Derginin 1944-1945 yılları arasında yayınlanan 3 sayısı incelenmiştir.

¹⁹ Derginin 1945-1946 yılları arasında yayınlanan 13 sayısı incelenmiştir.

²⁰ Derginin 1946 yılına ait 4 sayısı incelenmiştir.

²¹ Derginin 1946 yılına ait 5 sayısı incelenmiştir.

²² Derginin 1946-1947 yılları arasında yayınlanan 40 sayısı incelenmiştir.

²³ Derginin 1948-1949 yılları arasında yayınlanan 54 sayısı incelenmiştir.

²⁴ Derginin 1949 yılına ait 2 sayısı incelenmiştir.

²⁵ Derginin 1949-1951 yılları arasında yayınlanan 72 sayısı incelenmiştir.

²⁶ Derginin 1949-1960 yılları arasında yayınlanan 587 sayısı incelenmiştir.

²⁷ Derginin 1951 yılına ait 6 sayısı incelenmiştir.

²⁸ Derginin 1954 yılına ait 2 sayısı incelenmiştir.

²⁹ Derginin 1954 yılına ait 1 sayısı incelenmiştir.

³⁰ Derginin 1957 yılına ait 18 sayısı incelenmiştir.

³¹ Derginin 1957 yılına ait 13 sayısı incelenmiştir.

³² Derginin 1959-1960 yılları arasında yayınlanan 9 sayısı incelenmiştir.

³³ Derginin 1960-1967 yılları arasında yayınlanan 292 sayısı incelenmiştir.

³⁴ Derginin 1960-1984 yılları arasında yayınlanan 1235 sayısı incelenmiştir.

*Sinema*³⁵ (1960-1962), *Yıldız Magazin*³⁶ (1965), *Büyük Gazete*³⁷ (1966), *Perde*³⁸ (1960-1970), *Ankara Sineması* (1963), *Film*³⁹ (1964-1974), *Sinema*⁴⁰ (1960-1972), *Film Magazin*⁴¹ (1982-1984), *Hollywood Sinema*⁴² (1962), *Sinema 99*⁴³ (1980), *Video Haber*⁴⁴ (1985-1989), *Video Yıldız*⁴⁵ (1985-1988), *Video Sinema*⁴⁶ (1985), *Artist Magazin*⁴⁷ (1979), *Sinema-TV*⁴⁸ (1972-1973) ve *Kadınca*⁴⁹ (1979-1989) popüler sinema dergilerinin kütüphanelerde ve internet sitelerinde ulaşılan sayıları incelenmiştir.

Çalışma için kaynak taraması yapılırken yıldızlarla ilgili metin üretenler – aynı zamanda bu kişiler, yıldızların hayranıdır- tarafından sağlanan yazıların akademik bir çalışma için bir takım güvenilirlik sorunları barındırdığı görülmüştür. Bu kaynaklar, bir kültürde mevcut olan ideolojik söylemlerin tümünün olmasa bile bir bölümünün somut örnekleri olarak yorumlanabileceğinden ve hiçbir analizin tek başına, yıldızlığı ortaya çıkarmaya yetmeyeceğinden dolayı bir veri olarak kullanılmıştır. Bununla beraber ne kadar bilgi toplanırsa, yıldızların neyi karşıladığını/belirttiğini anlamaya o kadar yaklaşılabileceğinden akademik metin okumalarının yanı sıra bu tür okumaların da yıldızlığı anlamaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yıldızlık konusu ile ilgili literatürün büyük çoğunluğunun İngilizce

³⁵ Derginin 1960-1962 yılları arasında yayınlanan 50 sayısı incelenmiştir.

³⁶ Derginin 1965 yılına ait 4 sayısı incelenmiştir.

³⁷ Derginin 1966 yılına ait 36 sayısı incelenmiştir.

³⁸ Derginin 1960-1970 yılları arasında yayınlanan 361 sayısı incelenmiştir.

³⁹ Derginin 1963 yılına ait 38 sayısı incelenmiştir.

⁴⁰ Derginin 1960-1972 yılları arasında yayınlanan 86 sayısı incelenmiştir.

⁴¹ Derginin 1982-1984 yılları arasında yayınlanan 44 sayısı incelenmiştir.

⁴² Derginin 1962 yılına ait 2 sayısı incelenmiştir.

⁴³ Derginin 1963 yılına ait 1 sayısı incelenmiştir.

⁴⁴ Derginin 1985-1989 yılları arasında yayınlanan 1068 sayısı incelenmiştir.

⁴⁵ Derginin 1985-1988 yılları arasında yayınlanan 9 sayısı incelenmiştir.

⁴⁶ Derginin 1985 yılına ait 6 sayısı incelenmiştir.

⁴⁷ Derginin 1979 yılına ait 3 sayısı incelenmiştir.

⁴⁸ Derginin 1972-1973 yılları arasında yayınlanan 2 sayısı incelenmiştir.

⁴⁹ Derginin 1979-1989 yılları arasında yayınlanan 118 sayısı incelenmiştir.

olması nedeniyle çalışmada kullanılan kavramların Türkçe karşılıklarının bulunmasında güçlüklerle karşılaşmıştır. Bu nedenle kavramların bazıları Türkçeye çevril(e)memiş, uygun bir biçimde Türkçeleştirilerek kullanılmıştır.

Çalışmanın en önemli sorularından birisi “sinemada kimin yıldız olduğu”dur. Bu soruya kolayca yanıt vermeyi engelleyen unsurların başında Türk sinemasının kadın oyuncularını ile ilgili çalışma yapan sinema tarihçileri, akademisyenler, yazarlar hepsi kendi gerekçe ve kriterleri çerçevesinde yıldızlarını belirlemeleridir. Çalışmaya başlarken onlarca kadın oyuncu ile karşı karşıya kalınmıştır. Bu kadın oyuncuların hangileri kime göre yıldızdır? Nasıl bir sınıflama yapılması gerekir? Bu çalışmada yıldızlığı belirleyen, yıldızı yıldız yapan unsurlar nelerdir gibi sorular eşliğinde netleştirilen kadın oyuncular bu tezin etkin ve etkili özneleridir. Oyuncunun oynadığı filmlerden başlayıp filmin türü, sayısı, yönetmeni, anneleri, hayatlarındaki erkekler, birlikte oynadığı erkek oyuncular, seyirci ile olan ilişkileri, oynadığı roller, filmin yapımcısı, aldığı ödüller, medyada hakkında çıkan haberler, eleştiriler, yorumlar ve sinemaya giriş hikayeleri bir arada incelenip Türk sinemasında bir kadın oyuncuyu yıldızlaştıran unsurların neler olduğu tespit edilmiştir. Çünkü Richard Dyer’ın da ifade ettiği gibi yıldız olgusu, yıldızlar hakkında herkes tarafından ulaşılabilen her şeyden oluşur (2007, s. 85).

Sinema yıldızlığı herkes tarafından bilinen ama tanımlanması istenildiğinde net bir açıklamanın yapıl(a)madığı bir kavramdır (Sikov, 2010, s. 131). Ira Königsberg, film sözlüğü kitabında yıldızı, ulusal ve/veya uluslararası üne sahip, başrollerde görünen ve gişede çekiciliği olan oyuncu olarak tanımlamıştır (aktaran Sikov, 2010, s. 131). Nijat Özön de *Sinema Televizyon Terimleri Sözlüğü*’nde benzer

bir tanımlama yapmıştır: Yıldız, büyük bir sanat yeteneği göstermeyen, fakat bir filmde oynayışıyla filmin gelirini artırabilen gözde oyuncudur (1981, s. 344). Graeme Burton'a göre yıldızlar, yansıttıkları “etkileyici” kişilikten dolayı çok iyi konuma ulaşmış kadın ve erkek oyuncularlardır (1995, s. 116). Çalışmada yıldız, dönemin en yüksek ücretini alan, ismine film siparişi verilen, afişte ismini en üstte yazdıran, ismi gişe garantisi ve yaptığı her hareketi olay olan oyuncu olarak ele alınacaktır.

Edgar Morin’e göre paradoksal şekilde sinema, yıldızları keşfeder, ortaya çıkarır ve var eder. Yıldız, filmlerin tam kalbinde var oluyormuş gibi görünmektedir. Filmlerin teknik ve estetik doğasında yıldızın acilen ihtiyaç duyduğu, önemli oldukları veya gerekliliği ile ilgili hiçbir şey yoktur. Hatta filmler, oyuncunun niteliğini, varlığını göz ardı edebilir ve onun yerine bir çocuk, obje, hayvan veya bir çizgi film de koyabilir. Buna rağmen sinema, yerine bir nesnenin bile geçebileceği bir yeteneğe sahip olan oyuncuyu, keşfeder, tözselleştirir (*hypostatisation*) ve yıldız yapar (Morin, 1961, s. 8). Buradan yola çıkarak sinemanın ilk yıldızının kim olduğu sorusu sorulabilir?

Paul McDonald, sinemanın erken döneminde (1895-1906) seyircinin icadın kendisini görebilmek için bilet aldığından yola çıkarak, ilk yıldızın kamera ve projektör olduğunu söyler. Bu dönemde kaydedilen görüntüler gerçek hayattaki hareketlerdir. Sinemanın erken döneminde hem yaratılan performans türleri hem de çekim tekniklerinin oyuncuların kim oldukları ve oynadıkları karakterlerin seçilmesini zorlaştırması yüzünden erken dönem sinemada oyuncular tanınmaktadırlar. Film endüstrisinde teknik alandaki gelişmeler, anlatıda da etkisini

göstermiş, anlatıdaki değişimler de oyuncuların oyunculuk tarzlarındaki değişimleri doğurmuştur. Kamera yakın çekim yaptıkça oyuncu daha tanınır hale gelmiştir. Perdede görülen kişilerin tanınmaya başlanması, isimlerinin bilinmesi, perdedeki ve perdenin dışındaki kimliklerinin inşa edilmesiyle yıldız sisteminin oluşmaya başladığını söyleyebiliriz (McDonald, 2000, s. 21-22, 111).

İlk dönem (1908/9-1912) yıldız sistemi, izleyicilerin filmin oyuncusunu görmesi ve bilmesi üzerine kurulmuştur (McDonald, 2000, s. 111). Sinema tarihinde 1910'lara kadar hiçbir oyuncunun ismi bilinmemektedir. Bunun nedenlerinden biri sinemanın ilk yıllarında, oyuncuların çoğunluğunun tiyatrocusu olması ve bu oyuncuların sinema filminde görünmeyi aşağılayıcı, kariyerini zedeleyici bir durum olarak görmeleridir (Kılıçbay, 1999, s. 13; Butler, 1998, s. 344). İkinci neden de oyuncunun filmi tanıtan bir araç olarak görülmemesi, bu nedenle film tanıtımlarında oyuncunun ismine yer verilmemesidir. 1910'dan sonra oyuncuların bir tanıtım aracı olarak keşfedilmesi, oyuncuların bir ürünmüş gibi tanıtılması ve seyirciler tarafından bilinirliklerin artmasıyla yıldızlık başlar (de Cordova, 2001 s. 98, 112-113).

Yıldız sisteminin doğuşundan önce tiyatro yıldızları sinemaya transfer olur. William Heise'nin 1896 yılında çektiği *The Kiss* filminde May Irvin, John Rice'ı dudaklarından öper; bu öpücük film tanıtımında kullanılmıştır. Comédie-Française oyuncuları ve Sarah Bernhardt *Queen Elizabeth* (1911) isimli filmde oynamışlardır. Film karakteri olan Nick Carter, perdenin ötesine geçerek dünyanın dört bir köşesinden aşk mektupları almaya başlar. Ama Nick Carter bir yıldız değil, bir film kahramanıdır. İsmi anlamı Liebel, yani bilinmeyendir. Benzer şekilde komedi oyuncularına Max, daha sonra Fatty, Picratt gibi halk tarafından isimler verilerek,

ücretleri artırılıp, yıldızlaştırılırlar. Artık fakir, isimsiz oyuncular, filmlerin kahramanlarının icracısı olarak yıldızlaşırlar. 1905 yılında Pathe şirketi ile her film için 20 Frank'a anlaşılan Max Linder, dört yıl sonra 150.000 Frank kazanmaya başlar (Morin, 1961, s. 9) ve her filmin reklamında yer alır (Vincendeau, 2000, s. 5). Çünkü o artık, tanınan, bilinen ve talep gören bir oyuncu, bir film kişilik (*picture personality*), bir yıldız adaydır. Birçok kaynakta sinemanın ilk yıldızı olarak da anılmaktadır (Morin, 1961, s. 9-10 Vincendeau, 2000, s. 5). Kısaca 1908/9-1912 yıllarında yıldızın, film kişilikleri (*picture personality*) için kullanılan bir sıfat olduğunu söylemek mümkündür.

1913/14- 1919 yılları arasında “Little Mary”, “America’s Sweetheart” olarak ünlenen Mary Pickford ilk gerçek sinema yıldızı olarak kabul edilmektedir. Biograph yapım şirketi, Mary Pickford'u Carl Laemmle'den sözleşmesinde 195 dolar ödeme karşılığında transfer eder. Benzer biçimde söz konusu dönemde İtalya'da Francesca Bertini aşk ve melodramın İtalyan divası olarak görülmektedir. Kısa bir süre sonra 1918 yılında Cecil B. De Mille, gençliğin, güzelliğin ve seksapelliğin yeni kriteri olarak heyecan verici kız tipini piyasaya sürer. 1919 yılında filmin üretim ve tanıtımın odak noktası yıldızlar olur. Dolayısıyla film yıldızları, filmlerin önüne geçmeye başlar (Morin, 1961, s. 11-12).

Sinemanın ilk yıllarındaki yıldızlığı farklı bir şekilde okuyan Richard Schickel'e göre, bu dönemde oluşan yıldızlığın nedeni sinemanın sessizliğidir. Sesi duyulmayan oyuncular, seyircilerin üzerinde “ilahi” bir iktidar kurmuş ve bu güçle oluşan *aura*, sesli filmlerle bozulmuştur. Schickel, yıldızların sesli filmlerle ilahi güçlerini kaybettiklerini, insan düzeyine indiklerini iddia eder. Çünkü oyuncular

sesle birlikte duygu aktarma özelliğini kaybetmiştir. Bir başka ifadeyle oyuncuların bir sese sahip olmaları onları “gerçek” hale getirmiştir (Schickel'den aktaran Kılıçbay, 1999, s. 13-14). Bu düşüncelerden yola çıkarak, sinemanın ilk yıllarında yıldızı yıldız yapan en önemli özellik, bilinmezlik ve ulaşılamazlık iken daha sonraki yıllarda bu, ulaşılabilirlik ve bilinme haline dönüşmüştür. Sinemaya sesin gelmesiyle diyaloglar önemli hale gelir. Uzun çekimler, oyuncular arasında etkileşime yol açar ve izleyicilerin oyuncuların yüzleri, bedenleri, jestleri ve mimiklerini bir bütün olarak görmelerine imkân sağlar (Vincendeau, 2000, s. 9). Dünyada 1919'dan sonra filmlerin içerik, üretim ve tanıtımlarında yıldızlara odaklanması sonucunda yıldız sistemi doğar ve bu sistem, film endüstrisinin merkezi haline gelir⁵⁰ (Morin, 1961, s. 8-12).

Francesco Alberoni'ye göre yıldız sistemi hiçbir zaman yıldız yaratmaz ama seçilmeleri için adaylar önerir ve seçilmelerine yardımcı olur. Yirmilerin sonu otuzların başında Hollywood stüdyoları kendi yıldız adaylarını belirleyip, bu adaya yönelik yoğun tanıtım faaliyetlerine başlar. Stüdyo sisteminde yıldız bir üretim aracıdır. Filmler bir veya birden fazla yıldızın çekiciliği üzerine kurulu olduğundan, yıldızlarla satılır. Artık, yıldızlar, izleyicileri filmlere çeken en önemli, hatta tek unsurdu (Maltby, 2006, s. 155). 1920'lerin sonlarından 1960'lı yıllara kadar süren stüdyo döneminde, oyuncular stüdyolara ortalama yedi yıllık bir süreyle bağlıdır; bu süre boyunca oyuncular, stüdyo yöneticilerinin sözleşmelerine, filmlerde verdikleri rollere ve onlar için oluşturdukları imaja kısaca onlar adına verilen bütün kararlara uymak zorundadırlar. Genel olarak söylemek gerekirse, stüdyo sistemi,

⁵⁰ Paul McDonald yıldız sisteminin doğmasını sağlayan üç faktörün olduğunu iddia eder: a) seri üretim sistemine dayalı sinema endüstrisi b) kurmaca film sayısının artması c) oyuncular hakkında aktif bilgi sirkülasyonunun başlaması (McDonald, 2000, s. 24).

seyircinin istikrar beklentisini karşılayan, onlara sürekliliğin ve öngörülebilirliğin zevkini sağlayan bir sistemdir. Bu sistemde oyuncular çoğunlukla aynı türdeki filmler ve aynı rollerde -bir John Wayne filmi, Bette Davies draması, Jerry Lewis veya Doris Day komedisi- perdede görülürler (*Luzón-Aguado, 2008, s. 10-11*).

Paul McDonald'a göre stüdyo, yıldızların maaşlarını, oynayacakları rolleri, yılda kaç tane filmde oynayacaklarını ve bu filmlerin hangi filmler olacağını belirler. Bağımsız yapım şirketleri ve yetenek ajansları birlikte bir senaryo, yönetmen, yıldız ve sermaye bulur ve sonra bunu paket hâlinde yönetim ve dağıtım şirketleri hâline indirgeyip, büyük stüdyolara satarlar. Bu film paketlerinin satışı genelde ona bağlı olan yıldızın gücüne dayalıdır. Yıldız temsilcisi proje başına pazarlık ederken, yıldızın maaşı ve endüstrideki prestiji, yetenek ajanslarının önemi ve gücü oranında artar (McDonald 2000, 75, 79).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra stüdyo sisteminin düşüşe geçmesiyle, yıldızlar kariyerleri hakkında özgürce karar veren serbest çalışanlar haline gelir. Film üretiminde azalma olmasına rağmen film üretim ve pazarlamasındaki etkinliklerinden dolayı yıldız oyuncuların ücretleri, katlanarak artar. Çünkü tahmin edilemeyen seyirci tepkisine rağmen yıldızın ismi halen filme talebi sağlamaktadır. Bu nedenle yıldız sisteminde yıldızlarla paket-anlaşma sistemi devam eder. Gişe başarısıyla gelen devasa potansiyel getirileri sağlayabilecek herhangi bir strateji veya unsurun bulunmaması halinde, yüksek ücretli yıldızlar hâlihazırda mevcut olan en iyi seçenektir. Yıldızlar bu nedenle, ana akım Hollywood'un odak noktasıdır. Onlar, hangi filmi izleyeceğine karar veren izleyiciler için ana cazibe merkezi; bir film projesinin yeşil ışık alıp almayacağını belirleyen pakette ana faktördürler. Bu nedenle

yıldızlar, bir karakter ve anlatı tarafından yönetilen film sisteminde, her zaman merkezdedir (Luzón-Aguado, 2008, s. 9, 10).

Yine de, artan maliyetleri içeren Hollywood filmi üretimiyle yıldızın varlığı yadsınamayacak kadar büyük kârlar yaratabildiği gibi beklenen gişeyi sağlayamaması bir şirketin iflas etmesine de neden olabilir. Dolayısıyla yıldızların yüksek ücretlerini haklı kılmak için rol yapmaktan/oyunculuk performansından daha fazlasını yapmaları gerekir. Film reklamları, tanıtım röportajları, fotoğraf çekimleri gibi etkinliklerde yer almak ve dünyanın dört bir yanında düzenlenen prömiyerlere katılarak ilgi uyandırmak zorundadırlar (Butler, 2011, s. 110). Yıldızların film dışındaki bu performanslarıyla, filmi bir olay haline getirmekteki rolleri büyüktür. Kısacası, yıldızların, toplumda popüler kalması ve filmin gişe rekorlarını kırması arasında ilişki vardır.

Bununla beraber Hollywood'daki yıldız sisteminde bazı oyuncular gişe başarıları için, bazıları da oyunculuk yeteneklerinden ötürü takdir toplamışlardır. Başka ifadeyle Hollywood yıldız sisteminde iki tür yıldızlık vardır: İlki stüdyo ve medyanın sürekli gündemde tutması sonucunda gişe başarıları elde eden yıldızlar; Gwyneth Paltrow, Angelina Jolie, Tom Cruise, Orlando Bloom, Cameron Diaz gibi Hollywood'un yakışıklı ve güzel oyuncularını. İkinci tür yıldızlar ise Daniel Day Lewis, Meryl Strep, Robert de Niro, Jodie Foster, Al Pacino gibi gişe başarılarıyla değil, oyunculuk performanslarıyla yıldızlaşanlardır. Son dönemde Hollywood'da Johnny Depp, Leonardo Dicaprio gibi birinci tür yıldızların oyunculuklarını güçlendirip, ikinci tür yıldızlığa geçtikleri de görülmektedir (Luzón-Aguado, 2008, s. 12).

Bu farklılaşan yıldızlık türleri bugünkü Hollywood yıldız sistemini karakterize ederken yıldızlığı sanatsal iddia ya da oyunculuk becerileri üzerinde değerlendiren stüdyo dönemindeki durumla çelişmektedir. Bilgisayar tarafından üretilen, özel efektlerin bolca kullanılışı tartışmasız bir şekilde yıldızların performanslarına değer katsa da Christine Geraghty'nin savunduğu gibi salt oyunculuk performansı, seyircilerin yıldızları yeniden talep etmesi için bir neden haline gelir (Geraghty, 2007, s. 97). Bu nedenle George Clooney, Tom Cruise, Nicole Kidman, Brad Pitt gibi A sınıfı birçok Hollywood yıldızı bağımsız küçük film yapımlarında ve sanatsal prestij sağlamak adına tiyatrolarda rol almaya başlamışlardır. Bu eğilimin nedeni ünlülüklerini spor ve müzik yıldızlarından, basın, televizyon ve sosyal medya ünlülerinden farklı hale getirmedir (Luzón-Aguado, 2008, s. 10). Christine Gledhill, sinemanın bir zamanlar yıldızlığın nihai onayını sağlarken artık günümüzde bunun değiştiğini ifade eder (Gledhill, 1991, s. xiii). Sinema dünyasının artık kendi içinde, yıldız yönetmenleri, yıldız üreticileri ve hatta Karlar Kraliçesi, Minions veya çeşitli Disney karakterleri gibi animasyon veya dijital yıldızları vardır. Dolayısıyla bugün farklı yollarla ifade edilen film yıldızlığı kavramını, yeniden düşünüp, keşfetmek ve güncellemek önemli hale gelir (Luzón-Aguado, 2008, s. 14), özellikle günümüzde ün ve şöhrete ulaşmanın yeni medya aracılığıyla oldukça kolaylaştığı göz önüne alındığında. Film yıldızlarının egemen oldukları şöhretin, geçici yıldızlar, pop müzik şarkıcıları, mankenler, sosyal medya fenomenleriyle ünlülük alanının bu şekilde gelişmesi aynı zamanda ünlülüğün değerini de düşürmektedir. Bu nedenle günümüzde film yıldızı statüsü medyada görünme yerine filmde görünürlüğün tercih edilmesiyle yeniden inşa edilmeye çalışılmaktadır (Geraghty, 2007, s. 103).

Film yıldızları ilk olarak Hollywood tarafından yaratılmış, daha sonra bu yaratıya Hollywood'un bağlantılı olduğu diğer ajanslar da çeşitli yollardan ve çeşitli etki derecelerinde müdahil olmuşlardır. Richard Dyer'a göre yıldızların sadece filmlerini değil, aynı zamanda tanıtımlarını, posterlerini, basında yer alışlarını ve hayran kulüplerini kontrol eden Hollywood, diğer medya endüstrileri ile bağlantıları sayesinde basına neyin yansıtılacağı ve yıldızın karşısına röportajda neyin çıkacağı kararını da vermektedir. Böylece yıldız yaratma sürecini tek taraftan kontrol edebilmektir (Dyer, 2007, s. 85). Hollywood'un bu yıldızlık modelini birçok örnek alıp uygulamıştır. Fakat Hindistan, İtalya, Fransa ve Türkiye gibi bazı ülkelerde uygulama biçimi farklılık göstermiştir.

Behroze Gandhi ve Rosie Thomas'a göre Hindistan'da yıldızlık, Hollywood'un yıldız sistemine paralel olarak gelişir. Sinema, Hindistan'a Fransa ve İngiltere'deki Lumiere prömiyerlerinden sonra gelir ve ilk Hint filmi olan Raja Harischandra 1913'te gösterilir. 1920'lerde Hintli girişimciler geniş çapta film prodüksiyonu işine girerler ve buna ek olarak ülkenin dört bir yanında gezici çadırlar, açık hava sineması formunda görkemli sinema salonları, amaca uygun sinema evleri ve sergileme ağları kurulur. 1920 ve 1930'larda prodüksiyon, daha çok geniş aileler gibi hareket eden stüdyolar çevresinde organize hale gelir ve yıldızlar stüdyo çalışanları olarak katı disipline ve titiz anlaşmalara mecbur bırakılırlar. Yıldızların gişe garantisi olduğunu fark eden yapımcılar, yıldızlarla dolu filmler yapmaya başlarlar, bunun üzerine yıldızlar aynı anda elli filmde oynar hale gelirler. “*Multi-starrers*” adını verdikleri bu yıldız sistemi⁵¹ yetmişlerde zirve noktasına ulaşır.

⁵¹ *Filmindia* dergisinin 1937 yılında yayınlanan sekizinci sayısındaki "Hindistan'da yıldız yok" isimli yazıda Hindistan'da hiçbir zaman gerçek yıldızların olmadığı ve muhtemelen uzun süre de olmayacağı ifade edilir. Gazeteci ve editörlerin aksine Neepa Majumdar Hintli yıldızların olduğunu savunur.

Dinosaurean (benzer konulu ve seri üretim) filmler, seksenlere kadar gişe rekorları kırar. Seksenlerden sonra Hindistan'da Yeni Sinema ile yüksek bütçeli ve yıldızlı film sistemi değişmeye başlasa da *dinosaurean* filmler yapılmaya devam eder (Gandhy ve Thomas, 1991, s. 108).

Hollywood bakışıyla Hint yıldızlığı tartışıldığında, Hollywood ve Hint yıldız sistemi arasında mahrem kimliklerin inşası, kadın yıldızların sosyal statüleri, cinselliğin yönetimi, ulusal politikalar ve yıldızların toplumsal uygunluğu gibi konuları içeren derin ayrılıkların olduğu görülür. Hintli yıldızların özel hayatları, Hollywood yıldızlarındaki gibi evlilikleri, boşanmaları, cinsel hayatları, dedikoduları ve skandalları üzerine kurulu olmadığı için, ayrıca bu yıldızlar özel hayatlarıyla değil, sadece profesyonel hayatlarıyla gündeme geldiklerinden Hollywood yıldızları gibi değildir (Majumdar, 2009, s. 11, 18-19).

Hollywood'ta olduğu gibi Hintli yıldızların gücü de yavaş yavaş gelişir, ancak bugün yıldızların hükmettiği konum -hem ekonomik hem de kültürel olarak- kendilerine Hollywood'daki çağdaşlarından bile daha fazla güç sağlayan nevi şahsına münhasır bir ekonomik sistemin sonucudur. Yıldızların herhangi bir ana akım Hint filmindeki hayati öğeler diğerlerinin de genelde şarkılar ve diyaloglar olduğu söylenir oluşu yalnızca endüstri içerisinde desteklenmemiştir. Film yıldızlarıyla ilgili dedikodulara yer veren İngilizce dahil olmak üzere neredeyse tüm dillerde yayın yapan devasa bir magazin sektörü oluşmuş ve yıldızları desteklemiştir. Magazin sektörü özellikle 1960'lardan beri geniş bir yan endüstri olarak Hindistan'da varlığını

1930'lardan itibaren Hindistan'da bir yıldız sistemi vardır, fakat bu sistem Hollywood'dan farklı olarak özel hayat üzerine kurulu değildir. Hint sinemasının başlangıcında yıldızlığın oluşması ve gelişmesinde üç önemli faktör vardır: Sesin gelişi, sinema gazeteciliğinin artması ve film stüdyolarının açılması (Majumdar, 2009: 1-2, 8)

sürdürmektedir. Film yıldızları diğer kültürlerdeki benzer nedenlerden dolayı Hindistan'da da açıkça değer görmektedir, çünkü yaşamları birçok yönden kısıtlanmış izleyiciye –hem materyal hem duygusal olarak- olağanüstünün dünyasını keşfetmenin ve deneyimlemenin dolaylı zevkini sunarlar. Ancak ilginçtir ki Hintli yıldızlar, büyük bir ilgi ile takip edilip, beğenilmelerine rağmen perdede ve perde dışındaki yıldız personaları Hint toplumunun katı sosyal prensiplerine göre “skandal” şekilde görülmekte olan davranışlarla kuşatılmıştır. Elbette Hintli yıldızlar toplumsal kuralları ihlal etmezler ama etseler dahi özellikle akrabalık ve cinsellik alanlarındaki ideal davranışlarıyla yapmış oldukları ihlalleri kamufle ederler. Hem filmler hem de yıldızlar hakkındaki dedikoduların alt metinlerini ahlaki tartışmalar olarak, özellikle de modernleşen Hindistan'da “geleneğin” rolü üzerine yapılan uzlaşmalar olarak ele almak mümkündür (Gandhy ve Thomas, 1991, s. 107-108).

Behroze Gandhy ve Rosie Thomas'a göre Hint film endüstrisinde kadın oyuncu ve yıldızlarının yeri çelişkilerle doludur. Çünkü ilk zamanlarda Hindistan'da kadınların fotoğraflanmış görüntülerinin ülke genelinde tanımadıkları birçok erkeğin bakışlarına maruz kalmasına izin vermeleri alçaltıcı bir şey olarak görülür. Bu nedenle ilk kadın yıldızlar, Ruby Myers nam-ı diğer Sulochana gibi Hindu ve Müslüman kadınların katı kültürel kuralların ve kadınların vücutlarını herkesin seyrine açmasına yönelik tabuların yükünü taşımayan Anglo-Hint kadın oyuncularından oluşur. Bu tabular yavaş yavaş yıkılır ve birkaç “saygıdeğer” orta sınıf ailenin kızları otuzlardan itibaren filmlerde görünmeye başlar. Ancak çelişkiler devam eder. Çelişkilerin nedeni endüstrinin tamamen erkeklerden oluşması değil; aynı zamanda kadın yıldızların kaçınılmaz bir şekilde hem şehvet hem de seks objesi olarak erkek egemen endüstrinin pasif maşaları olarak konumlandırılmalarıdır. Hint

sinemasında farklı yıldız imaj ve personaları olan kadın oyuncular için kadın-sinema ilişkisine dair bu geleneksel huzursuzluk devam etmektedir (Gandhy ve Thomas, 1991, s. 108, 109).

Fransız yıldız sistemi ve yıldızları da tıpkı Hint sinemasındaki yıldız sistemi ve yıldızları gibi Hollywood sistemi ve yıldızlarıyla benzerlikler gösterir. Ginette Vincendeau, *Yıldızlar ve Fransız Sinemasında Yıldızlık (Stars and Stardom in French Cinema)* isimli kitabında Fransız film yıldızlarını inceler. Vincendeau bu çalışmada yıldızı, seyircilerin filmde beklediği ve bunun sonucu olarak da oynadıkları rolleri belirleyen perdedeki imajları ve özel kimliklerinin karışımından oluşan, bir persona veya mit geliştiren ünlü film sanatçısı olarak tanımlar. Yazara göre yıldız personası, posterlerdeki devasa harflerle yazılmış olan isim, sanatçıyı ve eserini piyasada konumlandıran ve finans alanının ilgisini çeken bir metadır. Yıldızların önemi ekonomik, kültürel ve ideolojiktir. Yazar, çalışmada A sınıfı olarak tanımladığı önemli yıldızları incelerken özel yaşantılarını, yalnızca personalarının bir parçasını oluşturduğu kadarıyla ele alır. Yazar çalışmada yıldızın arkasındaki “gerçek” (*real*) insanı keşfetmeye çalışmadığını, ancak algılanan otantik (*authentic*) bireyin yıldızın imajı hakkında ne tür bilgiler verdiğiyle ilgilendiğini ifade eder. Ayrıca çalışmada Fransız yıldızların, sahip oldukları Fransız kültüründen dolayı özgül oldukları iddia edilmektedir (Vincendeau, 2000, s. x).

Reka C.V. Buckley, Gina Lollobrigida üzerinden ellilerde İtalya'daki yıldız kültü ve ulusal beden kavramlarını tartıştığı makalesinde ise filmler ve o filmlerde oynadığı rollerin, kadın yıldızın kendine özgü fiziksel özellikleriyle kutsandığını ifade eder. Bu şekilde yüceltilmiş bir yıldız oyuncu, katili oynasa da onu suçsuz olarak görmemiz onun fiziksel bahşedilmişliğiyle (*physically endowed*) ilgilidir. Bu

bahşedilmenin iki gizli amacı vardır: İlki kadın bedeninin her ayrıntısının bir sinema figürü haline gelmesidir. İkincisi de “zeki olmayan” (*minorato mentale*) ile düzgün hatları olan kadın (*maggiorate fisiche*) arasındaki paralelliği oluşturmaktır. Bu oluşturulan paralellikle düzgün hatlı kadınlar olarak sunulan yıldızların, güzel ve “zeki olmamaları” onların filmlerdeki ana unsur haline gelmesini sağlar (Buckley, 2000, s. 530). Kısaca İtalyan sinemasında oyuncunun sahip olduğu fiziksel hat ve duruş, yıldızlığına önemli katkılar sunar.

Otuzlarda İtalya’da perdede güzel ve dişi kadınlar görülür. Erkek yıldızlar rejimin talep ettiği gibi saygılı ve ruhsuzken, kadın yıldızlar çoğunlukla sarı saçlı, sıra dışı, cana yakın ve ilaheliğin birer örneğidir. Elsa Merlini, Isa Miranda ve Clara Calamai gibi yıldızlar, kendi orijinalliklerini/yerelliklerini korumalarına rağmen Hollywood tipi yıldız imajını benimsemişlerdir. Savaş öncesi yıldızlarından hiçbiri 1945 sonrası dönemde İtalya'nın istediği imaja ve savaş sonrası aranan gerçekçi özelliklere de sahip olmadıklarından, faşist dönemin atmosferine ve zamanına ilişkilendirilerek uzlaştırılmışlardır. Tüm bu sebeplerden dolayı yapımcılar yeni yıldız arayışı içine girmişlerdir. Savaş sonrası dönemde birçok yeni yüz sokakta keşfedilmiş ve İtalya güzellik yarışması bu anlamda önemli bir kaynak haline gelmiştir. 1940-1950'lerde neredeyse tüm kadın oyuncular bu yolla şöhret olmuşlardır (Buckley, 2000, s. 527-528).

Düzgün hatlara sahip olma, ellilerdeki İtalyan sinemasında da önemini korur. Savaş sonrasında kadınlarla ilgili geleneksel besleyen ve büyüten kadın anlayışı, yerini arzulanan kadın anlayışına bırakır. Bu arzu edilen kadın anlayışı, savaşın hemen sonrasında ve savaş sürecinde ülkedeki büyük ekonomik ve sosyal değişimle

harekete geçen karışıklık ve kaostan kaçıışı sağlar. "Meme fetişi" bu dönemde toplumda kadının rolünde meydana gelen değişimlere verilen tepkiyle açıklanabilir (Buckley, 2000, s. 530). Başka ifadeyle erkeklerin hayran kaldığı kadın bedeni ve bu beden üzerinden vurgulanan ilkel veya doğal kadın algısı, kadın yıldızlar üzerinden tekrar edilir.

Düzgün hatlara sahip olmaya paralel olarak ellilerde İtalyan sinemasında seksi bedenlerin çoğalmasının arkasında yatan neden, savaş sonrası yeniden doğuşun kadın bedeni ile verilme isteğidir. Bu istek, tarihinde ilk kez İtalyan sinemasının açıkça ve alenen kadın bedeninin şehvetinden zevk almasını sağlanmıştır. Bu tarihe kadar kadın bedeni, içerdiği tüm cinsel çağrışımlarla seyirciye sunulmuştur (Buckley, 2000, s. 531). Bu yeni sinema anlayışıyla Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Silvana Mangano ve Sofia Loren düzgün hatlarıyla İtalya'da ellilerin yıldız adayları oldular.

Kökleri yüz yıla uzanan yıldız ve yıldız sistemi dünyada film çalışmalarında son altmış yıldır ele alınırken Türkiye'de akademik alanda kısa bir süredir çalışılmaktadır. Bu nedenle Türk sinemasında yıldızlık olgusunu ele alan az sayıda çalışma olduğu söylenebilir. Seçil Büker ve Canan Uluyağcı *Yeşilçam'da Bir Sultan* (1993) isimli çalışmalarında Türkan Şoray'ın yıldız olma sürecini anlatmaktadır. Bunun dışında sinema ile ilişkili yıldızlık olgusunu inceleyen dört teze rastlanılmıştır.⁵² *Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkin* (1999)

⁵² Doğrudan sinema ile ilgili olmasa da N. Aysun Yüksel, *Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusu: Türkiye Gerçeği ve İki Örnek* (1998) isimli doktora çalışmasında yıldızlığı toplumsal bir olgu olarak ele almıştır. Çalışmasında Yüksel, toplumun yaşadığı değişimler, çelişkiler ve beklentilerin, dönemin yıldızlarıyla bütünleştiğini iddia etmektedir. Bu iddiadan yola çıkarak önce Türkiye'nin modernleşme süreci ve bu sürecin yıldızı olan Zeki Müren incelenmiş daha sonra seksenlerde değişen Türkiye ve doksanlı yılların yıldızı olan Tarkan'ın yıldız kimliğini incelemiştir. Çalışma tüm Doğulu toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da modernleşmenin geleneksel kimlik üzerine eğreti bir

isimli yüksek lisans tez çalışmasında Barış Bora Kılıçbay, yıldızlığın bir sistem olarak varlığının kabul edilmesinin ancak tür filmlerindeki kaçınılmaz rol stereotiplerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmasıyla mümkün olduğunu iddia etmektedir. Ayrıca Kılıçbay'a göre yıldızlık son derece karmaşık bir sürecin sonucunda oluşan bir kimlik ve imgedir. Bu oluşum sürecinde seyirci, en önemli belirleyicidir. Yazar, yıldızlıkla ilgili yapılan çok sayıdaki çalışmadan çıkan ve birbirine uyum gösteren veya tezat oluşturan sonuçlardan oluşturulabilecek bir sentezle yıldızlığın ne olduğu hakkında bir fikir verilebileceği iddiasında bulunmuştur.

Zeynep Çiğdem Karabekiroğlu (2006) *Analysis of Female Star Images In Popular Magazines In The 1960s: The Case of Türkan Şoray* (1960'larda Popüler Dergilerde Yıldız İmajının İncelenmesi: Örnek İnceleme Türkan Şoray) isimli yüksek lisans tez çalışmasında 1960'larda popüler dergilerde yıldız imajının nasıl oluşturulduğunu incelemiştir. Ayrıca yazar, çalışmasında yıldızın özel yaşamının onun popüler dergilerdeki sunumunu nasıl etkilediğini araştırmıştır. Araştırmada *Ses* (1961–1967) ve *Artist* (1960–1967) dergileri incelenmiş ve bu dergilerdeki yıldız

şekilde entegre olduğunu savunur. Bu nedenle Türk toplumunda tam anlamıyla bir modernleşmeden söz edilemeyeceği öne sürülerek toplumun gelenek ve modernlik arasında kaldığı; parçalanmış, şizofren bir kimlik sergilediği ifade edilmiştir. Toplumun kimi yıldızlarının da bu şizofren kimlik nedeniyle sıra dışı olduğu söylenmektedir. Sıra dışı yıldız olarak Zeki Müren'i örnek veren Yüksel'e göre Müren, kadınsı sunumuyla toplumun erkek egemen değerlerine ters düşmesine rağmen aynı toplum tarafından "paşa" ve "sanat güneşi" unvanlarıyla yüceltilmiştir. Yazar, şarkıcının bu denli yüceltilmesini toplumun şizofren kimliğine bağlamaktadır. Doksanlı yılların yıldızı Tarkan ise hem erkeksi hem de kadınsı değerleri "kendini sunum biçiminde" sergilemektedir. Çalışmanın sonucunda Zeki Müren ve Tarkan farklı dönemlerde, Türk toplumunu yansıtan ve kendilerini arzu nesnesi olarak sunan iki sıra dışı erkek yıldız olarak değerlendirilmiştir.

Sinemadaki yıldızlıkla ilişkisi olmasa da bir dönemin ünlü sinema oyuncusu Ajda Pekkan'ın yıldızlığı ile ilgili olduğundan Sanem Bengü Uygunkan'ın *Yıldız Sistemi ve Popüler Kültür Arasındaki İlişki Türkiye'nin Süper Starı Ajda Pekkan Örneği* (2007) isimli yüksek lisans tez çalışmasının da bu alan ile ilgili önemli bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Uygunkan çalışmasında yıldız kavramı ve özelliklerini açıklamış, daha sonra yıldızlığın popüler kültür ile ilişkisini Ajda Pekkan üzerinden incelemiştir. Yazar, Pekkan'ın yıldız olma sürecini *Ses* dergisinde şarkıcı hakkında çıkan haberlerle değerlendirmiştir. Çalışmada Pekkan'ın yıldız olabilmek için popüler kültür kriterlerini ne şekilde yerine getirdiği ortaya konulmuştur. Çalışmanın sonucunda Ajda Pekkan'ın, insanların olmak istediği tahtta duran yıldız simgelediği iddia edilmiştir.

imajının nasıl yansıtıldığı ve şöhretin yazılı medyada nasıl üretildiği ortaya konulmuştur. Çalışma Türk sinemasında yıldız olarak önemli bir yere sahip olan Türkan Şoray üzerine odaklanmıştır.

Yıldızlıkla ilgili yazılmış diğer bir tez de Nilgün Kara'nın *Türk Sineması'nda Erkek Yıldız Olgusu* (2008) isimli yüksek lisans tezidir. Kara, Türk sinemasında yıldızlık olgusunu dört erkek yıldız -Ayhan Işık, Ediz Hun, Cüneyt Arkın ve Tarık Akan- üzerinden incelemiştir. Ancak çalışmanın odak noktası Sadri Alışık'tır. Çalışmada önce “popüler kültür” kavramı ve “yıldız” kavramı ele alınarak bu kavramlarla ilgili eleştirilere yer verilmiş daha sonra “ousia” –yıldızı yıldız yapan özellik- kavramı ve “yıldız” kavramı arasında bir bağlantı kurulmuştur. Türk sinemasında yıldızlık olgusunun incelendiği bölümlerde Türk sinemasının önemli erkek yıldızlarının sinemaya giriş biçimleri ve yıldızlık özellikleri ele alınmıştır. Ayrıca Türk sineması içerisinde farklı bir konumu olduğu düşünülen Sadri Alışık'ın diğer yıldızlardan farkı ortaya konularak “ousia”sına bakılmış ve bir “yıldız oyuncu” olduğu belirtilen sanatçı hakkında çıkan dergi ve gazete haberleri değerlendirilmiştir. Çalışmada Sadri Alışık'ın neden yıldızlaştığı sorusuna verilen cevap, Alışık'ın canlandırdığı karakterlerin (Turist Ömer, Ofsayt Osman gibi) gerçek olması, bu toplumun insanlarına yakın ve de komik gelmesidir.

Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi (2011) isimli yüksek lisans tez çalışmasında Hüseyin Gençalp, 1960-1980 yılları arasında Türkiye'deki ana akım sinemanın üretimleri olan çocuk yıldız filmleri ile egemen ideoloji arasındaki bağları incelemiştir. Çalışmasında Gençalp, çocuk yıldız filmlerinin, içeriklerindeki anne,

baba, çocuk ve toplum imajları sayesinde egemen ideolojinin yeniden üretimini nasıl gerçekleştirdiklerini irdelemiş, bu filmlerin egemen ideolojinin toplum tarafından kabullenilmesindeki rolünü aktarmıştır.

Akademik çalışmalar dışında Agâh Özgüç *Türkiye Sinemasının Kadınları* (2008) isimli çalışmasında, Türk sinemasında sinemacılar döneminin (1950-1960) yıldız yaratma konusunda en verimli dönem olduğunu ifade eder. Özgüç'e göre Türk sinemasında yıldızlar, yönetmen sineması, sinema dergileri ve güzellik yarışmalarıyla ortaya çıkıp, bu kaynaklarla beslenmiştir (2008, s. 5). Burçak Evren Türk sinemasının kadın oyuncularını ile ilgili hazırladığı kataloglarda oyuncuların hayatları ve filmleri hakkında bilgiler vermiştir. Hazırlamış olduğu katalogların bazılarında oyuncunun Türk sinemasındaki yeri, oyuncunun sinema serüveni, oynadığı filmlerdeki tip ve karakterleri ve sanatçıyla yapılan görüşmelere yer vermiştir (Evren, 2010, 2008, 2007, Evren ve Usallı-Silan, 2012).

Yıldızlık ve yıldızlarla ilgili çalışmalara baktığımızda yıldızların insanüstü oldukları veya olduklarına inandırılmaya çalışıldığı; toplumda kabul görmeyen tutum ve davranışları olsa dahi onlara olağanüstü bir tolerans, derin bir hürmet gösterildiği görülür. Türk sinemasında oyuncuların filmlerde önemli öge haline gelişi, ellilerde başlar. Yerli filmin ve oyuncuların gündelik hayatın konuşma konuları haline gelişleri, sinema dergilerinin onlara geniş yer vermeleriyle bu yıllarda başlayıp, Yeşilçam döneminde zirve noktasına ulaşır. Yeşilçam döneminde Türkiye'de her bölgenin yıldızları ve bu yıldızların oynadıkları film türleri olmuştur. Bu dönemdeki ekonomik sisteme bağlı olarak ismine film siparişi verilen, afişin en üstüne adını yazdıran, belli bir türde aranan isim haline gelen oyuncu, yıldız olarak kabul

edilmiştir. Bu tezde öncelikle Yeşilçam döneminde bu parametreler çerçevesinde yıldız olarak kabul edilen kadın oyuncular incelenip, daha sonra da Türk sinemasında çıktıkları dönemden günümüze kadar kadın yıldız olarak akla gelen ilk isimlerden Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın ve Hülya Koçyiğit analiz edilmektedir.

Tezin birinci bölümünde önce sinema yıldızlığı ve yıldızlığın içinde barındırdığı kavramlar, ardında da ithal bir kavram olan yıldızlığın Türk sinemasında nasıl yerleştirildiği incelenmektedir. Cumhuriyet öncesi yıldızlığın yerleşmesi ele alınırken öncelikle yerlilikten neyin kastedildiği anlaşılır kılınmaktadır. Yıldızlığın yerleşmesi incelendikten sonra Yeşilçam öncesi Türk sinemasında (1917-1959) yıldızlık ve dönemin kadın oyuncularını ele alınmaktadır. Dönem, erken dönem Türk sineması olarak ifade edildiğinde ve kendi içinde üç ana bölümlendirmeye tabi tutulmaktadır: 1917-1922, 1923-1944 ve 1945-1959. Bu dönemdeki yıldızlık, yıldız üretim alanı olarak kabul ettiğimiz filmler, üretim, dağıtım ve gösterim sistemi, özellikle dönemin sinema dergileri, reklamlar, eleştirmenler/yorumcular ve yarışmalar -artist, yıldız ve güzellik yarışmaları- göz önünde bulundurularak analiz edilmektedir. Bu bölümde Türk sinemasının erken dönemindeki kadın oyuncuların yıldız olup olmadıkları ya da Richard de Cordava'nın (2001) tanımladığı gibi film kişilikleri (*picture personality*) olup olmadığı sorgulanmaktadır. Bu sorgulama dönemin ünlü kadın oyuncularını incelenerek yapılmaktadır.

İkinci bölümde Yeşilçam Sineması'nda (1960-1989) yıldızlık ve yıldız türleri değerlendirilmektedir. Tezde Yeşilçam döneminin birçok kaynaktan farklı olarak 1960 yılında başlatılmasının nedeni, bir sinema ekonomisi ve film üretim sistemi olarak Yeşilçam'ın, ellilerde başlamasına rağmen etkin hale gelişinin ve Yeşilçam'ın bir

yıldız sineması olarak doğuşunun altmışlı yıllara denk gelmesidir. Yeşilçam döneminin 1989 yılında bitirilmesi nedeni ise Yeşilçam'ın ekonomik ve film üretim sisteminin tamamen ortadan kalkışının 1989 yılı oluşu ve bu sistem ile doğan yıldızlığın dönüşüme uğrayıp, tekrar şöhret ve ünlülüğe geri dönmesidir.

Yeşilçam dönemindeki yıldızlık, bu dönemdeki sinema ekonomisini oluşturan bölge işletmeleri-yıldızlar (üretim), sinema salonları-yıldızlar (dağıtım), yapımcılar-yıldızlar (gösterim) ve bu üçünün ortak hedefi seyirci-yıldızlar (tüketim) dinamiği üzerinden değerlendirilmektedir. İncelemenin odağı bu dinamiklerin yıldız ve yıldızlık sisteminin oluşumunu nasıl etkilediğidir. Üretim, dağıtım ve gösterim, “Yeşilçam Dönemindeki Sinema Ekonomisi ve Film Üretim Sistemi” başlığı altında ele alınıp, üç dinamiğin ortak hedefi olan seyirciler “Yeşilçam Döneminde Seyirci: Hayrana Dönen Seyirci” başlığında ele alınmaktadır. Yeşilçam dönemindeki sinema ekonomisi, film üretim sistemi ve hayranlık incelendikten sonra yıldız üretim alanı olarak kabul ettiğimiz yıldız-artist yarışmaları analiz edilmektedir. Yeşilçam dönemindeki yıldızlık tartışmaları ve yıldız türlerinin incelendiği bölümde Türk sinemasında yıldızlığın altmışlardan önce başladığıyla ilgili görüşler değerlendirilerek, Türk sinemasında yıldızlık sisteminin ve yıldızlığın altmışlarda başladığı iddiası savunulmaktadır.

Yeşilçam döneminde perdede görülüp, seyirci tarafından kabul gören masum ve güzel kadın tipi dışında üç farklı yıldızlık türünün daha ortaya çıktığı düşünülmektedir. Seks yıldızları, erobeskler ve dişi yıldızlar. Bu yıldızlık türünün temel belirleyici öğeleri, bu kadın oyuncuların belli bir film türünde oynamaları; filmin onların üzerine kurulması; perdede yaratılan imajlarını perde dışında da

sürdüremeleri; bu oyuncuların isimlerine film siparişlerinin verilmesi ve afişte isimlerinin en üstte yazılmasıdır.

Tezin son bölümünde Türk sinemasının kadın yıldızları denildiğinde ilk aklı gelen dört oyuncunun Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın ve Hülya Koçyiğit'in ve yıldızlık süreçlerindeki benzerlikler ve onları yıldız olarak ortaya çıkaran etkenler tartışılmaktadır. Bu dört kadın oyuncunun ilk ortak özelliği yıldızlık süreçlerindeki annelerinin etkileri *Rüya İşi (dreamwork)*, *Sahne Anneliği (stage mother)* ve *Menajer Annelik (momagers)* kavramlarıyla açıklanmaktadır. Kadın Yıldızlar ve Menajer Anneler başlığında yıldızlar ve anneleri arasındaki profesyonel ilişkiler incelenip, annelerin kızlarının yıldızlığına katkıları analiz edilmektedir. Daha sonra kadın yıldızların hayatlarındaki erkeklerin yıldızlık sürecindeki rolleri incelenmektedir. Bu dört yıldızın baskın anneleri, babasızlıkları, profesyonel ve özel hayatlarındaki erkeklerin onları yükselttiklerine dair algı dışında, diğer ortak özellikleri de yoksulluktan gelip, zenginliğe kavuşma hikâyeleridir. Bu noktadan hareketle, bir sınıf atlama aracı olarak kabul gören yıldızlığın kadın yıldızların yaşam tarzlarında yarattığı değişim ile Türk sinemasındaki yıldızlık bağlantısı irdelenmektedir. Kadın yıldızları perde arkasında yıldızlaştıran faktörleri ortaya koyduktan sonra çalışmanın son alt başlığında Yeşilçam dönemi Türk sinemasında yıldızlığı oluşturan ve yıldızlaşmayı sağlayan ortak kodlar, pratikler ve deneyimler aktarılmaktadır. Aynı başlık altında Türk sinemasında yıldızlığın kavramsallaştırılmasına dair tespitler bulunulmuştur. Söz konusu kavramsallaştırma, bu dört kadın yıldızın sinemada yıldızlaşmasını sağlayan etkenlerin neler olduğu sorusu çerçevesinde yapılmaktadır.

I. BÖLÜM

YEŞİLÇAM ÖNCESİ (1917-1959) TÜRK SİNEMASINDA YILDIZLIK VE DÖNEMİN KADIN OYUNCULARI

Bir teknolojik icat olarak sinema, Lumière Kardeşler tarafından tüm dünyaya yayılmıştır. Birçok ülke, sinemayı kendi mitolojisiyle, resmiyle ve diğer bütün sanat alanlarıyla yoğurarak, bu ithal teknolojiyi kendi kültürel tarihine entegre ederek yerlileştirmiştir. Çalışmanın bu bölümünde sinemasının yerlileşmesinden söz ederken öncelikle bir Batı icadı olan sinemanın, teknolojik bir buluştan bir eğlence tarzına dönüşümü ele alınacaktır. Daha sonra bu eğlence tarzının "kendi" sinema üretimini nasıl oluşturduğu ve bir başka ithal kavram olan yıldızlığın Türk sinemasında nasıl yerlileştirildiği incelenecektir. Bu inceleme yapılırken 1917-1959 yılları arasında sinema yıldızlığı ile ilgili söylemler o dönemde yayınlanan dergilerdeki yıldız ve yıldızlık ile ilgili yazılar, sinema dergilerinin açtıkları artist/yıldız yarışmaları, reklam, eleştiri ve yorumlarla değerlendirilecektir.

1.1. SİNEMADA YILDIZ OLMAK: ÜN, ŞÖHRET VE FİLM KİŞİLİKLERİ

Yıldız (*star*) ve yıldızlığın (*stardom*), içinde barındırdığı şöhret (*celebrity*) ve ün (*fame*) kavramlarıyla birçok kesişim noktası vardır. Çünkü yıldızlık anlatımlarının çoğu aynı zamanda bir ünlülük ve şöhret anlatımıdır. Fakat her şöhret ve ünlü anlatımı, bir yıldızlık anlatımı değildir. Yıldızlık, içinde ünü ve şöhreti barındırmasına karşın şöhret ve ün kavramları içinde yıldızlığı barındırmaz. Buna rağmen yapılan birçok tanımlamada yıldız, ünlü ve şöhret arasındaki ayrım belirsizleştirilir. Şöhret kelimesi Latince *celebrem*'den gelir. Kelime hem ün hem de

kalabalıklaşma yan anlamlarına sahiptir. Ayrıca kelimenin Latincedeki çabuk/kısa ömürlü anlamına gelen *celere* ile de bağlantısı vardır. Sözcüğün Latincedeki kökleri, sahip olduğu farklılıkla öne çıkan bir kişi ve şöhretin belirleyici özelliğinin gelip geçicilik olduğuna işaret etmektedir (Rojek, 2003, s. 11-12). Türkçede şöhret kelimesi, herkesçe bilinme, tanınma, ünlü olma durumudur. Ün ise genellikle iyi, üstün bir niteliğiyle herkesçe çok iyi bilinip tanınma halidir (Püsküllüoğlu, 2002, s. 1434, 1559). Ün ve şöhret ifadelerinde, yaptığı "bir şey ile" -buradaki bir şey, mesleki başarıdan özel hayattaki skandala kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır- herkes tarafından tanınma, bilinme bir başka deyişle, göz önünde olma durumudur. Ayrıca ünlü terimi, bir yaşam tarzına sahip olmak için üne sahip olan ve çalışma alanı dışında neler olduğu sürekli gözler önüne serilen kişiye de işaret etmektedir. Ünlü böylece halkla ilişkiler, magazin haberleri, televizyon röportajları, basın ve dedikoduyla inşa edilir. Ünlülerin profesyonellerle var olduğunu söylemek mümkündür. Bu kişilerin ünü, kamu kişiliğinin kusursuzluğundaki vurgu ve özel hayatın mahremiyetinin yitirilmesine bağlıdır. Bu ün, spikerlik, gazetecilik veya showman/showgirlliği beraberinde getirmektedir (Geraghty, 2007, s. 99). Bir başka ifade ile bu ünün kaynağı medya profesyonelleriyle oluşur ve bu ün, medyayla sürdürülür.

Sinema yıldızlığındaki ünlülük söylemi tam olarak yıldızın gerçek hayatı, özel hayatı, kısaca işi dışındaki spor, televizyon, moda, müzik ve basın malzemesiyle etkileşim içindedir. Kısaca yıldız olma bir medya patlamasıdır (Geraghty, 2007, s. 100, Gledhill, 1991, s. xiii). Yıldızlar, medyanın çeşitli öğeleri tarafından yaratılıp, kültürel sermaye veya salt para anlamında sermayenin üretimi olarak görülürler (Butler, 2011, s. 110). Richard Dyer'a göre bir ürün olarak yıldız, dört alanda üretilir:

Promosyon, tanıtım, film, eleştiri ve yorum (Dyer, 1999, s. 60). Dyer, yıldız üretimini medya metinleriyle oluşturulan yıldız imgesiyle ele alır. Yazara göre yıldız imgesi, promosyon, tanıtım, filmler, eleştiri ve yorumların bir araya getirdiği medya metinleriyle başarılı olur. Promosyon, yıldız oyunculara bir imge oluşturulması stüdyolar tarafından gerçekleştirilir. Stüdyo sistemi günlerinde, bir oyuncunun hayatı, tanıtımına uygun biçimde neredeyse bütünüyle yeniden yaratılmıştır. Kısaca promosyon; yıldız için imge üretiminin bir parçasıymış gibi üretilen metinlerdir. Stüdyo bildirimleri, basın ilanları, moda fotoğrafları, oynadığı filmdeki sahneleri ve reklamlar, promosyonun içindedir. Promosyon, filmle değil promosyonu yapılan yıldız imgesiyle ilgilidir. Tanıtım, radyo, televizyon ve basına verdiği röportajları içermektedir. Tanıtımın önemi, yıldızın gerçek bir kişi olduğunu göstermektedir. Filmler yıldız imgesini oluşturan, sürdüren ve güçlendiren en önemli araçtır. Oyuncu filmle yıldızlaşır, yıldız olduktan sonra yıldız imgesini sürdürebilmesi için, yıldızın imgesine uygun karakterler yazılmalı ve o türdeki filmlerde oynamalıdır. Oynadığı film türü, yıldız ikonografisinin devam aracı ve güçlendiricisidir. Eleştiri ve yorumlar, yıldız imgesini sabitler. Medya ürünleri olan eleştiri ve yorumlar, sinema sisteminin bir parçası olup, izleyicilerin tarafını değiştirebilme özelliğine sahiptir. Kısacası medya metinleri izleyici ile tüketilip, yeniden üretilir (Dyer, 1999, s. 60-62).

Yıldızlık ile ilişkili bir diğer kavram da film kişiliğidir. Richard de Cordova'ya göre film kişiliklerinin ünü, filmlerdeki görünümüyle oluşmaktadır. Film kişilikleri sinema ile oluşan bir kavramdır, sahne ile ilgisi yoktur (de Cordova, 2001, s. 52). 1909'da film karakterlerinin kendi isimleriyle veya halkın onlara verdiği isimlerle film kişiliği doğar. Bu, genelde yıldızlık sisteminin başlangıcı olarak da varsayılan ve aynı zamanda yıldızlık sisteminin ekonomik bir gerçeklik olarak

oluştugu bir dönemdir. Film kişiliği hakkındaki bilgi, oyuncunun profesyonel varlığı ile ya kendisinin filmlerdeki temsili ya da sinema ve tiyatrodaki geçmiş çalışmaları ile kısıtlanmıştır (de Cordova, 2001, s. 24, 26). Oysa yıldızın sadece filmdeki kişiliği ve kariyeri değil, özel hayatı, kısaca onunla ilgili olan her şey, birer bilgi niteliğindedir.

Bu bağlamda yıldız yaratmak için üç baskın bilgi formu vardır. İlki ismin dolaşımıyla ilgilidir (de Cordova, 2001, s. 24). Yıldız için isim birçok açıdan önemlidir. Bir oyuncunun isminin bilinmesi, onun tanınmış olduğunun, yıldız olmaya başladığının göstergesidir. İkinci bilgi formu da, oyuncunun isminin oynadığı her filmle daha tanınır hale gelmesi ve tanınırlığın, görüntülerle desteklendiği, metinlerarasılık formudur. Bu metinlerarasılık, sinemanın üretimi, izleyicisi ve yıldızın perdedeki imajını belirler. Bu imajlar, filmlerle dolaşan fiziksel görüntü ve tanıtım araçlarıyla -dergilerdeki, gazetelerdeki, kartlardaki fotoğraflar- belirlenen görüntü formlarıyla oluşur (de Cordova, 2001, s. 82, 85). Yıldızlığı oluşturan üçüncü tür bilgi de oyuncunun profesyonel tecrübesiyle ilgilidir (de Cordova, 2001, s. 26).

Film kişiliği ile ilgili haber dolaşımı, kariyeri ve profesyonel hayatıyla sınırlıyken, yıldızın özel hayatının tüm ayrıntıları haber malzemesi niteliğindedir. Bu bilinme ve tanınma durumu oyuncuya ve oyunculukla ilgili bir dönüşüme yol açar. Yapımcılar oyuncu hakkındaki bilgiyi oynadıkları filmin metinselliği ile kısıtlayamayıp, aksine genişletirler. Böylece özel yaşamları yeni bir bilgi ve gerçeklik alanı olarak ortaya çıkar. Yıldızlaşan oyuncu artık belirli bir filmdeki performansıyla, yani film kişiliğiyle gündeme gelmeyip, tüm hayatı ile bir gündem nesnesi haline gelir. John Ellis'a göre yıldız ile ilgili her şey medya organlarında

sunulur, bu görünme formlarından her biri sinema tarafından sunulan hareketli, konuşan yıldızdan daha az etkilidir. Yani en basit şekilde yıldızın kişiliği, fotoğraflar ve haberlerle halka sunulur, ancak bunlar sabit ve hareketsizdir. Bu çeşit sunumların asıl vaat ettiği, perde dışındaki imgelerin yıldızın bütünlüğünü oluşturan bir parça, ipucu olduğu, gerçek gizemi gösterenin perde olmasıdır (Ellis, 2007, s. 91).

John Ellis'e göre öncelikle yıldızın iki işlevi vardır. İlk işlev seyirciyi sinemaya davet etmedir (Ellis, 2007, s. 92). Uzak, ulaşılamaz varlıklar olarak görülen yıldızlar, perdedeki yansımalarıyla insanların gündelik hayatına katılırlar. Ticari bir endüstri olan sinemada yıldızlar, izleyici çekme ve onları elde tutmada önemli bir rol oynamaktadır. Film yıldızlığının oluşumunda yıldız, kâr odaklı sistemin ekonomik ürünü olarak görülür. Pazarlama terimiyle yıldızlar, filmleri satmanın en önemli yollarından biri olup ancak filme gidilirse görülebilecek bir imge olarak sunulur. Yıldızların pazardaki bu fonksiyonu, ekonomik önemlerinin sadece bir tarafıdır. Çünkü yıldız sadece filmin biletini değil aynı zamanda gazete, dergi, gece kıyafeti, moda, araba da sattırır (Dyer, 2004, s. 4-5). Yıldızın ikinci işlevi de sinemada izlediklerimizin hem sıradan hem de olağanüstü insanlar olduklarını bize düşündüren hem meşru hem de imkansız arzu nesnesi olmalarıdır. Yıldızlar, sinemadan önce sıradan yaşam öyküleriyle seyirciyi kendine yakın hissettirerek meşru bir arzu nesnesiyken, aynı zamanda perdedeki görüntüsü, basındaki özel hayatı, yıldız olduktan sonra değişen yaşam standardıyla, onlardan farklı olağanüstü, erişilemezlikleriyle ulaşılamaz, elde edilemez, başka ifadeyle imkansız birer arzu nesnesi haline gelirler (Ellis, 2007, s. 92). Bir başka ifadeyle yıldızın, seyirciyi sinemaya davet etmesi ve sinemada izlediğinin, hem sıradan hem de olağanüstü

insanlar olduğunu düşündürmesinin temelinde bu ikili arzu vardır. Seyircinin bu davete bilet alarak karşılık vermesiyle uyandırılan bu iki arzu da tatmin edilir.

1.2. SİNEMANIN YERLİLEŞMESİ: 1917-1959 YILLARI ARASINDA FİLM ÜRETİM SİSTEMİ

Bilindiği üzere dünyada sinemadan önce kinetoskop, büyülu fener gibi araçlarla durağan görüntülerin yansıtıldığı etkinlikler yapılmıştır (Scognamillo, 2008, s. 2). 11 Haziran 1882 tarihinde Ahmed Midhat Efendi'nin *Mir'ât-ı Âlem* dergisinde yaptığı bir çeviri ile *Sihri Sirâci*, büyülu fener tanıtılır (Cankara, 2015, s. 88). Daha sonra Osmanlı, bu icattan 28 Aralık 1895 tarihinde *Servet-i Fünun* dergisinde çıkan haber ile haberdar olmuştur (Özuyar, 2015, s.5). Sinema aygıtı, Osmanlı'ya yurtdışından bir yıl sonra 1896 yılında bilimsel ve insanlık için yararlı yeni bir icat olarak girer (Erdoğan, 2010, s. 177). Daha sonra İstanbullu Matalon olarak bilinen kişi, kiraladığı bir odada kısa film gösterimleri yapar (Scognamillo, 2008, s. 17, Evren, 1998, s. 10). İlk film gösterimleri sinemasal anlamda özgül bir seyir tecrübesi sunsa da, sinema genel eğlence akışının bir parçası, bir atraksiyon olarak tanıtılır. Sinema gösterimleri, yerli dram, komediler, kanto ve ince saz gibi alaturka türlerin arasında "sinematograf" olarak, kendi başına kentsel eğlence programının içinde yer almıştır. Kendisine ait bir mekanının olmamasına rağmen bu dönemde seyirci için izleyeceği/izlediği şey değil, aygıtın kendisi doğrudan bir eğlence kaynağıdır. Bu ilgiye bağlı olarak birahane, kahvehane ve tiyatro gibi mekanlardan sinema salonlarına geçiş uzun sürmez (Erdoğan, 2010, s. 179-180).

Sigmund Weinberg'in daha geniş bir seyirci kitlesini çekmek için 1908 yılında açtığı ilk sinema salonu Pathé⁵³ ve sonrasındaki on iki yıl içerisinde sayıları artan sinema salonları, bu salonlarda gösterilen ithal filmler ve yerli belgesellerle sinema anlayışı da değişir (Erdoğan, 2011, s. 183, Scognamillo, 2008, s. 13,17, Scognamillo, 2010, s. 19-21, Evren, 1998, s. 10). Yirmili yıllarda sinema anlayışı artık "sinematograf"ı görmeden, sinemaya gitmeye doğru bir dönüşüm geçirirken; sinemaya gitme, film izleme, şehir hayatının en önemli boş zaman aktivitelerinden biri haline gelir.

Teknolojik bir aygıttan bir eğlence tarzına dönüşen sinemanın artık “kendi/yerel” üretim tarzını bulması gerekmektedir. Fakat 1917-1922 yılları arasındaki sinema, yabancı yönetmen ve acentelerin çevirdikleri belgesel ve haber filmlerinin yanı sıra ordunun yan kuruluşu olan cemiyetlere gelir getirmek amacıyla yapılan konulu yerli filmlerden oluşmaktadır (Özön, 1968, s. 14). 1916 yılında yarı askeri bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, gelir kaynaklarını arttırmak için Sedat Simavi'ye Türk sinemasının ilk konulu filmleri olan *Pençe* (1917) ve *Casus*'u (1917) yaptırır. 1919-1921 yılları arasında üç yerli film daha yapılır: *Mürebbiye* (1919, Ahmet Fehim), *Binnaz* (1919, Ahmet Fehim) ve *Bican Efendi Vekilharç* (1921, Şadi Fikret Karagözoğlu). Bu üç film de yarı bir askeri kuruluş olan Malul Gaziler Cemiyeti bünyesinde çekilir (Özön, 1968, s. 14).

Tek bir yönetmen, iki yapım şirketi ve birçok yetersizliklere rağmen on yedi filmin⁵⁴ yapıldığı 1923-1938 yılları “Muhsin Ertuğrul Sineması”, “Tiyatrocular

⁵³ Tepebaşı'nda açılan ilk sinema salonundan sonra, Pera, Galata, Şişli, Beşiktaş, Kuzguncuk, Şehzadebaşı, Sirkeci, Sultanahmet, Kumkapı, Balat, Taşkasap, Üsküdar, Büyükdada ve Kınalıada'da açılan salonlarla şehrin dört bir yanında filmler izlenmeye başlandı (Gökmen, 1991, s. 19-33).

⁵⁴ *Ateşten Gömlek* (1923), *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Faia* (1923), *Sözde Kızlar* (1924), *Ankara Postası* (1929), *İstanbul Sokaklarında* (1931), *Kaçakçılar* (1932), *Bir Millet Uyanıyor*

Dönemi”, “Tek Adam Dönemi” olarak adlandırılan bir dönemdir.⁵⁵ Döneme verilen isimlerden de anlaşılacağı gibi sinema tek bir isim, Muhsin Ertuğrul eliyle yapılmaktadır. Yapılan on yedi film bir yana bırakılırsa geriye sadece yabancı filmlere dayalı bir gösterim sineması kalmaktadır. Bu dönemde yapım evleri, kârlı ve görece risksiz olan film ithalatına ve gösterim için daha fazla sinema salonu açmaya yönelir. Yerli film üretiminin beklenen düzeyde olmamasının nedeni iktisadi

(1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Cici Berber* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Fena Yol* (1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Leblebici Horhor Ağa* (1934), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Güneşe Doğru* (1937), *Aynaroz Kadısı* (1938) (Özön, 1968: 62-76, Özgüç, 2012, s. 28-37).

⁵⁵ Cumhuriyetten sonra ordu desteğinden çıkan sinema, tiyatrocuların tekeline girmiştir. Türk sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi olarak tanımlanan 1923-1938 yıllarında Muhsin Ertuğrul, film yapıyordu. Ertuğrul'un Türkiye'de Kemal Film adına çektiği ilk film, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) ya da öteki ismiyle *Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katili* filmidir (Onaran, 1994, s. 21-22). Kemal filmin sahipleri, Kemal ve Şakir Seden kardeşler 1914 yılında Ali Efendi Sineması'nı açarak işletmeciliğe başlarlar. Daha sonra Sedenler bu dönemde Kemal Bey ve Park sinemalarını işletirler. Sinema işlerinin iyi gittiğini gören aile, Sinema İşleri Şirketi'ni kurarak ailenin giderek büyüyen sinemalar zincirini yönetirler (Akçura, 1995, s. 17). Seden Kardeşler film yapımı ve sinema işletmeciliğinin yanı sıra film ithalatı da yapmaktadırlar. Şirket, film ithaline Cumhuriyet'ten önce başlamıştır fakat şirket 1924 yılında Türk Ticaret Kanununun mevzuatına uygun olarak yeniden kurulur. Şirket aynı zamanda Colombia, Universal ve Ufa'nın Türkiye temsilcisidir. 1936-37 yıllarında Colombia ve Universal'in temsilciğini bırakıp, bu iki şirketin yerine Republic ve R.K.O ile çalışmaya başlar. 1937 yılında Kemal Film, diğer film ithalatçısı Özen Film ve Lale Film ile birlikte Marmara Film Stüdyosu'nu kurar. 1948 yılına kadar bu stüdyoda yılda iki yüze yakın ithal edilen filmin dublajları yapılmıştır (Akçura, 1995, s. 23-25).

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) filminin beklenilenin üstünde gişe başarısı elde etmesi üzerine Kemal ve Şakir kardeşler, Ertuğrul'dan bir film daha yapmasını isterler. Ertuğrul bunun üzerine *Boğaziçi Esrarı/Nur Baba* (1922) filmini çeker (Akçura, 1995, s. 20). Gişede istedikleri başarıya ulaşamalarına rağmen Kemal Film üçüncü filmlerinin de yönetmenliğini Ertuğrul'un yapmasını ister. Yönetmen, Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında *Ateşten Gömlek*'i çeker. Halide Edip Adıvar'ın aynı isimli romanından uyarlanan film, ulusal duyguların en son sınırına ulaştığı bir dönem olmasından dolayı büyük ilgi çekeceği (Özön, 2010, s. 89) tahmin edildiğinden bölünüp, iki ayrı bölüm olarak gösterilir. Ertuğrul, Kemal Film'e *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) ve *Sözde Kızlar*'ı (1924) çektikten sonra yollarını ayırır⁵⁵, İpek Film ile çalışmaya başlar (Akçura, 1995, s. 20-23).

İpek Film de Kemal Film gibi dönemin önemli sinema salonu ağını elinde tutmaktaydı (Özön, 1995, s. 22). İpekçi ailesi sinema sektörüne ilk olarak fotoğraf ve film aygıtlarının satıldığı Selanik Bonmarşesi'ni açarak dolaylı yoldan girmişlerdir. Daha sonra aile, sinema işletmeciliği, film yapıcılığı ve ithalatı yaparak Türk sinema sektörünün temel taşları haline gelmişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film bünyesinde yaptığı ilk film, *Ankara Postası*'dır (1928). Film iyi bir gişe başarısı elde eder ve sonrasında yine Ertuğrul'un yönetmenliğinde *Kaçakçılar* (1929-32), *İstanbul Sokakları* (1931), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Cici Berber* (1933) ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) çekilir (Akçura, 1995: 59). Bu ayrılığın nedeni son üç filmin gişede istenilen başarıyı elde etmemesi ve özellikle *Leblebici Horhor* ile şirketin zarar etmesidir. Kemal Film, film yapıcılığa 1951 yılına kadar ara verir, bu süreçte sinema işletmeciliğine ve film ithalatına devam eder (Akçura, 1995, s. 23). Bu dönemde Sedenler ve İpekçiler dışında sinema salonlarını Sirman ve Pekin ailesi (Özen Film), A. Saltiel ve H. Arditi, Vassilaki Kiryakopulos, Kadri Cemali ve Cemil Filmer işletmekteydi (Evren, 1998, Filmer, 1984).

anlamda, yeterli ve güçlü özel sermayenin olmayışı, siyasal iktidarın alanı teşvik edici düzenlemeleri yapmayı ve hepsinden önemli olan ülkenin geç sanayileşme sürecinin sorunlarından dolayı oldukça dar bir pazara sahip olmasıdır. Cumhuriyet döneminde sinema, devletin müteşebbis olarak içinde bulunduğu sanayileşmede öncelikli alanlardan biri değildir. Ayrıca sinema gösterimi için gerekli teknolojik donanım –elektrik gibi- ülkenin belli şehirlerinde vardır (Cantek, 2013, s. 115-116). Bu nedenle Türkiye’de yerli film yapımına girmek ve yapımcılığı sürdürmek, olumsuz bir durumda elindeki çok az sermayeyi kaybetmekten büyük zarar görmeyecek ve maliyeti alabildiğince düşük tutarak kâr elde etmeye çalışan “serüven meraklısı girişimcilere” kalmıştır (Abisel, 1978, s. 184).

Sinemanın Osmanlı’ya girişi, teknolojik bir icat olan sinema aygıtını ve endüstrisini geliştiren ülkelerdekinden farklı toplumsal ve ekonomik koşullarda olmuştur. Gelişmiş ülkelerde icadından çok kısa bir süre sonra endüstriyel bir özel girişim alanı haline dönüşen sinemanın, Osmanlı döneminde yeteri derecede ilgi görmediğini söylemek mümkündür. Cumhuriyet döneminde de gerçek anlamda sermaye sahibi sayılacak kişilerin olmaması nedeniyle sinemaya ilişkin girişimler birkaç yerli film yapım örneği dışında sadece film ithalatı ve gösterimine dayanmıştır (Abisel, 1978, s. 184). Kısaca kırkların ikinci yarısına kadar Türk sinemasının yerleşme süreci şu şekilde olmuştur: Öncelikle bir Batı icadı olan sinema, teknolojik bir aygıttan bir eğlence tarzına dönüşmüş; bu eğlence tarzı "kendi" sinema üretim tarzı ve "kendi" sinemasal anlatısını oluşturmuştur. Daha sonra yerli film yapım şirketleri kurulup, yerli filmlerin çekmesiyle Türk sinemasında, sağlam olmasa da yerleşmeye doğru küçük adımlar atılmıştır.

Özellikle 1948 yılında Belediye Eğlence Resminde yapılan indirimle yapım evlerinin ve yerli film yapımının artışı (Özön, 1995, s. 28) beraberinde ülkedeki seyirci ve salon sayılarının kademeli olarak artmasını getirmiştir. Salon sayısının artması⁵⁶ ve Anadolu’da da değerlendirmeye degecek kadar büyük bir pazarın oluşmasıyla birlikte, film dağıtımını yaygınlaştıran, yaygınlaştırırken de denetimini sağlayacak “taşra şube sistemi” gelişir. İstanbul’daki önemli sinema şirketleri, taşrada önemli kentlerde -Ankara, İzmir, Samsun, Adana, Zonguldak ve Eskişehir- şubeler açarlar. Bu sistemde ithal edilen filmler ve/veya kopyaları, İstanbul ve İzmir gibi kentlerde gösterildikten sonra, şubeden şubeye gönderilerek, şubelerin başında bulunan sorumlular aracılığıyla Anadolu’daki salonlara satılır/kiralanır. Böylece belli bölgelere film dağıtan ve bu dağıtım sonucunda elde edilen geliri toplayan bir sistem oluşur: Pursantaj (Işığın, 1998, s. 40-41). Pursantaj bir sistem haline gelmeden önce film gösterim biçimine verilen addır.⁵⁷ Pursantajcı, 16 mm’lik film ve o filmi gösterebilen makine ile sinemanın olmadığı köylere gidip, tüm gün kahvede oturup, akşam olunca da kahvede perdesini açıp, filmler göstermiştir.⁵⁸

Türkiye’de ilk kez Erman Film’in uyguladığı pursantaj yönteminde film, sinema salonlarına belli bir ücret karşılığında değil, toplam hasılatın belli bir yüzdesi karşılığında verilmiştir. Pursantaj yönteminin takibi güç olduğundan (Kıraç, 2008, s. 48-49) filmin hâsılatını denetlemek amacıyla pursantaj memurları görevlendirilmiştir. Bu memurlar zaman zaman işletme bölgesi içindeki çeşitli

⁵⁶ Fikret Adil’in kırklı yıllarda tuttuğu sinema notlarına göre kırklı yılların sonunda Türkiye’de altmış şehirde, 125’i daimi, ellisi yazlık olmak üzere 175 sinema salonu vardı (aktaran Akçura, 1995: 282-283). Mustafa Gökmen *Eski İstanbul Sinemaları* (1991) isimli çalışmasında 1908-1950 yılları arasında İstanbul’da toplam 260 sinema açıldığını ifade eder (1991, s. 19-56).

⁵⁷ 10 Kasım 2016 tarihinde Yılmaz Atadeniz ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

⁵⁸ Yılmaz Güney sinemaya ilk olarak pursantajcı olarak başlamıştır.

sinema salonlarını da denetlemiştir (Abisel 1978, s. 139). Pursantaj memurları, sinema sistemindeki iletişimi sağlamıştır. Bu memurlar seyircilerin filme ne şekilde reaksiyon verdiklerini de sözlü olarak raporlamıştır. Elde edilen bu reaksiyon raporu, işletmeci ve dağıtımçıya aktarılmıştır. İşletmeci de elde ettiği bu bilgileri yapımcıyla paylaşarak bir sonraki filmde kimin hangi rolde ve ne tür sahnelerde oynayacağı belirlenmiştir. Yapımcı da bu bilgileri senarist ve yönetmene nakledilmiştir (Kılıç-Hristidis, 2007, s. 104). Bir başka ifadeyle bu şifahi bilgiler, sektörün kendi içinde bir sistem kurmasına neden olmuştur. Değinilen bu yöntem göstermiştir ki, söz konusu dönemde sinemanın yerleştirilmesi süreci toplumdan geri dönüş alınarak onun istek ve değerlerine göre şekillenmiştir.

Bu sistemde Anadolu bölgelerinde aracı pozisyonunda olan taşra şube sorumluları, artan yapım evleriyle birlikte yapımcılığa göre daha risksiz ve kolayca denetleyebilecekleri bir yapı ve işleyiş kurarlar. Taşra şubelerinin oluşturduğu bu sistem, ileriki yıllarda onlara rakip olacak yeni bir dağıtım sistemi haline gelir: Bölge işletmeciliği (Işığın, 1998, s. 41). İlk bölge işletmesi 1951 yılında Anadolu'da film dağıtım görevi yapan bir pursantaj memuru tarafından Adana'da kurulur (Kalemci ve Özen, 2011, s. 63). Türkiye, bölge işletmeciliğine göre altıya ayrılır: Adana, İstanbul, İzmir, Ankara, Samsun ve Zonguldak (Abisel, 1978 s. 135-136). 1950'li yıllarda kurulan bölge işletmeciliği, altmışlı yılların başında yerli film üretiminde önemli finans kaynağı olup, altmışların ortasında ise film üretim tarzına tamamen egemen olmuştur (Erkılıç, 2003, s. 93-94).

Yapım şirketi ve film sayısındaki artış, sinemanın kendi sermayesini oluşturmasında yetersiz kalmıştır. Bir filmin yapımıyla ilgili tüm idari ve mali işleri

üstlenen, filmin sermayedarı olarak tanımlanan yapımcının (Özön, 2000, s. 782), bu dönemde Türk sinemasındaki yapımcıya uymadığı görülmüştür. Bu dönemdeki yapımcılar, sermaye sahibi değildirler. Film çekimi için gerekli olan sermayenin büyük bir kısmını işletmeciler, yapım öncesinde avans adıyla film yapımcılarına bono şeklinde vermişlerdir (Abisel, 1978, s. 25). Bono uygulamasına ellili yıllarda oyuncuların kendilerini garantiye alma istemlerinden dolayı geçilmiştir. Fakat altmışlı yıllarda film yapımı ve yapımcılığının büyük bölümü bono-senet üzerinden yapılmaya başlanmış (Erkılıç, 2003, s. 103), bu yapım koşulları da tefeci ve bankere dayalı faizciliği getirmiştir (Abisel, 1978, s. 46). Seyircinin bilet ücretini nakit ödemesine karşın, salon sahibi işletmeciye, işletmeci yapımcıya, yapımcı da oyuncu ve laboratuarlara senetle ödeme yapmıştır. Özellikle işletmeciler yapımcılara avansın büyük bölümünü senet olarak vermiştir. Bu da yapımcı, oyuncu kısaca senet/bono sahiplerinin kazanması gerekenden daha az parayı kazanmalarına neden olmuştur. Zarar etmesine rağmen yapımcının bu yolu seçmesinin nedeni artan yerli film talebini karşılayacak sermayesinin olmamasıdır. Bono sisteminde, bonolarla film yapıldığından, gösterime girdikten sonra gişe hasılatı sonucunda bonolar ödenmiştir. Bu bono sisteminde yönetmenlerin, senaristlerin ve maliyetin en büyük kalemi olan yıldız oyuncuların ücreti ödenmiştir (Kılıç-Hristidis, 2007, s. 106-107, Refiğ, 2009, s. 90). Bono sisteminde dönüşümü sağlayan, yıldız oyunculardır; çünkü filmler onların isimlerine göre yapılmış ve gişe hasılatı yine bu oyuncular sayesinde sağlanmıştır.

1. 2. 1. 1917-1922 Yılları Arasında Erken Dönem Türk Sinemasında Yıldızlık ve Dönemin Kadın Oyuncuları

Türk sinemasına baktığımızda çalışmanın başında tanımlanan şekillerde bir yıldızlığın olmadığı ön kabulü ortaya çıkar. Ön kabul, çünkü bu dönemde belge ve savaş filmleri dışında tamamını tiyatro oyuncularının oynadığı ve çoğu tiyatro oyunlarından uyarlanan filmlere ulaşamamakla birlikte dönemin basını da Osmanlıca olduğundan, ayrıca konuyla ilgili kaynak bulunmadığından dönemin yıldızlığıyla ilgili kapsamlı bir değerlendirme yapılamamıştır. Yapılan değerlendirmeler, dönemin basınıni özellikle sinema dergilerini inceleyen yazarların çalışmalarından yola çıkarak yapılmıştır.

1894-1928 yılları arasında Osmanlıca yayınlanan dergilerden bazıları Nezih Erdoğan'ın hazırladığı arsvsinemaseyir.com isimli internet sitesinde Türkçeye çevrilmiştir.⁵⁹ Söz konusu sitede yayınlanan haberler incelenmiş ve sinemada yıldızlığın izleri sürüldüğünde sitede yayınlanan dergilerin içeriğinin, dünya sinemalarından haberler, film ve oyuncu tanıtımlarından oluştuğu görülmüştür.⁶⁰ 1920 yılında yayınlanan *Sinema Postası* dergisinde "Büyük Sanatkârlar: Muzidora" başlıklı yazıda Fransız oyuncu Musidora tanıtılmıştır. Haberde Musidora, "sanatkâr" olarak tanıtılırken, ön plana çıkarılan özelliği fiziksel güzelliği olmuştur. Oynadığı filmlerdeki performansı ile ilgili de yorum yapılan haberde, oyunculuğun, -sanatın- ve şöhretin birbirini doğurmadığı, beslediği ve "sanatkâr" olabilmek için genç ve

⁵⁹ Yapılan çeviriler arasında *İlkdam* dergisinin 1894-1895, 1898, 1900, 1902, 1903, 1905-1908 ve 1910 yılları arasında yayınlanan kırk üç, *Sinema Postası*'nın (1920) on üç ve *Türk Sineması* (1928) dergisinin üç haberi bulunmaktadır. Sitede yayınlanan haberlerin dergilerin hangi sayılarında olduğuyula ilgili bilgilere yer verilmemekte, sadece hangi tarihlerde yayınlandığı bilgisi bulunmaktadır.

⁶⁰ Sitede incelenen dergilerde yerli oyuncularından sadece Bedia Muvahhit ile ilgili bir haber yer almaktadır. *Sinema Postası*'nda yayınlanan "Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Bedia Muvahhid Hanım" başlıklı haberin 1920 yılında yayınlandığı yazılır, fakat haberde *Ateşten Gömlek* filminden söz edildiği için haberin 1923 yılında yapıldığı tahmin edilmektedir.

güzel olmanın şart olduğu ileri sürülmüştür. Aynı derginin, aynı yıl yayınlanan bir diğer haberi de Francesca Bertini ile ilgilidir. "Frañeska Bertini" başlıklı haberde oyuncunun yaşına rağmen halen güzel oluşu ve seyirciler tarafından çok sevildiği vurgulanmıştır. Derginin 1920'de yayınlanan bir sayısında, dönemin ünlü oyuncularından Margalind'in oyunculuk hikâyesi "Margalind" başlıklı haberle aktarılmıştır. Haberde Mia May ve Margalind karşılaştırılmış, her iki oyuncunun da güzel olduğunun altı çizilmiştir.

Derginin aynı yıl yayınlanan bir sayısında "Karilerimizle (okurlarımızla) Hasbihâl" başlığıyla okuyuculardan gelen sorulara yanıt verilmiştir. Verilen yanıtlardan yola çıkarak okuyucuların, film yapım süreci, oyuncular hakkında sorular sordukları, yerli oyuncular hakkında da haberlerin yapılmasını istedikleri görülmüştür. Ayrıca "Sinema sanatkârlarının güzel vücutlu olmaları bittabi şarttır" cevabıyla okur-seyircilerin sinema oyuncusu olmak için ne tür şartların gerekli olduğunu sorduğu anlaşılmıştır. İncelenen haberlerde kadın sinema oyuncularının özellikle bedenlerinin ve gözlerinin güzellikleri ön plana çıkarılırken, oynadıkları filmlerdeki başarılarına/performanslarına da değinildiği görülmüştür. Buradan yola çıkarak şöyle bir genelleme yapmak mümkündür: 1920'lerde çıkarılan dönemin sinema dergilerinde sinema ile ilgili haberlerde kadın oyuncuların güzellik ve seksapelleri birinci sırada yer alırken oyunculukları ve performansları da göz ardı edilmemiştir.

İ. Arda Odabaşı'nın 2017 yılında yayınlanan *Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve Sinema Eleştirileri II* isimli çalışmasında⁶¹ 1917 yılında

⁶¹ Osmanlı gündelik hayatında kadın ve sinema ilişkisi açısından *İkdam* dergisinin 19 Temmuz 1917 tarihinde yayınlanan "Sağırlar Temaşası" başlıklı haberi oldukça ilginçtir. Haberde kadınların kamusal

gösterime giren *Casus*, *Pençe* ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi*⁶² isimli filmlerle ilgili gazete ve dergilerde çıkan haberler incelenmiştir. Dönemin süreli yayınlarında ilk yerli filmler, ulusal sinema endüstrisinin kuruluşunun ilk adımı olarak görülmüş; “milli sinemanın” başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Odabaşı’na göre haberlerde kullanılan “milli” kelimesi yerli ve ulusal anlamında kullanılmıştır. Filmlerle ilgili çıkan haberlerde oyuncuların rollerinde çok fazla başarılı ol(a)madıklarına değinilirken, bunun nedeni “Avrupa’da” olduğu gibi sinemada uzun süre çalışmış aktörlerin olmayışına bağlanmıştır. Haberlerde yerli oyuncuların birkaç filmde sonra başarıya ulaşacakları savunulmuştur. *Vakit* dergisinin 21 Kasım 1917 tarihinde yayınlanan otuz birinci sayısındaki “Sinema ve Sinemacılığa Dair: Milli Kurdeleler” başlıklı haberde *Pençe* filmindeki erkek oyuncular başarılı bulunurken filmin kadın oyuncusu Hekimyan Hanım başarısız bulunmuştur (Odabaşı, 2017b, s. 86-89).

Çalışmanın konusu ile ilgili olarak bu dönemde çekilen on beş filmin kadın oyuncularının hepsinin gayrimüslim olduğu bilinmektedir. Çünkü 1923 yılına kadar Türk-Müslüman kadınlarına sahne ve perde yasağı vardır. Dönemin kadın oyuncularını, Hekimyan Hanım, Eliza Binemeciyan, Madam Kalitea, Matmazel Blanch, Madam Saramatof, Anna Mariyeviç ve Roza Felekyan’dır. Bu oyunculardan kısıtlı da olsa sadece Eliza Binemeciyan hakkında bilgilere ulaşılırken diğer

alandaki, ulaşım araçlarında erkeklerden daha fazla görünmeye başlamasının nedeni olarak sinema gösterilir. Habere göre “canlı fotoğraf” seyretmek Osmanlı kadınları için zorlayıcı bir ihtiyaç hâlini almış, bu ihtiyacı gidermek için de kadınlar daha sık kamusal alana çıkmaya başlamıştır. Böylece sokaklarda görülen kadınların bir kısmı -belki beşte, altıda biri- sinemaya gitmekte veya oradan dönmektedir (aktaran Odabaşı, 2017b, s. 91). Başka ifadeyle sinema, Osmanlı döneminde de kadınlar için sokağa açılan bir pencere haline gelmiştir.

⁶² İ. Arda Odabaşı, 1917 yılında yayınlanan dergi ve gazetelerdeki haberlerden yola çıkarak Erken Dönem Türk Sineması’nın ilk kurmaca filminin *Casus*, *Bican Efendi* serisinin ilk filminin de *Bican Efendi Belediye Müfettişi* olduğunu ifade eder. Bu iki filminde gösterimi 1 Ekim 1917 tarihinde Beyoğlu Sinema Royal’de gerçekleşmiştir. Filmlerin gösterimi ile ilgili haberler eylül ayı sonlarında gazetelerde yayınlanmıştır (Odabaşı, 2017a, s. 69).

oyuncularla ilgili olarak *Temaşe* dergisinde yapılan haberlerin aktarımlarına ulaşılmıştır. Bu haberlerin içeriği de kadın oyuncuların performanslarının başarılı veya başarısızlığı ile ilgilidir (Özgüç, 1988, s. 11, Özön, 2010, s. 67, Öngören, 1982, s. 60).

1.2.1.1. Eliza Binemeciyan

Eliza Binemeciyan, 1890 yılında İstanbul'da doğmuştur. Türk tiyatrosu ve sinemasının ilk kadın oyuncularındandır. Sanatçı bir ailenin kızı olan Binemeciyan, on yaşından itibaren Mardiros Mınakyan tiyatrosunda çocuk rollerinde oynar. A. Madat'a göre profesyonel olarak 1908 yılında sahneye çıkan ve farklı birçok tiyatrodaki çalışan oyuncuya şöhreti Darülbedayi getirir (1944, s. 27). İlk konulu film *Pençe'nin* (Sedat Simavi, 1917) kadın oyuncuları Eliza Binemeciyan, Hekimyan Hanım ve Suzan Hanım'dır (Odabaşı, 2017a, s. 72). 1917 yılında çekilen *Casus* (Sedat Simavi) filminin de kadın oyuncularından biri yine Eliza Binemeciyan'dır.

İncelenen kaynaklarda Eliza Binemeciyan, Türk tiyatrosunun yıldızı olarak kabul edilir (Madat, 1944, s. 28).

1910 yılında başlayarak on beş sene kadar bir zaman zarfında Türk Tiyatrosunun yıldızı olan, herkesi teshir eden, her seyircinin kalbinde şahsına ve sanatına karşı teveccüh ve hürmet uyandıran bu sanatkar, ismi etrafında örülü şöhret çerçevesine layık olacak derecede yüksek bir sanat şahsiyeti mi idi: duyulan hayranlık tamamiyle haklı görülebilir mi: onun sanat ve kabiliyetinin hududu nereden başlıyor ve nerede bitiyor? (Madat, 1944, s. 28).

Madat bu sorular çerçevesinde Eliza Binemeciyan'ın yıldızlığını, yeteneğini ve sanatçılığını tartışır. Binemeciyan, entelektüel, ağır başlı, görgülü ve cazibelidir.

Bu özelliklerinden dolayı “herkesin kafasında Eliz’in, kusursuz ve tenkit dışı kalan bir sanatkar olduğu kanaati yerleşmişti”. Oysa Madat, iyi bir “sanatkar” olabilmek için bu özelliklerin yeterli olmadığını düşünmektedir. Yazara göre Binemeciyan, tek tip bir oyuncudur. Sadece nazlı, şımarık, güzel kız rollerinde başarı göstermiştir. Bu nedenle ne görgüsü ve entelektüelliği ne de güzelliği ve cazibesi onun sanattaki/oyunculuktaki zayıflığını örtmeye yetmektedir (1944, s. 28-31). Yazar, seyircilerin ona karşı duyduğu hayranlıktan dolayı Binemeciyan’ın şöhret ve yıldız olduğunu kabul eder. Fakat sanatçı ve oyuncu olabilmek için sahip olunması gereken yetenekleri olmadığı ve tiyatro ile ilgili teknik bilgilere sahip olmasına rağmen uygulayamadığı için sanatçı ve oyunculuğu eksik görülür (Madat, 1944, s. 28) Bu nedenle Madat, oyuncunun bir yıldız, şöhret olmasına rağmen sanatkâr olmadığını düşünmektedir. Eliza Binemeciyan’ın erken dönem Türk sinemasının yıldızı olmasa da dönemin ilk ünlü kadın oyuncularından biri olduğunu söylemek mümkündür.

1. 2. 1. 2. Hekimyan Hanım, Madam Kalitea, Matmazel Blanch ve Diğerleri

Vakit dergisinin 21 Kasım 1917 tarihinde yayınlanan otuz birinci sayısındaki “Sinema ve Sinemacılığa Dair: Milli Kurdeleler” başlıklı haberde *Pençe* filmindeki Hekimyan Hanım, filmde oynağı anne rolünde başarısız bulunur. Habere göre oyuncu, filmde anneyi canlandırıldığını unutarak, “edalı ve baygın bakışlı bir genç kadın halini almış, sinemada gördüğü artistleri taklit etmiştir” (Odabaşı, 2017b, s. 86-89). Bu haberden yola çıkarak, filmlerde oynayan oyuncuların büyük çoğunluğunun tiyatro oyuncusu olmasından dolayı sinema oyunculuğunu perdede gördükleri oyuncuları taklit ederek öğrendiklerini söylemek mümkündür.

Malul Gaziler Cemiyeti bünyesinde çekilen *Mürebbiye*'nin kadın oyuncusu Madam Kalitea'dır. Türk sinemasının ilk tarihsel film denemesi olan *Binnaz*'da (Özgüç, 1988, s. 13) ise Binnaz rolünü Matmazel Blanch oynamıştır (Özön, 2010, s. 67). Madam Kalitea ve Matmazel Blanch hakkında sinema ve tiyatro tarihi kitaplarında detaylı bilgilere ulaşılamamıştır. Bu iki oyuncu hakkında *Temaşe Dergisi*'nde yapılan haberlere ve Mahmut Tali Öngören'in *Mürebbiye* filmindeki Madam Kalitea ile ilgili eleştirilerine ulaşılmıştır. Mahmut Tali Öngören'e göre *Mürebbiye* filminde Madam Kalitea, 1920'lerin modasına göre "etli, butlu ve tombul"du. Filmde kollarını ve göğsünün üst kısımlarını açıkta bırakan iç çamaşırları giyen ve gözüne kestirdiği erkekleri yatağa atan bir mürebbiyeyi oynamıştır (Öngören, 1982, s. 60). Madam Kalitea filmdeki rolünden dolayı erken dönem Türk sinemasının ilk vamp kadını (Esen, 2000, s. 25) ve sinemada öpüşen ilk kadın oyuncudur (Özgüç, 1988, s. 13). *Temaşe Dergisi*'nde İ. Galip Arcan Madam Kalitea için şunları yazmıştır: "Mürebbiye rolü için Madam Kalitea, ciddi rolünü pekiyi anlamıştı. Senaryoda gösterilecek her şeyi mükemmelen ifa etti. Çehresi, gözleri, evzai dessad kokot (hafif meşrep kadın) ruhlu mürebbiyeyi tamamen ifa ediyordu" (Özgüç, 1988, s. 11). *Temaşe Dergisi*'nde *Binnaz* filminin beğenilmediğiyle ilgili bir yazıda Binnaz rolündeki Matmazel Blanch, çirkin ve acemi bulunmuştur (Özön, 2010, s. 67).

Hekimyan Hanım, Madam Kalitea ve Matmazel Blanch dışında dönemin sinema filmlerinde oynayan diğer kadın oyuncular şunlardır⁶³: *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922) filminde Anna Mariyeviç ve Roza Felekyan, *Boğaziçi Esrarı/Nur Baba* (Muhsin Ertuğrul, 1922) filminde Anna Mariyeviç ve Madam

⁶³ Şadi Karagözoğlu'nun sahnede canlandırdığı Bican Efendi tipine dayanarak hazırlanan (Özön, 1968, s. 14) *Bican Efendi Vekilharç*'in (1921) kadın oyuncularını hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

Saramatof oynamıştır. Bu oyuncular hakkında Türk sinema tarihi kitaplarında çok sınırlı bilgilere ulaşılmıştır. O dönemdeki sinema dergilerinin Osmanlıca olmasından dolayı da dergiler incelenememiştir. Diğer iki oyuncuya göre Eliza Binemeciyan hakkında daha fazla bilgiye ulaşılmıştır. Binemeciyan, örneği üzerinden dönemle ilgili şöyle bir değerlendirme yapabilir: Bu dönemde şöhret ve yıldız olma güzellik ve seyirci hayranlığıyla bir tutulmuş, ilerleyen yıllarda da bu özellikler, şöhret ve yıldızlık için geçerliliğini korumuştur.

Oyuncularla ilgili araştırma yapılırken dönemin en önemli sanat dergisi sayılan *Temaşe*'nin yazarları ve dönemin sanat “adam”larının Türk-Müslüman kadınlarının sahne yaşağının kalkması için yazılar yazdıkları ve tiyatro yöneticilerini cesaretlendirmeye çalıştıkları görülmüştür. Yazılarda Türk-Müslüman kadınlarının sahne yaşağının kalkmasını istemelerinde iki ortak gerekçe dikkati çekmiştir a) Yaşağın fazla gelenekçi ve gerici görülmesi, b) Ermeni kadın oyuncuların bozuk Türkçesinden kurtulma isteği. 1923 yılında Bedia Muvahhit ile yasak kalkmış ve sahneye, beklenen “modern Türkiye'nin temiz Türkçesi” ile konuşan kadın oyuncular çıkmıştır.

Bu dönemde çevrilen filmlerdeki kadın ve kadınlık rolleri dikkate alındığında, azınlık mensubu olan oyuncuların perdede vamp, *femme fatale* ve nemfomanik karakterlerle başka ifadeyle toplumsal ahlakın kodlarını zorlayan rollerde yer almasının karşılığında, Müslüman kadınların suskun bırakılmasıyla, Müslüman kadınlara yüklenen masumiyet ve kutsallığın yeniden üretildiği iddia edilebilir. Erkek egemen Osmanlı eğlence kültüründe eğlence yerlerinde ve

genelevlerdeki kadınların azınlık kadınlarından oluştuğu göz önüne alınırsa bu iddianın haklılığı güçlenir. Müslüman kadının artık perdede yerini alması gerektiğini savunan ve geleneksel kültürü fazla gelenekselci bulan eleştirileri de bu çerçevede ele almak mümkündür.

1.2.2. 1923-1944 Yılları Arasında Türk Sinemasında Yıldızlık ve Dönemin Kadın Oyuncuları

1.2.2.1. 1923-1944 Yılları Arasında Türk Sinemasında Yıldızlık

Perdede görülen kişilerin tanınmaya başlanması, isimlerinin bilinmesi ve perdedeki ve perdenin dışındaki kimliklerinin inşa edilmesiyle, başka ifadeyle oyuncunun bilinirliğinin artmasıyla yıldızlığın oluştuğu iddia edilebilir. Bu bağlamda 1923-1944 yılları arasında Türk sinemasında yıldızlığı incelemek için dönemin oyuncularının perde ve perde dışındaki bilinirliklerinin ne derecede olduğunu görebilmek amacıyla dönemin sinema dergileri incelenecektir.

1. 2. 2. 1. 1. Sinema Dergilerinde Yıldızlık

1923-1928 yılları arasında içeriğini sadece sinemanın oluşturduğu birçok dergi yayın hayatına başlar. Bu dergilerden bazıları *Sinema Postası* (1923), *Sinema Yıldızı* (1924), *Opera-Sine* (1924), *Sinema Rehberi* (1924), *Film Mecmuası*'dir (1926). Osmanlıca ve Fransızca yayımlanan dergilerin içeriği, sinema haberleri, film tanıtımları ve oyuncular ile ilgili haberlerden oluşmaktadır. Yirmili yıllarda ülkedeki Hollywood filmlerinin etkisiyle haberlerin içeriği magazinleşir. Haberlerin odak noktası yıldızlar ve yıldızların özel hayatlarıdır. Buna paralel olarak yıldız

yarışmaları ve yıldız formüllerinin verildiği yayınlar da yapılmıştır (Özuyar, 2015, s.8-9).

1928'deki alfabe değişimi ve okuma seferberliğinin ardından daha fazla sayıda dergi çıkması ve bu dergilerin çok daha geniş kesimlere ulaşmaya başlamasının, var olan sosyokültürel ortamı zenginleştirme amacıyla yapıldığı düşünölmektedir⁶⁴ (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 127). 1928-1938 yılları arasında sanat-kültür dergileri ve gazetelerinin yanı sıra çok sayıda sinema dergisi de çıkmıştır. Bu tarihlerde Türkiye'de, İstanbul'da yirmi altı, Ankara'da üç, İzmir, Bursa ve Kütahya'da birer olmak üzere otuz iki tane sinema dergisi yayınlanmıştır. Bu dergiler arasında *Projektör* gibi bir sayı çıkarılıp yayın hayatına devam etmeyenler gibi *Holivut* gibi haftalık olup altı yıl boyunca yayınlanan dergiler de vardır (Abisel, 2005, s. 45).

Yerli üretimin kimi yıllar olmadığı, olduğu yıllarda da bir iki filmi geçemediği otuzlu yıllarda sinema alanında neredeyse tek yerli üretim, sinema dergileridir. Özge Özyılmaz-Yıldızcan'a göre bu dergiler, ölkedeki sinema kültürünün üretildiği tek alan olmasının yanı sıra bu dönemde sinema seyircisinin şekillen(diril)mesinde de önemli bir role sahiptir. Çünkü dergilere gönderilen okuyucu mektuplarına bakıldığında, dergilerin Anadolu'da kasabalardan, küçük vilayetlere kadar çok çeşitli yerlerde (ermik, Diyarbakır, Kastamonu, Dereli, Mersin, Bursa, Aydın, Erzurum, Zonguldak, Konya, Trabzon, Nazilli, Adapazarı gibi) yoğun bir ilgiyle takip edildiği görülür (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 2, 55). Bir başka ifadeyle sinema, artık seyirciler için bilimsel ve teknik bir yenilik, bir "atraksiyon sineması" olmanın

⁶⁴ 1928'deki alfabe değişimi ve okuma seferberliği, Arap harflerini sökemeyen, Osmanlı Türkçesini okuyamayanlar için bir duraklama dönemidir. Alfabe değişimi bir yandan modernliğe doğru atılan radikal bir adım, öte yandan modernliğin önemli bir göstergesi olan sinemaya vurulan bir ketti (Erdoğan, 2010, s. 177).

ötesine geçmiş; dergilerdeki magazin ve yıldız haberleriyle insanlara farklı bir dünya sunmaya başlamıştır (Kaya-Mutlu, 2002, s. 103).

1930-1938 yılları arasında çoğunlukla sinema salonlarının yayınları niteliğinde olan dergilerin, film tanıtımlarını yaparken diğer dergilerin ağırlıklı olarak yurtdışında, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanan dergilerin gündemini yakından takip ederek, bu gündemi kendi içeriklerine uyguladıkları görülmüştür. İncelediğimiz dergilerde haberi yapılan konular, sinema tarihi ve tekniği, Hollywood dedikoduları, film ve sinema salonları tanıtımları, güzellik, spor ve modadan oluşurken aynı zamanda bu dergilerde oyuncularla ilgili anket ve yarışmalar yapılmıştır. Kadın okur-seyircileri hedef alan bu dergilerde moda ve güzellik ile ilgili haberlere sıkça rastlanılmıştır. Okuyucuların moda ve güzellik haberlerinin alt metinlerinde bir sayfa önce veya sonrasında fotoğrafı yayınlanan yıldızlara nasıl benzeyebileceklerine dair bilgiler verilmiştir. Dergiler, güzellikle ilgili olarak bacak güzelliğinden, artistlerin bacaklarının güzelliklerini nasıl koruduklarına varıncaya dek detaylı yazılar yayınlamıştır. Ayrıca sinemada çıplaklık, öpüşme gibi haberlerin yanı sıra kadın ve erkek okuyucular için ideal kadın ve ideal erkek tanımları yapılmıştır.

Popüler ve görsel kültürün en önemli bileşenlerinden biri olan sinema, Türkiye'de dönemin güzellik ideali ve standartlarını oluşturmada önemli bir rol oynamıştır. Bu etkinin izlerini yine dönemin sinema kültürünün üretildiği temel mecralardan olan sinema dergileri üzerinden takip ettiğimizde (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 133) güzellikle ilgili bir standardın yakalanmaya çalışıldığı görülmüştür. Güzellikle ilgili oluşturulan bu standart, aynı zamanda sinema yıldızı olmak için

belirlenen güzellik standardıdır. Yıldız oyuncularla ilgili yapılan birçok haberde vücut yapıları, göz renkleri vs ile ilgili tüm ayrıntılar verilmiş, oyuncular ideal güzellikteki kadınlar olarak sunulmuşlardır. Aynı zamanda “yıldız” olabilmek içinde güzelliğin şart olduğuna dolaylı olsa da yazıların çoğunda değinilmiş, okuyucu mektuplarında da yıldız/artist olmak için güzelliğin şart olup olmadığı sorulmuş, cevaplarda şart olmasa da önemli olduğunun altı çizilmiştir. Yıldız olmak için aranılan en önemli özelliklerden biri olan güzellik nasıl bir güzelliktir? Dergilerin bu soruya verdikleri cevaplarda bir ikilik görülmüştür. Bir yandan sayfalarca ideal güzellik ölçüleri verilirken öte yandan yıldızların gerçekte o kadar da güzel olmadıkları, makyaj ve profesyonellerin yarattığı güzellikler olduğu vurgulanmıştır.

HOLLYWOOD'UN İDEAL VÜCUT ÖLÇÜLERİ CETVELİ

Boy	Kilo	Boyun	Çoğuş	Bel	Yukarı kalça	Aşağı kalça	But	Baldır	Ayak bileği	Kol parzisi
1.52-53	51.	31.3	80.3	60.6	81	85	46.8	32.2	19.2	24.3
1.54-55	51.5	31.6	81	61.4	82	86	47.6	32.6	19.4	24.6
1.56-57	52.5	31.9	81.8	62.5	83	88	48.5	33	19.6	25
1.60-61	55	32.5	83.3	64.5	85	90	50.5	33.6	20	25.6
1.62-63	56.5	32.8	84	65.5	86	92	51.7	33.9	20.2	26
1.64-65	57.5	33.1	84.7	66.5	87	93	52.8	34.2	20.4	26.4
1.66-67	59	33.4	85.4	67.5	88	91	54	34.5	20.6	26.8
1.68-69	60.5	33.7	86.2	68.5	89	96	55	34.8	20.8	27.2
1.70-71	63	34	87	69.5	90	97	56	35.2	21	27.6
1.72-73	64	34.4	88	70.5	91	98	57	35.6	21.3	28
1.74-75	65	34.8	89	71.5	92	99	58	36	21.6	28.4

Görsel-1: Sinemamagazin, Yıl: 1943, Sayı: 9

İDEAL BACAK ÖLÇÜLERİ

Aşağıdaki cetvelde kilo ve boya göre ideal but, bacak, baldır ve bilek ölçülerinin ne olması lazım geldiğini bulacaksınız:

Boy	Kilo	But	Baldır	Ayak bileği
1.54-55	51.5	47.6	32.6	19.4
1.56-57	52.5	48.5	33	19.6
1.58-59	53.5	49.5	33.3	19.8
1.60-61	55	50.5	33.6	20
1.62-63	56.5	51.7	33.9	20.2
1.64-65	57.5	52.8	34.2	20.4
1.66-67	59	54	34.5	20.6
1.68-69	60.5	55	34.8	20.8
1.70-71	63	56	35.2	21
1.72-73	64	57	35.6	21.3

Görsel-2: Sinemamagazin, Yıl: 1944, Sayı Yıllık Hususi Nüshası

Modern toplumlarda bedensel kusursuzluğu ve güzelliği yaratan özellikler konusunda bir görüş birliğine gidilmektedir. Buradaki kusursuz güzelliğin temsili kadına düşer (Kesim ve Kar, 2010, s. 183). Jean Baudrillard'a göre güzellik, kadın için mutlak, dinsel bir buyruğa dönüşür; moda etiğinin kendisi olan güzellik etiği,

bedenin tüm somut değerlerinin, tüm kullanım değerlerinin (enerji, hareket, cinsellik vs) tek bir işlevsel değişim değerine indirgenmesi olarak tanımlanabilir ve bu değişim değeri, soyut biçimde, görkemli, eksiksiz beden fikri, arzu ve haz fikrini kendinde toplar (Baudrillard, 2013, s.154). Eksiksiz, ideal beden hep kendisinde olmayan idealize edilen bir öteki bedendir. Arzulanan öteki olarak tanımlanan bu beden, medya ve toplumsal söylemler sonucunda ortaya çıkan bir bedendir (İnceoğlu ve Kar, 2010, s. 73).

Evde, işte, edebiyatta, sinemada kadın olmak, sürekli hitap edilmek, sürekli incelenmek, arzunun sürekli davet edilmesi demektir. Kitaplardan, dergilerden, filmlerden sürekli kadınların ne arzuladıklarına (Coward, 1989, s. 14) daha doğru bir ifadeyle ne arzulamaları gerektiğine dair sorular sorulur. Rosalind Coward'a göre arzu durmadan tanımlanmakta ve uyarılmaktadır. Gündelik hayatın her alanında kadınlık arzuları araştırılıp, paketlenip, tüketilmektedir. Kadınlık arzuları, gelecekteki kusursuzluk vaadiyle, ideallere ulaşmaya - ideal vücuda, ideal güzelliğe, ideal ilişkilere- davet edilir. Sunulan idealler gerçekte yoktur, sadece fotoğraf tekniklerinin nihai ürünleri veya inceltilmiş fanteziler olarak görünürler (Coward, 1989, s. 14). Basın özellikle bu ideallere sahip olmayan kadınlara bu idealleri sürekli olarak dayatır. Kadınlara bu idealler, sahip değilsiniz ama her zaman bir düzelme umudu vardır mesajıyla verilir. Bu bağlamda yıldızlar, medya metinleriyle "ideal" olarak sunulan kadınlar arasındadır.

Dönemin sinema dergilerinde de kadın yıldızların yıldızlık sürecinin anlatıldığı yazıların çoğunda sıradan insanlardan yeni bir kadın yaratıldığı, daha doğru bir ifadeyle yeni "ideal" bir kadın yaratıldığı görülür. Yaratılan bu "ideal

kadın" toplumsal zeminde tanımlanan kadından ziyade tüketim kültürüne yöneliktir. İncelediğimiz dönemdeki stüdyo sahipleri, yıldız/yetenek avcıları, yönetmenler, dergiye haber yazarların hepsi erkek, yaratılan ise kadındır. İdealmiş gibi yaratılan kadın hem erkeklere hem kadın okur-seyircilere sunulur. Kadın okur-seyircilerin, ideal olan kadına benzeyebilmek için önerilen ürünleri tüketmesi teşvik edilir.⁶⁵ Çünkü artık ideal kadının ölçütü, kadın yıldızlardır. Her yeni bir kadın yıldızla bu ideal olan kadın yeniden şekillenir ve bu yeni şekilleniş için yeni ürünler üretilir. Bu yeniden yaratımda sinema/erkeğin kendi kadını/yıldızın yarattığı gibi kadının/yıldızın sinema/erkeği için yeniden yaratılmaya izin verdiği bir ilişki, bir *pygmalion*⁶⁶ hikâyesi görülür. Dergilerde ideal kadın olarak sunulan yıldızlarda ve

⁶⁵ *Yıldız* dergisinin 15 Mayıs 1939 tarihinde yayınlanan on sekizinci sayısında "Hangi Yıldızla Benzemek İstiyorsunuz?" isimli bir haber yapılmıştır. Tourjansky isimli makyözün "sıradan kızlara" yaptığı makyaj sonucunda kadın yıldızlara benzediklerini gösteren fotoğraflarla yapılan haberlerde sinema yıldızlarının hiçbirinin "ideal güzellikte" olmadığı, makyaj ve makyözle güzelleştikleri iddia edilir. Haberde yıldızların "ideal güzellik"te olmasa da kendilerine has özellikleri -cazibeleri- olduğundan, taklit edilseler bile kimsenin yerlerini tutamayacağından söz edilir. Aynı derginin Temmuz 1941 yılında yayınlanan altmış dördüncü sayısında O. Turgut'un hazırladığı "Nasıl Giyiniyorlar" başlıklı haberde sinemaya giden kadınların çoğunun güzel roplar, tayyörler ve elbiseler seyretmek, yeni modayı takip etmek için sinemaya gittiklerini ifade eder. Eugene Hinkle'nin, Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sineması (*The Turkish Cinema in The Early Republican Years*) isimli çalışmasında görüştüğü kadınların çoğu saç ve kıyafet modellerinin çoğunu izledikleri filmlerin yıldızlarından kopyaladıklarını söylemişlerdir: " Bir film yıldızının yoğun çalışma hayatlarını istememe rağmen sevdiğim yıldızlara benzemeyi isterim", " Marrie Bell'e benzemek isterim ve başarılı olacağımı bilsem, film yıldızı olmayı isterim", "Aktrislerin giyim tarzlarını taklit etmeye çalışmadım ama bazılarının güzel sarı saçlarına ve mavi gözlülerin uzun sert kirpiklerine çıldırıyorum ve bazen saç şekillerini ve kirpik makyajlarını taklit ediyorum, "Film yıldızlarının tavırlarını taklit etmeyi istemem ama giyim ve saç şekillerini taklit etmeye çalışıyorum" (Hinkle, 2007, s. 147-148, 160, 164).

Yıldız dergisinin Kasım 1942 tarihinde yayınlanan 92. sayısındaki "Hollywood'un Yıldız Tamircisi" isimli haberde farklı dönemlerde sinemadaki kadın yıldızların güzel olmasının şart olup olmadığı tartışılmıştır. Yazıda sinemanın başlangıcında kadın oyuncuların, güzel ve çirkin olarak ikiye ayrıldığı kadın yıldızların da güzeller arasından seçildiği belirtilir. Dergi, bu güzel kadın yıldızların eski fotoğraflarına baktığında o kadar da güzel olmadığı, güzelleştirildiklerini iddia edilir. Yazara göre bu güzelleştirmede ilerleyen film teknikleri ve modadan daha etkili olan şey, makyaj ve makyözlerdir. Yazıda Max Factor'un Hollywood'da açtığı enstitüde özellikle kadın yıldızları nasıl baştan güzelleştirdiği anlatılmıştır. Aynı derginin 1 Mayıs 1943 tarihinde yayınlanan 102.sayısında "Yıldızlarda vücut güzelliği" başlıklı haberde Hollywood'da sadece yüz güzelliği için enstitünün açılmadığı aynı zamanda vücut güzelliğiyle ilgili de bir enstitünün olduğu anlaşılır. Haberde yıldızların form tutma ve/veya formlarını muhafaza etmek için Terry Hunt'a başvurdukları yazılır.

⁶⁶*Pygmalion* mitosunun, arkaik toplumdan günümüz toplumuna, öz anlatısını yitirmeden, hatta tarihin dönemleri içerisinde erkeğin kadını yaratma önermesini pekiştirerek popüler kültür ürünleriyle devam etmesi kadının toplumsal temsil biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Bernard Shaw'ın eserine ismini

yıldız olabilmek/görünebilmek için önerilen ürünlerde bu ilişki net bir şekilde görülür.

Kadın oyuncular ve dönemin kadın algısı arasındaki ilişkiye baktığımızda cumhuriyet döneminde kadınların bir yandan kamusal alana çıkıp görünür olmaları sağlanırken aynı zamanda “denetimden” çıkabilecekleri korkusuyla kamusal varoluşları denetlenip sınırlandırılmıştır. Çünkü kadın, halen toplumun, devletin ve erkeğin kültürünü, maneviyatını ve özünü temsil etmektedir. Osmanlı döneminde başlayan Batılılaşma-geleneksellik gerilimi cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Bu gerilim kadınlar üzerinden simgesel savaşlarla çözülmeye çalışılmaktadır. Kadınlar biçimsel olarak eşit yurttaşlar olarak kabul edilmelerine rağmen erkeklerle eşit ve özgür bireyler değil; aileyi, toplumu, milli vazifeleri ifade eden, başkaları için yaşayan varlıklar olarak görülürler (Alkan ve Çakır, 2012, s. 235-236). Ayrıca cumhuriyet döneminde kadınlarla ilgili yapılan düzenlemeler, iyi bir “Türk” kadını nasıl olmalı ve iyi bir “Türk” nasıl yetiştirilir sorularının cevabı niteliğindedir. Bu cevaplar, resimler ve formüllerle dönemin sinema dergilerinde kendini farklı şekillerde gösterir. Çünkü dönemin sinema dergilerindeki kadınlar ve kadınlık formülleri Nil Mutluer’in ifade ettiği gibi cumhuriyet döneminde cinsiyetsizlikle özdeşleştirilmiş kadın⁶⁷ (2008, s. 19) ve kadınlıktan farklıdır.

veren *Pygmalion* Yunan Mitoloji’inde kendi yonttuğu heykele aşık olan bir heykeltıraştır (Eğrik, 2007, s. 26, 9-10). Shaw da aynı adlı eserinde bedenindeki medeniyet ve güzellik, erkek emeğiyle ve eğitimiyle yontuldukcaya ortaya çıkan bir kadını anlatır (Depeli, 2016, s. 129). Kısaca *Pygmalion*, bir erkeğin ideal kadını yaratma hikâyesidir. *Pygmalion* anlatısında, erkeğin kendisi için mükemmel ve ideal olan kadını defalarca şekillendirmesi, yaratması anlatılır (Eğrik, 2007, s. 14).

⁶⁷ Nil Mutluer’e göre Cumhuriyet dönemi kadını resmigeçit törenlerine, balolara ve iş hayatına katılımıyla değişimin sembolü olarak simgeleşmiş olsa da kadın vurgusu cinsiyetsizlikle özdeşleştirilmiştir (2008, s. 19).

Kırklı yıllara gelindiğinde sinema dergilerini incelediğimizde içeriklerinde fazla bir değişim olmadığı sadece güzellik ve yıldızlarla ilgili haberlerde daha önceki dönemde yapılanlara göre daha fazla detay verilmeye başlandığı tespit edilmiştir. Ayrıca Hollywood'da "yıldız" olmak için nasıl görünülmesi gerektiği, bu konuyla ilgili en çok hangi tipteki kadınların şansının yüksek olduğu açıklanmıştır. Bu bağlamda güzellikle ilgili olarak bacak boyunu, bilek inceliğinin ölçülerini veren ayrıntılı haberler yapılmıştır. Bu dönemdeki dergilerde özel yıldız köşeleri açılarak yıldız tanıtımlarına, yıldızların özel hayatlarıyla ilgili ayrıntılı haberlere yer verilmiştir. Bu dönem, yıldızlarla ilgili en ince ayrıntısına kadar her şeyin haber yapıldığı ellilerin habercisidir. Kırkların ortalarına kadar yerli oyuncularla ilgili haberler çok az sayıdadır. Kırkların ikinci yarısında yerli filmlerin yapımındaki artışla beraber yerli oyuncularla ilgili haber sayısında da artış gözlenmiştir.

1.2.2.1.2. Artist/Yıldız Yarışmaları, Reklamlar ve Eleştiri/Yorumlar

İncelediğimiz dergilerde "artist yarışması" ilanına ilk⁶⁸ olarak *Haftalık Sinema Gazetesi*'nin 27 Kasım 1930 tarihinde yayınlanan birinci sayısında rastlanmıştır. İlan, "Hollywood'a gitmekte acele ediniz" başlığıyla verilmiştir. Yarışmaya başvuran adaylardan "artistik" yeteneklerini gösteren fotoğraflarını göndermeleri istenmiştir. Hollywood'a biri erkek diğeri kadın iki genç gönderme amacıyla düzenlenen yarışmaya çok fazla katılım olduğunu dergi, sonraki sayılarında duyurur. Gönderilen fotoğrafların dergide yayınlanıp halk oylamasına sunulacağı,

⁶⁸ Özge Özyılmaz-Yıldızcan, *Sinema Gazetesi*'nin 1929 yılında yayınlanan beşinci sayısında kazananı Hollywood'a gönderme vaadinde bulunan bir "yıldız yarışması" düzenlediğini iddia eder (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 56). Özyılmaz-Yıldızcan'a göre dergi, yarışma ilanını şu şekilde vermiştir: "Amerikan sinema kumpanyasının Türk sinema yıldız. Hanımın ilk filmi bu gece bütün dünya SİNEMALARında gösterilecektir". Yarışma ile ilgili daha fazla detay veren yazar, yarışmanın amacının Hollywood'a bir Türk yıldız gönderme olduğunu ifade eder (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 65).

oylamada en fazla oyu alan adayların jüri karşısına çıkacağı açıklanır. Fakat açıklamada en çok kaç oy alan kişinin jüri karşısına çıkacağı söylenmez. Jüri önüne çıkıp jürinin seçilenlerin, Avrupa ve Amerika stüdyolarına gönderileceği vaadi, yarışmanın yerli sinemaya değil, Amerikan ve Avrupa sinemalarına “artist” gönderme amacıyla düzenlendiğini gösterir.

Daha sonra aynı derginin Ocak 1931’de yayınlanan yedinci ve sekizinci sayısında iki "artist yarışması ilanına daha rastlanılır. İlki, derginin yedi-sekizinci sayısının ilk sayfasındaki künyenin üzerinde yazan "MGM Film şirketinin gazetemizle büyük müsabakasının tafsilatını gelecek nüshamızda okuyacaksınız" ilanıdır. Bir sonraki sayıda dergi, artist yarışmasına katılmak isteyenler için haberin yayınlandığı sayfanın sağ alt köşesinde bir “kupon” hazırlamıştır. Adayların doldurmaları için hazırlanan bu kuponda, adaylara fiziksel özellikleri, oyunculuk deneyimi -perde değil, sahne deneyiminin olup olmadığı sorulmuş-, müzik ve dans yeteneğinin yanı sıra ata binip, binemedikleri, araba kullanıp kullanamadıkları⁶⁹ sorulmuştur. Ayrıca haberde “resimleri bugüne kadar göndermiş olanların da aynı kuponu doldurarak bize göndermeleri rica olunur” uyarısı ile dergi daha önceki yarışmaya başvuranların da kupon doldurmalarını şart koşar. Yarışmaya katılmak için kupon doldurma şartı ileriki yıllarda da görülür.

Derginin yedi-sekizinci sayısında ilanını verdiği diğer yarışma, bestekâr Hafız Sadettin Bey’in Paris stüdyolarında çekilecek filmi için güzel sesli, fotojenik kadın ve erkek oyuncular aradığı yarışmadır. Türk sinema tarihine baktığımızda Sadettin Bey’in filmine rastlanılmaması, senaryosunun yazıldığı filmin çekilemediği anlamına

⁶⁹ Kupon, “ad, adres, şehir, cins, ırk, renk ve tip, boy, siklet, gözlerin rengi, yaş, hangi artiste benziyorsunuz?, evelce tiyatro tecrübeniz var mı?, ses ve dans etmesini biliyor musunuz?, ata biner misiniz? Otomobil kullanır mısınız?” sorularından oluşmaktadır.

gelmektedir. Fakat derginin bir sonraki sayısında "Müسابakamız ve Kazananlar" başlığıyla dört erkek ve bir kadın fotoğrafı yayınlanır. Derginin diğer sayfalarında dereceye giremeyenlerin fotoğrafları da "artist müسابakamıza gelen resimler" başlığında yayınlanır. Derginin sonraki sayılarında da kupon vermeye devam eder.

Aynı yıl *Holivut* dergisi de yedinci sayısında "artist" yarışması düzenlediğini duyurmuştur. Derginin yedinci sayısında, Muammer Cahit tarafından kaleme alınan, "Artist olmak için şeriatimiz" başlıklı yazıda artist olmak isteyenler için açıklamalar yapılmıştır. Yazıda on iki yaşından altmış yaşına kadar "artist" olmak isteyen herkesin "artist" olabileceği açıklanmıştır. Artist olabilmenin ilk şartı olarak, fotojenik olma öne sürülürken fotojeni, "fotoğraf objektifi karşısında ve muhtelif yüzlerdeki vaziyetlerin düzgün olması" şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca yazıda, sinema artisti olabilmek için yabancı dilin şart olmadığı ifade edilirken, yurt dışında sinema okullarının açıldığı yazılmıştır. Yazara göre artist olmak için dergiye başvurmaları takdirde onlara yardımcı olunacaktır. Çünkü bu yardımlar sayesinde "sinema filmleri için zuhur edecek bir yıldız, bir komik, velhasıl harikulade artist Türklüğün tarihi ve şanlı namını dünyalara tanıtmış olacaktır". Türkiye'den Hollywood'a gönderilecek bir sinema yıldızının, tüm dünyaya "Türklüğü" tanıtacağı düşüncesi milli bir mesele olarak görülmüştür.

Derginin bir sonraki sayısında Amerika'dan gelen mektuba istinaden artist olma şartlarına yenilerinin eklendiği duyurulmuştur. "Şimdiki halde en ziyade komik artiste ehemmiyet verilmektedir. Bundan sonra oryantal tipte kadın ve erkek güzeli istenmektedir... Cihan komikleri gittikçe azalmaktadır. Amerika'da (Şarlo)'dan sonra cihanşümül şöhret almış komikler hemen hemen yok gibidir". Yazı,

Türkiye'ye oyuncu ihracı teklifi gelmiş gibi yazılmış, okuyucuları yurtdışında oyuncu olmaları için cesaretlendirmeye çalışmıştır. Bu ve bundan önceki yazıda da Hollywood'a gönderilecek iki tür yıldız adayı arandığı vurgulanmıştır: Komedyen ve güzel kadın-yakışıklı erkek. Yazının sonunda kadın oyuncularla ilgili talepleri de ileriki sayılarda yazılacağı bildirilerek iki sayı sonra “kadın artistler hakkında şeriatimiz⁷⁰” başlığında kadın adaylardan istenilen şartlara yer verilmiştir.

Holivut dergisinin 1931 yılında yayınlanan yedinci sayısında başlayan “Artistlik hakkında şeriatlar” serisi, on birinci sayıda da devam eder. Derginin on birinci sayısındaki yarışma ile ilgili olan haberde “Amerika Sinema Stüdyolarının” yeni bir arzularını kendilerine bildirdikleri yazmaktadır. Bu yeni arzulardan ilki, “iri ve şahane gözdür”. Diğerleri de şişman olmamaktır. Ayrıca yazıda “taşra karilerimizin bilhassa şurasını da nazarı dikkatlerine koyarız ki, tesadüf edecekleri, yahut bildikleri güzel gözlü ve zarif vücutlu kimse varsa gazetemize bildirdikleri halde kendileri için de ayrıca bir komisyon temin edileceğini ayrıca vaad ederiz” ile “Amerika Sinema Stüdyoları”nın istedikleri oyuncuları bulmak için aracı edeceklere de ücret verileceği fakat kendilerinin bu iş için ne komisyon ne de herhangi bir çıkar gözetmeksizin sadece "Türk yıldız"larının da dünya sinemalarında parlamaları isteği için böyle bir işe soyunduklarını ifade eder. Derginin on üçüncü sayısında, gönderilen fotoğrafların sırasıyla yayınlanacağı duyurulmuş, 1932 yılının ilk sayısından itibaren gönderilmiş fotoğraflar yayınlanmıştır. *Holivut* dergisinin "artist"

⁷⁰ “her şeyden evvel şunu nazarı dikkate almak lazımdır ki sinema artisti olmak isteyenler bu arzularını mutlaka kabiliyetleriyle birleştirmek mecburiyetindedirler...1) retoşsuz tamamiyle çehre resmi (bir poz), 2) yine retoşsuz olarak mayo ile çıkmış 9/12 ebadında (bir poz), 3) bu resimlerin arkasına şunlar yazılacaktır: a) boy, göğüs, baldır, bacak, kalça, bel ve boyun ölçüleri b) jimnastik ve sporla meşgul olup olmadığı c)18 yaşını ikmal etmiş ise ve evli ise zevcinin, 18 yaşını ikmal etmemiş ise ebeveyninin muvafakat etmiş olup olmadığının d) hangi lisanları bildiği e) sıhhati nasıldır kalp, böbrek ve sair uzvi hastalıklarla malul olmadığını f) başka hususi şartlar varsa bunları yazmalıdır” (*Holivut*, yıl, 1931, sayı, 8).

yarışmasında ilginç olan iki şey vardır: Biri, Hollywood'un tüm dünyaya eşit görülmesi, ikincisi de oyuncunun/yıldızın tanıtacağı şeyin "Türklük" olmasıdır. İleriki bölümde göreceğimiz gibi otuzlu yıllarda ilk Türk-Müslüman oyuncularla ilgili haberlerdeki "Türk" vurgusu Hollywood'a gönderilecek "yıldız" da da karşımıza çıkmaktadır.

Türklüğü yıldızlıkla tanıtma arzusunun temelinde cumhuriyet modernistlerinin gözünden Batı ile girilen rekabeti kazanma itkisi yatar. Hollywood'a Türk yıldızı gönderme arzusunun, Serpil Sancar'ın güzellik yarışmaları için ifade ettiği Batı'ya benzeme/farklı olma ikilemi içinde kurulan Türk ulusunun tanıtımına hizmet eden bir ideolojik kurgu ögesi haline dönüştüğü (Sancar, 2012, s. 242) saptamasıyla aynı olduğu düşünülmektedir. Bilindiği üzere Türkiye'de güzellik yarışmalarının düzenlenme amacı "Türkiye'nin başka diyarlardan geri kalmamasıdır".⁷¹ 1923-1944 yılları arasında düzenlenen artist/yıldız yarışmalarının da güzellik yarışmaları gibi Türk kadınının Batılı kadınlardan farkının olmadığını gösterme amacıyla düzenlendiğini söylemek mümkündür.

Yıldızlığın üretim alanlarından biri olan eleştiri ve yorumların 1930-1944 yılları arasında etkin olmadıkları görülür. Bu yıllar arasında yayınlanan sinema dergilerinin film eleştirisine bakış açısı filmin "Türk" sinemasındaki önemi, yönetmenin başarı/başarısızlığı ve genişçe filmin konusunun anlatımı üzerinden oluşur.⁷² Başka ifadeyle oyuncu/yıldızlara yönelik herhangi bir değerlendirme

⁷¹ Bu ifade, Cumhuriyet gazetesinin 13 Ocak 1930 yılında güzellik yarışması için yayınladıkları ilanda yer almaktadır (<http://www.cumhuriyetarsivi.com/reader/reader2.xhtml>).

⁷² Türkiye'de sinema eleştirisinin Cumhuriyet öncesi, 1918 yılında başladığı görülür. İlk olarak Muhsin Ertuğrul, *Temaşe* dergisinde *Pençe* (Sedat Simavi, 1917) filmi eleştirir, yaptığı eleştiriler filmi yapan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin tepkisini alır. *Temaşe* dergisi dışında *Dergah* dergisi de Nijat Özön'ün yazılarıyla film eleştirisine yer verir. Bu yıllarda Ertuğrul dışında İ. Galip Arcan, Burhan Felek, Fikret Adil, Hasan Ali Yücel gibi isimler film eleştirileri yapar (Metin, 1967, s. 13).

yapılmamıştır. Bu dönemdeki filmlerin reklamlarına baktığımızda film tanıtımlarından öteye gitmediği görülür. Oyuncular sadece tanıtımlarda isimleriyle yer almışlardır. Başka ifadeyle oyuncular filmlerle tanınmakta, filmlerde ün ve şöhrete kavuşmuşlardır. Tanıtımlarda ön plana çıkan kadın oyuncular, Mediha Baran, Cahide Sonku, Bedia Muhavvit, Feriha Tevfik ve Oya Sensev'dir.

1.2.2.2. 1923-1944 Yılları Arasında Türk Sinemasının Kadın Oyuncuları

1930-1944 yılları arasında Türkiye'de yayınlanan sinema dergilerinde haber, tanıtım, reklam vs yoluyla en az bir kez yer almış yerli kadın oyuncular şunlardır: Bedia Muhavvit, Feriha Tevfik, Neyyire Neyir, Müzehher Hanım, Leman Hanım, Hikmet Hanım, Cahide Sonku, Şevkiye May, Semiha Berksoy, Fatma Andaç, Mediha Baran, Perihan Yanal, Nevin Akkaya, Nevzat Okçugil, Halide Pişkin, Necla Sertel, Nevin Seval, Nezihe Becerikli, Oya Sensev, Gülistan Güzey, Muazzez Arçay ve Samiye Hün.

Bu kadın oyuncuların, de Cordova'nın ifade ettiği gibi film kişilikleri mi, Edgar Morin'in ifade ettiği tarzda yıldız mı, yoksa çalışmanın başında ifade edildiği gibi Richard Dyer'in yıldız tanımına mı yakın olduklarının cevabı, dönemin sinema

1930 yılından sonra sinema eleştirisinin, dergilerde yer almaya başladığı görülür. Ülkenin sosyal gelişim kanunlarına bağlı olarak eleştirmenin görevi, sinemayı kurduğu kopmaz bağlardan, estetik yönüne kadar uzanan tüm oluşu içinde araştırmak, incelemek, sinemaya yön vermek, perdedeki görüntüleri ve bu görüntülerin arkasını incelemektir. Türkiye'de sinemanın, tiyatro etkisinden sıyrılıp sinema dili kurmaya çabaladığı dönemde eleştiri, basında varlığını duyurmaya başlar. Bu noktada sinemacıların ve eleştirmenlerin yakın ilişki içerisinde oldukları görülür (Akerson, 1966, s. 35-36). Muammer Cahit'in 1 Aralık 1931 tarihinde *Holivut* dergisinin on üçüncü sayısında yayınlanan "İstanbul Sokaklarında" başlıklı yazısında seyircinin beğenmesine rağmen yapılan olumsuz film eleştirilerinin mesleğe yeni başlayan yönetmenin motivasyonunu kırma ihtimalinin olduğunu vurgular. *Ankara Sinemaları* dergisinin 21 Mart 1935 yılında yayınlanan 220. sayısındaki "Bataklı Damın Kızı Aysel" başlıklı haberinde filmin, bir "Türk filmi" olarak ne kadar başarılı olduğunun altı çizilir. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un yönettiği filmlerin başarıları, "Türk filmciliğinin" başarısı olarak görülür. *Sinema Magazin* dergisinin 1949 yılında yayınlanan kırk sekizinci sayısında *Vurun Kahpeye* (Ömer Lütfi Akad 1949) filminin tanıtım yazısında filmin sadece konusu verilmiştir.

dergileri incelenerek verilmiştir. Çünkü bu dönemde çekilen filmlerin çoğu günümüze kadar ulaşamadığından çalışmanın başında belirlediğimiz yıldızlığın üretim alanlarından ilki, filmlerin incelenmesi yapılamamıştır. İkinci alan artist/yıldız yarışmaları ise otuzlu yılların başından beri düzenlenmiş ancak bu yarışmalar yerli sinema için değil, Hollywood'tan gelen teklif üzerine Hollywood'a "Türklüğü/Türk sanatkarlığını" tanıtmaya düsturuyla yıldız keşfetmek için yapılmıştır. Fakat kırklı yıllarda artan yerli film sayısı ile bu söylem yerini yerli filmlerde oynayacak yeni yüzlerin aranmasına bırakmıştır. Buna karşın aranan yine yerli yıldız değildir. Bu açıdan 1930-1944 yılları arasında Türk sinemasında yıldızlık ve yıldızlar, filmler, eleştiri/yorumlar ve yarışmalar üzerinden değil, sinema dergilerindeki haberler, tanıtımlar kısaca basın üzerinden incelenecektir.

İncelediğimiz dergilerde, hitap edilme şekillerine göre dönemin kadın oyuncularını ikiye ayırmıştır: yıldızlar ve oyuncular. Yıldızlar oynadıkları ilk filmle yıldızlaşanlar ve hem tiyatroyun hem de sinemanın yıldızları olarak, oyuncular da oynadığı filmlerin tanıtımında adı geçenler ve hem sinema hem de tiyatro oyuncusu olarak sınıflanmıştır. Bu sınıflandırma, ismi geçen oyuncuların haberlerde takdim ve hitap edilme ve haberlere konu olma şekillerine göre yapılmıştır. Haberlerde yıldız olarak takdim edilen oyuncular; Bediâ Muvahhit, Feriha Tevfik, Cahide Sonku, Mediha Baran, Nezihe Becerikli, Nevzat Okcugil ve Oya Sensev'dir. Bu yıldızlar arasında ilk filmiyle yıldızlaşan oyuncular, Mediha Baran ve Nezihe Becerikli'dir. Mediha Baran, oynadığı ilk film ile yıldız unvanı almasına rağmen daha sonra Baran ile ilgili yapılan birçok haberde oyuncu, kıymetli artist olarak tanıtılmıştır.

Nezihe Becerikli ile ilgili 1 Ağustos 1941 tarihli *Yıldız* dergisinde yayınlanan haberde “bir tek filmle, birden bire Türk perde yıldızları arasında mühim bir mevki aldı” ifadesi kullanılır. Ayrıca yazıda, Becerikli ve öncesinde de sinema yıldızları olduğu belirtilir. Oyuncunun yıldız olarak takdimi, 1943 yılında oynadığı *Dertli Pınar* filmiyle devam eder. *Yıldız* dergisi Nevzat Okcugil’i de yıldız olarak takdim edilir. Okcugil, 1 Ağustos 1942 tarihinde yayınlanan seksen yedinci sayısında “Nevzat Okcugil” başlıklı haberde oyuncu, “genç yıldız” ve “genç ve güzel yıldız” olarak tanıtılır.

Bu dönemde oynadığı filmle yıldızlaşan diğer oyuncu da Oya Sensev’dir. Sensev, *Günahsız* ile şöhrete, *Hasret* ile de yıldızlığa ulaşır. *Yıldız* dergisinin 15 Ekim 1944 tarihinde yayınlanan 137. sayısındaki “Hasret” başlıklı haberde *Hasret* filminin tanıtımı yapılırken, Sensev’in ilk filmi olduğunun altı çizilmiştir. Sensev de yukarıda adı geçen birçok oyuncu da asıl, 1945’ten sonra haberlere konu olmuş ve büyük çoğunluğu yıldız olarak tanıtılmıştır.

Mediha Baran *Güneşe Doğru* (1937), Perihan Yanal *Akasya Palas* (1940), Nezihe Becerikli *Kahveci Güzeli* (1941) ve Oya Sensev *Hasret* (1944), Müzehher Hanım, Leman Hanım ve Hikmet Hanım *Karım Beni Aldatırsa* (1933), filmlerinin tanıtımlarında adı geçen oyunculardır. Görüldüğü üzere sayıları az olmasına rağmen dönemin basını, kadın oyunculara nasıl hitap edeceği konusunda bir kararsızlık yaşamaktadır. Bu durum, sinemanın ve sinemayla ilgili kavramların ülke için bir yenilik olmasına bağlanabilir.

Haklarında yapılan haberlerde hem tiyatronun hem de sinemanın yıldızları olarak takdim edilen oyuncular, Bedia Muvahhit, Feriha Tevfik ve Cahide

Sonku'dur. Muvahhit, Tevfik ve Sonku dışında Neyyire Neyir, Şevkiye May, Halide Pişkin, Nevin Seval, Nezihe Becerikli ve Samiye Hün hem tiyatrodaki hem de sinemada oyunculuk yapmışlardır. Fakat bu oyuncularla ilgili haberlerde çoğunlukla tiyatro oyunculukları, performansları vurgulanmıştır. Ayrıca kariyerlerinde de tiyatronun ağırlığı görülür. Sinema dergilerinde fotoğraflar ve haklarında çıkan haberlerle bu yerli kadın oyuncuların, dönemin kadın algısını yansıttığı düşünülmektedir. Çünkü bu oyuncular dergilerde ölçü ve formülleri verilen ideal, güzel ve dişi kadınların aksine aseptüeldirler tıpkı bu dönemde yaratılmaya çalışılan ideal Türk kadını gibi. Dergilerde cumhuriyet döneminde ideal bir "Türk" kadını nasıl olmasının cevabı Bedia Muvahhit ile dişi ve güzel kadın nasıl olmasının cevabı ise Feriha Tevfik ve Cahide Sonku ile verilmektedir. 1923-44 yılları arasında yaratılan/olması istenilen ideal, arzulanan Türk kadın tipinin birer temsilcisi olduğu düşüncesiyle bu üç kadın oyuncu detaylı incelenmiştir.

1.2.2.2.1. Bedia Muvahhit

Osmanlı'da kadınların konumu modernleşmeye paralel olarak değişmeye başlamış, bu süreçle beraber yalnızca ev içinde, anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadınlar, toplumdaki değişimlerle farklı bir statü kazanmış ve kendileriyle ilgili talepleri dile getirmişlerdir (Çakır, 1994, s. 22-24). İçinde buldukları toplumda konumlarını sorgulayan kadınlar, kendilerini kuşatan geleneklere, kısıtlamalara, kadın erkek eşitsizliğine karşı mücadele vermişlerdir. Kadınlar, hem aile yaşamında ve toplumsal yaşamdaki ilişkiler ağında hem de çalışma ve siyaset alanında yeni düzenlemelere gidilmesini talep etmişlerdir. Bu dönemde bilgilendirme, bilinçlendirme, imaj değiştirme, harekete geçme, yol gösterme olarak yararlandıkları

birçok dernek ve dergide bu düşüncelerini dile getirmişlerdir (Çakır, 1994, s. 316-317). 1897 yılında İstanbul'da doğan Bedia Muvahhit, 1914 yılında kadın derneklerinin verdiği mücadele sonucunda yabancı şirketlerde çalışan ilk Türk kadınlarından biridir. Muvahhit, Dame de Sion'da okuduğu için iyi derecede Fransızca bildiğinden telefon şirketinde işe kabul edilir. Daha sonra aile dostları olan Muhsin Ertuğrul ve Yakup Kadri'nin tavsiyesi üzerine 1921 yılında Erenköy Kız Lisesi'nde Fransızca öğretmenliğine başlar. O dönem kadınlar için çarşaf giyme zorunluluğu olmasına rağmen Muvahhit, okul içinde çarşafını çıkarır, kuralı ihlal eder. Öğretmenlik yaptığı dönemde hayran olduğu Muvahhit Refet'in oyununa gider, oyun sonrası imzalı fotoğrafını aldığı Refet Bey ile kısa bir süre sonra evlenir (Akçura, 1993, s. 21, 24, 26, 28, Evren, 1983, s. 106, Sekmeç, 2004, s. 9, Sevengil, 1973, s. 2).

Aile dostu Muhsin Ertuğrul, eşinin *Ateşten Gömlek* filminde oynaması için Refet Bey'e teklifte bulunur. Teklifin kabul edilmesiyle Bedia Muvahhit, oyunculuğa ilk olarak sinema oyuncusu olarak başlamış olur (Evren, 1983, s. 106). Birçok kaynakta 1923 yılında oynadığı *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul) filmiyle oyunculuk yaşamının başladığı yazılır (Evren, 1983, Akçura, 1993). Asiye Korkmaz ve Yüksel Aktaş, Kemal Emin'in 1919 yılında yazdığı bir yazıyı göstererek, Muvahhit'in "Yamanlar" oyununda oynadığını ileri sürseler de (1999, s. 167) oyuncu 20 Aralık 1961 tarihinde *Perde* dergisinin yirmi dördüncü sayısında verdiği röportajında sahneye perdeden sonra çıktığını söyler; bir başka deyişle ilk kez *Ateşten Gömlek*'te oynamıştır.

Bedia Muvahhit ile yapılan bir röportajda, Türk-Müslüman bir kadın olarak sahneye çıkmasının toplum tarafından yadırganmamasını “...kimbilir, belki bakıyorlardı kocalı bir kadın, kocası ile beraber sahneye çıkıyor, kocasından hiç ayrılmıyor diye mi, kim bilir?” diyerek açıklamıştır (Sevengil, 1968, s. 315). Kısaca kocasıyla birlikte sahnede olması “yadırganmamış”, hatta bu durum toplum gözünde “güven” sağlamıştır. Çünkü bir kadının filmde oynaması için kocasından izin alınmıştır. Oyunculığa devam ederken de “kocanın yanında olma” durumuyla da toplumsal onay almıştır. Başka ifadeyle Muvahhit’in perdede görülmesinin tepki almamasının nedeni evli -toplumun onayladığı evlilik kurumu içinde- olması, erkeğin güvencesi altında olmasıdır. Muvahhit’in sahnede ve perdede kocasının yanında oluşu, Ayşe Kadioğlu’nun ifade ettiği Cumhuriyetçi erkeklerin kafasındaki evcil, şefkatli, iyi anne ve eş kadın imajıyla uyuşur (Kadioğlu, 1998, s. 95).

Kocasından dolayı perde ve sahneye çıkması yadırganmayan Bedia Muvahhit’in aksine, Neyyire Neyir, “beyaz perdede görülen ilk Türk kızı” olarak yadırganıp, eleştirildiğini ifade etmiştir. Başka ifadeyle perdede görülen Türk “kadınına” gösterilen anlayış, Türk “kızına” gösterilmez. Milliyet gazetesinde yayınlanan “Beyaz Perdenin ilk Türk kızı” başlıklı haberde Muvahhit, “sahneye çıkan ilk Türk kadın”ı, Neyir ise “beyaz perdede görülen ilk Türk kızı” olarak tanıtılmıştır. Haberde bir “Türk genç kızı” olarak perdede görülmesinin büyük bir dedikoduya neden olduğu aktarılmıştır: “Film biter bitmez dedikodusu başladı. Hem ne kadar uzun dedikodular tarif edemem... Bir Türk kızının ilk defa sinemaya gelişi İstanbul’da öylesine çalkantı yaratmıştı ki, kızlarının adı ‘Neyyire’ olan hemen her anneye gelip gidenler ‘Yakıştıramadık, ayıp, ayol sizinki mi?’ diye söylenip duruyordu” (Coşar, 1968). Bir “Türk kadının” perde ve sahnede görülmesi takdir

toplarken, perdede görülen evli olmayan bir “Türk kızı” eleştirilmiş ve bir nevi tehdit olarak görülmüştür. Muhavvit’in de ifade ettiği gibi onun sahne ve perdede yadırganmamasının nedeni arkasında ve yanında duran erkeklerdir. Çünkü evli ve kocasının yanında perdede/sahnedeki görülmesi toplumsal kural ve değerlere zarar vermezken, bir genç kızın perdede görülmesi toplumsal kural ve değerleri zedeleyecek nitelikte bir tehdit olarak görülmüştür.

Holivut dergisinin 10 Mart 1932 tarihinde yayınlanan sekizinci sayısında A. Fuat Bey’in yazdığı “Türk Sinemasına Bir Nazar” başlıklı yazısında *Binnaz* ve *Boğaziçi Esrarı* filmleri ile ilgili yorumlardan sonra *Ateşten Gömlek* filminin tiyatroya iki yıldız kazandırdığı yazılır. Yazara göre Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir sinemanın tiyatroya kazandırdığı yıldızlardır.⁷³ Gerek döneminde çıkan haberlerde gerekse de daha sonraki yıllarda Bedia Muvahhit ile ilgili çıkan haberlerde, Muvahhit’in ilk Türk-Müslüman kadın oluşunda vurgulanan şey sanat veya sinemayla ilgili bir değişimin değil, sosyal, daha doğru ifadeyle politik bir değişimin izlerini taşımaktadır. Çünkü haberlerde bir Türk-Müslüman kadın oyuncu olan Muvahhit, entelektüel, eş, anne, çalışan ve ev hanımı gibi tüm bu meziyetleri bünyesinde barındıran yeni Türk kadınının temsili olarak sunulurken, onun karşısına konulan gayri-Müslim kadın oyuncular, kötünün, bozuğun, düzensizliğin, bize ait olmayanın, bir başka ifade ile eskinin temsilidirler. Dil ve oyunculuk üzerinden gayri Müslimlerin “bozuk Türkçeli” kötü oyuncular oldukları ve eskide/geride kaldıkları haklı gösterilmeye çalışılır. Buradaki haklılık değişimin bir başka ifadeyle

⁷³ *Holivut* dergisinin 1 Temmuz 1932 tarihinde yayınlanan on sekizinci sayısında Muammer Cahit’in yazdığı “İpekçiler Kardeşler Stüdyosunda” başlıklı yazıda *Karım Beni Aldatırsa* filminin tanıtımı yapılırken filmdeki oyuncular “Darülbedayi artistlerinden ve hariçten olup şu kimselerden mürekkeptir” denilerek Bedia Muvahhit, Halide Pişkin ve Feriha Tevfik’in isimlerinin de aralarında olduğu filmin oyuncu kadrosu verilmiştir. Bu yazıda da Muvahhit ve Tevfik Darülbedayi’nin artisti olarak anılmaya başlamıştır.

Cumhuriyet ideolojisinin haklılığıdır. Eskiye, bozuğa dair ne varsa silinmesi gerektiğinin haklılığıdır. Sahne ve perdedeki kadın oyuncular, cumhuriyetin, değişimin ve yeniliğin birer sembolüdürler. Bunlardan en güçlüsü de Bedia Muvahhit'tir.

Bedia Muvahhit, 1923-1969 yılları arasında saptayabildiğimiz kadarıyla kırk beş filmde oynamıştır. 1950'li yıllara kadar başrol veya yardımcı rollerde oynayan Muvahhit, daha sonra yan rollerde oynamaya başlamıştır.⁷⁴ Bedia Muvahhit oynadığı kırk beş filme rağmen basında sürekli şöhreti yakaladığı *Ateşten Gömlek* (1923) ile anılmıştır. Muvahhit hakkında yapılan bütün haberlerde *Ateşten Gömlek*'ten (1923) söz edildiği gibi filmle ilgili yapılan haberlerde de oyuncudan ilk Türk-Müslüman

⁷⁴ *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *İstanbul Sokaklarında* (Muhsin Ertuğrul, 1931), *Karım Beni Aldatırsa* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Söz Bir Allah Bir* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Beklenen Şarkı* (Cahide Sonku, Orhon Arıburnu, Sami Ayanoglu, 1953), *Paydos* (Sami Ayanoglu, 1954), *Evlad Katili/Gülmeyen Yüzler* (Muharrem Gürses, 1955), *Yaşlı Gözler* (Avni Dilligil, 1955), *Son Beste* (Arşavir Alyanak, 1955), *Çapkınlar* (Nevzat Pesen, 1961), *Gönül Ferman Dinlemez* (Kemal Kan, 1962), *Belalı Torun* (Menduh Ün, 1962), *Barut Fıçısı* (Zafer Davutoğlu, 1963), *Erkek Fatma Evleniyor* (Abdurrahman Palay, 1963), *Genç Kızlar* (Nevzat Pesen, 1963), *Manyaklar Köşkü* (Aram Gülyüz, 1964), *İstanbul Kaldırımları* (Metin Erksan, 1964), *Kaynana Zırtıması* (Aram Gülyüz, 1964), *Gençlik Rüzgarı* (Nejat Saydam, 1964), *Halk Çocuğu* (Menduh Ün, 1964), *Anasının Kuzusu* (Ülkü Erakalın, 1964), *Gel Barışalım* (Atilla Tokatlı, 1964), *Sarı Kızla Kopuk Ahmet* (Türker İnanoğlu, 1964), *Muhteşem Serseri* (Ülkü Erakalın, 1964), *Hizmetçi Dediğin Böyle Olur* (Nejat Saydam, 1964), *Hep O Şarkı* (Atıf Yılmaz, 1965), *Sevinç Gözyaşları* (Osman F. Seden, 1965), *Bozuk Düzen* (Haldun Dormen, 1966), *Aşkın Gözyaşları* (Zafer Davutoğlu, 1966), *Çalığışu* (Osman F. Seden, 1966), *Ayşecik Sokak Kızı* (Ülkü Erakalın, 1966), *O Kadın* (Zafer Davutoğlu, 1966), *Sevgilim Artist Olunca* (Atıf Yılmaz, 1966), *Şoförün Kızı* (Ülkü Erakalın, 1966), *Evlad Uğruna* (Türker İnanoğlu, 1967), *Sen Benimsin* (Ülkü Erakalın, 1967), *Zehirli Hayat* (Türker İnanoğlu, 1967), *Üvey Ana* (Ülkü Erakalın, 1967), *Dünyanın En Güzel Kadını* (Nejat Saydam, 1968), *Katip* (Ülkü Erakalın, 1968), *Sarışının Adı Esmerin Tadı* (Orhan Elmas, 1969), *Lekeli Melek* (Mehmet Dinler, 1969), *Tatlı Sevgilim* (Mehmet Dinler, 1969), *Ateşli Çingene* (Metin Erksan, 1969), *Yumurcak* (Türker İnanoğlu, 1969). Bedia Muvahhit'in sinemayı bırakmasının nedeni en son oynadığı *Ateşli Çingene* (1969) filminin afişinde isminin yer almamasıdır. Afişte ismini göremeyince "Onların ne parasına, ne de ününe ihtiyacım var" diyerek sinemayı bırakan (aktaran Akçura, 1993, s. 78) Muvahhit'in ismi oynadığı filmlerdeki afişlerin büyük bir çoğunluğunda yer alır⁷⁴. Oyuncunun ismi afişlerde 1950'lerden sonra giderek aşağılarda yazılır. Yapmış olduğumuz araştırmaya göre oyuncunun ismi oynadığı *Genç Kızlar* (1963), *Manyaklar Köşkü* (1964) ve *Çalığışu* (1966), filmlerinin afişlerinde yer almamaktadır. *İstanbul Kaldırımları* (1964) filminin bazı afişlerinde ismi yer alırken bazılarında ise yer almaz. *Ayşecik Sokak Kızı* (1966) filminin afişinde Muvahhit'in adı yer almaz fakat afişin en altında "Türk sinemasının en tanınmış 20 san'atkarı" yazmaktadır. Türk sinemasının yıldızları ile ilgili yapmış olduğumuz araştırmada afiş ve afişteki isimlerin yazılış biçimi, yeri, puntosu, yanında bir ismin olup olmaması tüm oyuncular için önemli olup özellikle ünlü ve yıldız oyuncular için kural haline gelmiştir. Muvahhit'in afişte ismi yazılmadığı için sinemayı bırakması bu nedenle anlaşılır bir durumdur.

kadın oyuncu olarak söz edilmiştir. *Süs Dergisi*'nin 16 Haziran 1339 (1923) tarihinde yayınlanan birinci sayısında *Ateşten Gömlek* ile ilgili çıkan haberde, daha önce yapılan filmlerde gayrimüslim kadın oyuncuların oynamasına karşın bu filmde “Türk” kadınların oynaması ön plana çıkarılmıştır.

Mesela son eserlerde başlıca roller Hıristiyan aktrisler tarafından oynanmıştır: 'Ateşten Gömlek'te ise rolleri Türk hanımları temsil ediyor. Bilhassa Bedia Muvahhit Hanım Ayşe rolünü bütün inceliği bütün hüznü, bütün ateş ve bütün matemî ile hakkıyla pek parlak bir muvaffakiyetle oynamış, Halide Edip'in layemut (ölümsüz) kahramanını bütün iltihabıyla yaşatmıştır (aktaran Akçura, 1993, s. 31).

21 Nisan 1924 tarihli *Vakit* gazetesinin haberine göre *Ateşten Gömlek*'ten önce Çalığı romanının filme çekilmesi söz konusu olmuştur. Bedia Muvahhit, bu filmde Feride rolünü oynamayı istediğini Reşat Nuri Güntekin ve Muhsin Ertuğrul'a söylemiştir. Fakat Ertuğrul, önce *Ateşten Gömlek*'i çekeceğini söyleyip, filmde Ayşe rolünü teklif eder. Çünkü Ayşe rolünün “bir Türk kadını ve bir aile kadını tarafından temsil” edilmesi istenmiştir (aktaran Sevensil, 1968: 314). Filmden sonra Muvahhit, oyunculuğa tiyatro ile devam eder. 29 Temmuz 1923'te Atatürk'ün karşısında sahneye çıkar ve böylece Türk-Müslüman kadınların sahneye çıkmaları ile ilgili yasak kalkmış olur (Özön, 2010, s. 90).

Sinema Postası Dergisi'nin 1924 yılında yayınlanan sekizinci sayısında Vedat Örfi-Baş'ın "Sanatkârlarımızı Tanıyalım: Bedia Muvahhit Hanım" isimli yazısında Afife Jale ile başlayan "sahnelerimizi istila eden pürüzlü lisanlardan" kurtuluşun iyi bir aileye mensup olan Bedia Muvahhit ile devam ettiği yazmaktadır. Ayrıca yazıda Bedia ve Refet Muvahhit'in sahnelerde karı-koca rollerini çok iyi oynadıkları belirtilmektedir (aktaran Akçura, 1993, s. 34). Dönemin birçok dergisinde Türk-

Müslüman kadın oyuncuların sahne yasağı kalktıktan sonra Bedia Muvahhit üzerinden, kendinden önceki özellikle tiyatrodaki gayri-Müslim kadın oyuncuların "kötü", pürüzlü Türkçelerinden nasıl kurtuldukları, Müslüman-Türk kadın oyuncuların oynadıkları rollerde ne kadar başarılı olduklarına yer verilmektedir. Oyuncu ileriki yıllarda gazete ve dergilerde oyunculuğunun iyi olmadığıyla ilgili çıkan haberlere sinirlenmekte Eliza Binemeciyan ve Kınar Sıvacıyan⁷⁵ dışında hiçbir Ermeni oyuncunun onlar -Türk-Müslüman kadın oyuncular- kadar iyi oynayamayacağını iddia etmektedir (Akçura, 1993, s. 42).

10 Kasım 1945 tarihinde yayınlanan *Sinema Haftası* dergisinin Portreler isimli bölümünde "Bedia Stadzer⁷⁶: Türk Sahnesinin Kıymetli San'atkarı" başlığıyla Bedia Muvahhit tanıtılmıştır. Yazıda Muvahhit'in *Ateşten Gömlek* filmiyle ünlenmiş bir oyuncu ve sahneye çıkan ilk Türk kadınlarından biri olduğu yazılmıştır. Ayrıca yazıda oyuncunun yaşam öyküsü ve fiziksel görüntüsü tarif edilmiştir. Özellikle 1950'lerden sonra yıldız ve oyuncularla ilgili yapılan haberlerde göz renklerinden, boylarına, kilolarına, ayak numaralarına kadar fiziksel görüntülerine dair bilgiler ayrıntılı şekilde verilmiştir. Bu tarifte 1930'lardan itibaren dergilerde verilen ideal kadın tariflerinin büyük etkisi olduğu düşünülmektedir.

Perde dergisinin 20 Aralık 1961 tarihinde yayınlanan yirmi dördüncü sayısında "*Renkli Bir Maziye Bakış: Bedia Muvahhit Anlatıyor*" başlıklı yazıda Bedia Muvahhit ile yapılan röportaj aktarılmıştır. Yapılan röportajda Muvahhit, "sahnemizin bir türlü yaşlanmak bilmeyen, yalnız sesiyle bile her yana neş'e ışıltıları

⁷⁵ Meşrutiyet döneminin en önemli kadın oyuncusudur. Refik Ahmet Sevengil'e göre Kınar kadar çeşitli roller oynayan, birbirine zıt karakterlere girebilen kadın oyuncu azdır (1968, s. 333, 335).

⁷⁶ Bedia Muvahhit, Refet Muvahhit'in ölümünden sonra piyanist Ferdi von Statzer ile evlenir. Fakat dergide soyadı Stadzer olarak yazılmıştır.

saçan kadın yıldız” şeklinde tanıtılmıştır. Yazıda, sahneye sinema perdesinden sonra çıktığı, ilk oyunculuk deneyimini *Ateşten Gömlek* filmiyle yaşadığı ifade edilmiş, sinema oyunculuğu ile ilgili başka bir bilgi verilmemiş, Muvahhit’in tiyatro ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. *Artist* dergisinin 9 Şubat 1961 tarihinde yayınlanan yirmi dokuzuncu sayısındaki Vasfi Rıza Zobu’nun yazısında, Muvahhit’in “Sultan Mecit zamanındaki meşhur Kadriye,⁷⁷ mütareke senesindeki Afife hanımlardan sonra sahneye çıkan Müslüman dinindeki üçüncü kadın” olduğu belirtilmiştir. Zobu’ya göre yurtdışındaki diğer oyuncuların aksine Neyire Neyir ve Bedia Muvahhit figüranlıkla değil, başrolle sahneye çıkmış ve sonraki sanat hayatlarında da bu devam etmiştir. Ayrıca yazıda “bu iki güzide sahne kadını, Hıristiyan hemcinslerinin san’atlerini devren alan Müslüman Türklerdir” denilerek Müslüman-Türk kadınların sahneye çıkmasıyla gayrimüslim kadın oyuncularının döneminin bittiği vurgulanmıştır. Ayrıca Türk-Müslüman kadın oyuncuların sahneye/perdeye çıkması daha önceleri de "kötü" Türkçelerinden dolayı basında sıkça eleştirilen gayrimüslim oyuncuları tekrar hedef haline getirmiştir. Dönemin basınında, Bedia Muvahhit’in düzgün Türkçesi örnek gösterilerek, gayrimüslim oyuncuların tiyatrodaki "kötü" Türkçelerinden nasıl kurtulduklarıyla ilgili haberler yapılmıştı. Ayrıca haberlerde Türk- Müslüman kadın oyuncuların oynadıkları rollerde ne kadar başarılı olduklarına da yer verilmişti (And, 1999, s. 119-120, Akçura, 1998, s. 34, 36, 40, 42).

İncelediğimiz dergilerde Bedia Muvahhit, 1940 yılına kadar oynadığı filmlerle konu olurken bu tarihten sonra ilk Türk-Müslüman kadın oyuncusu ve değerli bir tiyatro oyuncusu olarak haberlere konu olmuştur. Haberlerde Muvahhit’in ilk Türk-Müslüman ve iyi bir tiyatro oyuncusu olmasının yanı sıra iki özelliği daha

⁷⁷ Kadriye Hanım, Osmanlı’nın son döneminde Amelia adını kullanarak sahnede kanto söyleyen bir sanatçıdır (Dilmener, 2003, s. 23).

ön plana çıkarılmıştır, bu özellikler; iyi Fransızca bilmesi, çok iyi “ev kadını”, eş ve anne oluşudur.⁷⁸

Bedia Muvahhit’in damarlarında Cumhuriyet düşüncesi bir kan gibi dolaşmıştır. O yaşamını bütünüyle bu düşünceye adanmış bir insandır. Bu alandaki öncü niteliğini düşünerek Bedia Muvahhit’i bir Cumhuriyet meşalesine benzetebiliriz. Bu meşale 1923’lerde, Cumhuriyetin kuruluşuna paralel olarak yakılmış, onunla birlikte güçlenmiş ve yeni ateşlerin ve yeni ateşlerin yakılmasını sağlamıştır... Cumhuriyet onunla birlikte yaşamış, o Cumhuriyetle birlikte var olmuştur. Bedia Muvahhit ve Cumhuriyet daima birbirini tanımlayan iki sözcük olarak bir arada durmuşlardır (Akçura 1993, s. 9).

Cumhuriyet döneminde kadın halen toplumun, devletin ve erkeğin kültürünün, maneviyatının ve özünün temsilidir. Osmanlı döneminde başlayan Batılılaşma-geleneksellik gerilimi bu dönemde de devam eder. Bu gerilim kadınlar üzerinden ve simgesel savaşlarla çözülmeye çalışılır. Kadınlar biçimsel olarak eşit yurttaşlar olarak kabul edilmelerine rağmen erkeklerle eşit ve özgür bireyler değil; aileyi, toplumu, milli vazifeleri ifade eden, başkaları için yaşayan varlıklar olarak görülür (Alkan ve Çakır, 2012, s. 235-236). Bu ideal cumhuriyet kadınının sinemadaki vücut bulmuş hali Bedia Muvahhit’tir. Muvahhit, Tanıl Bora’nın “Analar, Bacılar, Orosular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın” isimli yazısında tanımladığı “Kemalizmin ve Yeni Erkeğin” hülyasındaki kadındır: Hem batılı formasyonun sağladığı vasıfları kazanmış, hem de evinin kadını olma sorumluluğunu taşıyan, dolayısıyla hem eski/geleneksel kadından hem batılı kadından üstün bir

⁷⁸ İleriki yıllarda da nezihlik, beceriklilik ve hamaratlık yıldızları takip edecektir. Bu haberlerin yıldız/oyuncu olmalarının onları erkekleştirmede, evcimenliğini ve kadınlık görevlerini halen yaptıklarını gösterme amaçlı olduğu düşünülmektedir.

milli-kadın (Bora, 2009, s. 256). Bedia Muvahhit hem Cumhuriyet kadını hem de Cumhuriyet sanatçısı olarak kabul görür.

Bedia Muvahhit dönemindeki diğer kadın oyunculara göre ön planda olmasına rağmen Türk sinemasının yıldızı olamamıştır. Çünkü sinemada oynadığı ilk filmle yakaladığı sinematik ünü, tiyatroya aktararak bir tiyatro yıldızı olmuştur. Fakat sayesinde şöhreti yakaladığı *Ateşten Gömlek* filmi sürekli Bedia Muvahhit'in arkasından yürümüştür. Hakkında yazılan her yazıda mutlaka *Ateşten Gömlek*'ten söz edilmiştir. Bu nedenle kendisine yıldız değil; film kişiliği demek mümkündür.

1.2.2.2.2. Feriha Tevfik

1910 yılında doğan Feriha Tevfik, 1929 yılında *Cumhuriyet Gazetesi*'nin açtığı güzellik yarışmasında birinci seçilir.⁷⁹ Yarışma ile ilgili haberler yapılırken, gösteri dünyası ve güzellik yarışmaları arasındaki ilişkinin keşfedilmesi uzun zaman almaz, yarışmaya katılan adaylara ünlü olma sözü verilir, "milli" film yıldızı olabilecekleri hatırlatılır (Öztamur, 2002, s. 49).⁸⁰ Tevfik'in güzellik yarışması için gazeteye gönderdiği fotoğraflar, daha önce aile dostu olan İpekçilerin ilgisini çeker,

⁷⁹ Türkiye'de ilk güzellik yarışmasını 1925/26 yılları arasında İpek Filmin yaptığı iddia edilmektedir (Öztamur, 2002: 48). Melek Sineması'nda düzenlenen yarışmayı, aynı sinemada yer gösterici olarak çalışan Matmazel Araksi Çetinyan kazanmıştır. Araksi Çetinyan, 1929 yılında Cumhuriyet Gazetesinin organizasyonu ile yapılan yarışmada da üçüncü olmuştur. Türkiye'de düzenlenen ilk güzellik yarışmalarında her ne kadar estetik kaygı ön plana çıkarılıyor gibi görünse de, aslında amacın, Türkiye'de değişen kadının yerini, ülkenin modernleşen yüzünü dünyaya göstererek (Alkan ve Kahraman, 2004, s. 123), Türk kadının da en az Batılı kadınlar kadar modern olduğunu ispatlayarak (Öztamur, 2002, s. 46) ulusal özgüveni pekiştirme (Kocakaya, 2009, s. 68) olduğu düşünülmektedir.

⁸⁰ Bazı kaynaklarda yarışmayı Hicran Hanım'ın kazandığı kendisinin daha önce evli/nişanlı olduğundan yarışmadan diskalifiye edildiği yazmaktadır. Hicran Hanım'ın, yarışma sonrasında Teyyare Cemiyeti adına gösteriler yapan bir tiyatroya katıldığı, 1935 yılında da Hollywood'a gittiği iddia edilmiştir (Alkan ve Kahraman, 2004, s. 124). Feriha Tevfik'in yakaladığı şöhretten mi bilinmez ama bir sonraki güzellik yarışmasının duyurusu "bugün meçhul bir kız iken yarın meşhur bir şahsiyet olmak fırsatı karşınızda duruyor" şeklinde yapılır (Alkan ve Kahraman, 2004, s. 123). Güzellik yarışması ilanlarında artık ünlü ve meşhur olmak ön planda tutulurken, milli vazife ikinci sıraya düşmüştür.

Muhsin Ertuğrul ile Tevfik'in evlerine giderek kendisinin *Kaçakçılar* (1929-32) filminde oynamasını teklif ederler. Teklifi kabul eden Tevfik, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Kaçakçılar* (1929-32) filminde başrol oynar (Evren, 1983, s. 148, Akçura, 1995, s. 187). Güzellik kraliçesi seçildiği gazetede filmdeki oyunculuğu hakkında şöyle bir haber yapılmıştır:

Ertuğrul Muhsin'in yeni çevirmekte olduğu filmin ismi Kaçakçılar'dır. Kaçakçılar filminde İstanbul güzellik kraliçesi Feriha Hanım da mühim bir rol almıştır. Şimdiye kadar çevrilen sahnelerde Feriha Hanım'ın muvaffak olduğu söyleniyor. Kaçakçılar filmi Ankara Postası filmine nazaran daha şayanı dikkattir (aktaran Scognamillo, 2010, s. 51).

Alim Şerif Onaran'a göre *Kaçakçılar* filmi Ertuğrul sinemasında önemli bir yer tutmamasına rağmen Türkiye Güzellik Kraliçesi Feriha Tevfik'in ilk kez sinemada rol alması bakımından önemlidir (1994, s. 27). Tevfik'in oyunculuğunu değerlendiren Onaran'a göre yüzü kadar sesi de güzel olan oyuncu özellikle operet ve vodvil filmlerinde kendini gösterecek; tiyatro dışından gelecek, tiyatrodaki oyunculuk alışkanlıklarını bırakmayan birçok oyuncuya kıyasla, bir "sinema oyuncusu" olarak Muhsin Ertuğrul'un sanatına alışılmadık bir hava getirecektir (1981, s. 197). Tevfik, Onaran'ın öngörüsünün aksine *Kaçakçılar* filminden sonra Ertuğrul'un yönettiği *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Leblebici Horhor Ağa* (1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Allahın Cenneti* (1939), *Tosun Paşa* (1939), *Bir Kavuk Devrildi* (1939) ile birlikte toplam dokuz filmde oynadıktan sonra sanat hayatında sinemadan çok tiyatroya ağırlık verir. Fakat oyuncu, 19 Kasım 1931 tarihinde *Artist* dergisinin onuncu sayısında yayınlanan bir röportajında sinemanın tiyatrodan daha güçlü olduğunu savunarak kendisinin de sanat hayatının ilk yıllarında ağırlığı sinema

oyunculuguna vermeyi istedigini soyley. Verdiği röportajda oyuncu, sinemanın, tiyatronun aksine büyük oynamayı kaldırmadığını, yapılan küçük hataların bile perdede büyük göründüğünü ifade eder. Ayrıca oyuncuya göre sinema oyunculuğu tahmin edildiği gibi kolay ve eğlenceli bir şey değildir.

1931-1938 yılları arasında incelediğimiz dergilerde Feriha Tevfik ile ilgili haberlere, fotoğraflara⁸¹ -bazı dergiler oyuncularla ilgili haberler yapmasa da dergilerinde fotoğraflarını yayınlamışlardır- ve fotoğraf alt yazılarına baktığımızda oyuncunun sinema filmlerinde oynadığı zaman basın ilgisıyla karşılaştığı sinemada olmadığında hakkında haber yapma oranının düştüğü görülmüştür. Tevfik yayınlanan fotoğraflarda şık kıyafetleriyle görüntülenmiştir. Oyuncu, hakkında yapılan haberlerde yıldız, artist, sanatkâr ve oyuncu olarak tanıtılır. Oyuncu ile ilgili yapılan haberlerin çoğunda 1929 yılı güzellik kraliçesi olduğu hatırlatılmıştır. Oynadığı filmlerin tanıtımında adı ve fotoğrafları sıkça kullanılan oyuncunun filmde gösterdiği başarılı performanslar vurgulansa da güzelliği/güzel oluşu hep ön planda olmuştur.

Kazanana oyuncu fotoğraflarının gönderildiği bir yarışmada fotoğrafı gönderilecek oyuncular arasında Feriha Tevfik de vardır. İlk olarak *Holivut* dergisinde düzenlenen “yarışma” daha sonra *Holivut Dünya Objektifi* dergisinde devam eder. Aslında uygulama bir yarışmadan öte bir promosyondur. “Karilerimizden Türk artistlerinin fotoğraflarını arzu edenler bu kuponu keserek bize göndermekle yukarıdaki artistlerden –Vasfi Rıza, Feriha Tevfik, Zehra- birinin resmini bizden isteyebileceklerdir. İş bu kupon ile birlikte dört kuruşluk bir posta

⁸¹ Oyuncunun fotoğraflarının film tanıtımları ve hakkında çıkan haberler dışında da sıkça kullanılması oyuncunun güzelliğinin öne çıkarılması olarak okunabilir.

pulu ile adreslerini de göndermelidirler” ilanıyla dergi, okurlarından, belirlediği bu üç oyuncudan birini seçmesini istemektedir. Okurlar istediklerini değil, derginin belirlediği adaylar arasında beğendiği/fotoğrafına sahip olmayı istediği oyuncuyu seçmektedir. Daha sonraki yarışmalarda diğer iki aday değişirken Feriha Tevfik sabit kalır. Uygulama devam ederken en çok Tevfik’in fotoğrafının istendiği duyurusu yapılır. Tescillenmiş bir güzelliğe sahip olan Feriha Tevfik’in yüzü bir ödül olarak okur-seyircilere sunulmuştur. Kazanana ödül olarak yıldız/oyuncuların fotoğraflarının verildiği yarışmalara ileriki yıllarda daha sık rastlanılacaktır.

Feriha Tevfik’e sinema yıldızlığı unvanı ilk olarak Tokalon kremleri reklamında verilir.⁸² Reklam firması tarafından verilen bu unvan oyuncuya daha sonra 1934 yılında *Holivut* dergisi tarafından tekrar verilir. *Holivut* dergisinin 1934 yılında yayınlanan yirminci sayısının kapağında Feriha Tevfik’in fotoğrafı basılır. Fotoğrafın alt yazısı "Leblebici Horhor’da çok alkışlanan 1929 güzellik kraliçesi ve Türkiye'nin ilk yükselen kıymetli yıldızı: Feriha Tevfik Hanım" yazılır (aktaran Akçura, 1995, s. 190-192). Dergiye göre Feriha Tevfik Türkiye'nin yükselen ilk yıldızıdır.

Feriha Tevfik 1939 yılında bir daha geri dönmek üzere hem perde hem de sahneden ayrılır. 1937 yılında *Yedigün* dergisinde yayınlanan Tevfik Pars'ın Tevfik'in sanatı bırakması haberinde "Sinemamızın beyaz perdesinde bir kuyruklu yıldız gibi görünüp geçen, fakat senelerce Operet Sahnesinde seyircilerin gönüllerine, kulaklarına ve gözlerine, güzelliği sesi ve sanatı ile edebi ve bedii ziyafetler veren sarışın sanatkârimız Feriha Tevfik sanat hayatından çekildi" şeklinde verilmiştir.

⁸² 15 Aralık 1931 tarihinde *Holivut* dergisinde yayınlanan reklam metni şu şekildedir: “1929 güzellik kraliçesi ve Türk sinema yıldızı Feriha Tevfik Hanım ile 1930 Almanya güzellik kraliçesi Tokalon kreminin iki sevimli takdirkârdırlar”.

Dergide oyuncu ile yapılan röportajda ayrılma nedeni olarak Darülbedayin iç yüzünü gördükten sonra yaşadığı hayal kırıklığı gösterilmiştir. Gökhan Akçura ile yaptığı söyleyişide oyuncu, ayrılışın ayrıntıları üzerinde konuşmamış sadece kırıng olduğunu ve değerinin bilinmediğini söylemiştir (1995, s. 197). Tefvik, oynadığı her film sonrasında dönemin basınında sıkça yer almıştır. Haberlerde güzelliğı, sinema ve tiyatro oyunculuğı takdir edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda Tefvik'in dönemin ünlü kadın oyuncularından biri olduğunu söylemek mümkündür.

1.2.2.2.3. Cahide Sonku

Literatüre baktığımızda Türk sinemasının ilk kadın yıldızının kim olduğuyla ilgili birçok farklı isme rastlanır. Bu isimlerden biri de Cahide Sonku'dur. Sonku'nun gerçek adı Cahide Serap'tır ve 1919 yılında Yemen'de doğmuştur. Cahide Sonku aile dostu Nuri Karademir aracılığıyla on beş yaşında Şehir Tiyatroları'nın figüran seçmelerine katılır ve Muhsin Ertuğrul'un seçimiyle tiyatrodaki figüran olarak işe başlar. Otuzlu ve kırklı yıllarda Türk tiyatrosunun en gözde oyuncularından biri olur (Özgüç, 2007, s. 19, 22, Sekmeç, 2004, s. 13). Bu yıllarda tiyatrodaki elde ettiği ünü sinemada kullandığı düşünülmektedir.⁸³

İsmet Ay'a göre Cahide Sonku tiyatro yıldızıdır (Özgüç, 2008: 42). Mesut Kara ve Sezer Sezin de Sonku'yu tiyatrodaki yıldızlaşan oyuncu olarak kabul ederler (2013, s. 3-4). Kendi döneminden önceki diğer kadın oyuncular gibi oyunculuğına tiyatrodaki başlayıp, sinemada devam etmiştir. Fakat onu diğerlerinde ayıran önemli

⁸³ *Perde Sahne* dergisinin 1945 yılında düzenlediğı Türk Tiyatro Artistleri anketinde birinci olur. Oyuncu, *Perde Sahne* dergisine 1945 yılında birden fazla kez kapak olur. 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin düzenlediğı yarışmada en başarılı kadın/erkek oyuncu ödülünden ayrı olarak verilen en başarılı "kadın karakter" oyuncusu ödülü Sonku'ya verilir (Öztürk, 2004b, s. 49). *Yıldız* dergisinin 1951 yılında En Beğenilen Film ve Yıldızları Müsabakası'nda Sonku, yine birinci seçilir. 1979 yılında Sinema Yazarları Derneğı özel ödülüne layık görülür (Özgüç, 2007, s. 62).

bir özellik, sinemayı tiyatrodan üstün tutmasıdır. O, sadece oyuncu olarak değil; erkek işi olarak görülen sinemada kadın yönetmen, yapımcı ve senarist olarak her alanda var olmuştur. Altmışlı yıllarda, düşüşe geçmeye başlayana kadar çekilen filmlerin ve sahneye konulan çoğu oyunun başrol oyuncusudur. Böylece hem sinemanın hem de tiyatronun yıldızı olarak kabul edilmiştir.

Agâh Özgüç'ün Türk sinemasının ilk kadın yıldızının kim olduğu sorusuna verdiği cevap, Cahide Sonku'dur. Çünkü Özgüç'e göre yıldız, oyunculuk yeteneği olan güzel kadın/erkektir (1984, s. 58). Yazar, ilk yıldız Cahide Sonku'yu şöyle tanımlar: "1923'den 1939'a kadar olan süre içinde sinemada oynayan kadın oyuncuların tümü tiyatro oyuncularıydı. Gerçekte bir tiyatro oyuncusu olan Cahide Sonku, 1933'de oynadığı *Bataklı Damın Kızı Aysel* ve 1940 yılında oynadığı *Şehvet Kurbanı* adlı filmleriyle 'ilk kadın yıldız' oldu. Oyunculuğu ve o yıllardaki unutulmaz güzelliği, seyirci üzerinde bıraktığı etkiyle, kendinden sonra gelen kuşağa 'yıldızlık yolu'nu açtı" (Özgüç, 1984: 58-59). Giovanni Scognamillo, Muhsin Ertuğrul'un hem sahnede hem de perdede bir Cahide Sonku yarattığını ifade eder. *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde ona Aysel rolünü vererek sinemasal Olympos'un ilk tanrıçası (Scognamillo, 2011, s. 299), Türk sinemasının ilk kadın yıldızını yaratır.

Cahide Sonku ilk olarak Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Cici Berber* (1933) filmindeki dans grubundaki dansçılardan biri olarak sinemada oyunculığa başlar (Akçura, 1995, s. 59, Özgüç, 2007, s. 65). Oynadığı otuz filmin ilk yedisinin yönetmeni Ertuğrul'dur. Ertuğrul'un *Cici Berber* ve *Söz Bir Allah Bir* dışındaki filmlerinin hepsinde başrolü oynar fakat Sonku'ya yıldızlık yolunun, yönettiği *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935) filmi nedeniyle açıldığı kabul edilir. Çünkü filmde

Sonku'nun taktığı eşarp, filmdeki ismi olan Aysel ile Aysel eşarbu olarak bir moda haline gelir (Özgüç, 2008, s. 41). Seçil Bük'er'e göre bunun nedeni filmde seyirciye tanıdık gelen tek şeyin bu eşarp olmasıdır. Çünkü kırsal kesimdeki seyirci Sonku'yu kendilerine yakın görmemiştir. O mesafeli, kibar, üstelik sarışıdır. Fakat oyuncu tipik cumhuriyet aydınının ideal olarak kabul ettiği Batılı kadına çok benzemektedir. Aydınlar ona "Türk Greta Garbo, bizim Greta Garbomuz" demeyi tercih ederler (Bük'er, 2012, s. 165). Fatih Özgüven'e göre dram, komedi, macera, müzikal hatta erotik komediye kadar birçok farklı türde oynayan Sonku, sinemanın kadın konusunda benimsediği bütün kalıpları içeren bir arketiptir. Oynadığı roller, jön kız, köylü kız, femme fatale ve olgun kadındır. Dönemindeki diğer kadın oyuncular onun değişik yüzlerini canlandırırlar (Özgüven, 1985, s. 32). Oynadığı rollerle Türkiye'nin Marlene Dietrich'i, Greta Garbo'su olur. Ayrıca oyuncu Cumhuriyet tarihinin ilk sinemasal ikonu haline gelir (Öztürk, 2004b, s. 50).

Cahide Sonku ve Muhsin Ertuğrul'un yolları, Ertuğrul'un ileriki yıllarda yapımcıların birçok oyuncuya uygulayacağı kendi firmaları dışında başka firmaların filmlerinde oynamama kuralı yüzünden ayrılır. Sonku'nun Ertuğrul'dan sonra birlikte çalıştığı yönetmenler, Ferdi Tayfur, Kamil Kıpçak, Seyfi Havaeri, Talat Artemel, Sami Ayanoglu, Orhan Arıburnu, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Semih Evin, Süreyya Duru, Rafet Şiriner, Hüseyin Peyda, Remzi Jöntürk, Kemal Kan, Nejat Saydam, Ülkü Erakalın'dır.

Erkek yıldızların olmadığı ellilere kadar yıldız olarak kabul gören tek oyuncu vardır: Cahide Sonku. Sonku'nun birlikte oynadığı erkek oyuncular Hazım Körmükçü, Talat Artemel, Muhsin Ertuğrul, Suavi Tedü, Galip Arcan, Hadi Ün,

Cahit Irgat, Zeki Müren, Nuri Altınok, Cüneyt Gökçer, Sadri Alışık, Yılmaz Güney, Fikret Hakan, Cüneyt Arkın, Yusuf Sezgin, Eşref Kolçak, Ekrem Bora, Müjdat Gezen'dir. 1934'den 1956'ya kadar başrollerde oynayan Cahide Sonku, 1962-1971 yılları arasında da karakter ve yan karakter oyuncusu olarak filmlerde yer alır. Yeşilçam döneminde jön olarak sayılan erkek oyuncularla Sonku, olgunluk çağında karşılıklı oynar. Fakat jönlerin jöndameleri Sonku değil, dönemin kadın yıldızlarıdır.

Cahide Sonku'nun Türk sinemasının ilk kadın yıldızı olup olmadığı tartışılrsa da tartışmasız olan şey, Türkiye'nin ilk kadın yönetmeni ve yapımcısı olduğudur. On filmin yapımcılığını⁸⁴, üç filmin yönetmenliğinin⁸⁵ yapan, bir filmin de senaryosunu⁸⁶ yazan Cahide Sonku (Öztürk, 2004b, s. 47), saptadığımız kadarıyla otuz filmde⁸⁷ oynamıştır.

Cahide Sonku'nun yaşamını, yükseliş, gerileme ve çöküş olarak üç döneme ayırmak mümkündür. Yükseliş döneminde etkisi görülen ilk isim Muhsin Ertuğrul'dur. Bu dönemdeki diğer etkili isimler ise dönemin ünlü oyuncusu Talat

⁸⁴ *Fedakar Ana* (1949), *Güldağlı Cemile* (1951), *Vatan ve Namık Kemal* (1951), *Günahını Ödeyen Adam* (1952), *Kahpenin Kızı* (1952), *Beklenen Şarkı* (1954), *Bozkurt Obası* (1954), *İlk ve Son* (1955), *Büyük Sır* (1956), *Kara Çalı* (1956).

⁸⁵ *Vatan ve Namık Kemal* (1951), *Beklenen Şarkı* (1954), *Büyük Sır* (1956) filminde yönetmen olduğu 2000'lerin başında kaynaklara bile geçmemişti. Ancak Öztürk'ün araştırmasında İlhan Arakon ile görüşmesi sonucunda Sonku'nun bu filmde de yapımcı ve yönetmen olduğu ortaya çıkar (Öztürk, 2004b, s. 54)

⁸⁶ *Vatan ve Namık Kemal* (1951).

⁸⁷ *Cici Berber* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Söz Bir Allah Bir* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934), *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1940), *Akasya Palas* (Muhsin Ertuğrul, 1940), *Kıskanç* (Muhsin Ertuğrul, 1942), *Yayla Kartalı* (Muhsin Ertuğrul, 1945), *Senede Bir Gün* (Ferdî Tayfur, 1946), *Yuvamı Yıkamazsın* (Kani Kıpçak, 1947), *Fedakar Ana* (Seyfi Havaeri, 1949), *Vatan ve Namık Kemal* (Talat Artemel, Sami Ayanoğlu, Cahide Sonku, 1951), *Günahını Ödeyen Adam* (C. Y. Kastanof, 1952), *Beklenen Şarkı* (Cahide Sonku, Sami Ayanoğlu, Orhan M. Arıburnu, 1954), *İlk ve Son* (Atif Yılmaz, 1955), *Büyük Sır* (Talat Artemel, 1956), *Ayşecik Yavru Melek* (Osman F. Seden, 1962), *Korkusuzlar* (Semih Evin, 1965), *Sevgim ve Gururum* (Süreyya Duru, 1965), *Yahya Peygamber* (Hüseyin Peyda, 1965), *Beyaz Atlı Adam* (Remzi Jöntürk, 1965), *Düşman Kardeşler* (Semih Evin, 1965), *Sokak Kızı* (Ülkü Erakalın, 1965), *Kovboy Ali* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Sevda Çiçeğim* (Kemal Kan, 1966), *Çalıkuşu* (Osman F. Seden, 1966), *El Kızı* (Nejat Saydam, 1966), *Serseriler Kralı* (Mehmet Dinler, 1967), *Bizanslı Titreten Yiğit* (Muharrem Gürses, 1967), *Mıstık* (Ülkü Erakalın, 1971), *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977).

Artemel ve Demokrat Parti (DP) iktidarının desteklediği Tütün Kralı İhsan Doruk'tur. Sinema endüstrisi içinde kadın oyuncuların yükselişinde aranan erkek gücü Sonku'nun yaşamındaki bu üç isimle karşılık bulur, tek bir farkla: Bu üç isim oyuncuyu yükseltmemiş, düşürmüştür. Ertuğrul'un himayesinden çıkıp, sinema yapma çabası, Artemel ve özellikle Doruk ile yaptığı evlilikte elde ettiği güç ve para, onun yükselmesi kadar düşmesini de hızlandırmıştır. Ruken Öztürk'e göre çoğunlukla kadınlar için aşk ve varoluş birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Cahide Sonku'nun da yaşadığı birliktelikler ve aşkları, hayatındaki iniş çıkışları göstermesi açısından gerçekçi bir şekilde değerlendirilmemiş, aksine sömürülmüştür. Sonku, her yıldızın istediği gibi bir sanat ve özel hayatı yaşamıştır. Dönemin iyi yönetmenleriyle çalışıp, iyi gişe yapan filmlerde oynayıp, zengin adamlarla evlenip, çok lüks bir hayat yaşamıştır. Erkek egemenliğinde olan sinema onu yıldızlaştırır, mitleştirir sonra da yutar. Sonku, hırslarını ve tutkularını sinema üzerinden tatmin ederken sinema dışındaki alanda (Öztürk, 2004b, s. 51, 59), özel hayatıyla vurulmuştur.

Cahide Sonku hakkında yazılan yazıların çoğunda ne oyunculuğu ne yapımcılığı ne de yönetmenliği; birlikte olduğu erkeklerin⁸⁸ iktidarını kullanarak nasıl yükseldiği ve yaşadığı lüks hayat anlatılır. Oysaki onu "düşüren" yine bu erkek iktidarındır. Gerçi Cahide Sonku'ya göre düşmemiş, bu yolu –böyle yaşamayı– seçmiştir (Öztürk, 2004b, s. 57). Onu “düşüren” veya ona o hayatı “seçtiren” yanlış

⁸⁸ Cahide Sonku 1936 yılında daha on yedi yaşındayken Talat Artemel ile evlenir ve üç yıl evli kalırlar. Ağah Özgüç ile yaptığı görüşmede onu içkiye Artemel'in alıştırdığını söyler. Üç yıl süren bu evliliğin ardından 1943 yılında Demokrat Parti döneminin "tütün kralı" İhsan Doruk ile evlenir. Fakat Doruk'tan önce Perseh Gevrekyan ile birliktelik yaşar. Doruk ise onu defalarca aldatarak hem özgüvenini yok eder hem de onun ifadesiyle onu yıkan kişidir. Kaynaklarda Türkiye sinemasının ilk kameramanlarından Cezmi Ar ile de bir birliktelik yaşadığı iddia edilmektedir. Ertuğrul, eşi Neyire Neyir'i kaybettikten sonra Sonku ile evlenmek ister fakat "bir insan bir kadına hem koca, hem hoca olamaz " deyip teklifi reddeder. Bu reddedişin asıl nedeni o yıllarda Sonku'nun İhsan Doruk'tan yeni boşanmış olmasıdır. Ertuğrul ve Sonku bir daha birlikte çalışmazlar. 1960'larda Cahit İrgat ile birlikte yaşamıştır (Özgüç, 2004: 17, 24, 39, 54-56, 60).

erkek yoldaşlardır. O yapmış olduğu seçimlerle, kendi tercihleriyle hem sinemadaki hem de gökteki yıldızlığını kaydırmıştır. Hem özel hem de sanat hayatını bir yıldız gibi bitirememesinin nedeni hayatına giren erkeklerdir. Onu içkiye alıştıran Talat Artemel, birlikteliği süresince onu aldatıp özgüvenini zedeleyen İhsan Doruk, birlikte sinemada çalıştığı ve emeğini inkâr eden diğer erkekler.

Kemal Sunal'a bir söyleşi sırasında, "Size neden cimri diyorlar?" diye sorulduğunda, önce tutumlu olduğunda ısrarcı olsa da "önümüzde bir Cahide Sonku örneği var" der (Durukan, 2004). Türkiye’de birçok oyuncuda Sonku gibi olma bir sendroma dönüşür. *Şehirler ve Yüzler* isimli televizyon programında Hülya Avşar, Sonku'yu anlatır. Türk sinemasının son yıldızı olarak kabul edilen kişi, sinemanın ilk yıldızı olarak kabul göreni anlatır. Programda çok ilginç bir cümle vardır "bir starı bekleyen en büyük korku, şöhretin kurbanı olmak. Cahide Sonku'nun son fotoğrafı da kadın erkek tüm oyuncuların gizli korkularını, yüzlerine vurdu: Cahide Sonku gibi ölmek". Tüm yıldızlar onun gibi lüks bir hayat yaşamayı isterler. Çünkü yıldız olmak lüks bir hayat anlamına da gelmektedir. Ama hiçbir yıldız, bir figüran gibi ölmek istemez. Diğer yıldız olarak kabul edilen oyunculara göre Sonku'nun yıldızlığının tartışılmasının nedenlerinden biri de yıldız gibi ölmemesidir. Cahide Sonku, Türk sinemasının ilk kadın yönetmen ve yapımcısı değil, sefalet içinde ölen ilk şöhretli oyuncularından biri olarak sektördeki herkes için ders alınacak bir örnek olarak görülür. Yaşadığı lüks hayattan sefaletle “düşüşünün” tek sorumlusu olarak Sonku gösterilir, çünkü o, toplumda kadınlığa yakıştırılmayan bir özelliğe sahiptir: hırs. Sonku, hırslarının kurbanı olarak gösterilir. Bu nedenle yaşamının son döneminde sefalet içinde sürdüğü hayatı bir şekilde hak ettiğine inanılır.

Cahide Sonku, bazı fotoğraflarında ayna karşısındadır. Sinemada yıldızlık, aynayı perde olarak kabul edersek a) ayna karşısındaki yıldızın görüntüsü, b) aynadan yansıyan görüntü ve c) bu iki görüntünün çerçevesiyle oluşturulan görüntüden oluşur. Bu son görüntü, oyuncunun seyirci ile olan ilişkisi olarak da ele alınabilir.



Görsel-3: Cahide Sonku⁸⁹



Görsel-4: *Frontispiece* Eve Arnold

Fotoğraflarda seyirci olarak biz, hem aynadan yansıyan hem aynaya bakan hem de bu iki görüntüden oluşan Cahide Sonku'yu görürüz. Peki bu yansımalarından hangisi "gerçek" Cahide Sonku, hangisi yıldız Cahide Sonku'dur. Aynaya bakan mı?

⁸⁹ Görsel,

https://www.google.com.tr/search?biw=1366&bih=643&tbm=isch&sa=1&q=cahide+sonku&oq=cahide+s&gs_l=psy-ab.3.0.014.85928.87559.0.88538.8.8.0.0.0.0.201.900.0j4j1.5.0....0...1.1.64.psy-ab..3.5.894.M-QORTqq1zo sitesinden alınmıştır.

Aynadan yansıyan mı? Yoksa bizim fotoğrafa bakarken gördüğümüz mü? Richard Dyer, Eve Arnold tarafından çekilen Joan Crawford'un aynaya baktığı fotoğrafını, görüntüdeki yıldızlığın üç boyutunun bir araya gelişi olarak okumuştur (2004, s. 1).⁹⁰ Elinde tuttuğu ve duvara asılı iki ayna karşısında gördüğümüz Joan Crawford'un küçük aynadaki görüntüsü onun özelliklerini tanımlayan bir sete indirgenir; güçlü çene, ağız, kalın kaşlar, iri gözler. Bu gördüğümüz bizim için Joan Crawford'un dışı taklididir. Bu arada küçük aynada fondötenli, pudralı yüzü, kalemle çizilmiş kalın kaş görebiliriz. Küçük aynada gördüğümüz detaylar, büyük aynadan gördüğümüz imgeyi oluşturan/üreten araçlardır (Dyer, 2004, s. 1). Bir başka ifadeyle büyük aynada tam bir yıldız imgesi yansırken küçük ayna bu imgeyi üreten şeyleri göstererek büyük imgenin bir üretim sonucunda ortaya çıkmış bir ürün/yapı olduğunu yani "gerçek" olmadığını bize hatırlatır.

Fotoğrafta iki tane Crawford yansıması görülür: Küçük olanın yerleştirilmesi, merkez ve odakta ve bunun "gerçek" Crawford olarak çekildiği düşünülebilir. Crawford, Arnold'dan çektiği fotoğraflarla yıldız olmanın ne kadar zor olduğunu göstermesini istemiştir. Fotoğrafın tarzı ve içeriği düşünce alanlarımızda (*habit*) inşa ettiğimiz gibi küçük görüntüyü gerçek olanmış gibi görmemiz konusunda bizi cesaretlendirir. Bir görüntünün üretim süreçleri görüntünün kendisinden daha gerçektir, görüntü yanlısamadır, yüzeyseldir. Fotoğrafta bir de üçüncü Crawford vardır, sırtı dönük, odakta olmayan, aynadaki görüntüden daha zayıf olan Crawford görüntüsü. Hem büyük hem de küçük aynadaki yüz ile ilgili görüntüler fotoğraf içinde çerçevelenmiştir (Dyer, 2004, s. 1). Her bir ayna, farklı bir fotoğraf, bir

⁹⁰ Bu fotoğraf, Eve Arnold'ın *The Unretouched Women* (1976) koleksiyonunun bir parçasıdır.

görüntü, bir imajdır ve hepsi arasında bir ilişki vardır. Çünkü bu görüntülerin her biri yıldız imajının bir parçasını oluştururlar.

Bu fotoğraflardan hangisi gerçek Crawford'dur sorusunun cevabı veril(e)mese de, bu üç görüntünün Joan Crawford'un yıldız kimliğini oluşturduğu söylenebilir. Richard Dyer'a göre görüntülerden hangisinin gerçek olduğunu araştırmak bizi bir görüşten ötekine götürür. Çünkü görüntülerin ve görünenlerin hiçbiri diğerinden daha gerçek olmadığı gibi nasıl gördüğümüz, bu görüntüyü nasıl ürettiğimizden daha gerçek değildir. Görüntüler, üretim ve tekil kişiler gibi bir çeşit gerçekliktir (Dyer, 2004, s. 2). Yıldızlar görüntünün konusudur. Bu nedenle yıldızlarla ilgili her üretimde "gerçeğin" hangisi olduğu sorulur. Fakat sorulan bu soruya net bir cevap verilemez.

Cahide Sonku'nun fotoğrafına baktığımızda fotoğraftaki hangi görüntünün gerçek olduğu sorusunun yanıtı belirsizdir. Ama aynaya bakan, aynadan yansıyan ve bir seyirci olarak bizim bu fotoğrafta gördüğümüz yansıyan ve yansıtılan görüntüler gerçek Cahide'nin hangisi olduğunu göstermese de yıldız Cahide Sonku'yu oluşturmaktadır. Yıldızlığı oluşturan etkenlerden birinin de yansıyan, yansıtılan ve yansıyan ve yansıtılan görüntünün seyirci üzerinde oluşturduğu etkiyle oluştuğunu söylemek mümkündür. Fotoğraflara tekrar döndüğümüzde omuzlarından aynaya bakan görüntüde *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmindeki gibi bukleli saçları, ince kaş, abartılı olmayan makyajıyla Cahide Sonku'nun profilini görmekteyiz. Güzelliğiyle ilgili yazılan birçok yazının konusu olan çıkık elmacık kemiği bu görüntüde oldukça belirgindir. Sarışın, soğuk ve mesafeli bakışıyla aynaya hafif bir tebessümle bakan Sonku, bu bakışıyla seyirciyle arasına bir mesafe koyar. Seçil Büker ve Canan

Uluyağıcı'nın da ifade ettiği gibi seyirci sinemaya gittiğinde perdede güzel ama mesafeli kadını gördüğünde gözlerine bakmasa da, onu sevmeye çalışmıştır (1993,s. 19). Fakat bu sevgi, aralarında bir özdeşlik kurduramamıştır, çünkü Sonku'nun tepeden gelen ve tepeden bakan bir ifadesi vardır. Tıpkı yirmili yıllarda başlayan merkezden çevreye yayılan Kemalist kültür politikaları gibi. Görsel-3'teki Sonku'nun tepeden bakan bakışlarında bunları okumak mümkündür.

Ölümünden önce ve sonra birçok kişi onun hakkında birçok şey yazar. Sonku'ya yeteneksiz, kültürsüz, hırslı, küstah, alışkan, cesur, güzel gibi birçok sıfat yakıştırılır (zg, 2007, İleri, 1997). Cahide Sonku hakkında birbiriyle tezat birçok duygu ve düşünce olmasına rağmen herkesin onun hakkında hemfikir oldukları tek şey vardır: Güzelliği. O, bir dönemin kadınlık ve güzellik simgesidir. Yıldızın sahip olduğu fiziksel hatlar ve duruşu, yıldızlığa önemli katkılar sunar. Türk sinemasında Cahide Sonku ve Feriha Tevfik ile başlayan güzel kadın anlayışı ellilerde Neriman Köksal ile farklı bir boyuta geçer. Köksal hem düzgün hatları olan hem de çekici kadının vücut bulmuş halidir. O hem Tevfik'in güzelliğine hem de Sonku'nun ofansifliğine sahiptir. Bir başka ifadeyle ikisinin birleşimidir. Oyuncu dönemin sinema dergilerinde sıkça "sevilen yıldız, güzel yıldız" olarak yer alır. Sert, dişi ve güzel kadın rollerinin aranan ismi olur.

Cahide Sonku ile ilgili olumsuz şeyler söyleyenler kadar olmasa da hakkında olumlu şeyler söyleyen kişiler de vardır. *Yavru Kartal* oyununda birlikte oynadığı Gl Glgun, Sonku'nun sevecen ve alçakgönüllü olduğunu söylerken Gönül lk, Gazanfer zcan, Gülriz Sururi ve Haldun Taner de oyunculuğunun ve sahne hkimiyyetinin ne kadar güçlü olduğunu anlatırlar (İleri, 1997: 98, zg, 2007: 54).

Yönetmen Necef Uğurlu'ya göre çok özel bir kadın olan Sonku'nun hakkında doğru bir çözümleme yapılmamıştır (aktaran Öztürk, 2004b: 61). Müjde Ar'a göre her kadının hayatıyla ilgili vermesi gereken iki önemli karar vardır: Biri yürüyeceği yol, diğeri de o yolda birlikte yürüyeceği yoldaşı. Cahide Sonku birlikte yürüdüğü yoldaşları yüzünden böyle bir son yaşamıştır (Müjde Ar, kişisel görüşme, 4 Nisan 2013). Başka bir ifadeyle hayatındaki erkekler tıpkı Muhterem Nur ve Belgin Doruk'ta olduğu gibi onu da aşağıya çekmiştir.

Yapılan incelemeler sonucunda Cahide Sonku'nun sinemada yıldızlığa eriştiği fakat bunu sürdür(e)mediği görülmüştür. Bu saptamayı güçlendiren iki nokta vardır: İlki Sonku'nun sinemada yükseliş grafiğini koruyamayıp, düşüşe geçmesidir. Oyuncunun filmografisine baktığımızda, sinemaya figüran olarak başlayıp, başrol oyunculuğuna yükselip, sonrasında yan rollere düştüğü görülür. Bilindiği üzere yıldız her zaman başrolde oynar, ismini afişinin en üstüne yazdırır. Diğeri de Sonku'nun hem perdede hem de perde dışında oluşan imajıyla seyircinin özdeşleşmekte zorlanmasıdır. Başka ifadeyle oyuncu, seyircinin talep ettiği, yükselttiği yıldız ol(a)mamıştır.

1.3. 1945-1959 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA YILDIZLIK

Sinema, Türkiye'de Osmanlıdan başlayarak gösterime ilk günden itibaren seyirciyle iletişim kurabilmiş, kendine özgü bir ekonomik sistem geliştirmiş, uygulanan vergilerle sekteye uğrasa da vergi indirimleriyle üretimde atağa geçmiştir. Bu yıllarda Türk sinemasında işletmeden kâr edenin yapıma yöneldiği, yapımdan zarar edenin tekrar işletmeye yöneldiği, vergi indirimlerine kadar ithalatı hiçbir

zaman bırakmayıp, birincil ekonomik kaynak olarak görüldüğü, kendi içinde bir dönüşümü olan ekonomik yapı olduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye'de sinema, kriz dönemleri dışında her zaman popüler bir eğlence biçimi olmuştur (Ulusay, 2002, s. 212). Türkiye'nin çok partili hayata geçişi, beraberinde ekonomide, kültürel ve toplumsal hayatta bir takım değişimler getirmiştir. Marshall Yardımı'yla desteklenen endüstrileşme programıyla, var olan sistemin yerini, serbest ekonomi alır. Serbest ekonomiyle sermaye sahibi olan birçok kişi Anadolu'dan İstanbul'un Yeşilçam Sokağı'na gelip film yapım şirketi kurar (Kaplan, 2003, s. 740). Bunda 1948 yılında Belediye Eğlence Resminde yapılan indirimin etkisi büyüktür. Ekonomik alandaki bu gelişmeler beraberinde ülkedeki seyirci ve salon sayılarının kademeli olarak artmasını getirir. Bu temelde, film endüstrisi, Türk sinemasının Yeşilçam Sineması olarak adlandırılmasına yol açacak bir yapım patlamasına tanık olur.

Ellilerin sonlarındaki yönetmenler ve özellikle Kemal Film, Osman Seden ile yerli yıldızlık sisteminin temellerini atar. Tipik, Türk erkek karakteri olarak Ayhan Işık, yüksek sosyete filmlerinin "küçük hanımefendi"si Belgin Doruk, mağdur, masum kadın kahraman Muhterem Nur, romantik kahraman Göksel Arsoy (Kaplan, 2003, s. 740-741), *femme fatale* Neriman Köksal bu dönemin ünlü yıldızları arasında yerini alırken, bu dönemdeki yıldızlık altmışlardaki Yeşilçam yıldız sisteminin doğuşunun ön hazırlığı niteliğindedir. Çalışmanın bu bölümünde 1945-59 yılları arasında Türk sinemasında yıldızlık ve kadın yıldızlar incelenecektir. Bu çerçevede ilk olarak bu yıllarda yıldız ve yıldızlıktan söz edip edilemeyeceği değerlendirilmektedir. İncelemeyi yaparken önce bu dönemdeki sinema yapısı

değerlendirilip daha sonra çalışmanın başında yıldızlığın üretim alanı olarak belirlenen filmler, dergiler, reklamlar, eleştiri/yorumlar ve yarışmalar incelenmektedir.

Türkiye’de 1939’dan sonra ama özellikle 1948’teki Belediye Resmî⁹¹ indirimiyle sinema canlanmaya başlar. Türkiye’de kırkların sonuna dek sinema salonlarının sayısı az ve olanlar da İstanbul ve diğer büyük illerde. Bu salonlarda gösterilen filmler, üzerine Türkçe dublaj yapılmış ithal filmlerdir. Bu yıllarda ithal edilen filme -özellikle Mısır filmlerine- dublaj yapıp gösterime sokma, hem maliyet açısından hem de gişeyi garanti almak için yerli film yapımından daha çekici bir girişimdir (Abisel, 1978, s. 154-155). 1948’teki vergi indirimi, sinema salonlarının büyük şehirler dışında Anadolu’ya yayılması⁹² ve ellilerdeki iç göçle kentlerde yeni seyirci profillerinin oluşmasıyla özellikle yerli filmlere olan talep artar.⁹³ Bir başka ifadeyle artan nüfus ve iç göç ile birlikte seyirci sayısı yükselmesiyle sinema, halkın en ucuz eğlencesi haline gelir. Bu yıllar boyunca hızla artan film yapımının yanı sıra filmlerin niteliğinde de değişimler görülür. Tiyatrocu yönetmen ve oyuncuların giderek etkilerinin azaldığı bu dönemde kamera hareketleri, kurgu teknikleri, sahne düzeni ve oyuncu kullanma şekilleriyle bir ölçüde sinema dilini yaygınlaştıran (Abisel, 1978, s. 10, 155) Lütfi Akad, Metin Eksan, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman F. Seden gibi yeni yönetmenler ortaya çıkar. Fakat bu yönetmenler, işe

⁹¹ Devlet, bir yandan sinema alanında vergi indirimi yaparak yerli film sayısını artırırken öte yandan 14/7/1934 tarih ve 2559 sayılı "Polis Ödev ve Yetkileri Yasası"nın altıncı maddesine uyularak yapılan 9/7/1939 tarih 2/11551 sayılı "Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmenlik"i yürürlüğe sokarak -1948 ve 1957 yılında bazı değişiklikler yapılmıştır - 1986 yılına kadar yürürlükte kalacak sansür yasasını çıkararak, yerli filmlere ket vurmuştur (Özön, 1995, s. 59, Erkilic, 2003, s. 48).

⁹²1922-1949 yıllarından İstanbul'daki seyirci sayısı 50 bin iken 1950 yılında Türkiye genelinde bu sayı 11. 822.000’e, 1959’da 25. 161.000’e yükselmiştir(Erkilic, 2003, s. 62, 87).

⁹³ 1940-1959 yılları arasında çekilen öykülü uzun film sayısı 633 ulaşmıştır Bu sayının artmasında Ağustos 1958 kararıyla doların 2.80 TL’den 9.00 TL’ye yükselmesinin de etkisi vardır (Özön, 1995, s. 339).

başladıklarında teknisyen, oyuncu olarak çoğunlukla tiyatrocuların yetiştirdikleri kadrolardan yararlanmak zorunda kalırlar. Bir yandan tiyatrocular, bir yandan Mısır filmleri bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkilerler. Çünkü karşısına çıktıkları izleyici de Mısır filmlerini talep eden (Özön, 1995, s. 26-27), belli bir tarza alışmış bir topluluktur. Zamanla bu yönetmenler kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu yetiştirirler (Özön, 1995, s. 26). Oluşturulan bu oyuncu kadrosunda dönemin sinema dergileri⁹⁴ ve açtıkları yarışmaların büyük bir etkisi vardır.

1.3.1. Sinema Dergilerinde Yıldızlık

Yıldızlık üzerine üretilen her türlü yazı, söylem ve tanımları kapsayan bu çalışma için sinema dergileri, sinemada yıldız olmanın ve yıldızlığın ne demek olduğu üzerine en fazla anlam üreten mecralardan biri olmasından dolayı önemlidir. 1930-1959 yılları arasında Türkiye'de yayınlanmış sinema dergileri üzerinden yıldızlık ve içinde barındırdığı kavramları incelediğimiz dergilerde, artist, oyuncu, sanatkar, yıldız gibi kavram, unvan ve sıfatların çoğu zaman eş anlamlı olarak kullanıldığı görülür.

Stüdyolar da teknik bakımdan her yeniliğe güler güz gösterirken bir taraftan da yeni **san'atkar** yetiştirmeğe büyük bir ehemmiyet veriyorlar. Dünün sevilen **yıldızları** arasına birkaç yenisini daha katmak onlar için en lüzumlu şeydir.

⁹⁴Sinema oyuncularının, sinema dergileri dışında, dönemin diğer dergilerine haber olma biçimlerini değerlendirebilmek için 1954-1955 yılında yayınlanan *Radyo Alemi* dergisinin dokuz sayısı incelenmiştir. Dergide ağırlıklı olarak ses sanatçılarıyla ilgili haberler yapılırken, "Dedikodu" sütununda sinema oyuncularıyla ilgili haberlere de rastlanılmıştır. Haberlerde oyuncuların kariyer ve gündelik hayatlarına dair bilgiler verilmiştir. Dedikodu sütunu dışında da sinema oyuncuları hakkında haberler yapılmıştır. Haberlerin içeriği kariyer, gündelik hayat ve evlilikten oluşmaktaydı. Dergi kapağında radyo ve dans sanatçıları dışında sinema oyuncularının da fotoğraflarını kullanmıştır. Fotoğrafi kullanılan oyuncular, Gülistan Güzey ve Bakiye Fayasof'dur. Yıldız, sanatkar ve artist kelimelerinin eş anlamlı olarak kullanımı *Radyo Alemi* dergisinde de görülür.

Böylece hem seyirci kütlesi genişlemiş, hem de çekilen **artistlerin** yeri boşalmamış olur⁹⁵ (Yıldız,1940, s. 38).

Dergilerde zaman zaman yıldız ve artist ayırımı yapıldığı görülür. *Hafta* dergisinin 17 Ağustos 1951 tarihinde yayınlanan 99. sayısında Vehbi Belgil'in kaleme aldığı "Sinema Yıldızları" isimli yazıda yıldız ve artist ayırımı şu şekilde yapılmıştır: "Yıldızlar ve artistler demekle ikisi arasında fark olduğuna işaret etmek istiyoruz. Çünkü her yıldız artisttir, fakat her artist muhakkak yıldız değildir..." Yazının devamında yetenek avcıları tarafından keşfedilen "artistin" başrol oynadıktan sonra yıldız olup olamayacağı "onun şahsiyetine bağlıdır." Yazıda "şahsiyet" kelimesiyle ifade edilen şey özgün oyunculuk tarzıdır. Belgil, derginin bir hafta sonra yayınlanan 110. sayısındaki "Artistler" başlıklı yazısında da artist ve yıldız ayırımını şöyle yapar. "...her filmde vakanın cereyanı için on-on beş artist rol alır. Bunların iki veya üç tanesi yıldızdır. Diğerleri de ikinci ve üçüncü derecede artistler ile figüranlardır ". Yazıda artistlerin her rolde değil, sadece belli rollerde oynadığını, oynadığı rollerde de oynayacağı karakterle ilgili gözlemler yapıp, doğal oyunculuğu sergilemesi gerektiği belirtilmiştir. Artistliğin zor bir meslek olduğunu söyleyen yazar, artistlerin eğlenceye vakit bulamadıklarını, oynayacağı rol ile ilgili her şeyi bilmesi gerektiğinden çok çalıştığını ifade eder. Fakat yazının başında artist-yıldız ayırımı yapılırken yazının ilerleyen bölümünde bu ayırım belirsizleşmiştir: "artist, dünyanın her tarafından kendisine gönderilen mektupları cevaplandırır kâtime yardım eder... Birçok yıldızlara haftada üç bin kadar mektup gelir ve bütün bu mektupların hepsinin cevaplandırılması icap eder".

⁹⁵ Vurgular bana aittir (YD).

Şöhret ve yıldızlık ilişkisiyle ilgili ilginç bir haber *Sinema Haftası* dergisinde yayınlanır. Derginin 10 Kasım 1945 tarihinde yayınlanan ikinci sayısında “Her Hafta Yeni Bir Yıldız” köşesinde Lisabeth Scott’ın tanıtımı yapılır, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yeni birçok yıldızın parladığı anlatılır. Bu parlayan yıldızlardan biri olarak gösterilen Scott’ın, büyük şöhretler arasında yer aldığı ifade edilir. O dönem –İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra- yıldız adaylarının piyasaya sürüldüğü, aralarında ön plana çıkanların şöhreti yakalayıp, yıldız olduğu bir dönemdir. Kısaca şöhret yıldızlığı değil, yıldızlık şöhreti getirmiştir. Bu bağlamda Scott’ın hikâyesi anlatılırken şöhretin yıldızlıktan sonra kazanılan bir şey olduğu vurgulanmıştır. Yazıya göre oyuncunun şöhret olmasının nedeni ne güzel bakışları ne de güzel vücududur; nedeni, "istikbal için mesleğinde büyük ümitler var eden bir sanatkâr" olmasıdır.

İncelediğimiz dergilerde, artist, oyuncu, sanatkâr, yıldız gibi kavram, unvan ve sıfatlar arasındaki ayırım/ayrısızlığa rağmen, perdede "yıldız namzedi” ve “yıldız” olabilmek için şöhretin şart olduğu ve yıldızlığın bir süreç olduğu hususunda görüş birliği sağlanır. Bunlar arasında ayırım yapan yazılarda bir oyuncunun artist, bir artistin de yıldız olabilmesi için elde ettiği şöhreti devam ettirmesi gerektiği savunulur. Fakat elde edilen artist/yıldızlık unvanının sürekliliği için başarı -ödül-, reklam, yetenek - farklı rollerde oynayabilme - ama en önemlisi seyircinin beğenisini kazanmanın şart olduğu ifade edilir. Yazılarda yıldızlık sürecinde önemli rol oynayan kişilerin, stüdyo sahipleri, yıldız/yetenek avcıları, yönetmenler, makyözler, modacılar, plastik cerrahlar yani profesyoneller olduğu açıklanır. Ayrıca yazılarda yıldızlaşmış oyuncuların, yıldızlık süreci anlatılırken hangi özelliklerinden dolayı yıldız olduklarının altının çizildiği görülür. Bu özellikler, reklam, güzellik ve yetenektir.

Türkiye'de yayınlanan sinema dergilerinde yıldızlığın izini sürerken dergilerin neredeyse hepsinde yıldız olmak için Hollywood'da olmanın, orada yapılan filmlerde oynamanın, kısaca Hollywood tarafından keşfedilmenin bir kuralmış gibi savunulduğu tespit edilmiştir. Dergilerde Fransız, Mısırlı, İtalyan yıldızlarla ilgili haberler yapılmasına rağmen yıldızlık ve süreci Hollywood üzerinden anlatılıp tartışılmıştır. Bir başka ifadeyle yıldızlıkla ilgili her şey Hollywood üzerinden anlatılmıştır.

Yıldızlığın Hollywood, anlatının Mısır filmleri üzerinden yapıldığı senede sadece bir-iki yerli filmin üretildiği Türk sinemasının Yeşilçam öncesi döneminde yerli sinema, salon işletmeciliği, onlara film sağlayan film şirketleri, dublaj stüdyolarından oluşmaktadır. Bu işletmelerin çoğu aile şirketleriydi ve sinemanın her alanında faaliyet göstermektedir. Bu şirketlerin sinema dergileriyle de organik ilişkileri vardır. Dergilerin en büyük reklam verenleri olduğundan salon işletmecileri, salonları ve filmleri hakkında haber yaptırma gücüne sahiptir. Bu bağlamda sinema dergilerinin sinema salon işletmecileri ve dağıtıcılarıyla olan ilişkileri ve okur-seyircilerle kurduğu diyaloglara geniş açıyla baktığımızda bu yapımcı veya dağıtıcıların filmlerini neden öne çıkardıklarının anlaşılacağı düşünülmektedir. Sinema dergilerinde yıldızlığın izini sürerken bu ilişkiler ağı göz önünde bulundurulmuştur.⁹⁶

⁹⁶ 1930-1941 yılları arasında bazı sinema salonlarının yayın organı olan sinema dergileri, daha fazla seyirci çekebilmek için o salonda gösterilen filmlerin tanıtımını yapmıştır. Bu dergiler, *Yeni Sakarya Sinema Mecmuası*, *Ülkü Sakarya Sinema Mecmuası*, *Sinema ve Tiyatro Heveskari Mecmuası*, *Ankara Sinemaları*, *Sinema Alemi*, *Sinema Mecmuası*, *Yeni Film Haftalık Sinema Gazetesi*'dir. *İstanbul Sinemaları* dergisinin sahibi ve yazı işleri müdürü, İpekçi kardeşlerden İhsan İpekçi'dir. Görüldüğü gibi özellikle İpekçi kardeşler bu dönemde sinemanın her alanında faaliyet göstermişlerdir. Dönemin sinema dergilerine baktığımızda aynı anda birden fazla dergiye yazı yazan ve dergi sahibi olan üç isme rastlanılmıştır. Necaeddin Atasagun, *Holivut İstanbul Magazin* (1936) yazı işleri ve genel yayın müdürü, *Yeni Sakarya Sinema Mecmuası*'nın (1936-1937) ise sahibi ve genel müdürüdür. Muammer

Otuzlarda tek bir filmin bile üretilmediği zamanlarda, Türkiye'deki film yapımcılarının sinema dergilerine yeterli malzeme sağladığını, yukarıda tarif edilene benzer bir rolleri olduğunu söylemek pek mümkün değildir. 1940 yılında *Yıldız* dergisi, yerli filmlerden ve yerli artistlerden neden bahsetmediklerine dair gelen okuyucu mektubunu, Amerika'nın en zengin stüdyolarından kolayca haber alıp resim getirebilmelerine karşın, İstanbul'daki stüdyolardan ne haber ne de resim alamadıkları şeklinde cevaplar. Zaten sinema salonlarında neredeyse yalnızca yabancı filmlerin, en çok da Hollywood filmlerinin gösterildiği bu dönemde, dergilerin haber kaynağı dünyanın çeşitli sinema merkezlerindeki muhabirler, Hollywood stüdyolarının Türkiye temsilciliğini yapan ve dönemin sinema salonlarına film kiralayan dağıtımcılar ve yabancı sinema dergileridir (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 48).

Genel olarak sinema dergilerine baktığımızda yerli bir sinema hayran kültürü yaratma etkisinin olduğu görülür (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 48). Sinema hayran kültürü, film endüstrisi ile seyirciler arasında kurulan diyalogla yaratılır. Kathryn Fuller'a göre bu diyalogun bir ucunda filmlerinin promosyonunu yapmak, yıldızları tanıtmak ve gündemde tutmak isteyen film üreticileri ve halkı sinemalara çekmek isteyen salon sahipleri diğer ucundaysa bu tanıtım malzemelerini tüketen, hayranlar için özel olarak üretilen yayınları okuyan, Hollywood ile ilgili dedikoduları arkadaşlarıyla paylaşan sinema seyircileri vardır (Fuller, 1996'dan aktaran Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 48).

Cahit, *Holivut* (1931-1935) ve *Yeni Film Haftalık Sinema Gazetesi* (1931-1937) dergilerinin sahibi ve genel yayın müdürüdür. Cihat Kentmen, *Holivut*'un (1931-1935) sahibi, baş muhabiri ve genel yayın müdürü, *Holivut İstanbul Magazin*'in (1936) yazarı, *Sinema Objektifi*'nin (1937-1938) yazı işleri müdürü, *Film Dünyası*'nın (1939) baş muhabiri ve yazı işleri müdürü ve *Sinema*'nın (1941) da yazı işleri müdürüdür. Bu dönemde sinema dergilerinin sahiplik ve yazarlık durumunun da sinema işletmeciliğine benzediğini söyleyebiliriz.

Hayran kültürü, film endüstrisi ile seyircilerin diyalogu sonucunda oluşur. Dönemin dergilerinin hem diline hem de içeriğine baktığımızda, okuyucularıyla diyalog kurmaya, onları bir kültürün ve bir sürecin parçası yapmaya çabaladıkları görülür. Dönemin sinema dergileri, kari (okuyucu) sütunu, yarışmalar, anketler ve çeşitli ödüllerle, yalnızca evinde oturup dergisini okuyanı değil, derginin sunduğu malzeme aracılığıyla arkadaşlarıyla oyunlar oynayan, dergiye mektuplar yazan, derginin gündemi üzerine düşünen daha aktif bir okur ve dolayısıyla sinema seyircisini hedefler (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 49).

Bu hedef doğrultusunda dergilerin çoğu daha çok ilgi çekme ve satışta sürekliliği sağlamak için yıldızlarla ilgili yarışmalar düzenler. Dergilerin okur-seyircileriyle doğrudan ilişki kurdukları en önemli alan bu yarışmalardır. Dergiler, yıldızların fotoğraflarının bir bölümünü yayınlayıp, fotoğraftaki yıldızın kim olduğunu sordukları yarışmalar, yılın en başarılı artisti yarışmaları, hangi yıldız kimle yakıştırıyorsunuz gibi birçok yarışma yaparlar. Dönemin dergilerinde, okurların dergiye gönderdikleri mektuplarda sordukları soruların çoğu da bu yarışmaları kazanmak için bilmeleri gereken bilgilere yönelikti. Bir başka ifadeyle, okur-seyirciler dergilere, en çok dönemin yıldızlarıyla ilgili sorular sorarlar.

Dilek Mutlu'nun ifade ettiği gibi sinema dergileri ve bu dergilerdeki yıldızlarla ilgili haberler, dedikodular, fotoğraflar, okuyucuların yıldızlarla tanıştıkları, hayali ilişkiler kurdukları alternatif bir düşsel alan inşa ederler (2002, s. 194). Başka ifadeyle sinema dergileri, yıldızların perde-dışı yaşamlarını hayranlarına ulaştıran, onları eve taşıyan en önemli araçlardan biridir (Özyılmaz-Yıldızcan, 2013, s. 55). Okur-seyircilerin sinema dergileri aracılığıyla yerli yıldızlarla bu derece

yoğun ilişkiyi 1960'lardan sonra kurduklarını söylenebilir. 1930-1959 yıllarında Türkiye'de yayınlanan sinema dergilerinde yerli oyuncu/yıldızlardan ziyade, Hollywood yıldızlarının ön planda olduğu görülür.

Birinci bölümdeki oyunculara ek olarak 1945-1959 yılları arasında Türkiye'de yayınlanan sinema dergilerinde en az bir kez haber olmuş kadın sinema oyuncuları, Berin Aydan, Şaziye Moral, Nevin Seval, Perihan Çakıl, Nevin Erman, Sezer Sezin, Aliye Rona, Suzan Yakar, Neriman Köksal, İnci Tezcan, Ceyda Karasu, Maksude Tansel, Ferzan Tufan, Ülkü Bengü, Hümaşah Hiçan, Melahat İçli, Mesiha Yelda, Ayten Kayalı, Servet Cengiz, Gülistan Deniz/Güzey, Nevin Aypar, Filiz Tekin, Nedret Güvenç, Emine Engin, Pola Moreli, Müşerref Taylan, Belgin Doruk, Ayten Çankaya, Ayfer Feray, Türkan Şamil, Leyla Altın, Feriha Tekgül, Samiye Hün, İnci Birol, Semra Yıldız, Necla İz, Ferda Ferdağ, Yıldız Erdem, Gülderen Ece, Muzaffer Nebioğlu, Aynur Akın, Gönül Bayhan, Fatma Bilgen, Gönül Özçakır, Meral Ülkü, Muhterem Nur, Sevdağ Ferdağ, Tijen Par, Mine Çoşkun, Yıldız Yıldız, Mualla Kaynak'tır.

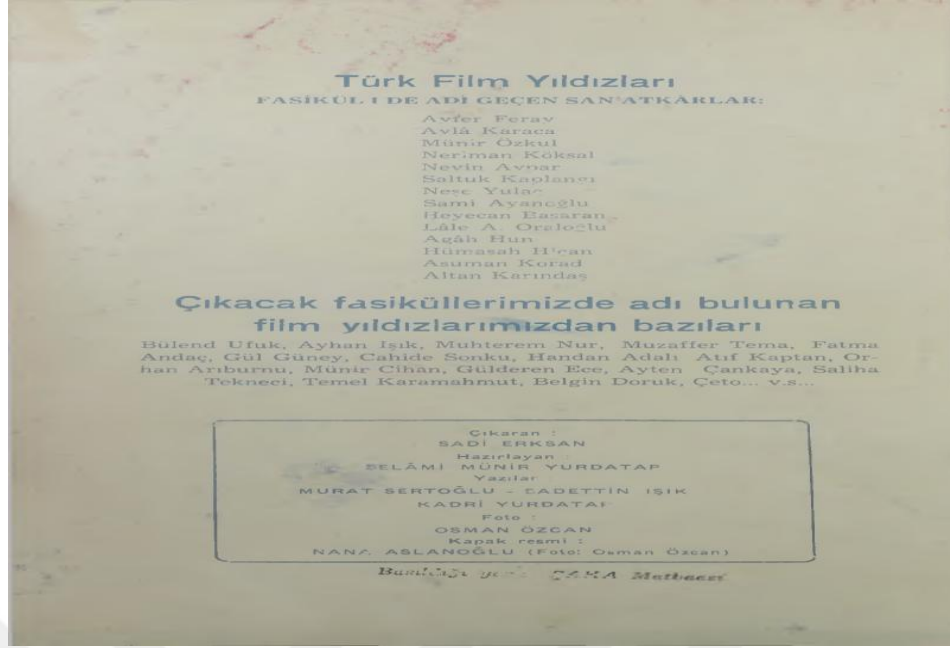
Öncelikle, 1945-1959 yıllarında Türkiye'de yayınlanan sinema dergilerinde haberleri yapılan bu oyuncuların, haberlerde nasıl takdim edildiklerine bakıldığında, ortak bir takdimin olmadığı görülür. Bazı dergiler, tüm kadın oyuncuları yıldız; bazıları, kimi oyuncuları yıldız, kimilerini sanatkâr, kimilerini artist; bazıları da aynı oyuncuyu aynı haberde hem sanatkâr hem artist hem de yıldız olarak sunar. Literatürde artist ve sanatkâr eş anlamlı olup, sanatçı anlamına geldiğinden Türkiye'deki gibi bir ayırım yapılmazken ünlü, şöhret, yıldız ve oyuncu ayırımı yapılır. I. Jarvie'ye göre yıldızlar sadece oyuncu değildirler, hatta çoğu zaman

oyuncu bile değildirler. Yıldızlar, oyunculuk sergilemek zorunda da değildirler (Jarvie, 1998, s. 146). Sinema tarihine baktığımızda bir yandan hiçbir oyunculuk performansı göstermeden yıldız olan birçok oyuncu görebileceğimiz gibi, çok büyük oyunculuk performansı sergileyip, hiçbir zaman yıldız ol(a)mayan “büyük” oyuncularını da görmemiz mümkündür. Christine Gledhill’e (1991) göre, kitle kültürü olarak yıldızlığı oluşturan bağlam, sinemadır. Bir başka ifadeyle sinema, halen yıldızlığın nihai onayını sağlamaktadır. Çünkü kuramsal olarak yıldız kavramı, perdede ve perdede olmayan görüntü arasındaki söylemsel etkileşimi (*discursive interaction*) göstermek için kullanılmaktadır (Redmond ve Holmes, 2007, s. 14-15). Oyuncu perdede gördüğümüz görüntüsü dışında, perde dışındaki her şeyi bizi ilgilendiren bir kişi haline geldiğinde yıldız olur. Oyuncu hakkında yazılan, gösterilen ve duyurulan her şey onun yıldızlığını destekler. Çünkü oyuncular gerçek hayattaki kimlikleri, filmlerdeki görünümleri ve medya metinlerinde onlara yüklenen anlamların şekillenmesiyle yıldızlaşırlar. Bir başka ifadeyle, filmlerdeki görünümlerinin gerçek hayatta devam etmesiyle oyuncu, yıldız olur.

Yıldız ile oyuncu arasındaki fark, medyadaki söylemde de kendini gösterir. Medyada yıldızın özel hayatı ön planda tutulurken, oyuncunun perdedeki görüntüsünde, canlandığı karakter ve oyunculuk performansı ön plandadır. Oyuncular da özel hayatlarıyla basında yer alır ama bu yer alış yıldızlardan farklıdır, onların özel hayatlarına daha eleştirel bir şekilde yaklaşılır. Yıldızların toplum tarafından en "kabul edilemez" davranışları bile bir yıldız olduğu için bunları yapma hakkı varmış gibi sunulurken, diğer oyunculara böyle bir "imtiyaz" tanınmaz. Bu imtiyazlı durum, yıldızın, perde dışındaki görünümünün perdedeki görünümünün önüne geçtiği zaman gerçekleşir. Zaten yıldızlık, perdedeki görünümle başlayıp,

perde dışındaki görünümle devam eden bir süreçtir. Bir oyuncu perdedeki görünümüyle yıldızlaşır, ama yıldızlığını perde dışındaki görünümüyle sürdürür (de Cordova, 2001, s. 104-105).

1923-1944 yılları arasında Türk sinemasında yıldızlık ve dönemin kadın oyuncularının incelendiği bölümde başta Hollywood olmak üzere diğer tüm yıldız/oyuncuların takdimindeki sanatkâr-artist-yıldız belirsizliği, yerli yıldız/oyuncularda da görülür. Yapılan inceleme sonucunda “sanatkâr” ağırlıklı olarak oyunculuk eğitimi almış, tiyatro oyuncuları için kullanılırken, “artist” hem tiyatrodaki hem de sinemada oynayan oyuncular için kullanılmıştır. Bu durumun nedeni bu dönemde yıldızın tam olarak neye karşılık geldiği, neyi tanımladığındaki belirsizliktir. Türkiye’de yayınlanan sinema dergilerini incelediğimizde Hollywood yıldızları ile o dönemdeki Türk sinemasının yıldızlarının -yerli yıldızların- takdiminde bazı ortak noktalar ve farklılıklar gözlenir. Ortak noktalardan ilki, yerli yıldızların takdiminde de zaman zaman artist, sanatkâr, oyuncu ve yıldız ayırımının belirsizleşmesidir. İkinci ortak nokta ise, kadın yıldızların güzelliği ve güzelliğin alt başlıkları olan sevimlilik, cazibe, seksapelin ön plana çıkarılmasıdır. Son ortak özellik de, oynadıkları filmler haberde bir şekilde yer edinir. Farklılıklar ise yerli yıldızın reklamla yaratılan bir ürün değil, yerli filmciliğin ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıktığı ve desteklenmeleri gerektiği vurgusudur. *Türk Film Yıldızları* (1953) dergisi tüm bu anlatılanları bir arada verir.



Görsel-5: *Türk Film Yıldızları*, 1953, Sayı:1

Türk Film Yıldızları dergisinin 1953'te yayınlanan ilk sayısındaki "Türk Film Yıldızları⁹⁷" başlıklı habere göre, yerli filmlerin sayılarının çoğalmasından dolayı "film artistliği" meslek haline gelir. Yazıda ilgi çekici iki nokta vardır: ilki, yıldız, sanatkâr ve artist ayırımının belirsizliği, diğeri de, yerli yıldızlık sisteminin Hollywood sistemine benzediği iddiasıdır. Ayrıca derginin Türk sinemasının yıldız fasikülünü çıkarmayı amaç edindiği görülür.

Dergi ilk iki sayısında Ayla Karaca dışındaki tüm kadın oyuncularını⁹⁸; Ayfer Feray, Neriman Köksal, Nevin Aypar, Neşe Yulaç, Heyecan Başaran, Lale Oraloğlu,

⁹⁷ "Zaman zaman ciddi meslek mecmualarının tertip ettiği film yıldızları müsabakaları rağbet görmekte ve seçkin yıldız namzetleri tıpkı Hollywood'daki film şirketlerinin yaptıkları gibi film şirketlerimizle kontratla angaje edilmektedir. Diğer taraftan bu meslekte oldukça tecrübe sahibi olmuş, sanatını inkişaf ettirmiş film yıldızlarımız da şirketler arasında adeta paylaşılacaklardır. Halkımız tarafından sevilen ve takdir edilen film yıldızlarımızın toplu bir halde kendi hususiyetlerini ihtiva eden bir eserin bulunması bir ihtiyaç haline gelmiştir. İşte biz bu düşünce ile yerli artistlerimize şimdiye sorulmamış yirmi enteresan soru hazırladık bunları sanatkârlarımıza sunduk, bazılarıyla da konuşmalar yaptık. Suallere cevap veriş sırasıyla başka hiçbir fark gözetmeksizin fasikül fasikül neşrine başlamış bulunuyoruz" (*Türk Film Yıldızları*, 1953).

⁹⁸ Derginin sorularına cevap veren oyuncular arasında Münir Özkul, Saltuk Kaplangı, Sami Ayanoğlu, Ağâh Hün, Asuman Korad, Hüseyin Peyda, Cahit İrgat vardır. Fakat bu erkek oyuncular yıldız olarak

Hümaşah Hiçan, Algan Karındaş, Gülistan Güzey, Mesiha Yelda, Nedret Arıburnu, Nana Aslanoğlu, Mine Çoşkun, Uğur Boran, Pola Morelli, Nebile Teker'i yıldız olarak tanıtır. Ayla Karaca ile ilgili yazıda kendisinin Rum olduğu belirtilmiş fakat Türkçeyi "pürüzsüz" konuştuğundan bir Türk sanatkarı olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altı çizilir. Karaca'nın dergide yıldız olarak tanıtılmamasının nedeni büyük olasılıkla dergide Türklüğe ve Rumluğa yapılan bu vurgudur.

Türk Film Yıldızları dergisi, Ayla Karaca da dahil tanıttığı tüm oyuncuların doğum yeri, tarihi, boy, kilo, saç ve göz rengi ile ilgili bilgiler verirken oynadığı filmlerin adını da yazmıştır. Derginin ilk sayısının son sayfasında "Türk Film Yıldızlarından Bazı Adresler" başlığıyla, incelediğimiz diğer dergilere benzer şekilde oyuncu adresleri verilmiştir, tek farkla, adresi verilen oyuncuların hepsi yerli oyuncularlardır, Hollywood yıldızları değildir. Kısaca *Türk Film Yıldızları* dergisi birinci ve ikinci sayısında sadece yerli yıldızları tanıtır, onları ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Kadın yıldızlar, "En Olgun ve Tecrübeli Yıldızımız, Bizim Hollywood'un Genç Yıldızı, Yerli Filmlerimizin Dilber Yıldızı, Muzip Film Yıldızı, Fotojenik ve Sevimli Yıldız " şeklinde takdim edilmiştir. *Türk Film Yıldızları* dergisinin başlattığı yerli yıldız tanıtımlarına *Yıldız* ve *Perde* dergileriyle devam edilir. Artık Hollywood yıldızlarının ikinci planda kaldığı, yerli yıldızların ön plana çıktığı/çıkarıldığı bir dergicilik başlamıştır. Bu anlayışın zirve noktası altmışlardır. Dergide haber olan yıldızlar birer yıldızdan ziyade film kişilikleridir; çünkü oyuncular özel hayatlarından ziyade kariyerleri ve oynadıkları rollerle gündeme gelmişlerdir.

değil, en tanınmış komedyen, beyaz perdenin genç kıymeti, Jön prömiyer ve sanatkar olarak tanıtılmışlardır.

1.3.2. Artist/Yıldız Yarışmaları, Reklamlar ve Eleştiri/Yorumlar

1.3.2.1. Artist/Yıldız Yarışmaları

Kırkların ikinci yarısına kadar sinema dergileri, yerli filmlerde oynayacak oyuncular bulmak için değil, Hollywood'a yıldız göndermek için yarışmalar düzenlemiştir. Yerli film için ilk artist/oyuncu/yıldız yarışmasını *Sinemagazin* organize etmiştir. Derginin 1944 yılında yayınlanan on beşinci sayısında, “Ses-Film Stüdyosu Artist Yetiştirmek İstiyor” başlıklı yazıda Türkiye’de o tarihe kadar çekilen filmlerde oyuncu olarak tiyatrocuların oynadığına değinilmiş, sinema endüstrisinin geliştiği ve mevcut oyuncuların bu gelişmekte olan endüstriye yetmeyeceği ve seyircilerin yeni yüzler görmek istediği, bu nedenle yeni oyuncuların bulunmasının şart olduğu ifade edilmiştir. Yazının devamında Ses-Film bünyesinde Baha Gelenbevi'nin biri sinema artisti öteki de film dublajı yapacak “iki genç Türk bayana” ihtiyacı olduğu belirtilip, başvuru yapacaklarda aranan şartlar verilmiştir.⁹⁹ Yazıda kazananların iyi ücret alacağı, bunun için gerekli özveride bulunmaları gerektiği açıklanmıştır. Yazının sonunda birçok gazetede oyuncu aranmasıyla ilgili benzer haberlerin olduğu ve yaygınlaştırılması gerektiğinin altının çizilmesi, ellilerdeki “artist patlamasının” nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir.

Perde dergisinin 1949 yılında yayınlanan ilk sayısında “Yıldız arıyoruz. Bu yıldız siz olabilirsiniz” başlığıyla “sinema artisti olmak isteyen” okuyucuların

⁹⁹ Yarışmaya katılım şartları:” bu iki bayanın filme yarıyacak evsafa olmaları lazım. Bu vasıflar şunlardır: 1) 15 ila 25 yaş arasında olmak; 2) Türkçeyi güzel ve şivesiz konuşabilmek; 3) yüzü, vücudu ve tavırları fotojenik olmak; 4) güzel sesli olmasa bile sesi terbiyeye müsait olmak ve şarkı kavriyabilip söyleyecek kadar müzikal kabiliyeti olmak; 5) renk meselesi mevzuu değilse de, tenin fazla koyu olması film için mahzurludur. Bu itibarla saç rengi değil, fakat cilt rengi buğday renginden koyu olmamak; 6) lise derecesinde tahsili bulunmak; 7) sanata hevesli ve sanat işlerine alakalı bulunmak; 8) dans için mahzurlu bir vücuda malik olmamak; 9) sıhhi vaziyete, bu ağır işlere çalışmasına engel olmamak; 10) ana babasının veya zevcinin mükafatı olmak ve bu mükafatı vesaikle temin edilmiş bulunmak” (*Sinemagazin*, yıl, 1944, sayı, 15)

gazetede resimlerinin basılacağı vaat edilir. Bu resimlerle iletişim içinde oldukları film stüdyolarının dikkatleri çekilerek filmde oynama şansı yakalayabilecekleri duyurulur.¹⁰⁰ Dergide, ikinci sayıdan itibaren gönderilen fotoğraflar yayınlanır. Fotoğrafların alt yazısında gönderenin adı, soyadı veya ad ve soyadının ilk harfleri, boyu, kilosu, yaşı, göz, saç rengi ve eğitim durumu yazılır. Otuz beşinci sayıdan itibaren gönderilen fotoğraflar gönderilme sırasına göre tekrar yayınlanır. 1930 yılında *Sinemagazin* dergisi ile başlayan, sinemaya yeni yüzler ama özellikle de Hollywood'a gönderilip yıldızlaşacak "Türk artisti" arayan yarışmaların, 1949 yılında da yerli sinema "yıldız"ları aramaya doğru evrildiği tespit edilir. Ayrıca bu yıllarda sinema dergilerinin düzenlediği artist/yıldız yarışmalarının ilanlarını incelediğimizde, ilanların çoğu kadın oyunculara yönelik olmasına karşın, fotoğrafları yayınlanan adayların büyük çoğunluğu erkektir. 1951 yılında yayınlanan on dördüncü sayısında *Yıldız* dergisinin düzenlediği "yıldız" yarışması ilanının kendinden önceki yıllarda yapılan yarışmaların eksikliklerini ve bu yarışmalara karşı ön yargıları gidermeye yönelik olduğu görülür.

Evet bu yazıyı okuyanlar her genç kız ve her genç erkek bir parça cesaret göstermek şartıyla yarının en büyük Türk artistleri, bütün milletin iftihar edeceği film yıldızları sırasına girebilir. Düne kadar halk arasında, bilhassa aile muhitlerinde pek mühimsenmeyen film artistliği bugün bütün dünyada hakiki bir sanat olarak kabul edilmiştir. Bir iki sene içinde bu bizde de böyle olacaktır. Şu halde şimdiden beyaz perdeye geçen sanatkarlar yarın bu işin öncüleri olarak alkışlanacak ve hürmet göreceklerdir.

¹⁰⁰ İlan şu şekildedir: "Her yiğidin gönlünde bir arslan yatarmış nice gönüller de var ki onlarda sinema artisti olmak, şöhret bulmak, yıldız payesine yükselmek ateşi yanıp tutuşturur. Sinema artisti olmak için bunu yalnız arzu etmek şüphesiz ki kafi değildir; lüzumlu şartları, vasıfları, istidadı da haiz olmak gerekir. Böyle hakikaten hem hevesli, hem de kabiliyetli pek çok kız, ve erkek vardır ki bu kabiliyeti, istidadı ortaya koyacak fırsat ve imkandan mahrumdurlar. İşte biz, bu gibi okuyucularımıza bir hizmette bulunmak istiyoruz" (Perde, yıl, 1949, sayı, 1).

Başvuru yapacaklarda aranan şartlar, erkekler için “Türk karakterleri kendinde toplayan yakışıklı delikanlı” olma, kadınlar için güzellik ve şirinliktir. İlanda hem “Türk aile kızı perdeye çıkmak istemiyor” sözünün artık bugün için modası geçmiş bir söz olduğunu ispat etmek istiyoruz” denilerek hem de diğer dergi ve gazeteler gibi kazananlar dışında kimsenin fotoğrafının yayınlanmayacağı, kazanamayanların da fotoğraflarının kendilerine iade edileceği taahhüt edilerek, kadın okuyucular cesaretlendirilir. Başvuracak adaylarda aranacak diğer şartlar, “genç kızlar için” en az ilkokul mezunu olma, kilosunun boyundan fazla olmaması ve eli yüzü düzgün olmaktır. “Genç erkekler için” en az ortaokul mezunu olmak, boyu 1.70’den kısa olmamak, kilosu boyundan fazla olmamak ve on sekiz yaşından küçük olmamaktır. Şartların sonunda “bu davete din, mezhep mevzuubahis olmadan her Türk vatandaşı girebilir. Profesyoneller iştirak edemez” denilerek din ve etnik kimlik ayırımı yapmayacaklarını özellikle bildirmeleri, diğer dergi ve gazetelerin böyle bir ayırım yapıp yapmadığı sorusunu akla getirir. Çalışmada incelenen dergilerde böyle ayırım yapıp yapılmadığı ile ilgili herhangi bir vurguya rastlanılmamıştır. Fakat ilanlarda “Türk yıldız” arandığı için kazananın hangi etnik kimlikte olursa olsun “Türk yıldızı” olacağı anlaşılır. İlanın sonunda kazanana 1000 lira verileceği duyurulurken “Sadri Alışık, Oya Sensev gibi daha birçok tanınmış Türk yıldızlarını beyaz perdeye veren Faruk Kenç sizlerin arasında da kimbilir ne kıymetler keşfedip çıkaracaktır” denilerek, kazanana yıldızlık yolunun açılacağı ima edilir.

Derginin 7 Nisan 1951 tarihinde yayınlanan on beşinci sayısındaki “Artist Olmak İçin Müracaatlar Başladı” başlıklı haberde, dört hafta önce duyurusunu yapmış oldukları ilan için başvuruların geldiği belirtilmiştir. “Film artisti olmayı ve

gün geçtikçe ilerlemekte olan Türk filmciliğinde bir YILDIZ olarak parlamayı isteyenler derhal ... aşağıdaki adrese göndermelidirler” haberdeki yıldız kelimesinin vurgusunun, dergileri için yapıldığı düşünülmüştür. Yarışma, Faruk Kenç’in yöneteceği filmlerde oynayacak “artistleri” bulmak amacıyla yapılmıştır. Derginin on altıncı sayısında da “Artist Olmak İçin” başlığıyla “şerefli bir meslek olarak yerleşmekte olan sinemacılığımızda kıymetli birer eleman olarak yer almak isteyenler YILDIZ’ın 14’üncü sayısındaki tafsilatı okumalıdır” duyurusu yapıp, yarışmaya başvurunun ayın 25’inde sona ereceği bildirilmiştir. Duyuruda ilginç olan nokta sinemayı “şerefli” bir meslek olarak tanıtmasıdır. Yarışmanın ilk duyurusundaki “aile muhitlerinde pek mühimsenmeyen film artistliği, bugün bütün dünyada hakiki bir sanat olarak kabul edilmiştir” cümlesi ve sinema mesleğinin bu şekilde tanımlanması ellilerde sinemaya, sinema oyunculuğuna yönelik olumsuz bir imaj olduğu yönünde bir fikir oluşturmuştur.

Derginin 26 Mayıs 1951 tarihinde yayınlanan yirmi ikinci sayısındaki “Artist Bulma Müsabakasının Son Elemesi Bugün Yapılıyor” başlıklı haberde, jürinin yaptığı elemeler sonucunda finale on bir erkek, yirmi bir kadın adayın kaldığı yazılmıştır. Finalist ol(a)mayan adayların motivasyonlarının kırılmaması, Faruk Kenç’in iki filminde oynayacak jön ve primadonna aradığı için seçim kriterlerinin buna göre belirlendiği, adaylar arasında şimdiye kadar perdede görülmeyen orijinal tipler ve karakteristik kişiler olduğu belirtilmiştir. Başvuranlardan finale kal(a)mayanların/seçil(e)meyenlerin “artist” olma şansını kaçırmadıkları vurgulanarak, ümitlerini kaybetmemeleri tembihlenmiştir. *Rüzgâr Gibi Geçti* filmi için de böyle bir yarışma yapıldığı ve dereceye giremeyen Paulette Godard ve Joan

Fontaine'ın vazgeçmeyip, yollarına devam ettikleri yazılarak adaylar cesaretlendirilmiştir.

2 Haziran 1951'de yayınlanan yirmi üçüncü sayıda "Müسابakanın Neticeleri" başlığıyla yarışmayı Belgin Doruk, Ayhan Işık ve Mahir Özerdem'in kazandığı duyurulmuş, fakat finale kalan adaylar arasında kısa zaman içerisinde perdede yer alacak birçok "yıldız"ın olduğu belirtilmiştir. Bu "yıldız" adaylarının seçilmeme nedeni Faruk Kenç'in filminde oynayacak kriterlere uymamalarıdır. Bu haberin yayımlandığı sayfada yarışmaya başvuran Mahir Özerdem'in de *Hürriyet Şarkısı* isimli filmde rol alacağı duyurulmuştur. Dergilerinin düzenlediği bu yarışmayla birçok adayın sinemaya katılacağı iddia edilmiştir.

1944-1959 yılları arasında sinema dergilerinin düzenledikleri artist/yıldız yarışmalarında onar yıl arayla bir değişim ve dönüşüm yaşandığı görülür. Otuzlu yıllarda düzenlenen yarışmaların Hollywood'tan gelen teklifler üzerine düzenledikleri havası yaratılarak, kazananların Hollywood'ta yıldız olup "Türklüğü/Türk sanatkârlığını" tanıtacağı vurgulanırken, kırklı yıllarda artan yerli film sayısı bu söylem yerini yerli filmlerde oynayacak yeni yüzlerin arandığına bırakır. Ellilere gelindiğinde ise artık Türk sinemasının kendi yıldızlarını yaratma isteğinin bir göstergesi olarak okunabilen yarışmalar düzenlenir. Ellili yılların sonunda düzenlenen bu yarışmalar ve kazananları ile altmışlarda devam eden yarışma ve kazananları Yeşilçam dönemindeki yıldız sistemini oluşturan en önemli unsurlardan biri haline gelir. Fakat burada önemli olan şey artist/yıldızların halkın içinden seçilmesi ve seçilenlerin çoğunun sosyo-ekonomik olarak altsınıfa mensup olmaları, okur-seyirciler için birer umut haline gelmesidir. Çünkü seçilenler onlar

gibi, onlardan biridir. Yarışma sonrasında yıldız/yıldız adayının kavuştukları, şöhret ve parayla değişen hayatları okur-seyirciye sınıf atlama umudu verir.

1.3.2.2. Reklamlar ve Film Eleştirileri

Sinema eleştirisi, bir filmin sanat, estetik, teknik, ideolojik, toplumbilim yönünden değerlendirmesiyle ilgilenen yazı türüdür. Sinema eleştirisi, film eleştirisi, sinema tenkidi, film tenkidi, tenkit, kritik ve eleştirme adlarıyla da anılır (Özön, 1981, s. 108). Sinema eleştirisi, önemli veya daha az önemli bazı sinema yapıtlarının kitleler tarafından anlaşılmasını; sinemanın belli işlevlerinin, estetikten toplumsala kadar belli niteliklerinin tanıtımını ve savunuculuğunu yapar (Biryıldız Heper, 1986, s. 8). André Bazin'e göre sinema eleştirisinin iki yönü vardır: para değeri taşımayan, filme dönük yönü ve para değeri taşıyan seyirciye dönük yönü (Bazin, 1966, s. 189). Film eleştirisinin bu iki boyutu aynı zamanda yapımcı ile seyirci arasında bir köprü, bağıdır. Eleştirmen filmi, bir yandan izleyiciyi aydınlatmak için tanıtır, inceleyip, değerlendirirken öte taraftan da filmin sinema sanatına neler kattığını değerlendirip, oyuncunun ve sinemanın ilerlemesine dolaylı olarak katkıda bulunur (Biryıldız Heper, 1986, s. 11). Bazin, sinema eleştirisini, tamamlanmış yapıttan yola çıktığını belirtir. Yazara göre eleştirinin işlevini yapıtı açıklamaktan çok, yapıtın anlamının izleyicinin bilinç ve zekasında aydınlanma sağlamasına yardım eder (Bazin, 1966, s. 194).

Bu dönemde yayınlanan dergilerin çoğu film eleştirisi yapanların isimlerine vermez. Kırklı yıllarda film eleştirisi önemli hale gelir. Gazeteler, dergiler film eleştirilerine daha sık yer vermeye başlar. Hatta *Tasvir-i Efkâr* gazetesi film eleştirileri yazması için Sezai Solelli'ye iş teklifinde bulunur. Bu dönemde

filmlerinin aleyhine eleştiride bulunmuş yapımcılar, gazetecilere gözdağı vermekten çekinmezken bazı yapım şirketleri de gazetecilere film eleştirilerini olumlu yönde yazmaları karşılığında “hediyeler” teklif etmişlerdir. Türkiye’de basında düzenli bir şekilde film eleştirisi yapma geleneği 1945’ten sonra başlar. 1950 yılında yerli film yapımcıları ile *Yıldız* dergisi arasında yerli filmlere daha geniş yer vermeleri, karşılığında istedikleri gibi eleştiri yapma haklarının olacağına dair bir anlaşma yaparlar (Şensoy, 1967, s. 14-15).

1945-1948 yılları arasında yayınlanan sinema dergilerinde yerli filmlerle ilgili yazılan film eleştirileri, eleştiriden ziyade seyirciyi filme gitmeye teşvik amacıyla yapılmıştır. Uzun uzun filmin konusunun anlatıldığı bu yazılarda oyuncuların ismi de kullanılmıştır. 1949 yılından sonra özellikle “Film Tenkidi/Tenkitleti” köşelerinde film, yönetmen ve oyuncular eleştirilmiştir. *Perde ve Perde ve Sahne* dergilerinde “Film Tenkitleti” isimli köşede film eleştirileri yapılmaya başlanmıştır. Köşede filmin tanıtımı yapıp iyi veya kötü film olarak değerlendirilirken, oyuncu ve yönetmenlerin de başarılı veya başarısız olduklarına dair yorumlara yer verilmiştir. *Sinema* dergisindeki “Film Tenkidi” köşesinde yerli filmler Hollywood filmleriyle kıyaslanıp, başarılı ve başarısız olarak yorumlanmıştır. Yapılan bu yorumlar oyuncuyu ön plana çıkarma açısından önemli bulunmuştur. Okur-seyirci okuduğu bu yorumlar sonucunda oyuncunun performansı hakkında bilgi sahibi olmuştur. Ellili yıllara kadar sinema dergilerinde yapılan film eleştirilerini film eleştirisinden ziyade film özeti, filmi beğenip beğenmediği hakkında düşünce beyanı veya eleştiri hazırlığı olarak değerlendirmek mümkündür.

Ellili yıllarla beraber “haftanın filmleri, sinema tenkitleri, sinema” gibi başlıklarla sinema/film eleştirisi basında geniş yer kaplamaya başlar. Film eleştirilerinin, film hakkında teknik bilgiler, oyuncu performansları, yapımcı şirket ve yönetmen hakkında bilgilerden oluştuğu görülür. Başka bir ifadeyle seyirciyi yönlendirmek yerine film hakkında genel bilgiler verilerek, filme gitme veya gitmeme kararı seyirciye bırakılır. Ellilerin ikinci yarısından itibaren film tanıtımı konumundaki film eleştirileri, sinema dili, tekniği oyuncu performanslarının değerlendirildiği film eleştirisine doğru geçtiği görülür. Bu duruma eleştirmenlerin kendi arasındaki film eleştirileri üzerindeki tartışmalar ve 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği'nin kurulmasıyla, aydınlar ve sinemacılar arasında kurulan işbirliğinin etkisinin olduğu düşünülür.

Ellilerin ikinci yarısından sonra sinema/film eleştirisi basında yer almaya başlarken bir yandan da aydın-sinema işbirliği ve çatışması başlar. Altmışlarda sinemacılar-eleştirmenler arasındaki makas iyice genişler. Giovanni Scognamillo, bu yıllarda eleştirmen-sinema ilişkisini şu şekilde özetler: “Sinema eleştirmecilerimizin garip bir tutkusu var; son bir yıldır ısrarla o yılın sinemasına uygun buldukları herhangi bir rejisörü kahraman yapma çabasını güdüyorlar. Elbirliği edildiğinde bunda bayağı başarı da sağlıyorlar. Bir de bakıyorsunuz, kendi halinde bir rejisörümüzü almışlar, övgü üstüne övgüyle ayağını yerden kesmişler... Kahraman yaratmanın bütün kötülüğü sonunda yine kendi sinemamıza dokunuyor” (Scognamillo, s. 2011, s. 115). Esra Biryıldız'a göre ellilerin ikinci yarısından itibaren magazin bilgileriyle donanmış, “tanıtma yazısı” yöntemiyle yapılmış film eleştirileri yerini; sinema dili, anlayışı, duygusu göz önünde bulundurularak filmin konusu, tekniği, oyuncu yönetimi, görüntü düzenlemesi gibi sinemasal öğelere

ağırlık veren “klasik eleştiri” yöntemine bırakır. Bu yıllarda *Vatan*, *Yeni Sabah*, *Milliyet*, *Ulus* ve *Dünya* gibi ulusal günlük gazetelerde olduğu gibi, *Akis*, *Devir* gibi siyasi dergilerde ve *Pazar Postası* ile *Yeditepe* adlı sanat dergilerinde sürekli ve düzenli film eleştirisi yapılmaya başlar (Biryıldız Heper, 1986, s. 73-77). Bunların yanı sıra *Sinema* ve *Si-Sa* gibi tamamıyla sinema üzerine uzmanlaşmış entelektüel dergiler yayınlanır.

Bu dergilerin eleştiri anlayışı, Cumhuriyet’in kültürel modernleşme projesi perspektifine benzer. Umut Tümay Arslan’ın arabesk ve Yeşilçam ile ilgili yaptığı saptamayı dönemin entelektüel sinema dergilerinin yerli filmlere karşı yaptıkları eleştiriye uyarlayabilir. Yüzünü Batı’ya dönen Cumhuriyet’in geride bıraktıklarını, Doğu’ya ait geride bırakılmak istenileni geri çağırarak, “kandırılmaya müsait, saf, masum bir çocuk” olan halkın her an bu karanlık güçlere kapılıp gideceği, bu sebeple devlet eliyle kültürün korunması gerektiği inancını taşıyan bu yaklaşım, film eleştirmenleri ve sinema yazarlarının Yeşilçam üzerine ifadelerinde de kendini gösterir. Tümüyle Yeşilçam dışı bir sinemayı savunan eleştirmenler cephesi, Yeşilçam’ın olumsuz niteliklerini sıralarken, elit ve Batılı bir göz gibidir (Arslan, 2005, s. 35). Dönemin eleştirmenleri, kötü filmlerin nedenini halkın zevksizliğine ve iyi film yapımına maddi ve manevi teşvikin olmamasına bağlar. Arslan’a göre eleştirmenlerin gerek eğlence kültürüne karşı olmalarında, gerekse alaturka-alafranga karşıtlığı üzerinden düşünerek otantik veya evrensel değerler gibi saf formlara vurgu yapmalarında ortaya çıkan dil, eleştirel olmaktan çok Kemalizmin kültürel modernleşme projesinin dilidir (Arslan, 2005, s.. 35).

İncelediğimiz dergilerde 1950 öncesinde eleştiri kapsamında değerlendirebilecek yazılara rastlanılmamış olup, film eleştirilerinin film tanıtımları yapma, bir sinema kültürü oluşturmaya yönelik olduğu görülür. Tanju Akerson, 1952-59 yılları arasında “aydın” çevresindeki film ve sinema eleştirisinin, bir takım sinemasever yönetmenlerin yapım düzenini zorlaması yönünden etkili olduğunu, yazarların “gerçekçi” diye bazı filmleri överek, sinemacılarla yakın ilişkiler kurmasını sağladığını ifade etmişse de kurulan sinemacı-eleştirmen bağının kısa bir süre sonra yerli filmlere “gerçekçi değil” eleştirisi yapıldığında, koptuğunu iddia eder. Buna bağlı olarak Akerson, eleştiri ve eleştirmenin, basmakalıp sözlerle yerinde sayan yıpranmış bir kurum olarak sinemadaki misyonunu kaybettiğini açıklar (Akerson, 1996, s. 36).

Bu dönemin popüler sinema dergilerine baktığımızda, film eleştirisinin, yapım şirketinin gücü, konunun anlatımı, rejinin gücü-zayıflığı, oyuncuların iyiliği-kötülüğü üzerine kurulu olduğu görülür. Başka ifadeyle, perdede görünen eleştirilir, görünenin arkasındakine, anlatıya dair bir bilgi verilmez. Nijat Özön’e göre 1950-60 yılları arasında ilk kez bir sinema eleştirme çabası ve ciddi sinema yayınları başlar ve yine bu dönemde sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulur (Özön, 1995, s. 29). Fakat görüldüğü üzere dönemin popüler dergilerindeki sinema eleştirileri Özön’ün ifade ettiği gibi ne sinema eleştirme çabası ne de sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında yararlı bağlar kurmayı amaç edinir. Amaç sadece filmin tanıtımı yapmaktır. Bu eleştirilerin bizim çalışmamız açısından önemi, oyuncuların film kişilikleri haline gelmesine katkı sağlamasıdır. Okur-seyirci izlediği ve okuduğuyla, oyuncuyu filmlerdeki performansı, karakteri ile tanımaktadır. Bu

dönemde Türk sineması üzerine eleştirilerin ve yorumların yıldızlık ve oyunculuğa katkı sağlayacak nitelikte olmadığı görülür.

1960 yılından sonra yayınlanan sanat dergilerinde Türk filmleri yıldızları hakkında yapılan eleştirilere bakıldığında filmlerde gerçekçilikle, toplumsal dinamikle uyumluluğu ve sanatsal yönüyle ilgilendikleri; oyuncu performansı ile ilgili olarak da oyuncuyu role uygunluk ve roldeki duyguyu verip vermeme şeklinde ele aldıkları görülür. Yeşilçam döneminde yapılan filmlerin büyük çoğunluğu değişen toplumda değişmeyen sinemanın gerçekliği, filmler insani ve toplumsal herhangi bir şey söylemediği için ve filmler, geleneksel melodramik unsurları barındırdıkları için eleştirilir. Dergiler, yıldız oyuncular üzerine filmin kurulmasını, yıldız oyuncuların aldıkları yüksek ücreti “hak etmeleri” için zorlama birçok gereksiz sahne ve süslü sekanslar çekilmesinden dolayı yıldızın filmin anlatısını sekteye uğrattıklarını iddia eder. Yıldız oyuncular bu dergilerde karakterlerin derinliğini oluşturmadıkları için eleştirilirler. Dergiler bazı sayılarda oyuncu portrelerine yer verirken bu portrelerde kadın oyunculara pek rastlanılmaz.



Görsel-6: *Hafta*, 12 Kasım 1954, Sayı: 268



Görsel-7: *Hafta*, 7 Mayıs 1954, Sayı: 241

Yıldızlar, sadece filmdeki görünüşleriyle değil, tanıtım ve reklamdaki sunumlarını da içine alan farklı metinlerle inşa edilir (Dyer, 1999, s. 60). Bu bağlamda yıldızlar eleştirilerin, haberlerin ve yazıların konularındadır. Bir başka ifadeyle dedikodu ve reklam tek başlarına sadece yıldızlık imajını destekleyen (McDonald, 2000, s. 6) ve yıldızın tanınmışlığını artıran etkenlerdir, tek başlarına yıldız yaratamazlar. Dönemin sinema dergilerini incelediğimizde yerli kadın oyuncular iki şekilde reklamlarda kullanılır: İlki film tanıtımlarında birer reklam unsuru olarak, ikincisi de sabun reklamlarında. *Liiks* sabunlarının reklamlarında Hollywood ve Avrupa sinema yıldızlarını kullanıp onları yıldız olarak takdim ederken, yerli bir marka olan *Puro* da marka yüzü olarak yerli oyuncuları seçer. Marka, reklamında kullandığı oyuncuları, artist, oyuncu ve yıldız olarak takdim eder.

Sonuç olarak Türk sinemasında yıldız ve yıldızlığın doğuşunu tartıştığımız birinci bölümde bu dönem sinemadaki oyuncuların çoğunun film kişilikleri, sinematik üne kavuşmuş oyuncular oldukları görülür. Sinematik ün, farklı medya araçlarıyla oyuncunun varlığına karşı tekrarlanan bir ihtiyacın doğuşudur. Sinematik ünde seyirci oyuncularla filmler dışında bir ilişki, bir iletişim kurmaya çalışır. Bunun için onlarla ilgili her konuda bilgi edinmeye, görüntülerini toplamaya başlar. Sinematik üne sahip oyuncu, yıldız değildir, yıldızlık yolundaki oyuncudur. Son olarak değinilen dönemin, sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkileri sinema endüstrisiyle diyalektik bir ilişki içinde oluşturur. Ulus, modernleşme, kadın ve kadınlık, toplumsal talep ve isteklerdeki değişimlerin filmlerde, dönemin ünlü kadın oyuncuların tercih edilme kriterleri ve sinema dergilerinde karşılık bulduğu söylenebilir. Serpil Sancar mufazakar modernlik dönemi (1945-65) olarak adlandırdığı dönemin basınına incelediğinde kadınlarla ilgili kamusal temsillerde

ideal kadın tanımlarının değişik anlatılar içinde yeniden şekillendiğini görür. Dönemin basınında modern erkeklerin incelik estitize olması beklenen modern zevklerine uygun kadınların özelliklerinin sergilendiği, yani eril gözün terbiyesi için sunulmuş güzel kadın haberleri sıkça yapılır. Zarif-güzel kadınlar olarak gösterilen, Hollywood oyuncularını, prensesler ve güzellik kraliçeleriyle ilgili haberlerde kadın güzelliği yeniden tanımlanıp, kadınlık ile güzellik arasında vazgeçilmez özdeşlikler kurulur. Bu güzel kadın imgesi zerafet, masumiyet, cazibe, çekicilik, zevklilik, sıcakkanlılık gibi insani özelliklerin cinsiyetlendirilmiş-dişileştirilmiş içeriklerle sunulur. Bu içeriklerde kadın güzelliğinin esas kurucu unsurları gençlik, vücut güzelliği ve cinsel cazibedir. Başka ifadeyle bu dönemde ideal, arzulanacak kadın tanımları belirlenir (Sancar, 2012, s. 240). Sinema dergilerindeki bu ideal, arzulanacak kadın, Belgin Doruk, Muhterem Nur, Neriman Köksal gibi dönemin kadın oyuncularından vücut bulur.

1.3.3. 1945-1959 Yılları Arasında Türk Sinemasının Kadın Oyuncuları

1945-1959 yılları arasında Türk sinemasının kadın oyuncularının incelendiği bu bölümde Türk sinemasında yıldızlığa ulaşmış ama bunu sürdürememiş üç kadın yıldız oyuncu incelenir. Sezer Sezin, Belgin Doruk ve Muhterem Nur, üçü de sinemaya başladıkları ilk yıldan itibaren seyircinin beğenisini kazanıp, yıldızlığa ulaşırlar. Bu üç örnekten Sezer Sezin ve Belgin Doruk perdede canlandırdıkları karakterlerle birer film kişiliği haline gelip, tüm yaşamları boyunca canlandırdıkları karakterlerle anılırlar. Çalışmada bu üç kadın oyuncu, çalışmanın son bölümündeki kadın yıldızlar gibi sinema serüvenleri, anneleri ve hayatlarındaki ilişkileri çerçevesinde incelenir.

1.3.3.1. Sezer Sezin

Ömer Lütfi Akad, Ali Can Sekmeç ve Mesut Kara'nın Türk sinemasının ilk yıldızı (Sekmeç, 2008, s. 12, Akad, 2004, s. 91, Kara, 2013, s.3) olarak gösterdikleri Sezer Sezin (Mesrure Sezer), 25 Eylül 1929 tarihinde İstanbul'da doğar. Anne ve babasının evliliği kısa sürede biter, boşanırlar. Eşinden ayrılan Seher Hanım, valilikte sekreter olarak işe başlar. Yeni başladığı işten dolayı evini Beyoğlu'na taşır. Sinema tutkusunun annesinden geçtiğini ifade eden Sezin, izlediği ilk filmde sonra oyuncu olmaya karar verir. Annesi, Sezin'in sinemaya karşı ilgisine kayıtsız kalmaz. Onu, Eminönü Halkevi'ne yazdırır. Aldığı oyunculuk dersleriyle ilk olarak Kral Oidipus oyunuyla sahneye çıkar. Annesi okulunu aksattığı için onu Halkevi'nden alır. Fakat anne, kızının sanata olan eğilimini görmezden gelmez, Atilla Revüsü için yetenekli gençlerin arandığı gazete ilanını görünce başvurur. Kabul edilen başvuru oyuncuya tekrar sahnenin yolunu açar (Evren, 2011, s. 24, 30, 33, Sekmeç, 2008, s. 13-21). Sezin'in de ilerleyen bölümlerdeki diğer kadın oyuncular gibi sinemaya başlaması ve devamında annesinin etkili olduğu görülür.

Sezer Sezin 1944-2006 yılları arasında toplamda otuz iki filmde¹⁰¹ oynar. Bu filmlerden sadece üçünde figüran, birinde konuk oyuncudur; kalan yirmi sekiz filmin

¹⁰¹ *Hürriyet Apartmanı* (Talat Artemel, 1944), *Köroğlu* (Rafik Kemal Arduman, 1945), *Yayla Kartalı* (Muhsin Ertuğrul, 1945), *Damga* (Seyfi Havaeri, 1948), *Vurun Kahpeye* (Ömer Lütfi Akad, 1949), *Lüküs Hayat* (Ömer Lütfi Akad, 1950), *Allah Kerim* (Semih Evin, 1950), *Tahir ile Zühre* (Ömer Lütfi Akad, 1952), *Arzu ile Kamber* (Ömer Lütfi Akad, 1952), *Kaçak* (Şadan Kamil, 1954), *Dağları Bekleyen Kız* (Atif Yılmaz, 1955), *Kalbimin Şarkısı* (Ömer Lütfi Akad, 1956), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (Metin Erksan ve Semih Evin, 1958), *Altın Kafes* (Osman F. Seden, 1958), *Meyhanecinin Kızı* (Ömer Lütfi Akad, 1958), *Son Saadet* (Nejat Saydam, 1958), *Meçhul Kahramanlar* (Asaf Tengiz, 1959), *Ana Kucağı Son Saadet* (Ömer Lütfi Akad, 1959), *Kıbrısın Belalı Kızıl Eoka* (Nişan Hançer, 1959), *Şoför Nebahat* (Metin Erksan, 1960), *Dişi Kurt* (Ömer Lütfi Akad, 1960), *Rüzgâr Zehra* (Nişan Hançer, 1960), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ömer Lütfi Akad, 1962), *Cehennem Arkadaşları* (Tarık Dursun Kakinç, 1964), *Şahane Züğürtler* (Süreyya Duru, 1964), *Şoför Nebahat ve Kızı* (Süreyya Duru, 1964), *Kanlı Meydan* (Suha Doğan, 1965), *Şoför Nebahat Bizde Kabahat* (Süreyya Duru, 1965), *Asker Anası* (Asaf Tengiz, 1966), *Turist Zehra* (Kayahan Arıkan,

başrolündedir. Ellilerin ikinci yarısına kadar başrolde oynadığı filmlerin afişlerinin çoğunda ismi en üste yazılırken bazılarında (*Meçhul Kahramanlar*, *Sırat Köprüsü*, *Altın Kafes*) ismi afişte Ayhan Işık, Orhan Günşiray gibi erkek yıldızlardan sonra yazılır. Bunun nedeni Sezin'in kariyerinin ilk yıllarında kendinden daha az hatta hiç tanınmamış erkek oyuncu/oyuncu adaylarıyla oynamasıdır. Sezer Sezin sinemaya ilk olarak *Hürriyet Apartmanı* (Talat Artemel, 1944) filminde figüran olarak başlar. Bu filminden sonra Atilla Revüsü'nde tanıştığı Ses Film'in sahibi Necih Erses'in *Koroğlu* (Mümtaz Ener ve Refik Kemal Arduman, 1945) filmi için yaptığı teklif gelir. Filmde yan rolde oynamasına rağmen başrol oyuncusunun iki katı para alır. Tiyatro, dans gösterileri ve filmlerde küçük rol aldığı dönemde Hürrem Erman ile tanışır. Tanıştıklarında Erman, sinemaya ilgisi olan, Adapazarı'ndaki sinema salonu için film anlaşmaları dışında farklı işlerde de çalışan biridir. Sezin'in film yapma isteğini riskli bir iş olarak görmesine rağmen Sezin'in ısrarları karşısında ikna olur, Erman Kardeşler Film şirketini kurarlar. Şirketin yapım işlerine Sezin, idari ve mali işlerine Erman bakar (Sekmeç, 2008, s. 26-30). Başka ifadeyle Erman'ın sinemaya girişi Sezer Sezin sayesinde olur. Ağâh Özgüç'e göre inatçı, baskın ve inandığı her şeyin üzerine sezgileriyle ve akılcı yaklaşımıyla giden Sezin, Erman'ın ikinci beyni gibidir (Özgüç, 2008, s. 54). Sezer Sezin, Ömer Lütfi Akad'ın ifade ettiği gibi “sokaktan geçen her bir kişiyi yönetmen ve oyuncu yapma isteğinin” arttığı bir dönemde oyuncu ve yapımcı olarak sinemaya girer (aktaran Evren, 2011, s. 16). Sezin, Türk sinema tarihinde Geçiş Dönemi olarak ifade edilen dönemin başında, 1945 yılında sinemaya adımını atar. Oyuncu, Türk Sinema Tarihi'nde Geçiş Dönemi (1939-1949) ve Sinemacılar Dönemi (1950-1970) olarak bilinen yıllara şahitlik eder. Artan film

1967), *Sırat Köprüsü* (Ömer Lütfi Akad, 1966), *Hicran Sokağı* (Safa Önal, 2006). *Hicran Sokağı* filminde Sezer Sezin konuk oyuncu olarak yer alır.

sayısı, indirilen vergiler, sinema yapmaya çalışan yeni yönetmenler, senaristler, yapımcılar, oyuncular ve Sezin'in sinemaya başladığı dönem, Türk sinema tarihinde yeniliklerin habercisidir.

Erman Kardeşler Film şirketi bünyesinde çekilen ilk film, *Damga*'dır (Seyfi Havaeri, 1948). Filmin konusu, senaryosu, yönetmeni ve oyuncu seçiminde karar mercii Sezer Sezin'dir (Kıraç, 2008, s. 32-34).¹⁰² Film, yüksek bir gişe elde ederek, şirkete başka filmler yapmanın yolunu açar. Burçak Evren, filmin basın ilanlarında Sezer Sezin'in ve Turhan Ün'ün (Memduh Ün) “bugüne kadar tanımadığınız, fakat bugün heyecanla alkışlayacağız artistler” olarak tanıtıldığını söyler (Evren, 2011, s. 64). Basın ilanındaki bu kehanet Sezin için tutar ve dönemin ünlü oyuncuları arasında yerini alır. Sezer Sezin, bu yıllarda hem tiyatro oyunculuğu hem de sahnede dans gösterileri yapar. Sezin, Rıza Kıraç'a verdiği röportajda *Damga*'dan sonra Hürrem Erman'ın kendisinin sahnede dans etmesini uygun görmediğini, sahneyi bırakmasını istediğini açıklar. Erman'ın bu kararına karşı çıktığını fakat kendisini “sen artık meşhur bir oyuncusun, filmler yapacağız, senin sinema oyunculuğun daha önemli” diyerek ikna ettiğini ifade eder (Kıraç, 2008, s. 41).

Sezer Sezin ve Erman Kardeşler Film *Damga*'dan sonra yeni film arayışına girerler, bu arayış sonucunda Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanını uyarlamaya karar verirler. Sezin, rahat konuşacağı, ortak çalışma yapabileceği, kafa dengi biriyle çalışmak istediğinden filmin yönetmeni olarak Ömer Lütfi Akad'ı seçer (Akad, 2004, s. 56). Sezin'in filmlerin yönetmen, oyuncu ve senaryo ile ilgili kararlarda söz sahibi olma nedeni çoğunlukla Hürrem Erman ile olan birlikteliğine

¹⁰² Sezer Sezin oynadığı filmlerin çoğunun senaryo sürecinde çalışsa da senarist kısmına isminin yazılmasını istemez. Çünkü onun için oyuncu olarak şöhret olmak yeterlidir (Evren, 2011, s. 98).

bağlansa da asıl neden, oyuncunun Erman Kardeşler Filmin ortağı olmasıdır. Başka ifadeyle Sezin'in de tıpkı kendinden sonraki kadın oyuncularındaki gibi elde ettiği başarı ve güçte bir erkeğin etkisi aranmıştır. Oysaki Hürrem Erman, Sezin sayesinde sinemada güç ve başarıya sahip olmuştur.

Vurun Kahpeye (Ömer Lütfi Akad, 1949) filminde oynadığı Aliye öğretmen rolü, Sezer Sezin'e Ömer Lütfi Akad ve Ağâh Özgüç'ün ifadesiyle yıldızlık yolunu açar (aktaran Kara, 2013, s. 7, Özgüç, 2008, s. 55, Akad, 2004, s. 91). Sezin, yıldızlığın kendisi için önemli olmadığını söylese de yıldız olmanın “parlak bir şey” olduğunu ifade eder (aktaran Kara, 2013, s. 13). Oyuncunun “parlak bir şey”den kastının, göz önünde olma ve tanınma olduğu düşünülür.

Jenerikte isminin ilk yazılışı, hikâyenin canlandığı Aliye karakterinin üzerine kurulu olması ve afişte isminin en üstte yazılmasından *Vurun Kahpeye* filminin başrol oyuncusu, yıldızının Sezer Sezin'dir. Açılış jeneriğindeki “bu film İstiklal harbinde şehid düşen Türk kadınının ruhuna ithaf edilmiştir” ve “Vurun Kahpeye Milli roman Halide Edip Adivar” cümlelerinden filmin milli duygulara hitap edeceği anlaşılır. Filmde Sezin'in canlandığı Aliye öğretmen karakteri aseküel, vazifeperver ve vatansever kısaca tam bir cumhuriyet kadınıdır. Aliye karakteri, Fatmagül Berktaş'ın cumhuriyet erkeğinin yeni kadın imgelemine açıklayan “ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen başkaları için yaşan bir varlık” (Berktaş, 1998, s. 2) tanımına uyar. Ayrıca Aliye'nin öğretmen oluşu da Eren Yüksel'in açıkladığı üzere Cumhuriyetin ilk yıllarında kadınların kamusal alanda annelik rollerinin devamı olan hemşirelik, öğretmenlik gibi mesleklerde görev almalarının teşvik edilmesindeki nedenle bağdaşır. Bu rol ve görev, kadınlara

milliyetçi ideoloji doğrultusunda kimlik kazandırma projesinin bir parçasıdır. Kadınlara verilen bu rol ve mesleklerle tüm toplumun annesi olma görevini yüklenir (Yüksel, 2006, s. 25). Tıpkı Aliye öğretmen gibi. Aliye, filmin açılışında dillendirdiği “toprağımız toprağım, eviniz evim burası için, bu diyarın çocukları için bir ana bir ışık olucam ve hiçbir şeyden korkmayacağım vallahi ve billahi” cümleleriyle bu görevi üstlenir..

Deniz Kandiyoti'ye göre cumhuriyetin ilk yıllarında kadınların kamusal yaşama girebilmeleri cinsiyetsiz bir kimlikle hatta belli ölçüde erkek kimliğine bürünerek sağlanır. Kadınların kamusal hayata katılımı ancak saygınlıklarını koruyarak ve erkeklere kendilerini cinsel nesne olarak sunmama yönünde verdikleri işaretlerle mümkündür. Bunun için kadınlar, peçelerini çıkarıp, koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüzleri, başka ifadeyle yeni zırhlarıyla kamusal hayata katılırlar (Kandiyoti, 2001, s. 196). Tüm cinselliğinden arındırılmış vatansever yurttaş-kadının toplumsal alanda yer alması, ancak cinsiyetsizleşmiş halleriyle mümkün görülür (Yeğenoğlu, 2003, s. 174). Kandiyoti'ye göre Halide Edip Adivar'ın bu dönemdeki romanlarındaki, milli davada siyasi eylemci olarak yer alan kadın kahramanlar, kadınların özenmesi gereken birer imaj olarak kurgulanır (aktaran Yeğenoğlu, 2003, s. 173). Filmde Aliye öğretmenin kostümlerinden, yürüyüşüne, jest ve mimiklerinden üzerinde sıkça gördüğümüz trençkota kadar askeri ve cinsiyetsiz bir edası olmasına rağmen filmin ilk çeyreğinden sonra sürekli güzelliğine vurgu yapılır. Aliye'nin güzelliğine yapılan bu vurgu, dişiliğinin konuşulması, filmin sonunda onu linç etme gerekçesi olarak gösterilir. Çünkü o, dişiliğini kullanarak erkekleri yoldan çıkararak biridir o yüzden linç edilmeyi hak eder.

Filmde Tosun (Kemal Tanrıöver) ile karşılıklı sahneleri dışında erkeksi olan Aliye, Tosun'un karşısında dişiliğini gösterir, vedalaşırken öpüşürler. Filmin 1964 yılındaki yeniden çekiminde Aliye öğretmen karakterini Hülya Koçyiğit canlandırır. Bu filmdeki Aliye, sevdiği adamın karşısında daha kırılgandır ve vedalaşma sahnesinde sevdiği adamla öpüşmez. Koçyiğit'in jest ve mimikleri Sezer'in aksine daha yumuşaktır. İlk filme göre teknik, özellikle ışık daha doğru kullanıldığından görüntüler daha nettir. Bu nedenle Koçyiğit'in yüz ifadesi daha net görülür. Fuat – ilk filmde karakterin adı Tosun'dur- (Ahmet Mekin) ile ilk karşılaşmasında Aliye'yi Hacı Fettah'ın (Ali Şen) elinden kurtarır. Bu sahnede Koçyiğit, erkeğin korumasına muhtaç, kırılgan bir genç kız profili çizerken Sezin'in canlandığı Aliye'nin sevdiği erkek Tosun ile ilk karşılaşması, çocuklarla sokakta marş söylerken gerçekleşir. Linçten önce kalabalığa dönen Sezin sitemkâr konuşurken Koçyiğit yalvararak konuşur. Fuat linçten dolayı ölen Aliye'ye “körpecik varlığınla kadınlarımıza, analarımıza önder oldun” der. Bu cümleler Cumhuriyetin kuruluş dönemindeki kadına yüklenen bir kadının vatansever olması gerektiğini, bu sorumluluğu hatırlatır. İki filmde de fedakâr cumhuriyet kadını algısının altı çizilir. Sezin'in erkek kadın imajının temelini bu filmde atıldığı düşünülür.

Sezer Sezin, *Vurun Kahpeye* filminden sonra Philippe Soupee'den bir teklif alır. Soupee, Sezin'i Paris'e davet eder ve eğer kendisiyle Paris'e giderse onu Marie Bell'in gençliği olarak tanıtacağını söyler. Teklifi, Hürrem Erman'ın karşı çıkması nedeniyle reddeder. Sezin'in *Vurun Kahpeye* filminden sonra aldığı bir diğer teklif de Edinburg Film Festivali'ndendir. Filmi izleyen komite, gönderdikleri mektupta filmin konusu ve rejisi ile ilgilenmediklerini fakat filmdeki kadın oyuncuyu hem tip hem oyun olarak çok beğendiklerini ve Londra'ya davet ettiklerini ifade ederler.

Sezin, hem Hürrem Erman'ın gitmesini istememesi hem de yeni film projelerinden dolayı aldığı bu teklife de olumlu cevap vermez (aktaran Kır a , 2008, s. 52). Sezin'in bu hikâyesinden iki önemli sonuç çıkarılır. İlki yurt dışından gelen teklifin nedeninin güzelliği ve perdedeki imajı değil, yüzünün karakteristik özelliği ve oyunculuk performansı olmasıdır. Diğeri de yurt dışından gelen teklifi birlikte olduğu erkeğin rızasının olmamasından dolayı reddetmesidir. Baskın ve ne istediğini bilen bir karakter olarak tanımlanan Sezin'in, kariyerindeki önemli iki firsatı, birlikte olduğu erkeğin onayını al(a)mamasından dolayı reddetmesi oldukça anlamlıdır. Böylece oyuncu, uluslararası alana  ıkma Şansını da kaçırır.

Vurun Kahpeye'nin baŐarisından sonra Erman Kardeşler Film yeni bir proje arayışına girer. Bu arayış sonucunda *Lüküs Hayat* (Ömer Lütfi Akad, 1950) ve *Allah Kerim* (Semih Evin, 1950) filmleri çekilir.  evrilen bu filmler kendinden önceki filmlerden daha az başarı elde etse de Sezer Sezin'in sinemadaki yükselişine katkı sağlar. Erman Kardeşler Film, *Damga* filmiyle elde ettikleri başarının devamı için tekrar melodrama yönelir, *Tahir ile Zühre* (Ömer Lütfi Akad, 1952) ve *Arzu ile Kamber*'i (Ömer Lütfi Akad, 1952)  ekerler. Bu filmlerin en önemli özelliği *Allah Kerim* ile başlayan Sezer Sezin-Kenan Artun sinema partnerliğinin devam etmesidir. İkili arasındaki sinema partnerliği, duygusal beraberlik ile devam eder. Sezin'in bu beraberliği, hem iş hem de duygusal ilişki içinde olduğu Hürrem Erman ile bağlarını koparır (Kır a , 2008, s. 71). Bu ayrılık sonrasında, Erman Kardeşler Film'deki ortaklığının yazı değil, söz üzerine kurulu oluşundan dolayı Őirketteki payını da alamadan ayrılmasına neden olur. Sezin, annesinin bu sözlü ortaklığa karşı olduğunu, Erman'a güvenmemesi gerektiğini söylediğini ancak kendisinin "Hürrem benim paramı asla yemez" diyerek annesine karşı çıktığını ifade eder (Evren, 2011, s. 107).

Sezin de ilerleyen bölümlerdeki diğer kadın oyuncular gibi annesi ve hayatındaki erkek arasında kaldığında tercihini sevgilisinden yana kullanır. Oyuncunun sergilediği, ne istediğini bilen, kararlı ve baskın karakterin yanında hayatındaki erkeğin görüşlerine önem veren, vereceği kararlarda onun belirleyici olmasına izin veren biri olduğu görülür.

Hürrem Erman aralarındaki duygusal ilişkinin bitmesi üzerine Sezer Sezin'in bazı iş anlaşmalarını engeller. Ömer Lütfi Akad, *Kanun Namına* filminin ana karakterini kadın kahraman üzerine kurar ve Sezer Sezin ile çalışmayı ister. Fakat Erman'ın, iş ilişkilerini kullanarak Sezin'in filmde oynamasını engellemesi üzerine Akad, filmi erkek kahraman üzerine kurar (Kıraç, 2008, s. 77). Sezin, Erman Kardeşler Film'den ayrıldıktan sonra Duru Film'in *Kaçak* (Şadan Kamil, 1954) filminde oynar. Burçak Evren'e göre bu filmde oynadığı dişi rolle öpüşüp, yatağa girip sevişenin "kötü kadın", sevişip öpüşmeyenlerin "iyi kadın" olarak keskin çizgilerle ayırt edildiği bir dönemde Sezer Sezin, fark edilmese de bu çizgilerin dışına çıkar. Milli ve halk kahramanlarını canlandıran bir oyuncunun şöhretinin zirvesindeyken filmlerde sevişip, öpüşmesi büyük risk taşısa da o, bu riski alır (Evren, 2011, s. 112) ve başarılı olur.

Kaçak'tan sonra Duru Film'e ortak olan Sezer Sezin yine kendi seçtiği, milli duyguları barındıran *Dağları Bekleyen Kız*'da (Atıf Yılmaz, 1955) dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın rolünde oynar. Dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın rollerindeki başarısı ona *Fosforlu Cevriye* (Aydın Arakon, 1959) filmi teklifini getirir fakat şirket ile aralarındaki anlaşmazlıklar yüzünden Sezin, filmde oynamaktan vazgeçer (Evren, 2011, s. 122), rol, Neriman Köksal'a verilir.

Köksal'ın oynadığı bu rol tıpkı Sezin'de olduğu gibi onu da ileriki yıllarda takip eder. Fosforlu Cevriye'yi daha sonra Türkan Şoray yeniden canlandırır. Dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın tipini, Belgin Doruk da *Gece Kuşu* (Hulki Saner, 1960) filminde canlandırır. Fakat bu tipin arkasında yine Doruk ile özdeşleşecek “küçük hanımlık” vardır.

Sezer Sezin, Türk sinema tarihinde erkekleşmiş kadın tipini, *Meyhanecinin Kızı* (Ömer Lütfi Akad, 1958) filminde de canlandırmaya devam eder ve *Şoför Nebahat* (Metin Erksan, 1960) ile bu tip, Sezin'in ismiyle tescillenir. Burçak Evren'e göre babası, oğlu olmadığı için onu erkek çocuğu gibi büyütür (Evren, 2011, s. 20-22). Bu yetiştirme şeklinin ileriki yıllarda onun kavgalardan kaçmayan “erkek gibi kadın”, dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın¹⁰³ imajına katkıda bulunduğu düşünülür.

Elizabeth Cowie'ye göre kadınların imajlarının incelenmesi, toplumdaki kadınların, kendileri için biçilmiş özel, yasal, yönetsel, eğitimsel ve ekonomik tanımlarla kimlik kazanan ve erkekler için biçilmiş tanımlar karşısında ayırım teşkil eden özel bir kategori oluşturmaları konumunda ortaya çıkar. İmaj, diğer imajlardan gelen unsurlarla beslenir ve kültürde yer alan kavramları, mefhumları, mitleri ve benzerleri kullanır. Fakat imajlar sadece yansıtmaz, bunları yeniden üretirken

¹⁰³ Fetay Soykan *Türk Sinemasında Kadın* isimli çalışmasında özellikle altmışlarda perdede sıkça görülen dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadınları “dişi lumpenler” olarak tanımlar. Soykan'ın çalışmasında “dişi lumpenler” olarak tanımladığı perdedeki erkekleşmiş kadınlarla ilgili çelişkiye kaldığı görülür. Yazar ilk olarak, lumpen kadın filmlerini, sosyal, kültürel, dinsel ve cinsel açılardan düzene tamamen aykırı filmler olarak görürken daha sonra toplumun kültürel değerlerine aykırı bu tiplerin filmlerde değerlere uyumlu biçime dönüştürüldüğünü ifade eder. Ayrıca yazar, bu tür filmlerin kapalı ve tutucu bir toplum tarafından tutulmasını “us dışı bir çelişki” olarak değerlendirirken acı-mendil ıslatan kadınlardan küfürbaz-yumruk sallayan kadınların jest, tavır, giyim gibi biçimsel görünümüleriyle bir fetişe dönüşen dişi lumpenleri, geleneksel yapıya ilişkin önyargıların tartışılması gerekliliğinin bir göstergesi olarak ele alır (Soykan, 1993, s. 65-67).

reformeler ve yeni anlamlar da üretir (aktaran Biryıldız, 1993, s. 12-13). Anneke Smelik'in de ifade ettiği gibi sinema, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısaca cinsler arasındaki farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2006, s. 1). Türk sinemasında da birçok filmde ideal kadın ve erkek imajları oluşturulmaya çalışılır, kadının kadınlık görevlerinin ne olduğu ve ideal kadınlık halleri sunulur. Bu sunumda kültürel kodların etkisi de görülür. Şoför Nebahat gibi aykırı sayılabilecek örneklerde bile.

Şoför Nebahat film serisinin altmışlar Türkiye'sinin ekonomik yapısını gösterdiği için oldukça önemlidir. Elliler, sanayiinin ilerlediği, iç göç ve buna bağlı olarak kentleşmenin yükselişe geçtiği; altmışlar ise liberal ekonominin önem kazandığı, tüketime yönelik bir kültürün olduğu yıllardır. Esra Biryıldız'a göre altmışlarda yapılan filmlerde, iki kadın tipi imajı gösterilir: erkeksi ve hanım hanımcık. Erkeksi kadın tipi ilk başta erkek egemen toplum yapısına bir karşı çıkış gibi görünse de aslında her iki tipliklemeyle yaratılmak istenen, dönemin siyasal, ekonomik ve ideolojik yapısına paralel, geleneksel ataerkillik yapısından bağımsız değildir. Çünkü film anlatıları gizli, bastırılmış bir içeriği simgeler, bu içerik kişisel bilinçaltı değil, ataerkilliğin bilinçaltıdır (Biryıldız, 1993, s. 14).

Nebahat, babası öldükten sonra çalışmak zorunda kalmıştır, toplumda erkek işi olarak kabul görülen şoförlüğü yapabilmek için erkekleşir. Filmde deri ceket giyer, sigara içer, kavga eder, argo konuşur, meyhaneye giderek bir kadının nasıl erkekleştiği gösterilir. Fakat deri ceketin altına giydiği etek ve topuklu ayakkabıyla kadın oluşu yansıtılmaz. Şoförlük, hemşirelik, öğretmenlik gibi kadın mesleği olarak

görülmendiğinden mahallede bu işi yaptığı için yadırganır, dışlanır. Bu erkekleşmiş hali ona evinin kadını olma fırsatını veren Bülent'e kadar devam eder. Bülent ile karşılaştıktan sonra tekrar kadınlığına geri döner. Onu ve ailesini dışlayan mahalle tekrar onu kabul eder. Dilek Doltaş'ın da ifade ettiği gibi Türkiye'de aile alternatifsiz bir kurumdur. Ekonomik işlevini yitirse de tüm sevgi ve üremeye dayalı işlev ve ilişkilerin halen yayın şekilde sadece bu kurum içinde gerçekleştirilebileceğine inanılır. Bu nedenle bir kişinin özellikle de kadının aile dışında kendine bir kimlik, bir hayat arayışı zordur (Doltaş, 1992, s. 63). Birçok Türk filminde aile kurma, kadın için ulaşılması gereken en büyük hedef olarak gösterilir. Nebahat de "erkeksiz kaldığı için" –babası ölür ve evi geçindirmek zorunda kalır- çalışma hayatına girmiştir, yeni bir erkekle –evleneceği erkek Bülent- karşılaştığında tekrar asıl rolüne, kadınlığa geri döner, çalışmayı bırakır. Filmde kadının çalışması ancak erkeksiz kalınca yapılan bir eylem olarak gösterilir, serinin devamında eşinden boşanıp, erkeksiz kalan Nebahat tekrar çalışmaya başlar. Türk filmlerin çoğunda erkeğe aileyi koruyan ve geçindiren rolü verilirken, kadına tüketen ve korunan rolü verilir.

Şoför Nebahat ismi ilerleyen yıllarda, hatta ölümünde bile oyuncuyu takip eder.¹⁰⁴ *Şoför Nebahat*'tan sonra oynadığı birçok filmde (*Dişi Kurt*, *Rüzgâr Zehra*) yine dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın rollerini oynar. Farklı rollerde birçok filmde oynamasına rağmen bu rol, Sezer Sezin'in filmografisinde önemli bir yer tutar. Şoför Nebahat tipini 1970 yılında Fatma Girik tekrar canlandırır. Filmde Nebahat'a sorulan kadından şoför olur mu sorusuna keyif için olunca ayıp değil,

¹⁰⁴ Oyuncunun ölümü ile ilgili haberlerin büyük çoğunluğunda "Şoför Nebahat öldü", "Şoför Nebahat'i canlandıran Sezer Sezin hayatını kaybetti" gibi başlıklarla oyuncunun canlandığı Şoför Nebahat karakterine vurgu yapılır.

ekmek parası için mi ayıp cevabını kim verir. İki filmde de “namusuyla para kazanmanın” altı çizilir. İki filmde de Bülent/Kenan’ın sevgilisi, Nebahat için kadın mı erkek mi belli değil cümlesini kurar çünkü Nebahat’ın/Nebahat’lerin giyimi, konuşması ve davranışı kadınsı değildir. İkinci filmde Nebahat, cinsiyetine uygun davranmadığı için onu eleştiren ve “kadın mısın sen” diyen Dicle’ye –Kenan’ın sevgilisine? “Sen erkekleri ayartmayı kadınlık sanıyorsun” der, dişiliğini erkekler üzerinden kullandığı için bu sefer de Nebahat onu eleştirir.

Sezer Sezin’in filmografisinde önemli bir yere sahip olan *Üç Tekerlekli Bisiklet*’te (Ömer Lütfi Akad, 1962) başrol Ayhan Işık’tır. Çünkü jenerikte ve afişte ismi ilk yazılan kişi Işık’tır. Filmde kahvenin önünden geçen dul kadınlara laf atan erkeklerle toplumda dul, erkeksiz olmanın “zorlukları” gösterilir. Filmde dört yıldır İzmir’e çalışmaya gidip haber alamadığı kocasını bekleyen Diyarbakırlı Hacer’in kanunun kaçağı Ali ile olan ilişkisi anlatılır. Çamaşır yıkayarak geçimini sağlayan Hacer, Ali ile bastırıldığı duygularını açığa çıkarır, üstünü örtmek zorunda kaldığı dişiliğini yeniden keşfeder. Ali’yi arzular, onunla birlikte olur, Ali de ona sarkıntılık edenleri döver, kaçak olmasına rağmen Hacer’in arkasında durur, onu savunur. Kocası geldikten sonra Ali’ye kocam sensin der ve yakalanmasına rağmen onun arkasında gider. Bu filmde Sezin, erkeksizken erkekleşen farklı bir kadın tipini canlandırır. Davranışları maço olmasa da evi geçindirdiği için, tek başına ayakta kalmak için dişiliğini örter. Fakat hayatına giren Ali ile tekrar kadınlığını keşfeder, tıpkı *Şoför Nebahat*’ta olduğu gibi.

Sezer Sezin’in canlandığı Şoför Nebahat ve Hacer, ülkedeki sanayileşme ve kentleşme olgularının etkisinde değişen üretim ilişkilerini göstermesi ve bu

dönemdeki kadın algısını yansıtmaları açısından önemlidir, Diyarbakırlı Hacer, çamaşır yıkayarak geçinirken, Nebahat de babasından kalan arabayla taksicilik yapar. Her iki karakter de evin idaresini üstelenip toplumun kadına karşı bakış açısına direnç gösterir. Hacer, kadına atfedilen bir iş, çamaşırcılık yaparken Nebahat, erkek işi olarak kabul gören taksicidir. Nebahat erkek işi yaptığı için kınanırken, Hacer de dul/erkeksiz bir kadın olduğunda toplumda tacize uğrarlar. Bunlara rağmen iki kadın da karşılıklarına bir erkek çıkana kadar bir şekilde ayakta kalırlar. Nebahat, evinin kadını, kendi arabasının şoförü olma hakkını veren Bülent/Kenan ile tekrar toplumsal koda uygun kadına dönüşürken Hacer ise kocası yerine sevdiği adamı seçer ve onun arkasından gider.

Mesut Kara'ya göre Sezer Sezin, Türk sinemasının “ilk ve gerçek” yıldızıdır. Cahide Sonku'nun tiyatrocular döneminde sinemaya başladığını ve o dönemdeki filmlerin ve oyuncuların performanslarının tiyatroya oluşturan dolaylı Sonku'yu tiyatrocular döneminin yıldızı, Sezin'i ise sinemacılar döneminin yıldızı olarak kabul eder (Kara, 2013, s. 3-4). Rıza Kıracı'ya göre de Sezer Sezin'in başrol oynamaya başlamasıyla yeni bir yıldız kadın oyuncu tipi Türk Sineması'na girer. Kıracı'nın yeni bir yıldız kadın oyuncu tipi olarak kastettiği, kusursuz bir güzelliği, dişiliği olmayan ama başarılı ve kendine has bir çekiciliği ve oyunculuğu olan oyunculudur (Kıracı, 2008, s. 51). Başka ifadeyle Sezin, kadın sinema yıldızlarında aranan iki temel özelliğe sahip değildir: Güzellik ve dişilik. Bunun yanında yıldız oyunculara aranmayan bir özelliğe sahiptir: İyi oyunculuk.

Sezer Sezin ile ilgili yazıların çoğunun ortak özelliği, onu, sert mizaçlı, ne isteğini bilen, güçlü, başına buyruk, çok güzel olmamasına karşın karakteristik bir

yüze sahip, dominant bir karakter olarak tarif etmesidir. Bu tanımlamalarla ilgili şöyle bir saptama yapmak mümkündür: Bu tanımlamalar hem Sezin'in canlandığı dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın tipini neden iyi canlandığının göstergesi hem de bu rollerdeki başarısı için bulunan birer gerekçedir.

1.3.3.2. Belgin Doruk

1936 yılında Ankara'da doğan Belgin Doruk'un annesi Refet Hanım, hamile kaldığında kızının Greta Garbo'ya benzemesini isteyecek kadar Garbo hayranıdır. Refet Hanım Garbo'ya hayranlığı dışında resim yapan, şiir yazan kısaca sanata ilgisi olan bir kadındır (Kara, 2014, s. 26). Sanata karşı bu ilgisi kızının sinemaya başlamasında ve kariyerinde etkin rol oynamasına neden olur. Belgin Doruk, sinemaya *Yıldız* dergisinin 1951 yılında açtığı yıldız yarışmasında birinci seçilerek başlar. Doruk, Bican Usallı-Silan'a verdiği röportajda yarışma başvurusunu ailesinden gizli yaptığını, finalist olduğunu öğrendiklerinde babasının tüm karşı çıkmalarına rağmen annesinin desteğiyle katıldığını söyler. Yarışmayı kazandıktan sonra özellikle okul çevresinin ona "kötü yola düşmüş zavallı bir genç kız" gibi davranmaları onu üzse de annesi onu destekler ve okulu bırakıp (Usallı-Silan, 1995, s. 55, 57) sinemaya yönelir.

İlk film projesi *Çakırcalı Mehmet Efendi'nin Defilesi*'ni (1952), yarışmanın jüri üyesi, daha sonra annesinin tüm karşı çıkmalarına rağmen eşi olan Faruk Kenç ile gerçekleştirir. Bu filmden sonra yine Faruk Kenç'in yönetmenliğini yaptığı *Köroğlu* (1953) filminde oynar. Daha sonra başrolünü Ayhan Işık ile paylaştığı Ömer Lütfi Akad'ın *Öldüren Şehir* (1953) filminde şöhreti artar. Doruk, Bican Usallı-Silan'a 1953 yılında katıldığı güzellik yarışmasıyla şöhrete kavuştuğunu söyler.

Çünkü yarışmada ikinci seçilmesine rağmen halk onu yarışmanın birincisi olarak kabul eder (Usallı-Silan, 1995, s. 68). Dönemin sinema dergilerine baktığımızda bu konu ile ilgili çıkan haberler, oyuncunun yarışmaya katılıp, ikinci olmasının şöhretini zedelediği yönündedir.

Hafta dergisinin 26 Haziran 1953 tarihinde yayınlanan 196. sayısındaki “1953 Türkiye Güzellik Kraliçeliği” başlıklı haberde, 1953 yılında yapılan güzellik yarışmasında birinciliği Ayten Akyol’un, ikinciliği Belgin Doruk’un, üçüncülüğü de Ceylan Ece’nin kazandığı duyurulur. Haberin başında hoşça giden, hayranlık uyandıran şey olarak tarif edilen güzelliğin kıstaslarının belli olmamasına rağmen insanların güzel görme ve seçme isteğinden dolayı güzellik yarışmalarının düzenlendiği iddia edilir. Haberde favoriler arasında olmasına rağmen ikinci olan Belgin Doruk ile ilgili olarak *Yıldız* dergisinin düzenlendiği yarışmada birinci olup, üç sinema filminde rol oynadığı açıklanır. Derginin Akyol’u kapağına taşıdığı 198. sayısında “1953 İkinci Güzelimiz: Belgin Doruk, Matbaamızı Ziyaret Etti” başlığıyla Belgin Doruk, haberi yapılır. Tıpkı güzellik yarışmasıyla ilgili yapılan haberde olduğu gibi bu haberde de tesadüflerin önemli olduğunun altı çizilir. Arkadaşlarının ısrarıyla tesadüfen yarışmaya giren Doruk’un ikinci oluşunda, güzelliği kadar, halk tarafından tanınmış olmasının etkisi olduğu belirtilir.

Derginin diğer sayılarında Belgin Doruk’un güzellik yarışmasında kazandığı başarı ile ilgili birkaç haber daha yapılır. Dergide yayınlanan Puro Sabunlarının reklamlarında Doruk “Türkiye güzeli ve film yıldızı” olarak tanıtılır. Belgin Doruk, sinema ve güzellik yarışması ilişkisine uç bir örnektir. Çünkü ileriki yıllarda da görüleceği gibi güzellik yarışmaları sinemayı desteklemiştir, sinema, güzellik

yarışmalarını değil. Sadece Doruk örneğinde sinemanın güzellik yarışmalarını desteklediği görölr. Bunun nedeni yapıldığı ilk tarihten itibaren güzellik yarışmalarına katılımın düşük olmasıdır. Doruk'un bir film "yıldız"ı olarak güzellik yarışmasına katılmasının temelinde bu yarışmalara katılımı artıracakđı düşüncesi yatar.

Belgin Doruk, yarışmalar sayesinde kendisine evlenme tekliflerinin yağdığını, annesinin işini bırakmamak koşuluyla birine evet demesini istediğini anlatır. Teklifler arasında kendisinden 27 yaş büyük Faruk Kenç'e evet dediğini annesine söylediğinde annesi karşı çıkar, 18 yaşına girdiği gün ondan gizlice evlenir. Bu evlilikle lüks yaşamaya başlasa da bu yaşam tarzı, Kenç'in üzerinde tahakküm kurmasını, tüm hayatını organize etmesini beraberinde getirir. Kenç'in işleri bozulunca, yaşanan lüks hayatın sürdürölmesi için Doruk daha çok çalışır, çalıştırılır (Usallı-Silan, 1995, s. 71-7 81). Kariyerinin ilk yıllarında 1956 yılında anne olan oyuncunun hamilelik sürecinde aldığı kilolar, onda takıntı haline gelir ve zayıflama ilaçlarına başlar. Belgin Doruk'un kilolarını sorun etme ve bunun için ilaç kullanma nedeni dergilerin sürekli ölçüsünü verdiği ideal kadına uymaması ve yıldız olmak için güzel olmanın şart olduğu algısıdır. Bican Uusallı-Silan'a göre oyuncuya zayıflama ilaçlarını annesi verir (Usallı-Silan, 1995, s. 79Annesi kadınlık, güzellik ve zayıflık arasında kurduğu ilişki ile kızının sürekli zayıflaması gerektiğini telkin ederken kızının çalışma zorunluluğundan dolayı yerine getiremediği annelik görevini o yerine üstlenir, torunu Gül ve Aydın'ı o büyütür.

Belgin Doruk'un filmografisine baktığımızda 1954-58 yılları arasında masum yüzlü kenar mahalle kızlarını canlandırdığı, Göksel Arsoy ile beraber oynadığı

Samanyolu (Nevzat Pesen, 1959) filminin kariyerinde önemli bir dönüm noktası olduğu görülür. Bu filminden sonra Doruk-Arsoy sevilen ve talep edilen sinema çifti olurlar (Özgüç, 2008, s. 102). Doruk'a yıldızlık yolunu *Küçük Hanımefendi*¹⁰⁵ (Nejat Saydam, 1961) filminin açtığı düşünülür. *Küçük Hanımefendi* ile elde edilen başarı *Küçük Hanımefendi Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962), *Küçük Hanımefendi'nin Şoförü* (Nejat Saydam, 1962), *Küçük Hanımefendi'nin Kısmeti* (Nejat Saydam, 1962) serisini getirir. Agâh Özgüç'e göre Doruk, Küçük Hanımefendi serisi ile altmışların ilk yıllarında Fatma Girik, Türkan Şoray ve Leyla Sayar ile birlikte Türk sinemasının dört ünlü yıldızından biri olur (Özgüç, 2008, s. 103). Filmlerin yapımcısı o dönem birlikte olduğu Özdemir Birsal'dir. Gerek oynadığı rollerde gerekse perde dışındaki imajında kentli, burjuva kadını temsil ettiği için küçük hanımefendilik kendisine uyar ve halk tarafından benimsenir.

Küçük Hanımefendi serisinden önce Belgin Doruk o yıllarda seyirci tarafından ilgili gösterilen dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın tipini *Gece Kuşu* (Hulki Saner, 1960) filmde canlandırır. Filmde zengin, köşkte oturan, dadiyla büyüyen, piyano çalan, araba kullanan, küçük hanım diye seslenilen Nesrin, mutsuzdur. Sürekli çocukluk aşkı Ali'nin ıslakla çaldığı meledoyu –Hatırla Sevgili- piyano ile çalar. Benzin almak için gittiği istasyonda Ali ile karşılaşır, ona ilgisini gösterir fakat Ali, istasyona gelen dişi erkek/erkekleşmiş kadın/erkeksi kadın Konforlu Melahat ilgi gösterir. Çünkü Ali'ye göre Nesrin sosyetik kızdır ve herkes dengi dengine olmalıdır. Başka ifadeyle Ali aralarındaki sosyal sınıfın farkındadır. Bunun üzerine Nesrin Argo Lugati'ndan argoyu, jiu jitsu'yi kitabından da dövüşmeyi öğrenerek Ali ile aralarındaki sosyal ve ekonomik farkı eşitlemeye çalışır. Bu eşitleme Nesrin'in

¹⁰⁵ 1970 yılında film tekrar çekilir, bu sefer başrolde Hülya Koçyiğit vardır.

Alileşmesiyle/erkekleşmesiyle olur. Nesrin, Ali'nin sürekli gittiği meyhaneyi öğrenmesi üzerine eteğin üzerine deri ceket ve kasket takarak meyhaneye gider, Ali'nin ilgisini çeker. Kendisini Gececi Nesrin/Gece Kuşu olarak tanıtır, Ali ile aşk yaşamaya başlar. Nesrin'in erkekleşmesi yaşam zorluğundan değil, sevdiği erkeğin ilgisini çekmek içindir ve bu konuda da başarılı olur. Babası Nesrin'i iş yerindeki müdürü ile evlendirmek ister, müdürün dolandırıcı olduğunu ortaya çıkaran Ali'nin arkadaşı Apti sayesinde mutlu sona kavuşulur. Filmde iyilik ve dürüstlük aradaki sosyal ve ekonomik sınıf farklılığını eşitler. Bu eşitlenmeyle Nesrin tekrar küçük hanımefendileşir. Filmin final sahnesi *Üç Arkadaş* filmindeki final sahnesine benzer, Ali, Nesrin ve Apti kolkola yürüyüp, şarkı söyleyerek uzaklaşırlar.



Görsel-8: *Gece Kuşu* filminden



Görsel-9: *Üç Arkadaş* filminden

Küçük Hanımefendi film serisinin sadece ilk filmi *Küçük Hanımefendi*'nin (Nejat Saydam, 1961) başrolü Belgin Doruk'tur, bu film dışında serinin diğer filmlerinin gerek jeneriğinde gerekse de afişlerinde ilk olarak Ayhan Işık'ın ismi yazılmıştır. İlk filmde Işık'ın filmin afiş ve jeneriğinde ikinci planda olmasının nedeninin ilk filmde Işık'ın Hollywood'dan hayal kırıklığı ile dönmesi ve eski yerini

tekrar almak için bazı kurallarından feragat etmesi olduğu düşünülür. Filmden sonra gücünü tekrar kazanan oyuncu, eski kurallarını yeniden uygular. Başka ifadeyle Doruk'un filmde Işık ile beraber oynama teklifi, Işık'a eski şöhretini kazanması için bir yol açar.

Küçük Hanımefendi filminde babasının ölümünden sonra borçlarını ödemeyen Ömer'e üvey annesinden şiddet gören Neriman ile evlenmesi teklif edilir, Ömer başta para için evliliği “böyle bir şeyi kabul etmem, beni satmak istiyorsunuz” diyerek reddetse de daha sonra kabul eder. Ömer'in teklifi kabul etmesinde annesinin “senin gibi hayatı lüks içinde geçmiş bir adam, çok az bir aylıkla başkalarının yanında çalışarak yaşayamaz” sözlerinin etkisi vardır. Avukat, Neriman'ın servetini üvey annesinden kurtarmak için evlenmesini iyi niyetli bir çaba olarak gösterse de asıl olan Ömer, Neriman ile evlenerek iflastan kurtulur. Başka ifadeyle Neriman, Ömer'i kurtarır.

Filmden ilk görüşte âşık olduğu Ömer'in onu beğenmemesine üzülen Neriman onun için güzelleşmeye değişime karar verir. Serinin ilk filmi bir *pygmalion* hikâyesidir. Değişim ve güzellik İstanbul'da gerçekleşir. Dönemin anlayışına uygun olarak filmde, bir kadının tüketimle güzelleşebileceğinin altı çizilir. Küçük hanımefendi tipi, ülkenin kırkların ikinci yarısında başlayıp altmışlarda doruk noktasına ulaşan özel sermaye ile zenginleşen kesiminin temsilidir. Türkiye'de çok partili hayata geçiş ve Demokrat Parti'nin (DP) iktidara gelmesiyle başlayan dönemde “her mahalleye bir milyoner” ve “küçük Amerika” sloganları uzun süre “harp ekonomisinde” olan bir toplumda hatırı sayılır bir destek görmüş, toplumdaki

birçok kişinin arzularını dile getirir. DP'nin uyguladığı liberal ekonomi ve özel girişimi destekleme politikası sonucunda tüm toplum olmasa da belli bir kesim zenginleşir (Bali, 2007, s. 23-25). Zenginleşen bu kesim sinemada fabrikatörlerle temsil edilirken, bu fabrikatörlerin kızları da küçük hanımefendilerdir. Fatih Özgüven'e göre Belgin Doruk, küçük hanımefendi tipiyle Keriman Nadir'in saf temiz kızlarıyla DP burjuvazisinin şımarıklığını bağdaştıran ilk yıldızdır (Özgüven, 1982). Başka ifadeyle Doruk yıldızlığa küçük hanımlılıkla kavuşur.

Küçük Hanımefendi'nin Şoförü (Nejat Saydam, 1962) filminde Neriman'ın babasının zenginliği sonradan elde ettiğini kızının şoförüyle evlenmesine rıza göstermediğinde karısının ona hatırlatmasıyla öğreniriz. Neriman'ın yaşam biçiminin tamamen tüketime yönelik olması –çünkü kendisi çalışmamaktadır- dönemin atmosferi yansıtması açısından önemlidir. Toplumun sadece bir kesiminin hızla zenginleştiği bir dönemde *Küçük Hanımefendi* film serisinin halk tarafından beğenilmesinin nedeni, Neriman'ın sosyal statüsüne bakmaksızın aşkı bulması, başka ifadeyle sınıfsal geçişi göstermesidir. Babasının sonradan zengin oluşu, şoförünün fakir olmasına rağmen –fakir değildir, arkadaşıyla girdiği bir iddia sonucunda kendisini fakir göstermek zorunda kalmıştır- ona âşık olup, evlenmesi bu sınıfsal geçişi gösterme konusunda bir umut vaat ettiğinden halkın küçük hanım ve babasıyla özdeşleşmesini olanaklı kılar.

Belgin Doruk seri boyunca izole edilmiş bir hayatta, gösterişli kıyafetler içinde şık, narin biraz da şımarık bir genç kız olarak gösterilir. Fakat bu küstah ve narinliği sevdiği adam karşısında değişir. Zengin ve şımarık kız, aradığı erkeği bulduğunda,

uysallaşır, evcilleşir, ehlileşir. Bu uysallaşma sevdiği erkek karşısında diz çöküp, onu sevdiğini söylemesiyle (*Küçük Hanımın Şoförü*, 1961) gösterilir. Tıpkı *Gece Kuşu* filmindeki Nesrin gibi.

Serinin bir sonraki film olan *Küçük Hanımefendinin Kısmeti*'nde (1962) Belgin Doruk bu sefer erkek rolündedir. Kız olduğunu babasından saklayan Nermi/Neriman'ın hikâyesi anlatılır. Babası bir erkek olarak anormal gördüğü oğlunu güçlenmesi için spor öğretmeni tutmasıyla Neriman ve Ömer'in hikayesi başlar. Nermi erkek olmaktan Ömer'i (Ayhan Işık) gördükten sonra şikayet etmeye başlar çünkü Ömer'e aşık olur. Filmin ilginç bir noktası kadınlık ve erkeklik, cesaret-korkaklık, tüy-tüysüzlük üzerinden anlatılırken "ey kıskançlık, senin adın kadındır, kadın" denilerek kadına atfedilen özellikler sıralanır. Ayrıca bir erkeğin güçlü, cesur olması gerektiğinin film boyunca altı çizilir. Neriman annesinin yanına gider, kadınlığına kavuşmasında ilk işi Vakko'dan alışveriş yapmaktır, kısaca küçük hanımefendi kimliğine tekrar bürünür; lüks ürün tüketen bir tüketici haline gelir. Belgin Doruk, oynadığı küçük hanımefendi rolleriyle Türk sinemasının hanımefendisi olarak kabul görür. Bu kabulde gerek oynadığı roller gerekse imajındaki cinsellikten uzak oluşu yatar.

1961 yılının Belgin Doruk için ona yıldızlık yolunu açmasının yanı sıra bir diğer önemi de Faruk Kenç'den boşanıp, Özdemir Birselle evlenmesidir. Belgin Doruk-Faruk Kenç evliliğinin bitiş nedeni Kenç'in evliliği boyunca Doruk'un üzerinde kurduğu tahakküm ve işleri bozulduktan sonra lüks hayattan vazgeçme yerine, bu hayatı sürdürebilmek için oyuncuyu sürekli çalıştırmasıdır. Şöhretinin zirvesinde olduğu, evliliğinin çıkmaza girdiği bir dönemde Özdemir Birselle

tanışması, Kenç ile olan evliliğini bitirmesini hızlandırır. Fakat Birsal ile yapmış olduğu evliliğin Kenç'inkinden pek bir farkı yoktur. İki evliliğinde de istediği mutluluğa kavuşamadığını, yaptığı röportajlarda dile getirir. Özel hayatındaki mutsuzluğuna aldığı zayıflama ilaçlarının yan etkileri sonucunda bağımlı hale gelmesi de eklenince kariyerinde düşüş başlar. Perdenin yıldızlarının sahneye çıkma modasına uyan Belgin Doruk, sahneye çıktığı gece, şuurunu kaybedip, kendinden geçer. Aldığı ilaçların yan etkileri kendisini gösterir. Hastalığı için bir tedavi yöntemi bulunamayınca akıl hastanesine yatırılır (Usallı-Silan, 1995, s. 111, 113). Bu olay yıldızlığının parıltısını düşürür. Parıltısı, hızla kilo alması, eşinin iflası, Türkan Şoray'ın, Fatma Girik'in, Filiz Akın'ın ve Hülya Koçyiğit'in sinemadaki şöhretlerinin artmasıyla iyice azalır.

Ölümünden önce Bican Usallı-Silan'a verdiği röportajda görüntülenmek istememe nedeni insanların hayallerindeki Belgin Doruk'u öldürüp, yenisini göstermeyi istememesi olarak açıklar. İkna edildikten sonra objektife poz verirken Belgin Doruk yine imajına uygun pozlar vermeye özen gösterir (Usallı-Silan, 1995, s. 10). Çünkü yanağındaki beni, dışa fönlü saçları, puantiyeli kıyafetleriyle Yeşilçam'ın küçük hanımefendisi olarak hafızalarda kalmak ister. Doruk'un istediği olur çünkü seksen üç filmde oynamasına¹⁰⁶ rağmen toplumda hep küçük hanım tipi ile akıllarda yer edinir.

1.3.3.3. Muhterem Nur

Muhterem Nur'un sinemaya girişi birçok kadın oyuncu gibi tesadüf eseridir. Bazı kaynaklarda gazetede gördüğü "artist aranıyor" ilanına başvurmak için

¹⁰⁶ Belgin Doruk'un filografisi için bkz. Ek-1.

Beyoğlu'na gittiği fakat istediği sonucu alamadan Beyoğlu'nda yürürken çocukluk arkadaşı, dönemin ünlü oyuncusu Üftade Kimi'yi gördüğü ve Nur'un oyunculuk serüveninin böylece başladığını yazar. İlk olarak film şirketinde hem çaycılık hem de figüranlık yapar. Kimi'den sonra oyuncuya yardım eden diğer bir kadın oyuncu da Cihan Işık'tır. Işık, Nur'u dönemin önemli kadın oyuncularından Suzan Yakar ile tanıştırır. Yakar, o dönemin ünlü yapımcısı Rutkay Yakar ile evlidir. Bu tanışıklık oyuncuya Halk Film'in üç yıllık kadrolu oyuncusu olma yolunu açar (Sekmeç, 2008, s. 122, Özgüç, 2008, s. 84). Kısaca oyuncu sinemaya kadın desteğiyle girer¹⁰⁷. Halk Film'e bağlı olarak başrolde figüranlığa kadar birçok filmde yer alır.

Cihan Işık, Muhterem Nur'un sinemada yer edinmesini sağlamada oldukça önemli rol oynar. Işık kurduğu ilişkilerle Nur'un sinema sektöründe tanınmasını sağlar. Nur'a şöhret yolunu açan *Boş Beşik* (Baha Gelenbevi-1952) filminin başrolü için yapımcılar Işık'ı uygun görürken, yönetmen Baha Gelenbevi Nur'u ister ve rol Nur'a verilir. *Boş Beşik*'ten sonra ünü artar (Sekmeç, 2008, s. 128, 130). Oysa Agâh Özgüç'e göre oyuncuya yıldızlık yolunu "kapıları kıran bir iş filmi olan" *Kara Sevda* (Seyfi Havaeri, 1956) açar.

1950 yılında tanışıp, aşk yaşadığı Ümit Utku¹⁰⁸, Muhterem Nur'un sinema yaşamına yön veren önemli bir diğer isim olur. Utku, Muharrem Gürses'in yönetmenliğini yapacağı *Kara Efe* (1951) filminde oynaması için yapmış olduğu

¹⁰⁷ Muhterem Nur'un sinema hayatında ona farklı bir şekilde destek olan bir diğer kadın da Cahide Sonku'dur. Çünkü Nur'un kariyeri Sonku ile tanışmasıyla değişir, seçmeler için gittiği Sonku'nun evinden "...bundan bir şey olmaz" cümlesiyle gönderilmesi onu hırslandırır. "İnatla o küçük yaşta mücadele ettim ve Muhterem Nur oldum. Cahide Sonku'yu geride bıraktım. Ben yıldız olduğumda o artık yoktu" (Sekmeç, 2008, s. 124) açıklamasıyla Nur, kendisinin yıldız olduğunu, Sonku'nun silinip gittiğini ifade eder.

¹⁰⁸ Muhterem Nur, ilişkileri bittikten sonra sinemaya giren Ümit Utku'nun 1962-1969 yılları arasında yönettiği on filmde oynar.

teklifi kabul etmesinde Nur'u cesaretlendirdiğini ifade eder (Sekmeç, 2008, s. 131). Bu teklifi kabul etmesiyle Agâh Özgüç'ün ifade ettiği gibi “mendil parçalayan köy melodramları” filmlerinin yönetmeni Muharrem Gürses (Özgüç, 2008, s. 86) ile Muhterem Nur'un işbirliği başlar. Oyuncunun 168 filmlik¹⁰⁹ filmografisine baktığımızda bol gözyaşlı Gürses filmlerinin ağırlığı görülür. Bu durumun ona “Anadolu'nun anası” unvanının verilmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Oyuncunun filmografisinde önemli bir yer tutan diğer bir yönetmen de Memduh Ün'dür. Ümit Utku ile ayrıldıktan sonra Memduh Ün ile birlikte olan Nur¹¹⁰, 1954-1960 yılları arasında yönetmenin yönettiği on filmde oynar. Bu filmlerden en önemlisi *Üç Arkadaş* (1958) filmidir. Ali Can Sekmeç'in ifade ettiği gibi çocukluğunda yaptığı kör taklidi (Sekmeç, 2008, s. 131) *Üç Arkadaş* filmindeki başarısında oldukça etkilidir. Oysaki Agâh Özgüç *Üç Arkadaş* ve Muhterem Nur'un başarısını, Nur'un makyajsız doğal güzelliğine ve abartısız aynı doğallıktaki oyununa bağlar (Özgüç, 2008, s. 87). *Üç Arkadaş* filminin 1971 yılındaki yeniden çevriminde ise Hülya Koçyiğit oynar.¹¹¹ Gül rolünde Nur'un Koçyiğit'ten daha fazla başarılı

¹⁰⁹ Muhterem Nur'un filmografisi için bkz. Ek-2.

¹¹⁰ Memduh Ün'den ayrıldıktan sonra 1960 yılında bu sefer sinemaya yeni başlayan Efkan Efekan ile birlikte olur. Nur-Efekan birlikteliğinin sinema dergilerinde sıkça yer alması, Efekan'ın dönemin en önemli kadın yıldızlarından biriyle birlikte olması, sektörde isminin sıkça dillendirilmesi şöhretini pekiştirirken Nur'un yıldızlığında düşüşe neden olur. Oyuncu, kendisine gelen film tekliflerine Efekan'ın da oynaması şartını koyar. Işık Film ve Ozan Film gibi bazı yapım şirketleri bu şartı kabul ederken bazıları reddeder. Efekan-Nur birlikteliği seyircinin de ilgisini çeker, okur-seyirciler dergilere gönderdikleri mektuplarda ikilinin ilişkileri hakkında bilgiler almaya çalışırlar. Efkan Efekan'dan ayrıldıktan sonra sektör dışından Işın Karaca ile evlenir. Oyuncu, sinema ile ilgisi olmayan Karaca'ya sinema yolunu açar, beraber filmlerde oynarlar. Nur-Karaca birlikteliği de tıpkı Nur-Efekan birlikteliği gibi sinema dergilerinde sıkça yer alır. Oyuncu ve sevgilisi arasındaki yaş farkı bu haberlerin odak noktasını oluştururken dergiler, Nur'un artık yaşlandığını, yerine yeni isimlerin bulunması gerektiğinin altını çizerekler. Bu tür haberlerin devamında Muhterem Nur'un rollerini Türkan Şoray ve Fatma Girik'e kaptırdığı haberleri gelir. Nur-Girik rekabeti, ilerleyen yıllarda Nur'un Girik'i sevmediğini söylemesiyle devam eder. İki kadın oyuncu arasındaki bu rekabetin nedeni olarak Memduh Ün gösterilir. Işın Karaca ile ayrıldıktan sonra onu maddi olarak en büyük zarara uğrattığını iddia ettiği Yılmaz Duru ile beraber olur.

¹¹¹ 1971 yılındaki ikinci çevrimde senaryo az da olsa değişir. Bu çevrimde Gül, ameliyattan çıkışında kapıda duran Artin yerine başka birine gider. Çünkü üç arkadaş kendilerini zengin olarak tanıtmıştır. Bu tanımama ve gittiği köşkten kavulması üzerine Gül, arkadaşlarının ona karşı vefasız olduğuna

olma nedeni Nur'un çoğunlukla filmlerde oynadığı masum, ezilen, ağlatılan, kurban başka ifadeyle şanssız kadın imajıdır.

Filmin anlatı merkezinde, niyetçi Murat, gezgin fotoğrafçı Artin, boyacı Mıstık ve kör işportacı Gül vardır. Klasik melodram öğelerini taşıyan filmin iki çekiminde de karanlıkta kalma, körlük ve bunlar sonucunda oluşan yalnızlık hissi şarkılarla anlatılır. İlk filmde Gül Peri yalnızlığını, Geceleri Yıldızlar Sanki Derdimi Sorar¹¹² şarkısı ile ikincisinde de Karanlık Dünyam Benim ile dile getirir. Filmdeki duygusallık, bir yandan Gül'ün minnettarlığı, acizliğiyle öte yandan "karşılıksız iyilik" ile pekiştirilirken gerilim de gözlerini açtırmak için para bulma çabalarıyla yükselir. Çaldıkları para yüzünden hapse giren Murat ve Mıstık'a Artin'in gözleri açılınca Gül'ü onu tanımadığını anlatması üzerine anlatı, zengin kız, fakir adam aşkına dönüşür. Gül, gözleri açıldıktan sonra şarkıcı olup, şöhrete kavuşup, zenginleşir. İkinci filmde gerçekleri öğrendikten sonra Gül, üç arkadaşını bulmak için herşeyden vazgeçer "fakir halka bedava konser" verip, onları bulursa bütün her şeyi onları mutlu etmek için harcayacağını söyler. Çünkü bu filmde Gül, arkadaşlarının onun için hapse girdiğini öğrenir.

inanır ve onlardan intikam almayı ister. Zengin olduktan sonra ameliyatı için ödediği parayı Murat'a geri vermek için gittiği köşkte gerçekleri öğrenir. İlk filmde de ise Gül, hastane önünde Artin yerine zengin birine seslenir, arkadaşlarını göremeyince köşke gider ve gerçekleri görür.

¹¹² İlk filmde Aynur Akın, ikincisinde de Mediha Şen şarkıları seslendirmiştir.



Görsel-10: *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958). **Görsel-11:** *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1971).

Mıstık ve Artin, Almanya'ya gitmeyi planlayan Murat'ı gitmemesi için ikna etmeye çalışırken Gül'ün halk konseri verdiğini öğrenip, son kez görmek için konsere giderler. Konserin açılışında Gül, bir zamanlar kendisinin de yoksul hem de kör olduğunu anlatır ve şöhretini ve servetini borçlu olduğu arkadaşlarını kaybettiğini söyleyip, onu tanıyanların olup olmadığını sorar. Cevap alamayınca konserine devam eden Gül konser çıkışında kalabalıkta Mıstık'ın sesini duyar ve onları görür. Her iki filmin son sahnesinde de Gül, Murat ile kavuştuktan sonra omzundaki kürkü yere atar, Ertan Tunç ilk filmi incelediği makalesinde kürkü, Gül'ün şarkıcı olduktan sonra aralarında giren sosyal statü farkının temsili olarak okur. Gül, arkadaşını sesinden tanıdıktan sonra toplumsal statüsünün ve maddi zenginliğinin simgesi pahalı kürkü (Tunç, 2016, 3192) yere atarak farkı ortadan

kaldırır. Aralarındaki farkın ortadan kalktığını gösteren bir gösterge de şehriye çorbasıdır. Çünkü Gül arkadaşlarına kavuştuktan sonra beraber eski köşklarine gidip şehriye çorbası içeceklerini söyler.

Muhterem Nur'un mutlu-mutsuz ilişkiler yaşadığı altmışların başı, hem Türk sinema tarihinde yıldızlık sisteminin oluştuğu dönem hem de yıldızlık rekabetinin en üst seviyeye çıktığı yıllardır. Onlarca yıldız adayının piyasaya sürüldüğü bu yıllarda inişli çıkışlı özel hayatı, bu rekabette Nur'u olumsuz etkiler. Altmışların ortalarında Nur, perdeye ara verip, sahnelere çıkar. Sahneye çıktığı dönem onun yıldızlıktan düştüğü yıllardır. Oyuncu artık başroller yerine yardımcı rollerde, anne rollerinde görülür. Metin Erksan'ın 1969 yılında yönettiği *Dağlar Kızı Reyhan* filminde Filiz Akın'ın annesi rolündedir.

Altmışların ilk yıllarında en başarılı, en güzel oyuncu anketlerinde ismi ön planda olan, özellikle *Artist* dergisinin desteklediği Muhterem Nur'u, aynı dergi 1963 yılında eleştirmeye başlar. Dergilerin Nur'u eleştirme nedeni soyunmasıdır. *Perde* dergisinin 1963 yılında yayınlanan dokuzuncu sayısındaki "son koz mu?" başlıklı haberinde 1953 yılında eğer çıplak resim istiyorsanız içeriye girmeyin diyen oyuncunun on yıl sonra kamera karşısında yarı çıplak soyunmasının nedeni olarak kaybettiği şöhreti geri kazanma çabası görülür. Haberde soyunmadan dergilerde yer alan ve perdede şöhret olan Nur'a artık abla veya anne rollerinin geldiği, Nur'un isminin jenerikte Türkan Şoray'dan sonra yazıldığı, afişlerde isminin yine Şoray'dan daha küçük puntolarla yazıldığından dolayı eski yerini kaybettiği belirtilir. Dergiler, Muhterem Nur'un hayatındaki erkekler yüzünden para kaybedişine sıkça yer verirken alaycı bir şekilde oyuncunun "erkeklere para yedirme hobisi olduğu" iddia

edilir. Dergiler, altmışların ikinci yarısından sonra Nur'u "gözden düşmüş yıldız" olarak gösterirler. *Ses* dergisinin 1966 yılında yayınlanan onuncu sayısındaki "Yaşamaktan bıktım" başlıklı haberinde Muhterem Nur'un sinemadaki yükselişi ve düşüşü anlatılır. Dergiye göre bu düşüşün nedeni Nur'un oyun gücü ve güzelliğine rağmen zekâsı ve bilgisinin az olması ve hayatına giren erkeklerin onu kullanmasıdır. Kısaca 1961 yılında sinema dergilerinde "Türk film yıldızları" arasında ismi yer alan Muhterem Nur, 1967 yılında kendinden daha genç erkeklerle birlikte olan, mutsuz bir eski yıldız, yeni dansöz olarak gösterilir. Güzelliği, özellikle burnunun güzelliğiyle¹¹³ bir döneme damgasını vuran Muhterem Nur, başta özel hayatında yapmış olduğu yanlış tercihler ve sürekli benzer tipleri canlandırdığından dolayı kavuştuğu yıldızlık statüsünü koruyamadan dönemin ünlü kadın oyuncusu olur.

¹¹³ Devlet Devrim, o dönemde birçok kadın oyuncunun Muhterem Nur'un burnuna benzesin diye burun ameliyatı yaptırdığını ifade eder (16 Eylül 2016 tarihinde Devlet Devrim ile yapılan görüşme).

II. BÖLÜM: YEŞİLÇAM SİNEMASINDA (1960-1989) YILDIZLIK ve YILDIZ TÜRLERİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA YEŞİLÇAM DÖNEMİ

Yeşilçam¹¹⁴ dönemi, sinema tarihçileri ve yazarlarının çalışmalarında farklı yıl aralıklarında gösterilmiştir. Rekin Teksoy, altmışlı ve seksenli yılları Yeşilçam'ın yükselişi ve çöküşü olarak isimlendirirken (Teksoy, 2007) Nejat Ulusay, Yeşilçam döneminin ellilerin sonunda başlayıp, seksenlerin ortasına kadar devam ettiğini ifade eder (Ulusay, 2002, s. 213). Engin Ayça, Yeşilçam dönemini ikiye ayırır: 1940-1949 ön-Yeşilçam dönemi, 1950-1980 Yeşilçam dönemi (Ayça, 1996). Bülent Görücü de Yeşilçam dönemini ticari Yeşilçam sinemasının başlangıç ve gelişim yılları (1950-1960); Yeşilçam sinemasının doruk yılları/Yeşilçam dışı sinema arayışları (1960-1970); Yılmaz Güney dönemi/Sinemanın politizasyonu/Yeşilçam'ın bunalımlı yıllarının başlangıcı (1970-1980); 12 Eylül sineması /Buhranlı dönem/Yeşilçam'ın sinema salonlarındaki son dönemi (1980-1989) olarak ayırır (Görücü, 2004: 49-50). Savaş Arslan da Türk sinemasını, Yeşilçam Öncesi (1914-1949), Yeşilçam (1950-1989) ve Yeşilçam Sonrası/Yeni Türk sineması (1990-günümüze kadar) şeklinde dönemselleştirir. Arslan, Yeşilçam dönemini de kendi içinde üçe ayırır: a) Erken Yeşilçam: Üretim, dağıtım ve gösterimde belli bir sinematik kalıbın başlangıç ve hazırlık dönemi (1950'ler), b) İleri Yeşilçam dönemi: Popüler sinemanın “altın çağı” veya “klasik” dönemi (1960-1970). c) Geç Yeşilçam: Film üretim, dağıtım ve

¹¹⁴ Yeşilçam adının Hollywood (Kutsal Ağaç) gibi bir benzetmeden yola çıkarak Hollywood'u meydana getiren *holly*-kutsal (yeşil) ve *wood*-ağaç (çam) gibi iki kelimenin birleşiminden ortaya çıktığı iddia edilir (Kırel, 2005, s. 179).

gösterimindeki düşüş ve değişim dönemi (1980'ler) (Arslan, 2011, s. 9). Çalışmada Yeşilçam döneminin 1960-1989 yılları arasında alınmasının iki nedeni vardır: İlki, ekonomik ve film üretim sistemi olarak Yeşilçam'ın, ellilerde başlamasına rağmen etkin hale gelişinin altmışlar, bitişinin de seksenlerin sonu olduğu düşüncesidir. İkinci ve en önemli neden de bu yılların, Yeşilçam sinemasının, bir yıldız sineması olduğudur. Çünkü altmışlarda, seyircinin perdede yerli film izleme talebi, yıldızları izlemeye doğru değişir. Filmler artık yıldızlara göre ve yıldızlar için yapılır. Bir başka ifadeyle yıldızlık Yeşilçam döneminin en önemli olgusu haline gelir.

Altmışlardan önce sinemadan talep edilen şey yerli film, yıldızlar değildir. Altmışlarla birlikte yıldızlar artık filmlerde talep edilen en önemli unsur haline gelir, filmler oyuncular, yani yıldızlar için çekilir. Böylece sinemadaki oyuncular, perde dışına çıkıp, film kişiliklerinden, sinematik ünden, yıldızlığa doğru evrilir. Bu bağlamda Türk sinemasında yıldızlık ve yıldızların Yeşilçam döneminde ortaya çıktığı öne sürülür. Ortaya çıkan yıldızlık ve yıldızlar, dönem içinde farklılaşır. Yeşilçam döneminde masum ve güzel yıldızlar dışında üç tür yıldızlık daha görülür. İlki, sinema için üretilen ve sinemada doğan yıldızlardır. İkincisi, yetmişlerdeki seks yıldızları, son tür de erobesk yıldızlardır. Erobesk kavramı, erotizm ve arabesk kelimelerinin birleşiminde oluşturulup, *soft core* filmlerde oynayan, dişilikleri ön planda tutulan ve dönemin arabesk şarkıcılarına ve Yeşilçam döneminde yıldızı parlayan jönlerine eşlik eden kadın oyuncular için geliştirilmiştir.

Yeşilçam döneminin 1989 yılında bitirilmesi nedeni, Yeşilçam tarzı sinema üretim sisteminin bu yılda son bulması ve yerli filmlerdeki anlatım ve üretim biçiminin değişmesidir. Türk sinemasının "Altın Çağı" olarak ifade edilen 1960-

1975 yılları arasında yaşanan yükselişe rağmen sinema sektörü güçlen(e)memiştir. Bu nedenle film arzındaki en küçük bir dalgalanma tüm sektörü etkilemiştir. Yetmişlerin ikinci yarısından itibaren gerek ülkenin içinde bulunduğu politik atmosfer, gerekse kültürel, ekonomik ve gündelik hayattaki değişim ve yenilikler, sinemanın tek gelir kaynağı olan seyirciyi salonlardan uzaklaştırmış, sinema sektörünü ekonomik krize sokmuştur. Bu yıllarda başlayan kriz, seksenlerde de devam etmiş, doksanlarda Türkiye’de sinema sektörü durma noktasına gelmiş, Yeşilçam film üretim sistemi çökmüştür. Yeşilçam döneminin 1989 yılında bitirilmesinin diğer bir nedeni de doksanlardan sonra Türk sinemasındaki yıldızlığın farklı bir boyuta geçmesidir.

2.1.1. Yeşilçam Döneminde Yıldızlık Sistemi

2.1.1.1. Yeşilçam Dönemindeki Sinema Ekonomisi ve Film Üretim Sistemi

Türkiye’de sinemanın ellilerde sanatsal, ekonomik, estetik ve teknik alanda yükselen gelişim grafiği, altmışlarda en üst seviyeye çıkar. 1960 yılında üretilen yerli film sayısı 85 iken bu sayı 1969’da 231’e yükselir. Artan film sayısına, sinema salonu ve seyirci sayısı da eklenince Türk sinemasının altın çağı başlar (Scognamillo, 2011, s. 268). Film yapım sayısındaki bu hızlı artış, yıldız sistemi ve popüler film türlerinin ortaya çıkmasına da katkı sunar. Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan bu yıllarda, ana akım sinemanın popüler film türleri ve yıldız oyuncularını üzerinden geniş bir seyirci kitlesiyle kurduğu dinamik ilişki, yerli sinemanın kurumlaşmasını sağlamakla beraber (Ulusay, 2002, s. 212) birçok sorunu da beraberinde getirir. Türkiye’de sinema sektörünün ihtiyaçlarını karaborsa gibi yasadışı yollarla gidermesi, temelinde yine girişimci sermayesizliği yatan, üretim, dağıtım ve gösterim

sürecinde birçok aksaklığa neden olur. Bu aksaklıklar beraberinde film yapım giderlerinin tefeci niteliğindeki bölge işletmeleri tarafından karşılanmasını getirir. Bölge işletmeciliği farklı bir işletmecilik modelidir (Abisel, 1978, s. 185). Bu model, pek çok alanda yetersiz ve imkânları kısıtlı olan sinema ekonomisini, bölge işletmecilerinin kontrolüne bırakır.

Yeşilçam sinema ekonomisinin dört dinamiği vardır: bölge işletmeleri¹¹⁵- yapımclar (üretim), sinema salonları-yapımclar (dağıtım), yapımclar-yıldızlar (gösterim) ve bu üçünün ortak hedefi seyirci (tüketim). Bir yapımclar, büyük salonlarda filmlerini göstermek istiyorsa, öncelikle o film için bölge işletmecisinden avans alması gerekir. Bölge işletmecisi de yapılacak filme destek verebilmek için o filmde istediği/istenilen yıldız oyuncunun oynamasını ister. Yıldızlar da büyük seyirci kitlesine ulaşmak için büyük/önemli sinema salonlarıyla bağlantısı olan yapımcılarıyla çalışmak zorundadır. Görüldüğü gibi bu dört dinamik aslında birbirine bağlı olup odak noktası seyirci ve yıldızlardır.

Ellili yıllarda kurulmasına rağmen altmışlarda, Türkiye'deki sinema ekonomisine ve film üretimine yön veren bölge işletmecileridir (Erkılıç, 2003, s. 93, Abisel, 2005, s.105). Bölge işletmeciliği sisteminde yapımclar, filmlerini bu kişilerden aldıkları paralarla çekerken, onlar da bu filmleri kendi bölgelerinde dağıtıp, yatırılan sermayenin kâra dönüşmesini sağlar. Bir başka ifadeyle yerli yapımclarlık - yani endüstriyel sermaye- tecimsel sermayenin aktardığı kaynaklarla ve onun dağıtım mekanizması aracılığıyla yeniden üretimini sürdürür (Işığın, 1997, s. 100). Ayrıca bölge işletmecisinin yapımclar ile sinema salonu sahibi/işletmecisi arasında bir tür komisyoncu işlevi de vardır. Çünkü işletmeciler, iki şekilde çalışırlar:

¹¹⁵ Seksenlerde bölge işletmecilerinin yerine video işletmecileri ve kaset dağıtımcıları almıştır.

a) filmleri nakit /bono karşılığında satın alma b) %25 komisyon karşılığı bölgelerinde işletme (Erkılıç, 2003, s. 94).

İ. Altuğ Işığın'ın da özetlediği gibi mevcut üretim ilişkilerinde iktidar sahibi işletmeciler olduğundan ve yapımcılık bu doğrultuda yapılandığından, olası bir darboğazdan ilk ve en çok etkilenen kesim, sinema salonu işletmecileridir. Bölge işletmecileri, yapımcı ve sinema salon sahiplerini buluşturan aracı konumları, pazarı en iyi gözlemleyebilecek durumda olmaları ve bölüşüm ilişkisindeki egemen konumları ve de kâr akışını denetleyebilmeleri nedeniyle, iktidarı ellerinde tutarlar. Bu nedenle işletmeciler, risk bölüşümünde daha avantajlı olup, kârın azalmasından doğan sorunları, doğrudan yapımcılık ve gösterim alanına kaydırırlar. Böylece krizlerde bölge işletmecileri, varlıklarını korurken, işletmecilerin el koyduğu kârdan arta kalanla maliyetleri kurtaramayan salonlar kapanır (Işığın, 1997, s. 100).

Ertan Tunç'a göre sermaye kaynağı olmanın verdiği denetim gücüyle bölge işletmecileri, yapımcılara hangi tür filmlerin rağbet gördüğüne dair raporlar verir, konu, oyuncu hatta yönetmenine kadar nasıl bir film istediklerini bildirir ve yapımcılar da bir sonraki dönemde yapacakları filmlerin neredeyse her türlü özelliğini, bölge işletmecilerinin, dolaylı olarak da seyircinin talebine göre şekillendirirler. Bu sistemde bölge işletmecileri, filmin göreceği tepkiyi, getireceği gişeyi tahmin ettiklerinden ortalama bir bütçe çıkarıp, bu bütçenin belli bir kısmını yapımcıya avans olarak verirler. Senet ya da bono şeklinde verilen avanslar, piyasada kırdırılır, nakde çevirmek için banker ve tefecilerle işbirliğine girilir (Tunç, 2012, s. 92-93). Bir başka ifadeyle Yeşilçam döneminde Türk sinemasının ekonomik sistemi,

bölge işletmecisinin yapımcıya verdiği avans, yapımcının da oyuncu, yönetmen ve filmdeki diğer yüksek maliyetli kalemler için imzaladığı bonolar üzerine kuruludur.

Bu sistem içinde çekilen filmler yıldızlarına, konularına ve maliyetlerine göre belli kategorilere ayrılır. Yıldızlarına göre filmler A, B ve C'ye ayrılırken içeriklerine göre de aile veya seks filmlerinden oluşur (Abisel, 1978, s. 40). Salih Gökmen de benzer şekilde yıldızlarına göre filmleri A (pahalı), B (normal) ve C (ucuz) grubu olarak kategorileştirir (Gökmen, 1973, s. 56-57). İki yazarın kategorileştirmesinden yola çıkarak Yeşilçam dönemindeki filmleri yıldızlarına göre şu şekilde ayırabilir. I. sınıf filmler-A grubu yıldızlı, Ayhan Işık, Yılmaz Güney, Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Emel Sayın, Tarık Akan'ın oynadığı; II. sınıf filmler-B grubu yıldızlı, yüksek maliyetli olmayan, Muzaffer Tema, Sadri Alışık, Muhterem Nur Neriman Köksal, Kartal Tibet, Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Fatma Belgen, Sevda Ferdağ, Selda Alkor gibi yeni yıldızların veya yıldız adaylarının oynadığı; III. sınıf filmler-C grubu yıldızlı ise Yılmaz Köksal, Feri Cansel, Mine Mutlu, Zerrin Egeliler, Arzu Okay, Deniz Erkanat'ın oynadığı çoğunlukla ucuz film olarak tanımlanan avantür, fantastik ve seks filmleridir. Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön'ün hazırladığı 1953, 1963 ve 1971 yıllarında film maliyetlerindeki kalemler ve bu kalemlerin arasında ücretlerin yazıldığı Tablo 1'e baktığımızda yerli film maliyetinin giderek arttığı ve oyuncuların kategorileştiği görülür.

1953		1963		1971	
Stüdyo	10.000 TL	Stüdyo	14.000 TL	Yönetmen	5.000-35.000 TL
Oyuncular	10.000 TL	Yönetmen	15.000 TL	Yönetmen yardımcısı	1.000-6.000 TL
Yönetmen-Senaryo	5.000 TL	Yönetmen yardımcısı	2.000 TL	Senaryo	1.500-10.000 TL
Reklam	4.000 TL	Senaryo	9.000 TL	Oyuncular	100.000-150.000 TL
Teknikerler	5.000 TL	Erkek yıldız	40.000 TL	Figüran- erkek	3.500 TL (günlük)
Dekor-Lokal	6.000 TL	Kadın yıldız	15.000 TL	Figüran-kadın	5.000 TL (günlük)
Aksesuar	4.000 TL	İkinci roller	20.500 TL	Kavgacı	1.500-2000 TL (günlük)
Beklenmedik masraf	6.000 TL	Figüranlar	3.500 TL	Set amiri	500 TL (haftalık)

Tablo-1: 1953, 1963, 1971 yıllarında yönetmen, senaryo ve oyuncu ücretleri (Scognamillo, 2011, s. 285-286) (Özön, 1995, s. 340)

Sinemada yapım, parasal kaynakla eşanlımlıdır. Parasal kaynaklar da maliyeti karşılar. 1953, 1963, 1971 yıllarındaki film maliyetlerindeki kalemler ve bu kalemlerin maliyetlerinin değiştiği görülür. 1953 yılındaki maliyet kalemleri stüdyo, negatif-pozitif film, oyuncular, yönetmen-senaryo, reklam, tekniker, dekor-lokal, aksesuar, nakliye, yemek vesaire gibi beklenmedik masraflardan oluşurken, 1963 ve 1971 yıllarında bu kalemler spesifikleşip artmıştır. 1961 yılında sinemada oyuncu olarak yaklaşık 300¹¹⁶ - 400 kişinin çalıştığı bilinir. Burhan Arpad'a göre bunlardan

¹¹⁶ Aynı yıl *Ses* dergisinin altıncı sayısında yayınlanan "bizde sinema dünyasında 1 yıl" haberine göre yerli sinemada figüranlar dâhil toplamda 300 oyuncunun olduğu, bu oyuncular içinde başrol oyuncu sayısının on beşi aşmadığı ifade edilmiştir.

15-40'ı başrollerde, geri kalanları ise yardımcı rollerde oynar. Başrollerde oynayan oyunculara her film için 100 bin-300 bin lira, yardımcı rollerdekilere 2.600 lira ödenirken ikinci rollerdeki oyuncular 200-300 lira, figüranlar da 20-50 lira arasında gündelik alır (Arpad, 1961). 1953'teki yönetmen-senaryo kalemi, 1963 yılında öykü, senaryo, yönetmen yardımcısı ve yönetmen olarak ayrılırken, oyuncular da erkek yıldız, kadın yıldız, ikinci roller ve figüranlar şeklinde kategorileşir. 1971 yılında ise oyuncu kategorisi yıldızlar, oyuncular, kadın ve erkek figüranlar ve kavgacılar şeklinde genişler. 1963 ve 1971 yıllarında başta yıldızlar olmak üzere oyuncuların, yapım maliyetinin en büyük kalemlerini oluşturduğu görülür.

1965

1967

1971

Oyuncunun Adı	Oynadıkları Film Sayısı	Film Başına Aldığı Ücret	Oyuncunun Adı	Oynadıkları Film Sayısı	Film Başına Aldığı Ücret	Oyuncunun Adı	Oynadıkları Film Sayısı	Film Başına Aldığı Ücret
Fatma Girik	7	30.000	Fatma Girik	15	30.000	Fatma Girik	8	35.000
Türkan Şoray	10	30.000-40.000	Türkan Şoray	13	50.000	Türkan Şoray	11	100.000-150.000
Hülya Koçyiğit	11	30.000	Hülya Koçyiğit	17	30.000	Hülya Koçyiğit	14	150.000
Filiz Akın	6	20.000	Filiz Akın	9	15.000-20.000	Filiz Akın	9	40.000
Neriman Köksal	16	15.000	Selda Alkor	22	12.500-15.000	Sevda Ferdağ	2	
Sevda Ferdağ	18	10.000-12.000	Sevda Ferdağ	15	10.000			
Selma Güneri	18	4.000-7.000	Selma Güneri	11	10.000			
Belgin Doruk	5	30.000	Ajda Pekkan	12	7.500-10.000			
Çolpan İlhan	6	10.000-15.000	Suzan Avcı	21	4.000-5.000			
Nebahat Çehre	7	10.000	Nilüfer Aydan	13	5.000-7.500			
Tijen Par	12	5.000-10.000	Tijen Par	12	5.000-7.500			
Pervin Par	15	5.000-10.000	Pervin Par	11	5.000			

Tablo-2: 1965, 1967, 1971 yıllarında kadın oyuncuların çevirdiği film sayısı ve aldıkları ücretler ("Artistler Ne Kazandı? Ne Ödedi?," 1965; "Artistlerin Bir Yıllık Kazananları Gösteren Tablo", 1967; Evren, 1998, s. 208; Özgüç, 2008, s. 137,158,175,193; Scognamillo, 2011, s: 286)

Artist dergisinin 1965 yılında yayınlanan yetmiş sekizinci sayısındaki “yeni mevsimin eşiğinde Türk Sineması: bu sezon Türk sinemasında kim, ne

yaptı” başlıklı haberinde 1964’ün ilk yarısında 150 filmin çevrildiği bu filmlerden Ajda Pekkan’ın 14, Sevda Ferdağ’ın 15, Hülya Koçyiğit’in 13, Pervin Par’ın 11, Fatma Girik’in 9, Selma Güneri’nin 9, Türkan Şoray’ın 8, Muhterem Nur’un ve Neriman Köksal’ın 7, Filiz Akın’ın, Nilüfer Aydan’ın ve Belgin Doruk’un 6 ve Tijen Par’ın 4 filmde oynadığı duyurulur. Haberde oyuncuların ne kadar ücret aldığı yazılmaz. 1967 yılında *Artist* dergisinin yayınladığı yıldızların bir yıl içinde çevirdiği film sayısı ve ücretlerinin gösterildiği Tablo 2’de A grubu yıldız oyuncuların ayda bir filmde fazla, B grubu yıldızların ayda iki filmde fazla filmde oynadığı anlaşılır. Beş yıl içinde A grubu yıldızların film başına aldıkları ücretler üç katına çıkmasına rağmen yıl içinde oynadıkları film sayısı düşer. Bu düşüşün nedeni, dönem içinde yıldızların ücretlerini arttırması, buna karşılık yapımcıların yeni yıldız adaylarına şans vermesidir.

Seyirci ile filmi buluşturan gösterim ayağı, sinema ekonomisinde finansmanı sağlayan önemli unsurlardan biridir (Erkılıç, 2009, s. 156). Yeşilçam döneminde yıldızlar ve filmler gibi sinema salonlarının da sınıflandırıldığı görülür. Sinema salonları şehir ve kapasitelerine göre kendi içlerinde birinci, ikinci ve üçüncü ayak olmak üzere sınıflandırılır (Erkılıç, 2003, s. 105). Ayak sisteminde salonlar, yabancı ve yerli film oynatan sinemalar olarak ikiye ayrılır. Yerli film oynatan A ve B sınıfı sinema salonlarını, büyük prodüktörler kendi aralarında paylaşır (Toy-Par, 2009, s. 99). Sinema ayakları, kombin sisteminin bir parçasıdır. Kombin sisteminde kombin sahibi belirli sayıda sinemayı elinde tutar ve sadece kendi filmlerini oynatır (Erkılıç, 2003, s. 105). Türkiye’de ilk kez kombin sistemini 1961 yılında *Hancı* (Türker İnanoğlu) filmiyle Türker İnanoğlu kurar (Akçura, 1995, s. 88). Kombin için en az üç-dört yapımevi bir araya gelir, filmlerini sezon boyunca gösterecek sinema

salonlarıyla anlaşır (Erkılıç, 2003, s. 105). Kombin ve ayak sistemi beraberinde tekelleşmeyi getirir. Büyük yapımcılar ve bölge işletmecileri belirli bir dönem için sinemaları kendi filmlerini gösterecek şekilde kiralama yöntemine gider. Anadolu'daki sinemalar da bu şekilde işletilir. Bölge işletmecileri, hinterlandlarındaki sinemaları kapatır, anlaşma yapar ve orada oynayacak filmlerinin karşılığında senet alır. Aldığı senetlerin bir kısmını kırdırıp yapımcıya nakit olarak, kalan diğer kısmını da yapımcıya senet olarak verir (Toy-Par, 2009, s. 99).

Ses dergisinin 1971 yılında yayınlanan on ikinci sayısındaki “Yeşilçam ikiye bölündü” başlıklı haberinde daha önce üç gruba ayrılan Yeşilçam'ın, ikiye bölündüğü duyurulur. Haberde 1971 yılına kadar İstanbul'da birinci vizyon yerli film oynatan 40 sinema salonu olduğu ifade edilir. Bu sinemaların da 15, 15 ve 10 olmak üzere üç gruba ayrıldığı, her bir gruba da ayak/kombin denildiği açıklanır. Kombine dahil olan film şirketlerinin filmleri, kombinde bulunan bütün sinemalarda aynı hafta içinde oynar. Bu sistemden dolayı belirli şirketlerin filmleri bir mevsim boyunca belirli sinemalarda gösterilir. Yeni sinema sezonu başlamadan önce yapımcılarla sinema salonlarının yaptıkları toplantı sonucunda haftalar ve filmler paylaşılır. Toplantıdan sonra yapımcı, filmleri belirlenen takvime kadar bitirip, salon sahibine ulaştırır. Habere göre bu toplantı yapılmadan önce İstanbul'da sinema salonları üç kombinden oluşur: Erman, Acar, Melek, Uğur, Er Filmden oluşan Lale Sineması kombini, Saner, Akün, Arzu, Sine ve Erler Filmden oluşan Şan Sinema kombini ve Kervan, Hisar, Kemal, Pesen ve Duru Filmden oluşan Lüks Sinema kombini (Poyraz, 1971, s. 6).

Cahit Poyraz'a göre toplantıdan sonra bu üç kombin birleşip iki grup kurar: Lale sineması kombininden Erman Film; Lüks sineması kombininden Akün, Arzu, Erler Film ve Şan sineması kombininden de Hisar film birleşerek sinemacılar grubunu; Lale Sineması kombininden Acar, Melek, Er ve Uğur Film, Şan Sinema kombininden Saner Film de filmciler grubunu kurar. Kalan diğer firmaların haberin yapıldığı tarihte kararsız kaldığı ifade edilir. Kombinlerin ayrılma nedeni, kombin sisteminin sürekli kombin sahibini kâra geçirmesi ve gösterim zamanında kendi filmlerine öncelik vermesi ve pozitif ayrımcılık yapmasıdır. Haberde, Yeşilçam'da yapımcılar ikiye ayrılınca oyuncuların da ikiye ayrıldığı duyurulur. Sinemacılar grubuyla birlikte olan kadın yıldız oyuncular, Türkan Şoray, Fatma Girik; filmciler grubunun kadın yıldız oyuncuları Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Belgin Doruk'tur. Yazara göre iki grup da karşı grubun yıldızlarını kendi tarafına çekmeye çalışacaktır. Bu rekabetten dolayı yıldız oyuncuların ücretlerini artıracığı öngörülür (Poyraz, 1971, s. 6). Buna karşın yıldız ücretlerinde radikal bir artış olmaz. Çünkü o yıllarda yerli sinema krizin eşiğindedir.

Yetmişlerin başındaki kriz, Yeşilçam döneminin ilk krizi olmamakla beraber, yıldızlar da dönemin kriz nedeni değildir. Ellilerde ülkenin dört bir yanında yaygınlaşan sinema, tüm ülkenin tek ortak eğlencesi haline gelir. Ülkenin tek ortak eğlencesi haline gelen sinema, altmışlarda artan seyirci sayısı ve sinema salonları ile yeniden yatırım yapılabilen bir sektör halini alır. Sinema salonlarının Anadolu'da yaygınlaşmasıyla birlikte seyirci profili de değişmeye başlar. Kentli seyirciden önce Anadolu seyircisi, yerli yapımları benimser. 1950 ve 1960'lı yıllarda sinema seyircisini aile ağırlıklı orta sınıf oluşturur. Sinema, açık hava sinemaları, semt/mahalle sinemalarıyla yaygınlaşır; çocuklu-kadınli ailecek gidilecek mekânlara

dönüşür. Böylece sinemanın geleneksel seyircisi oluşur (Erkılıç, 2009, s. 151-152). Fakat sinemanın salt sinema salonlarında seyircilerle buluşma dönemi yetmişlerle beraber biter (Ayça, 1992, s. 56). Göç ve kentleşme ile birlikte geleneksel seyircinin yerini bu koşullarda seks, karate ve arabesk filmlerini tercih eden “lumpen bir kitle, gecekondu seyircisi” alır. Özellikle büyük merkezlerde aktif nüfusun çoğunluğunu oluşturan bu kitlenin tercihleri, Yeşilçam’ın ana hedef kitlesi olan aileyi sinemadan koparır (Erkılıç, 2009, s. 152).

Kendine özgü bir film üretim sistemi ve ekonomisi olan; yıldız olgusu ve belli kalıplara dayalı popüler sinema anlayışı taşıyan Yeşilçam dönemi, 1960-1972 arası film yapım sayısı ve yerli filmlerin ülke çapındaki popülerliği açısından altın dönemini yaşar (Ulusay, 2002, s. 217). Fakat yetmişlerin ikinci yarısından itibaren üretimdeki bu hıza rağmen endüstrinin alt yapısının aynı kalışı, ülke içindeki kargaşa ve ekonomik dengelerdeki oynamalardan dolayı seyirci sayısında düşüş görülür. Yıldız oyuncuların ücretleri, renkli filme geçiş ile birlikte artan film maliyetleri ve ülkenin içinde bulunduğu kaos –şiddet ortamından dolayı seyircilerinin sinemaya gidememesi-, yerli filmciliği krize sokar (Abisel, 1978, s. 13). Çünkü bölge işletmecileri yetmişlerin sonunda filmlere avans vermemeye, sektörden uzaklaşmaya başlar. İşletmecilerin uzaklaşmasından doğan para sıkıntısını Avrupa’daki Türklere videokaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin paralarla film gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileri giderir (Abisel, 2005, s. 115-116). Sektöre sıcak para akışını sağlayan bölge işletmecilerinin yerini video işletmecileri, kaset dağıtımçıları alır, böylece yetmişlerde yaşanan krize rağmen sektörü ayakta tutan gelişme, video olur.

Başta Almanya olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden, özellikle yurtdışına video film kiralama ve satmak üzere Yeşilçam'a filmler sipariş edilir. Bu siparişlerle sermaye aktarımı sağlanmış ve filmlerin dağıtımını üstlenir. Bu gelişmeyle birlikte bölge işletmecilerinin yerini, video dağıtımçıları alır. Çünkü artık kaset dağıtımçıları kendilerine bağlı olan bayilere listeler gönderip, bu listelerdeki filmlerin gerçekleşmesi için video filmi üreten şirketlerle dört-beş filmlik anlaşmalar yapar. Tıpkı bölge işletmecileri gibi film siparişini ve avansını belirleyen en önemli öge yıldızlardır (Abisel, 2005, s. 115-116, 121, Işığın, 1997, s. 101). Video dağıtımçılarının öncelikli hedefi Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde yaşayan göçmen Türklere. Video dağıtımçıları, şirketlerin stoklarındaki filmleri alıp videoya aktarıp salonlarda gösterime giremeyen yüzlerce filmi, video formatına dönüştürür (Erdoğan ve Göktürk, 2001, s. 538). Talep arttıkça da paketler halinde video için yeni filmler çekilir. Daha sonra video yapım şirketleriyle yapımcıların bir kısmı filmlerin doğrudan video aygıtlarıyla çekilmesinin daha kolay ve ucuz olacağından hareketle yapım işine de girerler. Başta sadece ihracata yönelik olan video filmleri, seksenli yıllarda iç pazar için de üretilir. Sinemaya gitme alışkanlığını yitiren ama seyretme alışkanlığını televizyon aracılığıyla pekiştiren seyirci, video aygıtı alıp (Abisel, 2005, s. 117) sinemayı evlerine taşır. Böylece video olgusu, Yeşilçam ekonomisini geçici bir süre için de olsa canlandırır.¹¹⁷

1980 sonrasında Türkiye'de sinema sektörü iki yoldan yürütülür: Bir yandan sadece sinema seyircisi düşünülerek hazırlanan projelerin yapımını üstlenen eski ve güçlü yapımevleri, diğer yandan da doğrudan video piyasası için film üreten firmalar. Yıllık film üretimini yükselten video filmi yapımcıları ise ortaya çıkan bu fırsatı

¹¹⁷ Bu gelişmelere rağmen video sektörünün uzun vadeli olmayacağını sezinleyen birçok sinema salonu, yabancı film ithal eden şirketlerle anlaşır (Işığın, 1997, s. 101).

değerlendirerek para kazanmayı hedefleyen firmalardır. Video için film yapımının zirveye ulaştığı 1985-86 yıllarında avans anlaşmaları, çoğu zaman “paket” üzerinden yapılır. Kaset dağıtımçıları kendilerine bağlı olan bayilere listeler gönderir ve bu listelerdeki filmlerin gerçekleşmesi amacıyla video filmi üreten şirketlerle dört-beş filmlik anlaşmalar imzalar, avanslar alır. Her film için verilen avans eşit değildir. Avans miktarını filmde oynayan yıldız oyuncunun ismi belirlenir (Abisel, 2005, s. 120-121). Bu dönemde artık filmlerin yeni yıldızları şarkıcı ve türkücüler ve onlara eşlik eden erobesk yıldızlardır. Buradaki avans, Abisel’e göre bölge işletmecilerinin yapımcılara verdiği avansa benzer bir avans değildir. İşletmeciler filmin gösterimi üzerinden alacakları komisyon karşılığında ödeme yapar; bir filmin gösterim haklarının belli bir süre için işletmeciye devredilmesi sık rastlanan bir durum değildir. Video döneminde dağıtımçı, çekim öncesinde filmin video kopyalarının gösterim hakkını satın alır (Abisel, 2005, s. 120-121).

Video formatında çekilen filmlerin görüntü ve ses kalitesizliği, birbirini tekrar eden konu ve anlatılar seyirciden tepki alır. Filmlerin teknik açıdan yetersizliğinden dolayı Yeşilçam’ı şaşkırtan bir tavırla video izleyicileri bazı yıldızların oynadığı filmlere rağbet etmez. Bunun üzerine yapımcılar tekrar 35 mm’lik film çekmeye başlar. Görüntü kalitesinin yükselmesine rağmen filmlerin niteliğinin aynı olması seyircinin beklentisini karşılamaz ve film sektörü tekrar düşüşe geçer¹¹⁸ (Abisel, 2005, s. 124). Bu düşüşle seksenlerde sinema ekonomisinde bazı değişim ve dönüşümler başlar. İlk dönüşüm film ekonomisindeki dağıtım sisteminde yaşanır. Büyük Amerikan film şirketleri seksenlerin sonunda Türkiye’de kendi ofislerini açıp, dağıtımını aracısız yapmaya başlar. Amerikan filmleri Türkiye’de her zaman önemli

¹¹⁸ Bu düşüşte 1986 yılında yürürlüğe giren “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” ve 1990’ların başındaki özel televizyon kanallarının artmasının etkisi de vardır (Ulusay, 2002, s. 227).

bir seyirci kitlesi bulur. Warner Bros, Universal, Paramount gibi büyük şirketlerin dağıtıcısı United International Pictures'ın Türkiye pazarına girmesiyle büyük bütçeli, yıldız oyunculu Hollywood yapımları dünya sinemalarıyla aynı anda Türkiye'de de gösterime girer. Bu durum düşen seyirci sayısında hareketlenmeye neden olur. Bu hareketlenmeye paralel olarak ve Hollywood şirketlerinin talep ve desteğiyle sinema salonları yenilenir. Yenilenen sinema salonlarına ek olarak yeni çok salonlu sinema merkezleri açılır (Ulusay, 2002, s. 229). Seksenlerin sonunda öz kaynaktan yoksun, dağıtım ağı olmayan, kısacası hep yapımcılık-dışı halkaların egemen olduğu üretim ilişkileriyle ellilerden bu yana kurulu büyük ithalatçı-gösterimci aile işletmeleri egemenliğinden sıyrılıp, kendine özgü bir ekonomik sistem oluşturan yerli sinema tekrar ithalatçı-gösterimci tekeline girer (Işığın, 1997, s. 101). Fakat bu seferki tekel, yurtdışı merkezlidir. Böylece sermayeden yoksun sinema sektörü, en güçlü iki ayağını, dağıtım ve gösterimi de kaybeder. Türkiye pazarına egemen olan Hollywood dağıtım şirketleri, 1990'da yerli filmlerin de dağıtımını yapar. Dağıtım ve gösterim alanlarının Amerikan şirketlerinin kontrolüne geçmesi, video sektörünün bitişi ve yerli film seyirci sayısının düşmesi yapım ayağını zorlaştırır (Ulusay, 2002, s. 229). Film üretim sisteminin üç önemli dinamiğinin işlevselliğini yitirmesi, Yeşilçam döneminin en önemli bitiş nedenidir.

2.1.1.2. Yeşilçam Döneminde Seyirci: Hayrana Dönen Seyirci

Yeşilçam sinema ekonomisinin üç dinamiğinden bölge işletmeciliğini, yapımcıları ve sinema salonlarını yukarıda tartıştıktan sonra çalışmanın bu bölümünde üç dinamiğin ortak hedefi olan seyirciler incelenir. Çalışmanın bu bölümünün birincil kaynağı 1960-1989 yılları arasında yayınlanan sinema ve sinema

ile ilgili dergilerdir. Sinema, seyirciye ihtiyaç duyan, seyirciyi önemseyen, onların istediklerini, eğilimlerini beğenisini saptayan ve bunlara göre yeniden üretime yönelen bir sanattır (Görgün, 2005, s. 87). Kırklara kadar Türkiye'deki seyirci için sinema, yeni bir eğlence, seyirliktir. Bu dönemde yapılan filmlerde seyircinin neyi istediğinden çok, üretenlerin düşünceleri, eğilimleri, yönelişleri ön plandadır. Bir başka ifadeyle bu dönemde filmler, üretenlere göre, onların karar ve seçimlerine göre yapılır. Engin Ayça'nın da ifade ettiği gibi sinema-seyirci ilişkisi bakımından bakıldığında otoriter bir ilişki vardır (Ayça, 1992, s. 118). Fakat gişede alınan üst üste başarısızlıklardan sonra yerli film yapımına ara verilip, ithal filmlere yönelinir. İthal filmler hem seyredenlerin sinema seyircisine dönüşmesine katkı sağlar hem de Yeşilçam sineması üzerinde etkili olur.

Türkiye'de kırkların ikinci yarısına kadar salon sayılarının azlığı ve daha önemlisi bunların İstanbul ve diğer büyük şehir merkezlerinde toplanmış olması ve bu salonlarda yabancı filmlerin gösterilmesi arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Bu dönemde yabancı film ithali ve bunların dublajlı gösterilmesi (Abisel, 1978, s. 154), yerli film yapımından daha az maliyetli ve gişe garantisi olduğundan çekici bir girişim olarak görülür. Bu dönemde ithal edilen filmlerin seyircileri, büyük şehirlerin burjuva ve küçük burjuvalarından oluşur. Çünkü filmlerin alt yazılarının Türkçe ve Fransızca hazırlanması bu filmlerin seyirci niteliğini göstermede bir ölçü olarak kabul edilir (Abisel, 1978, s. 154). 1948'deki vergi indirimi ve sonrasında Anadolu'da sinemanın yaygınlaşması, görece daha ucuz olan sinemanın seyirci sayısını, buna paralel olarak da film talebini artırır. Yeni çekilen filmlerde artık seyircinin eğilimleri izlenip, denge tutturulmaya çalışılır. Genişleyen yeni seyirci için sinema, yeni bir eğlence ve merak unsurudur. Bu nedenle verilen her şeyi

almaya müsaittir. Yeterli sermaye birikimi olmayan yeni özel girişimcilerin, satan mal, satma garantisi olan mal üretme zorunluluğu, sinema için de geçerli olur. Filmler için yatırılan sermayenin kısa sürede dönüp, kâra getirmesi beklendiği için filmlerin kısa sürede seyirciye ulaşması hedefler (Ayça, 1992, s. 120). Seyirci hangi türde filmi beğenirse onun devamı çekilir, böylece seyirci talebi, film üretim sisteminin temeli haline gelir.

Seyirci, perdede izlediği olaylar ve kişilerle kendisi arasında bir ilişki kurduğunda veya bazı özlem ve isteklerini filmleri izleme yoluyla giderebildiği ölçüde, filmi kabul ya da reddeder (Abisel, 1978, s. 157). Seyirci perdede kendinden bir şey görmek ister, kendi özlem ve hayallerini görme, kendinde olanı paylaşacağı bir şeyleri görme eğilimindedir. Bu bağlamda Yeşilçam'ın seyircinin aynası olduğu veya en azından kendi aynası kılabilirdiği iddia edilir (Ayça, 1992, s. 124). Çünkü bu dönem, istediğini talep edebildiğinden ve talep ettiğini görebildiğinden, seyirci, perdede arzu¹¹⁹ ve özlemlerini görme fırsatı yakalamış ve o gördüğüyle de özdeşleşebilmiş; özdeşleştiği oyuncu yıldızlaşırken kendisi de seyirciden hayrana doğru evrilmiştir. Seyircinin hayrana doğru evrilmesinin diğer bir nedeni de film üretim sisteminin seyirci talebi üzerine kurulu olması, seyirci hangi türde filmi, hangi oyuncuyu talep ediyorsa bu talebe yönelik filmlerin çevrilmesidir.

Literatüre baktığımızda hayranlar, en sık görünen ve tanımlanabilen okur-seyirci-izleyici kitleleri olarak tanımlanır (Lewis, 2002). Hayranlık üzerine yapılan sosyal ve kültürel olgu araştırmaları genellikle ünlü (*celebrity*) ya da şöhret (*fame*) kavramlarının tartışılmasıyla ilgilidir. Hayran, ünlülüğün bir sonucu, yıldız sistemine

¹¹⁹ 'Arzu'nun, kimi dillerdeki karşılığı *desiderio*, *deseo*, *désir*, *desire* sözcüklerinin ortak kökü, Latince *desidero*'dur, *desidero* da *de* + *sidus*'tan türemiştir ve anlamı "yıldızlardan" demektir (Altınıyıldız ve Ojalvo, 2012)

verilen bir cevaptır. Bu tanımda hayran, modern ünlü sistemi tarafından, kitlesel medya aracılığıyla meydana getirilmiş, büyülenmiş biri olarak görülür (Jenson, 2002, s. 10). Literatürde ünlülük farklı yönleriyle incelenir. Ün ve şöhret tanımlarını birbirinden ayırmak amacıyla Joseph Epstein bu iki kavramın birbirlerini dışlamadığını, birbirini içerdiğini kabul eder. Şöhretin bireysel olarak elde edilmiş, ünle kazanılan bir şey olduğunu öne sürer (Epstein, 2005). Neal Gabler da şöhretin başarılarla kazanılacağını, ünün ise kişinin algısıyla ilgili olduğunu yazar. Eğlence dünyası, ünlü olabilmek için gereken “görünebilirliği” sağlar (Gabler, 2011, s. 156). Başka ifadeyle ismini medyaya taşıyabilme yeteneği bir ünlünün sahip olması gereken tek şeydir. John L. Caughey ünlüyü kısaca “televizyonda, filmlerde, radyolarda, kitaplarda, magazinlerde ve gazetelerde boy gösteren kişi” olarak tanımlar (Caughey, 1984, s. 32). Graeme Turner’a göre medya, halk figürünün toplumsal rolü yerine özel hayatına odaklandığında, o figür bir ünlüye dönüşür (Turner, 2004). Aynı zamanda ünlünün takipçilerine karşı toplumsal bir işlevi temsil ettiğine inanılır. Brian H. Spitzberg ve William R. Cupach araştırmalarında, ünlüyü halkın gözünde ünle bağlantısı olan herhangi biri şeklinde tanımlar (Spitzberg ve Cupach, 2008, s. 3). Ünlülük, müzisyenlerden, haber spikerlerine, film yıldızlarından, mankenlere, suçlulardan, politikacılara kadar geniş bir halk figürü yelpazesini kapsar.

Yıldız kavramını oluşturan önemli öğelerden biri de hayranlıktır, Türkiye’de yerli oyuncu hayranlığının Yeşilçam döneminde başladığı düşünülmektedir. Tabii bunda Yeşilçam döneminde yayınlanmış sinema dergilerinin katkısı büyüktür. Dergiler, dönemin sinema yıldızları ve hayranları arasında bir köprü görevi üstlenir. Bu köprü görevine hayran ve yıldızları bir araya getirerek başlar. Başka ifadeyle

dergiler, yıldız ve hayranı yakınlaştırmış, onların birebir iletişim kurmalarını sağlar. Bunu da onları telefon ile görüştürerek, evlerine davet ettirerek, nikâhlarına¹²⁰ katılmalarını sağlayarak, filmini izlediği yıldızı sinema salonuna¹²¹ getirip birçok etkinlik düzenleyerek başarır.

Türk sinema tarihinde hayran ve yıldız buluşmasının ilk aşaması mektuplardır. Dilek Kaya-Mutlu Mektuplardaki Yeşilçam: İzleyici Söylemi Perspektifinden Altmışlar Türkiye’inde Bir ‘Sinema Olayı (2002) isimli doktora tez çalışmasında seyirci-okurların altmışlı yıllarda *Sinema* ve *Perde* dergilerine gönderdikleri mektupları inceler. Kaya-Mutlu’ya göre mektuplar, içerdiği konular ve ifade biçimleri, Yeşilçam’ın özellikle yıldızların toplumsal imgeleri aracılığıyla, gündelik hayata yayılmış bir “sinema olayı” olduğunu ve izleyicilerin de bu olayın sinema dışında yeniden üretiminde ve dolaşımında önemli bir role sahip olduğunu gösterir. Yazar, bir sinema olayı olarak açıkladığı Yeşilçam dönemindeki film endüstrisinin, film üretiminin ötesinde, sinemanın tanıtımına katkı sağlayan birçok kanaldan oluştuğunu ifade eder. Başka ifadeyle sinema kültürünün büyük bir bölümü filmlerle ilgili ekstralardan *-extrafilmic-* oluşur. Magazin ve yıldız magazini *extrafilmic*’in dağılımını sağlayan en önemli kanallardandır. Çünkü Yeşilçam olayı ve seyirci ilişkisi sadece film izleme aktivitesine indirgenemez, perdedeki filmin ötesine geçer (Kaya-Mutlu, 2002, s. iii, 4, 7). Bu bağlamda Yeşilçam döneminde sinemanın, sadece perdede film izlemenin ötesinde gündelik hayatın bir parçası, bir

¹²⁰ *Ses* dergisi 1970 yılında “Her hafta ünlü bir yıldız düğününüzü şenlendirebilir” çekilişinde yıldızları çekilişi kazanan okuyucunun düğününe götürür.

¹²¹ *Ses* dergisi 1972 yılında “istediğiniz artisti sinemaya getiriyoruz” başlığıyla bir çekiliş düzenlediklerini duyurur. Okur-seyircinin dergide yayınlanan “arzuladığım artist’dır” kuponunu doldurup, sinemada bulunan kutulara atarak, oylama sonucunda en çok oyu alan yıldızı sinemaya getirecekleri duyurulur. “Filmini seyrettiğiniz yıldız karşınızda” etkinliğiyle filmi gösterilen yıldız oyuncu hayran-seyirciler ile buluşturulur.

olay olduğu kabul edilir ve bunun en önemli göstergesi de sinema dergilerine gönderilen, yıldızların odak noktada olduğu okur-seyirci mektuplarıdır.

Sinema dergilerine gönderilen mektuplarda hayranlar yıldızlar ile ilgili sorular sorar. Bu sorulara çoğunlukla dergi, kendisi cevap verirken bazen de dergiler, okur-seyircilerin yıldızlara sordukları sorulara yıldızın kendisinin cevap verdiği organizasyonlar düzenler. Örneğin *Artist* dergisinin 1961 yılında yayınlanan kırk sekizinci sayısındaki “sizlerle sohbet” sütununda okur-seyircilerin oyunculara sordukları sorulara verdikleri cevaplar yayınlanır. Altmışlarda hayranların, dergiye gönderdikleri mektuplarda yıldızların medeni durumunu, yaşlarını ve adreslerini sordukları görülür. *Ses* dergisinin 1962 yılında yayınlanan yedinci sayısından itibaren “haftanın yıldızı sizinle baş başa” sütununda her hafta yıldızlar, hayranlarından gelen sorulara yanıt verir. Derginin aynı sayısında yayınlanan “Belgin Doruk anlatıyor: Mektuplarım” başlıklı haberde Doruk’un hayranlarından gelen mektupları kendisinin cevapladığı duyurulur.

Okur-seyirciler, sorularda elde ettikleri bilgilerle bir yandan yıldız hakkında her şeyi bilme tatmini yaşarken öte yandan dergilerin yıldızlarla ilgili ne kadar bilgiye sahip olduklarını ölçtükleri yarışmalara katılıp, sahip oldukları yıldız bilgisi sayesinde ödüllendirilir. Yeşilçam döneminde dergiler, yıldızlar hakkında bilgiye sahip olma ve bu bilgiden dolayı ödüllendirme ilişkisindeki otorite rolündedir. Bilgiyi veren de, bu bilgiye yönelik talebi uyandıran da dergilerdir. Dergilerin amacı hayranlar arasında yıldızlar ile ilgili gündelik bilgileri başka ifadeyle yıldız bilgisini yaygınlaştırmak, bunu yaparken de tirajını arttırmaktır. Okur-seyircinin amacı ise

yıldız bilgisi sayesinde dergilerin vaat ettiği hediyelere sahip olma ve yıldız bilgisi sayesinde dergide yayınlanan kazananlar listesinde adını görerek tatmin yaşamadır.

Sevdiğiniz Yıldızlara Misafir Olmak İster misiniz?..

En büyük gayesi okurlarına hizmet etmek olan SİNEMA mecmuası gelecek sayımızdan itibaren yepyeni bir röportaj serisine hazırlanmaktadır...

Ayhan İsk, Belgin Doruk, Muzaffer Tema, Göksel Arsoy, Leylâ Sayar, Neriman Köksal, Çolpan İlhan, Sadri Alışık, Zeki Müren, Muhterem Nur, Elgan Efekan, Fatma Girik, Muallâ Kaynak, Cavidan Dora, Esref Kolçak, Muzaffer Nebloğlu, Zeynep Değirmencioğlu, Ahmet Tarkan Tekçe, Ekrem Bora, Feridun Karakaya, Fikret Hakan, Gülstan Güzey, Sezer Sezin, Lâle Oralıoğlu, Nilüfer Aydan, Yılmaz Dudu, Nilüfer Sezer, Nurhan Nur, Atıl Yılmaz, Orhan Günşiray, Semih Sezeril ve Suphi Kaner, her hafta 5 okuyucumuzu evlerinde akşam çayına davet etmekte şeref duyacaklarını söylemişlerdir...

İlk olarak Çolpan İlhan ve Sadri Alışık çiftinin misafiri olmak isteyen okurlarımızın mektupla (Sinema - Misafir Servisi) ne müracaat etmeleri rica olunur... Gelen mektuplar içinde kur'a çekecek, 5 okuyucumuzla birlikte ilk enteresan röportajı yapacağız... Bu röportajda seçilen 5 okuyucumuz sevdiğiniz yıldızlarla fotoğraflar çektirecek, arzu ettiği soruları soracak ve bir kaç saat sohbet edeceksiniz...

Çolpan İlhan ve Sadri Alışık çiftinin misafiri olmak isteyen okuyucularımızın mektuplarını önümüzdeki hafta içinde bekliyoruz... Değerli sanatkar çifte yapacağımız ziyareti günü ve saatini gelecek sayımızda bildireceğiz...

Hepinize şanslar ve başarılar...

SİNEMA 1961

Görsel-12: Sinema 61, Yıl: 1961, Sayı: 25

NERİMAN KÖKSAL'a Çaya Gittik

SİNEMA DERGİSİ OKURLARI SEVDİKLERİ YILDIZLARI ZİYARET ETMEĞE DEVAM EDİYORLAR.

Fotoğraflar: BELLA Fotoğraf Stüdyosu

O kadar iyi oldu ki... Film yıldızlarına misafir olmak... Fotoğrafçılarımız... Her okurlarımız bu kez onları ziyaret, hem de onların sivil hayatına yakınlaşma, birbirlerini tanımlama fırsatı... Biz memnun, okurlarımız memnun, sanatçılarımız memnun.

Geçen hafta içinde çıkan sayımızda Neriman Köksal'ın hayranlarından gelen mektuplar arasında bir talihli vardı. Mürade Ate, İbrahim Yıldırım, Basim Çınar, Mustafa Ayhan ve Kara, İzzet Kara Bey'in hatırlarını... Bu yıldızla misafiri aramaya başladık.

SİNEMA ekibi ile misafireti yapmaya iki otomobil ile İstanbul'dan çıkan... Her saat dört buçukta hareket etti... Neriman Köksal'ın hayranlarından Mürade Ate, sevgili arkadaşları bir mecmua ve hayran... İbrahim Yıldırım Handoğru, Mustafa Aydın ve Bekirhanlı... Neriman Köksal'ı ziyareti için geldik... Basim Çınar, Leylâ Sayar...

Dinlediğimiz Neriman Köksal'ın Mimarlar Odası ile ilgili bir konuşmasını dinledik...

Çayın geçiyor... Sevgili yıldızımız gibi kapıda karşıladı... Kendini çok yakıştırmak üzere... Şaşırtmada bir değişiklik, bir değişiklik vardı... Çok zevcekti Neriman Köksal... Aynı zamanda di çok tatlı... Kullandıklarını öğrendiklerinde: «- Basim» dedi, «İstediklerimle sosya yapabileceğim. Bayan, soru.»

Her zamanaki gibi... Her zamanaki gibi... Birbirini tanımlıyor ve hayranlarına teşekkür ediyor... Ve sonra sorular birbirini takip etmeye başladı.

İkinci soru Handoğru'nun... İbrahim Yıldırım'dan geldi... «Nerde öğüdü?»... Neriman Köksal'ın cevapları... «Bununla ilgilenmem... Ben de gülmekten başım döndü... Bu yazın yazanlar Rano'dan ayrıldık...»

Basim Çınar değerli aktörün hayranlığını aktararak beraber konuşmak istediğini söyledi... Neriman Köksal da, Çayın Grant, Burt Lancaster ve Renzo Rossellini'ye sunduğunu söyledi... İbrahim Yıldırım... «En yüksek seviye alın»

Engin ÜNSAL

Görsel-13: Sinema 61, Yıl: 1961, Sayı: 30

Dergiler, hayranların yıldızlara mektuplar üzerinden sordukları soruları, onların evinde ve yüz yüze sorma şansını da verir. Mektup üzerinden bir araya geliş, bazen yıldızın evine konuk olarak, bazen de bir otelde beş çayı buluşmasıyla yüz yüze iletişime dönüşür. Sinema 61 dergisi 1961 yılında yayınlanan yirmi beşinci sayısındaki “sevdiğiniz yıldızlara misafir olmak ister misiniz?” başlıklı haberinde her hafta beş okuyucusuna önceden belirlenen yıldızın evine gidip, onlarla fotoğraf çektirip, röportaj yapma şansı vereceğini duyurur. Dergi, ileriki sayılarında buluşturduğu hayran ve yıldızlarla ilgili haberler yapar. Hayranlar, yıldızlara özel hayatlarından kariyerlerine merak ettikleri soruları sorar. En çok sevdiğiniz

filminizin Şu olduğu söyleniyor, doğru mu, geçen Şu dergide özel hayatınızla ilgili Şöyle bir haber çıktı, bu haber hakkında ne düŐünüyorsunuz gibi soruları, hayranların bilgilerini teyit etme ve oyuncuların haklarında çıkan haberler ile ilgili düşüncelerini öğrenme amacıyla sordukları görülür.

Hayranlar, dönemin sinema dergilerine gönderdikleri mektuplarda, hayranı oldukları yıldızlara nasıl “artist/yıldız” olunduğunu sorarlar. Mektuplara verilen cevaplarda bu işin çok zor olduğu, Şöhretli olmak için çıkılacak yolda kazanmanın da kaybetmenin de olduğu tembihlenir. Bu konuda ısrarlı iseler yapım Şirketlerine baŐvurabilecekleri söylenir. Mektuplar dışında da dönemin ünlü oyuncularına ayrılan dergi köşelerinde, nasıl yıldız olunduğu ve yıldızlık süreçleri anlatılır. *Artist* dergisi Göksel Arsoy “nasıl yıldız olunur” başlığıyla bir yazı dizisi hazırlar. Arsoy, “heveslilere” nasıl yıldız olunduğunu anlatır. Arsoy’a göre fotojeni, Şahsiyet, yakıŐıklılık ve zeka, yıldızlık için sahip olunması gereken önemli özelliklerdir. 1962 yılında *Artist* dergisi’nde “Filiz’in köŐesi” sütunu açılır. Köşede Filiz Akın, oyuncularla özellikle kadın oyuncularla ilgili yanlış algılara değinir; oyuncuların ve oyunculuğun “kötü” bir Şey olmadığını açıklar. Akın’a göre bir oyuncu rol icabı ondan istenileni yapıp onun dışında toplumsal kodlara uygun davranmalıdır. “Filiz’in KöŐesi” yazı dizisine baktığımızda köŐenin amacının, yeni bir yıldızın yaŐadıklarını, yıldızlık sürecini, sinema sektörünü okurlarına anlatmak olduğu görülür.



Görsel-14: Ses, Yıl: 1963, Sayı: 6

Ses dergisi 1963 yılında *Sinema 61*'in düzenlediği etkinliği Hilton'da Çay saati olarak uygular. Hayranlar ile yıldızları Hilton'da buluşturan dergi, bunun için çekiliş düzenler. Çekilişi kazanan hayranlar, yıldızla Hilton'da buluşur. Bu dönemdeki dergiler, seyircilere yıldızları bir ses ve görüntü olarak sunmak dışında seyirciye onunla kucaklaşma, ona misafir olma imkanı verir. Bir başka ifadeyle dergiler, filmlerin vermediği tüm duygu ve hisleri “gerçekleştirip” yıldızları ulaşılabilir kılar.

Dergilerin bu etkinliklerle parasosyal etkileşimi (*para-social interaction*), parasosyal ilişkiye (*para-social relation*) çevirdikleri düşünülür. Donald Horton ve R. Richard Wohl (1956) çalışmalarında medya-seyirci ilişkisini parasosyal ilişkinin bir formu olarak karakterize ederler. Horton ve Wohl çalışmalarında hayranlığı, normal ilişkileri yetersiz şekilde taklit eden ilişki biçimi olan bir tür vekil ilişki (*surrogate relationship*) olarak görmüşlerdir. Medya hitap şeklini taklit konuşma

(*simulacrum of conversation*) olarak tanımlarlar ve onun, yüz yüze etkileşimin faydalarını nasıl kopyalamaya çalıştığını gösterirler. Yazarlar, medyanın –radyo, televizyon ve filmler- çarpıcı özelliklerinden birinin de oyuncuyla (*performer*) yüz yüze bir ilişki kuruyormuş gibi bir yanılsama yaşatması olduğunu iddia ederler. Medya aracılığıyla en uzak ve şöhretli insanlar ile sanki eşitlerin bulunduğu bir çevredeymiş gibi tanışılır. Bu durum özellikle sinemada, canlı ve sürükleyici bir şekilde canlandırılan bir karakter için de geçerlidir. Yazarlar, izleyici ile oyuncu arasındaki bu sözde yüz yüze ilişkiyi parasosyal etkileşim olarak adlandırırlar. Oyuncular, ister kendini ister kurmaca bir karakteri oynasın, seyirci tarafından yakın ilişkiler kurulmuş halde görünür. Seyirciler bu durumda düz bir gözlemden fazla, gösteriye katılan bir gruba dönüşür. Oyuncu ne kadar performansını seyircinin vermesi gereken tepkiye göre ayarlamaya çalışırsa seyirci de tepkiyi o kadar beklenen ölçüde vermeye çalışır. Bu sahte gösteriş, parasosyal etkileşim olarak adlandırılır. Parasosyal etkileşim, karakteristik olarak, tek yönlüdür, diyalektik değildir, oyuncu tarafından kontrol edilir ve karşılıklı gelişime duyarlı değildir. İzleyicinin oyunculara ve programları tasarlayan teknisyenlere duygularını belli edebileceği bazı yollar elbette mevcuttur, ancak bunlar parasosyal etkileşimin dışında yer alır. Bu deneyimi tatmin edici bulmayanların tek seçeneği geri çekilmektir (Horton ve Wohl, 1956, s. 215) -ki çoğu zaman geri çekilme gerçekleşmez. Hangi parasosyal rollerin kabul edilebilir olduğu ve izleyicinin iradesi için hangisinin faydalı olduğu, bazı kalıplaşmış rol sistemleriyle ve günlük hayatta karşılaşılan sosyal durumlarla ilişkilidir (Horton ve Wohl, 1956, s. 215, 221).

Parasosyal etkileşim, oyuncunun medyaki yansıması sırasındaki tek taraflı algısı olarak tanımlanır. John Caughey parasosyal etkileşimi bir tür sahte sosyal

etkileşim olarak görür: “İnsanlar tanışmadıkları medya figürlerini sanki onlarla iç içelermiş gibi kişileştirirler ki bir anlamda da öyledirler – onlarla sahte-sosyal bir etkileşimde bulunurlar” (Caughey, 1984, s. 33). Parasosyal ilişkide seyirci, sanki ünlüyle olan ilişkisine gerçekmiş gibi tepki verir (Giles, 2002, s. 286-287, 291). Bu ilişki, kişilerarası sosyal etkileşime benzer. Ancak parasosyal etkileşimde, iletişim önceden tasarlanmıştır ve etkileşim tek yönlüdür. Parasosyal etkileşim karakterin görüldüğü anda gerçekleşir, parasosyal ilişki ise gözlem sonrası (izledikten sonra) oluşur. Özetlersek parasosyal etkileşim şu nitelikleri taşır: İlk olarak parasosyal etkileşimin sinema, dergi, gazete, televizyon gibi bir aracıya ihtiyacı vardır. İkinci olarak ilişki tek taraflıdır. Seyirci bu ilişkiyi ya da etkileşimi ünlü kişiyle ya da aracı figürle kurar. Yani sinemada perdede görerek, dergilerdeki posterini alarak, yıldızla bir parasosyal etkileşime girer. Bu etkileşimde yıldızın/ünlünün seyirciyle bir ilişkisi ya da etkileşimi yoktur.

Hayran olma, hayalini, arzularını ve isteklerini karşılayan, oynayan, gösteren kişiyle/oyuncuyla/yıldızla parasosyal ilişkiye girme çabasıdır. Parasosyal ilişki, karakter ile samimiyetin teşvik edilmesi ve karakterin gerçek bir insan olarak takdir edilmesi, kendisinin sunduğu karakterin aslında bir kurmaca, kendi kişiliğine çok az benzerlik gösteren bir görüntüden ibaret olduğu gerçeği ile çelişir (Horton ve Wohl, 1956, s. 226). Buradaki çelişki özel hayatın ön planda tutulmasıyla telafi edilir. Hayran-seyircinin, oyuncunun perde dışındaki hayatının tüm ayrıntılarını bilmesi veya bilme isteği, seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkinin perdeden başka bir boyuta geçtiğini, sadece karaktere bağlı bir durumdan farklılaştığını gösterir. Hayran-seyirci, yıldızların özel hayatıyla bu kadar ilgili olmasa, evleri, sevgilileri, arabaları veya en

sevdikleri renkler hakkında bilgi sahibi olmadan onları takdir etse de, perde dışındaki bilgilerle aralarındaki bağın güçlendiği tartışılmazdır.

Yıldızların, birer “kahraman” olarak algılanmasının nedeni, parasosyal ilişkidir. Çünkü parasosyal ilişkilerin karakterlerle burada gerçek bir insanın var olduğu yanılsamasının ötesinde bir garanti hissi tarafından eşlik edilen uzatmalı samimiyeti düşünüldüğünde birçok seyircinin tatmin olmaması ve oyuncu ile gerçek bir ilişki kurmaya çalışmaları pek de şaşırtıcı değildir (Horton ve Wohl, 1956, s. 226-227). Parasosyal ilişki, hayranın yıldızı görüp, onunla birebir vakit geçirdiği anda oluşur. Fakat bu ilişkide hayranın ilişkide olduğu kişi, yine yıldızdır; başka ifadeyle perdede gördüğü hayran olduğu karakter, yıldızın personasıdır.

Bir yıldızın personası¹²² parasosyal konseptin bir parçasıdır. Persona, parasosyal ilişkinin merkezindedir. Seyircinin parasosyal ilişki kurduğu yıldızın kendisi değil, personasıdır (Horton ve Wohl, 1956, s. 216). Hayran, o personayı sanki kendi arkadaşymış gibi tanır. Bu tanışıklık, yıldızın görünüşünü, jestlerini, sesini, sohbetini ve çeşitli durumlardaki davranışlarını doğrudan gözlemleyerek ve yorumlayarak oluşur. Böylece hayran, personadan yola çıkarak bir yıldız kişiliği oluşturur. Hayran tarafından oluşturulan bu kişilikler genellikle medya dışında hiçbir sosyal çevrede etkin değildir. Oluşturulan parasosyal ilişkiyle hayran, yıldızı ile devamlı bir ilişki kurar, bu ilişki hayranın günlük hayatının rutinine entegre olur. Bunun sonucunda hayran, yıldızın hayatını ve onunla ilgili her şeyi, sanki onun hayatından biriymiş gibi paylaşır, kendini ona yakın hisseder.

¹²² Horton ve Wohl’un persona olarak ifadelendiğini, Dyer da *star image* olarak tanımlar.

Dönemin sinema dergileri, oyuncuların ve yönetmenlerin yıldızlar ile yaptıkları röportajlara ve yıldızları anlattıkları hikâyelere sıkça yer verir. Bu yayınlar, hayranın yıldız ile parasosyal ilişki kurmasına yardımcı olur. Hayran kendini röportajı yapan, yıldızı anlatan, onun hakkında bilgiler veren oyuncu ve yönetmenin yerine koyar. Fakat hayranın ilişki kurduğu kişi yıldızın personasıdır.

Sinemada kullanılan anlamı ile persona¹²³, karakter yaratma -ister kurmaca bir kişilik ister hayattan seçilmiş biri olsun- görüntüler ve sözler aracılığıyla bir figüre beden ve ruh verme, ona bir yaşam kazandırma anlamına gelir (Sözen, 2009, s. 83). Persona kendi içinde bir karakterdir, farklı oyunculuk ve performanslar çıkarmaya yöneliktir (King, 1991, s. 178-179). Film yıldızlarının personasında melodramatik, bireysel kimlikler ve bu iki kimlik arasındaki geçişlilik söz konusudur. Film yıldızı, yıldız olmadan önce izleyiciler onları sadece oynadıkları rollerle izlemişlerdir. Yıldızların oynadığı roller, karakterler onun gerçek kişiliğiyle birleşerek personasını etkiler. Personaları oluştuktan sonra izleyiciler, onları onlar için oluşturulmuş yıldız imajları, yıldızlıklarıyla seyretmeye başlar. İmajlarının dışındaki rollerde onları izlerken filmde mutlaka o imaja uygun davranışları sergileyeceği anı heyecanla bekler (Gledhill, 1991, s.212-213).

Persona hem gerçek kişi ile hem de sembolik kişi ile bağ kurar. Yıldız personaları filmler dışında stüdyonun tanıtım bölümlerinde, reklam ajanslarında, basın ve televizyon gazeteciliğinde, film eleştirilerinde ve dergilerle de oluşur. Bu tür

¹²³ Persona, oyuncunun bir çeşit perdedeki maskesidir (Öztürk, 2004a, s. 30). Kavram, eski Yunan Tiyatrosu'nda oyuncuların temsil ettikleri özelliği yansıtacak şekilde yüzlerine maskeler takıp oynadıklarından ve bu maskelere de 'persona' denilmesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Psikolojideki anlamıyla persona, 'ben' ile 'dış dünya' arasında aracılık eder ve ben'in bilinçdışına dönük yüzünde yer alır ama asal özelliği kişinin sosyal görüntüsünü temsil etmesidir. Persona, bir insanın nasıl görünmesi gerektiğine göre oluşan, bireyle toplum arasındaki uzlaşımıdır. Bir başka ifadeyle çevrenin talepleriyle bireyin iç yapısının ihtiyaçları arasındaki uzlaşısıdır (Jacobi, 2002, s. 46). Kısaca persona kişinin başkalarına karşı takındığı maskedir (Sözen, 2009, s. 83).

ikincil yıldız metinleri dolaşımı, dedikodu ve spekülasyonu servis etmek için bir fırsat sağlar. Bu ikincil dolaşım, aynı zamanda yıldız imajını da oluşturur. İmaj, film rolleri ve personanın yan ürünüdür, her ikisi de toplumda mevcut olan tarzlar, değerler, anlamlar ve arzuları yayar ve yoğunlaştırır. Fakat anlam üretme birimlerinin bu alanları ve yıldızın içsel bileşik yapısı, imajın kendisinin parçalanmış ve çelişiklere açık olduğu anlamına gelir (Gledhill, 1991, s. 215, 217).



Görşel-15: Ses, Yıl: 1970, Sayı: 22

Görşel-16: Ses, Yıl: 1971, Sayı: 33

Yukarıdaki haberlerde de anlaşılacağı gibi Türkan Şoray kraliçe olarak takdim edilir. Şoray'ın kraliçeliğine sonraki haberlerde de sıkça rastlanılır. Daha sonra yetmişlerde Türkan Şoray, Rüçhan Adlı'nın ona sıkça hitap ettiği Sultan unvanını alır, yıldızlığı da sultanlığı ve kraliçeliğine paralel olarak ilerler.



Görsel-17: Ses, Yıl: 1972, Sayı: 30

Cemo filminin çekimleri sırasında kaza geçiren Türkan Şoray'a hayranları geçmiş olsun dileklerini dergi yoluyla iletirler. Hayranları kazayı bir yakınının başına gelmiş gibi üzdüklerini, Şoray yerine kendilerinin kaza geçirmesini istediklerini ifade ederler. Bu haberlerden de anlaşılacağı üzere hayranlar, Şoray'ı hayatlarının bir

parçası gibi görmekte dirler. Hayranların, Şoray'ın başına gelen olayda ona abla, kardeş şeklindeki hitapları, başına gelen olaylara üzüldüm, gözlerim doldu gibi yakınlık ve samimiyet gösteren tepkiler vermeleri Caughey'in ifade ettiği parasosyal etkileşime örneklerdir.



Görsel-18: Perde, Yıl: 1965, Sayı: 4



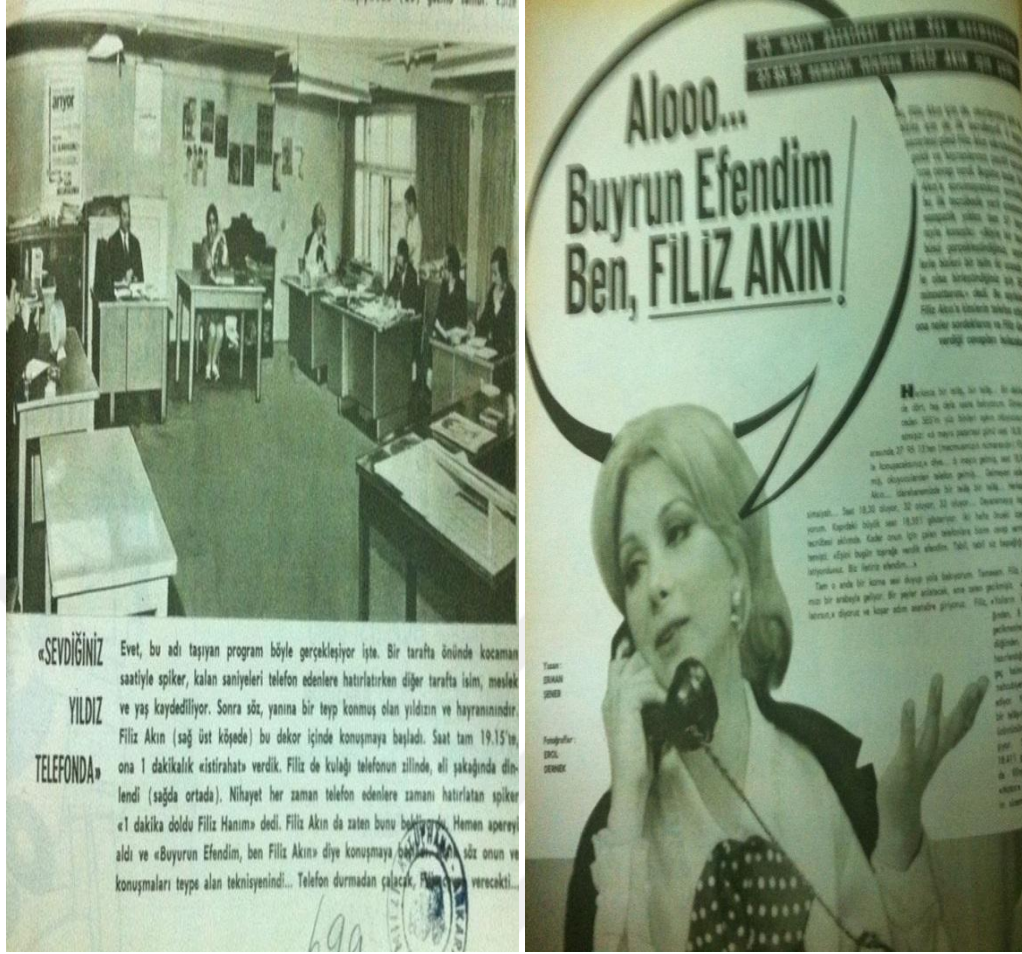
Görsel-19: Sinema, Yıl: 1961, Sayı: 22

Dilek Kaya-Mutlu'ya göre altmışlı yıllarda *Sinema* ve *Perde* dergilerindeki sayfa ve köşelerde yayınlanan seyirci mektupları, filmler, yıldızlar, dedikodular, izleyicilerin görüş ve cevapları gibi çeşitli metinlerin yayımlandığı bir söylemsel alan olarak şekillendirilir. Bu bağlamda mektuplar, Yeşilçam'ın ürettiği ve dağıttığı anlamların temsile açılan bir kapısı olarak düşünülür. Bu mektuplar sadece

izleyicilerin gözünde Yeşilçam olayının neler yaptığı hakkında bilgiler sağlamaz, aynı zamanda bu olayı oluşturan filmlerin, yıldızların, sinema haberlerinin izleyicilerin zihninde ve hayal gücünde oluşturduğu biçimi de görmemizi sağlar.

“İzleyiciler niye mektup yazar” sorusunu Kaya-Mutlu şu şekilde cevaplar: İzleyicilerin mektup yazmada üç amaçları vardır: a) izleyicilerin, merak ettiği ve öğrenmeye çalıştığı bilgilere ulaşma b) taleplerini dile getirme c) yıldızlara mesaj verme. Bu amaçların temel odağı yıldızlardır (Kaya-Mutlu, 2002, s. 146-145). Başka ifadeyle okur-seyirci, yıldızları merak eder, onlar hakkında bilgilere ulaşmak ister, onlardan talepleri olur ve onlara mesaj vermek isterler; tüm bunlar için de yıldız mektup gönderirler.

Sinema dergisinin 1961 yılında yayınlanan yirmi ikinci sayısındaki “sizin köşeniz” bölümünde de okur-hayranların oyuncular hakkındaki görüşlerine yer verilir. Köşede okur-hayranlardan biri Leyla Sayar’ın gece kulüplerinde dans etmek istemesinden duyduğu üzüntüyü dile getirmiş ve sinemaya dönmesinin daha uygun olacağını ifade etmiştir. *Artist* dergisinde yayınlanan “sizlerle sohbet” sütununa hayranlar, hayranı olduğu yıldız mektup gönderip, şikayet ve dileklerini bildirmişlerdir. Sütun bir şekilde dert ortağı şeklinde tasarlanmıştır. Benzer şekilde *Perde* dergisi de 1965 yılında “serbest kürsü” köşesinde okur-hayranların yıldızlarla ilgili görüşlerini, şikayetlerini yayınlamıştır. Bu ve bunun gibi haberlerde hayranların yıldızlarla olan ilişkilerinde onları nasıl benimsedikleri ve parasosyal etkileşime geçtikleri görülmüştür.



Görsel-20: Ses, Yıl: 1968, Sayı: 23

Dergiler hayran-yıldız arasındaki parasosyal etkileşimi, parasosyal ilişkiye çevirme yönündeki ikinci adımı, onları telefon ile görüştürerek atar¹²⁴. Ses dergisi 1968 yılında “sevdiğiniz yıldız telefonda” etkinliğini düzenler. Dergi, her on beş günde bir daha önce belirlediği yıldız ile hayranlarını telefonda görüştürür. Hayran ve yıldız arasında geçen konuşmaları bir sonraki sayıda yayınlayan dergi bu etkinliği, belli dönemlerde kesintiye uğrasa da, seksenlerin ortalarına kadar devam ettirir. Hayranlar, yıldızlara özel hayatlarından, onlara rakip olarak gördükleri diğer yıldızlarla ilişkilerine kadar, hayatlarıyla ilgili her detayı sorarlar.

¹²⁴ İlk adım, hayran ve yıldızların evlerde ve daha sonra otelde çay saatinde bir araya getirilmeleriydi.



Görsel-21: Ses, Yıl: 1968, Sayı: 24



Görsel-22: Ses, Yıl: 1970, Sayı: 7

Parasosyal ilişkilerde hayranın uzaktan tatmin olmayıp, kişiyle gerçek temas kurmaya çalışması şartıdır değildir. Hayran, yıldız ile temas kurarak prestijinin ve nüfuzunun bir kısmının ona geçeceğini düşünür. Bunun nedeni arzuladığı sosyal ilişkileri normal yollardan edinemeyen hayranın, psikolojik olarak ihtiyacı olan prestij ve nüfuzu kazanabilme umududur. Hayranlar, dergiler yoluyla yıldızlara gerçek anlamda dokunma fırsatı bulur, bunun en iyi örneği de *Ses* dergisinin düzenlediği “Sevdiğiniz yıldız evinizde” çekilişidir. Dergi, okur-seyircilerin yıldızlarla telefonda konuştuğundan sonra onlarla yüz yüze gelmeyi istediklerini duyurur. Gelen istek üzerine dergi, önce yıldızlara bu yönde teklif götürür, yıldızların bu teklifi olumlu karşıladığını, hayranlarıyla yüz yüze gelmek istediğini açıklar. Dergi, yıldızlara bu çekilişe desteklerini beyan eden bir protokol imzalattıktan sonra

her ay bir yıldızı üç okurun evine götüreceklerini duyurur. Çekilişe destek veren ilk yıldızlar, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Fatma Girik, Filiz Akın, İzzet Günay, Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet, Selda Alkor, Sevda Ferdağ, Sema Özcan, Süleyman Turan ve Tamer Yiğit'tir.



Görsel-23: Ses, Yıl: 1984, Sayı: 10

Dergi, hayranların dergide ayda sadece bir kez yayınlanan kupona sevdiği yıldızın ismini yazarak çekilişe katılabileceklerini ilan eder. Çekilişi kazananlar, hayranı olduğu yıldızı evinde ağırlama fırsatını yakalar. Etkinlik, belli aralıklarla yapılmasına rağmen 1984 yılına kadar devam eder. Yıldızların perde-dışı yaşamlarını hayranlarına ulaştıran sinema dergileri, düzenledikleri bu çekiliş ve etkinliklerle yıldızları eve getirmenin aracı haline gelirler.

Birçok yazar, parasosyal etkileşimin insanların davranışlarına nasıl tesir edebileceğini araştırıp, parasosyal etkileşimin ünlülerin hayranlarını nasıl etkilediğini göstermeye çalışmıştır. Lynne E. McCutcheon, Rense Lange ve James Houran

hayran özdeşleşmesinin ne kadar yoğun olabileceğini araştırmış ve “ünlü hayranlık skalasını” geliştirmişlerdir. Seyircinin ünlünün namından haberdar oldukça, bu ünün sadece ünlüyü değil, ünlünün hayranlarını da etkilediğini öne sürmüşlerdir (McCutcheon, Lange, ve Houran, 2002, s. 67). McCutcheon, Lange ve Houran çalışmalarında üç ünlü hayranlık seviyesi tespit etmiştir. İlki, düşük seviyedeki ünlü hayranlığı, alt seviyede bireyci davranışlardan oluşur; ünlüleri izleme, dinleme ya da onlar hakkında konuşmadan oluşur. Biraz yüksek seviye ünlülerle yapılan sosyal aktiviteler olarak tanımlanır, bu aktiviteler diğer hayranlarla ünlüleri izleme, dinleme ya da onlar hakkında konuşmayı kapsar. Hayranlığın en üst seviyesi ise iki farklı tasvir sunar: bireylerin sevdikleri ünlülerin başarıları ve hatalarıyla kendilerini özdeşleştirmesi. İkincisi ise takıntılı ya da aşırı davranışlar sergilenmesidir¹²⁵ (McCutcheon vd., 2002, s. 75).

¹²⁵ Kadın yıldızlardan parasosyal ilişkinin şiddet boyutunu Filiz Akın yaşar. Akın, 21 Eylül 1979 yılında vurulur. Oyuncuyu vuran kişi “patronum Filiz hanımı seviyordu ama karşılık alamıyordu. Korkutmam için bana 10 milyon verdi” şeklinde kendini savunur. Akın’ı Mehmet Nabi İnciler vurdurur (Evren, 2010, s. 96). Oyuncunun vurulma nedeninin hayranlık mı gazino savaşları mı olduğuna dair bir netlik sağlanamamıştır.



Görsel-24: Ses, Yıl: 1962, Sayı: 34

Ses dergisinin 1962 yılında yayınlanan otuz dördüncü sayısındaki “Belgin Doruk ve misafiri” başlıklı haber, bu hayranlık seviyesine örnek olarak verilebilir. Haberde bir Belgin Doruk hayranının dergiye gönderdiği mektupta onunla tanışmak istediği anlatılır.

Onu rollerinden dolayı filan sevmiyorum. Kendisini seviyorum. Perdede canlandırdığı karakterin üzerimde tesiri yok değil, tabii. Bu hallerime çağımın ve modanın tesiri diyeceksiniz belki. Kendimi uzun uzun tahlil ettim. Fakat bir netice çıkaramadım. İstiyorum ki ona yakın olayım, sesini duyabileyim, konuşabileyim. Hasılı onun da bizim gibi bir varlık olduğuna inanayım.

Leman Hanımın mektubunda, Belgin Doruk ile tanışma amacını “onun da bizim gibi bir varlık olduğuna inanayım” şeklinde açıklaması oldukça ilginçtir. Leman Hanım perdede gördüğü, magazin dergilerinde ve kendi bilgi ve hayalinde oluşturduğu Doruk görüntüsü/görünümü ile ilgili bir uyumsuzluk görmediği için “onun da bizim gibi bir varlık olduğuna” inanır. Richard Dyer’ın da ifade ettiği gibi yıldızlar, bir görünüm olayıdır. Yıldızların özellikle medya görünümleri, gerçeklik hakkında düşünmemizi cesaretlendirir. Hangi biyografi, dedikodu, filmdeki hali gerçektir? Yıldız olgusu modern insan varlığının yönlerini gerçeklik sorusuyla bir araya getirir (Dyer, 2004, s. 2). Belgin Doruk hayranı Leman Hanım, Doruk’un perdedeki imajı, perdedeki kişiliği ve gerçekliği arasında ilişki kurmaya çalışır hatta bu üçünün aynı olduğunu, gerçeği yansıttığına inanır. Leman Hanım da gerçekte gördüğü “gerçek” Belgin Doruk, filmlerdeki hali gibi olduğundan filmlerdeki Doruk’u gerçek olarak kabul eder. “Tıpkı filmlerde olduğu gibi... Hiç farkı yok. Yapmacıksız, olduğu gibi bir artist... Yakından görünce daha çok sevdim”

Ayrıca bu haber ünlü hayranlık skalasının ilk iki aşamasına iyi bir örnektir. Hayranın mektupta Doruk’un filmlerini izlediği, hakkında çıkan haberleri takip ettiği anlaşılır. Mektubun devamında yıldızla yüz yüze gelip sosyalleşme, yıldız ile tanışma isteği ikinci seviyeye örnektir. Ayrıca haberde de anlaşıldığı gibi Leman Hanım perdede gördüğü Belgin Doruk personasını gerçek hayatta da görmek istemiştir.

Röportaj Kervanı:

SES OKURLARI YAZARLARIDIR

Türk sinemasının şöhrati ile konuşup, toplu bir gazeteci gibi sorular sorup, aldığımız cevapları bir röportajda toplayerek, ünlü yıldızlarımızla beraber çekilmiş fotoğraflarımızla bu yazımızın, sizin mecmuanız SES'ye yayınlanmasını ister misiniz?

EĞER böyle bir arzumuz varsa lütfen, bir mektupla dergimize basınız. Gelen mektuplar arasında çekilecek kura sonucu, her ay okuyucumuz seçilecek ve kendisine haber verilmek üzere bir gün ve saatte dergimize davet edilerek kendisini alıp ünlü bir yıldızımızı ziyarete gidecektir. Okuyucumuz orada, tanınmış sanatçı ile röportaj yapacak ve bu yazı, resimleri ile birlikte mecmuanızda, okuyucumuzun imzasıyla yayınlanacaktır. (SES Okurları SES Yazarlarıdır) ortak çalışmalarımıza katılmak istiyorsanız bu dileğinizi belirten kısa bir mektupla, isim, soyadı ve açık adresinizi zarfın arkasına, üstüne de «SES MECMUASI (Röportaj Kervanı Servisi) Divanyolu, Türbedar Sokak No: 22, Çağaloğlu - İSTANBUL» adresini yazarak dergimize göndermelisiniz.

Görsel-25: Ses, Yıl: 1973, Sayı: 6

Röportaj Kervanı

SES OKURLARI YAZARLARIDIR.

Yeni yılla başladığımız SES Okurları SES Yazarlarıdır, «Röportaj Kervanı» mız, önümüzdeki aylarda da devam edecektir.

Eğer siz de ilk ay talihimiz BİRGÜL ÖZAKMAN gibi Türk sinemasının ünlü bir ismiyle röportaj yapmak isterseniz bu dileğinizi bildiren kısa bir mektupla yazınız, isim, soyadı ve açık adresinizi,

veya telefon numaranızı bir kâğıda yazdıktan sonra mektubunuzu şu adrese postalayınız:

«SES Mecmuası RÖPORTAJ KERVANI»
Divanyolu, Türbedar Sok. No: 22, Çağaloğlu - İSTANBUL.

İlk talihimiz Birgül Özakman'ın geçen hafta içinde Filiz Akın'la yaptığı röportajı gelecek sayımızda okuyacaksınız.

Görsel-26: Ses, Yıl: 1973, Sayı: 8

SES Okurları Yazarlarıdır! RÖPORTAJ KERVANIMIZ YOLA ÇIKTI.

“Türk Sinemasının Zarif Kraliçesiyle Konuştum...”

Bu yılki yarışmalarımızdan bir de, biriyorsanız SES Okurları, SES Yazarlarıdır» sloganı ile belirlenmiş röportaj kervanıdır. Sevdiğiniz yıldızlarla veya herhangi bir film sahnesinde röportaj yapmak isteyen okuyucumuz katıldığı kura sonucunda kazanan sahili okuyucumuz Birgül Özakman, Filiz Akın ile konuştu ve film sahnesini yaşadığı yanda topladı.

Röportaj: BİRGÜL ÖZAKMAN okuyucumuz

Görsel-27: Ses, Yıl: 1973, Sayı: 9

Ses dergisi 1973 yılında “Ses Okurları Ses Yazarlarıdır” etkinliğini düzenler.

Bu etkinlikte hayranlara yıldızlarla röportaj yapma şansı verilir. Etkinliğe mektup yoluyla başvurulup, çekilen kura sonucunda önceden belirlenen yıldızla röportaj yapma hakkı kazanılır. Hayranlara deneyimlerini aktarmaları istenildiğinde, yıldızlarla ilgili meraklarının giderildiğini, onlarla ilgili oluşturulan zarafet, hanımefendilik gibi imgelerini tamamen yansıttıklarını, onlarla konuştukları zaman bir yıldızla değil arkadaşlarıyla konuştukları hissine kapıldıklarını ifade etmişlerdir. Bu gibi etkinliklerin hayran-yıldız ilişkisini güçlendirmenin yanı sıra derginin sayfa sayısını arttırmaya, satışı arttırmaya, derginin içeriğini çoğaltmaya ve seyircinin heyecanını yükseltmeye yönelik olduğu da düşünülmektedir.



Görsel-28: Ses, Yıl: 1974, Sayı: 30

Dergi, 1974 yılında da “Ses’in Artist Olma Şansı” isimli etkinliği düzenler. Bu etkinlik, hayranlara yıldızlarla aynı filmde oynama şansı sunar. Okur-hayranlar, derginin yayınladığı üç kupon ve fotoğraflarını derginin “artist olma servisi”ne gönderme suretiyle yarışmaya katılmışlardır. Katılanlar arasında yapılan çekiliş sonucunda kazanan okur-hayran, daha önce belirlenmiş yıldızın film setine gidip, onunla sohbet etme ve filmde oynama şansı yakalamıştır. Okur-hayrana filmde verilen rol, figüranlıktır. Bu etkinliğin amacı yeni oyuncu adayları bulmak değil, her çekiliş için gönderilme şartı konulan kuponlarla tirajı yükseltmek ve hayran-yıldız buluşmasını sağlamaktır.

Yeşilçam döneminde yıldız ve hayranlar arasındaki iletişim ağı, dergiler aracılığıyla kurulmuştur. Türkiye’de hayran kültürünün altmışlarda başladığını söylemek mümkündür. Bu dönemdeki dergiler, seyircilere yıldızlarla bir ses ve

görüntü dışında bir kucaklaşma, yüz yüze gelme imkanı verir. Bir başka ifadeyle dergiler, filmlerin vermediği tüm duygu ve hisleri gerçekleştirir. Dergiler yıldızları ulaşılabilir kılmış, hayran-seyirciler dergiler yoluyla yıldızlara gerçek anlamda dokunmuşlardır. Bunu en iyi *Ses* dergisi yapar. Ses dergisi, yıldız ile hayranları telefonda konuşturur, evlerine davet ettirir, evlerinde ağırlatır, yılbaşı ve özel günlerde yıldızlardan hayranlarına hediyeler göndertir, nikâhlarına şahitlik ettirir, beraber film izlettirir, kısacası, gökyüzündeki yıldızları yere indirir.

Yeşilçam dönemindeki okur-seyircilerin dışında yıldızların başka hayranları da vardır. Bu hayranlar, bölge işletmecileri, yapımcılar, senaristler ve sinema dergileridir. Dönemin dergilerinin hayranı olduğu yıldız ya da kadın oyuncuya toleranslı davranıp, onunla ilgili olumlu haberlere sıklıkla yer verirken, yıldızın rakibi olarak gösterilen diğer oyunculara bu toleransı göstermediği, haklarında olumsuz haberler yaptıkları görülür. Bölge işletmecileri de hayranı olduğu yıldızın veya kadın oyuncunun oynamasını istediği filmlerin siparişini verirken, siparişleri hayranı olduğu yıldızın veya kadın oyuncunun film setine gidip, onu görerek, tanışma fırsatı yakalayarak vermişlerdir.¹²⁶ Zaman zaman yıldız yaratıcıları olarak kabul gören yapımcı ve yapım şirketlerinin de birer hayran oldukları düşünülmektedir. Yapımcıların yıldızların veya kadın oyuncunun öne sürdüğü tüm şartları kabul etmelerinin altında hem ticari kaygı hem de onlara duydukları hayranlık yatmaktadır. Hatta bu hayranlık bazen evlilik ile (Rutkay Yakar-Suzan Yakar, Özdemir Birsal-Belgin Doruk, Türker İnanoğlu-Filiz Akın, Türker İnanoğlu-Gülşen Bubikoğlu), bazen aşk ilişkisi olarak (Hürrem Erman-Sezer Sezin, Berker İnanoğlu-Neriman Köksal, Nevzat Pesen- Neriman Köksal) sürdürülür. Yapımcıların

¹²⁶ 30 Kasım 2016 tarihinde AYTEKİN ÇAKMAKÇI ile yapılan görüşme.

duygusal ilişki içinde olduğu kadın oyuncuyu yıldızlaştıracak film siparişleri verdikleri de bilinmektedir. Hayranlık ve aşkın birbirinin yerine geçmesi ve/veya birbirini tamamlaması en fazla yönetmen ve yıldızlar arasında görülür (Faruk Kenç-Belgin Doruk, Memduh Ün-Fatma Girik , Halit Refiğ-Nilüfer Aydan, Ertem Eğilmez-Türkan Şoray). Birçok yönetmenin ilk kez beraber çalıştıkları yıldızlara karşı hayranlıklarının onları beğenme, hoşlanma hatta aşka dönüştüğü bilinmektedir. Bunun en bariz örneği Atıf Yılmaz'ın da ifade ettiği gibi Türkan Şoray'dır. Şoray ile ilk defa çalışan yönetmenlerin, kameramanların, oyuncuların ve yapımcıların ortak duygusu, hoşlanma ve aşık olmaktır (Yılmaz, 1991, s. 85). Senarist ve yıldız hayranlığının da en önemli örneği Safa Önal'dır. Önal'ın Türkan Şoray hayranlığı, onu yıldızlaştıran filmlerin senaryolarında sıkça görülür. Atilla Dorsay'a verdiği bir röportajında “Türkan Şoray'a tek kelimeyle hayranım” ifadesini kullanmıştır (Dorsay, 1998, s. 77). İşletmeci, yapımcı, yönetmenlerin, senaristlerin yıldızlara karşı hayranlıkları çoğu zaman duygusal ilişki çerçevesinde görülse de bu hayranlık, kadın yıldızların yıldızlaşmalarında önemli etkenlerden biridir. Yeşilçam dönemindeki hayranlığı incelediğimiz bu bölümde hayranlığın sadece tüketim aşamasında değil, üretim, dağıtım ve gösterim aşamasında da yıldızla ayrıcalıklar sağladığı görülmüştür.

2.1.1.3. Yeşilçam Döneminde Yıldız-Artist Yarışmaları

Türkiye'de yıldız yaratmanın önemli bir alanı da sinema dergilerinin açtıkları yıldız-artist yarışmalarıdır. Çalışmanın birinci bölümünde olduğu gibi Yeşilçam döneminde de yıldız-artist yarışmalarının yapıldığı görülür. Yeşilçam döneminde yayımlanan dergilerdeki ilk artist-yıldız yarışmasını 1961 yılında *Artist* dergisi düzenler. 1961 yılında Göksel Arsoy-Belgin Doruk arasında yaşanan sorunlardan

sonra *Artist* dergisi, Arsoy'a "partröner" aramaya başlar. Dergi, yarışmayı Göksel Arsoy ile beraber yaptıklarını ve amaçlarının da "bugün eksikliği çekilen kabiliyetli genç kızları beyazperdemize" kazandırmak olduğunu açıklar. Yarışmanın duyurusunda Göksel Arsoy "büyük yıldız" yarışmasını kazanan ile film yapacağını taahhüt ederken, dergi de uygun gördükleri adaylara işbirliği içinde oldukları beş büyük yapım şirketinde başrol oynama şansı vereceklerini duyurur. Bu yarışmayı diğer yarışmalardan ilginç kılan birkaç özellik vardır: İlki bir erkek oyuncunun, dönemin en önemli kadın oyuncusuna rakip olacak kadın oyuncu aday aramasıdır. İkincisi de hem oyuncu olmak isteyenlerin hem de Göksel Arsoy hayranlarının katılacağı düşüncesinden yola çıkarak, yarışmanın hayran-yıldız ilişkisi açısından oldukça önemli bir noktada durmasıdır. Başka ifadeyle yarışmaya hem oyuncu olmak isteyenler hem de hayranı oldukları oyuncu ile aynı filmde oynama arzusunda olan kişiler katılır.

Yarışmanın sonucunda kadın adaylardan Filiz Akın, Göksel Arsoy'un yeni sinema partneri olarak seçilirken, erkek adaylardan da Tanju Gürsu birinci seçilir. Dergi yoğun bir şekilde Akın ile ilgili haberler yaparak, oyuncuyu tanıtır. Haberlerde oyuncunun kültürlü ve iyi eğitilmiş olduğunun altı çizilerek, sinemanın bu tarzda genç kızlara ihtiyaç duyduğu vurgulanır. Oyuncu için yürütülen yoğun reklam kampanyasıyla ilgili olarak *Artist* dergisinin 1963 yılında yayınlanan 162. sayısında Agah Özgüç, "F. Akın nedir, ne değildir" başlıklı haberi yapar. Haberde reklamın sinemada önemli role sahip olmasına rağmen, yerli sinemada dönemin koşullarından dolayı yeterince kullanılmadığı, dönemin en popüler yıldızlarının bile reklamlarını oyun güçleri ve atak davranışlarıyla yaptıkları ifade edilir. Filiz Akın'ın yoğun reklam kampanyasıyla çok hızlı bir şekilde isminden söz ettirdiği, oyuncunun

filmlerinin gösterime girmeden önce isminin bilinmesi ve tanınmasının Türk sineması için bir ilk olduğu açıklanır. Başlangıçtaki kötü oyunculuğuna rağmen seyircinin Akın'ı sevmesinin nedenini Özgüç, oyuncunun farklı tipine bağlar. Oyuncunun tipinin daha önceki “yıldızlardan” farklı ve yeni olduğu savunulurken, Akın'dan önceki kadın yıldızların çoğunun alışagelmış birbirlerine benzer tipler olduğu, sadece yıldızlık süreçlerinin farklı olduğu ifade edilir (Özgüç, 1963). Hem Filiz Akın'ın “yeni tip” oluşuyla ilgili söylem hem de yeni yıldız arayışlarının amacının yeni tipler bulmaya yönelik olduğu iddiası Yeşilçam'ın ileriki yıllarında da devam eder.



Görsel-29: Büyük Gazete, Yıl: 1961 Sayı: 52/3

Büyük Gazete dergisi 1961 yılında “Büyük Gazete sizi sinema yıldızı yapabilir” ilanı ile artist yarışması düzenler. Yarışma süreci, gönderilen fotoğraflardan ilk elemelerde beğenilenlerin fotoğraflarının yayınlanması, fotoğraflar arasından yapımcılar, yönetmenler, ressamlar, yazarlar, güzellik uzmanları ve

terzilerden oluşan jürinin, ikinci elemeyi yapması ve eleme sonucunda “artist namzedi genç kız, artist namzedi genç erkek, karakter artisti erkek, karakter artisti bayan” seçilmesi olarak işlemiştir.

Dergi, fotoğraf gönderen adayların fotoğraflarını yayınlamaya başlar. Fakat incelediğimiz dergiler arasında yarışmanın kazananına dair herhangi bir habere rastlanılmamıştır.



Görsel-30: Sinema 61, Yıl: 1961, Sayı: 11



Görsel-31: Sinema 61, Yıl: 1961, Sayı: 28

Sinema 61 dergisi de onuncu sayısında “siz de artist olabilirsiniz” başlıklı ilanı ile “artist” yarışması düzenleyeceğini duyurur. Dergi bir sonraki sayısında yayınlanan “Siz de Ayhan Işık, Belgin Doruk, Sadri Alışık gibi artist olabilirsiniz” başlıklı haberde “artist” olmak isteyen gençlerin yolunu açmak amacıyla düzenlediği yarışmayı duyurur. Yarışmayla ilgili yapılan tüm haberlerde yarışmanın “Türk

sinemasına hizmet amacıyla düzenlendiği” ifadesi yer alır. Yarışmayı kazananlara “büyük film şirketlerinin” başrol teklif edeceği vaat edilir. Dergi, sonraki her sayısında yarışma duyurusu ve kuponu yayınlar.

Sinema 61 dergisinin düzenlediği yarışmanın ilginç noktası, katılımcıların dört kupon alıp birini doldurup gönderme koşuludur. Bu koşul, yarışmanın derginin tirajını yükseltmeye yönelik olduğu düşüncesini doğurur. Dergi, sonraki sayılarında kupon doldurmayan, dörtten az kupon gönderen adayların başvurularının kabul edilmeyeceğini açıklar. On beşinci sayıda yarı finale kalan adayların İstanbul’a davet edileceği duyurulup, sonraki sayıda adayların fotoğrafları yayınlanır. Yirmi ikinci sayıda Erler Film ve Aslan Film yarışmada dereceye giren adaylara filmlerinde rol vereceklerini duyurur. Dergi, yarışmada birinci seçme yerine, en beğenilenler adı altında Semra Durdağ -daha sonra ismi Semra Sar olarak değiştirilir-, Füsun Pekcan, Meral Sayın, Tekin Aral, Ersan Arsevin, Asım Bayrı’nın isimlerini yayınlar. Bu beğenilenlerin jürideki yapımcılardan film teklifi aldıkları açıklanır. Dergi kazananlar ile ilgili haberler yapmaya devam eder. Bu haberler, oyuncuların aldıkları teklifler ile ilgilidir. Fakat *Sinema 61* dergisinin kazananlarından sadece Semra Sar ileriki yıllarda sinemada görünür.



Görsel-32: Ses, Yıl: 1962 Sayı: 16



Görsel-33: Ses, Yıl: 1962 Sayı: 27

Ses dergisi de 1962 yılında yıldız yarışması düzenler. Derginin on altıncı sayısında yayınlanan “Ses 1962'nin Kapak yıldızlarını seçiyor” başlıklı haberde derginin düzenlediği yarışmanın katılım koşulları ve kazanacaklara verilecek ödüller yazılır. Yarışma, Birsel ve Be-Ya Film ortaklığıyla yapılmış, kazananlardan “kızı” Be-Ya Film, erkeği de Birsel Film “artist olarak almayı” taahhüt etmiştir. Haberin devamında yapımcı şirketlerin her iki finalistini de şirketlerinin birer filminde oynayacağından kazananların ikişer filmde oynayacağı, yapılan filmlerde başarılı olunursa kazananlarla beşer yıllık kontrat imzalanacağı duyurulur. Haberde finalistler dışında kimisinin fotoğrafının basılmayacağı, finalistler dışındakilerin fotoğraflarının imha edileceği yazılmıştır.

Derginin aynı yıl yayınlanan on dokuzuncu sayısında “Ses 1962 kapak yıldızları” başlıklı haberde yarışmaya destek veren yapım şirketlerinden Birsel Film’in sahiplerinden Nüzhet Birsel “Türk perdesinde star eksikliğini yıllardır hissetmekteyiz” demecine yer verilmiştir: “Yılda 150 film çeviren bir piyasa, dört kadın ile dört erkek adı üzerinden dönüyor. Karakter artistleri ise bellidir. Kötü adam Tekçe, komik genç Suphi Kaner, komik kız ise Suna Pekuysal olur. Bu da bizde yıldız sıkıntısı çekildiğini gösterir. Ses mecmuasının müsabakasında finale kalacak gençlerin içinden karakter artistleri de arayacağız.” Ayrıca haberde Nusret İkbâl’in “filmciliğimizin adı kötüye çıkmış... Şirketler namus düşmanı olarak tanıtılıyor. Hâlbuki o günler geride kalmıştır. Milyonluk şirketlerin çevirdiği filmler festivallere katılıyor, kadın aktrisler gönül huzuru ile çalışıyorlardı” açıklamasına da yer verilmiştir. Birsel’in demeci, dönemin hem film hem de yıldız üretim sistemini özetler niteliktedir.

Ses 1962

Kapak Yıldızları Seçildi

Erkekler arasında
Tamer Özyiğitoğlu
Kızlar arasında
Candan Keresteci,
Nur İnsel,
Devlet Muhsin
"Kapak Yıldızı"
oldular



TAMER ÖZYİĞİTOĞLU

İLK siyeme, birer fotoğraf avasından yapıldı... Bu siyeme çok zor ve sıkıntılı oldu. Çünkü müsabakaya katılan genç kızlar ve erkekler arasında güzel ve yakışıklı olanlar çok vardı. Gözü, kabilmiş bu kadarın hepüne birer arkadaş ve arkadaşları ile birlikte bu yarışmada yarışmasını istediğiyle bu kapak yıldızı ve birer fotoğraf seçilecekti. Karşılığında hiçbir şey verilmemesine sözünü vermişti. Bu yarışma mübâh bir kulabalığı oldu. Bu yarışma mübâh bir kulabalığı oldu. Bu yarışma mübâh bir kulabalığı oldu. Bu yarışma mübâh bir kulabalığı oldu.

o için arasından bir kişiyi seçmek istediği birer kişi... Candan'ın da, Nur'ın da, Devlet'in de siyemesi zordur çünkü aynı güzelliği vardı. Sonunda, bu yıl müsabaka özerk, üç kişi "Kapak Yıldızı" seçilmeye haklı oldu... Çünkü bir tercih yapılmaması... Ancak, bu kararın kuvvete de uygulanması mümkün değildi. Son karar, emirle Devlet'in Nur da Candan'ın bu ikizleri kabul edilerek "Kapak Yıldızı" seçildi. Bu üç genç kız, De-Ya ve Birsel Film şirketlerinin bu yıl seçilecekleri üç filmde oynayacaklardı. Birsel Film, bu yarışmanın "Kapak Yıldızı" müsabakasında Türkiye kadını gençleri bir filmde oynamak istiyordu. Geçen haftanın sonunda müsabakalar da tamamlandı. Sıra, "Kapak Yıldızı" seçilecek gençleri belirlemek üzere Tamer Özyiğitoğlu, müsabakası bir şekilde ve oybirliği ile "Kapak Yıldızı" seçildi.



İKİ KAPAK YILDIZI VE BİRSEL — "Ses" yarışmasının 1962 Kapak Yıldızlarından Nur İnsel ile Devlet Muhsin, Birsel Film'e girerek, oynayacakları film konusunda, Özdemir Birsel'e görüştüler. Özdemir Birsel'in güzel bir fotoğrafı vardı. "Kapak Yıldızı"nın baş, diğer finalistlerin de küçük rolleri oynayacağı bir film seçtikler. Fotoğrafı, Nur, Devlet ve Özdemir Birsel yanlarında kompozitörün görüntüsü.



CANDAN — Kapak Yıldızlarından Candan Keresteci ile bir fotoğrafı. İki hanımla birlikte için, Birsel De-Ya Film şirketlerinden görüldüğü görülüyor. O da, müsabakalarda müsabakaya katılmıyor.



DEVLET — Bu yarışma "Kapak Yıldızı" müsabakası sırasında çekildi. Devlet Muhsin, yarışma de De-Ya ile müsabakaya katıldı. Fotoğrafı, Devlet Muhsin ile Ya Film'in sahibi Nusret İhsan ile birlikte çekildi.



NUR — Bu yarışmanın Kapak Yıldızı Nur İnsel, De-Ya Film yarışmasında müsabakaya katılmıyor. Karşılığında Nusret İhsan'ın çektiği fotoğrafı...

Ses FİLM Mükâfatı

Atacağımız okuyucularımıza jüri kararı olarak bir Ses Film Mükâfatı kurmuş bulunuyor. Bu okuyucularımızın aylık olarak:

1. 1962'nde En Başarılı Türk Filmini,
2. En Başarılı Rejisi,
3. En Başarılı Kadın Yıldızını,
4. En Başarılı Erkek Yıldızını seçecekler.

Bu seçme 1961 ayından 1962 mayıs sonuna kadar gösterilen yeni yeni filmler arasında yapılacaktır. Yalnız dikeni edilecek mübâh noktalardan biri sudur. Seçilecek film, roller ve yıldızların hepsinin aynı filmde toplannması gerektirir. Okuyucularımızdan ricamız, şimdiden geçen maddelerde görüldüğü gibi filmleri bir kâğıda yazarak, yavaş yavaş seçme işine hazırlanmalarıdır. Bir taraftan segmenti yaparken, bir taraftan, güzel sayıdan itibaren, son sayıya kadar yazılmaya başlanarak, Ses Film Mükâfatı kuponlarını bekleyiniz. Bu kuponlardan 6 tanesini birleştirerek heride ayrı ayrı kullanabilirsiniz. Yazılmaya kâğıdına tarifi okuyucularımıza gelecek sayılarımızda belirleyeceğiz.

Görsel-34: Ses, Yıl: 1962 Sayı: 30

Derginin yirmi yedinci sayısında finalistler, otuzuncu sayısında da kazananlar açıklanır. Yarışmayı Tamer Özyiğitoğlu, Candan Keresteci, Nur İnsel, Devlet Muhsin kazanır. Devlet Muhsin, ismini Devlet Devrim, Tamer Özyiğitoğlu Tamer Yiğit, Candan Keresteci de Sevil Candan olarak değiştirir. Devlet Devrim'in ismini Turgut Demirağ, Hollywood'un B.B.'si bizim de D.D.'miz olsun diyerek değiştirmiştir (Devlet Devrim, kişisel görüşme, 14 Eylül 2016). Sonraki sayılarında dergi, kazananlarla ilgili sıkça haber yapmaya devam etmiştir. Haberlerde yarışmayı kazanıp, yıldız ol(a)mama nedeni, "seyircinin gözüne ve gönlüne girme" temelli bir yol haritalarının olmayışına bağlanmıştır.

Devlet Devrim yarışmaya Be-Ya filminden gelen teklif üzerine katılır. Devrim, filmlerde küçük rollerde oynayan arkadaşıyla film şirketindeki alacağını almak için gittikleri Be-Ya filmde keşfedilir. Yaptığımız görüşmede Devrim, Be-Ya filmin iddialı bir yarışma düzenlediğini ve katılması için ısrar ettiklerini ifade eder. Oyuncu, annesinin korkusundan dolayı teklifi reddettiğini fakat yapım şirketinin annesini bulup, teklifi ona da yaptıklarını, annesinin reddettiğini anlatmıştır. Bu ret cevaplarına rağmen şirket vazgeçmemiş, oturdukları sokaktaki *Ses* dergisi muhabiri ile işbirliği içerisinde yarışmanın kalitesi konusunda annesi ikna edilmiş ve yarışmada birinci olacağı söylenmiştir. Fakat Birsal Film Nur İnel ve Sevil Keresteci'yi desteklediğinden yarışmada üç birinci çıkar¹²⁷. Başka ifadeyle aslında yarışmada birincinin kim olacağı bellidir. İnel ve Keresteci Osman Seden ile çalışmaya başlarken Devrim'e teklif gelmez. Bir yıl sonra yıldız yarışmasının jürisindeki yönetmen Ümit Utku'dan teklif gelir ve *Çiçeksiz Bahçe* (1963) filminde oynar ve sinemada yükselişe geçer. Devrim, *Çiçeksiz Bahçe* filminden sonra tekliflerin arttığını ve aynı anda üç filmde birden oynadığını, gece uyumaması için kendisine ilaç bile verildiğini ifade etmiştir.

¹²⁷ 14 Eylül 2016 tarihinde Devlet Devrim ile yapılan görüşme.



Görsel-35: Artist, Yıl: 1963, Sayı: 129

Artist dergisi, 1963 yılında yayınlanan 129. sayısında “Artist mecmuasının 2inci Büyük Artist yarışması” ilanını yayınladı. İlan, “mecmuamız, film şirketlerinin teşvik ve ısrarı neticesi bir artist müsabakası açmaya karar vermiştir. Okuyucularımızın gönderecekleri Portre ve boy resimleri film şirketlerinin elemanlarından müteşekkıl bir heyet tarafından tetkik edilecektir. Müsabakaya ait geniş tafsilat önümüzdeki nüshamızda verilecektir” şeklinde hazırlanmıştır. Derginin 147. sayısında “senenin büyük artist yarışması” sloganıyla yarışmanın detayları verilir. Yarışma ile ilgili haberde dergi, “Türk sinemasının kurtulması için” gençlere ihtiyaç olduğunu düşündükleri için bu yarışmayı düzenlediklerini ifade eder. Yarışmaya destek veren yapım şirketleri, kazananlara başrol vereceklerini taahhüt etmiştir.

SİNEMANIN BÜYÜK ARTİST YARIŞMASI

Birincilere Tam 100,000 T.L. sı!

ARTİST MECCULANININ AÇIĞI OLDUĞU İKİN Çİ BİR HADİSE OLDU... BİR EVVERİ YAPINDA BİRİNDİ YANJU GÜRSU VE FİLİZ AKIN GIBI ŞÖHRETLERİ ÇINAKAN DERGININ YARIŞMASI HALEN DEVAM ETMECTEDİ.

Türün en önemli sanatçıları arasında yer alan Filiz Akın ve Tanju Gürsu'nun bir arada yarıştığı bu yarışma, sinemanın geleceği için büyük önem taşıyor. Yarışmanın amacı, genç yetenekleri keşfetmek ve onları sinemaya kazandırmaktır. Yarışmanın jüri üyeleri arasında Filiz Akın, Tanju Gürsu, Kemal Sunal ve diğer ünlü oyuncular yer alıyor. Yarışmanın birincilerine 100.000 TL ödül verilecektir. Yarışmanın ikinci ve üçüncü dereceye gelen adaylarına da önemli ödüller verilecektir. Yarışmanın amacı, sinemanın geleceği için büyük önem taşıyor. Yarışmanın jüri üyeleri arasında Filiz Akın, Tanju Gürsu, Kemal Sunal ve diğer ünlü oyuncular yer alıyor. Yarışmanın birincilerine 100.000 TL ödül verilecektir. Yarışmanın ikinci ve üçüncü dereceye gelen adaylarına da önemli ödüller verilecektir.

YUZ BİN LİRA
Evel yitimin liraya sen hep okadın. On iki keki birer filmimizde rollerini mütahakkam zıncılamak istiyorsanız vadedilmiş ayrımsız Sana Kapışın mı ARTİST GİBİ bir okuyor, sen herşey için ayarları oatlars için bir boy, ne iki güzel çekilmiş iki bakış hiçbir şey yoktur.

Derginin Ankara'da saat eden mütahakkam ilkeri takdirde doğuya Ankara'nın mütahakkam 70 Ankara bürümüş'ün dür. Nail Yurdakı Meydan. Aydın, Ankara. Tel: 12 27 BANS KAPININ mütahakkam servisi kade hepimiz bol Tekrar ediyoruz mür'in bitiş tarihi edilmişmiştir.

YUZ BİN LİRA
Evel yitimin liraya sen hep okadın. On iki keki birer filmimizde rollerini mütahakkam zıncılamak istiyorsanız vadedilmiş ayrımsız Sana Kapışın mı ARTİST GİBİ bir okuyor, sen herşey için ayarları oatlars için bir boy, ne iki güzel çekilmiş iki bakış hiçbir şey yoktur.

Derginin Ankara'da saat eden mütahakkam ilkeri takdirde doğuya Ankara'nın mütahakkam 70 Ankara bürümüş'ün dür. Nail Yurdakı Meydan. Aydın, Ankara. Tel: 12 27 BANS KAPININ mütahakkam servisi kade hepimiz bol Tekrar ediyoruz mür'in bitiş tarihi edilmişmiştir.

SİNEMANIN BÜYÜK ARTİST YARIŞMASI

Şöhret Sizleri Bekliyor!

ŞÖHRETLERİMİZDE DERECE ALACAK GENÇLERİN ON FİLMİN BAŞ ROLÜNDE OYNAYACAKLAR. ACAR FİLM, KEMAL FİLM, İGÜR FİLM, MELEK FİLM, BE-YA FİLM, FİSEN FİLM, BİRSEL FİLM, DERU FİLM, ARTİST FİLM BAŞ ROLDE OYNATILACAK İÇİN TAHAHÜTTİ BULUNDULAR.

Genç yetenekler için büyük bir fırsat. Yarışmanın amacı, genç yetenekleri keşfetmek ve onları sinemaya kazandırmaktır. Yarışmanın jüri üyeleri arasında Filiz Akın, Tanju Gürsu, Kemal Sunal ve diğer ünlü oyuncular yer alıyor. Yarışmanın birincilerine 100.000 TL ödül verilecektir. Yarışmanın ikinci ve üçüncü dereceye gelen adaylarına da önemli ödüller verilecektir.

YUZ BİN LİRA
Evel yitimin liraya sen hep okadın. On iki keki birer filmimizde rollerini mütahakkam zıncılamak istiyorsanız vadedilmiş ayrımsız Sana Kapışın mı ARTİST GİBİ bir okuyor, sen herşey için ayarları oatlars için bir boy, ne iki güzel çekilmiş iki bakış hiçbir şey yoktur.

Derginin Ankara'da saat eden mütahakkam ilkeri takdirde doğuya Ankara'nın mütahakkam 70 Ankara bürümüş'ün dür. Nail Yurdakı Meydan. Aydın, Ankara. Tel: 12 27 BANS KAPININ mütahakkam servisi kade hepimiz bol Tekrar ediyoruz mür'in bitiş tarihi edilmişmiştir.

Görsel-36: Artist, Yıl: 1963, Sayı: 14

Derginin sonraki sayısındaki “Şöhret sizleri bekliyor” başlıklı haberde Filiz Akın ve Tanju Gürsu örnekleri üzerinden yarışma sonucunda kazananlara şöhret vaat edilir. Sonraki ilanın üzerinde durduğu nokta, paradır. Başka ifadeyle dergi yarışmayı kazananların şöhret ve paraya kavuşacaklarını iddia eder. Yarışmanın tanıtım ve reklamları Filiz Akın ve Tanju Gürsu üzerinden yapılmıştır. Çünkü oyuncular, derginin yarışma vaadi olan para ve şöhrete kavuşma iddiasının birer kanıtıdır. Ayrıca kadın adaylar için bu tür yarışmaların sinemayı desteklemek için yapıldığı ve sinemanın bilindiği gibi “kötü” bir yer olmadığıyla ilgili demeçler Filiz Akın üzerinden verilmiştir. Akın, bu tür yarışmaların sinemanın “genç kız” ihtiyacının giderilmesi açısından önemli olduğunu vurgularken, “Türk sinemasının öyle uzaktan görüldüğü gibi olmadığı” altını çizmiştir. Sinemanın öyle “uzaktan görüldüğü gibi olmadığı” vurgusunun altında sinemanın genç kızları “kötü yola düşürme” tuzağı olduğuna ilişkin algıyı yıkmak olduğu düşünülmektedir.



Görsel-37: *Artist*, Yıl: 1963, Sayı: 164

Görsel-38: *Artist*, Yıl: 1963, Sayı: 167

Dergi 164 ve 166. sayılarında erkek finalistlerin, 167 ve 168. sayılarında da kadın finalistlerin sadece fotoğraflarını yayımlar, isimleri yayınlamamıştır. Dergi, ilerleyen sayılarında önce Cüneyt Arkın'ı sonra da Cenk Er'i finalistlerimiz başlığıyla tanıtırken kadın finalistler ile ilgili herhangi bir haber yapmamış, isimlerine yer vermemiştir.¹²⁸

¹²⁸ Aynı yıl, yarışmanın dışında derginin on birinci sayısında "Artist aranıyor" ilanı yayınlanmıştır. İlanda yakında çevrilecek olan *Yaban Gülü* filmi için hiçbir filmde oynamamış genç kız ve erkek "eleman" arandığı duyurulur. İlanın ilginç noktası, oyuncu veya artist yerine eleman kelimesinin kullanımıdır. Aranılan oyuncu veya oyuncu adayı değil, filmlerde oynayacak elemandır. Fakat derginin ilerleyen sayılarında ne artist ilanı ne de filmde oynayacak eleman ile ilgili sonuçlara rastlanılmıştır.

Perde dergisi, 1963 yılında yayınlanan altıncı sayısında daha önceki *Artist*, *Ses*, *Sinema 61*, *Büyük Gazete* dergileri gibi “artist yarışması” düzenleyeceğini duyurur. Yarışmanın amacı, yerli sinemaya yetenekli gençleri kazandırma olarak açıklanır. Dergi, kültürlü ve görgülülerin bu yarışmada daha fazla şansı olduğunu, derginin yabancı firmalar ile temas halinde olduğu, kazananlar arasında yabancı dil bilenlerin yabancı şirketlerin filmlerinde oynama şansı elde edebileceklerini ifade eder. *Perde* dergisi Yeşilçam dönemi öncesindeki yarışmalar gibi kazananlara yurtdışı imkânı vereceklerini duyururken, asıl amaçlarının “Türk filmciliği ilerledikçe ve kalitesi yükseldikçe, kültürlü artiste” olan ihtiyacı giderme olduğunu açıklar.



Görsel-39: *Perde*, Yıl: 1963, Sayı: 20



Görsel-40: *Perde*, Yıl: 1963, Sayı: 30

Perde dergisi, otuzuncu sayısında da kazananları açıklar: Kadın adaylardan Selma Güneri birinci, Nur Demir ikinci, Gülben Alpaya üçüncü, Safiye Filiz dördüncü ve Fatoş Öztan da beşinci seçilirken erkek adaylardan da Nevzat Bırsel

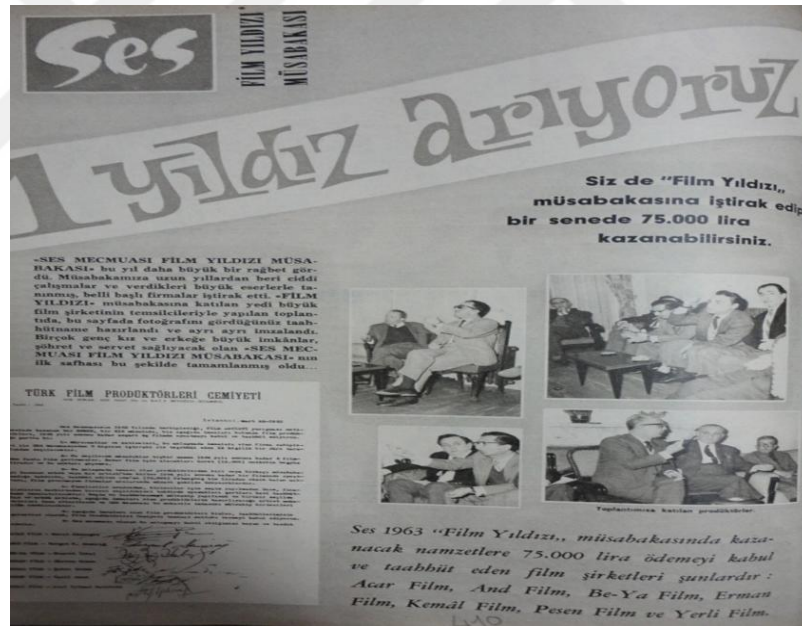
birinci, Engin İnal ikinci, Akif Günal üçüncü, Ali Erenli dördüncü, Cengiz Tek de beşinci olarak seçilir. Devlet Devrim'e göre dergilerin finalistleri açıkladıktan uzun bir süre sonra birincileri açıklamalarının nedeni, geçen süre içinde finalistlerin hal ve tavırlarını değerlendirebilmektir. Değerlendirmeyi yapabilmek için finalistler, davetlere, gezintilere götürülür. Çünkü seçilecek kişinin görgüsü, davranış biçimi o dönemde büyük önem taşır.¹²⁹

Yeşilçam döneminde dergilerin açtığı yıldız/artist yarışmalarının birinci amacı sinemaya yeni yüzler kazandırmak, ikinci amacı da daha yıldızlıklarının ilk döneminde olmalarına rağmen mevcut yıldızların hakimiyetini yıkmaktır. Yıldız hakimiyetine karşı bu tavrın nedeni yıldızların istedikleri ve aldıkları yüksek ücretlerden dolayı dönemin film maliyetinin en büyük kalemi olmalarıdır. Sezai Solelli, Yeşilçam dönemi öncesindeki yıldız/artist yarışmalarını kazananlara filmlerde rol bulabilmek için kapı kapı gezdiklerini anlatmıştır. Solelli, yarışmayı kazanan Ayhan Işık'a *Yeniçeri Hasan* (Münir Hayri Egeli, 1951) filminde oynadıktan sonra teklif gelmediğini bunun üzerine Işık'ın ressamlığa geri döndüğünü ifade eder. Yazar, oyuncunun *Kanun Namına* (Ömer Lütfi Akad, 1952) filminde oynamasına kendisinin ön ayak olduğunu, Işık'ın filmde oynaması için önce yapımcı Osman Seden'i, daha sonra da filmin kadın oyuncusu Gülistan Güzey'i ikna etmek zorunda kaldığını açıklar (Solelli, 1967). Bu haberden yola çıkarak iki saptamada bulunabiliriz: İlki 1950'de yerli sinemada kadın oyuncuların güçlü pozisyonda oldukları, ikincisi de Ayhan Işık'ın yarışmayı kazanır kazanmaz yıldız olmadığıdır. Ayrıca haberde Solelli, aynı yarışmanın diğer birincisi Belgin Doruk'un Faruk Kenç

¹²⁹ 14 Eylül 2016 tarihinde Devlet Devrim ile yapılan görüşme.

ile evlendiği için piyasada kaldığını iddia eder. Başka ifadeyle, kadın oyuncunun arkasındaki/yanındaki erkekle yıldızlaştığı iddiası altmışlarda başlamıştır.

Devlet Devrim ile yaptığımız görüşmede de Devrim, birinci seçildikten bir yıl sonra film teklifi aldığını ifade etmiştir. Oyuncu, yapım şirketine yaptığı bir ziyarette Ayhan Işık ile karşılaştığını, yapımcının Işık'ın yanında durmasını istediğini, bunun üzerine “çocuğu gibi kalıyorsun, seni nasıl oynatayım” dediğini açıklamıştır. Devlet Devrim, zayıf ve minyon tipli bir kadın olduğunu, erkek oyuncuların yanında ufak tefek kaldığı için yapımcılar tarafından tercih edilmediğini, bu yüzden de uzun bir süre filmlerde rol alamadığını anlatmıştır.



Görsel-41: Ses, Yıl: 1963, Sayı: 13

Ses dergisi 1963 yılında yayınlanan on üçüncü sayısındaki “Ses Film Yıldızı Müsabakası: 1 yıldız arıyoruz” ilanı ile yeni yıldız adayları aradıklarını duyurur. İlandaki “siz de ‘film yıldızı’ müsabakasına iştirak edip bir senede 75.000 lira

kazanabilirsiniz” teşvikiyle yıldızlık ve zenginlik arasındaki bağı tekrar kurulduğu görülür. Dergi, yarışmayı birlikte düzenledikleri yapım şirketlerine kazanana 75.000 lira ödeyeceklerine dair taahhütname imzalattıklarını açıklar. Taahhütnamede yarışmaya destek veren yapım şirketlerinin, yarışmayı kazanan “bir erkek, bir kızı” 1964 yılının sonuna kadar en az üç filmde oynayacaklarına yer verilmiştir. Taahhütnamenin ilginç noktası kazananların, 1964 yılının sonuna kadar altı filmde fazla filmde oynamayacakları ve her filmde 12.500 liradan fazla alamayacakları şartıdır. Başka ifadeyle kazananlar 1964 yılının sonuna kadar bu yapım şirketleri dışında başka şirketlerle çalışmayacak ve 75.000 lirayı bir yıl içinde alacaklardır. Bu durum, bono sisteminin başka bir versiyonudur. Yarışmanın jürisi bu yedi yapım şirketinin sahipleri ve dergide çalışan beş kişiden oluşturulmuştur.

Dergi sonraki sayısında “Ses Film Yıldızı Müsabakası: bir erkek bir kız 2 yıldız arıyoruz” ilanı ile iki yeni yıldız adayı aradıklarını duyurur. Dergi otuzuncu sayısında yarışmanın kazananlarını açıklar: Birinciler, Ediz Hun ve Ajda Pekkan, ikinciler de Hülya Koçyiğit ve Süleyman Turan’dır.

Hülya Koçyiğit, yarışmaya, yarışmanın ön elemesi bittikten sonra katıldığını, çünkü Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* (1963) filmini çekmek için kendisiyle anlaşacağını, Erksan’ın filmde oynamak istediğinden seçtiği yüzü tanıtmak için yarışmaya katılmasını istediğini anlatır. Yarışmanın ön elemesi bitmesine rağmen “Metin Erksan’ın gönderdiği kişi” olduğundan fotoğraf elemesini –ön elemeyi- geçer. Yarışmada ikinci olarak seçilmesi hususunda Koçyiğit, yarışmada sadece birinciliğin esas olduğunu, çünkü yapımcıların sadece birincilere film yaptığını, ayrıca *Ses* dergisinin anlaşmasında “altı ayrı firma ile benim seçtiğim kapak yıldızına başrol

oynatacaksın” dediğini ifade eder. Oyuncu, yarışma ile ilgili olarak finale kalanların jüri karşına mayo/bikini ile çıkmalarını, sanki güzellik yarışması yapıyorlar şeklinde eleştirse de Ajda Pekkan’dan aldığı ödünç mayo ile jüri karşısına çıkar (Doğan, 2004, s. 128). Hülya Koçyiğit’in *Ses* dergisinin düzenlediği yarışma ile ilgili söylediklerinden şöyle bir saptama yapılabilir. Dergi, yarışmanın belirleyici odağı olarak kendi seçtiği adayın yıldız olmasında ısrar eder, hatta dayatır ve çıkardığı yıldızlarda aradığı ilk ve hatta tek şey güzelliktir. Yapımcı ve yönetmenlerin kendi belirledikleri adayların ikinci seçtirildiği, daha sonra da yıldızlaştırdığı örneklere çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de rastlayacağız.

Ses dergisi sonraki yıl yine yıldız yarışması düzenler. 1964 yılının finalistleri Selda Alkor, Yusuf Sezgin, Tugay Tokgöz, Esen Püsküllü, Tunç Okan ve Bilge Tandoğan olur.¹³⁰



Görsel-42: *Artist*, Yıl: 1964, Sayı: 52

¹³⁰ Yarışma ile ilgili ayrıntıların olduğu dergilere ulaşılammıştır.

Artist dergisi 1964 yılında yayınlanan elli ikinci sayısında “Türk sinemasına Tanju Gürsu, Filiz Akın, Cüneyt Arkın ve Cenk Er gibi kıymetleri kazandıran *Artist* dergisi pek yakında açacağı *Artist* yarışmasına herkesi davet ediyor” duyurusunu yapar. Duyuru, “milyoner olmanız artık bir gün meselesi” ile biter. Dergi, önceki yarışma ilanlarında olduğu gibi artistliğin, şöhret ve zenginlik getireceği vurgusuna devam eder. Elli dördüncü sayıda yarışmaya katılım koşulları duyurulur. Duyuruda Türk sinemasının en revaçta olan yıldızlarının sinema dergilerinin açtığı “artist yarışmalarında” birinciliği kazananlardan olduğu ve bunda *Artist* dergisinin payının büyük olduğu iddia edilmiştir. Haberde bu tarz yarışmalarda dergilerin, yıldız adayının daha filmi çıkmadan seyirciyi hazırlamak için reklamını yapmada onlara katkısı olsa da adayın yıldızlığa yükselmesinde yönetmen ve yapımcının desteğinin şart olduğu vurgulanır. Yıldızlığın zenginlik ve konfor getirdiği ifade edildikten sonra yarışma şartının “fizikman güzel ve fotojenik olma” olduğu açıklanır. 1965 yılında yayınlanan yirmi birinci sayısında “artist yarışmamız: bir senedir devam eden yarışmamız sonuçlandı. Bu seneki finalistimiz Güven Erte” başlıklı haberde yarışmanın birincisinin Erte olduğu duyurulur. Sonraki sayfalarda yarışmanın kadın finalisti Figen Say tanıtılır.

Perde dergisi 1965 yılında yayınlanan ikinci sayısında “Perde artist yarışması” başlığıyla yeniden bir artist yarışması düzenleyeceğini duyurur. Yarışmanın amacı “Türk filmciliğinin bugün ihtiyacı olan gerçek kıymetleri ortaya çıkarmak ve artist olmak isteyen kıymetli okuyucularımıza bu yolda en iyi bir şekilde yardımcı olmak” olarak açıklanmıştır. Dergi, eğitimleri, fiziki yapıları ve yetenekleri olanların başvurmasını istemiştir. Yarışma sonucunda şöhret ve para kazanacakları vaat edilmiştir. Katılanlar arasında dergi, “üstün fizik, fotojeni ve kültüre” göre

adaylar arasında yirmi beş kadın, kırk beş erkek yarı finalist belirlemiş olduğunu, yarı finalistlerin jüri karşısına “elbiseli” çıkacaklarını duyurur. Kadın adayların azlığının nedeni, sinemanın kötü yola düşürdüğü algısı ve sinemanın çıplaklıkla ilişkilendirilmesidir. Bu nedenle dergi, adayların jüri karşısına “elbiseli” çıkacaklarının altını çizer.

Dergi, on dokuzuncu sayısında yarışmanın ilk üçü yerine finalistleri açıklar. Yarışmanın finalistleri, Melek Akcan, Müzeyyen Tuna, Nuran Aksoylar, Engin Koşar, Rebii Erimer, Fuat Conkman’dır. *Perde* dergisi de *Ses* dergisi gibi yarışma sonrasında finalistleri ile ilgili haber yapmaya devam eder.

Ses dergisinin 1966 yılında yayımlanan otuz ikinci sayısında üçüncü kez Ses kapak yıldızı yarışmasının düzenlendiği duyurulur. *Ses* dergisinin 1966 yılında yapmış olduğu yarışmanın süreci şu şekildedir: Jüri, onar kişilik gruplardan oluşan adaylara sordukları sorular üzerinden bir puan verip, bu puanların ortalaması 60 olanları yarı finale çıkarmıştır. Yarı finalde bu kez adaylar tek tek sorgulanmış, bu sınavı da geçen aday finale kalmıştır. Finale kalan adaylara stüdyoda çekimler yapılmış, çekimlerde başarılı olan “kapak yıldızı” olarak seçilmiş, diğer adaylar da finalist olarak ilan edilmiştir. Bu süreçte adaylarda güzellik, genel kültür, fotojeni ve kamera karşısında oyunculuk sergileme performansının arandığı anlaşılmıştır.

Dergi, önceki yıllarda yarışmayı kazananların kısa süre içinde nasıl zengin olduklarının anlatıldığı haberler yapar. Bu haberlerde yarışmayı kazandıktan sonra sinemanın kazananları zenginleştireceği vaadi verilir. Ayrıca ellilerde bu tarz yarışmalara katılanlardan kadınların ilkokul, erkeklerin de ortaokul mezunu olduğu belirtilirken altmışlarda yapılan yarışmaya katılanların çoğunun üniversite öğrencisi

veya mezunu olduğunun altı çizilmiştir. Buradan oyuncu olmak isteyen gençlerin hem yaşlarının hem de eğitim seviyelerinin yükseldiği görülür. 1967 yılının ilk sayısında yarışmanın finalistlerinin, Sezer Güvenirgil, Firuzan Eroğlu, Hülya Darcan, Erden Güvenç, Turgut Akaslan, Turgut Kaytmaz olduğu duyurulur. Yarışmada Sezer Güvenirgil ve Erden Güvenç kapak yıldızı seçilirler. Dergi finalist ve yıldızlarının tanıtımlarını yapar.

Devlet Nöbeti

Hayalleriniz, bu yıl en iyi şekilde gerçekleşecek!

Perde, yine Türk filmciliği hizmetinde

Finalistlerine; en büyük film şirketleri 200 bin lira vermeyi taahhüt ettiler!

Yarışmanın Yıldız Olabilirsiniz

Her yıl, Türk filmciliğine ve kıymetli okuyucularımıza en iyi şekilde layık olmak gayesini güden PERDE Yarışmamız, bu sene Türk Prodüksiyonlar Cemiyeti ile işbirliği yaparak, Türk filmciliğini elinde tutan en büyük firmaların Artist Yarışması sırasında yapılacak finalistlerimize geniş imkânlar hazırlanmıştır.

Yarışmaya Katılacakların Dikkatine

Türk filmciliğinin son yıllarda büyük inkişaf gösterdiği gözetilince alınrsa, yarışmaya katılacak okuyucularımızın fizik yapıları kadar, ahlak ve kültürlerinin de kazanmalarında mühim rol oynayacağı tabiidir. Biraz maddetli müracaatlarda bu hususların gözetilmesini rica ederiz.

Müracaatları Nasıl Yapılacak ?

Yapılacak tarih ayrıca ilân edilecek olan Artist Yarışmamıza bu bahsteden itibaren isteyen okuyucularımız, ya birim idarehanemize gelececek, ya da mektupla müracaat edebileceklerdir. Kadın veya erkek okuyucularımız bizim kasaca hâl tercümelerini, yani tabii dereceleri, vücut ölçülerini, özelliklerini bildirirken, bir portre ile bir boy fotoğrafını da göndermelidirler. Yarışma işleri zaman içinde yapılacaklarından okuyucularımızın derhal müracaat etmelerini rica ederiz.

15 Firma, 2 Finalistlerimize rol vermeği kabul eden 15 film şirketi:

- ACAR FILM (Murat Köse-glu)
- AND FILM (Turgut Demiroğ)
- ATLAS FILM (Nazif ve Nejat Duru)
- BİRSEL FILM (Nizhet Birsel)
- DURU FILM (Naci Duru)
- KERYAN FILM (Umit Utku)
- PESEN FILM (Nevzat Pesen - Vasil Anas)
- SANER FILM (Hüki Saner)
- MELEK FILM (Şahin Höki)
- YOKSEL FILM (Erol Altınışık)
- ERLER FILM (Türker İnanoglu)
- HOR FILM (Arşavir Akyanak)
- KULUP FILM (Hüsnü Cantürk)
- KURT FILM (Mehmet Arancı)
- DUYGU FILM (Ölkü Erakalin)

Vakit geçmeden

Perde

Artist Yarışmasına KATILINIZ!

Son katılma tarihi 15 Haziran 1966

Perde

300.000 Lira garantiledi!

Kadın ve erkek finalistlerimiz, film çevirsin veya çevirmesin, kendileriyle derhal mukavele imzalanacak ve buna göre bir yıl içinde kendilerine 150 şer bin lira ödenecektir.

TÜRKİYE'DE İLK DEFA, ARTİST OLMAK İSTEYENLERE BÜYÜK İMKÂN HAZIRLAYAN MECMUA (PERDE) OLDU!... İşte parlak bir istikbâl sizleri bekliyor. Hayalleriniz hakikat olabilir. Yarışmaya katılmak isteyen kadın ve erkek okuyucularımızın en geç 15 Haziran 1966 da elimize geçecek şekilde bir boy ve bir portre fotoğrafını göndermelerini, tahsil dereceleriyle vücut ölçülerini ve özelliklerini çok acele bildirmelerini önemle rica ederiz.

Görsel-43: *Perde*, Yıl: 1966, Sayı: 12

Perde dergisi, 1966 yılında yayınlanan on ikinci sayısındaki “Perde, yine Türk filmciliği hizmetinde” duyurusuyla geleceğin yıldızını bulmak için artist yarışması düzenlediğini ilan eder. Dergi, adayların “fizik yapıları kadar ahlak ve kültürlerinin de kazanmalarında mühim rol oynadığını” ifade eder. *Perde* dergisi daha önceki yarışmada jüri üyelerinin karşısına elbiseli çıkılacağı vurgusuna bu sefer adaylarda ahlaklı olmayı da aradıklarını ve yarışma sonrası adayların fotoğraflarının

imha edileceğini belirtir. Bununla sinema ile ilgili ön yargıları yıkmaya çalıştığı düşünülebilir.

Yarışmanın erkek finalistleri, Murat Soydan, Tanju Korel, Mete Mert, Erkut Taçkın, Sabahattin Yüce, kadın finalistleri ise Ayhan Kırdar, Konca Şenay, Tülay Erdeniz, Mine Atmaca, Sevil Hasman, Aşkın Dilek ve Semra Tınaz'dır. Bu finalistler arasında en çok oyu olan Murat Soydan, eşit sayıda oyu alan Tülay Erdeniz ve Mine Mutlu¹³¹ 1966 Perde finalisti olarak seçilir.



Görsel-44: Ses, Yıl: 1967, Sayı: 47

Ses dergisinin 1967 yılında yayınlanan kırk yedinci sayısındaki “Ses Türk sinemasına yeni yıldızlar arıyor” başlıklı haberinde Ses dergisinin uzun süredir “artist yarışması” yaptığını, seyircilerin yeni yüzler seyretmesi için bu yarışmaları düzenledikleri belirtildikten sonra bu yıl yarışmayı tekrar düzenleyecekleri

¹³¹ Mine Mutlu'nun Atmaca olan soyadını, dergi değiştirmiştir.

duyurulur. Sonraki sayıda “nasıl yıldız oldular?” başlığıyla derginin düzenlediği yarışmanın finalistlerinin yıldızlık süreci, “sıradan” biriyken yarışmayı kazanıp şöhret ve zenginliğe kavuşma süreci anlatılmıştır. Dergi her hafta yarışma ile ilgili haberlere yer vermiştir. Onuncu sayıda yarı finalistlerin kamera karşısında deneme çekimi yaptıkları ve bu nedenle çok heyecanlı oldukları yazılmıştır. Yarışmanın erkek finalistleri Engin Çağlar, Demir Karahan, Kadir İnanır, Seyyid Demir, Doğan Özinan, Ender Tuğan, Uğur Güçlü, Altan Bozkurt, Yalım Tarcan, Sühan Baydar, Aykut Bora, Sümer Tilmaç, Hasan Özlü, Faruk Akçimen, kadın finalistleri ise Reyval Varol, Zühal Gülsoy, Nil Kutvay, Duygu Alev, İnci Gökmen, Seyyal Taner, Fatma Karanfil, Piraye Uzun, Ülkü Özen, Müjgan Ağralı’dır. On beşinci sayıda kadın finalistlerden Nil Kutval’ın, on altıncı sayıda da erkeklerden de Uğur Güçlü’nün birinci seçildiği duyurulur.

Yarışmanın ilginç yanı, yarışmanın birincilerinin ne üne ne de yıldızlığa ulaşmış olmasıdır. Erkek adaylardan Engin Çağlar ve Demir Karahan, dönemin ünlü oyuncularından ikisi haline gelirken Kadir İnanır, yıldızlaşmıştır. Kadın oyuncularından da Fatma Karanfil, Piraye Uzun, Ülkü Özen dönemin ünlü oyuncuları olmuştur.



Görsel-45: Perde, Yıl: 1967, Sayı: 41



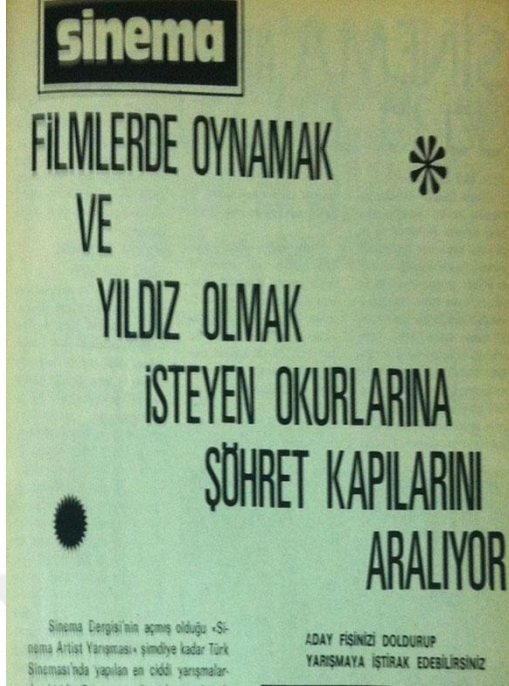
Görsel-46: Perde, Yıl: 1968, Sayı: 8

Perde dergisi, 1967 yılında yayınlanan kırk birinci sayısında yoğun istekten dolayı tekrar artist yarışması düzenlediğini açıklar. Dergi, okurları arasında artist yarışmasını kazananları sevindirirken kaybedenler üzüldüğü için artist yarışması düzenlemekten vazgeçmesine rağmen okurlarından gelen yoğun istekten dolayı yarışmayı bir yıl sonra tekrar düzenlemeye karar verdiklerini duyurur. Dergi, yarışmanın amacını “Türk sinemasına” ve okuyucularına yardımcı olma olarak açıklar. Geçen yıllardan farklı olarak dergi, düzgün fiziğe ve kültüre sahip olmanın yanı sıra bu yarışmada oyun yeteneğine sahip olmanın gerektiğinin de altını çizer. Derginin yirmi beşinci sayısında hem kadın hem de erkek adaylar arasında üç birincinin seçildiği duyurulur. Birinciler, kadın adaylardan Serap Çağdaş, Nalan Şen, Hayal Sirer, erkeklerde de Hakan Gökçürk, Tarık Tibet, Aydın Erkoç’tur.

Ses dergisinin 1970 yılında yayınlanan otuzuncu sayısındaki “Ses Türk sinemasına yine yeni yıldızlar arıyor” başlıklı haberinde derginin 1963 yılından beri

beş kez artist yarışması düzenlediği ve yarışma sayesinde sektöre birçok “yıldız” kazandırdığı açıklanır. Dergide, yarışmanın “yıldızlığa giden en garantili yol olduğu” vurgulanır. Yarışmaya destek veren yapımcılar önceki yıllarda olduğu gibi sektörün yeni “artistlere” ihtiyacı olduğunu tekrarlamış, artist/yıldız yarışmalarından sonra sinemaya birçok yeni yıldızın kazandırıldığının altını çizmiştir

Dergi sonraki sayılarında önceki yılda olduğu gibi “nasıl yıldız oldular?” haberini bu sefer örnekler üzerinden yaparak yarışmanın şöhret ve zenginlik kazandırdığını ispatlar. Otuz ikinci sayıda “sinema artisti olmak istiyorsanız mutlaka Ses’in yarışmasına girin” başlığıyla yeni bir yazı dizisine başlar. İlk yazıda Hülya Koçyiğit’in nasıl yıldız olduğu anlatılır. Yazıda Koçyiğit, “Türk sinemasının başı çeken iki kadın oyuncusundan biri” ve “Türk Sinemasının ikinci kadın yıldızı” olarak tanıtılır. Dergi sonraki sayılarda ön elemeyi geçen adaylar arasında 20 kadın, 22 erkek adayın yarı finalist olup, yarı finalistlerin Atıf Yılmaz, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun ve Yıldız Kenter’in eğitiminden geçtikten sonra Orhan Aksoy tarafından deneme filmlerinin çekileceği ilan eder. Elli birinci sayıda adayların deneme film çıktıkları duyurulur. Derginin 1971 yılında yayınlanan ikinci sayısından itibaren yarışmanın birincilerinin Alev Uğur ve Tarık Akan, ikincilerinin Fatma Belgen ve Aytaç Arman, üçüncülerin de Deniz Erkanat ve Ahmet Canbazoglu olduğu duyurulur. Yedinci sayısından sonra da Aynur Yetkin, Alev Sezer, Ünsal Altınay, Tülin Örsek, Yeşim Tan, Cemil Can Bıçakçı, Ülker Tunca, Ekrem Sarnık’ı finalist olarak açıklar.



Görsel-47: Sinema, Yıl: 1972 Sayı: 2

The image shows a form titled 'ADAY FİŞİNİZİ DOLDURUP YARIŞMAYA İSTIRAK EDEBİLİRSİNİZ'. The form is enclosed in a black border and has a light green background. The title 'aday fişi:' is written in a stylized font. Below the title, there is a note: '(Dikkat!... Yaşı 18'den küçük olanların ailelerinden bir belge alarak aday fişine ilâve etmeleri rica olunur.)'. The form contains several fields with dotted lines for text entry: ADI, SOYADI, YAŞI, BOYU, KILOSU, VÜCUT ÖLÇÜLERİ (Göğüs-Kalça-Bel), TAHSİLİ, AÇIK ADRESİ VE BULUNDUĞU KAZA veya VİLAYET. At the bottom, there is another note: '(Fişe bir boy ve bir portre fotoğraf ilâve ediniz.)' and the text: 'YARIŞMAYA KATILMAK İSTEYEN FAKAT KUPON BİRİTİREMEYENLERİN DİKKATİNE : GELECEK SAYIDA DÖRT KUPONU BİRDEN YAYINLIYORUZ'.

Görsel-48: Sinema, Yıl: 1972 Sayı: 7

Sinema dergisi de 1972 yılında “sinema, filmlerde oynamak ve yıldız olmak isteyen okurlarına şöhret kapılarını aralıyor” ilanı ile sinema artisti yarışmasının şimdiye kadar yapılan en ciddi yarışma olduğu iddiasıyla şöhret olmak isteyen adayları yarışmaya katılmaya davet etmiştir. Diğer dergiler gibi *Sinema* dergisi de yarışmanın katılım koşulu olarak birden fazla kupon doldurduğu için yarışmayı tirajını artırmaya yönelik düzenlediği düşüncesini güçlendirmiştir.

Dergi ilerleyen sayılarında asil ve yedeklerden oluşan “kız ve erkek” adayların listelerini yayımlar. Adaylar arasında Bahar Zorlu, Remzi Üye, Fikret Onur, Feyza Malkoç, Hülya Sayın’ın ismini yayımlar. Fakat derginin sonraki sayılarında adaylarla ilgili herhangi bir habere rastlanılmamıştır. Yeşilçam dönemi dergilerin açtığı bazı yarışmaların sonuçlandırılmadığı görülmüştür. Bu nedenle bu tür yarışmaların dergilerin tirajını yükseltmeye yönelik olduğu savı güçlenmektedir.



Görsel-49: Ses, Yıl: 1973, Sayı: 11

Ses dergisinin 1973 yılında yayınlanan on birinci sayısındaki “*Ses* Türk Sinemasına Yeni Yıldızlar Arıyor” başlıklı haberinde düzenledikleri ilk günden itibaren yarışmanın sinemaya genç ve yetenekli oyuncular kazandırdığı için filmciliğin gençleşip geliştiğini, gençlerin de meslek, şöhret ve servet sahibi olduklarını ifade eder. Dergi yarışmayı “Sinema artistliğine giden yolların en emini ve güvenlisi” olarak tanımlar. Yarışmanın birincilerinin eski yıllarda olduğu gibi yarışmaya destek veren yapım şirketlerinin filmlerinde başrolü oynayacakları vaadi yenilenmiştir. Dergi, yarışma sürecinde *Ses*’in yarattığı yıldızlar haber dizisini yapmaya başlar.

Yirminci sayıda fotoğraf değerlendirmesi sonucunda yarışmanın ilk elemesinin yapıldığı, eleme sonucunda 69 kadın, 78 erkek adayın “canlı elemeye” başka ifadeyle jüri karşısına çıkmaya hak kazandıkları duyurulur. Canlı elemeden

sonra kalan 21 kadın, 24 erkek ile deneme çekimi yapılmıştır. Yarışmanın kadın finalistleri, Necla Nazır, Gülşen Bubikoğlu, Rana Aksoy, Ferdağ Büyükgüneş, İnci Şenel, Sevil Akın, Nilgün Atılğan, Ayşen Cansev, erkek finalistleri, Mahmut Hekimoğlu, Salih Kırmızı, Cemil Şahbaz, Mesut Engin, Çoşkun Tezel, Cem Erman, Ahmet Albora, Yaşar Yağmur'dur. Derginin yirmi dokuzuncu sayısında yarışmanın ilk üçü açıklanır: kadınlardan Necla Nazır birinci, Ferda Büyükgüneş¹³² ikinci, Ayşen Cansev üçüncü, erkeklerden Mesut Engin birinci, Cemil Şahbaz ikinci, Cem Erman da üçüncü seçilir.



Görsel-50: Ses, Yıl: 1976, Sayı: 20

¹³² Yarışmanın ikincisi Gülşen Bubikoğlu seçilir. Fakat Bubikoğlu ikinciliği kabul etmez. Oyuncu Ses dergisinin 1982 yılında yayınlanan on sekizinci sayısında verdiği röportajda yarışmanın birincisinin kendisi olduğunu fakat Türker İnanoğlu ve İrfan Ünal'ın bunu engellediğini açıklamıştır. Çünkü İnanoğlu ve Ünal, Bubikoğlu'nu kendilerinin oyuncusu ve yarattıkları yıldız olarak lanse etmek istemiştir.

Ses¹³³ dergisi 1976 yılında benzer koşullarla yıldız yarışması düzenler.

Yarışmanın sonucunu anneler gününde duyuran dergi, bu başarının kazananların annelerine verdikleri “en güzel müjde” olduğunu ifade eder. Banu Alkan ve Selçuk Özer’in finalistler arasında olduğu yarışmada Oya Aydoğan¹³⁴ ve Mahmut Cevher birinci, Gölgen Bengü¹³⁵ ve Mesut İnci ikinci, Sevtap Çiftçi ve Semih Çakır üçüncü seçilir. Dergi, Aydoğan’ın Saint-Michel’de, Bengü’nün de Boğaziçi Üniversitesi’nde öğrenci olduğunu vurgular. Başka ifadeyle dergiler yarışmalarda aradıkları ve seçtikleri adayların eğitilmiş ve kültürlü olduğu vurgusuna devam eder.

Ses yeni yıla 4 ayı dalda üç büyük yarışmayla giriyor ve toplam

495 BİN LIRA ÖDÜL DAĞITIYOR

GELENEKSEL SINEMA ARTİSTİ YARIŞMASI

1. Kız (Yarışmacıya) 100.000 TL
1. Erkek (Yarışmacıya) 100.000 TL

LİSELERARASI HİKÂYE ve ŞİİR YARIŞMASI

1. YARIŞMACIYA 20.000 TL
2. YARIŞMACIYA 10.000 TL
3. YARIŞMACIYA 5.000 TL

ALTIN BESTE ŞARKI YARIŞMASI

1. YARIŞMACIYA 100.000
2. YARIŞMACIYA 50.000
3. YARIŞMACIYA 25.000

Görsel-51: Sinema, Yıl: 1981 Sayı: 2

Ses dergisi 1981 yılında “sinema artisti” yarışması düzenler. Dergi, “Ses, sizleri Türk Sinemasına tanıtmak, sinemamıza genç yetenekler kazandırmak istiyor.

¹³³ Ses dergisi 1974 yılında Duru Film’in yaptığı film için oyuncu adayları aradığını duyurmuştu. Film şirketlerinin yaptıkları filmler için oyuncu aradıkları ilanları ara ara dergilerde yayınlanmıştır. Serpil Çakmaklı bu ilanlara başvurup, oyunculuk serüvenine başlayan oyunculardandır.

¹³⁴ Oya Aydoğan’ın Tuğba Aydoğu, Mesut İnci’nin de Volkan Devrim olan isimleri değiştirilmiştir.

¹³⁵ Gölgen Bengü, New Jersey Teknoloji Enstitüsü’nde profesör olarak çalışmaktadır.

Eğer fiziğimize ve yeteneğimize güveniyorsanız, hiç zaman geçirmeden siz de Ses'in 1980 sinema artisti yarışmasına katılın" ilanını verir.

Yarışmanın birincileri her ne kadar sinema yolculuğunda başarılı olamasalar da bu yarışmayı farklı kılan unsur adaylardan ziyade jüridir. Daha önceki erkek egemen yarışmalardan farklı olarak ilk defa üç kadın jüri üyesi seçici kurulda yer almıştır. Yarışmanın seçici kurulu, Müjde Ar, Adile Naşit, Türker İnanoğlu, Ömer Kavur, Giovanni Scognamillo, Atıf Yılmaz, Mine Engez, Fikret Hakan, Ahmet Olcay ve İsmet Bodur'dan oluşturulmuştur. Katılımcılardan ön elemeyi kırk beş erkek, otuz beş kadın aday geçmiş, canlı elemelerden sonra dokuz kadın on üç erkek finalist olmuştur. Yirmi üçüncü sayıda Hacer Saraç ve Uğur Tankut'un birinci, Özlem Onursal ve Fatih Mehmet Özses'in ikinci, Süheyla Sınar ve Ertaç Türker'in de üçüncü seçildiği duyurulur.



Görsel-52: Ses, Yıl: 1984, Sayı: 27

Ses dergisi üç yıl sonra 1984 yılında “Sinema- TV yıldızı” yarışması düzenler. Sadece sinema için değil artık televizyon için de yıldız yarışması düzenlenmeye başlar. Yarışmaya önceki yıllardaki gibi yapım şirketleri destek olmamış ve kazanana filmlerde başrol oynama vaadinde bulunulmamıştır. Dergi, önceki yıllarda yarışmaya katılan dönemin yıldız ve ünlü oyuncularının yarışmaya teşvik mesajlarını yayınladı. Kırk ikinci sayısında altısı kadın, altısı erkek on iki yarı finalist açıklanır.

Dergi, kırk sekizinci sayıda Sibel Sararer ve Sabah Aşavkı'nın birinci, Cengiz Pamuk ve Çiğdem Günay'ın ikinci, Hatice Balazümbül ve Mustafa

Kocabaş'ın da üçüncü olduğunu duyurur. Kazananlar, sinemanın yeni yüzü ve taze kanları olarak takdim edilir.

Ses dergisi 1985 yılında yayınlanan elli birinci sayısında “Türk Sineması’na Yeni Yıldız Aranıyor” başlıklı haberle “artist” yarışması düzenlediğini duyurur. Herhangi bir para ve film ödülünün olmadığı yarışmaya, 18 yaş sınırı konur. Yarışmanın jürisi Başak Gürsoy, Aydan Şener, Feyzi Tuna, Abdurrahman Keskiner, Zakir Barutçu’dan oluşturulmuştur. Dergi son iki yarışmada sinemaya ne kadar yıldız oyuncu kazandırdığını vurgulamıştır. Dergi belirledikleri kadın erkek yarı finalistleri Zeki Müren, Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır, İbrahim Tatlıses, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Tekin Akman, Neşe Erbek, Hulki Saner, Kadri Yurdatap, İsmet Gedikli ve Zakir Barutçu’dan oluşan büyük jürinin karşısına çıkmaya davet etmiştir. Yarışmanın birincileri Zerrin Çaldıran ve Ömer Pakel, ikincileri Nurettin Şen ve Ceylan Ece, üçüncüleri de Yüksel Dandin ve Ali Ece Güney olur.

Yıl	Dergi	Destekleyen Firma Sayısı	Katılımcı Sayısı	Vaat Edilen Para Ödülü	Kazanan Erkek	Kazanan Kadın	Katılım Koşulu
1961	<i>Büyük Gazete</i>	28 ¹³⁶	_137	-	-	_138	Yaş, boy, meslek, eğitim, vücut ölçütleriyle birlikte kart postal boyutundaki bir boy, bir de portre fotoğraf
1961	<i>Sinema 61</i>	2 ¹³⁹	4000		Tekin Aral	Semra Sar ¹⁴⁰	Boy, kilo, göğüs, bel, kalça ölçütleri, yaş, tip ve iş bilgilerinin yazıldığı kuponu doldurup, fotoğraf
1962	<i>Ses</i>	2 ¹⁴¹	1000+ ¹⁴²	25.000	Tamer Yiğit	Devlet Devrim ¹⁴³	Biri portre diğeri boydan iki fotoğraf, ad soyad, doğum tarihi, boy, kilo ve hobilerinin yazılması
1963	<i>Artist</i>	9 ¹⁴⁴	-	100.000	Cüneyt Arkin	_145	Biri portre diğeri boydan iki fotoğraf ve adayların "hususiyetlerini" anlatan bilgiler
1963	<i>Perde</i>	7 ¹⁴⁶	400	10.000+ 147	Nevzat Birsel	Selma Güneri	Bir boy, portre ve profilden olmak üzere üç fotoğraf, fotoğrafların arkasına, boy, kilo, vücut ölçüsü, eğitim durumu, meslek, medeni hal ve adresinin yazılması
1963	<i>Ses</i>	7 ¹⁴⁸	-	75.000	Ediz Hun	Ajda Pekkan	Biri portre, biri profilden çekilmiş kartpostal boyutunda iki fotoğraf, adları soyadları, yaşları, boyları, kiloları, eğitim durumu, "bildiği şeyler" (ata binmek, piyano çalmak gibi) ve adresinin yazılması
1964	<i>Artist</i>	-	-	200.000	Güven Erte	Figen Say	18-25 yaş aralığında olma, biri portre diğeri boydan iki fotoğraf

¹³⁶ And Film, As Film, Bey-Ya Film, Yüksel Film, Kemal Film, Sadık Film, Çallı Film, Acar Film, Pesen Film, Birsel Film, Jet Film, Barbaros Film, Yakar Film, Kervan Film, Ateş Film, Pan Film, Ergenekon Film, Hedef Film, Aktunç Film, Ömay Film, Batı Film, Sırmalı Film, Yerli Film, Şafak Film, Ülin Film, Erten Film, İdeal Film ve Ektal Film.

¹³⁷ Dergilerde bu konu hakkında bilgilere rastlanılmamıştır.

¹³⁸ İncelediğimiz dergiler arasında yarışmanın kazananına dair herhangi bir habere rastlanılmamıştır.

¹³⁹ Erler Film ve Aslan Film.

¹⁴⁰ Dergi, yarışmada birinci seçme yerine, en beğenilenler adı altında Semra Durdağ -daha sonra ismi Semra Sar olarak değiştirilir-, Füsün Pekcan, Meral Sayın, Tekin Aral, Ersan Arsevin, Asım Bayrı'nın isimlerini yayınlamıştır.

¹⁴¹ Be-Ya Film ve Birsel Film.

¹⁴² Dergi 1962 yılında yayınlanan otuzuncu sayısında binlerce adayın başvurduğunu açıklamıştır.

¹⁴³ Dergi, kadın finalistler arasında üç kişiyi birinci olarak ilan eder: Candan Keresteci, Nur İnel, Devlet Muhsin.

¹⁴⁴ Acar Film, Kemal Film, Uğur Film, Pesen Film, Be-Ya Film, And Film, As Film, Duru Film ve Artist Film.

¹⁴⁵ Dergi, kadın finalistlerin sadece fotoğraflarını yayınladı, isimleri yayınlamamıştır.

¹⁴⁶ Acar Film, Duru Film, Göksel Film, Günşiray Film, Hitit Film, Kervan Film ve Uğur Film.

¹⁴⁷ Dergi, kazananına on filmde rol verileceği bunun sonucunda "on binlerce lira kazanacağı" vaadinde bulunmuştur.

¹⁴⁸ Erman Film, Pesen Film, Kemal Film, Be-Ya Film, Acar Film, And Film ve Yerli Film.

Yıl	Dergi	Destekleyen Firma Sayısı	Katılımcı Sayısı	Vaat Edilen Para Ödütü	Kazanan Erkek	Kazanan Kadın	Katılım Koşulu
1965	Ses	¹⁴⁹	-		Yusuf Sezgin	Selda Alkor	
1965	Perde	8 ¹⁵⁰	4112		Engin Koşar ¹⁵¹	Melek Akcan	İki fotoğraf ve kendilerini tanıtan bir yazı
1966	Ses	11 ¹⁵²	-	10.000 ¹⁵³	Erden Güvenç	Sezer Güvenirgil	Biri portre, biri profil diğeri de boydan olan üç fotoğraf, ad soyad, doğum yılı, boy, kilo ve hobilerini yazan kuponu doldurma
1966	Perde	15 ¹⁵⁴	3412	300.000	Murat Soydan	Mine Mutlu	İki fotoğraf ve eğitim dereceleri, vücut ölçüleri ve özelliklerini bildiren mektup
1967	Ses	11 ¹⁵⁵	7329	110.000	Uğur Güçlü	Nil Kutval	Üç fotoğraf, ad ve soy ad, doğum yılı, yeri, boy ve kilo, eğitim durumu ve adresinin yazılacağı kupon
1967	Perde	-	1216	100.000	Hakan Göktürk	Serap Çağdaş	İki fotoğraf, vücut ölçülerini yazan mektup
1970	Ses	4 ¹⁵⁶	4272	40.000 ¹⁵⁷	Tarık Akan	Alev Uğur	Üç fotoğraf ve derginin yayınladığı kuponu doldurma
1972	Sinema				Remzi ¹⁵⁸ Üre	Bahar Zorlu	Dergide yayınlanan dört kuponu doldurma
1973	Ses ¹⁵⁹	7 ¹⁶⁰	-	160.000 ¹⁶¹	Mesut Engin	Necla Nazır	Dergide yayınlanan dört kuponu doldurma, bir boy, bir portre ve bir profilden çekilmiş üç fotoğraf
1976	Ses	-	-	-	Mahmur Cevher	Oya Aydoğan	
1981	Ses	¹⁶²	10.000	100.000	Uğur Tankurt	Hacer Saraç	Boy, profil ve cepheden çekilmiş üç fotoğraf, ad, soyad, doğum yeri, tarihi, boy, kilo, meslek ve eğitim durumunu yazan mektup
1984	Ses	¹⁶³	-	100.000	Cengiz Pamuk	Sibel Sararer	Biri portre, biri boy iki fotoğraf ve dergide yayınlanacak beş kuponu doldurma
1985	Ses	-	-	-	Ömer Pakel	Zerrin Çaldıran	İki vesikalık fotoğraf ve kısa özgeçmiş

Tablo-3: 1961-1985 yılları arasında sinema dergilerinin düzenledikleri artist/yıldız yarışmalarına dair bilgiler

¹⁴⁹ Derginin ilgili sayısına ulaşamadığı için yarışmanın detayı hakkında bilgilere ulaşamamıştır.

¹⁵⁰ Birsal Film, And Film, Acar Film, Göksel Film, Erler Film, Senar Film, Duru Film ve Kervan Film

¹⁵¹ Dergi, yarışmanın ilk üçü yerine finalistleri açıklar. Yarışmanın finalistleri, Melek Akcan, Müzeyyen Tuna, Nuran Aksoylar, Engin Koşar, Rebi Erimer, Fuat Conkman'dır.

¹⁵² Acar Film, Arzu Film, Duygu Film, Er Film, Erler Film, Kemal Film, Kervan Film, Kulüp Film, Melek Film, Metro Film ve Pesen Film.

¹⁵³ Yarışmayı kazananların her biri bir yıllığına "ilgili şirketlere" bağlı kalacak ve bağlı olduğu şirketlerle en az bir en fazla üç filmde oynayacak ve ilk yılın karşılığında 10.000 lira kazanacaktır. Şirket isterse aynı oyuncu ile bir sonraki yıl da çalışabilecektir. Anlaşma sağlanırsa oyuncular, ikinci yıl 12.500, üçüncü yıl da 15.000 lira kazanacaklardır.

¹⁵⁴ Acar Film, And Film, Atlas Film, Birsal Film, Duru Film, Kervan Film, Pesen Film, Saner Film, Melek Film, Yüksel Film, Erler Film, Hür Film, Kulüp Film, Kurt Film ve Duygu Film.

¹⁵⁵ Acar Film, Arzu Film, Duru Film, Er Film, Erler Film, Kemal Film, Kervan Film, Kulüp Film, Melek Film, Metro Film ve Pesen Film.

¹⁵⁶ Acar Film, Ak-Ün Film, Erman Film ve Melek Film.

¹⁵⁷ Dergi, kazananlara film başına 10.000 vereceklerini ve kazananların bir yıl içinde dört filmde oynama şansı olduğunu açıklamıştır.

¹⁵⁸ Dergi asil ve yedeklerden oluşan "kız ve erkek" adayların listelerini yayımlar. Adaylar arasında Bahar Zorlu, Remzi Üye, Fikret Onur, Feyza Malkoç, Hülya Sayın'ın ismini yayımlar.

¹⁵⁹ Yarışma ile ilgili detayların olduğu derginin sayılarına ulaşamamıştır.

¹⁶⁰ Acar Film, Akün Film, Arzu Film, Erler Film, Erman Film, Melek Film ve Saner Film.

¹⁶¹ Dergi, kazananlara film başına 40.000 vereceklerini ve kazananların bir yıl içinde dört filmde oynama şansı olduğundan 160.000 kazabileceklerini açıklamıştır.

¹⁶² Yarışmayı destekleyen herhangi bir yapım firması yoktu.

¹⁶³ Yarışmayı destekleyen herhangi bir yapım firması yoktu.

Yeşilçam döneminde en fazla yıldız-artist yarışmasını düzenleyen *Ses* dergisidir. Yarışmalarını destekleyen firmalar, Acar Film, Ak-Ün, Film And Film, Arzu Film, Be-Ya Film, Birsell Film, Duru Film, Er Film, Erman Film, Erler Film, Kemal Film, Kervan Film, Kulüp Film, Melek Film, Metro Film, Saner Film, Pesen Film, Uğur Film, Yerli Film'dir. *Perde* dergisini destekleyen yapıım şirketleri ise Acar Film, And Film, Atlas Film, Birsell Film, Duru Film, Duygu Film, Erler Film, Göksel Film, Günşiray Film, Hitit Film, Hür Film, Kervan Film, Kulüp Film, Kurt Film, Melek Film, Pesen Film, Senar Film, Uğur Film'dir. Ayrıca yarışmaya katılan kadın aday sayısı erkeklere oranla daha azdır. Yarışmayı kazandıktan sonra finalistler ve birinciler arasında en fazla kadınlar ile ilgili haberler yapılmıştır. Başka ifadeyle kadın yıldız adayları, erkeklere oranla daha fazla haber malzemesi olmuştur.

İlanları verilip, sonuçlanmayan birçok artist/yıldız yarışması düzenlendiği Yeşilçam döneminde bu yarışmaları düzenleyen dergilerin gizli ve açık olmak üzere iki amacının olduğu düşünülmektedir. Gizli amaç, derginin tirajını ve prestijini yükseltme, açık amaç ise sinemaya yeni yüzler kazandırma ve bu yeni yüzler ile ilgili haber yapma, sinema ile ilgili yanlış algıyı düzeltme ve okur-seyircilere güven vermedir. Dergilerin amacı her ne kadar sinemaya yeni yüzler kazandırma olsa da yeni yıldızları eskilerle tanıtmış, eski yıldızlar sürekli geri dönülen bir başlangıç noktası olarak görülmüştür.

2.1.1.4. Bir Promosyon Olarak Yıldız, Yıldızın Promosyonu

Richard Dyer, yıldız üretimini, medya metinleriyle oluşturulan yıldız imgesiyle ele alır. Dyer'a göre yıldız imgesi, promosyon, tanıtım, filmler, eleştiri ve yorumların bir araya getirdiği medya metinleriyle başarılı olur. Promosyon, yıldız

oyunculara bir imge oluşturulması için stüdyolar tarafından gerçekleştirilir. Kısaca promosyon; yıldız için imge üretiminin bir parçasıymış gibi üretilen metinlerdir. Stüdyo bildirimleri, basın ilanları, moda fotoğrafları, oynadığı filmdeki sahneleri ve reklamlar promosyonun içindedir. Promosyon filmle değil, promosyonu yapılan yıldız imgesiyle ilgilidir. Tanıtım, radyo, televizyon ve basına verilen röportajları içermektedir. Tanıtımın önemi, yıldızın gerçek bir kişi olduğunu göstermesindedir. Film, yıldız imgesini oluşturan, sürdüren ve güçlendiren en önemli araçtır. Oyuncu filmle yıldızlaşır, yıldız olduktan sonra yıldız imgesini sürdürebilmesi için yıldızın imgesine uygun karakterler yazılmalı ve o türdeki filmlerde oynamalıdır. Oynadığı film türü, yıldız ikonografisinin devam aracı ve güçlendiricisidir. Çalışmanın bu bölümünde yıldızın tanıttığı, yıldız aracılığıyla tanıtılan film, ürün ve imajlar incelenmektedir.



Görsel-53: Sinema Postası, Yıl: 1962, Sayı: 4

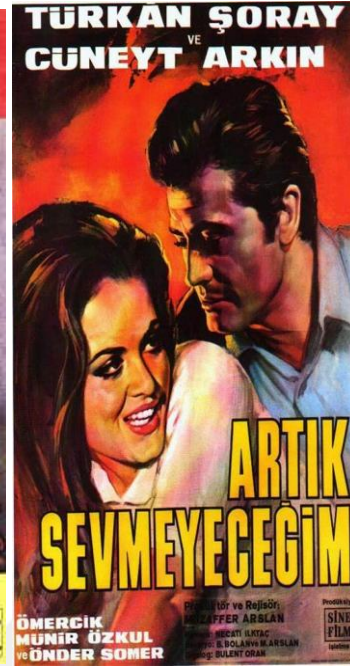


Görsel-54: Yıldız, Yıl: 1962, Sayı: 1

Yıldızın tanıttığı, yıldızın tanıtıldığı ilk öge filmlerdir. Film tanıtımları, reklamı ve afişi yıldızlığı belirleyen en önemli faktörlerden biridir. Afişte en üste yazılan ismin yazılışı, puntosu, yeri o filmin yıldızının kim olduğuyula ilgili bilgi verirken aynı zamanda filmin gişesi, konusu ve türü hakkında da bilgi verir. Çünkü Yeşilçam dönemi yıldız odaklı filmlerin yapıldığı bir dönem olduğundan afişin üstündeki isim, filmin ne tür bir film olduğunu gösterir.



Görsel-55: *Otobüs Yolcuları*¹⁶⁶



Görsel-56: *Artık Sevmeyeceğim*¹⁶⁴



Görsel-57: *Sultan Gelin*¹⁶⁵

Yıldız oyuncunun isminin filmin adının altında ya da üstünde, dikkörtgen afişin sağında ya da solunda, listenin başında ya da sonunda yazıyor olması 've' şeklinde etiketleniyor olması bile bir yıldızın konumu hakkında ciddi bir göstergedir. Birçok yıldız oyuncu partnerini, afişte isminin altında isminin yazılmasını kabul edecekler arasından seçmişlerdir. Türkan Şoray'ın yıldızlaştığı altmışlardan sonra Ayhan Işık ile filmlerde oynamama nedeninin, afişte isim sıralaması olduğu ve aynı durumun Yılmaz Güney için de geçerli olduğu bilinmektedir. Hülya Koçyiğit, Yılmaz Güney ile birlikte oynadığı *Zeyno* (Atıf Yılmaz, 1970) filminin afişinde,

¹⁶⁴ Film ile ilgili görsele http://media.sinematurk.com/film/d/e8/1d9d9c77a733/1188_1.jpg sitesinden ulaşılmıştır.

¹⁶⁵ Film ile ilgili görsele

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/f/f4/Sultan_gelin_1974_film_afisi.jpg/220px-Sultan_gelin_1974_film_afisi.jpg ulaşılmıştır.

¹⁶⁶ Film ile ilgili görsele

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/5/53/Otob%C3%BCs_Yolcular%C4%B1_1961_film_afi%C5%9F.jpg/220px-Otob%C3%BCs_Yolcular%C4%B1_1961_film_afi%C5%9F.jpg ulaşılmıştır.

kendi isminin üste Güney'inin altına yazılması üzerine Güney'in afişi kurşunladığını iddia eder (Ersinan, 2004, s. 144). Görüldüğü gibi afişler, sadece film ile ilgili değil, yıldızlıkla da ilgili birçok şey söyler.



Görsel-58: Ses, Yıl: 1971, Sayı: 11



Görsel-59: Ses, Yıl: 1985 Sayı: 20

Afişler dışında filmlerin basındaki tanıtımları da yıldızlarla yapılır. Film hakkında çıkan tanıtım yazıları aynı zamanda yıldızı da tanıtır. Başka ifadeyle Yeşilçam döneminde film tanıtımları da yıldız odaklıdır. Dergiler, setlerine konuk

olduğu filmlerin tanıtımlarında yıldız oyuncuyu, özellikle kadın yıldızı ön plana çıkarılır.



Görsel-60: Ses, Yıl: 1971, Sayı: 31



Görsel-61: Ses, Yıl: 1973, Sayı: 1

Yıldızlar hem moda ve kozmetik endüstrisinin desteklediği kişiler hem de bu endüstrinin birer tüketicisi olduklarında onları sadece filmlerin satışıyla kısıtlamak, onların ticari işlevlerinin göz ardı edilmesine neden olur (Maltby, 2006, s. 145). Yıldızlar sadece film satışının bir ögesi değil, tamamen tüketiciliğin vücut bulmasıdır. Tüketiciler, takip ettikleri yıldızların kıyafetlerini, saçlarını, makyajlarını taklit ederler. Bu yüzden aldıkları sadece bir sinema bileti değildir, filmde izlediği ve daha sonra medyada gördüğü yıldızın görüntüsündeki her şeyi satın alırlar. Dergileri incelediğimizde kadın yıldızlar üzerinden o yılın yeni trendlerinin, modalarının tanıtıldığı görülür. Hayran-okur-seyirci kadın yıldızlara benzemek, onlarla özdeşlik kurmak için öncülüklerini yaptığı trend ve modaları yakından takip etmişlerdir.

İncelediğimiz dergilerde özellikle Filiz Akın, moda trendlerini tanıtmada sık sık kullanılmıştır. Bunda yıldızın “Avrupalı oyuncu”, “kültürlü oyuncu” gibi imajının, yıldız imgesinin etkisi olduğu düşünülmektedir.



Görsel-62: Ses dergisi, yıl 1970, sayı, 29



Görsel-63: Türkan Şoray Kirpiği Modeli

Yıldızların isimlerinin bir markaya dönüşmesi sadece sinemada değil ticaretle de kullanılmıştır, ayrıca yıldızların isimleri dantel modellerine, tatlı isimlerine verilerek yeni modalara, akımlara da ilham vermiştir. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi Türkan Şoray’ın annesi Şoray Deterjan fabrikasını kurmuş, slogan olarak da “günün yıldızını” seçmiştir.



Görsel-64: Ses, Yıl: 1976, Sayı: 20



Görsel-65: Kadınca, Yıl: 1985, Sayı: 82

Yıldızlar, sadece kendi isim ve soy isimlerinin birer marka haline gelişinin yanı sıra başka markaların da reklam yüzü olmuşlardır. Reklam yüzü olma, yıldızlığa bir katkıdan ziyade, firmaların yıldızların bilinirliklerini, popülerliklerini kullanarak, reklamlarını daha geniş kesimlere duyurma şansını sağlamıştır. Yüzleri oldukları markalar ile yıldızlıklarının arasında bir paralellik söz konusudur. Ören Bayan'ın "kadın güzeli seçer" sloganlı reklamında Türkan Şoray'ın güzelliği ile markanın güzellik imajı arasında bir bağ kurulmuştur. Fuar Kolonyalarının "derin mavilerin serinliği" sloganıyla Müjde Ar'ın dişiliği birleştirilmeye çalışılmış, fakat başarılı olamamıştır. Ar'ın markanın önüne geçmesi, kampanyanın başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olmuştur.



Görsel-66: Kadınca, Yıl: 1980, Sayı: 19

Kadınca dergisinin 1980 yılında yayımlanan on dokuzuncu sayısındaki “Reklamlar da starlaştı” başlıklı haberinde, firmalar arası rekabette kârlı çıkanların yıldızlar olduğu iddia edilmiştir. Çünkü firmalar ürünlerinin bilinirliklerini artırmak için yıldız oyuncularını kullanırken, yıldızlar da bir televizyon reklam filminde oynayarak sinema filminden kazandıklarından daha çok kazanç elde etmişlerdir.



Görsel-67: Kadınca, Yıl: 1980, Sayı: 13



Görsel-68: Kadınca, Yıl: 1981, Sayı: 26

John Ellis'a göre yıldız imajları paradoksaldır; birbiriyle uyuşmayan, çelişkili eğilimlere sahip öğelerden oluşur. Bu imajlar, tam anlamlardan ziyade ipuçlarından, sinema tarafından sunulandan daha az bütün, daha az çarpıcı temsillerdir. Fakat yıldız imajı tutarsız bir imajdır; yıldızın hem sıradan bir insan olduğunu hem de sıradanın ötesinde bir insan olduğunu gösterir. Bir nevi eksik bir imajdır. Çünkü sinema, yıldızın sesinin, bedeninin ve hareketinin sentezini gösterirken, yalnızca yüzü ve sesiyle sabit bir fotoğrafı bize sunarak onu eksik bırakır. Zaten yıldız imajı paradoksal ve eksik olmalıdır ki seyirciyi sinemaya davet etme fonksiyonu olsun. Bu, sinemayı kendisinin eksiklerinin bir tamamlayıcısı, kendi dağınık parçalarının bir sentezi gibi gösterirken aynı zamanda yıldız imajı işleminin sinemanın kendisinin temel bir özelliğini yankıladığı, tekrar ettiği ve geliştirdiği bir ilişkidir. Yıldız imajı, yıldızın aynı anda hem sıradan hem de olağanüstü bir insan olması paradoksunda

yatar. Sinematik imaj -ve film performansı- fotoğraf etkisinde yatar, fotoğrafın olmayan bir şeyi gösterme paradoksu mevcuttur. Bu bağlamda yıldız imajı, film performansı ile tamamlanmaz, çünkü her ikisi de aynı paradoksa dayanır ve yıldız imajı, gişeyi garanti eder (Ellis, 2007, s. 90). Yıldızlık aslında sürekli eksik bırakılan ve seyirciye onu tamamlama arzusu hissettiren bir olgudur. Bu eksikliği tamamlama arzusundan dolayı yıldız ile ilgili her şey bir yapbozun parçaları olarak görülür. Müjde Ar perdedeki dişi, seksi imajının perde dışında da devam etmesiyle okur-seyircide bu yapbozu tamamlama arzusu uyandırır.

2.1.2. Yeşilçam Dönemindeki Yıldızlık Tartışmaları ve Yıldızlık Türleri

2.1.2.1. Yeşilçam Dönemindeki Yıldızlık Tartışmaları

Altmışlı yılların başından yetmişlerin ortalarına kadar geçen süre, film, sinema salonu ve seyirci sayısı açısından Türk sinemasının altın çağı olarak kabul edilir. Kendine özgü bir film üretim sistemi oluşturan Yeşilçam, kar etmek için birçok sistemin –kombin, ayak, bölge işletmeciliği- doğuşuna neden olur. Bu sistemlerden en önemlisi de yıldız sistemidir. İşletmeci ve yapımcılar, seyircinin beğendiği ve talep ettiği oyuncuları filmlerinde oynatarak gişeyi garantilerken, talep gören oyuncu da yıldızlaşarak sinemadaki yerini sağlamlaştırmıştır. Yeşilçam, perdede seyircinin talep ederek, seçip beğenerek, yıldızlaştırdığı oyuncuların yanı sıra, Hollywood sinemasına benzer ama kendine özgü sistemi içinde kısa sürede kendi yıldızlarını yaratmış ve bu yıldızları seyircinin beğenisine sunmuştur. Seyircinin beğenisi, beklentisi, görmek istediği yıldızın oynadığı filmi tercih etmesi, yıldız sistemini ve yıldızları güçlü bir konuma getirmiştir.

Yeşilçam dönemi, yıldız sistemi, yıldızların, furyaların, türlerin ve eğilimlerin, kendine özgü bir sinema sisteminin oluştuğu dönemdir. Bu sistem ve tartışmalar dönemin yıldızlık anlayışı ve yıldızlarının oluşumunda oldukça önemli roller oynar. Özellikle bu dönemde film üretim sistemi tamamen yıldızlar üzerine kurulurken, yapılan sinemasal tartışmalarda hedef yine sistem ve yıldızlardır. Çalışmanın bu bölümünde Yeşilçam döneminde hedef haline gelen yıldız sistemi ve yıldızları tartışmadan önce Türk sinemasında yıldızlığın 1960'tan önce başladığıyla ilgili iddialar değerlendirilecektir.

Yeşilçam dönemini ellili yıllarda başlatan yazarlar aynı zamanda yıldız sisteminin de bu yıllarda başladığını savunurlar (Dursun, 1985; Gökmen, 1973; Kaplan, 2003; Kara, 2013; Koncavar, 2000; Maraşlı, 2006; Özgüç, 2008; Pösteki, 2009). Gülşah Nezaket Maraşlı'ya göre Osman F. Seden'in *Kanun Namına* filmiyle seyirci tarafından "tutulan" Ayhan Işık'ı Kemal Film'e bağlı bir oyuncu haline getirmesiyle Türk sinemasında yıldız sistemi başlar (Maraşlı, 2006, s. 131). Salih Gökmen ve Mesut Kara da Türkiye'de yıldızcılık/yıldız sisteminin 1951 yılında Ayhan Işık ile ortaya çıktığını iddia ederler (Gökmen, 1973, s. 67; Kara, 2013, s. xiv). Oysa Ayhan Işık 1951'de yıldız değildir; 1951'de *Yıldız* dergisinin açtığı yarışmada birinci olup sinemaya başlamıştır. *Kanun Namına* filmiyle ünlenen oyuncunun filmografisine baktığımızda altmışlarda oynadığı film sayısının arttığı görülür. Ayrıca oyuncu, altmışlarda kurallar koyarak yıldızlaştığını bir şekilde kanıtlar.

Nijat Özön de Türk sinemasının ilk yıldızlarının ellilerde ortaya çıktığını ifade eder. Fakat aynı zamanda bu yıldızların birkaç filmde oynayan, az para

kazanan, dönemin bazı sinema dergilerinde haberleri yapılan kişiler olduğunu belirtir (1962, s. 21). Yani Özön de bu dönemdeki yıldızların gerçek anlamdaki sinema yıldızları olmadığını farkındadır. Yazar, altmışlara gelindiğinde dergi ve seyirci sayının artışıyla yıldız reklamcılığının arttığını, fakat yıldız sisteminin halen oluşmadığını ifade eder. Yazara göre Türk sinemasında yıldız sistemini doğuran etken, artan film sayısıdır. Çünkü sayıları az olan yıldız talebi artmış ve artan bu talep de yıldız sistemini doğurmuştur. Onlara yönelik artan bu talep sonucunda yıldız oyuncular, fiyatlarını yükseltmiştir.

Erman Şener'e göre 1959 yılının sinema açısından en önemli olayı, yıldız sisteminin yavaş yavaş yerleşmeye başlamasıdır. Şener, bunun kanıtı olarak *Samanyolu* (Nevzat Pesen, 1959) filmiyle Göksel Arsoy ve Belgin Doruk'un bir sinema çifti haline gelişini, oyuncuların ücretlerini arttırmalarını, konu ve senaryo seçiminde söz sahibi olmaya başlamalarını gösterir (Şener, 1970, s. 77). Fakat yazarın yıldızcılığın başlangıcı olarak verdiği 1959 tarihi *Samanyolu* filminin yapım tarihidir. Oysa Arsoy ve Doruk, *Satın Alınan Adam* (Arşavir Alyanak, 1960), *Bülbül Yuvası* (Nejat Saydam, 1961), *Gönül Avcısı* (Nejat Saydam, 1962), *Kahpe* (Aydın Arakon, 1963), *Evcilik Oyunu* (Halit Refiğ, 1964) filmlerinde beraber oynayarak sinema çifti olurlar. Başka ifadeyle çift, altmışlarda sinema çifti olduğundan Şener'in yıldız sisteminin başlangıcı olarak gösterdiği kanıtın geçersiz olduğu görülür.

Artist dergisinin 1961 yılında yayınlanan altmış dokuzuncu sayısındaki "star sistemi doğuyor" başlıklı haberinde altmışlardan önce yapımcıların oyuncu adaylarını ilk kez kamera önüne çıkarmada oldukça cesur olduklarını, bunun nedeni olarak da o dönemde oyuncunun değil yönetmenin ön planda olmasını göstermiştir.

Altmışlarda yönetmenin ön planda olması düşüncesi devam ederken ismi bilinen, reklamı yapılmış oyuncuların filmlerde oynatılmasının gişe garantisi olarak görülmesi ve birkaç film şirketinin aynı oyuncu üzerinde ısrarla durması oyuncuların fiyatlarını yükseltmiştir. Habere göre aynı oyunculara talebin artması ve talep sonrasında oyuncuların kural koyup fiyatlarını arttırmasıyla yıldız sistemi doğmuştur. Aynı yıl *Ses* dergisinin 1961 yılında yayınlanan ikinci sayında “Haftanın içinden sütunundaki” “yeni çevrilen filmlerin özellikleri” başlıklı haberinde “star sistemi” sonucunda “baş artistlerin” film firmaları arasında kapışıldığı duyurulmuştur. Haberde Orhan Günşiray, Ayhan Işık, Göksel Arsoy, Belgin Doruk, Muhterem Nur, Leyla Sayar gibi “şöhretli yıldızların” altı, yedi ay içinde on- on beş filmde oynadığı, oyuncu sayısının azlığından dolayı “star sistemine” kadın veya erkek oyuncuların karşısındaki oyuncuları değiştirerek devam edildiği iddia edilmiştir. Kısaca sinema dergileri, bu dönemde bir yıldız sisteminin oluştuğunu fakat sistemde yeteri kadar yıldızın olmadığını savunmuştur. Yeteri kadar yıldızın olmayışı söylemi ileriki yıllarda da devam etmiştir. Dönemin sinema dergilerinde yapımcılar, oyuncu sıkıntısından dolayı dönemin oyuncularının çok fazla filmde oynamasının şart olduğunu belirtirken oyuncular, durumu onaylamasalar da bu duruma mecbur olduklarını ifade etmişlerdir.

Yıldız sisteminin doğuşu ile ilgili tartışmaların yanında Yeşilçam döneminde de kendinden önceki dönemde olduğu gibi artist, yıldız, şöhretli, ünlü oyuncu kelimeleriyle ilgili tartışmalar da devam etmiştir. İncelediğimiz dergilerde artist ve yıldız kelimeleri zaman zaman eş anlamlı, zaman zaman oyuncular arasındaki farklılıkları gösterme amacıyla kullanılmıştır. Artist ve yıldız kelimesinin dönemin sinema dergilerinde kadın oyuncular için kullanımını incelediğimizde artist kelimesi

genç ve güzel kadın oyuncu için; yıldızsa şöhretli, ünlü, güzel oyuncu anlamında kullanılmıştır. Buradaki güzellik, kırklarda ideal olarak verilen güzelliğin karşılığı olan, üretilip tüketilebilen fiziksel bir güzelliştir. Yeşilçam döneminin başlangıç yıllarında yıldızlık şöhreti, ünü, güzelliği, oyunculuğu içinde barındıran bir kavramdır. Yıldız, artist, ünlü ve şöhretli kadın oyuncu arasındaki fark, beden üzerinden gösterilmiştir. Soyunan kadın oyuncu şöhret, soyunmayan yıldız olarak sunulmuştur. Başka ifadeyle kadın oyuncular/oyuncu adayları şöhret olmak için soyunurken, yıldız olunca giyinmişlerdir. Dergilerin en fazla haber yaptıkları konulardan biri çıplaklık ve soyunma olmasına rağmen yıldız olarak gösterilen kadın oyuncular soyunduklarında dergiler tarafından kınanmışlardır. Fakat şöhret ve ünlü olma amacıyla soyunan kadınlara veya filmlerde seksi, vamp kadın rollerindeki kadın oyunculara karşı bu tarzda bir tutum sergilenmemiştir.¹⁶⁷

Artist, ünlü oyuncu ve yıldız dışında altmışların ikinci yarısına kadar kadın oyuncular için *star* kelimesinin de kullanıldığı görülür. Bu kullanımda Hollywood etkisinin olduğu düşünülmektedir. Aytekin Çakmakçı'ya göre star'ın Türkçedeki karşılığı yıldız olsa da argümanları farklıdır. Yıldızlık bir tanınma, popülerite, kariyerlilik haliyken starlık bunlardan biraz daha fazlasıdır. Starlığın içinde bir yaptırım eylemi ve gücü vardır. Star, her şeyi seçen, istekleri doğrultusunda film yapılan, oyuncusundan prodüksiyonuna, mekanına kadar bir filmdeki birçok şeyi

¹⁶⁷ Soyunarak ve çıplak bedenleriyle sinemada yer almayan kadın oyuncular, çıplaklık ve soyunmayı gözden düşünce başvurulan bir çözüm olarak görmüşlerdir. Kendi döneminde gözden düşmeye başlayan ünlü kadın oyuncular oryantal ve striptize başlamıştır. Azalan film teklifleri sonucunda Muhterem Nur dansözlüğe, Leyla Sayar da striptize başlar. Dergilere verdikleri demeçlerde oyuncular, bono sistemi yüzünden para kazanamadıkları için dansözlük ve striptize başladıklarını ifade etmişlerdir. Striptiz dönemin dergilerinde de sıkça kullanılmış, hatta hangi oyuncunun daha iyi striptiz yaptığı bile tartışılmıştır. Şöhret ve ünlü olmak için soyunan kadın oyuncuların, altmışlarda ortaya çıkan pin-up oyuncuların ilk örnekleri olduğu düşünülmektedir. Gülsüm Kamu, Aysel Tanju, Sevinç Pekin, Figen Say, Devlet Devrim, pin-up oyuncuların ilk örnekleri olarak gösterilebilir. Striptiz ve pin-up ile ilgili tartışmalara çalışmanın ilerleyen bölümünde yer verilecektir.

belirleyen kişidir (Aytekin Çakmakçı, kişisel görüşme,30 Kasım 2016). Başka ifadeyle filmin üzerine yapıldığı kişi stardır. Yıldız ve star ayrımını yapan bir diğer kişi de Burçak Evren'dir (Burçak Evren, kişisel görüşme,13 Kasım 2016). Evren'e göre star, aktris ve yıldız ayrı şeylerdir. Star, ticari açıdan bir filmi götürebilecek kişidir. İsmine bakılıp filmine gidilen kişidir. Star olmak, iyi ve kaliteli oyuncu anlamına gelmez. Yıldızlar, star altı oyunculardır, belli dönemde ön plana çıkan oyuncudur. Görüşme yaptığımız iki kişinin de star olarak tanımladıkları oyuncular, çalışmada yıldız olarak çerçevesi çizilen oyunculardır. Çakmakçı ve Evren'in yıldız olarak tanımladıkları oyuncular çalışmada ünlü, şöhretli oyuncular olarak ele alınmıştır.

Ayrıca altmışların ikinci yarısından sonra yıldızlık yerli sinemada sıkça tartışılan bir olgu haline gelir. Çünkü bu dönemde Yeşilçam'ın bir krizin eşiğine geldiği ileri sürülmüş ve bu krizin suçlusu olarak yıldız sistemi gösterilmiştir. Yıldız sisteminin doğuşu ve ilk yıldızların ortaya çıktığı altmışlar aynı zamanda sinema ekonomisinin ilk krizlerinin de yaşandığı yıllardır. Yaşanan krizlerin nedeni olarak gösterilen yıldız sisteminin, kriz haberleriyle sürekli çöktüğü ve çökeceği duyurulur. Bu yıllarda yayınlanan sinema dergilerine baktığımızda, sıkça yıldız sisteminin çöktüğü haberlerinin yapıldığı görülür. Haberlerde yıldız sistemi, sinemanın belli oyuncularla yapılması, bu oyuncuların yıldızlaştırılması; film tanıtımlarının yıldız oyuncularla yapılıp, filmden ziyade yıldızın ön plana çıkarılması ve bunun sonucunda oyuncunun seyircinin gözünde devleşmesi olarak tanımlanmıştır. Bir yandan krizin nedeni olarak yıldızlar gösterilirken öte yandan çözüm olarak yeni yıldızların keşfedilmesi önerilmiştir.

Altmışların ilk yıllarında, başlangıcı bir iki yıl öncesine dayanan yıldız sistemi, yapımcılar üzerinde ezici bir hakimiyet kurarak gelişmiş ve sinemada yıldız hakimiyetini oluşturmuştur. Bunun üzerine yapım şirketleri arasındaki rekabetin yükselmesiyle yapımcılar, yeni yıldızlar yaratarak yıldız sistemini yıkmaya karar verirler. Yıldız sistemini bitirmek için çözüm olarak sunulan yeni yıldız oyuncular, sistemi bitirmek yerine güçlendirmişlerdir. Dönemin sinema dergilerinde yeni yüz arayışında genç kızlarda aradıkları ilk şeyin güzellik ve seksapellik olduğu, bu iki özelliğe zeka da eklenince zirveye kolayca çıkacakları iddia edilmiştir.

Yeşilçam döneminde yapımcıların, yıldızlara karşı sık sık birleştikleri görülür. Bu birleşmenin ikincisi 1963 yılında gerçekleşir. Nijat Özön'e göre; 1963 yılında on üç yapımcının birleşip yıldızları boykot ettiklerini açıklayan bir bildiri yayınlamasıyla yapımcılar kendi yarattıkları "canavara" karşı savaş açmıştır. Yapımcıların bu savaşta kullandıkları strateji, yıldızlarla az film yapıp, yeni oyuncular bulmaktır. Özellikle yeni oyuncular bulma girişimleri sonucunda yeni yıldızlar ortaya çıkmış, böylece kendi yarattıkları canavarlarla savaşırken yeni canavarlar yaratmışlardı (Özön, 1995, s. 341). Başka ifadeyle talep ettikleri yüksek ücretlerle yıldızlar, savaşılması gereken birer canavar olarak görülmeye başlanmıştır. Fakat girişilen bu savaş her seferinde yıldızlar kazanır. Çünkü seyirci, kendi yarattıkları yıldızlardan vazgeçmemiştir. Yapımcıların yıldız sistemine karşı birleşmesinin nedeni o yıllarda sinemada yaşanan krizdir.

Perde dergisinin 1963 yılında yayınlanan altıncı sayısındaki "Yerli filmciliğimiz nereye gidiyor" başlıklı haberinde "yerli filmciliği, Türk filmciliği, filmciliğimiz" gibi ifadelerle dönemin sineması tartışılarak bir sinema kanununun

şart olduğu ifade edilmiştir. Sinema kanununun teknik imkanların iyileştirilmesi için istendiği ifade edilse de haberin ilerleyen bölümünde İstanbul milletvekili Suphi Baykam'ın, “Türk sinema ve filmciliğini kalkındırma” hakkında bir kanun teklifinde bulunduğu yazılır. Kanun teklifi, ham filmlerin gümrük vergisinden muafiyeti; yerli filmlerin beş yıllık amortismanına tabi olmayıp, maliyetlerini tamamen amorti ettikten sonra Gelir Vergisine tabi tutulması, “modern şartlara uygun” yeni sinemaların beş yıl boyunca vergiden muaf tutulması, her sinemaya en az sekiz yerli film zorunluluğunun getirilmesi, buna uymayanlardan ceza kesilip, kesilen cezanın da Milli Filmcilik Fonu'na yatırılması gibi birçok maddelerden oluşmaktadır. İlerleyen yıllarda bu teklifin yürürlüğe girmediği görülür.

Aynı yıl *Ses* dergisi de yerli filmciliği masaya yatırır. Derginin on dördüncü sayısında yayınlanan “Filmciliğimiz nasıl kalkınabilir” başlıklı haberde “Türk filmciliğinin” sorunlarını tartışılacağı toplantıların düzenlendiği duyurulmuştur. Yönetmenden teknikerine kadar sinema alanında çalışan birçok kişinin bir araya geldiği toplantıda herkes filmciliğin nasıl daha ileri aşamaya gideceğini, sorunun ne olduğunu belirleyerek tartışmıştır. Tartışmada kalkınma çerçevesinde film sayısının artması için sansürün kalkması, devletin yardım etmesi, vergi indirimi gibi çözümler önerilirken Türk filmciliğinin, Türk tıbbı, Türk mühendisliği, Türk politikasından daha üstün olduğu da iddia edilmiştir. Toplantıların devam ettiğini duyuran derginin on yedinci sayısında “Filmciliğimiz nasıl kalkınabilir” başlıklı haberde Vedat Türkali, yerli sinemanın “batılı” anlamda bir endüstrisi olmadığını, bunun nedenini de sermayeden yoksun oluşuyla açıklamıştır. Derginin düzenlediği toplantılardan çıkan sonuç: Çok film var ama iyi film yok, kötü filmler olmadan da iyi filmler üretilmiyor, iyi film için devletin desteği şart. Haberde Tunç Okan'ın “filmci netice

itibariyle halk için sanat yapmak zorunda olan bir sanatçıdır. Sanatçı, gayet tabii olarak halkı düşünür. Fakat geniş halk kitlesini düşünmek demek, halkın bildiği şeyleri, teraneleri tekrar etmek değildir. Halkı düşünmek demek, halka yeni bir şey demektir” açıklamasına yer verilmiştir. Bu haber ve benzeri haberler de sıkça rastlanılan kötü film iyi film, sanat filmi, ticari film gibi tartışmaların odağında her zaman seyirci talep ve tercihleri olmuştur. Tartışmaların kilitlendiği nokta “halk bunu istiyor”dur. Yeşilçam sinemasındaki birbirini tekrar eden filmleri meşrulaştıran bu gerekçenin neye dayandığı bilinmemektedir. Bölge işletmecilerinin verdiği şifai bilgilere istinaden yapılan filmlerde göz önüne alınan tek şey, bölge işletmecilerinin talepleridir. Seyircilere yönelik herhangi bir araştırma yapılmadan sadece işletmecilerin taleplerinin temel alındığı “halk bunu istiyor” gerekçesinin ne kadar gerçeği yansıttığı oldukça tartışmalıdır.

Bir yandan sinema ekonomisindeki sorunların çözümleri araştırılırken öte taraftan mevcut yıldızların hâkimiyetini azaltmak ve “oyuncu sıkıntısını” gidermek için yeni yıldız arayışları devam etmektedir. Dergiler yıldız/artist yarışmalarıyla sektöre yeni adaylar sunarken, eski yıldızların gücünü azaltmak için de yeniler eskiler tarzında haberler yapar. *Perde* dergisinin 1964 yılında yayımlanan otuzuncu sayısındaki “Bu bahar kime gülecek” başlıklı haberi, hangi oyuncunun inişte hangisinin yükselişte olduğunu gösteren bir nevi yıldız borsası haberidir. Haberde yıldızlık yolunda emin adımlarla ilerleyen erkek oyuncular, Ediz Hun, İzzet Günay ve Cüneyt Arkın, kadın oyuncu ise Hülya Koçyiğit olarak gösterilir. Haberde Filiz Akın’ın elindeki şansı iyi değerlendiremediği ifade edilmiştir. Yıldızlığını koruyanlarda Fatma Girik ve Türkan Şoray gösterilirken düşüşte olan kadın oyuncular olarak Leyla Sayar ve Ajda Pekkan gösterilmiştir. İki oyuncunun da özel

hayatları yüzünden gözden düştüğü öne sürülmüştür. Haberde kadın oyuncuların “diğerleri” kategorisindeki karakter ve seks oyuncularının yerlerini koruyacakları iddia edilir. Başka ifadeyle Yeşilçam’ın ilk yıllarından “seks artistleri” diye bir kategori açılmıştır.

Yeşilçam döneminde oyuncu sıkıntısı ile ilgili haberler süreklilik içerisinde devam etmiştir. *Perde* dergisinin 1964 yılında yayınlanan yirmi ikinci sayısındaki “filmciliğimizin istikbali için gençlere artık kapılar açılmalıdır” başlıklı haberinde Belgin Doruk, yıldız sistemine karşı olduğunu ifade ederken; bir oyuncunun yılda yirmi film çevirmek zorunda kalmasından dolayı filmlerin kalitesinin düştüğünü, seyirciyi bıktırdığını iddia etmiştir. Haberde bu nedenle yeni oyuncuların sinemada yer alması gerektiği vurgulanmıştır.



Görsel-69: Ses, Yıl: 1970, Sayı: 18



Görsel-70: Ses, Yıl: 1972, Sayı: 17

Yeni oyuncu arayışları beraberinde eski-yeni, halef-selef haberlerini getirmiş, ayrıca her yılın ilk sayısında eski şöhretler nerede haberi yapılmıştır. Kadın yıldızlar arasında altmışların ilk yarısında Türkan Şoray'ın Belgin Doruk'un, Fatma Girik'in de Muhterem Nur'un yerine geçtiği görülürken, altmışların ikinci yarısından itibaren rekabetin daha da arttığı görülür. Birçok kadın yıldız adayı piyasaya sunulmuş, bunlar arasında şöhreti yakalayan ve ünlü oyuncu olanların yanı sıra yıldızlık fırsatı yakalayan kadın oyuncular da olmuştur.

Ses dergisinin 1965 yılında yayınlanan otuz üçüncü sayısındaki “Esen Püsküllü” başlıklı haberinde Püsküllü, sinemada yokluğu şiddetle hissedilen genç kız tipinin o gün için en kuvvetli temsilcisi olarak sunulur. Genç tipine olan ihtiyacın nedeni eskiden genç kız rollerine çıkan yıldızların çoğunun yaşlanması, yaşlanmayanların da şişmanlamasıdır. Haberde “19-20 yaşında olduğu halde olgun bir kadın gibi resim verenler, bacakları gittikçe kalınlaşan, kalça ve göbek koyuveren starlar yerine, seyircinin artık yeni çehreler, ince vücutlar” aradığı vurgulanmıştır. Yıldızların yaşlandıklarından “çirkinleştiklerinden” dolayı seyircinin artık onları talep etmediği ile ilgili haberlere altmışların ikinci yarısından sonra da sıkça rastlanılmıştır. Yeşilçam döneminde yeni kadın yıldız adaylarının “genç”, “güzel”, “diri vücutlu” oluşlarına yönelik vurgu, ilerleyen yıllarda da devam etmiştir. *Perde* dergisinin 1967 yılında yayınlanan yirmi sekizinci sayısındaki “Türk Sinemasının Muhtaç Olduğu Tipler” başlıklı haberinde yılda iki yüzden fazla filmde sürekli aynı oyuncuların oynamasının seyircide bir bıkkınlığa yol açtığı iddia edilir. Dergi, yeni adaylar olmasına rağmen yapımcıların halen Türkan Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit'ten medet ummalarını doğru bulmadıklarını ifade eder. *Ses* dergisinin 1968 yılında yayınlanan ikinci sayısındaki “Türk filmciliği içinde bulunduğu çıkmazdan

nasıl kurtulabilir?” başlıklı haberinde, oyuncuların yıl içinde çok fazla filmde oynamasının, yerli filmin çıkmazı haline geldiğini iddia eder. Bu haberlere yıldızlar cephesinden bakıldığında bir yıldızın yılda en azından on film yaptığı, çünkü buna mecbur olduğu görülür. Çünkü yıldızın oynadığı film sayısının artışı ile yıldızlığının yükselmesi arasında doğru orantı olduğu ve yıldızlıkta sürekliliğin esas olduğu bilinmektedir. Yerli sinemada yıldızlığın, başrol oynayarak başlanan ve filmlerde başrol oynadıkça devam eden bir süreç olduğu tespit edilmiştir.

Perde dergisinin dönemin sinemasına yeni yüzlerin katılması konusunda oldukça önemli bir mücadele verdiği görülür. Derginin, 1968 yılında yayınlanan kırk yedinci sayısındaki “Peki... Sonra ne oldu?” başlıklı haberinde, Yeşilçam’da yönetmen ve/veya yapımcılarla beraberliklerin, skandalların şöhretin tuzu biberi olduğu, şöhreti yakalamanın çok kolay olduğu iddia edilir. Haberde şöhretli oyuncuların eğitimsiz olduklarının altı çizilirken bu oyuncuların şöhretlerini devam ettirebilmelerinin nedeni olarak onların karşılıklarına şöhretlerini yıkacak yeni şöhretlerin çık(a)maması gösterilir. Eski şöhretlerden Muzaffer Tema, Ayhan Işık, Gülistan Güzey, Pola Morelli ve Mesiha Yelda’nın şöhretlerini bir Şoray, bir Koçyiğit, bir Alkor’un yıkmasına rağmen Şoray, Koçyiğit ve Alkor’un şöhretini yıkacak birileri çıkmamıştır. Dönemin sinema dergileri, ahlakçı bir bakış açısıyla yeni yıldızların, eskilerin hakimiyetini yıkamamalarının nedenini, kariyerlerine odaklanmak yerine, özel hayatlarına odaklanmaları, sürekli sevgili değiştirmeleri, gece hayatına alışmaları olarak açıklar.

Ses dergisinin 1967 yılında yayınlanan ellinci sayısındaki “53. Yılında Türk Sineması nereye gidiyor” başlıklı haberinde sinema oyuncularına sinemanın durumu

ve bu durumun nasıl deęiŖeceęi sorulur. Habere göre yerli sinema bir krizin içindedir, bu krizin nedeni ve atlatılabilmesi için öneriler alınmıŖtır. Görüşü alınan Türkan Ŗoray ve Filiz Akın sinemanın o günkü durumundan memnun kaldıklarını söylerken, olpan İlhan ve Hlyya Koçyiğit memnuniyet veya memnuniyetsizliklerini belirtmek yerine, çözüm nerileri sunmuŖtur. İlhan, filmlerdeki tiplerin eŖitlenmesini önerirken, Koçyiğit, sinema okullarının açılmasını nermiŖtir. Erkek oyuncular, sinemanın sermayesizliğini, bono sistemini ve talep edilenden fazla film yapılmasını krizin nedeni olarak ne sürmüş, kurtuluŖun da kaliteli filmlerin yapılmasıyla sağlanacağını ifade etmiŖlerdir. Aynı yıl yayınlanan derginin elli ikinci sayısında bu sefer 53. Yılında Türk Sineması nereye gidiyor sorusu senaristler, sinema teknisyenleri, salon sahipleri ve iŖletmecilere sorulmuŖtur. Sinemanın kötüye gittiği ortak cevaptır ve nedenleri de kötü senaryo, ekonomik sistem ve kötü filmlerdir. Derginin bir yıl sonra yayınlanan ikinci yarısındaki “Türk filmciliği içinde bulunduğu çıkmazdan nasıl kurtulabilir?” baŖlıklı haberde 1948 vergi indiriminden sonra baŖlayan film enflasyonu ve beraberinde getirdiği kriz anlatılır. Habere göre 1948 yılına kadar “baŖrol oynayan oyuncu” 500 lira alırken bu yıldan sonra istedikleri ücret 5000 liraya ykselmiŖtir. AltmıŖlarda “yıldızların creti” 50-60 bine ıkmıŖtır. Oyuncuların cretleri en önemli kriz nedeni olarak gösterilirken diğer nedenler de sinemanın sanayileŖ(e)memesi, sektöre yatırım yapılmaması ve otorite boŖluęundan dolayı ilerleme yerine gerileme kaydetmesi, “gecekondu yapım Ŗirketleri”, bono ticareti¹⁶⁸, tefecilik, seri üretimli senaryolar, kalitesiz filmler, kötü

¹⁶⁸ YeŖilam dönemi ekonomi ve film üretim sistemiyle ilgili yazılan her yazıda sıkça değinilen bono sisteminin, altmıŖlı ve yetmiŖli yıllardaki krizin yıldızlık açısından asıl nedeni olduğu dŖnlmektedir. AltmıŖların ikinci yarısından itibaren dönemin birçok yıldızın perdeyi bırakıp, ses ve dans sanatçısı olarak sahneye çıkmasına, birçok yapımevinin kapanmasına neden olan sistem bonodur. Dönemin sinema dergilerinde de bu görülmektedir. Dergilerde nceki yıllarda yapım ve yönetmenlere verilen bonoların artık 1960’ların ikinci yarısından itibaren oyunculara da verildiği ve

uyarlamalar, yıldızların lüks ve ihtişamlı yaşamları ve skandallarınıdır. Mevcut durumun değişmesi için devlet kontrolünün şart olduğu vurgulandığı haberde, “halk bunu istiyor” sözünün bir bahane olduğunun altı çizilir. Çünkü halkın ne istediğine yönelik herhangi bir araştırma yapmadan halkın ne istediğini bilmeyecekleri, halk istiyor bahanesi altında maliyeti düşük birbirine benzeyen filmler çekildiği ifade edilir.

Yeşilçam döneminde sürekli öne sürülen “halk bunu istiyor” gerekçesiyle ilgili olarak *Ses* dergisinin 1968 yılında yayınlanan üçüncü sayısındaki “yerli film seyircilerine göre yerli sinema” başlıklı haberde seyircilerin çoğu “yerli filmlerin” konuları ve oyuncularının aynı olmasından, mantık ve çekim hatalarının fazlalığından dolayı yerli filmlere gitmemeyi tercih ettiklerini söylemiştir. Başka bir ifadeyle seyirci artık bir zaman talep ettiklerinden vazgeçmiş, yerli sinemada yenilikler, değişimler istemiştir. Tabii yenilik ve değişimlerin kısmen karşılandığı görülmüştür. Karşılanan ilk değişim tek tip oynayan yıldızlardır. Altmışların ikinci yarısından sonra yıldız oyuncular artık iyi filmlerde farklı rollerde oynamayı istediklerini dile getirmişlerdir. Dönemin yıldız oyuncularını farklı rollerde oynayıp, yıldızlıklarını sağlamlaştırırken dönemin dergileri, yıldızların yaşlandığını iddia etmiştir.

bonoların oyuncuları zor durumda bıraktığı için oyunculuğu bırakıp, gazinolarda şarkıcı veya dansöz oldukları vurgulanmıştır. Şarkıcı olan oyuncuların bazıları Ajda Pekkan, Selma Güneri, Neriman Köksal, Peri Han, Mine Soley, Fatma Girik, Selda Alkor. Dansözler ise Gülsüm Kamu, Nilüfer Aydan, Muhterem Nur, Leyla Sayar’dır.



Görsel-71: Ses, Yıl: 1971, Sayı: 20

Ses dergisinin 1971 yılında yayınlanan yirminci sayısındaki “dünya sineması gençleşirken Yeşilçam yaşlanıyor” başlıklı haberinde “Türk” sinemasının genç insanlar sineması olduğu, sürekli genç insanların hikayelerini anlatmasına rağmen genç insanların hikayelerini orta yaşlı yıldız oyuncuların oynadığı ifade edilir. Genç olmadıkları iddia edilen kadın oyuncuların yaşları: Türkan Şoray 27, Hülya Koçyiğit 24, Filiz Akın 28 Fatma Girik 29, Nebahat Çehre 27, Belgin Doruk 35, Sevdâ Ferdağ 29, Sezer Güvenirgil 22 ve Zeynep Aksu 21’dir. Ayrıca haberde Yeşilçam’da kadın yıldız sayısının az olduğu, sadece “dişi kare asın” olduğu vurgulanmıştır. Sinemanın dişi kare ası olarak Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Fatma Girik gösterilir. Bu dört isme zorlanılırsa Nebahat Çehre, Belgin Doruk, Sevdâ Ferdağ, Sezer Güvenirgil, Zeynep Aksu ve Esen Püsküllü’nün de eklenebileceği belirtilirken

bu isimlerin çoğunun genç olmadığı belirtilir. Derginin bir yıl sonra yayınlanan on dördüncü sayısındaki “Türk sinemasının kare ası” başlıklı haberinde Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın Türk sinemasının, yıldızlık alanında kadınlar cephesinin kare ası olarak tekrar ilan edilir.



Görsel-72: Artist Dergisi, Yıl: 1965, Sayı: 65

Kadın oyuncular ile ilgili kare aslık 1965 yılında başlamıştır. Bu yıllarda sinema dergileri yerli sinemanın kare ası olarak Türkan Şoray, Belgin Doruk, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik’i sunarken, aynı yıl Belgin Doruk’un yerine Ajda Pekkan geçer. Aradan bir yıl geçince de listeye Sema Özcan’ın eklenmesiyle “beş büyükler” olarak sunulurlar. 1972 yılında yerli sinemanın “dört yapraklı yoncası” sabitlenir: Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın.



Görsel-73: Ses, Yıl: 1972, Sayı: 14

1972 yılında *Ses* dergisinin “Türk sinemasının “kare ası” başlıklı haberinde bu dört kadın oyuncunun “avantajları, dezavantajları ve yarımı” yazılır. Türkan Şoray’ın avantajı “şark güzeli”, fiziksel görüntüsüdür. “Moral değerlere bağlı seyircinin” dişilik gerektiren masum kız rollerinin rakipsiz oyuncusunun çizgi dışı ilişkisini kabullendiği, bunun nedeninin de tek bir erkeğe bağlı kalışı olması belirtilmiştir. Şoray’ın dezavantajı sürekli aynı tarzda aynı rollerde oynamasıdır. Habere göre yıldızın yarımı için “üstün oyunculuk yeteneklerine” sahip olmasına rağmen bu özelliğini gösteren filmlerde daha fazla oynayarak hakkında güzel oyuncu yerine iyi oyuncu dedirtmesi gerekmektedir. Fatma Girik’in avantajı, kadın oyuncular arasında iyi oyuncu sayılan nadir oyuncularından biri olmasıdır. Yeşilçam’ın köylü tipi kadını olmasına rağmen, yıldızın her rolde oynayabileceği vurgulanmıştır. Haberde Girik,

“Yeşilçam’da kamera karşısında sadece rolünün gereklerini düşünerek hareket eden, her planda iyi oyun için yıldız oyunculuğunu riske eden tek yıldız” şeklinde tanımlanmıştır. Habere göre yıldızın en büyük avantajlarından biri de Memduh Ün iken dezavantajı köy filmlerinde belli bir tipte oynaması ve halen sahneye devam etmesidir. Yarınında ise sıkı rakiplerinin olması belirtilir. Hülya Koçyiğit’in avantajı ilk filmi *Susuz Yaz* ile “Türk sinemasının ikinci kadını” olmasıdır. Farklı tiplerde oynaması, yıldızlığını güçlendirmiştir. Selim Soydan, Erman Film ve Yunanistan’daki ünü yıldızın avantajları arasında gösterilmiştir. Dezavantajları ise daha önce başka yıldızların oynadığı filmlerin ikinci çevirimlerinde rol almasıdır. Yarınında ise dört büyüklerin içinde en güçlüsü olacağı yazılmıştır. Habere göre Filiz Akın’ın avantajı, Yeşilçam’daki sarışın kadın yıldız olmaz kuralını bozması, salon kızı tiplerinin bir numaralı yıldızı oluşudur. Akın, *Umutsuzlar* filmiyle oyunculuk alanında da iddialı olduğunu göstermiştir. Oyuncunun dezavantajı, bu dörtlü içinde yeri garanti olmayan tek isim olmasıdır. Yarını için oyunculuk alanında kendisini daha fazla kanıtlaması gerektiği belirtilmiştir. Habere göre bugüne kadar sadece resim vermekle, perdede güzel görünmeyle sürdürülen rekabetin rengi değişmiş, yerli sinemanın değişen şartlarına uygun olarak artık oyunculuk alanında rekabet başlamıştır. Kısaca bu dört kadın yıldız arasındaki rekabet, artık güzellikleriyle değil, oyunculuklarıyla olacaktır.

Yıldız sisteminin çöktüğünü iddia eden haberler yetmişli yıllarda da devam eder. *Ses* dergisinin 1974 yılında yayınlanan yirmi üçüncü sayısındaki “star sistemi çöktü” başlıklı haberde krizin en önemli nedeni olarak yıldızlar gösterilmiştir. Haberde 1973 yılında yüksek fiyatlı yıldızların filmlerinin beklenen gişeyi yapmamasına karşın yeni oyuncuların iyi gişe yaptığı iddia edilir. Bu düşüşün nedeni

seyircinin artık yıldızları değil, iyi film izlemeyi istemeleri ve ayrıca artık televizyonun hayata girmiş olmasıdır. Krizin çözümünün de eski yıldızların gidip, yerlerine yenilerinin gelmesinde olduğu öne sürülmüştür. Habere göre 1962-63'te de yıldız sistemi sallanmasına rağmen sistemin ve yıldızların yıldızlıkları devam etmiş, altmışların yıldızları yetmişlerde eski popülerliklerini yitirmiş ve sürekli aynı rollerde oynadıkları için seyirci sıkılmıştır. Derginin yirmi dördüncü sayısında yayınlanan “söz starların” başlıklı haber, “star sistemi çöktü” haberinin devamı niteliğindedir. Haberde dört kadın yıldızın yıldız sistemi ile ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Türkan Şoray yıldızlı filmlerin iyi gişe yapmamasının nedenini televizyona ve sinemada benzer konuların işlenmesinden dolayı seyircinin bıkmasına bağlar. Şoray, bu durumun ciddi olmadığını, bu nedenle kanunlarından ve fiyatından ödün vermeyeceğini bildirir. Fatma Girik, yıldızların çöktüğüne, devirlerinin bittiğine inanmadığını ama sinemanın içinde bulunduğu zor şartlarından dolayı ücretini indirdiğini açıklar. Girik bu indirimi, yapımcının tekniğe yatırım yapması için yapmıştır. Fiyatını düşüren bir diğer kadın yıldız da Hülya Koçyiğit'tir. Koçyiğit, yıldız sisteminin çöktüğüne ve yıldızların güçlerini yitirdiğine inanmamaktadır. Oyuncu, hiç kimsenin tek başına yıldız olmadığını, seyirci, basın, yapımcı, yönetmenin bir kişiyi alıp, yetenekleri oranında yükselttiğini ifade eder. Daha ilk yılında başlayan yıldız sistemi çöktü haberleri Yeşilçam döneminin Altın Çağı'nın bitimine kadar devam eder. Dergilerde yıldız sistemini çökertmeye yönelik tüm uygulamalara rağmen yıldızlar ve sistem yerini korur. Sistemi çökertmeye yönelik sunulan yeni yıldız adayları arasında dönem içinde yıldızlaşanlar olduğu kadar şöhrete kavuşup, kaybolanlar da olmuştur. Sistem, yıldızlar ve talepleriyle

değil, sistemi oluşturup besleyen ekonomik film üretim sisteminin çökmesiyle biter. Yeşilçam döneminde yıldız sistemi çökmemiş sadece belli değişimlere uğramıştır.

2.1.2.2. Yeşilçam Dönemindeki Yıldızlık Türleri

2.1.2.2.1. Seks Yıldızlığının Ayak Sesleri: Pin-Up Güzelleri ve Seks Bombaları

Yapımcısını her zaman kâra götürdüğü için erotik, pornografik veya cinselliği çağrıştıran bedenler, özellikle kadın bedenleri sinemada her dönem var olmuştur. Erotik, örtünmeye muhtaçtır, mitolojik bir gizlenmeye ihtiyacı vardır. Cinsellik ise egzotik ya da mistik bir dünyaya kaydırarak kendini genele sunabilir (Roloff, Seeplen ve Weil, 2008, s. 122). Bu bağlamda perdede erotizme ilk örnek olarak Edison'un kinetoskop ile 1893'te Chicago Dünya Fuarı'nda karanlık kutu içinde göbeğini açıkta bırakan giysiler içinde dans eden kadın gösterimi gösterilebilir (Evren, 1995, s. 7). Bu ilgiyle egzotik isimli bu dans gösterileri bir moda gibi birçok ülkeye yayılır. Dans gösterileri içeren bu birkaç dakikalık filmler, sinemadaki erotik görüntülerin doğuşu olarak kabul edilir. 1896 yılında *The Kiss* filminde sinemanın ilk öpüşme sahnesi yer alırken, aynı yıl yönetmen Albert Kirshner'in çektiği *Le Coucher de La Mariée (Gelinin Yatışı)* filmi ilk striptiz sahnesine ve tamamen çıplak bir kadına yer verir, *Le Coucher de La Mariée*'den sonra Georges Méliés'in 1897 yılında çektiği *Après le Ball (Balodan Sonra)* filminde de çıplak kadın bedeni kullanılır. Erotiğin sadece bedenin gösterilmesini önleyen ve bu gösterimi bir yandan doğa-üstü, mistik olan ve fantastik ile, bir yandan da belli bir ölçüde seks karşıtı propaganda ile düğümlenmeye çalışan böyle bir mitos, meşum ve karşı konulmaz erotik cazibesiyle erkeği felakete sürükleyip mahvetmek için onu kul köle haline getiren *femme fatale* mitosudur (Roloff, Seeplen ve Weil, 2008, s. 122). Sinemada

ilk vamp olarak gösterilen kadın oyuncu Theda Bara'dır. Daha sonra vamp ve *femme fatale* karakterleri Pola Negri ve Greta Garbo oynamaya başlar. 1920'lerde vamp ve *femme fatale* karakterler ikinci hatta üçüncü rollerde yer alır (Öngören, 1982, s. 48-50). 1920'lerden sonra vamp ve *femme fatale* karakterleri canlandıran kadın oyuncular, sinemanın cazibe sembolü ve kışkırtıcı ilaheleri haline gelirler. Bu oyuncuların hepsinin fiziksel güzelliklerinin yanında, canlandırdıkları rollerdeki dişilik, erotik sinemayı da eski estetikten yoksun halinden kurtarır. Otuzlarda sansür nedeniyle filmlerde üstü kapalı erotizme ağırlık verilir. Erotizmin üstü kapalı şekilde filmlerde verilmesi, ailelerden oluşan seyirci kitlesinin sinemadan kopmalarını engellemiştir. Erotizmi üstü kapalı veren filmler, Tarzan serisi, tarihsel ve dini filmlerdir. Kırklarda sinemada yeni seks yıldızları doğar. Rita Hayworth, Martine Carol gibi yeni yıldızlar, yıldızlığı sadece çıplak bedenleri ile değil, filmlerde oluşturdukları *aura* ile yakalamışlardır. Ellilerde sinemada sevişme sahnelerinin artmasıyla çıplak bedenler yine ön plandadır. Fakat kendinden önceki dönemden farklı olarak bu tür sahneler izleyiciyi rahatsız etmeyecek bir doğallık içinde verilmiştir. 1950-1960'ların seks yıldızları/seksi yıldızlar Marilyn Monroe, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Anita Ekberg, Brigitte Bardot'dur. Yetmişlerde erotik öğelere serbestlik ve fanteziler eklenir. Sinema artık sadece göstermekle kalmayıp, düş gücünü kullanarak ve cinsel fantezileri alabildiğine kişisel yaratılarla bezeli olarak işlemeye başlar. Buna paralel olarak *soft core* filmler artar ve bu tür, Sylvia Kristel gibi kendi yıldızlarını doğurur. Seksenlerden sonra erotik film ve *soft core* sınırı flulaşmıştır (Akbulut, 2012, s. 29-30; Evren, 1995, s. 14-21).

Türk sinemasında erotizme baktığımızda ilk vamp ve *femme fatale* rollerini Madam Kalitea ve Matmazel Blanch'ın oynamış olduğu ve bu oyuncuların esmer olduğu tahmin edilmektedir. Bu kadın oyuncuların oynadıkları filmlere baktığımızda üstü kapalı erotizm, ilk konulu film *Pençe* (Sedat Simavi,1917) ile başlar, daha sonra *Binnaz* ve *Mürebbiye* ile devam eder. Bu filmlerde, 1923 yılına kadar Türk-Müslüman kadınların sahne yasağı olduğundan, gayri Müslim kadınlar oynamıştır. Muhsin Ertuğrul döneminin ilk filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (Muhsin Ertuğrul,1922) filminde Şişli güzeli Mediha, *femme fatale* kadındır. Ertuğrul'un yönettiği *Sözde Kızlar* (1924) filmindeki kadın tipleri, iyi aile kızları ve kötü metreslerden oluşur. Givanni Scognamillo ve Metin Demirhan'a göre Türkiye'de sessiz sinema döneminde Türk-Müslüman kadın oyuncuların oynadıkları filmlerde de, görüntülerde seyirciyi rahatsız edecek hiçbir şeyin olmamasına rağmen, durum ve davranışlar, fonda kalmaktan hiç hoşlanmayan cinselliği, bir hayalet gibi ön plana yerleştirmiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2002,s. 23).

Muhsin Ertuğrul'un *Karım Beni Aldatırsa* (1933) filminde ilk kez mayolu kızlar görüntülenir. Mahmut Tali Öngören'e göre mayolu kızların yer aldığı sahnelerden dolayı birkaç kişinin filme tepki göstermesine karşın binlerce kişi filmdeki bu sahneyi izlemek için sinemaya gitmiştir (Öngören, 1982, s. 67-68). Yeşilçam dönemi öncesinde yerli perdenin -dansöz rollerini oynayan dansözler dışında- ilk erotik nesnesi, *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1940) filmiyle Cahide Sonku'dur. Ellilerde tarihi filmlerde seks ve çıplaklık, hamam sahneleri, cariyeler ve oryantal ile verilir. Altmışlarda çıplaklık ve seks sahnelerindeki dozaj giderek artarken Cahide Sonku ile başlayan kadın oyuncuların erotik fetişizmi Neriman

Köksal ile devam edip, Gönül Bayhan, Cavidan Dora ve Leyla Sayar ile sürerken yetmiş sonrası çıplaklık, Türk sinemasında farklı boyuta geçer.

Sinema dergilerinde kırklı yıllara kadar yabancı kadın oyuncular dekolte kıyafetler ve mayoyla, yerli oyuncular, dekoltesiz kıyafetlerle görüntülenmiş, haber başlıklarında hem yerli hem de yabancı kadın oyuncular için “son yılların en meşhur yıldızı” gibi ifadeler kullanılmıştır. Yabancı kadın oyuncular ile ilgili haberlerde kullanılan fotoğraflarda çeşitlilikler olmasına rağmen yerli kadın oyuncuların çoğunlukla portre fotoğrafları yayınlanmıştır. Kırkların ikinci yarısından sonra dergilerde yabancı kadın oyuncuların mayolu fotoğrafları yayınlanıp, haber başlığı olarak “Venezüella volkanı”, “Anatomik bomba” gibi seksist başlıklar atılır. Kadın oyuncuların fotoğrafları sadece sinema ile ilgili konularda değil, moda, güzellik, adabı muâşeret gibi konularda, hatta çoğu zamanda derginin sayfalarını doldurmada kullanılmıştır.



Görsel-74: Sinema Haftası, Yıl: 1945, Sayı: 3

Dünyada ilk “seks bombalarının” Marilyn Monroe ve Brigitte Bardot olduğu bilinmektedir. İlerleyen yıllarda hem yerli sinema hem de sinema dergileri yerli seks bombaları, yerli B.B. ve yerli M.M. arayışına girer. Dergiler, seks bombası ifadesini sık sık soyunup şöhret olan yerli oyuncular için de kullanır. Seks bombaları ile ilgili haberlerin çoğunda kadın oyuncuların vücut güzellikleri tarif edilir. Seks bombalarının soyunmadaki becerileri yüceltilirken, oyuncuların bunu sıradanlaştırdığı, bundan zevk aldıkları, çünkü vücutlarına güvendiklerinin altı çizilir. Dergilerin seks bombalarına bu yaklaşımının iki cephesi vardır: İlki ailelerden oluşan okurlarının tepkisini almamak için çıplaklık ile aralarında bir mesafe olduğunu göstermek, diğeri de erkek okur-seyircilerin de dergiye olan taleplerini yükseltmektir. Başka ifadeyle dergiler, bu oyuncuların soyunmaktan zevk aldığı, hatta kendilerinin bunu talep ettiği düşüncesini yerleştirmeye çalışmıştır. Oysaki bu konu hakkında görüştüğümüz ve konu ile ilgili düşüncelerinde isminin verilmesini istemeyen B kişisi, dergilerin onlardan soyunmalarını talep ettiğini ve onların da soyunmayı şöhrete giden bir basamak olarak kullandığını açıklamıştır. Dergiler de tıpkı yapımcı ve yönetmenler gibi kadın oyunculara şöhrete giden yolun çıplaklıktan geçtiğini empozeetmiş, fakat bunun onların rıza ve isteğiyle olduğu izlenimini vermişlerdir.



Görsel-75: *Film Magazin*, Yıl: 1946, Sayı: 3



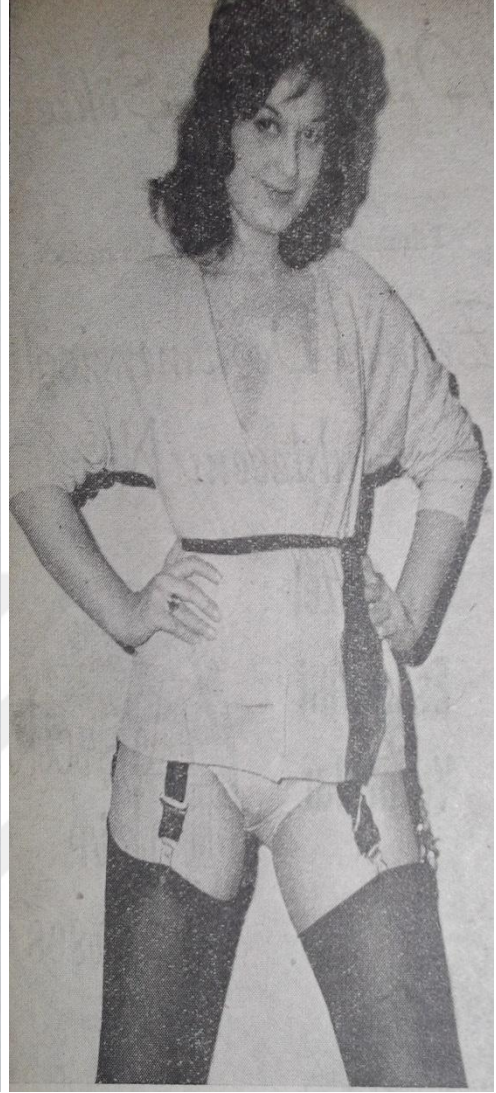
Görsel-76: *Venüs*, Yıl: 1957, Sayı: 6

Yerli kadın oyuncular kırklı yıllarda sinema dergilerinde mayolu pozlar vermeye başlar. Ellilerde yerli sinemada erotizm, cinselleştirilmiş kadın bedenleri daha sık kullanılır. Yerli kadın oyuncular mayolu fotoğraflarla görüntülenirken yabancı oyunculardaki çıplaklık dozu artar. Hem filmlerde “soyunmayan” kadın oyuncular, hem de filmlerde rol almaya çalışan oyuncu adayları dergilere soyunmaya başlar.



Şehir tiyatrosu artistlerinden Şeekiye

Foto Süreyya



Görsel-77: Foto Süreyya, Yıl: 1939, Sayı: 11

Görsel-78: Perde, Yıl: 1963, Sayı: 1

Yerli sinema, tamamen çıplak kadın bedenini kullan(a)mazken otuzlu yıllarda yayınlanan *Bıldırcın* ve *Allo Allo* gibi mizah dergileri çıplak kadın fotoğrafları yayınlamıştır (Özdeş, 1956). Bu yayınların Türkiye’de *pin-up girl*’üğün başlangıcı olduğu düşünülür. *Pin-up girl*’ü yarı çıplak veya çıplak güzel kadın fotoğrafı olarak tanımlayabiliriz. Bu fotoğrafların çoğunda kadın bedeni baştan çıkarıcı, dışıdır. Sevim Odabaş’a göre bedenler toplumsal gerçekliğin mikrokozmosudur. Beden soluk aldığı zamanın, kültürün tanığı ve simgesidir. Beden, toplumsal yapıdaki çeşitli değerlerin, değişimlerin, taleplerin ve arzuların görüldüğü alanlardan biridir. Parmak izi, boy, pos, oturup kalma, yürüme, giyinme ve süslenme gibi farklı ve bu anlamda her daim biricik fail olan beden, özelde de kadın bedeni her toplumsal dönemde çeşitli algı, söylem, kurum, mekân ve pratiklere muhatap olur. Modern toplumda bedenlerin, özellikle kadın bedenlerinin muhatap olduğu algı, söylem, kurum, mekan, pratik ve deneyimler farklılaşır ve çeşitlenir. Toplumsal yapıdaki değişimleri yansıtan bu söylem, kurum, mekan ve pratiklere özneler, özelde de kadınlar değişik algı, ihtiyaç ve beklentilerle dâhil olur (Odabaş, 2005, s. 153). Kadınlar açısından kadınlığın, erkeklere de ideal erotik kadının temsili olarak *pin up*’ların, altmışlara kadar dergilerde ayak bilek ölçüsünden göğüs çevresine kadar tüm ölçüleri verilen ideal kadının erotik göstergesi olduğu düşünülür.

Maria Elena Buszek’e göre *pin up*, sadece erkeklere yönelik tatmin malzemesi değil, kadınların kendi cinsel nesneliliğindeki tatmini bulma ve açıklama modelidir (Buszek, 2006, s. 12). Başka ifadeyle Buszek *pin up*’a salt eril değil, aynı zamanda dişil bakışla da bakar. Çünkü yazar, *pin up*’ın sadece heteroseksüel erkekler için bir kışkırtma, baştan çıkarma oluşturmadığını, aynı zamanda “gerçek kadının” kendi erotik farkındalığını cesaretlendirdiğini ve yansıtılan bu rolü reddetme

eğilimine geçebileceğini savunur. Fakat *pin up*'lar sadece erkeklere haz vermeyi değil, kadınların kadınlık arzularını ve cinselliğini toplum gözünde keşfetmesini sağlasa da bu keşfedişte kadının cinsel obje rolü devam ettiği için *pin up*'lara bakan kadın okur-seyirciler eril bakışla kendi kadınlık arzularını görürler.

Beden tüm görsellik dünyasının en temel dayanaklarından birisidir, bedeni vazgeçilmez bir araç olarak seçip, kullanan (Kahraman, 2010, s. 53) en önemli medyalardan biri de sinemadır. Görsellik dünyası bir cinsellik dünyasıdır, çünkü görsellik hem bedeni hem de onun içerdiği erotizmi her düzeyde kullanır. Görsellik, skopofili yani izleme hazzına dayanır. Seçilen bedenlerin içerdiği görsellik ve tersi, yani görselliğin içerdiği bedenler doğallığı içeren bir estetiği vurgulamaz. Önceden tasarlanmış, mekanik bir estetiğin aracı olarak kullanılan bedenlerdir (Kahraman, 2010, s. 53). Başka ifadeyle önce estetik değer, yani ideal olana karar verilir, sonra da o ideale uygun bedenler seçilip, gösterilir. Ellilerin sonuna doğru artan yerli *pin-up*'lar bu tarihe kadar dergilerde ideal kadında olması gereken ölçülerin vücut bulmuş halidir.



Ceylâ Sayar'a göre seks

Görsel-79: *Perde*, Yıl: 1965
Sayı: 45



Görsel-80: *Perde* yıl: 1964,
sayı: 28



Görsel-81: *Perde* yıl: 1964,
sayı: 63

Dergilere *pin-up* pozunu veren Sevdâ Ferdağ, Leylâ Sayar, Devlet Devrim, Mine Soley gibi *pin-up* oyuncuların, verdikleri pozlarla mı yoksa filmlerde canlandırdıkları rollerle mi *pin-up*'liklerini meşrulaştırdıkları oldukça tartışmalı bir konudur. İncelediğimiz dergiler ve görüşmelerden yola çıkarak kadın oyuncuların perdede yer almak için *pin-up* pozları verdikleri söylenebilir. Sadece sinemada yerini korumak için değil, sinemada yer alabilmek için de birçok oyuncu adayları dergilere *pin-up* pozları verir. Başka ifadeyle sinemada yer almak, yerlerini koruyabilmek için soyunmuşlardır. Sinema dergilerine *pin-up* pozları verenler arasında soyunan kadın kategorisi oluşur. *Artist* dergisinin 1965 yılında yayınlanan "Soyunmak inhisardan kurtuldu: Artık herkes soyunuyor" başlıklı haberinde dünya sinemasının çıplaklığa

geniş yer vermesine “memleket filmciliğimiz”in ilgisiz kalmadığı duyurulur. Fakat yabancı sinema yıldızlarının “usturuplu, konunun gerektiğine” göre soyunmasına karşın “bizde” gerektirsin veya gerektirmesin çıplaklığın kullanılmasından şikayet edilmiştir. Filmlerdeki çıplaklığa seyircinin ilgisiz kaldığı, çünkü seyircilerin oyuncuların soyunmasında estetik aradıkları, fakat filmlerin çoğunun kötü rejilerden dolayı estetikten yoksun olduğu iddia edilmiştir. Habere göre estetik açıdan kötü filmlerde sürekli soyunan oyuncular, seyircinin takdirini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Uzun süre Türk sinemasında soyunan oyuncu vamp, soyunmayan da saf genç kız olarak algılanmıştır. Kadın yıldızların da çoğu saf genç kız rollerinde oynadıkları için filmlerde soyunmayı uzun süre reddetmişlerdir.

Yeşilçam sinemasının geleneksel tiplerinden biri de aseksüel saf genç kız tipidir. Bu tip, cinsiyet olarak kadındır, kadınlığının bilincindedir, sevdiği erkeği elde etmek için kadınlığını kullanır ama en güçlü silahı, masumluğu, el değmemişliği, bekâreti, şirinliği ve melodramik ezikliğidir (Scognamillo ve Demirhan, 2002, s. 27). Saf genç kız, dişidir ama soyunmaz, tahrik etmez. Filmlerde çoğunlukla çatışma, saf temiz kızın cinselliği, bekâretiyle ortaya çıkar. Başka ifadeyle bu filmlerin odak noktası saf kızın bekâretidir. Kötü adam saf kızın bekâretinin peşindedir, kötü kadın da saf kızın bekâreti üzerinden planlar kurar. Dergiler bu tür rollerde oynayan kadın oyunculara soyunmanın bir sanat olup olmadığını, sorduğunda Belgin Doruk, Türkan Şoray ve Fatma Girik hayır cevabını vermiştir. Üç oyuncu da yerli sinemadaki çıplaklığın acemice yapıldığını ifade ederken Leyla Sayar ve Suzan Avcı soyunmanın sanat olduğunu savunmuşlardır (Soyunmak Bir Sanat mıdır? , 1965).



Görsel-82: Perde yıl: 1967, sayı 11

Perde dergisinin 1967 yılında yayınlanan on birinci sayısındaki “bunlar da bizim seks bombalarımız” başlıklı haberinde Nuran Aksoy, filmlerde kadın oyuncularını, bölge işletmecileri ve taşra seyircileri için soyduklarını bazen de yönetmenin kendisi için soyduğunu açıklar. Yönetmenin filmde kullanmamasına rağmen çıplaklık ve sevişme sahnelerini kendi için çekmesi Yeşilçam’da bilinen bir gerçeklik olarak normalleştirilmiştir. Dergilere göre yapımcıların cinsel içerikli ve soyunan kadın filmlerine başvurmalarının nedeni altmışların ikinci yarısındaki “kriz”dir. Daha çok seyirci çekmek, kâr etmek için yapımcılar, cinsel içerikli, çıplak kadın bedenli filmler çekmiştir. Kullanılan içerik ve bedenler seyirci isteklerine göre değişkenlik göstermiştir.

Perde dergisinin 1967 yılında yayınlanan kırk beşinci sayısındaki “soyunarak meydan okuyor” başlıklı haberinde ve 1968 yılında yayınlanan kırk yedinci

sayısındaki “sinemamızın gedikli vampı” başlıklı haberlerinde de Yeşilçam’ın ilk çıplak kadını olarak Neriman Köksal gösterilmiştir. Habere göre Köksal’ın “siyah kombinezonundan taşan iri memeleri” Anadolu’da dillere ve gönüllere taht kurmuştur. Fakat altmışların ikinci yarısından sonra Anadolu seyircisinin çıplaklık anlayışı değişmiştir, seyirci artık “cebine rakı şişesi koyup, sinemaya çıplak kadın seyretmek için” Sevdağ Ferdağ filmlerine gitmektedir Başka ifadeyle seksapellik kriteri kumral, iri yarı, “tereme peyniri gibi beyaz” Köksal’dan, esmer, zayıf ve sert, Halit Refiğ’in ifadesiyle “donanma” gibi Ferdağ’a geçmiştir (Çapa, 2013). Başka ifadeyle Yeşilçam öncesi erotizmin göstergesi siyah kombinezondan iç çamaşırına, hatta yarı çıplaklığa dönüşür. Saf kız tipindeki tek tipliliğe karşı kötü, vamp, *femme fatale* tipinde çeşitlilik söz konusudur. Bu çok çeşitlilik, rolü canlandıran kadın oyuncu ile ilgilidir.



Görsel-83 *Artist*, Yıl: 1964, Sayı: 33

Sinema dergilerine baktığımızda sinemada yer almak isteyen birçok kadın oyuncu ve oyuncu adayının dergilerde soyunduğu görünür. Çünkü özellikle Yeşilçam döneminde sinemada yer almak için iki yolun olduğu ile ilgili oluşan/oluşturulmuş algı vardır: bu algılardan ilki arkasında güçlü bir erkeğin olması, diğeri de soyunmadır. Arkasında güçlü bir erkek olmayan oyuncu ve oyuncu adayı çare olarak dergilerde ve filmlerde soyunmayı bulur. *Perde* dergisinin 1965 yılında yayınlanan yirmi ikinci sayısındaki “Pervin Par, Şöhret, Para ve Çıplaklık” başlıklı haberinde Par’ın oyunculuk hayatının iniş ve çıkışları anlatılır. Haberden yola çıkarak oyuncunun hayatında sinema sektöründe bir erkek varken soyunmasına gerek kalmadığı, fakat tek başınayken filmlerde soyunduğu anlaşılır.

Dergiler de ellerindeki bu malzemeyi sanki sinemanın olmazsa olmaz kuralı olarak sunup kadın bedeni üzerinden çıplaklığı normalleştirip, gündelik hayatın bir parçası haline getirir. Bu normalleştirme iki temele dayanır. İlki, dergilerin iki ana hedef kitlesinden biri olan bekar/yalnız erkeklerle tirajını artırmak. İkincisi de yine bu erkeklerin tercih ettiği üçüncü sınıf filmlere oyuncu adayları sunmaktır. Oysaki bu çıplaklık sadece erkek seyirci-okurlara değil kadınlara da bir şeyler söyler. Altmışlara kadar ölçüleri verilen bedenlerin nasıl sunulacağını gösterir. Ellilerde idealleştirilen vücutlar altmışlarda dergi ve perdede sunulmaya başlar. Yetmişlerden sonra kadın yıldızlarla yeni sunum gösterilir. Altmışlardaki *pin-up girl* tarzı oyuncuların sunum/sunuluşu tamamen erkekleri cinselliğe davet ederken yetmişlerdeki davetin ön hazırlığını gösterir.

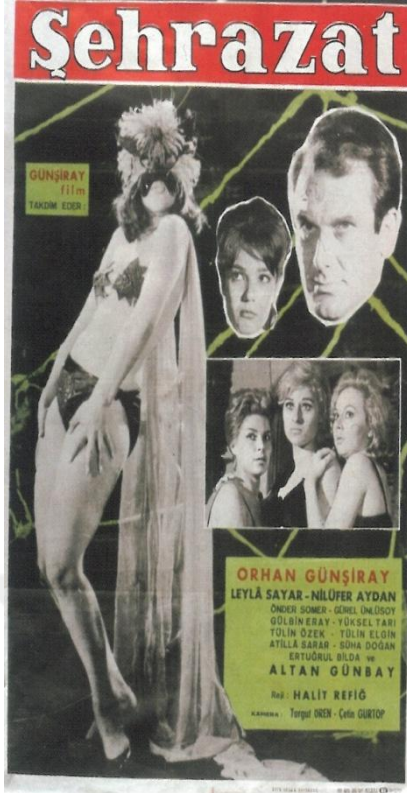
Perde dergisinin 1967 yılında yayınlanan onuncu sayısındaki “bunlar da bizim seks bombalarımız” başlıklı haberinde Mine Soley, fotoğraflarının asılı olduğu bayilerin önünde gençlerin kuyruk olduğunu iddia eder. *Pin up*’lar pornografik imgelerden daha üstü kapalı bir cinselliği çağrıştırdığı için toplumsal tabanda daha fazla kabul görür. Bu tarz görüntüler seks eylemi ile hem ilgili hem de ilgisiz olduğundan, başka ifadeyle eylemden ziyade eyleme hazırlık olarak görüldüğünden toplumda pornografik imgelerden daha fazla kabul görürler. Görüşme yaptığımız, bu konu ilgili görüşlerinde isminin verilmesini istemeyen A kişisi ellilerden sonra sinema dergilerinin özellikle iç göç ile şehre yerleşmiş erkekler tarafından mastürbasyon aracı olarak kullanıldıklarını ifade etmiştir. Dergiler bunun farkında oldukları için de sıkça “çıplak” kadın fotoğraflarına yer vermiştir. Yetmişlerde sinemalar, mastürbasyon mekânları haline dönüşür, böylece mastürbasyon, dergilerden sinemaya geçer. Cihan Demirci’ye göre Türk sinemasında altmışlı yıllarda üstü örtülü başlayan seks olgusu, yetmişlerin başında örtüsüz ama ölçülü iken yetmişlerin sonlarına doğru hem örtüsüz hem de ölçüsüz bir hal aldığı için birçok genç, cinselliği ilk kez bu filmlerde görüp gündelik hayatlarına aktarmışlardır (Demirci, 2004, s. 29, 32).

Türk sinemasının başlangıç yıllarında kadın bedeni üzerinden erotizm çoğunlukla oryantal, göbek dansıyla sunulmuştur. Türk sinemasında başlangıcından itibaren dans ve oryantal kostümün kışkırtıcılığı filmlerdeki erotizm çitasını yükseltmeye yardımcı olur. Filmlerde oryantal dans ve dansözler bazen başrollerde bazen de yan rollerde yer alır. Semra Yıldız, filmlerde bazen sadece arka plandaki dansöz (*Ağlayan Kaya*, Hicri Akbaşı, 1957), bazen yan roldeki oyuncu (*Ah Bir Zengin Olsam*, Sırrı Gültekin, 1971), bazen de sadece dansöz (*Alevli Yıllar*, Mehmet

Dinler, 1968) olarak yer alır. Yıldız gibi Aysel Tanju, Özcan Tekgül de filmlerde önce dansöz olarak sonra yan rollerde yer almışlardır. Oryantal ile sunulan dans ve erotizm, altmışlı yıllarda yerini striptize bırakır. Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan'a göre sinemadaki ilk striptizi *Ölüm Perdesi* (Atıf Yılmaz, 1960) filminde Leyla Sayar yapar (Scognamillo ve Demirhan, 2002, s. 85). Sayar daha sonra sahnede de striptize¹⁶⁹ devam eder.



¹⁶⁹ Cinsel çağrışımlı soyunma olarak tarif edebileceğimiz striptiz, erotik bir gösterim şeklidir. Leyla Sayar dışında da bazı kadın oyuncular, altmışlı yıllarda kulüplerde striptiz yaparlar. Kadın oyuncuların striptizi seçme nedeni yarım saatlik bir gösteride bir filmlik ücreti peşin olarak almalarıdır. Dans ve erotizmin bir başka göstergesi pavyon ve gazinolardır. Mekan olarak pavyon ve gazinolar eğlenceyi fakat erotik bir eğlenceyi çağrıştırır. Ellilerin başında eğlenme mekanı olarak görülen pavyon, altmışlılardan sonra düşme, düşürülme yeri olarak görülür. Filmlerde ana karakterlerin bol neonlu sokaklarda, pavyonda görülmesi, düşüşü çağrıştırırken gösterişli sahnedeki, gazinodaki görüntüsü yükselişi çağrıştırır. Oyuncular açısından baktığımızda altmışlıların ikinci yarısından sonra perdedeki birçok oyuncu, gazinolarda çalışmaya başlar. Bu oyuncular için gazinolarda çalışma, peşin para, satın alınan ev olarak görülürken aslında sinema yap(a)mamanın göstergesidir. A grubu yıldızlar, yıldızlıklarını sürdürebilmek ve göz önünde olmaya devam etmek için gazinoda çalışırken, başka ifadeyle yerini korumak için gazinoda çalışırken A grubu yıldız ol(a)mayan veya onlarla mücadele edemeyen birçok oyuncu da önce gazinolarda sonra da pavyonlarda çalışmaya başlar. Gazinolardan pavyona düşme, oyuncular için de bir “düşüşün” göstergesidir. Seyredilmemenin, talep edilmemenin ya da ucuza seyredilmenin göstergesidir.



Görsel-84: *Şehrazat*¹⁷⁰



Görsel-85: *Suçlular Aramızda*¹⁷¹

Cinselleştirilmiş kadın bedenleri, filmlerdeki vamp, *femme fatale* kadınlar ile gösterilir. Bu bağlamda cinselleştirilmiş kadın bedenine en iyi örnek Leyla Sayar'dır. Gerek filmlerde oynadığı rollerde *Şehrazat* (Halit Refiğ, 1964) filmindeki yüzündeki siyah maske, *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Beş Şeker Kız* (Osman Seden, 1964) gibi filmlerde giydiği siyah iç çamaşırları ve kostümler *Ölüm Perdesi* (Atıf Yılmaz, 1960) filmindeki manken karşısında yaptığı striptiz ve tabanca gösterisiyle gerekse dönemin sinema dergilerine verdiği pozlarla Sayar, bir seks fetişisi haline

¹⁷⁰ Film ile ilgili görsel,

https://www.google.com.tr/search?q=Su%C3%A7lular+Aram%C4%B1zda&biw=1366&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvkcLxoXSAhWJExoKHdukAzQQ_AUICCGD#tbm=isch&q=%C5%9Fehrazat+1964&imgsrc=ofB-5J_FkBVrYM: sitesinden alınmıştır.

¹⁷¹ Film ile ilgili görsel,

https://www.google.com.tr/search?q=Su%C3%A7lular+Aram%C4%B1zda&biw=1366&bih=643&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvkcLxoXSAhWJExoKHdukAzQQ_AUICCGD#imgsrc=2wuYo-Gw1Y92IM: sitesinden alınmıştır.

gelir. Sayar dışında Devlet Devrim ve Sevda Ferdağ gibi birçok oyuncu hangi rolde oynarsa oynasınlar erotizm, cinsel çağrışım onları takip etmiştir. Bunun nedenlerinden biri oyuncuların dergilere verdiği *pin-up* pozlardır.

Yeşilçam döneminde vamp, *femme fatale*'lerle verilen erotizm, yetmişlerde farklı boyuta geçer. Yeşilçam sineması yetmişli yılların ortasından itibaren varlığını hissettirmeye başlayan “öteki” seyirci için avantür, seks ve fantastik filmler üretir. Bu tür filmler, kendi seyirci kitlelerini, yıldızlarını ve şablonlarını oluşturmuştur.¹⁷² Bu filmlerde örtük, gizli, mistik erotizm yerini salt cinselliğe, pornografiye bırakır.

2.1.2.2.2. Alından Silinmeyen Leke: Seks Yıldızlığı

Sinemanın büyüü, perdede gördüklerini yaşama isteğinden kaynaklanır (Kahraman, 2010, s. 72). Bu istek aynı zamanda sinemayı bir cinsellik alanına dönüştürür. Yetmişler, Türk sinema tarihinde seks furyası olarak tanımlanan bir döneme ev sahipliği yapar. Bu dönem aynı zamanda Türkiye'nin cinsellik tarihi, cinsellik kültürü, başka ifadeyle cinsellik yazımı için de önemlidir. Fakat bu dönemi yazarken özellikle bu dönemdeki kadın oyuncular/yıldızlarla ilgili yazılar yazıldığında ister istemez yazının cinselleştiği, erilleştiği görülür. Bunun iki nedeni olduğu düşünülmektedir: İlki dönemle ilgili kaynakların hepsinin erkek yazarlardan çıkmış olması, ikincisi de bu dönemde cinsel eşitliğin ötesinde tamamen eril bir cinselliğin ön planda tutulmuş olmasıdır. Çalışmanın amacı Türkiye'nin cinsellik tarihi ve kültürünü araştırma olmadığından odak nokta, yetmişli yıllarda ön plana çıkan kadın oyuncular, kadın yıldızlardır. Çalışmada cinsellik tarihi ve kültürü ile ilgili tartışmalar dönemin panoramasını ortaya çıkarmak için kullanılacaktır.

¹⁷² Bu dönemde sadece bu tür filmler değil, sanat değeri yüksek, sağlam öykülerin anlatıldığı, çok iyi oyuncuların sergilendiği filmler de yapılmıştır.

Her ülke, sinemasında cinselliği, erotizmi kullanır, çünkü aşkı, aşk ilişkisini anlatan her sinema, cinselliği ve erotizmi kullanır. Bu kullanım, ülkenin içinde bulunduğu kültürden, gelenekten, inançtan, siyasi atmosferden ve ekonomik yapıdan kısaca o ülkeyi oluşturan her katmandan etkilenir. Fakat değişmeyen bir şey vardır ki o da sinemada çıplak kadın bedeninin her dönemde gişe garantisi olmasıdır. 1917 yılında *Pençe* (Sedat Simavi) ile Osmanlı perdesine yansıyan cinsellik, *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) ile devam eder. Bu üç filmde de cinsellik, nemfomanik karakterlerle başka ifadeyle doyumsuz kadınlarla verilir. Cinsellik, kırklara kadar nemfomanik ve vamp kadınlarla verilirken *Şehvet Kurbanı* filmiyle cinsellik, gizem ve erotizmle Türk sineması perdesinde yerini alır. Kadın bedeni üzerinden erotizm, daha sonra tarihi filmlerle verilip, dram ve melodramları da içine alarak devam eder. Altmışlı yıllarda Metin Eksan'ın *Suçlular Aramızda* (1964) ve *Sevmek Zamanı* (1965), Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) ve *Şehrazat'ı* (1964), Atıf Yılmaz'ın *Harun Reşid'in Gözdesi* (1967) ve *Ölüm Perdesi* (1960) gibi filmlerinde erotizm, fanteziyle buluşur. Yetmişlerde artık erotizm ve fantezi başka boyuta, *soft core*'a, sonrasında *hard core*'a geçer. Seksenlerde artık sinemada bir yandan Müjde Ar filmleriyle özgür kadın ve cinsellik konulu filmler, öte yandan erobeskli filmler yapılır. Çalışmanın bu bölümünde yetmişlerin ikinci yarısında başlayan *soft core* ve *hard core* filmlerde oynayan kadın oyuncular ve bu oyuncuların yıldızlıkları tartışılacaktır.

Türkiye, 1972 yılında 300 filmle dünyada en çok film üreten ülkeler arasına girer. Bu, 1500'e yakın sinema salonu bulunan, her yıl 200'den fazla yabancı film ithal eden bir ülke için büyük bir rakamdır. Yapımcılar kâr etme değil, sinemalarda hafta bulma sorunu ile karşı karşıya kalmıştır. Maliyeti daha yüksek olan renkli film

çevirenler ile büyük şehirlerin birinci sınıf salonlarını aralarında paylaşan kombin/ayaklar piyasayı çıkmaza sokar. Bu durumda büyük kentlerin ikinci ve üçüncü sınıf sinemaları ve Anadolu'nun küçük kent ve kasaba sinemaları için çevrilen özel film türleri doğar: Seks filmleri. Seks ögesinin abartılı şekilde sunulduğu, seks-polisiye, seks-avantür, seks-güldürüleri, kısaca *soft core*'lar, çevrilen toplam film sayısının üçte ikisi kadardır (Çoş, 1972, s. 4).

Yeşilçam döneminin ergenlik yıllarında yapılan *soft core* ve *hard core* filmler, toplumun bazı kesiminin cinselliği, en azından görerek rahatlamasına aracılık etmiştir. Yapımcı, oyuncu ve yönetmenlerine göre Yeşilçam döneminde üretilen özellikle çıplak kadın bedenlerinin sergilendiği filmler tür olarak çoğunlukla seks değil, güldürü, avantür, macera veya melodram olarak kabul edilse de *soft core* oldukları düşünülmektedir. Müstehcen, erotik, seks ve porno kategorileştirmesi, filmlerdeki cinsellik anlayışına, yönetmenin teşhir anlayışına ve oyuncunun bu ikisini gösterme becerisine göre yapılır. Bu bağlamda Yeşilçam döneminde yapılan ve genel olarak “seks filmleri” olarak tanımlanan filmlerin çoğunu, *hard core* olmasa da müstehcenlik, erotizm, seksi barındırdığı için *soft core* olarak tanımlamak mümkündür. *Soft core* olarak tanımlayabileceğimiz bu filmlerden önce sevişme sahneleri ve kadın bedeninin belli bölgelerinin çıplak gösterildiği – ki bu bölgeler memelerdi- tarihi, fantastik ve avantür filmler vardı. Erkek karakterlerin ekseninde dönen bu filmlerde, kahramanlığın gösterildiği bir boyut da cinselliktir. Gösterim sırasında çıplak kadın bedeni sıkça kullanılmıştır. Bu erotik ve müstehcen görüntülenme yetmişlerdeki *soft core* filmlerinin zeminini hazırlamıştır. Kentin lümpen kesiminin yerleştiği mahallelerde gösterilen bu filmler yetmişlerde şehrin neredeyse tamamını kaplar. Cihan Demirci de bu tür filmlerin seyircisinin sadece

lumpen kesimden oluştuğu yargısına karşı çıkar. Demirci'ye göre bu filmlerin lumpen izleyicisi tabii ki çok fazla olmuştur ama göz ardı edilemeyecek bir oranda meslek sahibi, belli bir kültür birikimi olan insanlar da bu filmleri fazlasıyla izlemiş ve hatta tutkunu olmuştur (Demirci, 2004, s. 117). Bu tür filmlerin kentin dışındaki mahallelerden merkeze doğru yayılması Demirci'nin varsayımını destekler.

Gündelik hayatta yaşanılan gerilimler, stres, izleme edimiyle alınan hazla atılır, ülkenin sert bir süreçten geçtiği ve yönetimde Milliyetçi Cephe'nin olduğu yetmişli yıllarda *hard core* ile *soft core* filmlerin yayılmasının bir nedeninin de bu olduğu düşünülmektedir. Gündelik hayattaki gerginlik ve stresten kurtulma, ruhsal rahatlama ve boşalma, bastırılan duyguları tatmin etmek için bu filmler kadın bedenlerini kullanmıştır. Bernhard Roloff, Georg Seeplen ve Claudius Weil'in ifade ettiği gibi erotik filmler, pornografiklerin aksine, ne ahlakın üzerindeki basıncı azaltıcı bir spab, ne de ahlak anlayışına karşı çıkan bir protesto, bir muhalefettir. Bu filmler doğrudan ahlakın –basıncı ve baskı altındaki ahlak anlayışının- ifadesidir (Roloff vd., 2008, s. 121) Başka ifadeyle Türkiye'de erotik sinemanın doğuşunun yetmişlerde olması tesadüf değildir.

Türkiye'de başlangıçta *soft core*, sinemada bir tür olmaktan öte, daha çok bir alt-türü temsil etmiştir. Bu bağlamda, Türkiye'de yetmişlere kadar *soft core* veya erotik sinemadan çok, sinemada erotizmden söz edebiliriz. Dönemin kadın yıldızlarının dekolteli bir elbise ile görüntüsü, dans edişi, seyircinin gözünde diğer sahnelerden farklı bir noktaya yerleşir. Aile tarzı erotizm olarak ifade edebileceğimiz bu erotizmle hem kadın seyirci hem de erkek seyirci baştan çıkarılır. Kadın seyirci hem kadın hem de erkek gözüyle kendine bakar. Kadın yıldızı kendisine rol model

olarak seçer. Yetmişlere kadar avantür/seks filmleri dışında birinci ve ikinci sınıf filmlerdeki erotizm, dönemin kadın yıldızlarıyla verilmiştir. Türkan Şoray'ın ıslak dudaklarına, Fatma Girik'in göğüs dekoltesi elbisesine, Selda Alkor'un gözlerine yapılan *zoom* hem kadın hem de erkek seyirciyi farklı bir boyutta erillğe ve dişiliğe taşır. Başka ifadeyle yetmişlere kadar sinemada bir yarı çıplaklık, yarı örtülü bir erotizm vardır. Filmlerde özellikle kadın ve erkek bedenleri yarı çıplak şekilde gösterilmiştir. Yetmişlerin ikinci yarısından sonra Yeşilçam'ın odak noktası cinsellik, seks olur. "Seks furyası" olarak tanımlanan dönemde artık kadın bedeni tamamen çıplak olmasına rağmen erkekler halen yarı çıplaktır. Türk sinemasının, ekonomisi, film üretim sistemi, anlatısı kısaca her alanında hissedilen erillikten dolayı, erkekler seks filmlerinde bile tamamen çıplak gösterilmezler.¹⁷³ Filmlerde artık sadece kötü kadınlar değil, iyi kadınlar da soyunmaya başlar.

Soft core filmlerinde seyirci, kaba gerçeklikten arındırılmış, fantezi yüklü dramatik boyutu olan öykü ister. Zaten *soft core*'da da en önemli öge fantezidir (Auty, 1985, s. 6). Fakat yetmişlerdeki *soft core* seyircisinin, öyküden ziyade fantezi hatta sadece eylemi, çıplak kadın bedeni ve bu bedenin fantezide yer alış biçimini görme isteğinin olduğu düşünülür. Türkiye'de yetmişli yılların ilk yıllarında seyirci, komik sevişme sahneleri, kötü güldürüler, konuları seksüel rastlantılardan oluşmuş kaba avantür, dram ve macera filmleri başka ifadeyle *soft core*'lar izlerken, yetmişlerin sonlarına doğru parça yani *hard core* sahneleri izler.

¹⁷³ Erkek bedeninin salt, erotik bir nesne olarak sunuluşunu daha çok 2010'dan sonra televizyon dizilerinde görmekteyiz.



Görsel-86: Perde, Yıl: 1970, Sayı: 35



Görsel-87: Perde, Yıl: 1970, Sayı: 36-9

Dönemin birçok sinema dergisi yetmişleri, seks çağı, seks devrimi olarak tanımlamıştır. Dünyadaki “seks salgınının” Türkiye’ye bulaşmasıyla seks filmleri ve seks sahnelerinin arttığı iddia edilmiştir. Yaptığımız görüşmelerde ellilerde artan iç göç ile yalnız/bekar erkeklerle yönelik bu tarzda filmlerin yapıldığı ifade edilmiştir. Bu filmler seks filmleri veya pornografi değil, çıplak kadınların görüldüğü, sevişme sahnelerinin olduğu “Yılmaz kadınları sever, erkekleri döver” tarzda avantür filmlerdir. Yetmişlerle birlikte erotik film türüyle seks ve pornografiden oluşan filmler yapılır. Dergiler bu durumun bir suç, suçlunun da 1968’den sonra dünyadaki cinsel özgürlük olduğunu savunmuştur. Altmışlardaki tarihsel filmlerdeki çıplaklığın dozu yetmişlerdeki çizgi roman uyarlamaları, fantastik filmlerle artar. Bu artışla

altmışlı yıllarda perdede sıkça gösterilen dekolteli göğüsler, ıslak dudaklar, yetmişlerde yerini tamamen çıplak bedene bırakır. Çıplak bedenlerini perdede sunan kadın oyuncular yeni bir oyuncu türünü oluşturur: seks yıldızı.

Oynadıkları filmlerden dolayı seks yıldızı olarak anılan kadın oyuncular arasında Mine Mutlu, Arzu Okay, Zerrin Egeliler, Figen Han, Melek Görgün, Karca Kaan, Elif Pektaş, Seher Şeniz, Feri Cansel gibi sinemaya bu furyadan önce başlayanlar olduğu gibi, Zafir Seba, Alev Altın, Zerrin Doğan, Dilber Ay, Necla Fide, Funda Gürkan gibi, sinemaya *soft core* ile başlayanlar da vardı. Bu oyuncular arasında Zerrin Egeliler ve Arzu Okay dönemin yıldızları olurlar.

Arzu Okay, 1977 yılında *Ses* dergisi muhabiri Semta Türkçü'ye verdiği röpotajda, "seks yıldızı" olma sürecini şu şekilde anlatır:

Lise öğrencisiydim. Bir gazetenin açtığı Sinema Güzeli yarışmasına katıldım. Birinci oldum. Ardından Avrupa'daki yarışmada 4. oldum... Dikkatleri çekmiştim... Önemliydim. Çalan telefonlar, söylenen işler büyülüyordu beni. Her şey bu denli güzel gidecek sanmıştım... Ama Yeşilçam'da gariplikler başlamıştı. Starlar boy göstermez olmuş, ikinci sınıf şirketlerin 'motor' sesleri başlamıştı. Ya oyuncu olacaktım ya da aç kalacaktım... Setlerde soyun sesleri yükseliyordu. Ne bir ölçüsü ne bir sınırı vardı çıplaklığın. Verilen komuta uyan tıpkı bir robot gibiydim... Tam iki yıl seks yıldızlığı yaptım. Bakışlar değişmişti bana. Sokakta yürürken bile yan gözle süzüyorlardı beni. Oynadığım yüzlerce filmin adı söyleniyordu arkamdan... Evet bu kötü damgayı yemiştım. Geri dönüşüm hiç yoktu...(Türkçü, 1977).

Arzu Okay *Saklambaç* gazetesinde 1970 Türkiye Sinema Kraliçesi seçilmiş, furyadan önce sinemanın masum yüzlü kızıydı. Okay, oynadığı seks filmleriyle masum kız soyunmaz ve sevişmez mitini yıkmıştır (Yakın, 2002, s. 221). Oyuncu, bu

tür filmlerde oynama nedenini para ve arkasında bir erkeğin olmamasına bağlar. Kadın oyuncular arasında Mine Mutlu oldukça farklı bir örnektir. *Perde* dergisinin açtığı yıldız yarışmasının finalisti olarak başladığı sinemada Okay gibi masum ve saf kız rollerinde oynamıştır. Sinemada inişli çıkışlı başarı grafiği çizen Mutlu, seks filmlerinde oynadığı için dönemin sinema dergileri tarafından eleştirilmiştir.



Görsel-88: Ses, Yıl: 1981, Sayı: 43

Zerrin Egeliler de kocası ile aralarında geçen bir diyalogtan sonra sinemaya başlar. Gazetede Türkan Şoray'ın oynadığı filmde 100.000 lira aldığı haberi üzerine onun kadar makyaj yapsam onun gibi giyinsem bundan daha güzel olurum

yorumuna, kocasının sana bir kilo erik parası bile vermezler, karşılığı onda oyuncu olma isteği uyandırır. Sinemaya ilk olarak Türkan Şoray'ın oynadığı *Dila Hanım* (Orhan Aksoy, 1977) filmi ile başlar. Egeliler 1979 yılına gelindiğinde tam otuz yedi filmde oynayarak rekor kırar. Oyuncunun oynadığı filmlerden kesme-biçme-ekleme yoluyla bir o kadar daha üretilir. Egeliler, seks yıldızlığını vücuduyla değil, yüzüyle elde ettiğini, seks yıldızı olacak kadar vücudunun güzel olmamasına rağmen seyircinin onu beğendiğini ifade eder. Cihan Demirci'ye göre Egeliler'in vücudu, seks yıldızlığına uygun olmasa da "Türk erkeğinin fantezi dünyasına" seslenir (2004, s. 38, 82-84). Giyinip B veya C sınıfı bir oyuncu olmaktansa soyunup seks yıldızı olmayı seçer.

Orhan Yakın'a göre bu tür filmlerde oynayan kadın oyuncular arasında gerçekten rolünü oynamaya çalışan ve role seyirciyi ikna eden Zerrin Egeliler'dir (Yakın, 2002, s. 222). Bu tarz filmlerde oynayan kadınlar, ideal/idealleştirilmiş kadın bedenine sahiplerdi, sahip olmayanlar da estetik operasyonlar veya kendilerince geliştirdikleri tekniklerle vücutlarını idealleştirmişti. Yılmaz Atadeniz, erotik film oyuncularından ilk silikon takanın, Feri Cansel olduğunu ve diğer kadın oyuncuların çoğunun göğüslerini dikleştirmek için göğüslerini ten rengi sargı bantlarıyla koltuk altlarından bantlayıp, dikleştirdiğini ifade eder (Scognamillo ve Demirhan, 2002, s. 249).

Feri Cansel de Arzu Okay gibi maddi imkansızlıklardan dolayı bu tür filmlerde oynadığını ifade eder (Başbüyük, 1982). Cansel, bu tür filmlerden önce de ikinci sınıf firmalar ile çalıştığını, onlardan istediği parayı soyunması karşılığında aldığını söyler. Oyuncuya göre "ya iyinin en kötüsü olmak, ya da kötünün en iyisi

olmak lazımdı”. O da kötünün en iyisi olmayı tercih eder (Yakın, 2002, s. 220). Feri Cansel, oyuncu dediğin her rolü oynar şiarından değil sinemada arkasında bir erk, bir erkek olmamasından dolayı mecbur kaldığı için bu filmlerde oynadığını söyler. Seks filmlerinde oynayan birçok kadın oyuncu daha sonra sahneye çıkar. Cihan Demirci’ye verdiği röportajda Alev Altın, seks filmlerinden sonra sahneye çıkmanın bir kural gibi birbirine bağlı olduğunu ifade eder (Demirci, 2004, s. 54). Perdede kazanılan şöhret, sahnede paraya çevrilir.

Türk sinemasının ilk porno filmi *Öyle Bir Kadın Ki*’dir (Naki Yurter, 1979). Filmin kadın oyuncusu Zerrin Doğan aynı zamanda Türkiye’nin ilk porno yıldızı olarak gösterilir (Özgüç, 1988, s. 118). Zerrin Doğan’dan sonra porno yıldızı olarak anılan Dilber Ay, film çekimleri sırasında vajinasına enli bant yapıştırarak, hem adi çıplaklığı önlediğini hem de bekaretini koruduğunu ifade eder (Başbüyük, 1982). Ay, son filmi *Gece Yaşayan Kadın*’a (Naki Yurter, 1979) kadar bakire olduğunun altını çizerken oynadığı filmlerin tek amacının cinsel ilişkiyi gösterme olduğunu açıklar (Demirci, 2004, s. 75). Cihan Demirci’ye göre bu dönemde yeterince soyunmayanların ve “eylemenden” kaçanların yerine “hayat kadınları” oynatılmıştır (Demirci, 2004, s. 104). Hayat kadınlarını oynatmayanlar da oyunculara kanyak ve esrar vermiştir. Kadın oyuncuların çoğu esrar verildiği için filmlerde nasıl oynadıklarını bilmemektedir. Oyuncular filmlerinin erotik olduğunu, hiçbir filmde “ileriye gidilmediğini”, porno sahnelerinin yabancı filmlerdeki sahnelerin montajlanmasıyla filmlere eklendiğini savunmuştur (Demirci, 2004, s. 176, 181).



Görsel-89: Ses, Yıl: 1981, Sayı: 52

Yeşilçam profesyoneli normal bir filme seks veya çıplaklık eklerken furyanın yetiştirdiği yönetmen çektiği seks bölümleri için bir öykü oluşturur. İlkinde temel olan seks görüntüleri ve çıplak sahneler, bir nevi ticari “garnitür” görevi görür (Scognamillo ve Demirhan, 2002, s. 148). Scognamillo ve Demirhan’a göre “seks furyası” ahlaksal zararları bir yana zaten pek sağlam olmayan yerli sinemanın temellerini ve yapısını sarsar. Yeni bir seyirci kitlesi kazanırken, yerli sinemanın belkemiğini oluşturan aile seyircisini kaybettirir. Seyircisi dışında yönetmenini, yapımcısını, senaristini, oyuncusunu ve yıldızlarını da kaybeden Yeşilçam, yeni yönetmen, yapımcı, oyuncu ve yıldızlar kazanır. Başka ifadeyle seks furyası, Yeşilçam dahilinde, ondan beslenen kendine özgü bir yan sektör kurar. Bu yan sektör, kendi haklarını savunur, kendi profesyonel alanını çizer (Scognamillo ve Demirhan, 2002, s. 146-147) ve Melek Görgün, Seher Şeniz, gibi kendi “yıldızlarını” yaratır. Kendi yıldızları dışında Zerrin Egeliler, Arzu Okay, Mine Mutlu, Feri Cansel

gibi Yeşilçam'ın başlangıç yıllarında şöhreti yakalayıp, daha sonra kaybeden kadın oyunculara yeniden şöhret kapısını açar. Bu kadın oyuncular, sadece bu tür filmlerle gündeme gelmiş ve sonrasında bu filmlerde yakaladıkları ün ve şöhreti unutturmak için kaybolmayı tercih etmişlerdir. Bu yıldızların diğer yıldızların aksine soyunmasının, sevişmesinin bir önemi yoktur, çünkü amaç sadece onları çıplak görmektir.

Toplumda çapkınlık için söylenen ve oldukça cinsiyetçi olan “kadının yüzünün karası erkeğin elinin kınası” sözü, yetmişlerdeki seks filmlerinde oynayan kadınlar için gerçekleşir. Yıldız olma, yıldız olarak anılmak sinemada ulaşılan zirve noktasıyken yetmişli yıllarda “seks furyası” olarak tanımlanan dönemde bu tür filmlerde oynayan kadın oyuncular için alındaki bir kara lekedir. Yıldızlık, film artistliği, övülen, gurur duyulan sıfatlarken Türk sinemasında seks yıldızı, seks artisti olarak anılmak bir tür aşağılanma olarak kullanılmıştır. Dönemin mizah dergileri, seks yıldızlarına cinsiyetçi lakaplar takarak aşağılamaya devam eder. Arzu Okay'a, “arzuların okeyi”, Zerrin Egeliler'e, “Zerrin memeliler”, Mine Mutlu'ya, “Mine butlu” gibi lakaplar takarlar.

Birçok yönetmen, seks filmleri dışında birçok filmde oynamalarına rağmen bu oyuncularla aynı karede, organizasyonda yan yana gelmek istememiş, adlarına verilecek ödüllere karşı çıkmışlardır (Demirci, 2004), onlara bir çeşit vebalı gibi davranılmış, toplumun dışına itilmişlerdir. Bu sadece seks yıldızlarıyla kalmamış, vamp ve seksi kadın rollerde oynayan kadın oyunculara karşı da benzer bir tutum sergilenmiştir. Leyla Sayar'a Türkiye'deki film festivallerinde ödül verilmesi tavsiye

edilmiş ama festival taradfindan kabul edilmemiştir (Yılmaz Atadeniz, kişisel görüşme, 10 Kasım 2016).

Seks yıldızlığı aslında bir tür vücut yıldızlığıdır. Seks yıldızı olarak anılan kadın oyuncular, oyunculuk performanslarını, bedenlerinin, vücutlarının teşhiriyle, teşhir edilmiş vücutlarıyla seks yıldızı olmuşlardır. Toplumun perdede kadın bedeninin teşhiriyle duyduğu haz, gündelik hayatta yerini bu kadınlara duyulan nefrete, aşağılamaya, iğrenmeye bırakır. Bu rollerde oynayan kadın oyuncuların çoğunun hayatının pavyonda, intiharla ve kanserle sonlanmasında bu iğrenme ve sağlıksız etkili olmuştur.

Yetmişlerde toplumun içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve ekonomik olumsuzluklar, sinema ekonomisini ve film üretim sistemini de etkiler. Sokaklardaki şiddet, toplumu eve iterken, sinema salonlarını boşaltır. Sinema salonlarına giden seyirci kitlesi aileden, erkeklere kayar. Bu nedenle de erkeklere yönelik filmler yapılır.¹⁷⁴ Yeşilçam'ın bir süre daha ayakta kalmasını sağlayan ve sadece erkekler için üretilen bu filmlerden kadın oyuncular olumsuz yönde etkilenir. Erkek oyuncular için dönemin şartlarına uydular sözü, kadın oyuncular için kullanılmaz. Erkek oyuncular sonradan sempatiyle karşılanıp, komedi oyuncusu olarak takdir edilirken kadın oyuncular nefretle, seks yıldızı damgasıyla toplumun dışına itilirler. Çünkü erkek oyuncu “donunu çıkarmazken” kadın oyuncu tamamen soyunmuştur. Soyundukça yıldız olmuştur. Kısaca bu tür filmlere gösterilen nefret-sempati ikiyüzlülüğü, oyuncular için de gösterilmiştir.

¹⁷⁴ Ses dergisinin 1975 yılında yayımlanan on birinci sayısındaki “seks salgını” başlıklı haberinde “eğitici seks filmlerine” kadın seyircilerin de rağbet ettiği iddia edilmiştir. Haberde eğitici seks filmine örnek olarak *Mutlu Evlilik* (filmin yönetmeni ve yapım yılı bilinmemekte olup sadece İsveç yapımı olduğuna dair bilgiye ulaşılmıştır) filmi verilmiştir.

Çalışmada seks yıldızı olarak tanıtılan kadın oyuncular yıldızlık ölçülerinden geçirildiğinde, yıldızlık oynadığı filmde afişe ismi en üstü yazdıran, filmin ana öyküsünü oluşturan, film yapımında bir süreklilik yakalayan, perdedeki imajını perde dışında da sürdüren, belli bir film türünde isim yapmış ve bu türde akla ilk gelen isimlere verilen bir sıfat ise, Yeşilçam döneminde *soft core* ve *hard core* filmlerde oynayan kadın oyuncuların yıldız oldukları iddia edilebilir.

2.1.2.2.3. Düşlerin Bedenleri: Erobeskler ve Dişi Yıldız

Yeşilçam ve arabesk müzik arasında olumsuz anlamda kurulan iki ortak özellik vardır: İlki ortaya çıkışlarına dair yapılan yorumla, diğeri de Türkiye'nin kültürel hayatının en olumsuz yanlarını temsil eden eş anlamlı kavramlar olarak birbirinin yerine geçen kullanımlarında kendini gösterir (Arslan, 2001, s. 50). Cumhuriyetin Batılılaşma ideolojisi bağlamında 1934 yılında radyolarda Türk müziği yayını yasaklanır, bu yasak sonucunda halk, kendilerine yakın bulduğu Arap radyolarını dinlemeye başlar. Ayrıca bu dönemde sinemalarda sıkça Mısır filmleri gösterilir. Arabesk filmlerle benzer birçok özelliği olan bu filmlerin benzerleri çevrilir. Yeşilçam ve öncesinde fakir oğlan-zengin kız aşkı veya tersi sıkça işlenir. Kötü kişiler yüzünde acılar çeken âşıkların hikâyelerle seyircileri sinemaya çeken Yeşilçam, yetmişlerden sonra, televizyonun yaygınlaşması, siyasal ve ekonomik bunalımlarla gerginleşen toplumsal yaşam nedeniyle izleyicisini kaybetmeye başlar. Toplumsal filmlerin sansürü aşmadığı bu dönemde ticari sinema çözümü, *soft core* ve *hard core* filmlerde bulur. Aynı dönemde arabesk şarkıcıların geniş dinleyici kitlesi bulması, ticari sinemanın *soft* ve *hard core* filmlerin yanında, arabesk filmlere yönelmesine neden olur. 1980 Askeri Darbesi'nin *soft* ve *hard core* filmlere yasak

getirmesi, ticari sinemanın arabesk şarkıcı filmlerine olan talebini artırır (Derse, 2006, s. 208-209).

Arabesk, geçiş toplumunun ürünü olarak, hem gelenekselin bozulmamış halini, hem de modern olmamış bir marjinalliği yansıtır. Geleneksellik ve modernlik arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerine sıkı sıkıya sarılarak bütünleşemedikleri kente uyum sağlamaya çalışır. Arabesk müzik bu kesimin kültürel ürünü olarak toplumsal geçişin sıkıntısını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesi olarak kabul görülür (Özbek, 2013, s. 17). Arabeskin alıcısı, tüketicisi, müşterisi olarak, gecekondu toplumu görülür. Bu toplum, arabesk temelli kendi kültürünü, gecekondu kültürünü oluşturur. Bu kültürün temeli, isyan-kader, umut-umutsuzluk ve cesaret-mücadele ikilemleri üzerine kurulur. Gecekondu kültürü, resmi kültürün aksine aşağıdan yukarı doğru yayılmıştır. Arabesk, altmışlı yılların başında çıkıp, yetmişlerde geniş kitlelere ulaşmıştır. Bir müzik türü olan arabesk, zamanla bir yaşam tarzına dönüşür, toplumun geçirdiği toplumsal ve ekonomik süreçlerle değişime uğrar. Bazen aşağılanır, bazen nezhleştirme çabalarıyla yükseltilir. Kısaca arabesk, ortaya çıktığı gecekondu kültürünü aşır, toplumsal tabana yayılıp çeşitlenir.

Toplumun geniş bir kitlesini etkileyen, kayda değer bir kazanç sağlayan bu müzik, satılan her şeyin kullanımına açık olan Yeşilçam'ı da etkiler. Yeşilçam, yetmişli yılların başında yüksek satış rakamına ulaşmış şarkıcılara film çekmeye başlar. Türk sinemasında dönemin ünlü şarkıcılarına film yapılması otuzlu yıllara uzanır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Allah'ın Cenneti* (1939) filminde Münir Nurettin Selçuk oynar. Selçuk, daha sonra *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941)

filminde oynar. Fakat müzik kariyerinin başında oynadığı filmle, müzikte yakaladığı şöhreti, sinemayla pekiştiren en önemli şarkıcı Zeki Müren'dir. Müren ile ilgili dönemin sinema dergilerinde sıkça haberler yapılmış, haberlerin çoğunda sinema yıldızı olarak da takdim edilmiştir. Şarkıcı filmleri veya arabesk filmler olarak tanımlanan filmler, yetmişli yıllarda çekilmeye başlanmış, seksenlerde sayıları artmıştır. Bu artışın önemli nedenlerinden birisi 1980 Askeri Darbesi'nden sonra toplumun ruhsal ve fiziksel boşalma yaşadığı erotik filmlerin yasaklanmasıdır. Erotik filmlerin yasaklanmasıyla toplum bu sefer, kendisine umut veren, öfkelerine tercüman olan yeni bir alt tür olan arabesk filmleriyle sağaltılır.

Arabesk film alt türünün ortaya çıkışı, sinemanın yetmişli yıllardaki krizine rastlar. Gişe başarısı üzerine kurulu Yeşilçam ekonomik sistemi, arabesk şarkıcıların filmini sıcak para olarak görüp, bu alana yönelir. Burçak Evren'e göre arabesk filmler, bölge işletmecisinin İstanbul'daki firmaya yaptırdığı ve yalnızca kendi bölgesinde gösterime soktuğu filmler şeklinde doğmuş ve yaygınlaşmış; her işletmeci kendi bölgesel arabesk sanatçılarının filmini yaptırmıştır (Evren, 1984, s 14). Arabesk şarkıcılarının çoğunun Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde doğduğu ve İstanbul'a gelip ünlü olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, bu şarkıcıların, hem o bölgedeki insanların hem de İstanbul'a gelip, zengin olma hayalini kuranların umudu olduğu görülür. Zaten arabesk filmlerin çoğunda verilen mesaj da çekilen acılar sonrasında mutluluk ve refaha kavuşma umududur. Şükran Esen'e göre 1981 yılında çekilen 72 filmin 33 tanesi (% 45,8) arabesk kategorisindedir (Esen, 2000, s. 146). Bu filmlerle toplum, hem gecekondü kültürünün temelini oluşturan isyan-kader, umut-umutsuzluk ve cesaret-mücadeleyi,

hem de erotik film yıldızlarına bir yandan benzeyen bir yandan da farklı olan erobesk kadınları görürler.

Yetmişlerin ikinci yarısında *soft core* ve *hard core* filmlerin, arabesk şarkıcıların filmlerinin dışında seksenlerde, yükselişe geçen erobesklerin oynadığı filmler de yapılmıştır. Erobesk kategorisindeki oyuncular, Ahu Tuğba, Banu Alkan ve Serpil Çakmaklı'dır. Erobesklerin üç ortak özelliği vardır: İlki bu oyuncuların, yetmişlerin ikinci yarısından sonra sinemaya başlayıp, seksenlerde yıldızlarının parlamasıdır. İkincisi bu oyuncuların çoğunun dönemin arabesk şarkıcılarına, mankenlerine ve Yeşilçam döneminde yıldızı parlayan jönlerine eşlik etmiş olmalarıdır. Bu beraberlikte arabesk şarkıcıları, kadın oyuncuların şöhretini artırırken, Yeşilçam döneminde yıldızları parlayan jönler ise bu kadın oyuncularla sönmeye yaklaşan yıldızlıklarını parlatmışlardır. Sonuncu özellik, ise bu kadın oyuncular hangi rollerde oynarsa oynasınlar filmlerinde erotizm olmasıdır. Erobeskler arasında kendi döneminde Ahu Tuğba, Banu Alkan gibi yıldızlaşan kadın oyuncular da vardır. Yıldızlık, film afişinin en üstüne ismini yazdırma, ismine film siparişlerinin verilmesi, perde dışındaki hayatının ön planda olması olarak kabul edildiğinde Yeşilçam'ın son döneminde Ahu Tuğba, Banu Alkan gibi erobesk yıldızların doğduğunu söylemek mümkündür.

Erotizm, görüntüsü ve felsefesiyle hem bir zevk ve ölçü olayı hem de bir kişiliğin, durumun tanımlanmasıdır. Erotizm salt bir çıplaklık gösterisi, çıplak bir beden sunulması, abartılması değildir. Çünkü her beden, kuramsal olarak bir kişiliğin aynasıdır. Bu bağlamda anonim, kişiliksiz beden sunulması anatomik bir gösterinin ötesinde hiçbir anlam taşımaz. Erotizmin konusu olarak kadın ön plana

alındığında, bu kadının, şu ya da bu yönüyle erotik olabilmesi için onu tanımamız ve bilmemiz gerekir (Scognamillo ve Demirhan, 2002, s. 107). Aksi takdirde gördüğümüz bir bedenin parçalarından öteye gitmez ve başka bir parça ile değişimi olasıdır. Erobesklerin arasında yıldızlaşan kadın oyuncular da vardır. Yıldızlaşan bu erobeskler tanınan isim ve bedenleriyle film afişlerinin en üstüne ismini yazdırmış, adlarına film siparişleri verilmiş ve özel hayatlarıyla basının özel ilgisini kazanmıştır.

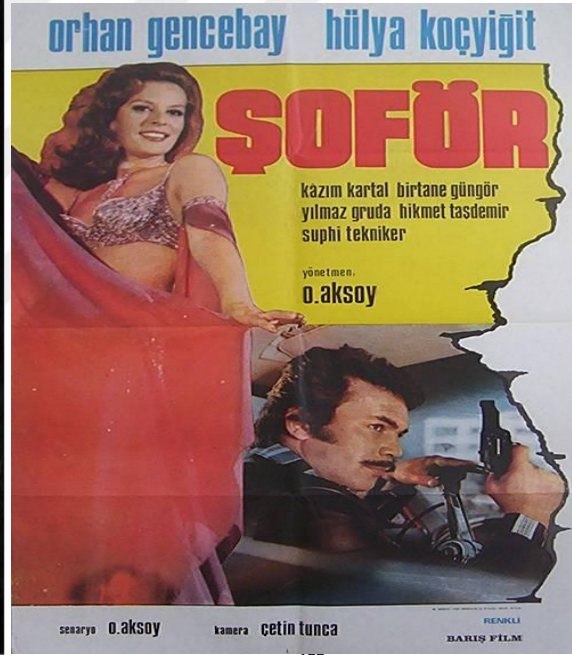
Arabesk filmler Ömer Lütfi Akad'ın *Bir Teselli Ver* (1971) filmi ile başlasa da altın çağı, seksenlerdir. Seks filmleriyle ruhsal ve fiziki boşalım yaşayan toplumun, umutsuz, karamsar, acılı, çileli ve bol gözyaşlı arabesk filmlerle sadomazoşist duygularını tatmin ettiği düşünülmektedir. Ağırlıkta erkek şarkıcıların karşısında yeni tür, seksi erobesk oyuncular oynar. Arabesk filmlerin çoğunda Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Ümit Besen, Hakkı Bulut, Osman Sezgin, Gökhan Güney, Cengiz Tekin gibi erkek arabesk şarkıcılar vardır. Sadece arabesk şarkıcılara değil, belli bir satış grafiğini yakalayan şarkıcılara da film yapılır. Bu şarkıcılardan bazıları, Faruk Tınaz, Selami Şahin, Ayşe Tunalı, Ali Avaz, Ferdi Özbeğen'dir. Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses oynadıkları bazı filmlerin yönetmenliğini de üstlenir. Orhan Gencebay'ın, oynadığı filmlerin çoğunun müzikleri¹⁷⁵ kendisine aitken Ferdi Tayfur, Ümit Besen ve İbrahim Tatlıses'in oynadıkları filmlerin sadece birkaç tanesinin müzikleri kendilerine aittir. Ümit Besen oynadığı filmlerin hepsinde Ümit karakterini oynamıştır. Orhan Gencebay *Leyla Mecnun* (Halit Refiğ, 1982) filminde Kadir, *Dertler Benim Olsun* (Safa Önal, 1974) filminde Selahattin karakterini oynamıştır, bu iki film dışındaki diğer tüm filmlerinde oynadığı karakterlerin adı Orhan'dır. Ferdi Tayfur, *Yaktı Beni* (Melih Gülgen, 1983)

¹⁷⁵ Orhan Gencebay, oynadığı filmler dışında da yerli filmlerin müziklerini yapmıştır.

filminde Cumali karakterini canlandırmış, bunun dışındaki tüm filmlerinde oynadığı karakterlerin adı Ferdi olmuştur. Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses ise oynadıkları filmlerin çoğunda kendi isimlerini kullanmamışlardır. Filmlerde onlara Neriman Köksal, Suzan Avcı, Fatma Belgen gibi şöhretleri azalmış kadın oyuncuların yanı sıra Necla Nazır, Perihan Savaş, Oya Aydoğan, Serpil Çakmaklı, Hülya Avşar, Suna Yıldızoğlu, Banu Alkan, Bahar Öztan, Ahu Tuğba gibi erobesk ve erobesk yıldız adayları ile Müjde Ar, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Gülşen Bubikoğlu gibi Yeşilçam yıldızları eşlik ederler.



Görsel-90: *Batsın Bu Dünya*¹⁷⁶



Görsel-91: *Şoför*¹⁷⁷

Orhan Gencebay, Yeşilçam döneminin birçok yıldızı ile beraber oynamıştır. Fakat bu filmlerin yıldızı Gencebay'dır. Çünkü afişte ismi en üstte yazılan, konun

¹⁷⁶ Film ile ilgili görsel, https://www.filmpaylas.net/uploads/posts/2014-07/1406368009_1-batsin-bu-dunya-a424b609.jpg sitesinden alınmıştır.

¹⁷⁷ Film ile ilgili görsel,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/e/e3/%C5%9E%C3%B6%C3%B6_filminin_afi%C5%9Fi.jpg/220px-%C5%9E%C3%B6%C3%B6_filminin_afi%C5%9Fi.jpg sitesinden alınmıştır.

üstüne inşa edildiği ve filmde kural koyma gücüne¹⁷⁸ sahip kişi Orhan Gencebay'dır. Hülya Koçyiğit, Orhan Gencebay'ın farklı bir hedef kitlesi olduğunu ve o kitle üzerinde çok büyük bir etki yarattığını, bir yıldız oyuncu olarak “o insanlarla ilişki kurmak” istediği için Gencebay ile aynı filmde oynadığını ifade eder (Ersinan, 2004, s. 124). Koçyiğit'in “o insanlar” dediği gecekondularda yaşayan kişilerdir ve bir yapımcı olarak gişe garantisi için “o insanlarla” ilişki kurmasının, yani filmlerine davet etmesinin ancak Orhan Gencebay sayesinde gerçekleşeceğini bilmektedir.



Görsel-92: Ses, Yıl: 1977, Sayı: 12

Seksenlerden sonra kadın yıldızların oynadıkları film sayılarının düştüğü görülür. Çünkü artık yıldızlar için senaryo yazımı azalmış, arabesk şarkıcılar için senaryo yazım dönemi başlamıştır. Fatma Girik *Ses* dergisinin 1982 yılında yayımlanan ikinci sayısındaki röportajında, gelen senaryonun ağırlık noktasında

¹⁷⁸ Orhan Gencebay, Müjde Ar ile oynadığı *Kır Gönülünün Zincirini* (Şerif Gören,1980) filmindeki sevişme sahnelerine karşı çıkmıştır. Gerçekçe olarak “beni sevenlerin, bu tür filmlerde oynamamı kabul etmeyeceklerini biliyorum” iddiasıdır. Çünkü oyuncu daha önce oynadığı *Batsın Bu Dünya* (Osman F. Seden, 1975) filmindeki sevişme sahnelerinin de yanlış olduğunu ve bu yanlışlığı sürdürmek istemediğini ifade etmiştir.

olmadığını şu sözlerle açıklamıştır: “Aslında pek çok yapımcı arkadaş ellerinde projelerle geliyorlar, görüşüyoruz. Bakıyorum. Senaryoyu okuyorum. Aaaa o da ne... Filmde benden başka herkes var. Ben de ünlü arabeskçinin nazlı sevgilisi. Yani filmde süs çiçeği gibi bir şey olacağım. Kardeşim böyle filmlerde oynamıyorum”.



Görsel-93: Ses, yıl: 1977, sayı: 6



Görsel-94: Ses, yıl: 1977, sayı: 9

Seksenlerden önce iyi/masum, kötü/vamp kadın tipi arasındaki ayırım cinsellik ve çıplaklık ile yapılır, erobeskler iyi/masum, kötü/vamp kadın arasındaki ayırımı flulaştırır. Artık ne soyunan, sevişen kadın vamp, ne de soyunmayan, sevişmeyen kadın iyidir. İyi kadın da soyunup, sevişmiştir, vamp da. Erobeskler, ehlileşen, ehlileştirilmesi gereken; filmin erkek başrol oyuncusu, saf ama cesur delikanlısıyla karşılaşınca yozluktan kurtulacak kadın tipleridir. Film boyunca seks

ve vücut seyrinin amacı olan bu tipler, başrol erkek oyuncu ile karşılaştıktan sonra masumlaşır, saf ve temiz kadına dönüşür. Erobesk oyuncular, şarkıcı filmlerinde oynayan, masum ve dişi kadını canlandıran kadın oyunculardır. Erobeskler, sadece vamp ve *femme fatale*'lere özgü olan seksiliği, masum kıza yükleyip, masum kızını oynarken cinselliklerini ve dişiliklerini sergilemişlerdir. Bu oyuncular arabesk filmlerden önce sinemada yer almış ama asıl çıkışlarını bu filmlerle yapmışlardır. Erobeskler arasında bu filmlerden kazandıkları şöhreti koruyup, üstüne basının ve seyircinin desteğini alıp, Banu Alkan ve Ahu Tuğba gibi yıldızlaşanlar da vardır.



Görsel-95: Ses, yıl: 1983, sayı: 9



Görsel-96: Video Yıldız, yıl: 1986, sayı: 6

Erobeskler arasında şarkıcı filmleriyle şöhretlerini arttıran Oya Aydoğan, Serpil Çakmaklı, Necla Nazır ve Perihan Savaş gibi yıldız adayları da vardır. 1980 yılına kadar oynadığı on dört filmin dokuzunda erkek şarkıcılara eşlik ettiği için Oya Aydoğan'a "arabeskçilerin kraliçesi" unvanı verilir. Aydoğan'ın sinemada eşlik ettiği

şarkıcılar, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İzzet Altınmeşe, Gökhan Güney ve Selahattin Alpay'dır. Serpil Çakmaklı sinemaya arabesk şarkıcılara eşlik ederek başlamıştır. Mankenlik yapan ve reklam filmlerinde oynayan Çakmaklı, *Devlet Kuşu* (Memduh Ün, 1980) filminde Kemal Sunal ile oynayacak oyuncu arayışında otuz iki kişi arasından seçilir. Sunal'dan sonra Ferdi Tayfur, Ercan Turgut, Gökhan Güney ile oynar.

Seksenlerin ikinci yarısından sonra yerli sinemada mafya, uyuşturucu fahişelik, metreslik -ve filmlerin odağında olan örtülü seks- gibi konular ele alınır. Bu filmlerdeki çıplaklık, cinsellik ve tecavüz sahnelerinin sansür kurulundan geçme nedeni, bunlara maruz kalanların, uyuşturucunun etkisinde şuurlarını kaybeden uyuşturucu kurbanı olarak gösterilmeleridir. Başka ifadeyle uyuşturucunun zararları çıplaklık, cinsellik ve tecavüz ile gösterilerek toplum üzerinde caydırıcı bir etki yapması beklendiğinden sansür kurulunun, bu filmlere onay verdiği düşünülmektedir. Başka ifadeyle bu filmler, dönemin politik gündemini de sıkça meşgul eden uyuşturucu hakkında olduğundan sansür, seks sahnelerine göz yumar. Yapımcılar da bu avantajı sonuna kadar kullanır. Bu tür filmler hasılat rekoru kırar.



Görsel-97: *Film Market*, yıl: 1984, sayı: 16

Tarık Akan ve Ahu Tuğba'nın başrollerde oynadığı *Beyaz Ölüm* (Halit Refiğ, 1983) filmi 27.882.981 TL ile hasılat rekoru kırar. Bu film aynı zamanda sinemanın canlandığına dair sinyaller verir. 1983 yılını gişe olarak birçok film kârla kapatır. Ahu Tuğba'nın hayatındaki olaylar sürekli basında yer alır. Tuğba'yı yıldızlaştıran şey de zaten çalkantılı özel hayatıdır. Evine giren hırsızlar, korumaları, kaçırılması ve yenilenen birliktelikleri sıkça basında yer almasını sağlar, manşetlere çıktıkça film teklifleri artar. Ahu Tuğba, Banu Alkan'ın aksine sürekli gece hayatında yaptığı taşkınlıklarla gündeme gelmiş ve her gündeme gelişinde dergilerin ilgi ve tepkisini çeker.



Görsel-98: Ses, Yıl: 1983, Sayı: 4

Ses dergisinin 1983 yılında yayınlanan dördüncü sayısındaki “Yeşilçam Grafiği Değişiyor” başlıklı haberinde 1983 sinema sezonunun favori kadın oyuncusu Ahu Tuğba ile Türkan Şoray ilan edilir. Habere göre 1981-1982 sinema sezonunda Yeşilçam’da arabesk filmler en çok hasılat toplayan filmlerken 1982-83 sezonunda bu durum değişiklik gösterir. Artık arabesk şarkıcıların değil erobesklere oynadıkları filmler gişede başarılı olmaya başlar. Erbesklerden özellikle Ahu Tuğba ve Banu Alkan’ın oynadıkları filmler gişede başarı kazanır. Yapımcı ve işletmecilerin de Tuğba ve Alkan filmleri siparişi verdiği bilinmektedir. Özellikle bu iki kadın oyuncunun yanında oynadığı oyunculara dikkat edilmez, önemli olan bu oyuncuların “göz doldurucu” sahnelerinin olmasıdır.

Banu Alkan Ses dergisinin 1972’de açtığı yarışmadaki finalistler arasındadır.

Kadınca dergisinin 1982 yılında yayınlanan kırk yedinci sayısında verdiği

röportajda, Memduh Ün'ün kendisine yarışmada birinci olmayacağını söyleyip, üç yıllık mukavele imzalattığını açıklar. Oynadığı birkaç filmde sonra sinemaya ara verip, Gürbüz Hanefi ile beraberliğinden sonra Yeşilçam'a tekrar geri döner. Banu Alkan için *Ağla Gözlerim* filmi dönüm noktasıdır, bu filmde sonra artık kendi kurallarını koyan bir oyuncu haline gelir. Ona bu güveni veren, işletmecilerin adına verdiği film siparişleridir. Alkan sürekli "Türk sinemasının kraliçesi" olduğunu iddia eder, bu iddiada yaşadığı lüks hayatın etkisi oldukça büyüktür.

Ses dergisinin 1983 yılında yayınlanan yirmi birinci sayısındaki "Banu Alkan'a göre şöhret olmanın yolu" başlıklı haberine göre 1982-1983 yılının yıldızları Banu Alkan ve Ahu Tuğba'dır. Haberin satır aralarında bu iki kadın oyuncuya neden yıldız dedikleri açıklanır: Yıldız, seyircinin beğendiği, filmin lokomotif, sürekli film teklifi alan oyuncudur. Habere göre bu iki oyuncunun da oynadığı filmler hasılat rekoru kırmıştır. Banu Alkan yıldızlığını ve sinemada kalabilmeyi şu şekilde açıklar:

Şöhret olabilmek için koyu renk saçlarım, bir de bana hamilik edecek sevgilim olması gerekiyordu. Ama ben azimliydim. Ve şöhret olmanın bir püf noktası olduğuna inanıyordum. Sonunda seyircinin ne istediğini anladım. Evinde, çevresinde göremediği güzel kadını istiyordu. Şöyle rahatça soyunabilen, şık giyinen, uzun ipek gibi saçları olan bir kadın. Bu kadın neden ben olmayayım. Vücudum ve yüzüm güzeldi. Üstelik Yeşilçam'ı ve kameraları iyice tanıyordum. Gerekeni yaptım ve yıldızlaştım. Şimdi senaryolar benim için özel olarak yazılıyor ve her filmde vücudumun güzelliğini sergilemem için özel sahneler yerleştiriliyor. Sonunda arzularıma kavuştum. Star oldum. Ama uzun yollardan geçip, uzun süre sabrettikten sonra buldum bu yolu. Öyle tepeden inmedim. Kimseyi de basamak da yapmadım. Ne yaptıysam kendi gücümle yaptım.

Banu Alkan, seyircinin hayallerindeki kadını kendinde görmesiyle ve yanında güçlü bir adamın olmasıyla yıldızlaştığını açıklar.



Görsel-99: Ses, Yıl: 1982, Sayı: 33



Görsel-100: Video Yıldız, Yıl: 1986, Sayı: 5

Erobesklerin yeni bir tür yıldızlık olduğunu söyleyebiliriz. Soyunup -hatta sadece soyundukları için filmlerde oynayan-, sevişip, dişiliği tüm hatlarıyla gösterdikleri için kendinden önceki soyunmayan, sevişmeyen, masum, mağdur ve mağrur yıldızlardan farklıdır. Özellikle dergilere verdikleri seksi ve dişi pozlarla, filmlerdeki rollerini sürdürmüşlerdir. Erobeskler için basın çok önemlidir, bunun da farkında oldukları içinde verdikleri röportajların çoğunda basın ve reklamın önemini vurgulamışlardır. Seksenlerde fotomodellik yapmış, reklamlarda oynamış güzel kadınlar da basının desteğiyle şöhrete kavuşup, sinemada yerini almıştır.

Erobesklerin en önemli özelliği soyunmanın sinemada tutunmada etkili olduğunun farkında olmalarıdır, bu yüzden soyunmaktan çekinmemiş, hatta sanat için soyunduklarını iddia etmiş ve demeçlerinde sürekli kadınlık ve dişilik vurgusu yapıp, filmlerde “seksi” verebildiklerinin altını çizmişlerdir.



Görsel-101: Ses, Yıl: 1982, Sayı: 13

“Cömertçe” soyundukları için dergi ve gazetelerin yoğun ilgisini çeken bu kadın oyuncular, belli dönemlerde dergilerden tepki almış, yaptıklarının “seks ticareti” olduğu bile iddia edilmiştir. Bu konu ile ilgili haberlerde seks ticareti, vücutlarını teşhir ederek bir yere gelme olarak açıklamıştır. Çıplaklığın bir sermaye

olduğu, soyunan kadının da kâr marjının yüksek olduğu görülür. Seksenlerde çıplaklık artık bir modadır. Bu moda da iki alan destek verir: gazinolar ve basın. 1980 Darbesi'yle toplatılan porno filmlerin yerini basındaki erotizm alır. Basındaki çıplaklık şiddet ve buhran içindeki toplumu rahatlatır. Nurdan Gürbilek'e göre seksenler, bir yandan red, inkâr ve bastırma öte yandan insanların arzu ve iştahlarını kışkırttığı bir fırsat ve vaatler dönemidir. Özgürlüklerin kısıtlandığı bu dönemde ironik şekilde insanlar, kurumların dışında olmayı, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını yaşadıkları bir serbestlik hissedip, teni ve iştahı keşfettiler, ama cinsellik denen bölge de ilk kez çok sık konuşulan, kışkırtılan, yakından kuşatılmış bir alana dönüşmüştür (Gürbilek, 2009, s. 9, 15).

Seksenlerde yaşanan cinsellik patlaması ve çıplaklık seyrinin nedenini Nurdan Gürbilek, özel alanın içi boşaltılarak sıkça gündeme gelmesi ile açıklar. Daha önce mahrem olarak kabul edilen birçok şey, dışa/kamuya açılır. Mahremin, habere, bilgiye, görüntüye dönüşmesi, bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, iç ile dış arasındaki sınırın erimesi aradaki farkı belirsizleştirmiştir (Gürbilek, 2009, s. 55). Bu nedenle yetmişlerde filmlerdeki erotizm kınanıp, üstü örtülmeye çalışılırken seksenlerde erobesklemlerle gösterilen çıplaklık ve seks, normalleştirilip, bir seyir zevki haline gelmiştir. Böylece bir zamanlar siyah poşetlerde, üçüncü sınıf sinemalarda gösterilen çıplaklık ve cinsellik artık gündelik hayatın bir parçası olup, ortaya çıkarılıp, gözler önüne serilir.

Yetmişli yıllardaki çıplaklık ile seksenlerdeki çıplaklık arasındaki iki farkın olduğu düşünülür: Seksenlerdeki çıplaklıkta, altmışlarda olduğu gibi soyunan kişinin ismi önemli hale gelir. Bu isimlerden en önemlileri, Ahu Tuğba, Banu Alkan ve

Müjde Ar'dır. Türk sinemasındaki masum kız, seks yıldızı ve erobesk gibi tüm yıldızlık türlerini içinde barındıran Müjde Ar, erobeskler döneminde perdeye çıkar. Ar, "Türk kadınının da cinselliği" olduğunu gösteren kişi olarak lanse edilir. Kadın seyircileri tekrar sinema salonlarına çektiği göz önüne alındığında, Ar ile ilgili bu iddianın doğru olduğu düşünülmektedir.



Görsel-102: Ses, Yıl: 1983, Sayı: 39

Ses dergisinin 1983 yılında yayımlanan otuz dokuzuncu sayısındaki "Türk Sinemasında kötü kadın mı- Çıplak kadın mı?" başlıklı haberde Müjde Ar, "sevişmeyi Türk sinemasına sokan ilk kadın" olarak takdir edilir. Haberde, Cahide Sonku dışında Türk sinemasında kötü kadın rolü oynayan başrol oyuncusunun olmadığı iddia edilir. Seyirci, başrol oyuncularıyla özdeşleştiği için onlara kötü roller verilmemiştir. Başrol kadın oyuncular hep masum, hep temiz genç kız rollerinde olduklarından, sevdikleri erkeklerle bile öpüştürülüp seviştirilmemişlerdir. Öpüşüp,

sevişme kötü kadınların eylemidir, iyi kadınların sevişip öpüşmeyeceği düşüncesi, filmler aracılığıyla topluma yerleştirilmiştir. Yıldız oyunculara, özellikle kadın yıldızlara “kusursuz, bir Tanrı” imajı yüklenildiğinden bu aşırı aseksüellikten dolayı toplumu etkileme ve özdeşleşme güçleri azalır. Bazı kadın yıldızlar öpüşme ve sevişme sahnelerine karşı koydukları kurallarla yıldızlıklarını korurken, seksenlerde Müjde Ar sevişip, öpüşerek yepyeni bir yıldız türü ortaya çıkarır: Dişi yıldız.

Altmışların kadın yıldızlarının yıldız olmadan önce ve yıldızlık sürecinin başında şöhret ve ünlerini devam ettirmek için soyundukları bilinmektedir. Perdedeki masum kızla kazandıkları yıldızlığı devam ettirebilmek için soyunmama, öpüşmeme kuralları koymuşlardır. Tabii bu kuralı onların mı koyduğu yoksa onları yıldızlaştıran film üretim sisteminin mi koyduğu sorusu oldukça tartışmalı bir konudur. Çalışmada yapılan analizler ve değerlendirmeler ışığında, seyirci ve işletmecilerin film ile ilgili konu ve oyuncu talebinde buldukları bilindiğinden talep ettikleri yıldızları perdede soyup, seviştirmek istemedikleri düşünülebilir. Yetmişlerdeki seks furyası ve o dönemdeki cinsel özgürlük akımıyla seksenlerde artık arzu edilen yıldızların, arzuların temsilcisi olarak sevişip, seksi olması istenmiştir. Bu sadece erkek seyircinin talebi değil, kadın seyircinin de talebidir. Kadın seyirci artık kendi özlem ve arzularını perdede görmek istemiştir. Bu özlem ve arzu da ortalama güzellik, üst seviyedeki seksiliğiyle Müjde Ar’da vücut bulur.

Yetmişlerin ikincisi yarısından itibaren Müjde Ar, dergilerde sürekli olarak yer alır. Dergilerin, filmlerde sıkça soyunduğu için Ar’ın da B grubu yıldız olacağına dair ön kabulleri kısa sürede değişir, oyuncunun çıplaklığı ve diğer kadın oyuncuların çıplaklığı, sanat için soyunma ve şöhret için soyunma olarak

farklılaştırılır. *Ses* dergisinin 1978 yılında en sevdiğiniz oyuncu anketinde Müjde Ar ilk üçe girer ve Türkan Şoray’a rakip, yani zirveye aday gösterilir. Dergiler oyuncuyla ilgili yaptığı haberlerin çoğunda kadın gibi kadın, gerçek kadın, ideal kadın vurgusu yaparken *Ses* dergisi 1981 yılında Ar’ı, Türkiye’nin en seksi kadını ilan eder.

Müjde Ar ile ilgili haberlerde altı çizilen nokta, Ar’ın yıldız olduğu ve kendinden önceki yıldızlardan farklı olarak sevişip öpüştüğüdür. Oyuncu ile ilgili vurgulanan diğer bir noktada da öpüşüp sevişen yıldızın pornografik olmadığı için kendi dönemindeki seks yıldızlarından farklı oluşudur. Sevişip öpüşen yıldız modasını Ar başlatır, kendinden önceki yıldızlar da bunu kabul etmiştir.



Görsel-103: Kadınca, Yıl: 1980, Sayı: 24



Görsel-104: Film Market, Yıl: 1983 Sayı: 6

Film Market'in 1983 yılında yayınlanan “star sistemi değişmedi” başlıklı haberinde, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Türkan Şoray ve Müjde Ar'ın oynadığı filmlerin gişe başarısı elde ettiği, bu başarıda yıldızların filmlerde farklı rollerde oynamalarının katkısı olduğu açıklanmıştır. *Kadınca* dergisinin 1980 yılında yayınlanan yirmi dördüncü sayısındaki “Hülya Koçyiğit: Çıplaklık çirkin değildir” başlıklı haberinde Koçyiğit, sinemada çıplaklığı getiren ve bunun güzel olduğunu vurgulayan ismin Müjde Ar olduğunu açıklar. Ar, dört yıldızın öpüşmem, soyunmam kuralını yıkıp, rolün gereğini yapıp, onların yapamadıklarını çok iyi şekilde yerine getirmiştir. Hülya Koçyiğit, soyunmam ve öpüşmem kuralını kendilerinin değil, seyircilerin koyduğunu söyler. Yıldız oyuncu verdiği bu röportajda artık oyunculuğuna kural koymadığını açıklar. Gerek Koçyiğit'in beyanında gerekse o dönemde yayınlanan yazılardan yola çıkarak seksenlerden sonra sinemada kadın bedeninin, çıplaklığının, meşru ve normal kılınmaya başlandığı düşünülmektedir. Bunda dönemin kadın hareketinin de etkisi görülmektedir.

Tanzimat ile başlayan 1920'lerde kurumsallaşan devlet ağırlıklı modernleşme hareketi yerini 1950'lerde ve 1980'lerde, toplum ağırlıklı modernlik arayışına bırakır (Göle, 2009, s. 622). Bu modernlik arayışında “kadın hakları” önemli bir rol oynamıştır. Çünkü Batılılaşma sürecinde kadınlara verilen/verilecek haklar ve konuyla ilgili yapılacak düzenlemeler, bu süreçteki engellerin aşılması olarak görülmüştür. Kadınlara yönelik yapılan düzenlemeler (seçme seçilme hakkı, eğitim ve iş hayatına katılmalarının sağlanması), Batı toplumu olma yolunda atılan adımlardır. Devlet eliyle kadınlara verilen bu haklar kadınlara yeni roller vermesine karşın, kadın oldukları için karşılaştıkları sorunlar göz ardı edilmiş; hukukta, eğitimde, ekonomide yapılan birtakım iyileştirmelere rağmen kadın sorunları

konusulmamıştır. 1980 kadın hareketi, kadınların kadın oldukları için karşılaştıkları sorunların konuşulduğu bir harekettir. Devlet değil, artık kadınlar kendileri hakkında konuşup, kendileri için taleplerde bulunmuştur. Bu özelliğiyle 1980 kadın hareketi kendinden önceki kadın hareketlerinden ayrılmaktadır. Hareket, önce küçük gruplu ev toplantılarıyla, daha sonra kendi oluşturdukları dergiler ve organize ettikleri kampanyalarla sadece kadınları değil aynı zamanda kadın sorunlarını da görünür kılmıştır.¹⁷⁹

1980’lerde Türkiye’deki kadın hareketi¹⁸⁰, Batı’nın ikinci dalga feminist hareketinin söylem ve eylem biçimlerinden etkilenmesinin yanı sıra 1980 sonrası Türkiye’nin içinde bulunduğu koşulların da büyük etkisinde kalmıştır. 1980 Askeri

¹⁷⁹ 1980 kadın hareketi, toplumsal olarak soldan, muhalefet eden kesimden çıkmasına rağmen, o sesi çok incitmeme, oradan çok sapmış gibi görünmeme, anti-Marksist, anti-devrimci olmamak için başlarda küçümsenmiştir. Bir başka ifadeyle “ihtiyacımız olan bütün eşitlik, bütün haklar sosyalizm ve komünizmde zaten mevcuttur; Marx, Engels bunu yazmıştır. Size ne oluyor böyle! der gibiydiler” (Aytaç, 2005, s. 41). Fakat daha sonra sol ideolojideki kadınlar kendilerini sorgulamaya başladılar. İlk önce feminizm, burjuva ideolojisiydi düşüncesini sorgulayıp, daha sonra bugüne kadar hep “vazifeli personel” gibi yaşarken bir başka ifadeyle hep kurtarılması gereken birilerini kurtarmak için mücadele ederken kendi kadınlık durumlarını gözden kaçırdıklarını anladılar ve erteledikleri, bastırdıkları, unuttukları, bilmezden geldikleri bu durumla hesaplaştılar (Bora, 1996, s. 39, Ovedia, 2005, s. 73-79). Seksenlerde düzenledikleri ev toplantılarında önce kadınlık durumu daha sonra kadın kurtuluşu hakkında tartışmaya başladılar. 1980 sonrası feminist hareket, küçük gruplarda doğdu ve uzun bir dönem harekete ivmesini, rengini veren, bu gruplar oldu. Daha çok evlerde toplanan bu gruplarda birbirini tanıyan, hayatları birbirine yakın kadınlar, bir anlamda kendi kadınlık hikâyelerine yeni bir gözle bakmayı denediler; bu denemeden özellikle sol hareketlerden gelen kadınlar çok şey öğrendiler (Bora, 1996, s. 39).

¹⁸⁰ 1980’ler, Türkiye’de kadınlar açısından yeni bir dönemin başlangıcıdır. Toplumsal hareketlerin gelecek projelerinin geleneksel sol ve sağ içerisinde biçimlendiği uzun bir dönemden sonra gelen “zorunlu suskunluk”, bazı gruplar açısından geçmişle ve gelenekselle hesaplaşmaya dönüşmüştür. Bütünlüklü bir toplumsal kurtuluş projesine olan güvenin sarsılması, farklı ortak çıkarlara sahip grupları gelecek için projeler üretmeye yönlendirmiştir. Kadın kimliğinin içinde bulunduğu coğrafyada kurulma biçimi ve yeniden üretilmesine ilişkin düşünme pratikleri ülke gündemine taşınan yeni bir politik alan oluşturdu. 1980 öncesinde politik projeler, kamusal alana taşınmakta, ortak çıkarlar çerçevesinde örgütlenmekteydi. Bir başka ifadeyle bu projeler, her türlü farklılıkların geride bırakıldığı ve yalnızca ortak bir geleceğe ilişkin kurtuluşun tartışıldığı ve politikaların oluşturulduğu alanda üretilmiştir. Bu alanda farklılıklar ve özel çıkarlar, özel alanın içine hapsedildi. 1980’lerdeki kadın hareketi “özel olan politiktir” sloganıyla kamusal ve özel alan arasındaki belirgin ayrışmanın sorgulamasını bir politik mücadele eksenine oturttu. Dünyada 1960’larda Batılı kadınların kullandığı bu slogan, 1980’lerde Türkiye’de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği; feminizmin toplumsal bir proje olarak tartışıldığı ve farklılıkların tarif edildiği bir dönemde kullanıldı (Timisi ve Ağduk-Gevrek, 2009, s. 13-14).

Darbesi politik hayatta bir baskı dönemi yarattığı kadar aynı zamanda bir boşluk da oluşturmuştur. Geleneksel olarak sağ-sol ekseninde yerlerini belirlemiş olan politik güçlerin sindirilmesiyle ortaya çıkan boşluk, politik hayatta yeni parametre ve söylemlerin belirlenmesini sağlamıştır. Seksenler toplumsal konsensüsün oluşması için ihtiyaç duyulan kavramların yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Böyle bir ortamda feminist ideoloji, sağdan ve soldan bağımsız, onların gölge ve tehditlerinden uzak, sesini duyurmaya çalışmıştır. Bu dönemde feministler, politikayı yeniden tanımlayarak, kendi değerleri doğrultusunda özel olanın politik olduğunu vurgulamışlardır (Arat, 2009, s. 633).

Seksenler, Türkiye’de kadınlar açısından yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bu yıllardaki kadın hareketinin üzerinde durduğu konular, kadınların eğitim olanaklarından eşit yararlan(a)mamaları, siyasal kararlara eşit katıl(a)mamaları ve kadına yönelik şiddetin engellen(e)memesidir (Sancar, 2011, s. 86-87). Daha sonraki yıllarda da bu konuların üzerinde durulmaya devam edilmiştir. 1980-1995 yılları kadın hareketi açısından kadına yönelik şiddet,¹⁸¹ cinsel taciz, kürtaj hakkı gibi

¹⁸¹ Kadına yönelik şiddet özellikle aile içi şiddet, dönemin politikleştirilen en önemli sorunlarından biriydi. Türkiye’de askeri rejim sonrasında ilk gösteri kadınlar tarafından yapılmıştır (Alkan ve Çakır, 2012, s. 214-216). 1986 Mart ayında İstanbullu ve Ankaralı kadınların ilk ortak kampanyası olan “Kadınlar Dilekçesi¹⁸¹” kampanyası düzenlendi. Bu kampanya aynı zamanda Türkiye’deki feminist kadınların ilk kitlesel eylemidir. 1987 yılında Yoğurtçu Parkı’nda düzenlenen “Dayağa Karşı Yürüyüş” protestosuna Ankara’daki feministler de anneler gününde düzenledikleri “Annenizi Seviyor Karınızı Dövüyor musunuz” gösterisiyle destek vermişlerdir. Bu gösteri Ankara’daki kadınların feminist kimlikleriyle yaptıkları ilk sokak gösterisidir (Alkan ve Çakır, 2012, s. 216, Timisi ve Ağduk-Gevrek, 2009, s. 23). 1987’de Çankırı’da sekiz avukatın başlattığı “Dayağa Hayır¹⁸¹” protestosu İstanbul’da kampanyaya dönüşüp Ankara ve başka şehirlere yayılmıştır (Işık, 2009, s. 46). 1989’da “Cinsel Tacize Hayır” kampanyasında kadınların kendilerini korumaları için mor iğneler dağıtılmıştır. Feminist kadınların yaptıkları başvurular sonucunda 1990’da Mor Çatı Kadın Sığınma Vakfı ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi kurulmuştur. Ayrıca kadın hareketlerinin oluşturduğu kamuoyu sonucunda TCK’nın 483. Maddesi (tecavüze uğrayan kadın fahişeyse cezasının indirilmesini öngören madde) ve Medeni Kanununun 159. Maddesi (kadının çalışmasını kocasının iznine bağlayan madde) iptal edilmiştir (Arat, 2009, s. 631).

1980 kadın hareketinin ana eksenini olan kadına uygulanan fiziksel şiddet, yerini doksanların ikinci yarısından itibaren dini, etnik kökeni ve cinsel yönelimleri nedeniyle uygulanan psikolojik ve fiziksel şiddete bırakmıştır. İlerleyen yıllarda da şiddet, Türkiye’deki kadın hareketinin ve mücadelesinin en önemli dinamiği olmayı korumuştur.

toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlik ve ayrımcılığın tartışıldığı ve kadına yönelik her türlü ayrımcılığı toplumsal bir mesele yapma amacını taşıyan, gösteri, yürüyüşler ve kampanyaların yoğun olduğu bir dönemdir. Ayrıca bu yıllarda feminist ideolojiyi benimseyen ve kendilerini kadın hareketinin bir parçası olarak gören kadınlar farklı isimlerle gruplaşarak, örgütler kurarak feminizmi hem kendi hayatlarına hem de diğer toplumsal kesimlere mal etmeye çalışmışlardır (Kardam ve Ecevit, 2009, s. 90). Bu hareketlilik sinemayı da etkiler, ileriki yıllarda kadın filmleri alt türünü oluşturan filmler bu yıllarda çekilir. Bu türü oluşturan filmlerde kadının cinsel ve ekonomik özgürlüğü, zinanın suç oluşu, evlilik kurumu, toplumdaki dul kadın algısı, aile içi şiddet, bekâr/dul annelik, nüfus planlaması, ceza ve medeni kanun maddelerindeki eşitsizlik, seks işçiliği gibi konular işlenmiştir. Kadın yıldızlar, verdikleri röportajlarda kadınlar için en önemli şeyin ekonomik özgürlük olduğunu vurgulamış, seksen ve sonrasında yaptıkları birçok filmde de kadın için ekonomik özgürlüğün beraberinde birçok özgürlüğü getirdiği mesajını vermişlerdir.

Sinemada yaygınlaşan cinsellik, kadın cinselliği, kadınların cinsel özgürlüğünü ele alan filmleri değerlendirirken Hülya Koçyiğit, ekonomik özgürlüğün kadınlar için en önemli şey olduğu ifade eder. Koçyiğit'e göre ülkemizde feminizm dünyadaki trendine ulaş(a)mamıştır, bu nedenle toplumumuzda bireysel özgürlük olmadığı için kadının özgürlüğü, bastırılmış cinsellik, birden bire özellikle medyada "cinsel özgürlük" olarak erkeklerle aynı bara gidip, cinsel eğilimlerini açıkça ifade etme olarak gösterilmiş, sinemada da bu şekilde kullanılmıştır. Başka ifadeyle Koçyiğit, sinemadaki cinsel özgürlük dalgasında kendini seçim yapma aşamasında görür: ya cinsel özgürlüğe yakınlaşacaktır ya da toplumsal filmlere. Kadının önce

insan olarak ayakta durması gerektiğini düşündüğünden ilk önce toplumsal filmlere yönelir; daha sonra cinsel özgürlüğü ele alan filmlerde oynar (Ersinan, 2004, s. 118, 120, 133).¹⁸² Çünkü oyuncu, ekonomik bağımsızlığın arkasından cinsel bağımsızlığın geldiğini, önce insan olarak eşit olduktan sonra kadının özgürleşeceğini savunur. Bu bağlamda yıldız oyuncunun *Gelin* (Ömer, Lütfi Akad, 1973), *Düğün* (Ömer, Lütfi Akad, 1973), *Diyet* (Ömer, Lütfi Akad, 1974), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören, 1973), *Derman* (Şerif Gören, 1984) filmlerinden sonra *Firar* (Şerif Gören, 1984), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987) filminde oynamasını bu düşüncesinin bir göstergesi olarak okumak mümkündür. Ayrıca oyuncu en çok etkilendiği rolünün *Gelin* filmindeki geleneksel kadın tipini kıran, kendi ayakları üzerinde duran, ekonomik özgürlüğünü elde eden Meryem olduğunu ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 345). Hülya Koçyiğit gibi diğer üç yıldız da ekonomik özgürlüğünün kadın özgürlüğünde çok önemli olduğunu düşünmektedir.

Filmografilerine baktığımızda Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'in, özellikle seksenlerden sonra perdedeki cinsellikle, kadının cinsel özgürlüğüyle barıştıkları görülür.¹⁸³ Kadın yıldızlar seksenlerle beraber, Yeşilçam döneminde koydukları kuralları gereksiz bulup, sanatın ne kadar özgür bırakılırsa o kadar verimli olacağına karar verirler. Bu değişimin nedenini Bican Usallı-Silan'a verdikleri röportajda, toplumun o dönemde öpüşmeyi bile ayıp saymasına ve yıldızların toplumla karşı karşıya oldukları için onların isteklerine uymalarına bağlarlar. Kadın yıldızlar,

¹⁸² Hülya Koçyiğit, *Firar* (Şerif Gören, 1984), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987) filmlerindeki kadın cinselliğinin ona "itici" gelmediğini, fakat filmleri izlediğinde halen bazı sahnelerin gözünü tırmadığını ifade eder (Ersinan, 2004, s. 135-136).

¹⁸³ Filiz Akın 1975'ten sonra sinemayı bırakır, Fatma Girik filmlerinde cinselliği tabu olarak görmediğinden filmografisinde seksenlerden sonra kadının cinsel özgürlüğüyle ilgili diğer iki kadın oyuncu gibi "radikal" değişim görülmemiştir.

kendilerini topluma karşı büyük sorumlulukları olduğunu düşündükleri için onların onaylamadığı davranışları perdede sergilemekten kaçınmışlardır (Usallı-Silan, 2004, s. 360-361). Koçyiğit, *Kurbağalar*, *Firar ve Derman*, Şoray, *Mine* ve *Ölü Bir Deniz* ile kadının cinselliğini konu edinen filmlerde oynarlar. Seksenlerdeki kadın hareketinin etkisiyle toplumda değişmeye başlayan kadın algısı, kadın cinselliğinde de kendini gösterir. Seyirci de bu değişimin etkisiyle artık öpüşme ve sevişme sahnelerine karşı çıkmamış, bunları normalleştirmiş; Koçyiğit ve Şoray'ın bu sahnelerini yadırgamamıştır. Sevişen kadının “kötü”, sevişmeyen kadının “iyi” olmasına yönelik oluşturulan tabular yıkılmış, “iyi kadınların” da gündelik hayatlarında cinselliğin olduğu kabul edilmiş, bunun perdede yansı(tıl)ması olumsuz karşılanmamıştır. Başka ifadeyle filmlerdeki kadın kahramanların cinselliklerini yaşamaları, ataerkil ideolojilerin kadını sınırladığı kalıplardan kurtarmış; kadın, cinsellikte bir nesne olmaktan çıkıp, özne olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA YILDIZ OLMAK

3.1. TÜRK SİNEMASININ KADIN YILDIZLARI VE YILDIZLIKLARI

Türk sinemasında yıldızlığı ele alan bu çalışmanın son bölümünde Türk sinemasının kadın yıldızları denildiğinde ilk alan gelen dört oyuncunun yıldızlık süreçlerindeki benzerlikler ortaya konulacaktır. Yapılan araştırma kapsamında Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın'ın sürecin başlangıcından bugüne kadar yıldızlıklarını destekleyen, onları yıldız olarak ortaya çıkaran etkenler incelenecektir. Bu dört kadın oyuncunun ilk ortak özelliği yıldızlık süreçlerinin başlangıcında annelerinin yanlarında olmasıdır. Yıldızlara annelerinin katkıları çalışmanın bu bölümünde incelenecek ilk başlıktır. Yıldız oyuncuların hayatlarında anne baskınlığına karşın babalarının olmaması da bu yıldızlarla ilgili bir diğer ilginç ortak özelliktir. Baba eksikliği, erk eksikliği ve beraberindeki yıldızlık yolunda hayatlarındaki erkeklerin bağlantısı tartışmalı bir konudur. Bu nedenle bu dört kadın yıldızın, hem profesyonel hem de özel hayatlarında yanlarında ve arkalarında olan erkeklerin yıldızlıklarına katkıları ele alınmıştır. Bu dört yıldızın anneleri, babasızlıkları, profesyonel ve özel hayatlarındaki güçlü erkekler dışında diğer ortak özellikleri de yoksulluktan gelip, zenginliğe kavuşma hikâyeleridir.¹⁸⁴ Perde arkasında onları yıldızlaştıran faktörleri ortaya çıkardıktan sonra Türk sinemasında kadın yıldız olmanın formülasyonunu yapmaya çalışan bu çalışmada son olarak, bu

¹⁸⁴ Filiz Akın'ın diğer yıldızlara göre daha varlıklı bir aileden gelişi ile ilgili anlatıların, Akın'ı inceledikçe farklı olduğu görülür. Anne ve babasının ayrılmasından sonra hem okuyup hem de çalışan oyuncunun anlatılanın aksine varlıklı bir aileye sahip olmadığı anlaşılır.

dört kadın yıldızın sinemada yıldızlaşmasını sağlayan etkenlerin neler olduğu irdelenecektir.

3.1.1. Kadın Yıldızlar ve Menajer Anneler

Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender* (Anneliğin Yeniden Üretimi: Toplumsal Cinsiyetin Sosyolojisi ve Psikanalizi) isimli kitabına ‘kadın anne’ diyerek başlar. Birçok toplumda kadınlar, sadece çocuk doğuran ya da emziren kişiler değildir; bebeklerin beslenmesi, bakılması, büyütülmesinde birincil derecede sorumlu, bebek ile duygusal bağ kurulmasında erkeklerden daha fazla beklenti içerisinde olunan kişidir. Kadınların çocukla bağ kurma biçimi doğal kabul edildiğinden, çocuk bakımı tamamen kadınlığın bir parçası olarak görülmektedir. Bu bağlamda kadınların anneliği, aile yapısı, cinsler arasında ilişkiler, işlerin cinsiyetçi paylaşımı, aile içinde ve dışında toplumsal cinsiyet rollerindeki eşitsizlik, dini kurallar, cinsiyet rolleri üzerindeki ideolojilerle ilintilidir (Chodorow, 1999, s. 3).

Anne, çocuğun ruhundaki hayatla ilgili içten duyguları ve başkalarıyla olan ilişkileri biçimlendiren kadınsı özü temsil eder. Bu öz, çocuğa nasıl davranacağı ve sezgilerine nasıl güvенеceği konusunda önemli bir rol oynar. Hem yetişkin kadınlar hem de yetişkin erkekler, özellikle ev ve aileyle ilgili pek çok alışkanlığı annelerinden öğrendikleri şekliyle sürdürür (Dunn-Mascetti, 2000, s. 148). Bu durum, anneliğin kuşaktan kuşağa aktarılan bir olgu olduğunu gösterir. Adeta eğitici ve öğretici bir konumda olan anne, “annelik” gibi kültürel öğelerin aktarımını sağlayarak öğelerin taşıdığı anlamı yeniden üretir. Annelik olgusu, tanıdık ve önemli bir olgudur. Toplumun devamı ve sosyokültürel değerlerin nesilden nesile aktarımı

açısından annelik, adeta değişmez kural ve sorumluluklara tabi tutulur. Böylece anneliğe atfedilen kutsallık, neredeyse kadın olmayı ikinci plana atar. Sosyokültürel değerlerin oluşturduğu kategorilerden olan annelik, anne sevgisini de içerir. Annenin çocuğuna duyduğu veya duyması beklenen sonsuz ve aşırı sevgi, kadını anneliğe, çocuğu ise anneye bağımlı kılar.

Annelik, kadınları en fazla güçlendiren deneyimlerden birisi olarak görülür, çünkü annelik kadınlara kendilerini var edebilecekleri bir alan açar. Bu alanın sınırları aslında çok iyi belirlenmiş ve oldukça sıkıdır. Bu bağlamda Nancy Chodorow'un da belirttiği gibi annelik, çocuk doğurma ve yaşamın ilk dönemlerinde onu emzirme ile sınırlı değildir. Çocukların her açıdan büyütülmesi, yetiştirilmesi, 'topluma kazandırılması' kadınların annelik görevleri olarak kabul edilir. Her toplulukta ev ve kamusal alan cinsiyetler arasında paylaşılmakta, çocuk bakımı ve bundan kaynaklanan sorumlulukları nedeniyle ev, kadınların mekanı olurken, erkekler kamusal alana çıkmakta, gücün sahibi olmakta, sosyal yaşamı düzenlemekte ve politikalar belirlemektedir. Böylece kadınların 'annelik' görevlerini üstlenmeleri, erkek egemen sistemin yeniden üretimine ve yapılanmasına yol açar (Chodorow, 1999, s. 9-11).

Annelik, kadının toplumsal açıdan tamamen değer kaybetmesi anlamına gelse de, aynı zamanda kendisini gerçekleştirmesinin en önemli adımlardan biri olarak görülür. İdeal kadının çalışma hayatında başarılı görüldüğü bir toplumda (Banditer, 2010, s. 120) bile anneliğin kutsandığı görülür. Çünkü doğurup büyüttüğü çocuk, sadece kadının eseri olarak görüldüğünden başarısında olmasa da başarısızlığında suçlanan ilk kişi olur. Başarısız olan çocukta annenin yeterince fedakârlık, özveri

göstermediği, sorumluluklarını yerine getirmediği öngörüldüğünden, çocuğun değil, annenin başarısız olduğu kabul edilir. Başarılı/mükemmel annelik çocuğa bakılarak anneye verilen bir sıfattır. Çalışmanın bu bölümünde sinemada bir başarı noktası olarak görülen yıldızlık statüsüne erişen kadın yıldızlar ile annelerinin ilişkileri incelenip, yıldızlık sürecinde annelerinin katkıları değerlendirilecektir.

3.1.1.1. Rüya İş Olarak Sahne Anneliği ve Menajer Annelik

Bizler baba figürünün zayıf, anne figürünün baskın olduğu ailelerden geliyorduk. Otoriter annelerimiz yarım kalan hayallerini, Hollywood efsanesiyle süslü oyunculuk özlemini, daha iyi şartlar altında yaşama projesi olarak dayatarak bizi iyiye şartlandırdılar... Bizlerin ilk yıllarında menajerlerimiz onları ve prodüktörlere epey zorluk yaşattılar... Annelerimiz kötü mü yaptı? Hayır (Filiz Akın'dan aktaran Evren, 2010, s. 23).

Filiz Akın'ın bu cümleleri kadın yıldızların yıldızlık sürecinde annelerinin rollerini özetler niteliktedir. Çalışmada kadın yıldızların annelerinin yıldızlık süreçlerindeki rolleri ve etkileri açıklanırken sahne annesi (*stage mother*), menajer anne (*momagers*) ve rüya işi (*dreamwork*) kavramlarından yararlanılacaktır. Sahne annesi, çocuğunun başarısını teşvik etmek için aşırı heyecanlı olan kişi olarak tanımlanır (Stage Mother, 2017). Tarihte gösteri dünyasında en güçlü sahne anneleri Gypsy Rose Lee'nin annesi Mama Rose olarak bilinen Rose Thompson Hovick, Shirley Temple'in annesi Gertrude Temple, Elizabeth Taylor'un annesi Sara Taylor, Kim Kardashian'ın annesi Kris Jenner'dır. Sahne annesi oyuncu/yıldız adayı çocuğunun sadece kariyeriyle değil, saçından kostümüne kadar işiyle ilgili her ayrıntı ile ilgilenir, hatta hayatındaki erkeklere dahi müdahale eder. Schwartz'a göre sahne annesi, çocuğunun profesyonel hizmetleri için görüşmelerde onu temsil eden bir tür

idarecidir. Bu tür idarecilere film endüstrisinde menajer anne denir (Schwartz, 2011). Menajer anneler, çocuğunun zihinsel ve fiziksel sağlığı, sosyal gelişim ve mahremiyetini göz ardı edip, onları şov dünyasına iten ebeveyn olarak da tanımlanır (Momagers, 2017). Bu çalışmada menajer anne kavramı rüya işi ve sahne annesinin birleşimi olarak kullanılacaktır.

Yeşilçam dönemindeki kadın yıldızların annelerinin, kızlarını hayallerinin eseri olarak görüp, kendi gerçekleştiremedikleri hayallerini kızlarıyla, kızlarının üzerinden gerçekleştirmeye çalıştıkları görülür¹⁸⁵. Bu kendi hayallerini çocukları üzerinde gerçekleştirme eğilimini, rüya işi olarak açıklamak mümkündür. Nelson'a göre rüya işi kavramı ebeveynlerin çocukları adına üstlendikleri ve onlar için önerilen yatırımları nasıl yaptıklarını, onların başarılı olmalarını istedikleri alan için harcadıkları zaman, para ve enerjiyi kapsar. Ebeveynler, yaptıkları yatırımlar ve harcadıkları paraları kendi rüyalarını gerçekleştirmek için yapmalarına karşın tüm bunları çocukları için yaptıklarını iddia ederler. Bir kadın, benzersiz başarıları veya sahip olabileceği diğer statüler ne olursa olsun, anne rolü ve kimliğini ister. Ayrıca anneler, çocuğunu kendisinin bir uzantısı olarak görüp; çocuğunun başarılarıyla ve bu amaç doğrultusunda gösterdiği çabalarla kendini "iyi anne" olarak değerlendirir (Nelson, 2001, s. 439, 447).

İyi annelik, kadınların kendilerini yargıladıkları ve yargılandıkları belirli standartları ve idealleri olan sosyal bir yapıdır. İyi annelik, toplumsal düzenlemelerde ve sosyal uygulamalarda kurumsallaştığından bireysel olan kadınların inanç

¹⁸⁵ Türk sinemasının en önemli menajer annesinin Fahriye Tamkan olduğu düşünülmektedir. Tamkan, kızı Evrim Fer için film şirketi kurar. Fakat annesinin tüm uğraşlarına rağmen Fer, sarışın olduğu için bazı bölgelerdeki seyircinin filmlerini talep etmemesi üzerine kendi kabuğuna çekilip, yerli sinema ortamına uymaktan kaçınır (Öztürk, 2006). Böylece oyuncu, annesinin tüm gayretlerine rağmen yıldızlaşmadan sinemayı bırakıp, annesinin rüya işini gerçekleştirmez.

sistemleri veya tercihlerinin ötesinde faaliyet gösterdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda rüya işi hem iyi anneliğin yapısına atıfta bulunur hem de haklılığını vurgular. Anne çocuğu adına rüya işini gerçekleştirmeye çalışırken, çocuğunu yetiştirmek için var olan özverili ve iyi anne rolünü de üstlenir. Nelson'a göre bir çocuğun benlikten bir uzantı olarak görülebildiği ölçüde, rüya işi anneleri, kimliklerini "iyi anneler" olarak yaratma, geliştirme ve koruma gibi sosyal açıdan organize bir girişim olarak gösterebilir (Nelson, 2001, s. 456-457).

Rüya işi aslında iyi anneliğin nasıl olduğunu değil, anneliğin bir performans, dramaturji olduğunu gösterir. Her şeyi çocukları için yaptıklarını göstermeleri ve sergilemeleri anneliğin aslında bir performans olduğu iddiasını güçlendirir. Rüya işi gerçekleştiren sahne anneleri/manajer anneler geleneksel ev hanımı figürü ile profesyonel menajerliğin bir türevi olarak görülebilir. Buradaki geleneksel ev hanımlığı, rüyanın gerçekleşmesindeki samimiyet ve fedakârlığı içerirken sahne/manajer annelik ise annelik rolü dışında bir kariyer yaratmayı kapsar. Bu bağlamda sahne/manajer annelerinin ortak hedefi, rüya işi yani çocuklarını yıldızlaştırma ve bu yıldızlaşma sürecinin her alanında bir profesyonel olarak görev almaktır.

E. D. Nelson, rüya işini bir dizi kısa veya uzun vadeli projeler olarak keşifsel bir şekilde işlenmesine olanak tanıyan bilinçli davranışlar olarak tanımlar. Bu rüyanın oluşumu, başlangıçta annenin ve/veya çocuğunun ipuçlarına verdiği yanıtta yer alabilirken, ifade edilebilmesi için başkalarının –bir yönetmen, yapımcı, oyuncu gibi- katılması gerekir. Zamanla, rüyalar, çeşitli "aracılar" ile etkileşim içinde geliştirilen, müzakere edilen veya sürdürülen kişiler arası projeler haline gelir

(Nelson, 2001, s. 440). Zamanla annelerin kurdukları rüya çocuklara geçer. Böylece çocuk artık kendi rüyasını gerçekleştirmeye çalışır ve bu doğrultuda kendine yeni bir ekip/partner bulur.

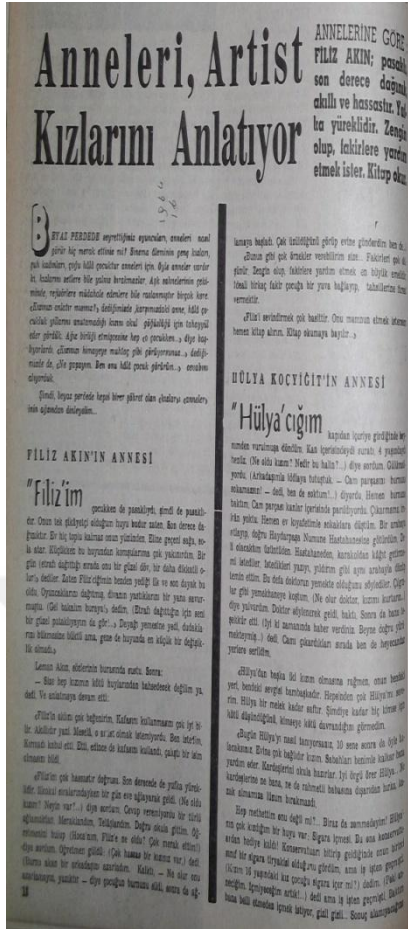
Yeşilçam dönemindeki kadın yıldızların annelerinin, rüya işlerini kızları üzerinden gerçekleştiren sahne anneleri ve menajer anneler oldukları iddia edilebilir. Yeşilçam döneminde ön plana çıkan kadın yıldızlardan Türkan Şoray'ın annesi Meliha Şoray (Sav) ve Hülya Koçyiğit'in annesi Melek Koçyiğit'in kızlarının hem profesyonel hem de özel hayatlarına müdahale eden en güçlü sahne anneleri oldukları düşünülmektedir. Şoray ve Koçyiğit dışında Fatma Girik ve Filiz Akın'ın da annelerinin kariyerlerinin ilk yıllarında kendilerine menajerlik yaptıkları bilinir. Çalışmanın bu bölümünde önce Meliha Şoray ve Melek Koçyiğit'in daha sonra Leman Akın ve Münevver Girik'in menajer anneliği incelenip, annelerin yıldızlığa katkıları değerlendirilecektir.

3.1.1.1.1. Türk Sinemasının Menajer Anneleri: Meliha Şoray ve Melek Koçyiğit

Türkan Şoray'ın bütün yaşamı Emel Yıldız ile gittikleri film seti sonrasında annesinin onayladığı oyunculuk teklifi ile değişir. Onaylanan oyunculuk teklifi ile Türkan Şoray'da “öğrenciyim, film yıldızı mı olacağım” sorusu oluşur (Şoray, 2012, s. 7, 11). Çünkü daha 12-13 yaşlarında fala bakan bir kadının ona “sen yıldız olup gökyüzünde parlayacaksın” sözü aklının bir köşesinde yer etmiştir. Yıldız'la gittikleri *Köyde Bir Kız Sevdim* (Türker İnanoğlu, 1960) filminin setindekilerin sürekli yüzüne bakmasından tedirgin olan Şoray, settekilerin “yüzündeki ışığa” baktıklarını daha sonraları anladığını ifade eder (Şoray, 2012, s. 11). Başka bir ifadeyle setteki ilk günden itibaren yüzünde yıldız ışığı olduğunun farkına varılıp,

annesinin gelen oyunculuk teklifine evet demesiyle o ışık perdede kendini belirginleştirir.

Türkan Şoray'ın yıldızlık sürecinde annesi oldukça aktif görevdedir. Anne Şoray, film şirketlerini ve basını tek tek gezip kızı için iş bağlantıları kurup, reklamını yapar. Özellikle annenin basın ile kurduğu ilişki sayesinde Şoray sürekli ön planda olur. Şoray'ın Yeşilçam'daki yükselen yıldızlığına paralel olarak annesi de ünlenir. Ağâh Özgüç'e göre anne Şoray sinemada edindiği dostlar ve bilgilerle kızının "ikinci beyni", menajeri olur. *Afacan* (Şinasi Özönük, 1961) filmi, anne Şoray'ın menajer olarak ağırlığını koyduğu ilk filmidir. Filmdeki öpüşme ve sevişme sahnelerine karşı çıkıp, isteklerini yerine getirtir. Özgüç, Meliha Şoray'ın koruyuculuğunun nedenini, sinemayı yeteri kadar bilmemesine, tanımamasına ve sinemadaki cinsel tehlikelere bağlar (Özgüç, 1974, s. 34, 37, 39). Cinsel tehlike olarak görülen, eril Yeşilçam'da kandırılma, suiistimal edilmedir. Türkan Şoray, annesinin tanımadığı, "erkeklerin egemen olduğu bir dünya" olan Yeşilçam'ın tuzaklarından endişelendiği için her yerde, hep yanında olma isteğine hak verir (Şoray, 2012, s. 14; Andaç, 2008, s. 35). Annesinin sinemaya başladığı ilk yıllarda sürekli yanında oluşu erkekler dünyası olan sinemada kızını koruma refleksi olarak görülüp, annelik içgüdüsüne bağlanır. Annelerin çocuğunu koruma içgüdüsü ve refleksinin profesyonel hayatta da olabileceği onaylanırken gözden kaçan bir unsur vardır: Annesinin sürekli yanında olmasının asıl nedeni kızının yaşı tutmadığı için sözleşmeleri imzalaması, işleri organize etmesidir. Profesyonel hayatın yönlendirilip, sürdürülmesi için atılan imzanın, kutsal annelik örtüsüyle örtüldüğü düşünülmektedir.



Görsel-105: Perde, Yıl: 1964 Sayı:16



Görsel-106: Perde, Yıl: 1965 Sayı:18

Belli dönemlerde sinema dergilerinde ‘anneleri kızlarını anlatıyor’ serisi yapılmıştır. Bu serilerde kadın oyuncuların anneleri kızlarıyla ilgili bilgiler verip, anılarını anlatmıştır. Ses dergisinin yayınlanan serisinde Meliha Şoray, Türkan Şoray’ı anlatır. Haberde Şoray’ın annesinin izni olmadan hiçbir şey yapmadığı, annesi, anneannesine ve kız kardeşine baktığı vurgulanarak, Şoray için “hayırlı/iyi evlat” imajı çizilmiştir. Anne, kızının şişman olduğu iddialarına “Türk kızları biraz etli butlu olur... Filmlerde mayolu sahnesi olunca, millet kuyruğa giriyor” şeklinde cevap vererek kızının ideal “Türk” kadınının ölçülerine uyduğunu, onu mayolu görmeye için insanların kuyruğa girmesiyle kanıtlar. Anne, Şoray’ın sinemaya giriş

hikâyesinin, arkadaşıyla fotoğraf çektirmek için gittiği yerde Türker İnanoğlu ile karşılaşmasıyla, İnanoğlu'nun adresini alıp gelip, kendisinin ikna edilmesiyle başladığını anlatır. Anne, kızının “artist” olmasını istemediğini, buna karşı çıktığını, hatta bu yüzden nasıl artist olduğu konusunda halen şaşkın olduğunu ama sinemada kazandığı para ile aileyi geçindirdiğini ifade eder. Şoray'ın onun sözünden çıkmadığını, kazandığı tüm parayı ona verip, halen ondan harçlık aldığını, giyimi ve her şeyi ile kendisinin ilgilendiğini gururla anlatır (Olçayto, 1963). Anne, sinemayı bir geçim, konforlu yaşam kaynağı olarak görür. Annenin gururu ona itaat eden bir evlat yetiştirdiği içindir.

Türkan Şoray'ın sinemaya başladığı ilk yıllardan (1963) Rüçhan Adlı'nın hayatına girmesine kadar geçen zamanda annesi kariyerinde oldukça önemli ve etkili bir roledir. Adlı'nın hayatına girmesi ve on sekiz yaşına girip evi terk etmesinden sonra Türkan Şoray'ın profesyonel hayatına yön veren, ikinci beyin, perdenin arkasındaki güç, Adlı olur ve anne diskalifiye edilir. Anne Şoray, gücünü ve etkisini elde etmek için ilişkilerini onaylamaz, Adlı ile mücadele eder. Türkan Şoray, Rüçhan Adlı ile yaşadığı aşk kadar annesiyle yaşadığı çatışmalarla da Yeşilçam dönemindeki basında sıkça yer alır. *Artist* dergisinin 1963 yılındaki 164. sayısında yayınlanan “Anne Şoray İddia Ediyor: Kızım Tehdit Ediliyor” haberinde anne, kızının tüm parasının onun üstünde olduğu iddialarını yalanlar. Haberde anne Şoray'ın kızının flörtlerine göz yumarken evliliğe gelince tepki göstermesi kınanırken, ilginç olan nokta annenin kızının kazandıklarına müdahale etmediğini açıklamasıdır. *Artist* dergisinin 1963 yılındaki 153. sayısında yayınlanan “Türkan Şoray: Son Hadiselerde” başlıklı haberine göre Rüçhan Adlı ile Türkan Şoray ilişkisini ilk olarak annesi ayyuka çıkarır. Annenin bu ilişkiyi deşifre nedeni Adlı'nın Şorayların her

türlü ev ihtiyaçlarını karşıladığı iddiasıdır. Annenin müdahalesi bu sefer bir reaksiyon geliştirir. Şoray, reşit olduğu gün evi terk edip Adlı'nın yanına taşınır ve artık profesyonel hayattaki belirleyici rolü Adlı üstlenir. Bu değişim her Şoray ve Adlı kavgasında tekrar eski haline döner. 1968 yılında Rüçhan Adlı ile kavga edip annesinin yanına taşınan Türkan Şoray, gazeteye ilan vererek “bugüne kadar bana ait tasarrufları yapmak üzere tayin ettiğim şahıslarla, bu şahısların haiz olduğu salahiyete binaen tayin ettiği bilcümle üçüncü şahısların vekâletine son verdiğini” duyurur (Olçayto, 1968). Bu ilan ile Şoray, Adlı'nın üzerindeki hâkimiyetine son verir fakat ayrılık uzun sürmez, tekrar barışırlar ve Adlı eski gücünü geri alır.

Türkan Şoray ve annesi arasındaki kavgalar basında sıkça yer alır. Şoray *Artist* dergisi aracılığıyla annesine mektup yazar. Şoray, mektupta ona sürekli hakaret ve küfür eden, kazandığı parayı kendi istekleri doğrultusunda harcayan annesine küstüğünü anlatır. Annesinin maddi ihtiyaçlarını ancak öne sürdüğü şartlara uyarsa karşılayacağını ifade eden oyuncunun şartları, aralarındaki ilişkinin terbiye ve ahlak çerçevesinde olması, annesinin ona her annenin hitap ettiği gibi hitap etmesi, hakkında açtığı davaları geri çekmesi ve kişisel eşyalarını ona geri vermesidir (Poyraz, 1963). Anne Şoray bu mektuptan sonra kızına nafaka davası açar. Şoray, annesinin davayı çekmesi karşılığında tüm borçlarını ödeyeceğini ve annesinin istediği miktarı kendisine ancak kirası yüksek olan evden taşınma koşuluyla ödeyeceğini belirtir. Basın, anne Şoray'ı, kızının kazandığı paraları harcadığı ve kızından nafaka istemesi fedakâr annelikle örtüşmeyen bir davranış olduğu için eleştirir.

Türkan Şoray ve annesi arasındaki bu gerilimli ilişkide Şoray'ın, annesine karşı gösterdiği saygı sinema dergileri tarafından asil bir davranış olarak görülürken artık konuşması gerektiği de savunulur. Dergiler, annenin Adlı ve Şoray ile ilgili beyanatlarının Şoray'ın imajını zedelediğini iddia ederken kızının itibarını zedeleyen anne Şoray'ın yaptıklarını “kızını seven hiçbir annenin” yapmadığı/yapamayacağı bir davranış olarak niteleyip, anne Şoray'ı “kötü anne” olarak gösterir. Kısaca dergiler genelde Türkan Şoray ile annesi Meliha Şoray arasındaki kavgada genellikle Şoray'ın tarafını tutarlar. Çünkü anne Şoray'ın kızını rencide ettiği ve onu maddi anlamda sömürdüğü için anneliğe yakışır şekilde davranmadığı ileri sürülür. Fakat Türkan Şoray, annesini eleştirdiği, hakkında konuştuğu ve evli bir erkekle beraber olduğu için annesinden çok da farksız olmadığı için dergiler tarafından zaman zaman eleştirildiği de görülmüştür.

Şoray ailesindeki olaylar dergilerde “şenlik” olarak görülür ve olaylar birer malzeme olarak ele alınır. Özel hayatın bu şekilde gözler önünde yaşanmasının nedeninin reklam olduğu düşünülmektedir. Özel hayatın gözler önünde yaşanmasının, yıldızlığın bir parçası olduğunu da unutmamak gerekir. Ayrıca bu haberlerdeki ilginç noktalar anne-kız ilişkisinde sürekli bir aracının olması ve bu aracının da basın olmasıdır. Türkan Şoray'ın evli bir erkek ile beraber olması ve annesine sırt çevirmesine rağmen toplumda destek görmesinin nedeni bu olaylar sırasında Şoray'ın sürekli mağdur, iki ateş arasında kalan kişi olarak gösterilmesidir.

Anne ve sevgililer arasındaki rekabetin iki boyutu olduğu düşünülmektedir. İlki; yıldız oyuncular üzerinde annelerinin tek hakim güç olma isteği, başka ifadeyle annelerin yıldızlara hükmetme, onları yönetme, birer anne kraliçe olma arzusudur.

İkinci boyut ise yıldız oyuncu ile kazanılan ekonomik güçtür. Türkan Şoray ile ilgili haberlerde anne Meliha Şoray'ın kızını “ayaklı banka” olarak gördüğü için Rüçhan Adlı ile ilişkisine karşı çıktığı iddia edilir. Anne Şoray, kızları ile ilişkisini Nazan'ın sevgisi, Türkan'ın parası olarak sınıflar (Nazan'ın Sevgisi, Türkan'ın Parası, 1981). Sinema dergilerine göre yıldızların anne evini terk etme nedeni araya giren erkek yüzünden “altın yumurtlayan tavuğunun” elden kaçmasından korkan annelerin gösterdiği baskın tutumdur.

Meliha Şoray'ın kızlarını “para için” kullandığı iddiası Nazan Şoray'ın oyuncu olmasıyla devam eder. İddiada anne Şoray sırf reklam için kızı Nazan'ı soymuştur. Çıkan haberlerde bazı yönetmenlerin “lolita yaştaki” kadın oyuncularını soymaktan zevk aldığı, bu soymada annelerin yardımını aldığı ifade edilir. Sadece anne Şoray değil, Melek Koçyiğit'in de kızlarını sinemada yer almaları için soyduğu basında yer alır. Bu gibi haberlerin ilginç noktası reşit olmayan oyuncular için “lolitia”¹⁸⁶ ibaresinin kullanılmasıdır. Lolita sıfatı, reşit olmayan ama cinsel çekiciliği olan, cinsel arzuya yanıt veren genç kızlar için kullanılır. Bu sıfatın, karşılardakinin çocuk yaşta olduğunu bilmelerine rağmen, onu cinsel bir obje olarak göstermeyi meşrulaştırmak için kullanıldığı düşünülmektedir.

¹⁸⁶ Bu yakıştırma Yeşilçam döneminde Nilüfer Koçyiğit için sık sık yapılmıştır.



Görsel-107: Perde, Yıl: 1970 Sayı: 7

Sinema dergileri Meliha Şoray'ın anneliğini iki noktada eleştirir. İlki, yukarıda ifade edilen kızlarını para için kullanması, diğer nokta bir kızından umduğunu bulamadığı zaman diğer kızını onun karşısına rakip olarak çıkarmasıdır.¹⁸⁷ Meliha Şoray'ın Türkan Şoray'ın karşısına Nazan Şoray'ı, Nazan ve Türkan Şoray'ın karşısına Figen Şoray'ı çıkarması gibi. *Perde* dergisinin 1970 yılında yayınlanan yedinci sayısındaki "Türk Sinemasına Artist Doğuran Ana: Meliha Şoray'ın Son Ümidi" başlıklı haberinde anne Şoray, bu davranışının arkasında durup, "ben olmasaydım, ne Türkan olurdu, ne de Nazan. Yatıp kalkıp

¹⁸⁷ Kardeşleri rakip olarak gösterme geleneğine Nilüfer-Hülya Koçyiğit kardeşler de dâhil olur. Dergiler iki kardeşi rakip olarak göstermiş, Hülya Koçyiğit'in evlenmesinden sonra anne Koçyiğit'in Nilüfer'i yıldızlaştırma çabası, evi geçindirme isteği olarak gösterilmiştir (Anne Koçyiğit'in Bütün Ümidi Nilüfer'de, 1968). Annelerin kızlarını "ümit" olarak görmeleri, rüya işi, başka ifadeyle kendi hayallerini çocukları üzerinden gerçekleştirme arzusunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Hülya Koçyiğit ise kız kardeşlerini onun set arkasındaki ekibi gibi, saçı ve makyajıyla ilgilenen kişiler (Ersinan, 2004, s. 70) olarak gördüğünü açıklar.

bana dua etsinler” diyerek kızlarının başarılarında kendi payının olduğunu iddia eder. Annenin kızlarını birbirine rakip gösterme tutumu, birlikte yaşadıkları olayları anlatan film projesiyle devam eder. *Kahpe Kız* isimli filmde Türkan Şoray’ın küçüklüğünü kardeşi Figen, gençliğini de kardeşi Nazan’ın oynayacağı filmi, Yücel Hekimoğlu’nun yöneteceği duyurulur. Film projesi gerçekleşmeyince Meliha Şoray 1970’de sahneye çıkar, sahnede kızları ile ilgili olayları anlatır. Kızları ile ilgili her şeyi nakde çeviren anne, Şoray Deterjanları ismiyle çamaşır deterjanı üretimine başlar.

Simone de Beauvoir’a göre asıl anne kız çatışmaları, kız büyüdükten sonra başlar. Çünkü kız, annesi karşısında kendi özerkliğini olumlamak ister, bu istek anne için bir ihanettir ve bu isteği bastırmaya çalışır. Erkeklerin kendilerini mutlak olarak kadınlardan daha yüksek hissetme zevkini, anneler kızlarında duyarlar. Çocuğunun bağımsızlığı, annenin umutlarını kırar ve annede hem çocuğunu elinden alan dünyaya hem de kızına karşı bir kıskançlık hissi oluşturur (de Beauvoir, 2010, s. 156). Menajer annelerin kızlarına ve hayatlarındaki erkeklere karşı tutumunda bu kıskançlığın izi görülür. Simone de Beauvoir’a göre annelik içgüdüdü diye bir şey yoktur, annenin çocuk karşısındaki tutumu toplum içindeki durumuyla anneliği yüklenişine bağlıdır (de Beauvoir, 2010, s. 145).

Anne Şoray ve kızları arasında yaşanan çatışmalar, Şoray kızlarının 18 yaşlarına girer girmez evden ayrılmalarıyla üst seviyeye çıkar. Kızlar evden ayrılma gerekçelerini, huzur bulma olarak gösterir. Kızlar cephesinden anneden ayrılış, huzuru bulma ile eş anlamlı görülürken yaşadıkları her sarsıntıda sığındıkları ev yine anne evi olur. Türkan Şoray annesiyle küs kaldığı yıllar için üzgün olduğunu çünkü

annelerin evlatlarından neler beklediğini anne olduktan sonra anladığını açıklar. Şoray'ın annesinin Rüşhan Adlı ile olan ilişkisine karşı çıkma nedeninin kendisinin bile fark etmediği bir tarafındaki mutsuzluğu fark etmesi ve kızının mutlu olamayacağını düşünmesi olduğunu dile getirir. İnadından ve kendini savunma güdüsüyle annesine hiçbir zaman “haklısın anne” diyemediğini ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 172). Türkan Şoray verdiği bir röportajda annesinin sertliğinin kaynağını annesinin yaşadığı sert yaşam koşullarına bağlar (Yaraman, Beyazyürek, Ergur, 2009, s. 32). Anneliğe yüklenen kutsallık haresi Türkan Şoray ve annesi arasındaki ilişkide çok belirgin şekilde görülür. Annesiyle yaşadıkları sert tartışmalara rağmen “anneler çocukları için her şeyin en iyisini düşünür ve anne olunca sen de anlarsın” sözleriyle Şoray annesinin yaptığı her şeyi onu korumak ve onun çıkarlarını savunmak için yaptığını anne olunca anladığını ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 172). Çünkü artık o da bir annedir.

Kendinden daha küçük yaşta erkeklerle birlikte olmasından dolayı Meliha Şoray'ın aşkları sık sık basında yer alır. Anne Şoray, yaptığı ve yaşadığı her şeyin arkasında durduğu gibi aşkları ve evliliklerini de savunur. *Ses* dergisinin 1966 yılında yayımlanan yirmi beşinci sayısındaki “Türkan Şoray Yeni Doğan Kardeşini Ziyarete Gitmiyor” başlıklı haberinde Ahmet Çevik ile olan beraberliğine yönelik “kızının kocası 47, kendi kocası 27 yaşında olur mu böyle şey” eleştirilerini “niçin olmasın” şeklinde yanıtlar. Haberde Türkan Şoray'ın babasının 20 yaşında bir kadın ile evlenmesi eleştirilmezken annesinin kendinden 15 yaş küçük biri ile evlenmesi oldukça eleştirilir. Çevik'ten sonra sihirbaz Sim Sala Bim ile evleneceğini duyurduğunda Türkan Şoray annesinin kendi birlikteliği için yaptığı itirazın benzerini annesine yapar, fakat anne ilişkisinden vazgeçmez.

Atilla Dorsay, Meliha Şoray'ı “Türk usulü bir İtalyan maması” olarak görür. Anne Şoray'ı, *Bellissima* (Luchino Visconti, 1952) filmindeki Maddalena rolündeki Anna Magnani ile özdeşleştirir. Dorsay'a göre anne Şoray, birden talihin kendisine güldüğü ve Yeşilçam denen olaya savurduğu kızını, hem gerçek hem de hayali kötü ve kötülüklerden korumak, sonra da onun başarı merdivenlerini sağlıklı biçimde tırmanmasına destek olmak için kendini seferber etmiş, işini bırakıp, kızının menajeri, koruması, avukatı olmuştur (Dorsay, 1998, s. 166). Çılgın Meloş, Yeşilçam'ın annesi, ‘Türk sinemasına artist doğuran ana’ gibi sıfatlarla anılan, 35 yaşında “dul” ve güzel bir kadın olan Meliha Sav, erkek Yeşilçam'da erkekleşir ve kızının üzerinde tahakküm kurmaya çalışır. Çünkü oyunu kuralları ile oynamak zorundadır.

Türk sinemasında anne kraliçeler-kraliçe annelerin diğer bir önemli örneği de Melek Koçyiğit'tir. Hülya Koçyiğit, babasının birçok “Türk erkeği” gibi erkek çocuk istediğini, son çocuğunun da kız olması üzerine annesinin “öyle evlatlar yetiştireceğim ki, onların ismi Türkiye var oldukça anılacak” dediğini ifade eder (Ersinan, 2004, s. 31). Annenin bu sözleriyle daha başlangıçta kızlarının hayatlarını organize etme rolüne soyunduğu anlaşılır. Hülya Koçyiğit, annesinin hayalini kurduğu, içinde hülya olarak yaşattığı sanat sevgisinin devamı ve yapamadıklarını onun yapması için adını Hülya koyduğunu ifade eder (Sönmezşık ve Sönmezşık, 2010). İsim hikâyesinden başlayıp, kariyer planlanmasına bakıldığında Hülya Koçyiğit'in Melek Koçyiğit'in bir rüya işi olduğu görülür. Bu bağlamda kendi hayallerini çocukları üzerinden gerçekleştiren annelere en iyi örneğin Melek Koçyiğit olduğunu söyleyebiliriz. Anne Koçyiğit, kendi yapmadığı her şeyi kızı Hülya'nın yapmasını ister ve bu istek Koçyiğit'in ifade ettiği gibi “katlanılması zor

bir baskı”ya dönüşür. Erken evlendiği için öğretmenlik ve sanat hayalleri yarım kalan anne, Koçyiğit’e sürekli sanat eğitimi alması için baskı yapar.

Hülya Koçyiğit, annesinin balerin olmasını istediğini, İstanbul'da bale okulu olmadığından bu isteğini gerçekleştirmek için onu yedi yaşında Ankara'da yatılı okula gönderdiğini söyler. İki yıl sonra İstanbul'da Devlet Konservatuvarı'nın açılmasıyla bale eğitimine İstanbul'da devam eder. Bale eğitimi alırken anneleri gazetede gördüğü ilan sonrası üç kız kardeşi İstanbul Şehir Tiyatroları çocuk bölümü seçmelerine sokar ve üç kardeş de seçmeleri kazanır. Muhsin Ertuğrul'un annesine eğitim almasının şart olduğunu söylemesi üzerine Ankara'da tiyatro eğitimi alır. Annesinin Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmi için hazırlıklar yaptığını, yeni yetenekler aradığını öğrenmesi üzerine, Erksan'a “Nilüfer'in ablası tiyatro eğitimi görüyor. Onu sizinle tanıştırmayı çok isterim” demesi ve sonrasındaki deneme çekimiyle Hülya Koçyiğit, Bahar Gelin rolü için uygun görülür ve Koçyiğit'in sinema hayatı başlar (Sönmezışık ve Sönmezışık 2010). Başlangıcından itibaren Hülya Koçyiğit ve diğer kardeşlerinin kariyer planlamasında annelerinin etkisi fazlaca hissedilmektedir. Feyzan Ersinan'a göre Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmi için tanınmamış bir yüz isteme nedeni yeni birini yaratma isteğidir (Ersinan, 2004, s. 37). Başka ifadeyle Erksan'ın amacı bir yıldız yaratıcısı olmaktır tıpkı anne Melek Koçyiğit gibi. Oysa bilindiği üzere Bahar rolü ilk önce Türkan Şoray'a teklif edilir fakat çekimlerin İstanbul dışında olmasından dolayı Şoray, teklifi reddeder (Özgüç, 2004, s. 15).

Agâh Özgüç'e göre Hülya Koçyiğit, oynadığı ilk film *Susuz Yaz* ile yıldızlığa doğru adım atar. Bu film, onun için ün yaptığı bir tırmanma filmidir. Hülya Koçyiğit, *Susuz Yaz* filminin çekiminden sonra gelen tekliflerle ilgili Metin Erksan'a

danışır çünkü Melek Koçyiğit, Hülya Koçyiğit *Susuz Yaz*'da oynarken Metin Erksan ile bir sözleşme imzalamıştır. Sözleşmede Koçyiğit, iki yıl boyunca bütün anlaşmalardan Erksan'ı bilgilendireceğini taahhüt eder. Ayrıca sözleşmede Koçyiğit'in isminin Ayhan Işık dışında tüm oyuncuların daha büyük yazılacağı da yer alır (Star Hâkimiyeti, 1964). Fakat kariyerinin ilk yıllarında Hülya Koçyiğit'in ifadesiyle, annesinin kendini yıldızlık büyümesine kaptırdığı ve onun adına konuştuğu, bu nedenle Erksan ile yapılan anlaşmanın bir hükmünün kalmadığı görülür.

Susuz Yaz'dan sonra hocaları ve arkadaşlarının ısrarıyla okula tekrar dönse de okuldan dışlanır. Çünkü tiyatrocuların sinemaya bakışı, sinemanın "halk işi", filmlerde oynamanın da "pis bir iş" olduğu yönündedir. Hem dışlanma hem de annesinin yapmış olduğu film anlaşmaları yüzünden okulu bırakır. Bu kararından dolayı babası hayal kırıklığına uğrar çünkü babası -ve kendi- okula devam etmesini ister. Fakat annesi onu eğitebileceğine inanır (Ersinan, 2004, s. 40). *Susuz Yaz*'ın ödül ve kendisinin yeni film teklifleri almasıyla anne, "Şimdi otur beni iyi dinle. Bu, milyonda bir, bir genç kızın başına gelebilecek büyük bir şans. Bana en iyisi olacağına söz ver. O zaman senin yanında ve arkanda olacağım ve sen çok başarılı olacaksın" der (Sönmezışık ve Sönmezışık 2010). Annenin "Senin arkadayım" sözü Hülya Koçyiğit'in hayatında iki farklı şekilde etkisini gösterir. İlki, bu söz gelecek baskıların birer habercisi olur. Kızını "korumak için" hareket ve davranış kısıtlamaları getirir. Bu baskı ve kısıtlamaları Hülya Koçyiğit de Türkan Şoray gibi annesinin erken yaşta dul kaldığı için kendini olduğundan daha sert gösterme çabası olarak görür (Ersinan, 2004, s. 185). Başka bir ifadeyle kızları bu baskı ve kısıtlamaları, dul bir kadının kendini kötülüklerle karşı –bu kötülükleri aynı zamanda dedikodu olarak da görmek mümkün- korumak için oluşturdukları sert bir kalkan

olarak görürler. “Senin arkadayım” sözünün çalışmanın bu bölümü için önemli etkisi, annenin kızının profesyonel hayatına müdahil olmasıdır. Anne sadece reşit olmayan kızı adına sözleşmelere imza atmakla kalmaz, menajerlik görevini de yerine getirir.

Perde dergisi, 1966 yılında yayınlanan otuz yedinci sayısındaki “Artistlerimiz ve Anneleri: Kim, Kimden Çekiniyor” başlıklı haberinde Hülya Koçyiğit’in doğum günü konuşmasındaki “Şöhretimi ve her şeyimi borçlu olduğum, menacerim anneme teşekkür ederim” cümlesiyle annenin menajerliğini eleştirir. Dergi, bir annenin çocuğu ile olan ilişkisinin menfaat, şöhret ve para için değil, onu yetiştirip topluma kazandırdığı için olması gerektiğini savunur. Koçyiğit’in annesine karşı bu menfaate dayalı bağlılığından dolayı annesinin “sevdiği adamla rahat etmesine” göz yumduğu iddia edilir. Haberde anneliğin karşılıksız bir emek olması gerektiği savunulurken, annelerin kızlarını maddi kaynak olarak görmeleri yadırganır.¹⁸⁸

Feryal Koçyiğit’e göre annesi, set işçilerinin kapı çalmadan içeriye girmemesi, isimle hitap ettikleri kadın oyunculara hanım demeyi öğretmesi, sete gelen yemekleri düzene sokması gibi birçok şeye müdahale ederek sete nizam getirir (Ersinan, 2004, s. 72). Melek Koçyiğit sette her şeye karıştığı için, settekiler Hülya Koçyiğit’ten annesiyle gelmemesini isterler. Bunun üzerine Koçyiğit annesine “bu kadar her şeye karışma, onlar daha iyi bilirler” uyarısında bulunur fakat annesinin cevabı “benden daha iyi kimse bilemez” olur (Usallı-Silan, 2004, s. 366). Annelerin bu işi profesyonellerden daha iyi bildiği iddiaları vardır. Anneler set içi işleyişin yanı

¹⁸⁸ Hülya Koçyiğit, annesiyle dargın olduğu dönemlerde bile her şeyini annesine borçlu olduğunu sürekli dile getirir.

sıra filmlere de müdahale eder.¹⁸⁹ Anne Koçyiğit, Hülya Koçyiğit'in *Seni Affedemem* (Duygu Sağıroğlu, 1967) filmindeki banyo ve sevişme sahnelerine karşı çıkar. Hülya Koçyiğit'in, *Samanyolu* filminden sonra Ediz Hun ile birlikte bir daha oynamayacağını açıklaması üzerine, anne Melek Koçyiğit, Hun'u boykot ettiklerini artık ne Nilüfer ne de Hülya Koçyiğit'in Hun'un filmlerinde oynamayacağını açıklar. Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit arasındaki anlaşmazlığın nedeni ikilinin *Hıçkırık* filminin çekimleri sırasında başlayan ilişkilerinin bitmesidir. Hun, aralarındaki ilişkinin bitme nedeninin anne Koçyiğit olduğunu *Ses* dergisinin 1966 yılında yayınlanan otuz altıncı sayısındaki "Ediz Hun'un İtirafı: Hülya İle Evlenmeyi Düşünmüştüm" başlıklı haberinde itiraf eder. Haberde Ediz Hun, aşklarına kızından gelen gelirin biteceğinden dolayı annesinin izin vermediğini iddia ederken,¹⁹⁰ Melek Koçyiğit için anne-menajer kavramını kullanır. Fakat kısa bir süre sonra Hülya Koçyiğit *Hicran Gecesi* filminde Hun ile tekrar beraber oynar. Koçyiğit *Ses* dergisinin 1968 yılında yayınlanan onuncu sayısındaki "Annem artık bana karışmıyor" haberinde artık annesinin ona karışmadığını iddia eder. Dergi, oyuncunun bu sözlerini, anne saltanatının son burcunun yıkılması olarak yorumlar. Ancak bir süre daha anne saltanatı Koçyiğit'in kariyerinde etkisini sürdürür. Hun ve Koçyiğit arasındaki bu gerilim, ideal sinema çifti olarak oluşturdukları imajı zedeler ve birçok yapımcı ikili ile film çekmeme kararı olsa da Hürrem Erman ve Osman Seden ikili ile film çekmeye devam eder. Koçyiğit'in, annesine rağmen Hun'a

¹⁸⁹ Annesi tüm iş akışını düzenlediği için *Taşralı Kız* (Alşavir Alyanak, 1964) filminin çekimi sırasında babasının ölüm haberinin gelmesine rağmen setin aksamaması için haber, Koçyiğit'ten gizlenir (Ersinan, 2004, s. 42).

¹⁹⁰ Anne Melek Koçyiğit, Selim Soydan ile ilişkilerinin ilk günlerinde ikilinin evlenmesine bakmakla yükümlü olduğu iki kardeşi olduğundan onay vermez. Anne, Selim Soydan ve ailesiyle tanışıp, kızının kariyerini engellemeyecekleri aksine destekleyeceklerine yönelik sözü aldıktan sonra ilişkilerine onay verir (Ersinan, 2004, s. 49, 50, 52, *Ses Sevgilileri Gün Işığına Çıkardı*, 1968).

yönelik boykotu kaldırma nedeninin, Hürrem Erman olduğu düşünülmektedir. Çünkü Erman başlangıcından itibaren Koçyiğit'i yıldızlaştırmak için çaba sarf etmiştir.

Annelerin kadın yıldızların kariyerlerindeki bu hâkimiyetinin yanı sıra dergilerin de yıldız ve anne arasında yaşanan çatışmalarda zaman zaman annelerin tarafında oldukları görülür. Bunun nedeni, annelerin halen menajerlik görevini yürütmelerine bağlanabilir. Hülya Koçyiğit'in sinemadaki ilk yıllarında *Artist* dergisi 1967 yılında yayımlanan ilk sayısında Koçyiğit'e hitaben bir mektup yayınlar. Mektupta ilk olarak Koçyiğit'in “düşmanlarının” çok yakınında olduğu, onlardan uzak durması gerektiği öğütlenir. Düşman olarak gösterilen kişiler yapımcı, yönetmen ve oyunculardır. Bu “karanlık niyetli kişilerin” onu kurdukları tuzağa - kurulan tuzak “metreslik” olarak gösterilmiştir- düşürmek için onun annesi tarafından sömürüldüğünü iddia edecekleri, annesiyle arasındaki bağı kopardıktan sonra onu “kendilerine metres yapmaya” çalışacakları söylenir. Bu tuzağa düşmemesi gerektiği, annesinden başka kimsenin onu düşünmediği öğütlenir.

Melek Koçyiğit, *Perde* dergisinin 1965 yılında yayınlanan on sekizinci sayısındaki “Annesi Kızını Anlatıyor: Kızım Hülya” başlıklı yazısında dizisinde kızı Hülya Koçyiğit'in verdiği tüm öğütleri tuttuğu için onu hiç üzmediğini söyler. Anne Koçyiğit kızı ile gurur duymasının iki nedeni olduğunu ifade eder: İlki kazandığı şöhret, ikincisi de bu şöhrete rağmen ailesine karşı görev ve sorumlulukları bir “baba” gibi üstlenmiş olmasıdır. Annesi, Hülya'yı “söz dinleyen uslu bir çocuk” olarak tanımlamıştır. Hülya Koçyiğit'in *Susuz Yaz*'dan sonra sinemaya devam kararının asıl nedeni ekonomiktir. Çünkü Koçyiğit'in babası öldüğü için evi geçindirecek yeni bir “babaya” ihtiyaç vardır, Hülya Koçyiğit de tıpkı Türkan Şoray

gibi evi geçindiren baba olur. Anne, evi geçindirdiği için onu bir otorite, aynı zamanda her dediğini yaptığı için ona tabi bir çocuk olarak görür. Annesinin onu otorite olarak görmesinin nedeni onu evi geçindiren baba figürünün yerine koymasındır. Melek Koçyiğit'in kendi yerine kızlarını çalıştırmasını Nilüfer Koçyiğit Feyzan Ersinan'a şu şekilde açıklar: Anneleri sanata karşı olan ilgisinden dolayı onları oyuncu yapmıştır (Ersinan, 2004, s. 57). Başka bir ifadeyle kızlarını kazanç kapısı olarak görmemiş, kendi yap(a)madıklarını kızlarına yaptırarak hayallerini gerçekleştirmiştir.¹⁹¹ Anne, on sekizinci yaş gününde Hülya Koçyiğit'e hayalini gerçekleştirdiği için taç takar. Koçyiğit'e göre annesinin taçlandığı şey, kendi başarısıdır çünkü kızı Türkiye'nin yıldızıdır (Ersinan, 2004, s. 108).

3.1.1.1.2. Türk Sinemasının Sahne Anneleri: Leman Akın ve Münevver Girik

Bizler anne-babamızı ve çevremizi ikna etmek için uğraşmadık, onlar bizi sinemaya sokmak için çabaladılar. Bizler ise flörtün hiç hoş karşılanmadığı bir dönemde romanlarındaki aşkı bulup evlenecektik, bizim masallarımızdaki mutlu son yalnızca buydu. Ne para, ne pul, ne şöhret ne de lüks yaşam. Ama annelerimiz; aşk ne karın doyurur ne de mutlu eder, diye diretti. (Filiz Akın'dan aktaran Evren, 2010, s. 23).

Filiz Akın'a göre Belgin Doruk'tan itibaren bu işi yapan en güzel kızlar yıldız olur, iyi evlilikler yapar, köşklerde oturur, kürkler, mücevherler içinde dolaşır, tapılan ve saygı duyulan kraliçe olurlar fikri geliştirilmiştir. Özellikle anneler bu

¹⁹¹ Hülya Koçyiğit'e göre annesi, bir şeyi başarmak için her şeyi göze alabilecek bir kadındı (Ersinan, 2004, s. 41). Aynı zamanda fazla müsrifi. Annesinin müsrifliği yüzünden maddi sıkıntılar yaşamasına rağmen evin ekonomisini eline al(a)maz (Usallı-Sılan, 2004, s. 366). Annesinin onun her şeyi ile ilgilenmesine karşın onun da annesinin müsrifliğine göz yummasını sahip olduğu şöhreti ona borcu olduğu düşüncesinden dolayı bir tür ahte vefa olarak okumak mümkündür. Annesinin müsrifliği dergilere de sık sık konu olur. Hülya Koçyiğit, annesinin lükse düşkünlüğünü "beni Hollywood starı zannediyordu... Annem sanırım bana bir karizma yaratmaya çalıştı" şeklinde açıklayarak (Ersinan, 2004, s. 191) hoş görmeye devam eder.

masala bayılmış ve artist olmayı aşağılanan, korkulan bir macera olmak yerine, sınıf atlatan bir konum olarak görmüşlerdir. Filiz Akın annelerin bu konumu kendileri için bir kurtuluş, itibar görme aracı olarak onlardan daha fazla istediklerini ve teşvik ettiklerini bu yüzden oyuncu olmak için ailelerini ikna etmek zorunda kalmadıklarını ifade eder (Evren, 2010, s. 23).

Artist dergisinin açtığı yarışma sonucu sinemaya giren Filiz Akın, diğer kadın oyuncularından farklı olarak basın ile ilişki kurmada zorlanmaz. Çünkü zaten daha hiçbir filmde oynamadan büyük bir reklam kampanyası ile ismi duyurulmuştur. Ayrıca yine diğer kadın yıldızlardan farklı olarak altmışların en önemli erkek yıldızı olan Göksel Arsoy'un sinema partneri olarak seçildiğinden ilk oynadığı filmde gişe garantisi elde eder. Diğer bir ifadeyle diğer kadın yıldızların aksine basın ve sektörle ilişki kurmak için fazla bir çaba harcamasına gerek kalmamasına rağmen anne Leman Akın, kariyerinin ilk yıllarında Filiz Akın'ın işlerini organize eder, kimlerle çalışacağına karar verir, menajerlik görevini üstlenir. Akın'ın Bican Usallı-Silan'a verdiği röportajda annesinin yönetmen Memduh Ün'e, 'Filiz Akın'ın güzelliğinin yeteneğinin önünde olduğu' sözü yüzünden ambargo koyduğunu, onu yönetmenin filmlerinde çalıştırmadığını ifade etmiştir (Usallı-Silan, 2004, s. 102).

Filiz Akın'ın annesi ile ilişkisi Türker İnanoğlu'nun hayatına girmesiyle değişir. Anne Akın'ın kızının İnanoğlu ile evlenmesine karşı çıkması üzerine, çift gizlice evlenir. Akın'ın İnanoğlu ile evlenip artık işlerini İnanoğlu'nun organize etmesiyle anne-kız arasında çatışmalar, küslükler başlar. Bu küslük basında sıkça yer alır. Anne-kız basın aracılığıyla aralarında problem olmadığını duyurur. Akın, kendisi evlendikten sonra annesinin ona bakmadığına, hakkında kötü sözler

söylediğine inanmadığını basın aracılığıyla duyururken, annesi de *Artist* dergisine yazdığı mektup ile kızıyla arasında bir sorun olmadığını ifade eder. Anne-kızın arasındaki konuyu basın aracılığıyla çözmeleri, bir reklam çalışması olduğu düşüncesini doğurur çünkü annesi kızının aynı zamanda basın danışmanıdır.

Fatma Girik'in annesi Münevver Girik ise Melek Koçyiğit ve Meliha Şoray gibi baskın bir anne olmadığı görülür. Bunun nedeni Fatma Girik'in kariyerinin daha başındayken hayatına Memduh Ün'ün girmesi ve kendisinin de kızı ile beraber figüranlık yapması, başka ifadeyle sinemanın içinde olmasıdır. Anne Girik, *Avare Mustafa* ve *Belalı Torun* filmlerinde kızı ile birlikte oynar, filmlerde Fatma Girik'in annesi rolündedir. Anne Girik, *Perde* dergisinin 1965 yılında yayınlanan yirmi ikinci sayısındaki "Annesi Girik'i Anlatıyor" başlıklı haberinde menajerliğini yapmasa da kızının filmlerde giydiği kıyafetleri kendisinin diktiğini anlatır. Anne, kızının çok fedakâr olduğunu, kendisini ve kardeşlerini düşündüğünü, eline geçen ilk para ile onlara ev aldığını açıklar. Fatma Girik'in annesiyle ilişkisi diğer üç yıldızın aksine fırtınalı değildir. Münevver Girik'in kızı Fatma Girik'i anlattığı haberlerde anne Girik, diğer annelerin aksine fedakâr anne olarak takdim edilirken anne, kızının bütün ailenin yükünü taşıdığını ifade eder. Bu takdimin nedeni anne Girik'in diğer yıldızların aksine çok fazla basında görülmemesi, kızı ile problemler yaşamamasıdır. Başka ifadeyle anne Girik dominant bir menajer anne olarak görülmemiştir.

Fatma Girik annesi ile ilişkisi hakkında ilginç bir saptamada bulunur, annesini işine hiç karıştırmadığı için diğer yıldızlara göre daha rahat olduğunu, mücadelesini tek başına verdiği için tüm kararları tek başına aldığını ifade eder (Usallı-Sılan, 2004, s. 57). Menajer anneler arasında kızlarının oynadığı filmlerdeki

çıplaklığa mani olup, çıplaklığın kızlarının şöhretini zedeleyeceği görüşüne sahip olanların¹⁹² yanında, şöhret için soyunmanın bir basamak olduğunu kabul edip buna razı olanlar da vardı.¹⁹³

Ses dergisinin 1965 yılında yayımlanan yirmi sekizinci sayısındaki “Öksüz kalan yıldızlar” başlıklı haberde “iki yıl öncesine kadar yerli film dünyasında anneler saltanatının hüküm sürdüğü iddia edilir. Kızları adına ücret pazarlığı yapan, bir muhafız gibi sete iskemle atıp bekleyen bu annelerle kimsenin baş edemediği ifade edilir. Fakat 1965’ten sonra onlara bu saltanatu veren kızların aynı saltanatu yıktığı açıklanır. Habere göre Melek Koçyiğit dışında diğer annelerin saltanatının yıkıldığı, bu yıkılma sürecinde anne ve kızların aralarının bozulduğu, sadece Fatma Girik ve Neriman Köksal’ın anneleriyle eski mutlu hayatlarını devam ettirdiği belirtilir. Haberde anne saltanatını yıkan kuvvetin kadın yıldızların hayatına giren erkekler olduğu ileri sürülür. Haberde annelerin kızlarını, kızların da annelerini bu erkeklerden kıskandığı öne sürülürken annelerin, önceleri kızlarının çapkınlıklarına göz yumarken sonraları “altın yumurtlayan tavuklarını” kaçıracakları korkusuyla kızlarıyla aralarını açtıkları iddia edilmiştir.

¹⁹² Anne Melek Koçyiğit, Hülya Koçyiğit’in *Seni Affedemem* (Duygu Sağıroğlu, 1967) filmindeki banyo ve sevişme sahnelerine karşı çıkar (Hülya Soyunmaya Razı Oldu Fakat Annesi İşe Karışınca Kızılca Kıyamet Koptu).

¹⁹³ *Sevimli Haydut* (Asaf Tengiz, 1961) filminin çekimlerinde sırtının tamamı açılan Türkan Şoray’a çekimler sırasında annesi Meliha Şoray eşlik etmiş, çekim biter bitmez kızının sırtını hemen havlu ile örtmeyi ihmal etmemiştir.

Valide Sultan'lardan Sonra Kocalar Saltanatı

Bu hafta size merakla okuyacağınız, değişik bir konuyu sunuyoruz. Yerli sinemada, öteden beri artist olan kızları kadar, kendilerinde bahsedilen bir de anneler vardır. Onlar kızları adına konuşur, onlar kızları için karar verir... Meselâ bir Hülya Koçyiğit için anne Melek Koçyiğit herşey demektir. Şimdi buna bir de kocaların saltanatı eklendi. Onların da artist eşleri için bazı kanunları vardır.

Görsel-108: *Perde*, Yıl: 1967 Sayı:43

Dergiler, kadın yıldızların annelerinin onlarla ilgili her konuda son sözü söyleyen kişilerken kendi özel hayatlarında kendinden yaşça küçük erkeklerle birlikte olduklarını, kızlarının kimlerle beraber olacaklarına karar verdiklerini belirterek Osmanlı'daki valide sultan figürünü çizmektedir. Buna göre annelerin sürdürdükleri yaşam ve kızları üzerindeki hâkimiyetleri de saltanata benzetilir. *Perde* dergisinin 1967 yılında yayınlanan kırk üçüncü sayısındaki "Valide Sultan'lardan Sonra Kocalar Saltanatı" başlıklı haberine göre Yeşilçam'da "ana saltanatı" Türkan Şoray ile başlamıştır. Haberde valide sultanların saltanatını, imparatorların yani kadın yıldızların hayatlarına giren erkeklerin yıktığı iddia edilir.



Görsel-109: Perde, Yıl: 1964 Sayı: 61

Yıldızların annelerinin Osmanlı'daki valide sultanlara benzetilmesinin bir diğer nedeni de annelerin kendilerinden yaşça küçük sevgilileridir. Dönemin sinema dergileri, kadın yıldızların annelerinin kendilerinden yaşça küçük erkeklerle birlikte olduklarının altını sık sık çizip eleştirir. Yıldızlar ise annelerinin ilişkilerini farklı şekilde yorumlarlar. Hülya Koçyiğit'in annesinin evlilik dışı ilişki yaşaması ile ilgili iki farklı çıkarımı vardır: İlki otuz yaşında dul kalmasına rağmen kızları tepki verdiği için evlenmez, sevdiği adamla beraber yaşar (Usallı-Sılan, 2004, s. 367). Diğeri de annesinin muhafazakâr bir kadın olmasına rağmen nikâhsız bir erkekle yaşamasını, hayatındaki erkeğin ona sahip olmasını reddetmesine ve onlara karşı sorumluluğunu başka biriyle paylaşmak istememesine bir başka ifadeyle annesinin özgürlüğünü kaybetme korkusuna bağlar (Ersinan, 2004, s. 185). Kısaca Koçyiğit, annesinin

kendisinden yaşça küçük bir erkekle beraber olmasını bir sorun olarak değil, bir fedakarlık ve özgürlüğü tercih etme olarak görür.¹⁹⁴

Osmanlılık ve yıldızlık arasında kurulan bir diğer ilişki de ailelerin “Osmanlı ailesi” olduğu vurgusudur. Türkan Şoray yapılan röportajlarının birkaçında ailesini “tam bir Osmanlı ailesi” olarak tanımlar. Türkan Şoray’a verilen Sultanlık ile beraber Osmanlı vurgusu daha da sıklaşır. “Türkan Sultan ilk defa payitahttan dışarı çıktı” gibi başlıklarla Şoray ile ilgili yapılan haberlerde sultanlığının altı çizilir. Yeşilçam ve Yeşilçam yıldızlarının Osmanlı ile beraber anılmasının ve aralarında bir ilişki kurulma çabasının nedeninin Yeşilçam’ı da tıpkı Osmanlı gibi perde arkasında kadınların yönettiği iddiası olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle kadın yıldız ve hayatlarındaki kişiler arasındaki iktidar ilişkileri Osmanlı’ya benzetilerek, kadın yıldızlar, anneleri ve sevgilileri arasındaki ilişkiler, valide sultan, sultan ve imparatorlar arasındaki çatışma olarak görülmüştür.

Yıldızları kimin yönlendirdiği sorusu sinema dergilerinin sıkça üzerinde durduğu bir diğer konudur. Dergiler, yıldızların iplerinin başkalarının elinde olduğunu bu nedenle de çoğu zaman istekleri dışında hareket ettiklerini yansıtırken yıldızları “zavallı”, “biçare” olarak göstermektedir. Dergiler tarafından dönemin kadın yıldızları, anneleri ve hayatlarındaki erkekler tarafından yönetilenler olarak ikiye ayırır. Anneleri tarafından yönetilenler, Evrim Fer, Hülya Koçyiğit, Selma Güneri olarak gösterilirken hayatlarındaki erkekler tarafından yönetilenler de Muhterem Nur, Türkan Şoray, Fatma Girik, Nilüfer Aydan, Belgin Doruk, Filiz

¹⁹⁴ Hülya Koçyiğit’in yılda 500 bin lira kazanmasına rağmen sürekli borçlu olmasının bir nedeni de annesi Melek Koçyiğit’in sevgililerine harcadığı paralara bağlanır (Hülya Koçyiğit Senelik 500 bin lirayı Ne yapıyor, 1967).

Akın, Tijen Par, Semra Sar olarak yansıtılmıştır. Rüşhan Adlı dışındaki bu erkeklerin hepsi sinemanın içindeki erkeklerdir.

Dergilerde, ipleri elinde tutan kişilerin perde arkasındaki menajerler olduğu iddia edilir. Bu menajerler, Atilla Oğuz'un ifadesiyle, oyuncuya "yükselmesi veya daha çok para kazanması için, samimiyet maskesinin arkasındaki iğrenç ve egoist yüzünü göstermeden, hayali vaatlerde bulunan, şöhrete ve maddi refaha giden kapının anahtarının sadece kendisinde olduğunu ima eden kişi"dir (Oğuz, 1963). Başka ifadeyle menajerler oyuncunun tutum ve davranışlarını kontrol eden ve film anlaşmalarını kendi çıkarları çerçevesinde düzenleyen kişilerdir. Yeşilçam döneminde iki menajer vardır: Sevgili/kocalar ve anneler. Sevgili/kocaların oyuncuyu başkalarından kıskandıkları için oyuncunun çevresindeki birçok kişi ile ilişkilerini bozmaya yönelik davranışlar sergiledikleri iddia edilir. Annelerin de kızlarını kıskandıkları fakat bu kıskançlıklarının nedeninin kızlarına duydukları sevgi değil, kızlarının yerinde olma hayali olduğu ileri sürülür. Oyuncuların annelerin itaat ve emirleri altında oldukları için zaman zaman iş ilişkilerinin bozulduğu görülür. Annelerin çocuklarının iş hayatına bu derece hakim olmalarının annelik görevi olmadığı, annelerin yaptıklarının gösterişten, egoist davranışlardan oluştuğu belirtilerek sıklıkla eleştirilir. Annelerin, kızları kariyerlerinin başındayken mazlum ve sürekli yardım talep eden kişilerken, şöhret ve ünü kazandıktan sonra "yükselen kendisiymiş gibi" değiştikleri, kendilerini her konuda uzman kişiler olarak görmeye başladıkları için kızlarına yarardan çok zarar getirdikleri vurgulanır. Kadın yıldızlar ve anneleriyle ilişkilerine dair çıkan haberlerin ilginç noktası annenin kızına karşı hasetlik beslemesi ve baskın olmalarının annelik göreviyle örtüşmediği iddiasıdır. Başka ifadeyle dergiler, menajer annelerin, çocuklarını doğuran, büyüten, onlara

sınırsız sevgi veren, fedakar kişiler olarak idealize edilen anneler olmadıkları düşünülmektedir. Annelerin kızlarına yönelik gösterdikleri tepkilerin, yaşam biçimleri ve davranışlarının –kendilerinden yaşça küçük erkeklerle birlikte olmaları, diğer kızını ablasına rakip olarak ortaya çıkarma, kızını mahkemeye verme gibi- idealize edilen, mitleştirilen “iyi” annelikle örtüşmediği görülür. Dergilerde sahne annelerinin bu yaşam biçim ve davranışları fedakâr annelikle örtüşmeyen davranışlar olarak gösterilse de kızına yapılanlara karşı çıkmama, onun hakkında kötü cümleler kuranlara gözdağı verme gibi davranışlarda bulunmaları meşrulaştırılmaya da çalışılmıştır.

Yıldızların annelerinin, kendilerini yıldız kızlarıyla özdeşleştirip, kendilerini onların kişiliğinde gerçekleştirip, bununla tatmin oldukları düşünülmektedir. Diğer bir deyişle anneler kendi iradeleri dışında kabullendikleri yaşama karşın kızlarını yıldızlaştırarak kızlarını yarım kalan hayatlarını tamamlayan tarafları olarak görür. Anneler, kızları ve kendilerini bir görür, kendi yaptıkları “hataları” yapmalarına izin vermeyip, hayallerini kızları üzerinden gerçekleştirme arzusu duyarlar. Bu arzuyu engelleyen herkese karşı öfke duyup, bu öfkeyle kızınları küçük düşürdükleri, horladıkları ve kızlarıyla aralarında bir savaş ilan ettikleri görülür.

3.1.2. Erk- Erksizlik: Yıldızlar ve Erkekleri

Cenk Özbay’a göre tüm dünyada temel dayanağı erkeklerin kadınlardan daha güçlü olması, onları boyunduruk ve tahakküm altında tutması üzerine kurulu bir ‘küresel cinsiyet düzeni’ vardır. Özbay, eşitsizlik üzerine kurulu bu temelin, ‘tek yapısal hakikat’ oluşturduğunu ifade eder. Bu küresel yapı içindeki her toplum, kendi özel tarihsel koşullarıyla şekillenen, ancak gene erkeklerin kadınlardan üstünlüğünü

muhakkak öngören, bu dengesizliği gözetten, farklı, o topluma ait ‘cinsiyet düzenleri’ geliştirir. Aile, okul, devlet, siyaset, ordu, ekonomi, popüler kültür, sokak, din gibi toplumsal yapı içindeki çeşitli kurumlar da aynı temel prensibi gözeterek kendi cinsiyet rejimlerini oluşturur. Bu rejim, erkekleri kadınlardan üstün tutarak, ayrıcalıklı kabul ederek işler. Yazara göre bu mantıkta erkeklikler, tıpkı kadınlıklar gibi, öznenin biyolojik cinsine (eril bedene) bağlı, doğal ve değişmez bir kategori teşkil etmeyip, her eril beden tıpatıp aynı erkek cinsiyet kimliğini üretmemekle beraber her toplumsal yapı içerisinde birbirinden farklı, rekabet eden, birbiri ile çelişen erkeklik öğretileri, anlatıları, modelleri oluşturur. Başka bir ifadeyle, erkeklik sadece tarihsel anlamda belli bir dönemde veya antropolojik anlamda belli bir kültürden diğerine değişiklik göstermez; aksine, bir toplum diğer tüm ayrıştırıcı, hiyerarşik kategorilerde olduğu gibi erkeklikte de çoğul, çeşitli, birbiriyle benzeşmez bir yelpaze meydana getirir. Bu noktada kategorik çokluktan dolayı hegemonik erkekliğin birebir tespit ve tarifini yapmak mümkün değildir (Özbay, 2013, s. 185, 188), çünkü kültürden kültüre ve toplumdaki topluma değişiklik gösteren erkeklikler vardır. Kısaca evrensel bir erkeklik yoktur. Fakat David D. Gilmore’un Erkeklik Yapım (*Manhood in the Making* 1980) kitabında belirttiği gibi evrensel erkeklik olmasa da yarı evrensel bir erkeklikten söz edilebilir. Bu yarı evrensel erkeğin üç temel özelliği vardır; “dölleyen-koruyan-geçindiren adam” (Gilmore’dan aktaran Nagel 2000, s. 65). Bu yarı evrensel erkeğin üç temel özelliği toplumda, baba ve kocada bulunması gereken özellikler olarak da kabul görür. Aile reisliği, namus bekçiliği, iş sahibi olma, eve ekmek getirme gibi rolleri olan babalık ve kocalık, sosyal ilişkilerde anlamı belirleyen, her türlü tavır ve davranış ile kendini kabul ettiren, güç ile ilişkili, yüceltici isimler ile bir özne olma halidir. Çalışmanın bu

bölümünde güç ile eş anlamlı görülen baba ve sevgili/kocaların kadın yıldızların yıldızlık sürecine katkıları incelenecektir.

Özel alanın kamusal alanı ayırımı üzerine kurulu modern çekirdek aile, dış dünyadan izole edilmiş bir yuvadır ve bu yuvanın reisi de babadır. Kadın ve çocuklar, babanın himayesi altında olup, ailenin nerede yaşayacağı, nasıl geçineceği gibi önemli kararları aile adına baba alır. Aile reisi baba, ailenin geçimini sağlayan, hane içi dirlik ve düzenden de sorumlu kişidir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 59). Aile kurma ve onu geçindirme kendiliğinden erkeğe bir iktidar alanı yaratır. Kurulan ailede babalık, erkekliğin oluşmasında önem kazanır. Serpil Sancar'a göre aile babasına otorite kazandıran şey, para kazanmasıdır. Para kazanan baba, toplumda "düzgün adam" olarak kabul görülür. Para kazanan bir erkeğin başka erkeklik ispatlarına ihtiyacı yoktur çünkü para kazanmayı becerebilen erkek, erkekler topluluğunda ve toplumda saygın bir üye olarak görülür. Fakat yine de egemen değerlerin içinde "düzgün bir aile hayatına" sahip olması başarının değişmez koşulu olarak kabul gördüğünden (Sancar, 2011, s. 64, 84-85) o başarının arkasında her zaman için bir kadın aranır.

Fatmagül Berktaş'a göre çalışma yaşamı başta olmak üzere gündelik hayatın bir parçası haline gelen kadın, erkeğin aile içindeki ekonomik iktidarını sarsar. Evin tek ekmek getireni konumunun ortadan kalkması (2010, s. 109) babanın otoritesini sağladığı aile içi birlik ve düzenin bozulması olarak görülür. Kadın yıldızların hayatlarını incelediğimizde annelerin çalışma hayatında olduğu, ekonomik özgürlüklerinin olduğu görülür. Melek Koçyiğit dışında annelerin ekonomik

özgürlüklerinin oluşu¹⁹⁵ ve yıldızların da para kazanmaya erken yaşta başladığı göz önünde bulundurulduğunda iktidarın, erkin göstergesi olan babanın hayatlarında görünmezliğinin bir nedenini de hane içindeki kadınların ekonomik özgürlüğüne bağlamak mümkündür. Babaların daha sonra ölüm veya boşanma yoluyla yıldızların hayatlarından çıkması ve parçalanmış ailelerdeki baba eksikliğiyle eş görülen otorite eksikliğinin aile içinde birçok tahribat yaratacağı korkusuyla yerine yeni bir otorite koymaya çalışılır. Kadın yıldızların hayatlarına baktığımızda ilk olarak bu otoritenin erkekleşen anneler aracılığıyla kurulmaya çalışıldığı görülse de arkasından hayata giren erkek sevgili eksik olan otoritenin yerine geçer. Başka ifadeyle baba eksikliği ile oluşan erkin yeri hayata giren erkek sevgili/koca ile doldurulmaya çalışılır.

Hayatlarına giren erkeklerin gösterdikleri sevgi ve şefkat, kadın yıldızların hayatlarında erk sahibi olmalarını kolaylaştırır. Filiz Akın, Türker İnanoğlu'nun ilgisine karşı koy(a)mama nedenini babasının ondan esirgediği sevgi ve şefkati onda bulması ve ona prenses gibi davranmasına bağlar (Evren, 2010, s. 38).¹⁹⁶ Başka ifadeyle eksik olan baba sevgisini kendinden yaşça büyük bir erkekle giderir. Türkan Şoray da anne ve babasının boşanmadan önce geçimsiz olduklarını, bundan dolayı babasıyla arasında mesafe ve soğukluk olduğunu, baba sevgisi almadığını sık sık dile getirir. Şoray, hem otobiyografisinde hem verdiği röportajlarda sıkça baba sevgisinden yoksun büyüdüğünü, sevgiye aç olduğunu dile getirirken bu eksiklerden dolayı çocukluk yıllarında sessiz, yalnız ve sevgisiz olduğunu vurgular. Yalnızlık hissi ve sevgisizliğe bağlı olarak Şoray, onu hayata hazırlayacak kimsenin olmadığını ifade eder. Kariyerinin ilk yıllarında bu görevi annesi üstlense de annesinin hayatına

¹⁹⁵ Meliha Şoray, fabrika işçisi, Münevver Girik fabrika işçisi ve figürandır. Leman Akın, öğretmendir ancak daha sonra terzi yapar.

¹⁹⁶ Filiz Akın'ın babası başka bir kadın için onları terk etmiştir (Evren, 2010, s. 16).

müdahale biçiminin sert oluşu ve hissedilen baba sevgisi eksikliğini telafi edememesinin onu Rüçhan Adlı'ya yönlendirdiği düşünülür.

Türkan Şoray, Atilla Dorsay'a verdiği röportajda Adlı'ya “kapılmasının” nedenini tıpkı Akın gibi baba özlemi olarak açıklar (Dorsay, 1998, s. 40). Şoray, Adlı ile hem aşkı hem de eksik kalan baba sevgisini yaşar.¹⁹⁷ Şoray, Rüçhan Adlı tıpkı bir baba gibi hayatını kolaylaştırdığından, bu kolaylaştırmanın karşılığında kendisi üzerinde tahakküm kurma hakkını onda gördüğü için bunu bir şekilde meşrulaştırır. Türkan Şoray-Rüçhan Adlı ilişkisinin “itaat ve tahakküm” geriliminden oluştuğu görülür. Şoray yazdığı otobiyografisinde Rüçhan Adlı'nın kendisinin mesleğine, mesleğiyle ilgili kararlarına saygı duyduğunu, karışmadığını, engellemeyip desteklediğini ifade etse de ilişkisini “ itaatle tatlı bir hakimiyete teslim olma” olarak tanımlar. Adlı'nın yanında korunduğunu, himaye edildiğini, sevildiğini ve güvende hissettiğini ifade eder (Şoray, 2012, s. 71). Öte yandan bu tahakküm onu bir hapisanede yalnızlığa mahkûm ettiği için zaman zaman rahatsız olur. İlişkilerinin ilk yıllarında Rüçhan Adlı'nın onu sürekli koruduğu, kolladığı için Türkan Şoray'ın üzerinde bir hakimiyet kurduğunu anlamadığını, bunu ona karşı duyduğu sevgi ve aşka bağladığı düşünülmektedir. Daha sonra kendini Sümbül Sokağın tutsak kadını olarak görmeye başlasa da buna karşı bir direnç göster(e)memiştir. Bu dirençsizliği ve sessizliğinin iki nedeni olduğu düşünülmektedir. İlki tüm kariyerini yöneten ve yönlendiren, ikinci beynini kaybetmek istememesi, ikinci neden de Adlı'ya karşı duyduğu sevgiden dolayı onu kaybetmek istememesidir.

¹⁹⁷ Türkan Şoray, baba sevgisinden yoksunluğunu Adlı dışında, sinema ve seyirci sevgisiyle telafi ettiğini de belirtir (Şoray, 2012, s. 22).

Rüçhan Adlı'nın Türkan Şoray üzerinde kurduğu tahakküm dergilerde Adlı'nın Şoray'a karşı duyduğu aşka, oyuncunun kontrol edilmesi gereken bir hercai olmasına bağlanır. Bu iki farklı çıkarsamanın nedeni Adlı ile dergilerin arasındaki ilişkilerdir. İlişki olumlu yönde iken ikilinin aşkları peri masalı gibi anlatılırken ilişki olumsuzlaşınca çıkar ilişkisi olarak gösterilmiştir. Adlı'nın koyduğu kuralların nedeni zaman zaman aşka bağlı kıskançlık, zaman zaman bir menajerlik stratejisi olarak görülür. Sonuç olarak Şoray-Adlı aşkı magazin basınının temel malzemesi olmuştur.

Hülya Koçyiğit de tıpkı Türkan Şoray gibi kendini sürekli yalnız hissettiği ve hayatındaki erkekte baba sevgi ve şefkati gördüğünü söyler (Usallı-Silan, 2004, s. 395). Ortak arkadaşlarının aracılığıyla tanıştırılan Hülya Koçyiğit ve Selim Soydan ilişkisi, Soydan'ın yapmış olduğu jestler sonucunda evlilikle devam eder. Koçyiğit, teklifi kabul etme nedenini annesinin baskısından kurtulmak ve annesine karşı rüştünü ispat etmek olarak açıklar. Selim Soydan'ın, ona özgürlüğünü verdiğini iddia eder (Ersinan, 2004, s. 49, 52, 110). Bican Usallı-Silan'ın evlendikten sonra Soydan'ın ona engel olup olmadığı sorusunu Hülya Koçyiğit şöyle cevaplar: "Ben kadın olarak Selim'e, insan olarak topluma, oyuncu olarak sinemaya aittim" dese de Soydan'ın kariyerinde bazı engeller yarattığını ifade eder. Soydan sinemayı, kamera önünde başlayıp biten bir alan olarak gördüğünden Koçyiğit'in film öncesi ve sonrasındaki çalışmalara katılmasını engeller (Usallı-Silan, 2004, s. 331). Kadın yıldızların hayatlarındaki erkekleri sadece eş, sevgili olarak değil aynı zamanda baba figürü olarak da görmeleri erkeklerin hayatları üzerinde tahakküm kurmalarını meşru ve hoş görmelerini sağlamıştır. Fatma Girik, diğer kadın yıldızların aksine anne ve babasının çok demokrat olduğunu, ona hiç baskı yapmadığını ve çok fedakâr bir

babası olduğunu söylese de babası ile annesinin aralarının çok iyi olmadığını ifade eder. Anne ve babasının arasındaki yaş farkının Memduh Ün ile kendisi arasındaki yaş farkı kadar olduğunu, babası yaşlandığı için evin ekonomisini annesi ve kendisinin yönettiğini ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 85).

3.1.2.1. Her Başarılı Yıldızın Arkasında Bir Erkek Vardır Miti

Genellikle, kadın yıldızların aktrisliği erkek mevkidaşlarının başarılarına oranla daha kötü şekilde yorumlanır. Örneğin kadın yıldızların oyunculuk yeteneği geleneksel olarak erkek yıldızlarınkinden daha doğal görülmüş ve erkek yıldızların başarıları fiziksel çekicilikleri ve doğal yeteneklerinden çok, çok çalışmalarına ve oyunculuk zanaatinde ustalıklarına bağlanmıştır. Kadın yıldızlarda fiziksel güzellik her zaman daha önemli bir kriter olmuştur ama Virginia Wright Wexman'ın da belirttiği üzere, aktrisin görünüşüne eklediği çaba hiçbir zaman oyunculuk yeteneği olarak değerlendirilmemiştir. Bunun yerine, aktrisler yıldızlığa fiziksel çekicilikleri sebebiyle yükselen ya da cinselliklerini “oyuncu seçim koltuklarında” kullanarak rol kapan pasif güzellik ikonları olarak görülmüştür. Yıldız biyografileri genelde erkeklerin çok çaba göstermelerine odaklanırken kadınlarda ise romantik maceralarına ve şımartılmış sorumsuzluklarına odaklanılır. Kadın yıldızlar ayrıca genelde kariyerleri güçlü erkek yönetmen ya da yapımcılar tarafından başlatılan ve yönetilen “Galatea figürleri”¹⁹⁸ olarak görülürlerken, erkek yıldızlara yönelik böyle bir algı oluşturulmamıştır (Wexman, 1993, 134-136).

Kadın yıldızların özel hayatlarının sürekli ön plana çıkarılması ve yıldızlıklarının magazinsel dedikodulara dayanması sebebiyle profesyonel

¹⁹⁸ Pygmalion hikayesindeki heykele verilen isim.

oyunculukları geri planda kalır (Geraghty 2000, 196–197). Daha önce de söylendiği gibi, kadın yıldızların fiziksel çekiciliklerinin vurgulanması, iyi görünüşleri, moda uygunlukları, makyajları, yaptıkları diyetler ve yoğun egzersiz rutinleri ön plana çıkarılarak kadın oyuncunun yeteneği arka plana atılmasına neden olur. Bu nedenle elde ettikleri tüm başarılarında bir erkek gölgesi aranır.

Film yıldızlığını bir tür “saray yosmalığı” olarak gören Simone de Beauvoir’a göre saray yosmaları benzersizliklerini herkese kabul ettirmeye çalışır. Bu benzersizlik sadece güzellik, sevimlilik veya cinsel çekicilik değil, aynı zamanda kamuoyunun gözüne çarpmadır. Saray yosmalığına verilen değer, genellikle bir erkeğin kendisini arzulamasıyla ortaya çıkmakla beraber bu erkek, ona verdiği değeri bütün dünyaya duyurduğu zaman kadın tanınır hale gelir. Saray yosmasının koruyucusu/erkeğinin üzerindeki etkisini gösteren ve onu yarı soylu kılan şeyler gösteriş ve lüktür. Beauvoir, toplumsal ve ekonomik değişmelerin bu tür yosmaları ortadan kaldırdığını, bu nedenle ihtiraslı bir kadının üne ulaşmak için başka yollar denediğini, saray yosmalığının son örneğinin film yıldızları olduğunu belirtir. Çünkü yazara göre film yıldızları Hollywood’un önem verdiği kocasının veya sevgilisinin yanında tam bir Phryné, İmperia ya da Casque d’Or gibi erkeklerin düşlerini süsleyen kadını canlandırmakta ve bu canlandırma için kendilerine ün ve para verilmektedir. Yazar, saray yosmaları unvanını sadece vücutlarını değil, bütün kişiliklerini işletecek bir sermaye gibi kullananlara verir (de Beauvoir, 2010, s. 215-216)

Saray yosmalığına değer kazandıran şey, ündür, bu nedenle tıpkı Hollywood gibi Yeşilçam da yıldızların önce isimlerini duyurur sonra da bu ismi, ticari bir yatırım olarak kullanır. Simone de Beauvoir’a göre sinema kapıları herkese açık

olmakla beraber çoğunlukla kadın oyuncu/yıldız adayını servetlerine veya ünlerine ortak ederek zaferlerine kavuşturan erkeklerdir. Bu isimler üne kavuşup, yeteneklerini ispat edip, herkes tarafından tanındıktan sonra saray yosmalığından kurtulur fakat yine de ömrünün büyük bir çoğunluğunda halkı ve erkekleri her gün büyülemesi gerekir. Saray yosmasının değer verdiği en önemli şey para değil, başarı ve ona duyulan hayranlığı tanrılaşdırma isteğidir (de Beauvoir, 2010, s. 219, 223). De Beauvoir, saray yosmalığı ve sinema yıldızlarının üç ortak özelliği olduğunu düşünür. İlk özellik, erkeklerin ün ve servetlerini kullanarak amaçlarına ulaşmalarıdır. İkinci özellik bu bireylerin halkın hoşuna gitme gerekliliklerinin oluşudur. Sonucusu da sadece güzellik, sevimlilik veya cinsel çekicilikten oluşan benzersizliğini kamuoyuna kabul ettirmesidir. Simone de Beauvoir'un yıldızlık ve saray yosmalığı arasında kurduğu bağdan yola çıkarak çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasında kadın yıldızların başarılarının arkasında olduğu iddia edilen erkek gücü sorgulanacaktır.¹⁹⁹

Bican Usallı-Sılan'ın dört kadın yıldızla yönelttiği, “arkalarında güçlü erkeklerin oluşunun meslek hayatlarını nasıl etkilediği” sorusunu yıldızlar şu şekilde yanıtlar: Türkan Şoray, Rüçhan Adlı'nın özel hayatında yanlış yapmasını engellediğini, onu dizginlediğini ve ona sinema yapması için yol açtığını kabul etse

¹⁹⁹ Sadece yıldızların değil, dönemin ünlü oyuncularını ve yıldız adaylarının da hayatlarındaki erkeklerin, sinemada yükselişlerini hızlandırdığı önyargısı vardır. Fakat Yeşilçam'da bu durumun tersi hikayeler de vardır: *Yasak Aşk* filmi ile ismi duyulan Nilüfer Aydan, *Seviştikimiz Günler* filmiyle parlak/şöhretli oyuncu olurken Halit Refiğ de “Nilüfer Aydan yönetmeni” olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Aynı zamanda Nilüfer Aydan-Göksel Arsoy ikilisinin filmlerine talep arttıkça Halit Refiğ bu ikilinin yönetmeni haline gelir. Çünkü bu dönemde yıldız oyuncuların yönetmen seçtiği görülür (Kılıç-Hristidis, 2007, s. 116). Nilüfer Aydan-Halit Refiğ evliliği, Refiğ'i, yönetmen olarak yükselişe geçirirken, Aydan'ın oyuncu olarak düşüşüne neden olur. Aydan bu düşüşü yönetmenin/eşinin ona destek olmamasına bağlar. Aydan'a göre Refiğ başka kadın oyunculara ona destek olduğundan daha çok destek olur (Kılıç-Hristidis, 2007, s. 177). Halit Refiğ'in yönetmenlikte yükselişinde katkısı olan bir diğer kadın oyuncu da Belgin Doruk'tur. Yönetmenin Belgin Doruk ile *Evcilik Oyunu* filminden doğan tanışıklığı Refiğ'e *Haremde Dört Kadın* filmi yapabilmek için Birsal Film'in kapısını açar (Türk, 2001, s. 189).

de onu yarattığı iddiasına karşı çıkar (Usallı-Silan, 2004, s. 181). Bican Usallı-Silan'ın sinemada birileri birilerini yaratabilir mi sorusuna Türkan Şoray sadece vesile olur cevabını verir (Usallı-Silan, 2004, s. 163). Şoray, Memduh Ün'ün Fatma Girik'in; Türker İnanoğlu'nun da Filiz Akın'ın sinemada önünü açtığını, Selim Soydan'ın zaten Hülya Koçyiğit'in Hülya Koçyiğit olduktan sonra hayatına girdiğini ifade eder. Şoray, özellikle bu dört erkeğin onları yaratmadığının altını çizer (Evren ve Silan-Usallı, 2012, s. 79). Filiz Akın da arkalarındaki erkek konusunda, film taleplerini işletmecilerin verdiğini, tutulan hikayelere göre yapımcıların belirlediğini bu nedenle arkasındaki erkeğin bunda pek bir etkisinin olmadığını açıklar (Usallı-Silan, 2004, s. 222).

Hülya Koçyiğit de hayatlarındaki erkeklerin bir noktaya -yıldızlığa-gelmelerinde bir katkıları olmadığını düşünmektedir. Türker İnanoğlu'nun Filiz Akın'ı yaratmadığını, sadece takdim ettiğini iddia eder, çünkü bu erkeklerin onların hayatlarına girdikleri zaman zaten sinemada var olduklarını ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 370). Fatma Girik arkalarındaki erkeklerin kendilerini yaratmadığını; ama destek olduklarını, gelen teklifleri iyi değerlendirmelerine yardımcı olduklarını, onları doğru yöne kanalize ettiklerini kabul eder. Girik, Rüçhan Adlı, Selim Soydan, Türker İnanoğlu, Memduh Ün olmadan da Türkan Şoray'ın, Hülya Koçyiğit'in, Filiz Akın'ın ve kendisinin yıldız olacaklarını savunur. Erkeklerin onlara bir dayanak, dedikodu ve sansasyona karşı bir önlem olduklarını, dış dünyanın kötülüklerinden uzakta kalmalarını sağladığını belirtmiştir (Usallı-Silan, 2004, s. 53).

Kadın yıldızların da ifade ettiği gibi hayatlarındaki erkekleri onları bir yıldız olarak yaratmamış, katkı sağlamış olsalar da dönemin sinema dergileri, kadın

yıldızların birlikte oldukları erkeklerin onları yükselttiğini iddia etmiş bu iddialarını normalleştirmek için de yurtdışında bu duruma benzer ilişkilerin olduğunu göstermişlerdir. *Artist* dergisi Elizabeth Taylor'ın yıldızlaşmasında Mike Tood, Micheal Wilding, Richard Burton ile yaptığı evliliklerinin şöhretine katkı sağladığını iddia eder. Dergi, Türkan Şoray-Rüçhan Adlı beraberliğini Taylor'ın ilişkilerine benzeter (Sinema İhtilali, 1966). Sinema dergileri Şoray'ın Adlı'dan önce, "herkese mavi boncuk dağıttığını" iddia eder. Mavi boncuk dağıtma olarak kastedilen şey, bir kadının dişiliğini kullanarak yükselmesidir. Yapılan görüşmelerde bu konu ile ilgili isminin verilmesini istemeyen B ve D kişileri de Şoray'ın sette ve set dışında erkekler üzerinde dişiliğini kullandığını ifade etmişlerdir. Bu iddiaların temelinde rol almanın yönetmenin yatak odasından geçme miti olduğu düşünülmektedir. Başka ifadeyle bir kadının başarılı olmasında bir erkek gücünün aranmasının Yeşilçam'da bir gelenek haline geldiğini söyleyebiliriz.

Görüşme yaptığımız bu konu ile ilgili görüşlerinde isminin kullanılmasını istemeyen C kişisi, Türkan Şoray'ın Rüçhan Adlı'dan önce kötü koktuğunu, kokudan yanına yaklaşamadığını ifade etmiştir. Atilla Dorsay'a göre Adlı, Şoray'a burun ve diş estetiği yaptırmış, hatta gülümsemesini değiştirmiş, ünlü terzilerle tanıştırap, "zevкли giyinmeyi" ve makyaj yapmayı, zarafeti öğretmiştir (Dorsay, 1998, s. 44, 46). Yeşilçam dönemine şahit olmuş birçok erkek Türkan Şoray'ı var edenin Rüçhan Adlı olduğunu abartılı bir şekilde anlatmış, başarılı kadının arkasında ve yanında bir erkek olmadan var olamayacağı iddiaları sürdürülmüştür.

Türkan Şoray'ın yıldızlığında beraber olduğu erkeklerin değil; beraber çalıştığı erkek oyuncuların, yönetmen, yapımcı ve senaristlerin etkili olduğu

düşünülmektedir. Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ı (1962) ve bu filmlerde dönemin erkek yıldızı Ayhan Işık²⁰⁰ ile beraber oynaması ve Safa Önal'ın senaryolarını yazdığı filmlerin (*Vesikalı Yarım*, *Buğulu Gözler*) Şoray'ın yıldızlığına katkı sağladığı ileri sürülmektedir. Oyuncunun beraber çalıştığı yönetmenlerin yıldızlığına katkıları ilk yıllarda güzelliğini vurgulayacak kadrajlar oluşturmaları iken sonraki yıllarda oyunculuğunu ortaya koyduğu sahneleri çekmeleridir. Türkan Şoray'ın *Ülkü Erakalın*'ı tercih etmesiyle Erakalın "Türkanlı filmlerin" yönetmeni olarak anılır. Yönetmen, Şoray'ın gözleri ve dudaklarını ön plana çıkarmak için farklı objektifler kullanır (Özgüç, 1974, s. 64). Şoray, Hulki Saner'den, gözlerle ifade etmenin önemini, Ömer Lütfi Akad'dan²⁰¹ da gözlerini kullanmayı öğrenir (Dorsay, 1998, s. 67, Şoray, 2012, s. 88).

Dönemin sinema dergilerinde Şoray'ın iş ilişkileri ve başarılarının altında yine dışılığı aranmıştır²⁰². Türkan Şoray'ın kuralları ve yürüttüğü fiyat politikası yüzünden dönemin birçok prodüktöründen tepki almasına rağmen sonuçta dediğini

²⁰⁰ Kadın yıldızlara verilen erkek desteği tek taraflı değildir. Çünkü kadın yıldızlar da birçok erkek oyuncunun yıldızlaşmasında önemli rol oynar. Kartal Tibet, Ediz Hun ve Kadir İnanır gibi birçok erkek oyuncunun kadın yıldızların hakimiyetinin olduğu bir dönemde sinemaya girdiklerinden ünlenip, yıldızlık süreçlerinin başlamasında sinema partneri olarak gösterilen kadın yıldızların etkileri görülür. Hülya Koçyiğit, *Yiğit Yaralı Olur* (Ertem Göreç, 1966) filmiyle Yılmaz Güney'in "şehirlileşmesine" aracı olduğunu iddia eder. Koçyiğit'e göre bu filmde önce Güney'in filmlerinin Anadolu'da ve ikinci sınıf sinemalarda, onlarınkiler –salon filmleri yıldızlarının– ise büyük kentlerde ve birinci sınıf sinemalarda gösterilirdi. Kendisinin büyük salonlara hitap eden bir oyuncu olduğundan Güney ile yaptığı filmlerin büyük şehirlerde büyük salonlarda gösterilmesiyle Güney'in büyük şehir insanının kafasındaki imajının değişmesine yardımcı olduğuna inanır (Ersinan, 2004, s. 143). Başka ifadeyle Yılmaz Güney'in onunla birlikte sinemada sınıf atladığını düşünür.

²⁰¹ Ömer Lütfi Akad ilk kez *Ana* (Ömer Lütfi Akad, 1967) filminde Türkan Şoray ile birlikte çalışır. Akad, Şoray ismini ilk duyduğunda aklına "sulu gözlü bir melodram" geldiğini, kendisinin bundan kaçındığını ifade eder (Akad, 2001, s. 468).

²⁰² Türkan Şoray'ın kadın oluşunu, dışılığını avantaja çevirdiği iddialarının gölgede bıraktığı şey, kadın oluşundan dolayı sinemada olumsuzluklarla da karşılaşmış olmasıdır. Özellikle *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972) filminin hazırlığında bir kadın olarak yönetmenlik yapacağı sinemada birçok kişi tarafından tepkiyle karşılanır. Filminin yönetmen asistanlığı önce Zeki Ökten'e teklif edilir fakat Ökten "yıllarını sinemaya vermiş bir kişi olarak bir sinema oyuncusuna asistanlık yapamayacağım" diyerek; filmdeki İbrahim rolü için teklifte bulunulan Fikret Hakan da "ben rejisörlük yapmış, yirmi yıllık sinema ve tiyatro oyuncusuyum Türkan Şoray'ın emrinde çalışmam" diyerek reddederler (Dorsay, 1998, s. 92).

yaptırmasının nedenini dergiler, prodüktörlerin Şoray'ın “cazibesine” karşı koyamamalarına bağlar. Dergilerde Türkan Şoray'ın en iyi görüntü veren oyuncu olması, dişiliği, şöhreti ve rakipsizliğiyle bir saltanat kurduğu iddia edilir. Yeşilçam'da kadın oyuncuların saltanatının çoğunlukla büyük şirketlerde geçerli olduğu, saltanatı en sağlam olan oyuncunun da Türkan Şoray olduğu kabul edilir. Şoray elindeki bu saltanatı senaryo ve yönetmen seçiminde, afişte ismini en tepede yazdırmada ve öne sürdüğü tüm şartları kabul ettirmede kullanır. Agâh Özgüç, erkek oyuncuları, onu gölgede bırakmayanlar arasından seçtiğini, kurallarına uymayan birçok yeni oyuncuyu devre dışı bıraktığını ileri sürer (Özgüç, 1965).

Hülya Koçyiğit'i de tıpkı Türkan Şoray gibi sinema sektöründe destekleyen yapımcı, yönetmenler olmuştur. Hülya Koçyiğit'i Metin Erksan'dan önce Memduh Ün keşfeder. Yönetmen Göksel Arsoy'a partner arandığı dönemde Ün, tiyatrodaki başarılarını duyduğu Koçyiğit ile tanışmaya gider fakat oyuncuyu ilk gördüğü anda “daha genç kız bile değilsin” diyerek Arsoy'a partner aramaya devam eder (Ersinan, 2004, s. 41). Yeteneğine karşın dış görünüşü çocuğu anımsattığı için Koçyiğit partnerliğe uygun bulunmaz.²⁰³ Oyuncu daha sonra *Susuz Yaz* filminde oynar ve perdedeki yükselişi başlar. Koçyiğit'i, sinemadaki ilk yıllarında Erman ve Saner Film destekler. Bu desteğin arkasında Türkan Şoray'ın karşısına Hülya Koçyiğit'i çıkarma fikri olduğu düşünülmektedir. Hülya Koçyiğit, Yeşilçam döneminde yapımcıların onlara gönderdiği senaryolar içinden seçimler yaptıklarını söyler. Ona bu seçim hakkının verilmesini yıldızı parlatma çabası olarak görür (Usallı-Silan, 2004, s. 370). Orhan Aksoy ve Ömer Lütfi Akad'ın Hülya Koçyiğit'in yıldızlaşmasında büyük önemi vardır. *Hıçkırık*, *Kezban*, *Samanyolu*, *Severek Ayrılalım* gibi gişe başarısı elde

²⁰³ Bu arayış sonucunda Filiz Akın keşfedilir.

ettiği birçok filmin yönetmeni Aksoy'dur. Akad da *Gökçeçiçek*, *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* gibi Koçyiğit'in iyi oyunculuğunun tescillendiği filmlerin yönetmenidir. Hülya Koçyiğit'i de tıpkı Türkan Şoray gibi sinema sektöründe destekleyen yapımcı, yönetmenlerin desteğinin arkasında Şoray'da olduğu gibi dişilik aranmamıştır. Bunda Koçyiğit için oluşturulan aseksüel imajının ve evli oluşunun etkisinin olduğu düşünülmektedir. Evli olmasına rağmen Hülya Koçyiğit'in sevilen bir yıldız olmasını Selim Soydan şöyle açıklar: "Türk insanı aile yaşamına çok özen gösterir ve ailesi olan insanlara saygı duyar. İşte Hülya'nın şöhretini yitirmemesindeki temel gerekçe budur" (Ersinan, 2004, s. 214).

Fatma Girik ise kariyerin ilk iki yılında (1958-1959) ikinci sınıf filmlerde oynar. Memduh Ün'ün *Murada Ereceğiz* (1958) filminde oynadıktan sonra yönetmenin diğer filmlerinde de rol alır ve altmışlarda Memduh Ün'ün desteğiyle birinci sınıf filmlerde oynamaya başlar. Yönetmenliğini Ün'ün yaptığı, Ayhan Işık ile oynadığı *Ölüm Peşimizde* (1960) filminden sonra artık aranan bir oyuncu haline gelir. Daha sonra oynadığı *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman F. Seden, 1961) ve *Avare Mustafa* (Memduh Ün, 1961) filmleriyle yıldızlığa geçer. Memduh Ün, Fatma Girik'in yıldızlaşmasında hem kendinin hem de Kemal Film'in katkısı olduğunu ifade eder. Ün, gelen senaryoları okuyup, onu doğru projelere yönlendirir. Ün, Girik'in senaryoları okumadığını onun yerine kendisinin okuduğunu ifade eder. Yönetmen, oyuncunun yükselişine sadece hangi filmde oynaması gerektiğini söyleyerek katkı sağladığını ifade eder. Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı filmlerdeki senaryoların Girik'in hayatıyla benzerlik göstermesi, yönetmenin senaryoları oyuncuya göre ayarladığı düşüncesini akıllara getirmektedir. Girik'in dönemin diğer yıldızlarının aksine filmlerde yeri geldiğinde soyunup öpüşmesinde

hem Memduh Ün'ün katkısı olduğu, yani o oyna dediği için oynadığı hem de rolün inandırıcılığı-gerçekçiliği doğrultusunda rolün hakkını vermek için bunu yaptığı düşünülür (Evren, 2007, s. 8, 35-36, 39-40, 233). Sinema dergilerine göre de Girik'in çalışma saatlerinden, ücretine, çalışacağı şirketlere, birlikte oynayacağı oyuncudan, yönetmene hatta ne kadar yemek yemesi gerektiğine kadar her şeyi ile ilgilenen kişi, Memduh Ün'dür. Girik'in de diğer kadın yıldızlar gibi Ayhan Işık ile birlikte oynadığı filmleri, ismini duyurmasına katkı sağlamıştır. Filiz Akın, *Kadın Berberi* (Türker İnanoğlu, 1964) filmi teklifi geldiğinde *Artist* dergisi mensuplarının Ayhan Işık ile başrolde oynamasının önemli olduğunu söylemesi üzerine teklifi kabul ettiğini ifade eder (Evren, 2010, s. 36). Çünkü dergi, erkek yıldız ile başrolde oynamanın yıldızlığa giden önemli bir adım olduğunun bilincindedir. Dört kadın yıldız da kariyerlerinin ilk yıllarında Ayhan Işık ile beraber oynamıştır.

Filiz Akın'ın da Fatma Girik gibi kariyer planlamasında beraber olduğu erkeğin etkileri görülür. 1964-66 yılları arasında oynadığı filmlerin yarısı Erler Film bünyesinde çekilir. Türker İnanoğlu, hayatına girmeden önce Filiz Akın'ın yıldızlaştığı bilinmektedir. Akın, Bican Usallı-Silan'a verdiği röportajda Türker İnanoğlu'nun bir yıldız yaratma peşinde olmadığını belirtir (Usallı-Silan, 2004, s. 222). Oyuncunun Türker İnanoğlu'ndan boşandıktan sonra iş birlikteliklerinin devam edeceği öngörülse de Bican Usallı-Silan'a verdiği röportajda İnanoğlu'ndan boşandıktan sonra olumsuz bir durumla –dışlanma, işsiz kalma, işsiz bırakılma- karşılaşmamak için, başka ifadeyle eski ilişkisine bağımlı kalmamak, ayaklarının üzerinde durabilmek için sahneye çıkıp (Usallı-Silan, 2004, s. 276) sinemayı bıraktığını söyler. Sinemayı bıraksa da yıldızlığı devam eder.

Sonuç olarak dört yıldızın hayatlarındaki erkeklerle sinemaya girdikten sonra tanışmaları, bu erkeklerin onları yıldızlaştırmadıkları anlaşılır. Filiz Akın, *Artist* dergisinin desteğiyle, Hülya Koçyiğit *Ses* dergisi ve ödüllü film *Susuz Yaz*'da oynamasıyla, Türkan Şoray, halkın filmlerini sürekli talpe etmesiyle, Fatma Girik de figüranlıktan başlayıp onu A sınıfı oyunculuga yükselten filmlerde oynamasıyla yıldızlaşırlar. Başka ifadeyle bu dört kadın yıldızı hayatlarındaki erkekler onları yıldızlaştırmamıştır çünkü onlar hayatlarına girdiklerinde zaten yıldızlardı. Fakat tartışılmaz olan şey erkeklerin yıldızlıklarını destekleyip, sabitlemelerinde onları doğru yöne yönlendirmiş olmalarıdır.

3.1.3. Kenar Mahalleden Köşklere: Yıldızlık Bir Başarı Hikâyesidir

Yıldızlık, yıldızca yaşama şeklinin görüntüsüdür. Görüntünün büyük parçası, yaşam tarzının genelleştirilmesine hükmedilmiş perde arkasındaki yıldızın özel kişiliği ve hayatı ile ilgili bilgi ve olaylardır. Yıldızın her gününü muhteşem geçirdiği gibi sahip olduğu özelliklerin Amerikan/Batı değerlerinin bir birleşimi olarak görülmesi seyircinin gözünde kendi yaşam tarzı ve yıldızların hayatı arasında bir çatışma yaşatmaz. Çünkü genel yıldızlık imajı, başarı, sıradanlık ve tüketim temaları etrafında örgütlenen Amerikan rüyasının bir versiyonuymuş gibi görülür (Dyer, 1999, s. 35). Başka ifadeyle okur-seyircinin gözünde yıldızlar, Amerikanlığın vücut bulmuş hali, Amerikan rüyasını gerçekleştiren kişiler olarak görüldüklerinden, birer başarı hikâyesi olarak algırlarlar.

Yetenek avcılarınca keşfedildikten sonra stüdyoların büyük kampanyalarıyla yaratılan yıldızlar Adorno ve Horkheimer'a göre bağımlı orta sınıfın ideal tipleridir. Örneğin seyirci, bir filmde bir yıldız adayının canlandığı sekreteri gerçek

sekreterden farklı olarak, bir gün gösterişli gece kıyafeti içinde göreceğini bilir. Çünkü perdede gördükleri, kazanma olasılığının her birey için eşit ama oldukça küçük olan piyango ödülünü kazanan kişilerdir. Bu eşitlik duygusundan dolayı kazananın sevincine/yıldızlığına ortak olunur ve onunla özdeşleşilir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 194). Özdeşleşme bir sevgi türüdür, ötekiler olarak onlara yakınlaşma arzusu içerir. “Onlar gibi olmak elbette ki en başta onlar olmamayı gerektirir”. Çünkü özdeşleşme özne ile nesnesi arasında bir ayırım oluşturduğu gibi bu ayırımı ortadan kaldırmayı amaçlar. Sevilen birinin yerini almak gelecekseldir. Sevdiğin kişinin yerinde olma, onunla özdeşleşme, o olma arzusudur. Yani özdeşleşme kişinin henüz olmadığı bir yere geçme arzusudur. Özdeşleşme benzer olmaktansa benzerlik yaratmayı içerir (Ahmed, 2014, s. 159). Bu bağlamda yıldızları sevmeye, onlarla özdeşleşmeye, onların hayranları olmada bu sevgi türü yatar. Bu sevginin temelinde de onlar gibi olmasa da onlara benzeyebilme arzusu vardır.

Türkiye’de Yeşilçam dönemindeki kadın yıldızlar ile ilgili haberlere baktığımızda haberlerin altmışlardaki kısa yoldan bolluk, bereket, zenginliğe kavuşma hayalini yansıttıkları görülür. Bu, aynı zamanda yıldızlığın da kavuşulacak bir hayal olarak okunmasıdır. Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasının dört kadın yıldızının sinema dergilerinde, biyografi ve otobiyografilerinde hayat öykülerinin nasıl oluşturulduğu ve bu yıldızlık hikâyeleri üzerinden seyircilere verilmeye çalışılan mesajlar incelenecektir.

Basın birçok yazı ve haberlerinde okuyucularına yıldızın kamusal ve özel kişiliğini inşa ederek yıldızın perdede olan ve perdede olmayan profilini çizer

(McDonald, 2000, s. 1). Stüdyo sistemi günlerinde, bir oyuncunun hayatı, tanıtımına uygun biçimde neredeyse bütünüyle yeniden yaratılır. Gerçek doğum yerleri değiştirilip, yeni isim verilir. Stüdyo, oyuncuların hayatlarını neredeyse bütünüyle kontrol etme, hangi filmlerde görünebilecekleri ya da görünmeleri gerektiğine karar verme yetkisine sahiptir. Stüdyolar son derece özenli bir biçimde hazırlanmış biyografik bilgileri basına dağıtıp, prömiyerlerde gösteriler hazırlayıp, söyleyişler ayarlar. Bütün bunlar mevcut bir yıldızın - ister tehlikeli, güzel bir genç kız olsun, isterse güler yüzlü bir erkek olsun- imgesini güçlendirmek amacıyla yapılmıştır. Çünkü belki de en güçlü oyunculuk, yıldızların kendilerini oynamalarıdır (Butler, 1998, s. 110). Yeşilçam dönemindeki kadın oyuncuların biyografileri bir stüdyo veya ajansın yönlendirmesiyle oluşturulmamıştır. Bunun nedeni Yeşilçam dönemindeki kadın yıldızlar ile ilgili gündem oluşturma gibi profesyonel hayatlarıyla ilgili tanıtım çalışmalarının profesyonellerce değil, çevrelerinde onlarla duygusal bağı olan kişiler tarafından hazırlanmasıdır.

Dönemin sinema dergilerine baktığımızda kadın yıldızların hayat öykülerinin anlatıldığı hikayelerdeki ortak nokta, tesadüftür. Dönemin kadın oyuncularının “tesadüfi”, tam olarak bilinmeyen bir güç ile yıldızlaştıkları anlatılmıştır. Örneğin Türkan Şoray ile ilgili çıkan haberlerin bir kısmında Beyoğlu’nda fotoğraf çektirmek için gittiği Gör Çek stüdyosunda Türker İnanoğlu ile tanışmasıyla keşfedildiği, bir kısmında da oyuncu arkadaşı Emel Yıldız ile gittiği *Köyde Bir Kız Sevdim* filminin setinde filmin yönetmeni Türker İnanoğlu’nun Emel Yıldız yerine başrolü Şoray’a oynatmasıyla sinemaya adım attığı yazılırken bazı haberlerde de Şoray’ı Zeki Can’ın keşfettiği yazılır. Şoray ile ilgili haberlerde keşfeden “erkeğin” kim olduğuyla ilgili belirsizlik, onu yıldızlaştıran kişide netleşir, haberlerde Türkan Şoray’ı yıldızlaştıran

kişinin Rüçhan Adlı olduğu sıkça vurgulanır. Adlı ile ilgili netliğin nedeni Adlı'nın Şoray'ın hem sevgilisi hem de -nasıl bir profesyonel ilişki içerisinde oldukları tam belli olmasa da- menajeri olmasıdır.

Dergilerde Fatma Girik'in de keşfedilme hikâyesinde benzer bir belirsizlik vardır. Bazı haberlerde babasının arkadaşı kameraman Fahrettin Danışman'ın “kızınız çok güzel niçin filmde oynatmıyorsunuz” önerisiyle, bazı haberlerde mahallelerde filmlere figüranlık yapmak için insan toplayan Sezai'nin²⁰⁴ onu seçmesiyle sinemaya başladığı aktarılmıştır. Haberlerde Girik'in hikayesi ile ilgili net olan şey, onu yıldızlaştıran kişinin hayatındaki erkeğin başka ifadeyle yönetmen Memduh Ün'ün olduğudur. Ün, Girik'in sinemadaki yönünü çizen kişi olarak sunulur. Fatma Girik ve Türkan Şoray dışındaki Yeşilçam dönemindeki diğer kadın oyuncuların da sinemada oyuncu ve yıldızlık süreçleri benzer şekilde anlatılır. Haberlerin ortak noktası, kadın oyunculara sinemaya geçme teklif/teşviğinin sinemada çalışan erkeklerden gelmesi, yıldızlaşmalarında da hayatlarındaki erkeklerin önemli bir rolü olmasıdır. Kısaca Türk sinemasında kadın yıldızların yıldızlık süreçlerinde hayatlarındaki erkeklerin rolü sürekli ön plana çıkarılmıştır

Yıldızlar altın gibi lüks sayılan ürünlerdir. Altın gibi yıldız da baş döndürücü şekilde insanların ilgisini çeken ve onların tutkularını yönelttikleri mistik güçlerdir. Yıldızlar da altın gibi araştırılarak bulunan bir malzemedir. Yıldız hem altın gibi nadir hem de ekmek gibi sıradandır (Maltby, 2006, s. 139-141). Türk sinemasında Yeşilçam dönemindeki kadın yıldızların keşfedilme süreçleri tesadüflerle başlasa da yıldızlık süreçlerinin araştırılarak, ortaya çıkartılarak, parlatılarak devam ettirildiği görülür. Yıldızların yıldızlık öncesi hayatlarındaki sıradanlık, yıldızlaştıktan sonra

²⁰⁴ Haberde filmlere figüran bulan Sezai'nin soyadı yazılmamıştır.

olağanüstüleşmiştir. Başka ifadeyle Yeşilçam dönemindeki yıldızlık sıradanlıktan olağanüstülüğe doğru yükselişin birer temsilidir. Sinema dergilerinde kadın yıldızların sinemadan önceki hayatlarında -Çolpan İlhan, Selma Güneri ve Filiz Akin dışındakiler- yoksul olduklarının altı çizilirken, sinemaya geçtikleri andan itibaren lüks hayata kavuştukları vurgulanmıştır.

Richard Dyer'a göre yıldızların yaşam şekli Hollywood harikasındaki bir ögedir. Bu yaşam şeklinin tekrarlayan özelliği havuzlu büyük evler, pahalı kostümler, partiler, lüks arabalardır. Çünkü tüketim toplumdaki herkes için yıldızlar, tüketim modelleri haline gelirler (Dyer, 1999, s. 38-39). Yıldızlar sadece film satışının bir ögesi değil, tamamen tüketiciliğin vücut bulmuş halidir. Seyirciler, takip ettikleri yıldızların kıyafetlerini, saçlarını, makyajlarını taklit ederler. Bu yüzden aldıkları sadece bir sinema bileti değildir, filmde izlediği ve daha sonra basında gördüğü yıldızın görüntüsündeki her şeyi başka ifadeyle yıldızı satın alır.

Başka bir ünlü sanatçıyla beraber...
Yatak Odasına Girilmez...
 Fatma Girik'in yeni katında ta...
Az Raslanır Çisten...
 300 Bin Lira...



İPTE MEŞHUR YATAĞI — Fatma Girik gece hayatını pek sevmeyen ama, güzel garlere daima düşkünlüğü büyük bir zevk içinde döşemiştir. İşte Yatak odası dillere destan...
Fatma Girik'in dillere destan yatak odası...
 İri renkli gözleri, dolgun göğüsleri ve büyük bir azimle elde edilen ideal ve mükemmel vücudu yansır, rahat oyun kabiliyeti ile bugün çarınlar, sevilen bir çizili olarak Fatma Girik dikkatli çeker. Gece hayatını sevmeyen, gemezdi. Giyime yeni yeni merak aldı



Nesli Yastır 7-
Bir Damal 1-

Görsel-110: Perde, Yıl: 1966, Sayı: 50

Zenginlik, özgürlük ve bireycilik tüketiciliğin temel simgeleri olmalarından dolayı yıldız sistemi başladığından beri yıldızlar, bu değerleri desteklemede önemli rol oynamaktadırlar. Yıldızların zengin yaşam tarzları tüketim ekonomisini örneklemektedir. Hem yıldızlık hem tüketicilik ikisi de fantezi ve arzunun elementleridir. Tüketicilik, hayalperestliktir, temel ihtiyaçların ötesinde yaşamın fantezilerini destekler (McDonald, 2000, s. 32). Yıldızların yıldızlaşım sınıf atlama, toplumda başarı simgesi olarak görülür. Bu başarı sadece ekonomide değil sosyal hareketlilikte olduğu için aynı zamanda bir sınıf atlama öyküsüdür. Yıldızların çoğunun yoksulluktan gelip daha sonra zenginliğe kavuştuğu hikâyelerde okur-seyircinin hem yıldız hem de beraberinde zengin olma arzusu tetiklenir. Bu nedenle dönemin artist/yıldız yarışmalarında da yıldızlıkla beraber gelecek olan lüks yaşam ve zenginliğin altı sıkça çizildiğinden yarışmalara oldukça yüksek bir katılım olmuştur. “Hülya Koçyiğit 75.000 liralık gardobunu ilk defa Ses mecmuasına açtı”, “Artistler ve Evleri”, “Artistlerimiz ne kazanırlar nasıl harcarlar”, “Yıldızlar ve otomobilleri” gibi haberlerle yıldızlık ve zenginlik arasında bağlantı kurulur. Fatma Girik’in sinema dergilerinde yayınlanan sinemaya giriş hikayesine baktığımızda Girik’in ilk olarak filmlerde figüranlık²⁰⁵ yaptığı, şişman olduğu için yönetmenlerin onu beğenmediği, yirmi beş filmde figüranlık yaptıktan sonra bir şirket sahibinin “hiç bir filmde oynamamış bir kız” talebi üzerine Fahrettin Danışman’ın oyuncuyu tavsiye edip, *Leke* filminde oynamasıyla tanınan bir oyuncu haline geldiği anlatılır. Oyuncunun şöhrete, Ayhan Işık ile oynadığı *Ölüm Peşimizde* filmiyle kavuştuğu

²⁰⁵ Sinema dergilerinde Fatma Girik’in figüranlık yaptığı ilk filmle ilgili farklı bilgilere rastlanılmıştır. Bazı kaynaklarda *Günahkar Baba* (Memduh Ün, 1955), bazılarında *Beş Hasta Var* (Atif Yılmaz, 1956) bazılarında da *Bir Şoförün Gizli Defteri* (Atif Yılmaz, 1958) filmi Girik’in figüranlık yaptığı ilk filmler olarak gösterilmiştir. Oyuncu ile ilgili yapılan araştırmada ilk olarak Memduh Ün’ün yönetmenliğini yaptığı Muhterem Nur’un başrollerinde oynadığı filmde figüranlık yaptığı bilgilerine ulaşıldığından *Günahkar Baba* filminin Fatma Girik’in sinemada yer aldığı ilk film olduğunu söylemek mümkündür.

iddia edilir. Fatma Girik, ilk başrolünde aldığı parayı annesine verip, annesinden onun için sadece muz ve mavi bir bluz almasını ister (Usallı-Silan, 2004, s. 45). Yıldızlık statüsüne ulaştığında mobilya, ev ve araba alır. Çünkü artık bir yıldızdır ve lüks yaşamayı, hakkı olarak görür.

Burçak Evren'e göre "Yeşilçam'da bir yıldızın doğması biraz şans, biraz keşif, birazın ötesinde kusursuz sayılabilecek bir güzelliğe, daha ilk görüşte herkesi egzotik bitkiler örneği yaprakları arasına alıp etkileyecek çekicilikle sıcaklığın oluşturduğu o betimlemesi güç, kimi zamanda olanaksız gize bağlıdır" (Evren, 2010, s. 26). Tıpkı Türkan Şoray'ın sinemaya giriş hikayesi gibi. Türkan Şoray, gittiği *Ateşten Damla* (Memduh Ün-1960) filminin setinde ilgi görüp, beğenildiğini fakat ona karşı sarf edilen sözlerden utanıp eve gittiğini anlatır. Daha sonra komşusu Emel Yıldız'ın²⁰⁶ oynadığı filmin setine gidip, ilk film teklifini alır. Şoray, gelen teklif ile yaşam standardının değişeceğini farkındadır. Gelen teklif kabul edilir ve ilk olarak *Köyden Bir Kız Sevdim* filminde oynar. Oyuncu, sette bütün gözlerin onun üzerinde olmasından tedirgin olduğunu fakat daha sonra üzerindeki bakışların nedenini anladığını söyler: Settekilerin yüzündeki ışığa baktığını anlar. Şoray ilk filminden sonra ona yönelen beğeni dolu bakışların hoşuna gittiğini ve şöhret olmayı hayal ettiğini ifade eder (Şoray, 2012, s. 11-12, 15). İlk filminde kazandığı 500 lira ile birlikte çok para kazanma ve şöhretli olma arzusu ve hırsıyla dolduğunu söyler.

²⁰⁶ Türkan Şoray, Emel Yıldız'ı anlatırken anlattığı ilk şey naylon çorap giydiği, süslenip makyaj yaptığıdır (Yaraman, Beyazyürek ve Ergur, 2009, s. 31). Şoray'ın hem yazdığı otobiyografisinden hem de sinemadaki ilk yıllarını anlattığı yazılardan Yıldız'ın bu haline hayran olduğu, güzelliği ve bakımlı oluşundan dolayı onu kendine rol model olarak seçtiği anlaşılır. Şoray'a göre Emel Yıldız, o dönemin şöhretli sinema oyuncularından biridir (Şoray, 2012, s. 10). Yıldız'ın oynayacağı *Köyden Bir Kız Sevdim* film setine gidip, rolün ona teklif edilmesiyle hayran olduğu kişi aynı zamanda hayatını değiştirir. Türkan Şoray, Emel Yıldız'ın filmdeki rolü kendisine teklif edildiğinde, "olmaz...arkadaşıma yapamam bu kötülüğü, ayıp olur, yüzüne bakamam" dediğini ifade etse de alacağı para ve kazanacağı şöhretin oyuncu olması karşısında verilen tüm tepkileri unuttuğunu ifade eder (Türkan Şoray: Sinemadaki İlk Günleri, 1971, Poyraz, 1971).

Fakat ilk filminden sonra kimse bir daha onu aramamıştır. Daha sonra Nevzat Pesen'in başrolünü Sunay Uslu'nun oynadığı *Aşk Rüzgarları* filminde ikinci rol teklifi gelir. Seyircinin onun lehine tezahüratı ve “sinemacıların Nevzat Pesen'e “sende akıl yok mu hiç? Türkan dururken Sunay'a başrol verilir mi” eleştirisiyle üçüncü film *Utanmaz Adam*'da Pesen bu sefer Şoray'a başrol verir.

Agâh Özgüç'e göre Türkan Şoray, sinemaya ilk adım attığında makyaj yapmasını, oturup kalkmasını bilmeyen, balıketinde “kenar mahalle kızlarından biridir” fakat sinema, tüm çirkinlikleri zamanla güzelleştirme, biçimlendirme aracı olduğundan Şoray'a da yeni bir biçim verir (Özgüç, 1974, s. 53). Özgüç'ün ifade ettiği gibi sinemayla değil, sinemanın içindekileri görerek, gözlemleyerek, denemeyanılma yöntemiyle öğrenirler. Dergilerde yıldızların sinema ile sadece para kazanmadıkları, aynı zamanda güzelleştikleri ve genel kültürlerinin de arttığı anlatılır. Bu anlatıda kadın yıldızların kenar mahallelerden geldiklerinin sık sık altı çizilir.

Türkan Şoray, sinemadaki ilk yıllarında kendini kabul ettirmede zorlansa da kendisinin de ifade ettiği gibi çok kısa süre içinde kendini hem Türk sinemasına hem de Şişli sosyetesine kabul ettirir. Şoray, 1965 yılında *Perde* dergisinin otuz beşinci sayısında verdiği röportajda Çarşamba'dan Şişli'ye taşındığı zaman sosyete muhitinin kendisine dudak büktüğünü ama sinemada yerini sağlamlaştırıp, para kazanınca kendisini ona dudak büken Şişli sosyetesine kabul ettirdiğini ifade eder. Özgüç'ün ifadesiyle “kenar mahalle kızı” artık sosyetedir. Tıpkı perdede defalarca canlandırdığı *pygmalion* hikayesi gibi. Sinema dergilerinde Fatma Girik ve Türkan Şoray'ın sinemadan önceki hayatlarıyla ilgili yapılan haberlerde, şişman, görgüsüz

ve fakir oldukları, daha önce yaşadıkları mahallelerin isimleriyle vurgulanıp, özellikle bu iki oyuncunun birer *pygmalion* oldukları gösterilir.

Yeşilçam döneminde *pygmalion* uyarlaması birçok film çekilir. Köyden gelen bakımsız, görgüsüz genç kız, şehirli erkek için güzelleşir ve modernleşir. Şehirli erkek bu modern ve güzel kadına âşık olduğunda, modern ve güzel halini kıskanan kadın, erkeğin onun ilk, köylü ve geleneksel halini sevmesini ister ki zaten filmin sonunda da erkek, tercihini geleneksel kadından yana kullanır. Bu filmlerde Gülsüm Depeli'nin de ifade ettiği gibi çoğunlukla Batı ile gerilimli bir temas kurulur, hem Batılılık olarak kavranan bir modernliğin, hem de Doğu'nun gelenek ve değerlerinin bütünleştiği, ulusal kimliğe uygunlaştırılan ahlaksallaştırılmış, “bir ideal kadın” imgesi üretilir (Depeli, 2016, s. 125). Kadın yıldızların yıldızlık süreçleri birer *pygmalion* hikâyesidir. Her hikayede kenar mahallede yaşayan fakir kızın, sinemaya girişiyle birlikte değişen, güzelleşen hayatı görülür.

Francesco Alberoni'ye göre yıldız toplumun ilgi odağıdır, özel bir sınıfın parçası olarak görüldüğü için onları kıskanma söz konusu değildir (Alberoni, 2007, s. 65). Onları kıskanma yerine onlara hayran olunur. Seçil Büker ve Canan Uluyağcı, yıldızların başka bir sınıfa, ayrıcalıklı bir konuma sahip olduklarını, sınıf atlamanın bir kanıtı olduklarını düşünürler. Yükselme/sınıf atlama yıldızlığın özelliklerinden biridir. Bu yükselmeden dolayı övünülme ve hayran olunmayı hak etmişlerdir. Haklarında çıkan dedikoduların da ilk konusu bu yükselme/sınıf atlama öyküsü ile ilgilidir (Büker ve Uluyağcı, 1993, s. 40).

Dergilerde kadın yıldızlar ile ilgili çıkan haberlerde “kenar mahallelerden” lüks semtlere geçmelerinin, nasıl sınıf atladıklarının haberlerin temel eksenini

oluşturduğu görülür. Yıldızların sınıf atlamaları dergilere açtıkları gardıropları, evleri ve arabalarıyla gösterilir. Haberlerde eski ve yeni hayatları karşılaştırılıp şu anki hayatlarında ne kadar lüks içinde yaşadıkları vurgulanır. Fatma Girik ve Türkan Şoray ile ilgili yapılan kıyaslamada sadece hayatlarının değil, fiziksel görünümünün de ne kadar değiştiği gösterilmiştir. Fiziksel görüntüsünü tamamen değiştiren yıldız, bilindiği üzere Filiz Akın'dır. Fakat sinema dergilerinde Akın'ın geçirdiği operasyonların üstünde fazla durulmaz. O her zaman zarafetin, modanın ve zevkin temsilcisi olarak sunulur. Moda trendleri yıldız ile tanıtılır, giydiği, kullandığı şeyler moda haline gelir.

Hülya Koçyiğit'e göre yıldız, en çok film yapan, en çok para kazandır (Ersinan, 2004, s. 128). Yıldızların ne kadar para kazandıkları, nasıl harcadıkları sık sık dergilerde yer alarak sinema oyunculuğunun ne kadar kazançlı bir iş olduğu vurgulanır. Yapılan "ne kadar kazanıyor", "kazandıklarını ne yapıyor" haberleriyle yıldızların kazandıkları paraları deşifre edip, okur-seyirciye sınıf atlama hayali empoze ettikleri düşünülmektedir. "Karagümrüklü Yıldız", "Fatih'ten Şişli'ye" gibi haber başlıklarıyla bu hayaller güçlendirilir. Fakat ilginç olan bir nokta var ki Türkan Şoray²⁰⁷ dışında üç yıldız da para kazanmak için yetmişlerde sahneye çıkarlar. Başka ifadeyle kadın yıldızlar, sinemada kazandıkları ünü, sahnede paraya çevirirler. Yıldızlar bilinenin aksine sinemadan çok para kazanmadıklarını ifade ederler. Hatta Hülya Koçyiğit, Feyzan Ersinan'a kızı doğduğunda parasızlıktan dolayı hastaneden çıkamadıklarını söyler (Ersinan, 2004, s. 217).

²⁰⁷ Sinema dergilerinin sinemada da en çok para kazandığını iddia ettikleri kadın yıldız, Türkan Şoray'dır.

Ev üzerinden yaşam tarzını gösteren yazı ve haberlerde, kadınların bedenleriyle evleri arasında bir özdeşlik kurulur. Evler de kadınlar gibi şık, zarif ve güzel olarak nitelendirilir. Kişisel tarz, ona sahip olan bireye ait olsa da taklit edilebilir. Zaten kişisel tarz, genel sınıf zevklerinin ve bu sınıf tarafından yaratılan özel ideallerin bireysel ifadesidir (Coward, 1989, s. 60, 62). Onu taklit etmek, o sınıfa ait olmana değil o sınıfta olma arzusuna bağlıdır. Bu nedenle yıldızlar üzerinden gösterilen ideal evlerin, aynı zamanda siz de bir gün bu sınıfa ait, bu eve ait olabilirsiniz arzusunu yaratmaya yönelik olduğu düşünülmektedir.

Richard Dyer'in da ifade ettiği gibi yıldızlık, yıldızca yaşama şeklinin görüntüsüdür. Görüntünün büyük parçası da bu yaşam tarzının genelleştirilmesine hükmedilmiş perde arkasındaki yıldızın özel kişiliği ve hayatı ile ilgili bilgi ve olaylardır. Bu bilgi ve olaylar, yıldızlığın genel imajı, başarı, basitlik ve tüketim temaları etrafında örgütlenen Amerikan rüyasının bir versiyonuymuş gibi görülebilir (Dyer, 1999, s. 35). Türkiye'de Yeşilçam dönemindeki kadın yıldızlar ile ilgili haberlere baktığımızda altmışlardaki kısa yoldan bolluk, bereket, zenginleşmeye kavuşma hayalini yansıttıkları görülür. Bu yansıma aynı zamanda yıldızın da kavuşulacak bir hayal olarak okunmasıyla ilgilidir.

3.1.4. Yıldız Yıldız Yapanlar: Işık, Oyunculuk ve Seyirci

3.1.4.1. Seyirci

Türk sinemasının yıldızlık sürecinin en önemli saç ayaklarından biri de hayranlıktır. İkinci bölümde hayran yıldız ilişkisi üzerinde detaylı şekilde durulmuştur. Çalışmanın bu bölümünde ise yıldız-hayran ilişkisi tartışılacaktır. Kadın yıldızlar, seyircileri bir nevi velinimet, yıldızlık süreçleri ve yaratılan yıldız

imajlarının en büyük parçası olarak görmüşlerdir. Türkan Şoray'a göre onların döneminde sinemada imaj yaratma kaygısı yoktur, onlar için özel yaratılan özel bir şey yoktur, imajları insanların onları görüp, algılaması sonucunda oluşturulmuştur (Andaç, 2008, s. 131). Başka ifadeyle imaj, imaj yaratıcı ekiplerle değil, seyirciler ile yaratılmıştır. Türkan Şoray, seyircinin kendini perdede gördüğü yıldızın yerine koyduğunu, bu yüzden sürekli onlardan örnek davranışlar sergilemelerini beklediklerini, beklediklerinin aksine bir rolde karşılına çıktıklarında tepki gösterip küstüklerini açıklar. Hatta *Gözleri Ömre Bedel* filminde kocası araba kullanırken kadına aşık olan diğer erkeğin arkada oturup kadının ensesini okşadığı sahneden dolayı evine telgraflar gönderip “sen evli bir kadınsın, kocan yanındayken bir başka erkek senin enseni nasıl tutar” diye hesap sorduklarını ifade eder(Şoray, 2012, s. 52).

Türkan Şoray, seyircisini küstürmemek için birçok filme müdahale eder. *Sultan Gelin* (Halit Refiğ, 1973) filminin finalini Halit Refiğ, Vasif Öngören'in oyunundakinin aksine yazgısına boyun eğmeyip, kabullenmeyip, alıp başını gitmesiyle bitirmeyi teklif eder fakat Şoray, bu teklifi kabul etmez, oyundaki finale sadık kalınmasını ister. Benzer bir durum *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977) filminde de gerçekleşir, tek bir farkla. Türkan Şoray filmin finalini mutlu son ile bitirmek ister. Çünkü jön dururken filmin kadınının başka bir adama gitmesine seyircinin ne tepki vereceğini öngöremediği için olumsuz tepki alacağından korkar. Fakat Ali Özgentürk kendi yazdığı finalde ısrar eder ve Özgentürk'ün istediği olur. Şoray, *Hazal* (Ali Özgentürk, 1979) filminde de Hazal'ın küçük çocuk ile gerdeğe girme sahnesine karşı çıksa da Özgentürk sahneyi çeker (Şoray, 2012, s. 172, 187, 199, Dorsay, 1998, s. 128). Bu olayda iki önemli nokta vardır: İlki yıldız oyuncunun filmin bütün kaderini değiştirebilecek kararlarda yer alması, ikincisi de altmışların

ortasında farklı kadın rolleri oynamayı istediğini söyleyen Şoray'ın karşısına bu tür roller çıkmasına rağmen oynamada isteksizliğidir. Kadın yıldızların sürekli seyircinin beklentilerini karşılayan rollerde oynama nedeni seyircinin tepkisini çekmemedir. Fakat seksenlerle birlikte toplumda kadınlık ile ilgili algıların değişimi ile perdedeki imajını da değiştirmeye karar veren Türkan Şoray, *Mine*'deki (Atıf Yılmaz, 1982) sevişme sahnesini kabul eder. Türkan Şoray, seyircinin perdedeki cinsellik ve çıplaklık ile ilgili görüşünün değişimini televizyondaki yabancı dizilere bağlar. Seyircinin bakışının değişimiyle artık o da değişir (Şoray, 2012, s. 225). Oysaki ilk yıllarda *Sevimli Haydut*'ta soyunup, *Otobüs Yolcuları* filminde öpüşür. Hatta *Otobüs Yolcuları* filmi için önceleri Belgin Doruk düşünülmüş fakat Doruk'un öpüşme sahnesine karşı çıkmasıyla rol, Şoray'a verilmiştir. Şoray, sinemadaki ilk yıllarında bir "varoluş mücadelesinde" olduğu için filmlerdeki, öpüşme ve çıplak sahneleri ve dergilerden gelen çıplak pozları kabul ettiğini ifade eder (Şoray, 2012, s. 29).

Türkan Şoray, şöhreti tanınma olarak açıklarken, kendi açısından sevilme olarak algılar. Yıldızlığı ise seyircinin talep ettiği, onları sinema salonlarına çeken oyuncu olarak tanımlar. Seyirci onları sinemaya çeken talep ettikleri yıldızları belli rollerde görmek ister. Zaten roller de yıldız oyuncunun kişisel özelliklerine göre yazılır. Kişisel özelliklerine göre yazılan rollerle tutulan yıldızın farklı rollerde görülmesi oldukça zordur. Çünkü seyirciler perdedeki karakteri değil, yıldızı izler. Seyircilerin onlara karşı duyduğu bu sevgiden dolayı ne isterlerse yapmış, karşı çıkacaklarını düşündüğü rol, tutum ve davranışlardan kaçınmış (Şoray, 2012, s. 43-45, 52), sadece seyirciye oynamıştır. Şoray, Atilla Dorsay'a verdiği röportajında Şoray kanunlarını seyirciyi rahatsız etmemek, tepkilerini almamak için koyduklarını ama belki de seyircinin onların öngördüğü gibi çıplaklığa, öpüşmeye tepki

vermeyeceğini söyler (Dorsay, 1998, s. 112). O dönem koyduğu, onun için konulan kural ve yasakların yersiz ve gereksiz olduğu, seyirci bunu istiyor savunmasının gerçek dışılığı ortaya çıkmıştır.

Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray gibi kuralları olmasa da sınırları olduğunu söyler. Estetiği ve ifadesi olan çıplaklığı savunup, filmlerindeki çıplaklığının bir seks imgesi olmadığını ifade etmiştir (Usallı-Silan, 2004, s. 369). Hülya Koçyiğit, *Kırmızı Fener Sokağı* (Natuk Baytan, 1968) filminde sokaklarda müşteri bekleyen bir sokak fahişesini canlandırdığı için seyircinin filmi beğenmediğini ifade ederken (Ersinan, 2004, s. 145) insanların yabancı filmler izledikten sonra filmleriyle büyüdükleri dört kadının aslında cinselliklerinin olmadığını fark ettiğini, bu fark edişten sonra Müjde Ar'ın bir anda dikkatleri üzerine toplayıp, seyirciye onların vermediğini verdiğini açıklar. Koçyiğit'e göre Ar'ın dışılığı toplum destekler. Seksenlerden önce seyirci onlardan çıplaklık ve cinselliği talep etseydi bile kendilerinin buna hazır olmadığını ifade eder (Ersinan, 2004, s. 133).

Filiz Akın sinemada sürekli aynı tipi oynama nedeninin seyirci bunu istiyor iddiası olduğunu fakat kendilerinin de bunu hiç sorgulamadığını, itiraz etmediklerini kısaca direnme gücünü kullanmadıklarını ifade eder. Sinemadaki sevişmeme ve öpüşmeme kuralını Filiz Akın, ahlaki bir tavır olarak görüp, savunur. Çünkü yıldız, “tensel birlikteliklerin” sadece gerçek yaşamda paylaşılabilir olduğuna inanır (Usallı-Silan, 2004, s. 227). Başka ifadeyle Fatma Girik dışında bu üç kadın yıldız da “seyirci ne derden” ziyade kendileri de perdede çıplak görünmekten kaçınmışlardır. Bu korkunun nedeninin seks yıldızına dönüşüp, sahip oldukları yıldızlığı kaybetme olduğu düşünülmektedir.

3.1.4.2. Yüz

Sinemanın başlangıcından itibaren yıldız sıfatı birçok oyuncuya verilir. Bu sıfatı alan oyuncuların ortak özelliği güzel oldukları ve perdede bir *aura*²⁰⁸ oluşturdukları varsayımdır. Başka ifadeyle seyirciyi kendine doğru çeken, onlarla ortak duygulanımlar yaratan bir yüze sahip oluşlarıdır. Buradan yola çıkarak çalışmanın bu bölümünde yıldızlık ve yüz arasındaki bağlantı incelenecektir. Roland Barthes, Greta Garbo ve Audrey Hepburn'ün yüzü üzerinden sinemada görülen yüzlerin arkasında yatan giz ile ilgili olarak yıldızların yüzünün çıktıkları dönemin “mal”ı olduğunu iddia eder. Yıldızın yüzünün, toplumu büyüleyen bir tılsımı olduğu,

²⁰⁸ Yıldızlığın tarifi yapılırken bilinen ama bir türlü formüleleştirilemeyen, *aura*, yıldız ışığı, yıldız elektriği veya kameranın sevmesi gibi kavramlarla açıklanan yıldızların perdeye yansıttıkları ışık/enerji, yıldızlıkları için önemli olan bir unsurdur. Kameranın sevmesi kadın yıldızların en gizli silahıdır. Fatma Girik –oyuncu kameranın onu sevmediğini düşünmektedir- dışında diğer yıldızlar – özellikle Müjde Ar- yıldızlıklarının formülü olarak kameranın onları sevmesini gösterirler. Türkan Şoray kamerayı büyüleyici bulup, onunla bütünleştiği ve flört ettiğini ifade eder. Şoray’a göre kamera mekanik bir araç değil, canlı bir göz ve kalptir. Yönetmenden çok, kameranın komutunun onu etkilediğini, çalışırken çıkardığı sestten güç aldığını, başka bir kişiliğe girdiğini söyler (Andaç, 2008, s. 53, 121, Şoray, s. 42-43). Kameradan perdeye yansıyan ışıklarıyla birçok oyuncu yıldızlaşır. Yıldız ışığı veya elektriği olarak tanımlanmaya çalışılan etkinin bir teknik ve bir de duygu olduğu düşünülmektedir. Teknik olan etki ile kamera aracılığıyla perdeye yansıyan oyuncu, yüzünün aldığı ışık ile beraber perdede olduğundan daha farklı –daha güzel, samimi ve seksi- yansıtılır. Birçok sinema emekçisinin de ifade ettiği gibi yüzdeki kemik yapısına göre her yüz ışığı güzel ve etkili şekilde almaz, ışığı doğru ve etkileyici alan yüz, perdede ışıldayıp, güçlenir, tıpkı kadın yıldızlar gibi. Yıldız ışığı/elektriği olarak ifadelendirilen duygu, bir kişiyi gördükten sonra üzerinizde bıraktığı etkidir. Hulki Saner, Şoray üzerinden yıldız ışığını, ne güzellik ne de yetenek, yıldızın sahip olduğu “elektrik” olarak açıklar. Bu elektrik, halkla temas kurma, işine bağlı olma, güvenilirlik, dürüstlük ve doğruyu sezme yeteneği ve en önemlisi işini en iyi şekilde yapabilmek için gösterdikleri çaba ve emektir (Saner, 1996, s. 77-78). Saner, yıldızlığı, ışık, elektrik gibi hem parlaklık hem de çekim gücü olan şeylerle açıklamaya çalışmıştır.

Oyuncunun yüzündeki ifade, kamera ve oyuncu arasındaki etki dışında yıldız ışığına katkı sağlayan bir diğer önemli unsur da yıldız aydınlatılması/yıldız ışıklandırmasıdır. Frederico Fellini'nin ifade ettiği gibi doğru ışıkla en çirkin yüz, güzel; en aptal ifade de akıllı gösterilebilir (Borwell ve Thompson, 2008 s. 126). Aytekin Çakmakçı bazı sahnelerde yıldız oyuncular için kullanılan yıldız aydınlatmasını, şu şekilde açıklamıştır: “Işık, kameranın tam arkasından ve biraz yüksekte oyuncuya verilir. Siyah kartonlarla ışığın önünde aralık bırakılır sadece oyuncunun gözleri ışık alacak şekilde gözünün altından itibaren degrede koyuya gider ışık, gözünden yukarı kaşlardan itibaren gölgeye gider ışık. Sadece oyuncunun gözünde ışık olur. Bu ışıklandırma küçük lambalarla yapılır; ışık sert değil aydınlatıcı veya lambaların önüne tül konulur” (30 Kasım 2016 tarihinde yapılan görüşme). Çakmakçı'nın ifade ettiği aydınlatma türü, ana ışık tekniğidir. Özellikle siyah beyaz filmlerde kadın yıldız oyuncularının yüzlerinde bir gizem halesi oluşturmasını sağlayan bu tekniktir. Bu teknikte oyuncuların yüzleri, sanki içerden aydınlatılmış gibi kusursuzdur (Bordwell ve Thompson, 2008 s. 186).

bu tılsımını yıldızların tanrısallaştıran bir aşk ile sevimlerini sağladığı düşünülür. Çünkü yüz, hayran olunacak bir şeydir, perdede görüleni gerçek olarak kabul eden seyirci, perdede gördüğü yüze birçok anlam yüklediğinden hayran olduğu yıldızın yıllar geçip, değişse bile onu gördüğü zaman yine o perdede gördüğü “gerçek” sandığı yüzü görür, tıpkı Garbo’nun yüzü gibi. Barthes’a göre “Garbo’nun yüzü sinemanın özsel bir güzellikten varoluşsal bir güzellik çıkardığı, ana örneklerin ölümlü yüzlerin çekimine kapılmak, tensel özlerin yerlerini kadının ‘şiirselliğine’ bırakmak üzere olduğu” geçici bir dönemi yansıtır. Garbo’nun yüzü yıldızdan çekiciliğe geçişi sağlarken Hepburn’ün yüzü ise bireyselleşmiş, özel temalarla (çocuk-kadın, kedi-kadın) değil, kişiliğiyle de artık hiçbir özsel yanı bulunmayan, ama biçimsel işlevlerin sonsuz karmaşıklığından oluşmuş bir yüzdür (Barthes, 2014, s. 64). Başka ifadeyle hem sıradan hem de nadir bir yüzdür.

Türk sinemasına baktığımızda Cahide Sonku’nun yüzündeki kusursuzluk, ifadesindeki mesafeye karşın Türkan Şoray’ın yüzündeki kusurlar –estetik ameliyatlardan önce- ve ifadesindeki samimiyet, onu toplumun ve sinemanın yıldızı yapar. Çünkü bakılan ve görülen yüzünde, seyirci kendinden bir şey bulur. Toplum, Şoray dışında Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın’ın yüzünde de kendine ait bir takım şeyler görür. Filiz Akın’ın yüzünde, bakım ve estetikle güzelleşen yüzü, Hülya Koçyiğit’in ve Fatma Girik’in yüzünde de hem kendilerinde olan hem de olmayan güzelliği bulurlar. Kadın yıldızlar, hem onlar gibi hem de değil ama sonuç olarak uğraşılırsa elde edilebilecek bir güzellik olarak görülür.

Ruhun bütün işlevlerine yarayan organları üzerinde barındıran yüz, hayranlık yaratma etkisinden dolayı insanların buluşma noktasıdır. Ben’in ötekini gördüğü,

ruhunu ona açık ettiği alan, bedeninin en üst noktası, önde olan en asil parçası, “ötekine bakış yönü” (Aumont’dan aktaran Gün, 2009, s. 157) olan yüzüdür. Bazı yüzler, seyirci ile iletişime geçer. Sözle olmasa bile o yüz, seyirci ile konuşur, onlara dokunur. Yılmaz Güney, Türkan Şoray, Kemal Sunal, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın gibi birçok kadın ve erkek yıldız yüzü, seyirci ile konuşur. Bu nedenle yüz ve o yüzün temsil ettiği, o yüzle vermeye çalıştığı duygu yıldızlık için oldukça önemlidir.

Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın’ın yüzlerine baktığımızda birbirine benzememelerine rağmen seyirciye yakınlık, aitlik hissi verirler. Bu dört kadın yıldız, Yeşilçam öncesi dönemdeki yıldız ve yıldız adaylarının üstten bakan bakışlarının aksine yakın, sıcak ve “bize ait” olduklarını hissettirdikleri kırılğan, suskun ve utangaçlıklarıyla toplumu kendilerine doğru çekmişlerdir. Oynadıkları filmlerde yüzleri ve bu yüzlerindeki ifadeyi çok iyi kullanmışlardır. Filiz Akın, sarışınlığı, eğitim ve aile durumuyla toplumun sinemadaki Batıya açılan yüzü olur. Ertuğrul Özkök’e göre Akın, “modernitenin doğuşunu haber veren ilk sarışın ikonamızdır. Güzellik, iyilik ve zekayı birleştiren sarışın Mona Lisa’mız”dır (Özkök, 2005). Fatma Girik ise kırsalın, ama göç etmiş kırsalın, başka ifadeyle Doğu-Batı arasında kalan bir türlü Batılılaş(a)mayan kadınıdır. Hülya Koçyiğit toplumun ablası, bacısının yüzü olurken, Türkan Şoray ise arzulanan kadının yüzüdür. Perihan Mağden’e göre Marilyn Monroe ve Türkan Şoray kadın değil: “kadın üstü, kadın karesi, kadın hülasası, esansdırlar”. Mağden, bu kadınlardan birer dirhem alıp, bir kazana atıp, karıştırılırsa, yüz binlerce kadına yetecek kadınlık çıkacağını iddia eder (Mağden, 2003). Yıldız, gerek görüntüsü –esmer oluşu- gerek yaşam biçiminin hem

modern hem alaturka oluşu ile toplumun modern ve geleneksellik arasındaki boşluğunu doldurur.²⁰⁹

Türkan Şoray'ın yüzü ve sıkça ön plana çıkarılan gözleri onun yıldızlığının en etkili silahıdır. Evrim Zuhul Aras'a göre Türkan Şoray'ın insanları etkileme gücü gözlerindeki gizemli ifadeden ve duygularını açığa vuran mimikleri ve beden dilinden kaynaklanır (Aras, 2009, s. 63). Ünsal Oskay, Türkan Şoray'ın yıldızlığının kaynağının güzelliği olduğunu savunur. Oskay'a göre halkımız güzelliğe, güzel insanlara hayrandır. Yazar, “esmer, kavruk ve kötü beslenmiş bir toplumda güzelliğin baş tacı edilmesinin ve bu tacı giyen kişilerin uzun zaman unutulmamasının doğal olduğunu” vurgular (Oskay'dan aktaran Dorsay, 1998, s. 253). Oskay gibi Gilles Lipovetsky de sinemanın yıldızlarla modern güzelliğin en büyük arketipini yarattığını ifade eder. Lipovetsky, yıldızların, ilahi güzelliğe sahip olmayan kitlelerde aşırı sevgi ve hayranlık uyandırdıklarını belirtir (Lipovetsky, 1999, s. 135).

Yıldız sistemi, güzellik, zerafet uzmanlarıyla imal edilen ve yönetilebilen güzellik iktidarı olmuştur (Lipovetsky, 1999, s. 138). Böylece yeniden yaratılan güzellik, yıldızlığın en önemli kaynaklarından biri haline gelir. Birçok yıldız ve yıldız adayının dikkat çeken güzellikleri sayesinde sinemaya geçtikleri bilinir. Türker İnanoğlu, Emel Yıldız'ın yanındaki genç kız için “insanın yüreğinin içine dalan

²⁰⁹ Ünsal Oskay'a göre toplum imparatorluğun sonunda kendini biçimlendirmeye başladığında, devlet kademesinde birçok “eylem haritası” oluşturulur. Toplumun kendi için oluşturduğu eylem haritası Türkan Şoray'dır. Şoray, sinemanın halk için hayatı öğrenme ve hayatın geçirdiği değişiklikleri izleyip bu değişikliklere göre hayatını tanzim etme rehberi olduğu altmışlı, yetmişli ve seksenli yılların oyuncusudur. Uzun siyah saçları, gözleri, boynunu hafifçe eğerek etrafına bakışı, hayatın yeni alanlarına giren ama aslını, özünü yitirip heder etmeyen konumu ile sinemadaki Türkan Şoray, hızlı bir toplumsal değişim içindeki bizlere, değişime girmenin eski ve güven verici her hayat ögesini yitirmeden de başarılabilir bir iş olduğunu gösterir. Şoray'ın sinemadaki bu bir ayağı eskide, bir ayağı yenide duruşu, bize, yaptığının hem hepimizin yaptığı hem de hepimizin başarabileceği bir iş olduğunu düşünme cesareti verir (Oskay, 2001, s. 36).

bakışları vardı. Müthiş güzeldi. O ana kadar sinemaya böyle bir güzel gelmemiştir” ifadeleriyle Şoray’ın ilk olarak güzelliğinden etkilendiğini anlatır (Scognamillo, 2004, s. 39). Halkın Türkan Şoray’ı yıldızlaştırma nedeninin, onu kendilerine yakın hissetmeleri olduğu düşünülmektedir. Sinemaya ilk başladığında ideal güzellik kalıplarına uygun olmayan, esmer, kalın kaşlı, kemerli burunlu ve şişman Şoray, yıldızlaştıkça güzelleşir, o halkın kendine uygun gördüğü idealdeki güzel kadın haline gelir.

Işıl Özgentürk de Koçyiğit’in yüzünde insanın içine işleyen garip bir hüznün ve dinsel resimlerde görülen duruluğun olduğunu ifade eder (2004, s. 76). Ruken Öztürk’e göre Hülya Koçyiğit, bedenini, yüzünü çok iyi kullanan bir oyuncudur (2004a, s. 47). Hülya Koçyiğit, yüz güzelliğinin sinemada bir artı olduğunu kabul eder. Filmlerdeki abartılı hallerinin nedenini “insanların hoş anlayış kalıplarına uyma” çabası olarak değerlendirir (Usallı-Sılan, 2004, s. 348). Takma kirpik, benzer peruklar ve abartı makyajların o günün modası ve toplumun beğeni ve tercihlerini gösterdiğini söylemek mümkündür. Edgar Morin’e göre yıldız olmanın en önemli koşullarından biri de makyajdır. Makyaj bir yandan yıldızın yüzündeki anlamı yok ederken öte yandan ona yeni anlamlar kazandırarak yıldız adayına bir kişilik kazandırır. Başka ifadeyle makyaj yıldızın ideal olma imkanı verir (Morin, 1961, s. 44). Bu ideal olan kadınlara sunulan ideal kadınlık, dişiliktir. Dönemin kadın yıldızları ideal kadının birer temsilcisi olarak sunulduğu için yaptıkları her şey uygulanması gereken bir kural olarak görülmüştür. Takma kirpik, koyu ruj perdedeki yıldızların kullandıkları diğer aksesuarlar kadınların gündelik hayatlarında kullandıkları birer nesneye dönüşür.

Hülya Koçyiğit, öldükten sonra “o sadece beyaz perdede tanıdığımız bir sanatçı değil de gurur duyduğumuz, Türk kadını temsil eden, doğru filmler yapan, toplumun iyiliği için çaba göstermiş, çağdaş bir kadın” denilsin ister (Usallı-Sılan, 2004, s. 337). Desteklediği sosyal sorumluluk projelerinde, kanaat önderi ve akil insan pozisyonlarında ve yer aldığı diğer projelerde örnek çağdaş Türk kadını vurgusuna rastlanır. Hülya Koçyiğit kendinin ve diğer üç yıldızın toplumdaki kadının aynası oldukları düşüncesi yüzünden Batılı görünümünden kaçındıklarını (Ersinan, 2004, s. 182) ifade etse de aksine, onlar perde üzerinden toplumun Batıya açılan yüzleridir. *Susuz Yaz*’dan sonra Orhan Aksoy’un çektiği *Samanyolu* ve *Hıçkırık* gibi uyarlama ve yeniden çevirimler sayesinde Hülya Koçyiğit’in yıldızı daha da parlarken perdedeki imajı da şekillenmeye başlar. Burçak Evren’e göre Hülya Koçyiğit’in hep talihsiz tazeyi oynamasının/oynatılmasının nedeni, dulluk veya yalnızlığın bir yandan onun örtülü ve de gizlenmiş cinselliğine giden bir yol olması veya çehresine yansıyan masumiyeti ve hüznün zırhıdır (Evren, 2004, s. 59). Hülya Koçyiğit, halkın gözündeki imajını, annesine yardım eden, ağabeyi ve babası tarafından korunan evlerindeki kızları, bacıları şeklinde açıklar (Ersinan, 2004, s. 107). Ömer Lütfü Akad’a göre Hülya Koçyiğit, oynadığı dram ve melodramlarda canlandırdığı tiplerle “Türkiye’nin kızı” olur (Akad, 2004, s. 7). Hülya Koçyiğit’in perdede oluşturulan asexüel kadın imajında erken yaşta evlenmesinin ve yüz hatlarının etkisi olduğu düşünülmektedir. Koçyiğit’in yüz hatları, dişi bir kadından ziyade masum bir genç kıızı hatırlattığından romantik, naif, kırılabilir, hasta, “sevişirse öleceği”²¹⁰ için sevişmenin yasaklandığı asexüel kadın rollerinin aranan ismi haline gelmesine katkısı olmuştur.

²¹⁰ *Kadın İster* (Nejat Saydam, 1965) ve *Güller ve Dikenler* (Nejat Saydam, 1970) filmlerinde Hülya

3.1.4.3. Oyunculuk

Yüzün dışında Türk sinemasında yıldızlık sürecine katkısı olduğu düşünülen bir diğer unsur da oyunculuktur. Tek tiple başladıkları yıldızlık süreçlerinde kadın yıldızların farklı rollerde gösterdikleri performansların yıldızlıklarına katkı sağladıkları düşünülmektedir. Canan Uluyağcı'ya göre sinema oyuncusu tüm pozları, davranışları ve duygularının ötesinde canlandığı karakter gibi görünmek zorundadır. Başka ifadeyle sinema oyuncusu rol yapıyormuş gibi davranmalı ama seyirci bunu rol yapıyormuş gibi değil, yansıttığı karakter gibi görerek perdede gördüğünü gerçekmiş gibi algılamalıdır (Uluyağcı, 2001, s. 49). Çünkü sinema oyuncusu gücünü, inandırıcılığında alır. Uluyağcı'nın bu ifadeleri bizi Constantin Stanislavski'nin iç yaşantıya vurgu yapan oyunculuk kuramını geliştirip, metot oyunculuk biçimine dönüştüren Lee Strasberg'e götürür.

Lee Strasberg'e göre oyuncunun rol yapmasına gerek yoktur çünkü o rolü kendi kişiliğinin içinden yaratabilir. Metot oyunculukta bilinçaltı ve duygulara vurgu yapılmalı, karakterin, oyuncunun "kendilik" duygusuyla karışarak belirlenmesi sağlanır. Başka ifadeyle bu oyunculuk yıldız performansını teşvik eder. Çünkü bu yöntemde oyuncular, karakter değil, kendileri olmaya çalışırlar (aktaran Sarıkartal, 2002, s. 72). Strasberg'in metot oyunculuk olarak kavramsallaştırdığı bu oyunculuk türüne Barry King de kişileştirme (*personification*) -oyuncunun kendini oynuyormuş gibi görüldüğü tür-, olarak ifadelendirir. King üç oyunculuk türü olduğunu iddia eder: kişileştirme (*persification*), kişiliğe bürünme (*impersonation*) -oyuncunun kişiliğinin rolü içinde alenen kaybolduğu-; ve hipersemiotizasyon

Koçyiğit'in canlandığı roldeki kadınlara hastalıklarından dolayı sevişme yasaklanır, sevişirse ölecekleri söylenir. Başka ifadeyle bu filmlerde cinsellik, ölüme sebebiyet veren bir gerekçe olarak sunulur.

(*hypersemioticization*) -abartılı anlam seviyesi katılmış, yıldız oyuncular yaratmayı hedefleyen film performansı eğilimi- (aktaran Hollinger, 2006, s. 22). İncelediğimiz dört kadın yıldızın filmlerinde ağırlıklı olarak hipersemiotizasyon performansı sergilemiş olsalar da özellikle Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Türkan Şoray'ın yıldızlıklarını güçlendiren ve kalıcı olmalarını sağlayan karakterler yarattıkları, yaratılan karakterlere büründükleri *impersonation* performansları da sergiledikleri görülür. Kişileştirmeye örnek olarak Türkan Şoray'ın, *Acı Hayat* filmindeki Nermin rolünü verebiliriz. Şoray, performansının çok iyi olma nedenini, Nermin karakterinin çektiği acıları önceki yaşantısından çektiği acıların bir devamıymış gibi hissedip, yansıtmasına bağlar²¹¹ (Yaraman, Beyazyürek ve Ergur, 2009, s. 33). Başka ifadeyle Şoray, Nermin karakteri ve kendi arasında bir ilişki kurmuş, karakteri kişileştirmiş (*personification*) ve Nermin'i oynarken aslında Türkan'ı oynamıştır. Bu oyunculuk performansı, Şoray'a aynı zamanda ilk ödülünü²¹² kazandırır.

Türkan Şoray, çok fazla acı –, ekonomik sıkıntılardan dolayı çektiği acı, sevgisizlikten ve aile içi şiddetten dolayı duyduğu acı gibi- çektiği için filmlerdeki acıyı çok iyi yansıttığını, bu acıların oyunculuğunu güçlendirdiğini ifade eder. Çünkü Şoray'a göre oyunculuk hissetmektir (Yaraman, Beyazyürek, Ergur, 2009, s. 34). Şoray'ın filmografisine²¹³ baktığımızda ağırlık olarak hipersemiotizasyon -abartılı

²¹¹ Türkan Şoray, *Ada* filmindeki Eser'i de tıpkı *Acı Hayat*'taki Nermin gibi hissederek oynadığını söyler çünkü Eser gibi o da eşinden yeni ayrılmıştır ve iç hesaplaşmalar yaşamaktadır (Şoray, 2012, s. 248).

²¹² Türkan Şoray'ın kazandığı ödüller şu şekildedirler: I. Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (*Acı Hayat* filmi ile), 1968 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (*Vesikalı Yarım* filmi ile), 5. Altın Koza Film Festivali (1972) En başarılı kadın oyuncu (*Mahpus* filmi ile), 1987 Antalya Altın Portakal Film Festivali - En İyi Kadın Oyuncu (*Hayallerim, Aşkım ve Sen* filmi ile), 8. Bastia Akdeniz Sinemaları Festivali (1992) - En İyi Kadın Oyuncu, (*Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filmi ile), 31. Antalya Altın Portakal Film Festivali (1994) - En İyi Kadın Oyuncu, (*Bir Aşk Uğruna* filmi ile).

²¹³ Şoray, *Acı Hayat* (Metin Erksan-1962) filminde Nermin'in çektiği acıları yansıtırken anne ve babasının ayrılığından sonraki yaşadığı hüznü, maddi zorluğu, sevgisiz büyümenin verdiği acıyı hissederek rolü canlandırdığını ifade eder (Şoray, 2012, p. 32). Türkan Şoray'a şöhret yolunu

anlam seviyesi katılmış, yıldız oyuncular yaratmayı hedefleyen film performansı eğilimi- türü oyunculuk görülür. Bunun nedeni oyuncunun ağırlıklı melodramlarda oynamasıdır. Kadın yıldızların melodramlarda gösterdiği hipersemiotizasyon performansları Şoray gibi ağlama, Hülya Koçyiğit gibi koşma, Fatma Girik gibi bakma şeklinde klasikleşir. Örneğin *Acı Hayat* filminde Şoray'ın yumruğunu sıkarak ağlamasına sonraki filmlerinde de sıkça rastlanılır, bu hareket bir nevi perdedeki Şoray kişilerinden beklenen bir hareket haline gelir.



Görsel-111: *Acı Hayat* (1962)



Görsel-112: *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977)

Acı Hayat'taki Nermin'in, Türkan Şoray'ın sonraki yıllarda canlandıracağı saf, masum, fedakar sevgili rollerinden farklı olduğu düşünülmektedir. Nermin ile Mehmet'in bütçelerine uygun ev arayışının sürekli hüsrarla bitmesi sonucunda Nermin'in “paranın kudretine inanıyorum, zenginlik büyük kuvvet” cümleleri, başına

güzelliği, seyircinin beğenisini kazanmanın yanı sıra dönemin en iyi filmlerinde oynama şansını yakalaması açmıştır.

²¹³ Toplamda 222 filmde rol alan Türkan Şoray, bu sayıyla dünyanın 'en çok film çeviren' kadın oyuncusu olarak kabul edilmektedir (Dünyanın En Çok Film Çeviren Kadın Oyuncusu, 2006). Fakat yapılan araştırma sonucunda oyuncunun 196 filminin ismine ulaşılmıştır. Türkan Şoray'ın filmografisi için bkz. Ek-3.

gelecek olan tecavüzü bir şekilde meşrulaştırır. Tecavüzden sonra Mehmet'ten ayrılan Nermin, Ender ile yaşamaya başlar, annesinin para istemek için geldiğinde ona sorduğu “ne zaman nikah kıyacaksınız” sorusuna “nikah mı istiyorsunuz para mı” cevabını verir. Nermin'in parayı tüm “değerlerden” –sevgi ve namus” üstün tutuşu filmde cezalandırılmasını haklılaştırır. Fakat Nermin'in bu şekilde davranmasının nedeni *Utanç* filminde Bahar'ın kendini cezalandırmasına benzemektedir. Filmde Nermin'e iki ceza verilir: İlki intihar, ikincisi sevdiği erkeğin en yakınındaki kadını tercih etmesidir. Mehmet'in, Filiz ile intikam için birlikte olsa da filmin sonundaki mezarlık sahnesinde elele tutuşarak ayrılması Filiz'i tercih ettiğinin göstergesidir.

Türkan Şoray, *Acı Hayat*'tan sonra dram ve melodramlarda oynamaya devam eder fakat bu filmlerin çoğunda sevgisi ve namusu için her türlü fedakarlıktan kaçınmayan genç kız rollerini canlandırır. *Arım Balım Peteğim* filminde Zeynep, Nermin gibi içki, müzikle gelen sarhoşluk sonunda bekareti kaybettiğinde intihara teşebbüs eder, *Karagözlüm*'de Azize, şöhret ve parayı aşkı uğruna rededer; mutluluğun para ile satın alınamayacağını öğrenir. Çünkü herşeye birden sahip olmak isteyen kimsenin, elindekini de kaybedeceği nasihatını tutar, para ve şöhretten vazgeçer. Şoray, karakterleri çoğunlukla sevgi ve aşk arasında, para ve şöhret gibi ikilimde kalan kadınlardır. Bu ikilemlerde en radikal kararı Cemile (*Gramafon Avrat*) verir.



Görsel-113: Gramafon Avrat-1 filminden

Gramafon Avrat, Türkan Şoray'ın geri dönüş filmi olarak görülür, anne olduktan sonra oynadığı ilk film *Körebe*'de aldığı kilolardan dolayı eleştirilen Şoray, kendi seçtiği projede, *Gramafon Avrat*'da oynar. Şoray, Cemile rolü için yaptığı diyetle eski görüntüsüne kavuşur (Şoray, 2012, s. 238). Fonda Konya'nın oturak alemlerinin anlatıldığı filmde Cemile'nin, belli kuralları olan, güzelliği ve dansıyla ün yapmış Gramafon Avrat'tın hikayesi anlatılır. Filmde, Cemile karakterinin dans ederken, erkeklerle karşılaştığındaki donuk yüzü Şoray'ın daha önce perdede gösterilen örtülü cinselliğinden oldukça uzaktır. Önceki filmlerinde dişiliği, cinselliği, aralık, ıslak dudaklarla verilen Şoray'ın.²¹⁴ bu filmde dudakları kapalı,

²¹⁴ Türkan Şoray Rita Hayworth'ün oynadığı *Gilda* (Charles Vidor-1946) uyarlaması *Bomba Gibi Kız* (Orhan Aksoy-1964) filminde diş ve seksi kadını daha sonra Marilyn Monroe'nun oynadığı *Bazıları Sıcak Sever* (*Someone Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) filminin uyarlaması olan *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner-1964) filmlerinde oynar. Türkan Şoray' göre bu filmlerden sonra dişiliği olan seven

ifadesi de donuktur. Başka ifadeyle yıldız oyuncunun Cemile rolündeki performansı kişiliğe bürünmeye (*impersonation*) -oyuncunun kişiliğinin rolü içinde alenen kaybolduğu- örnek olarak verilebilir.

Dişiliğiyle para kazanan Cemile'nin donuk ifadesi işine, kadınlığına yabancılaşmasının bir göstergesidir. Filmde perdedekinin Türkan Şoray olduğu hissini veren tek sahne, Cemile'nin bahşiş almak için “küstem” deyip, dansı kestiğinde yüzünde oluşan ifadedir. Daha önceki filmlerindekine benzeyen klasikleşmiş, dişi, sevimli, çocuksu Türkan Şoray ifadesi.



Görsel-114: Gramafon Avrat-2 filminden

Filmindeki ilginç noktalardan birisi de örtülü bir şekilde sunulan lezbiyenliktir. Terzi Nürve karakteri hamamda ilk gördüğü anda Cemile'den

kadın, acı çeken, masumiyetini kaybetmemiş kadın rolleri gelir. Birçok yönetmenin kamerayı gözlerine ve dudaklarına odaklamasının nedenini başlangıçta anlamasa da daha sonra baygın bakışlar, ıslak dudaklı görüntülerle üstü kapalı bir cinsellik vurgusu yapmaya çalıştıklarını anlayınca, kendisinin de dişiliğini ön plana çıkarmaya gayret ettiğini ifade eder. Örtülü cinsellik/masum cinsellik gibi bir imajının oluştuğunu ifade eder (Şoray, 2012, s. 38)

etkilenir. Nüver, daha sonra Cemile’yi elbise dikmek için evine davet eder, zor günlerinde yanında olarak ilgisini gösterir. Bu ilgi, arkadaşlık arka fonundan gösterildiğinden birçok Türk filmdeki lezbiyenlik temsillerinin ötesine geçmez.



Görsel-115: Gramafon Avrat-3 filminden

Nüver’in Cemile’ye karşı hissi, hamamdaki bakış, ayakkabı giydirirkenki bacak okşayışı, uyurkenki dokunmayla gösterildiğinden filmdeki lezbiyenlik, bir homoerotik arzu olarak sunulur. Filmin kırılma noktası Cemile’nin bir gece gittiği alemde “Manastrı usulü” teklifini reddettiği için onu takıntı haline getiren Rıfat’ın onu kaçırma teşebbüsünün cinayete sonuçlanmasıdır. Cemile’nin, önceleri güvenini sonra da sevgisini kazanan, onu alemlere getirip, götüren faytoncu Murat, onun için cinayet işler. Hem gönül hem can borcu olan Murat’ı kurtarmak için ona ilgisi olan Ali’den yardım ister. Cemile’ye aşık olan Ali, onun Murat’a karşı aşkını anlayınca, bir plan yapar. Plan sonucunda Murat ölür. Yıldızlık açısından filmin dikkat çeken noktası, Murat’ın ölümüne Ali’nin neden olduğunu öğrenen Cemile’nin, onun kanatlarının altına girip, konforlu, namuslu –nikahlı- yaşamaktansa geneleve gidip,

kendini satmasıdır. Şoray, seks işçisini canlandığı filmlerin çoğunda düşürülmüştür, başka ifadeyle rızası dışında seks işçisi olmuştur fakat seks işçiliğini *Gramafon Avrat*'ta kendisi seçer. Tıpkı *Utanç* filmindeki Bahar gibi.

Yüz yirmi filmde oynayan Filiz Akın²¹⁵ ise film hikâyelerinin onlar için yazıldığını ve filmlerde kendileri olmaları istendiğini, bu yüzden belli bir süre sonra canlandıkları tiplerin kendileri olduğunu düşünmeye başladığını ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 243). Örneğin, Yılmaz Güney, *Umutsuzlar* (Yılmaz Güney, 1971) filminde özellikle Filiz Akın'ı seçer, sette Akın'dan kendisi olmasını ister çünkü Güney'e göre roldeki kadın ile benzer sınıfsal özelliklere sahip olduğundan başka bir oyuncunun oynayarak yapacağı şeye, o zaten sahiptir. Fakat Akın, Bican Usallı-Silan'a verdiği röportajda Çiğdem karakterini kendisinin yarattığını, ona bir kimlik tanımlaması yaptığını anlatır (Usallı-Silan, 2004, s. 236).



Görsel-116: *Umutsuzlar* filminden



Görsel-117: *Utanç* filminden

²¹⁵ Filiz Akın'ın filmografisi için bkz. Ek-4.

Filiz Akın, *Umutsuzlar* filminde bir yıldız olarak oyunculuğu doruk noktasına ulaştığını (Çekirge, 2007, s. 87) sinemada sınıf atladığını söyler. Çünkü bir Yılmaz Güney filminde oynamıştır. Güney filmleri, “iyi film” kategorisinde görüldüğünden, oyuncu, salon filmlerindeki kadın rollerinden farklı bir rolde oynadığını iddia eder ama *Umutsuzlar* filmindeki performansı, oyunculuk açısından bu filmlerden farklı değildir. Yine kabarık sarı saçları, çift takma kirpiği ile perdede Çiğdem değil, Filiz Akın görülmektedir. Başka ifadeyle filmlerdeki performansı hipersemiotizasyondur (*hypersemioticization*) – bir başka ifadeyle abartılı anlam içeren bir oyunculuktur *Umutsuzlar*’dan sonra Akın, *Utancı* (Atıf Yılmaz, 1972) filminde şehirli, Avrupalı, orta ve üst sınıfın aksi bir rolde, bir işçiyi, aynı yıl *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) filmde bir köy öğretmenini oynasa da perdede görülen Filiz Akın’dır. *Utancı* filmi de Filiz Akın’ın filmografisindeki farklı filmlerden biri olarak gösterilir. Fakat bu filmin perdedeki Filiz Akın imajından çok farklı olmadığı düşünülmektedir. Filmde Nişanlısı Kemal ile (Kadir İnanır) başlık parası ve lüks düğün salonunda evlenme hayali yüzünden bir türlü evlenemeyen Bahar’ın mahallede ona âşık olan Ferit’in (İhsan Gedik) tecavüz etmesiyle sonunda kendini cezalandırması anlatılır. Filmde pavyonda dansözlük yapsa da fular ile dolaşan bir lady havası yaratıldığından perdedeki işçi Bahar, dansöz Bahar değil; Filiz Akın’dır. Bahar, tecavüze uğradıktan sonra tecavüzcüsünün “sana son fırsat, gel yıldırım nikahı kıyalım” teklifini reddeder, kirlenmeyi, kötü yola düşmeyi tercih eder. Çünkü intihar, kolay bir ölümdür, “kirlendiği” için acı çekerek, tükenerek ölmeyi hakettiğini düşünür. Filmin açılış müziğinde Ayla Büyükataman’ın söylediği Öldür Beni şarkısı, filmin özeti niteliğindedir. Sevdiği adamın onu bıçakladığı sahnede “nikahım bu benim, Düğünsüz, derneksiz olsun bu da düğün bana” cümleleri tekrar “temizlendiğinin”

göstergesidir. *Utanç* filminin farkı, Filiz Akın'ın farklı bir karakteri oynaması değil; bir Yeşilçam klasiği olan tecavüzden sonra “kötü yola düşmenin” bu filmde kadın karakterinin tercihi sonucunda gerçekleşmesidir.



Görsel-118: *Emine* filminden

Filiz Akın'ın “düşüş” hikayeli bir diğer filmi de *Emine*'dir (Orhan Aksoy, 1972). Bu film, Akın'ın makyajsız görüldüğü belki de tek filmidir. Akın'ın bu makyajsız hali, perdedeki Filiz Akın imgesinden oldukça farklıdır. Filmlerde ölüm döşeğinde bile makyajından vazgeçilemeyen yıldız Filiz Akın, bu filmde makyajsızdır. Bir *pygmalion* hikayesi olan *Emine* filmi, gazinoda temizlikçi olan Emine'nin, yükselişini, düşüşünü ve tekrar yükselişini anlatır. Onu yükselten patronu ona âşıktır, fakat Emine de gittiği tatilde kim olduğunu bilmeden gazino patronunun kardeşine âşık olur. Bu üçlü aşk hikâyesinde patronun aşkı için kardeşini bile öldüreceğini söylemesi üzerine Emine, izini kaybettirir böylece düşüş hikâyesi

başlar. Emine, bu düşüşü kendisi seçer, tıpkı *Utancı* filmindeki Bahar gibi yalnız, “kirlenerek” değil, içerek ölmek ister; Emine alkolik olup, bir pansiyonda tuvaletçilik yapar. Filmin sonunda gazino patronu ağabey, aşkını kalbine gömüp iki sevgiliyi kavuştur ve Emine yine yükselişe geçer.

Batılı, eğitilmiş, kolej kızı rolleriyle sinemaya başlayan Filiz Akın, filmlerinde çoğunlukla bu rollerle perdede görülür. Bu bağlamda Akın’ın *Memleketim* (Yücel Çakmakçı, 1974) filmindeki Leyla ve *Almanyalı Yarım* (Orhan Aksoy, 1974) filmindeki Maria rollerinin onun perdede oluşturduğu imajıyla örtüştüğü düşünülmektedir. Bu filmlerde oynadığı Batılı ve memleketine yabancılaşmış karakterler, aynı zamanda onun sinemadaki imajını da gösterir. Türkan Şoray’a göre sinemaya hangi rollerle başlanırsa, perdede nasıl sunulursa seyirci onu öyle algılar. Filmlerde oyuncuya verilen roller, dış görünüşüne, davranışlarına ve çağrıştırdıklarına göre belirlenir. Tüm bunlar oyuncu kimliğini oluşturur. Şoray’a göre kendisine de sinemada, fiziğinden, mahcup ve utangaç tavrından dolayı masum ve muzip genç kız kimliği²¹⁶ verilmiştir (Şoray, 2012, s. 16). Yeşilçam döneminde özellikle yıldızların uzun süre belli rollerde oynamasının nedeninin onlara verilen bu

²¹⁶ James Damico’nun Ingrid Bergman üstünde yaptığı araştırma, yıldızların “imaj sözlüğü” adı verilen, yıldızın imajı hakkındaki metinlerarası bütün unsurları bir araya toplayarak bir “benzetilebilir fenomen” yaratan ve üstüne yıldızın adının etiketlendiği bir fikrin gelişmesini sağlamıştır. Damico’ya göre bu sözlüğe bakarsak, yıldız, hayranları için bir “totem figürü” olmakta ve onların ruhani özlemlerini ve arzularını ifade etmektedir. Sözlükteki bu hayran fikrini reddeden yıldız, hayranları tarafından, bazen çok sert bir biçimde reddedilecektir. Damico, Bergman’ın durumunun böyle olduğunu düşünüyordu. Stüdyosu tarafından ona erdemli, nazik ve ailesiyle işine adanmış bir yıldız imajı inşa edilmişti. Kendisinin Rosselini ile evlilik dışı bir ilişkisi olduğu öğrenildiğinde, basın tarafından ahlaksızlıkla suçlanmış ve hayranları çabucak ona karşı cephe almıştı. Damico, hayranlarının onu bu kadar öfke, hayal kırıklığı ve kırgınlık ile dışlamalarının sebebinin, onun yaydığı yanlış ve aldattıcı imaj sözlüğü olduğunu düşündüğünü söyler. Bergman, “izleyicilerinin belirsiz ruhani özlem ve arzularının” “totem figürü” olarak kendini yansıtmış ama gerçek yüzünün ruhani olmaktan çok cinsel olduğu ortaya çıktığında, yanlış bir idol olarak paramparça edilmişti (aktaran Hollinger, 2006, s. 37)

“kimlik” olduğu düşünölmektedir. Çünkü verilen bu kimliği seyirci de benimsemiş, bu kimlik dışındaki rollerde yıldızları görünce reaksiyon göstermişlerdir.

Türkan Şoray, romantik melodramların, aşk filmlerinin oyuncusu olarak kendini tanımlarken canlandırdığı rollerin gerçek dünyadaki karşılığının olup olmadığını sorgulamaya başlar. Gerçek hayatta sadece aşk acısı çeken kadınların dışında kadınların da olduğunu farkına varır. Şoray’ın sinemadaki yerini sorgulaması, yetmişli yıllarda kadının toplumsal hayattaki konumunun farklılaşmasına paraleldir. Bu sorgulamalar sonucunda gerçek hayattaki kadınları konu alan filmlerde oynamak istemiş fakat bu tarz filmler yapan sinemacı ve yönetmenlerin yıldız oyuncularını reddetmesinden dolayı oynayamadığını ifade etmiştir. Oyuncuya göre bu tür filmler, yıldız oyuncunun üstüne kurulmayan, bir düşünce veya gerçek bir olaydan üretilen senaryolardır, bu yüzden bu tür filmler için yıldız olmayan oyuncular tercih edilmektedir. Bunun üstüne özellikle Lütfi Akad ile çalışma konusunda ısrar edip, *Ana* (Ö. Lütfi Akad, 1967) filminde onunla çalışır (Şoray, 2012, s. 85-87). Altmışların ikinci yarısından sonra artık sadece güzel bir kadın olmanın ötesinde, iyi bir oyuncu olmayı, başka ifadeyle yıldız oyuncu yerine yorumcu oyuncu olmayı ister (Şoray, 2012, s. 88, 162). Fakat buna rağmen yine melodramlarda oynamaya devam eder.

Türkan Şoray verdiği röportajlarda canlandırdığı kadınlarla ilgili ikilem yaşadığını, bir yandan canlandırdığı karakterlerin gerçek hayattaki kadınlar olduğunu öte yandan bu karakterlerin yüzeysel olduğunu düşündüğünü ifade eder. Bu düşüncenin temelinde salon filmlerindeki kadınları yüzeysel, toplumsal gerçekçi filmlerdeki kadınları gerçekçi bulması yatar. Şoray’ın gerçek hayattaki kadınlara

verdiği örnekler, *Acı Hayat*'taki Nermin, *Selvi Boylum Al Yazmalı*'daki Asya, *Vesikalı Yarım*'deki Sabiha'dır. Şoray'ın verdiği örneklerden yola çıkarak, aşk acısı çeken kadınları daha gerçekçi bulduğunu söyleyebiliriz. Oysaki *Hazal*'daki Hazal'ın ve *Berdel*'deki Hanım'ın daha gerçekçi olduğu düşünülmektedir.

Türkan Şoray, seksenlerde de toplumdaki kadın rollerini perdeye taşımak istediğini söyler ama *Ah Güzel İstanbul* (Ömer Kavur, 1981) filminde oynamayı sevişme sahnelerinden dolayı reddeder. Bu tür rolleri hep seyirciyi kaybetme korkusundan dolayı reddettiğini ifade eder (Şoray, 2012, s. 215-216). Fakat 1982 yılında *Mine*'deki (Atıf Yılmaz, 1982) sevişme sahnesini kabul eder. Şoray'ın bu kabullenişindeki neden, seyircinin perdedeki cinsellik ve çıplaklık ile ilgili görüşünün değiştiğine yönelik inancıdır. Seyircinin bakışının değişimiyle artık o da değişir (Şoray, 2012, s. 225) ve filmlerde sevişme ve çıplaklıktan kaçınmaz.

Dört kadın yıldızdan kariyerinde farklı/ “iyi filmlerde” oynamak için çaba sarf eden ilk yıldız Fatma Girik'dir. Yüz doksan bir filmde²¹⁷ oynayan Girik, sinema dergilerinde altmışların ilk yarısından itibaren güzel oyuncu yerine “iyi oyuncu” olarak anılmak istediğini sık sık dile getirir. Bunda sürekli olarak yıldızlar klasmanında Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'ten sonra isminin anılmasının etkisi olduğu düşünülmektedir. İyi oyuncu olma isteğinin arkasındaki bir diğer neden de 1964, 1965 ve 1967 yıllarında Antalya Film Festivali'nde ve 1969, 1970 ve 1971 yıllarında Adana Altın Koza Film Şenliği'nde aldığı en iyi kadın oyuncu ödülleri²¹⁸dir. Başka ifadeyle Girik, iyi oyunculuğunu ödüllere onaylattıktan sonra

²¹⁷ Fatma Girik'in filmografisi için bkz. Ek-5.

²¹⁸ 1965 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (*Keşanlı Ali Destanı* filmiyle) 1967 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, (*Sürtüğün Kızı* filmiyle), 1969 1. Adana Altın Koza Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu, (*Büyük Yemin* filmiyle),

artık sadece güzel oyuncu olarak anılmak istemez. *Ses* dergisinin 1967 yılında yayınlanan yirmi dördüncü sayısındaki “Antalya’da Fatma Girik’in ikinci zaferi” başlıklı haberde Girik’in üst üste aldığı bu ödüllerle Türkan Şoray’a fark attığı ifade edilir. Diğer kadın yıldızlar²¹⁹ da bu festivallerde ödül almalarına rağmen Girik’in ödüllerle sık sık anılmasının nedeni festivallerde üst üste ödül almasıdır.



Görsel-119: *Kambur* filminden

Kadın yıldızın perdede her daim güzel olmasıyla ve ideal kadının güzel olmasıyla ilgili algıları/mitleri bozan *Kambur* (Atıf Yılmaz, 1973) filminde Fatma Girik, kambur ve daha sonra da kör olan Azize’yi canlandırır. Ayvalık’ta babasıyla balıkçılık yapan Azize, gerçek hayatta erkek kıyafetleriyle dolaşan, seks işçisi Tasula dışında kimsenin onunla konuşmadığı, bedensel engelinden dolayı ötekileştirilmiş, istenmeyen biriyken rüyalarında beyaz atlı prensiyle dolaşan bir prenestir. Babas “güzelliğini ay parçası gibi yüzün var” diyerek toplumda evlenilecek genç kızlarda

1969, 1. Adana Altın Koza Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu (Ezo Gelin filmiyle), 1971, 3. Adana Altın Koza Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu (*Acı* filmiyle).

²¹⁹ Antalya Festivali’nde 1964,1968 yıllarında en iyi kadın oyuncu ödülünü Türkan Şoray 1969, 1973 yılında Hülya Koçyiğit, 1971 yılında Filiz Akın almış. Aynı ödülü 1966 yılında Selma Güneri, 1970 yılında Belgin Doruk alır.

olması gereken özellikleri sayarak ötekiler –engelsizler- ile onun arasında bir farkın olmadığını söylemeye çalışır: “...dört kadının işini tek başına yapıyorsun... senden daha namuslu mu ötekiler...herkesin kamburu içinde...daha mı iyi yürekli...çocuksa sen de doğursun...” Aslında babası toplumsal olarak bir kadının evlenmesi için gereken şartları sıralar: namusluysan evlenirsin, evlenirsen çocuk doğurursun. Fakat Azize’nin istediği rüyalarındaki gibi sevmek ve sevilmeştir.

Azize, babasının onu evlendirme hayalini, rüyalarında onu kurtarmaya gelen beyaz atlı prensle yaşar. Bir prensin gelip onu kötülüklerden kurtarmasını bekler. Tasula, anlattığı hikayeler ve fallarla onu gelip kurtaracak bir kaptan/şehzadenin olacağına inandırır. Rüyalarındaki prens, karşısına gazinoda kemancı Ali olarak çıkar. Gazino çıkışı onu takip eder ve kör olduğunu anlar, kamburunu gör(e)meyeceği için sevinir. Ali’nin onu kadın olduğunu anladığını söylemesi üzerine yüzüne dokunacağı sırada beresini çıkarır ve saçlarını açar. Artık kadınlığını gizlemez çünkü onu görmese de “kadına benzemek, güzel görünmek” ister. Toplumda bir kadının, kadınlığını ancak bir erkekle keşfedeceği inancına uygun biçimde erkeksi kıyafetlerini, davranışlarını bırakır, elbise giyip, makyaj yapıp, saçlarını açarak kadın olur.

Kasabada mutsuz bir hayatı olan, horlanan, sevilmeyen Azize’nin, Ali ile tüm hayatı değişir. Artık mutludur, çünkü hayatında kendini adayacağı bir “erkek” vardır. Bu kendini adama duygusu Ali’ye gözlerini vererek zirve noktasına ulaşır. Sevdığı adama gözlerini verdikten sonra önceleri kasabanın, çalanozu, uğursuzu, kamburu olan Azize artık Azize ablası, Azize bacısıdır. Çünkü kadına yakıştırılanı yapmıştır, sevdiği adama gözlerini vermiş; ideal kadından beklenileni, özveride bulunmayı

gerçekleştirmiştir. Gözlerini Ali'ye verdikten sonra hem kambur hem de kör olarak onun karşısına çıkmak istemez, izini kaybettirmeye çalışır. Ali gözleri açıldıktan sonra onu aramaya gelir ama kasabalıya “beni bu halde görmesin, söz verin bana” der. Kasabalı sözünü tutar, Ali'ye bir şey söylemezler. Ali kasabadan ayrılınca Azize kendini denize bırakır, intihar eder. Film ideal kadınlığa yönelik iki şey söylemektedir: güzellik ve fedakarlık. Azize de kadın olduğu için ondan beklenenleri yerine getirir.

Filmin yıldızlık açısından önemi, bir kadın yıldızın hem körü hem de kamburu oynamasıdır. *Ses* dergisinin 1973 yılında on ikinci sayısında yayınlanan haberinde sinemada bir değişimin başladığı, konu bakımından olmasa bile tip bakımından çeşitlendiği, yıldızların şartlarını zorladığını, artık perdede yıldızların eskisi kadar kusursuz güzel, bebek yüzlü olarak gözükmediği ifade edilir. Bu değişimin bir örneği olarak *Kambur* filmi verilir. Fakat habere göre film önce Hülya Koçyiğit'e teklif edilmiş, Koçyiğit'in kambur rolünde oynamayı istememesi üzerine rol, Fatma Girik'e verilmiştir. Girik, çirkin bir kadını oynamakta neden çekinmediği sorusunu seyircisinin artık onu tanıdığı için bu tür rollerde oynamakta sakınca görmediği şeklinde yanıtlar (Sanat Güzellikte Değildir, 1973). *Kambur* filmi dergilerde yıldızlardan, yapımcılara kadar artık Yeşilçam'da “iyi, kaliteli film” furçasının başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Çünkü güzel bir yıldız, çirkinleşmeyi, kör olmayı, kambur olmayı kabul etmiştir. Filmin kadınlık algısına dair farklı bir şey söylemese de sinemada kadın yıldızların değişimine iyi bir örnektir.

Ağırlıkla ezilen köy kadını filmlerinde oynayan Fatma Girik'in filmlerinde birçok farklı tipe seyirci karşısına çıktığı görülür. Özellikle kadın yıldızların perdede görünmekten kaçındıkları “çirkin olmaktan” ve “yaşlanma”dan çekinmemiştir. Fakat

Ses dergisinin 1982 yılında yayınlanan ikinci sayısında verdiği röportajda bütün kazandıklarını köy filmlerine borçlu olduğunu ifade etmiştir. Haberde Girik “ben sinemada gayri kanuni starım, kuralım muralım yoktur” ifadesini kullanmıştır. Bunu öpüşmem, sevişmem ve soyunmam gibi kurallarının olmamasına bağlar. Bu nedenle Girik, diğer üç yıldıza göre kendinin daha “gerçek hayatın içinden bir kadın” olduğunu, diğer yıldızların daha masal kahramanı gibi olduklarını ifade eder (Usallı-Silan, 2004, s. 57). Yıldız oyuncu kuralları seyircinin koymadığını, senaryoda öpüşme, sevişme sahnesi varsa kabul etme veya reddetme haklarının olduğunu, seyircinin bu yönde bir tepkisinin olmadığını eğer olsaydı sevişip öpüşüp soyunduğu için seyirciden tepki alıp diğer üç yıldıza göre daha az sevineceğini iddia eder (Usallı-Silan, 2004, s. 57).

Fatma Girik’in ezilen köy kadını filmlerinin arasında iki ilginç örnek vardır: *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973) ve *Toprak Ana* (Memdun Ün, 1973). Aynı yıl çekilen bu iki filmde de Girik’e Tamer Yiğit eşlik eder. Fakat Yiğit, *Kızgın Toprak*’ta kocası, *Toprak Ana*’da da oğlu rolündedir. İki filmin de arka fonunu feodal yapı, toprak ağalığı eleştirisi oluştururken odak nokta namustur. Ataerkil toplumlarda namus, bekâretin ve kadın cinselliğinin denetlenmesidir. İlknur Üstün ve Aksu Bora, namusun evlilik dışı ilişkinin gerçekleşmesi anlamında da kullanıldığını ifade eder (Üstün ve Bora’dan aktaran Dinçer, 2007, s. 56). Toplumda kadına ait görülen namusun kontrolü erkeğe verilmiştir. Türk sinemasında birçok filmde namusun ele alış biçiminin bu algılara paralel olduğu görülür.



Görsel-120: *Kızgın Toprak-1* filminden **Görsel-121:** *Toprak Ana* filminden

Kızgın Toprak filminde Sultan ve Şirvan kuraklık nedeniyle ellerindeki toprağı satıp, salcılığa başlarlar. Fakat Çello ağa bu durumdan hoşnut olmaz çünkü salcılığı sadece kendisi yapmak istemektedir. Ağa'nın, Şirvan'ın salını yaktırması üzerine aralarında husumet başlar. Çello, harmanını yaktığı için Şirvan'ı hapse attırır, hamile karısı Sultan'ı da dağa kaldırır. Bundan sonra köyün namusunu temizlemesi için Sultan'a baskı uygulanır: "Ne olacak şimdi bu garibanın sonu... töre, kendi ettiğini kendi çekecek, asacak. Kendini aklayacak hem de kocasının namusunu... Sultan... daha neyi beklersin. Töreleri unutma. Öldür kendini, adını akla. Şirvan'ın namusunu kurtar". Tıpkı toplumda olduğu gibi filmde de namus erkeğin namusu olarak görüldüğünden erkeğin temizlemesi gerekir. Bu yüzden Sultan kendini öldürmez, Şirvan'ın gelip, kendini öldürmesini bekler. Tıpkı *Utancı* filmindeki Bahar gibi.



Görsel-122: *Kızgın Toprak-2* filminden

Hapisten çıkan Şirvan eve gelir, kapısının önünde asılı duran urganı görünce neler olduğunu anlar. Sultan, Şirvan'ı görünce “dokunma bana. Kirletmişler beni Şirvan. Günaha belediler. Yüzüm yoktu... Töreler, törelerinizi bilmez miyim? Kirlenmiş avrat ne yapar bilmez miyim? Günlerce kapımda canına kıy, töreye uy Sultan diye kıvrandılar ama ahan burada gün begün tohumun yeşerir. Bu can benim olmaktan çıkmış. Senindir. Beni bu gınahtan ancak sen kurtarırısın. Al canımı, beni akla. Kendini akla. Namusu temizle” der. Şirvan ona tecavüz edenleri öldürür, bu süreçte Sultan kendi mezarını kazar ve beyaz elbisesi/kefeniyle Şirvan'ın gelip onu öldürmesini bekler, filmin sonunda Şirvan yaralı şekilde yanına gelir, Sultan'ı vurur, namusunu temizler.

Toprak ağalığı sisteminin eleştirildiği *Toprak Ana* filminde de kadın odaklı namus kavramı ele alınır. Kazım Ağa'nın onları sömürmesine, sahip oldukları her şeyi ellerinden almasına karşı çıkan Ali (Tamer Yiğit) intikam için kızı Kezban'ı dağa kaldırmaya kalkar. Annesi Zeliha engellemek için oğluna silah çeker: “Kezban'ın namusu köyün namusu, benim namusum sayılır, bırakmazsan vururum seni” sözleriyle durmayan oğlunu vurur, öldürür.



Görsel-123: *Ezo Gelin* filminden **Görsel-124:** *Boş Beşik* filminden **Görsel-125:** *Kuma* filminden

Fatma Girik'in farklı konu ve temaların işlendiği köy filmlerinde taktığı mavi yemeniler ve mavi boncuklar, perdedeki köylü kadını oynayan Fatma Girik denilince akla ilk gelen imgeler haline gelir.

Yıldızların aslında oyuncu olmadığı fikri, yıldız oyuncuların kişileştirme ve hipersemiotizasyon ile etiketlenmiş olmalarından ileri gelmektedir. Yıldız oyuncunun her rolde kendisini oynadığına yönelik inanç, yıldızın kısmen farklı bir karakter kisvesi altında hep kendini oynayan kişi olarak görülmesine neden olur. Bu

nedenle yıldız oyuncular ekranda sadece oyunculuklarıyla değil aynı zamanda varlıklarıyla görülür ve karakterleri gerçek kişiliklerinin kurmaca uzantıları olarak algılanırlar (Maltby, 384). Fakat bu algılanışın aksi rollerde perdede görüldüklerinde yadigarmanın aksine “büyük oyuncu” sıfatı alırlar. Tıpkı Hülya Koçyiğit’te olduğu gibi. Kariyerinin ilk yıllarında *Susuz Yaz*’dan sonra melodramların naif, güzel, sevişirse ölecek genç kız rollerinde perdede görülmüş, yetmişlerin başında Ömer Lütfi Akad filmlerinde, seksenlerde de Şerif Gören filmleriyle ona verilen bu asekseül kadın kimliğinden sıyrılıp, farklı karakterlere bürünüp, ekonomik ve cinsel özgürlüğünü kazanan ve kazanmak için mücadele veren güçlü kadın karakterleri canlandırmıştır.²²⁰ Ruken Öztürk’e göre perdede, altmış ve yetmişlerde aşk acısı çeken fedakarlığının karşılığını alan veya bütün acıları kendinde toplayan genç kadın imajı olan Hülya Koçyiğit, seksenlerden sonra mücadele eden, savaşan, direnen, cinsel gereksinimlerine gözünü kapamayan bir kadına dönüşür (Öztürk, 2004, s. 32). Oynadığı bu rollerde aldığı ödüllerle,²²¹ başarısını tescillemiştir. Çünkü bu filmlerde oynadığı karaktere bürünmüştür. Çoğunlukla hipersemiotizasyon performanslar sergileyen bir yıldız oyuncunun, sonradan kişiliğe büründüğü, rolü içinde alenen kaybolduğu performanslar gerektiren rollerde oynatılmasının biraz da yönetmene bağlı olduğu düşünülmektedir.

Engin Ayça, *Bez Bebek* filminin senaryo aşamasında Hülya Koçyiğit’in kendisine “Hülya Koçyiğit’e göre senaryo yazmak için” Hülya Koçyiğit’in

²²⁰ Hülya Koçyiğit’in filmografisi için bkz. Ek-6.

²²¹ 1969 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (*Cemile* filmi ile), 1972 Altın Koza (*Zehra* filmi ile), 1973 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (*Tanrı Misafiri* filmi ile), 1975 Altın Portakal (*Diyet* filmi ile), 1984 Altın Portakal (*Derman* filmi ile), 1990 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (*Karılar Koşuşu* filmi ile), 1987 Nantes Film Festivali (Fransa) En Başarılı Kadın Oyuncu (*Kurbağalar* filmi ile), 1988 Amiens Film Festivali (Fransa) En İyi Kadın Oyuncu, (*Bez Bebek* filmi ile).

oyunculugunu, sinema kişiliğini çözmek, anlamak gerektiğini ifade ettiğini belirtir. Başka ifadeyle senaryodaki kadının Hülya Koçyiğit olması, yazılan karakteri Hülya Koçyiğit'in oynaması değil, o kadının Hülya Koçyiğit'in sinema kimliğine dönüşmesi gerekli görülür (Ayça, 2004, s. 81-83). Fakat *Bez Bebek* filminde perdede izlenen Melek karakteridir. *Firar*'da izlenen Ayşe, *Kurbağalar*'da da Elmas'tır.

Birçok başarılı performanslarına rağmen Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın'ın filmlerinde ağırlığını hipersemiotizasyon oluşu, yıldızların büyüleyici niteliklerinden değil aynı zamanda yıldızlık kavramını saran gerçekliğin (*authenticity*) retoriği ile de bağlantılıdır. Bu “gerçek yıldız” anlayışı yıldızın iyi bir oyuncu olması gerektiği manasını taşımaz, performansında kendi gerçek kişiliğini göstermesi yeterlidir. Bu gerçek (*authentic*) kişiselliğın ifadesi, görünüşte önceden tasarlanmamış bir etki ya da ekran ifşası aracılığıyla sağlanabilir (Hollinger, 2006, s. 31).²²² Kadın yıldızların filmlerinde hipersemiotizasyon performanslarının yoğunluk nedeninin Yeşilçam döneminde üretilen, talep edilen filmlerin çoğunun yıldız oyuncu odaklı -özellikle kadın yıldız odaklı- olduğundan seyircinin perdede yıldız görmeye alışık olduğu/görmeyi istediği şekilde seyretmek isteği olduğu düşünülmektedir. Çünkü perdede kadın yıldızların canlandırdığı karakterler, doğruyu, güzelliği ve masumiyeti temsil ettiğinden toplum tarafından

²²² Daha geniş bir algıya göre yıldız karizması özgün gerçeklikten (*authenticating authenticity*) gelir, bu yıldız postmodern bir dünyada bile yanlışlık maskeleri altında birleşik bir uyumlu benlik algısı olduğunu ve bu özgün (*authentic*) algının yıldızın şahsında açıkça görüldüğünü hayranlarına iletir. Belki de yıldızların gerçekliği (*authenticity*) sorusunun bu kadar önemli olmasının sebebi metalaştırılmaları ve pazarlanabilir varlıklar olarak görülmesinden kaynaklanıyor denebilir. Yıldızlık sisteminin ilk günlerinden beri, yıldızlar filmi ve onunla bağlantılı ürünleri satmak amacıyla kullanıldı. Bağlantı, film ve diğer ticari ürünlerin filmle olan bağı sayesinde kurulabiliyordu (Hollinger, 2006, s. 31).

onaylanmıştır. Kısaca kadın yıldızlar halk için idealin, ideal olarak kabul görenin temsilcileridirler. Bu nedenle her filmde yıldız performansı sergilemek zorundadırlar.



SONUÇ

“*Sinemada Yıldız Olmak: Türk Sinemasında Kadın Oyuncular*” adlı bu çalışmada Türk sinemasında yıldızlık, yıldız üretim alanları olarak kabul edilen filmler, üretim, dağıtım ve gösterim sistemi, dönemin sinema dergileri, reklamlar, eleştirmenler/yorumcular ve yarışmalar -artist, yıldız ve güzellik yarışmaları- birer metin olarak ele alınıp metinlerarası perspektiften incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda Türk sinemasında yıldız, dönemin en yüksek ücretini alan, ismine film siparişi verilen, afişte ismini en üstte yazdıran, ismi gişe garantisi, yaptığı her hareketi olay olan oyuncu olarak tanımlanmıştır. Çalışma sonucunda bu tanıma ek olarak, Türk sinemasında yıldız olma, başlangıcından itibaren yıldız üretim alanlarında oluşturulmuş/oluşturdukları yıldız imajını günümüze kadar korumayı başarma ve bunu sürdürebilme olarak tespit edilmiştir.

Türk sinemasının erken dönemi olarak kabul edilen 1917-1922 yılları arasındaki kadın oyuncular incelenip, haklarındaki sınırlı bilgiler olmasına rağmen bu kadın oyuncular için yıldız sıfatının/unvanının kullanıldığı görülmüştür. Fakat o yıllarda bir sinema endüstrisinin olmayışı, benzer şekilde film üretim sisteminin yıldızlığı oluşturacak koşullardan uzak oluşu ve oyuncuların hepsinin tiyatro sanatçısı olmasından dolayı bu dönemdeki oyuncuların özelde kadın oyuncuların yıldız değil, dönemin ünlü oyuncuları oldukları saptanmıştır.

Yerli üretimin kimi yıllar olmadığı, olduğu yıllarda da bir iki filmi geçmediği 1923-1944 yılları arasında kadın oyuncular incelendiğinde birçok kadın oyuncunun perdede yer aldığı görülür. Bu oyuncular arasında ön plana çıkan üç kadın oyuncu tespit edilmiştir: Bedia Muvahhit, Feriha Tevfik ve Cahide Sonku. Yıldız üretim

alanlarından biri olan sinema dergilerinin bu üç oyuncuya artist, sanatkar sıfatları dışında zaman zaman yıldız sıfatı verdiği de tespit edilmiştir. Dönemin bu üç önemli kadın oyuncusundan Bedia Muvahhit, perde ve sahnedeki ilk Türk-Müslüman kadın oyuncu olması ve şöhreti yakaladığı *Ateşten Gömlek* filmindeki “cumhuriyet kadını” Ayşe rolünden dolayı hem perdede hem de perde dışında Cumhuriyet kadını ve Cumhuriyet sanatçısı imajını sürdürdüğü için film kişiliğidir. Feriha Tevfik, cumhuriyet dönemindeki cinsiyetsizlikle özdeşleştirilmiş kadının temsili olan Bedia Muvahhit’in aksine sinema dergilerinin sıklıkla yer verdiği dönemin güzellik idealinin ve standardının vücut bulmuş halidir. Katıldığı güzellik yarışması sonucunda kazandığı başarı ile ideal güzellikte olduğunu tescillenen Tevfik’in bu güzelliği, sinema kariyeri boyunca onu takip edip ve döneminin ünlü kadın oyuncularını arasında yer edinmesini sağlamıştır. Birçok kaynakta Türk sinemasının ilk kadın yıldızı olarak kabul edilen Cahide Sonku, çalışmada yıldızlık şansı yakalamış ilk kadın oyuncu olarak kabul edilmiştir. Sonku’nun elde ettiği yıldızlığı sürdür(e)memesi dönemin ünlü kadın oyuncusu olarak kabul edilmesine neden olmuştur.

1945-1959 yılları arasında yerli film üretim ve tüketiminin arttığı bir dönemde, tiyatrocular dışında da birçok kişi, oyuncu ve yönetmen olarak sinemada çalışmaya başlar. Dönem ve sonrası incelendiğinde Türk Sinemasında yıldızlık kavramının en önemli şartlarından birisinin de şekillendiği görülmüştür: Sürdürülebilirlik. Değinilen zaman dilimi içerisinde büyük başarı yakalayan ve yıldızlığa ulaşan kadın oyuncuların bir sonraki dönemde silikleştiği ve değinilen kritere uymadığı için yıldızlığı sürdüremeyen örnekler olduğu görülmüştür.

1945-1959 yılları arasında ön plana çıkan Sezer Sezin'in film kişiliği, Belgin Doruk ve Muhterem Nur'un da Cahide Sonku gibi yıldızlığa ulaşip, sürdüremedikleri tespit edilmiştir. Sezer Sezin birçok farklı rolde perdede görünmesine rağmen erkekleşmiş kadın tipini canlandığı Şoför Nebahat, tüm hayatı boyunca onu takip ettiği için onun film kişiliği haline gelir. Türkiye'de 1929 yılından itibaren yapılan artist/yıldız yarışmalarının 1943 yılı öncesine kadarki amaçları, Hollywood'a Türk yıldızı gönderip, Türklüğü tanıtmak iken 1944'ten sonra yerli filmlerde oynayacak yeni yüzleri bulmaya bırakır. 1949 yılında bu amaç, yıldız bulmaya doğru evrilir ve 1951 yılında bu yarışmayı iki yıldız adayı kazanır: Ayhan Işık ve Belgin Doruk. Doruk, *Yıldız* dergisinin 1951'de açtığı yıldız yarışmasında Işık ile beraber birinci seçilip sinemaya başlar. Oynadığı *Küçük Hanımefendi* serisiyle yıldızlığa ulaşan Doruk, yıldızlık parıltısını yaşamının sonuna kadar sürdüremediği için Cahide Sonku gibi yıldızlığa ulaşip sürdür(e)meyen oyuncular arasındaki yerini alır. "Anadolu'nun anası" unvanına sahip Muhterem Nur, Türk sinemasının en güzel oyuncu anketinde ismi en üstte olan oyuncularından biridir. Melodram filmlerinde gösterdiği performanslardan dolayı gişe garantisi isimlerden biri olan Nur, özellikle özel hayatında yapmış olduğu tercihler ve sürekli aynı rollerde oynamasından dolayı Türk sinemasının yıldızlığa ulaşip, sürdüremeyen bir diğer oyuncusudur. Kadın yıldızlar, ataerkil sistemin idealleştirdiği kadın imgesinin temsili olmanın yanında toplumun içinde bulunduğu değişimleri okumamızı da sağlar. Sezer Sezin altmışlardaki liberal ekonominin önem kazandığı dönemde oluşan toplumdaki erkeksi kadının temsili iken, Belgin Doruk da bu dönemdeki tutucu burjuva kadınının başka ifadeyle Demokrat Parti'nin oluşturduğu burjuva kesiminin

sinemadaki temsilidir. Aynı dönem perdede yer alan Muhterem Nur ise Anadolu'da acı çeken, horlanan kesimin temsili olur.

Türk sinemasında yıldız sistemi ve yıldızlar Yeşilçam döneminde doğmuştur. Yeşilçam döneminde başlayıp, sonrasında dönüşüme uğrayan yıldızlık, bu dönemde dört şekilde karşımıza çıkmıştır: masum ve güzel yıldızlar, seks yıldızları, erobeskerler ve dişi yıldız. Masum ve güzel yıldızlardan Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın'ın Türk toplumunun idealindeki kadının temsili oldukları saptanmıştır. Hem salon, hem köylü, hem de burjuva, bir yüzü Batıya öteki yüzü geleneksele dönük, hem dişi hem masum. Türkan Şoray, Batılılaşma sürecindeki bir ülkede sultan olurken aynı dönemde sırf Batılı görünüme sahip olduğu için Filiz Akın da yıldızlaştırılır. Seyirci, Şoray'ı yıldızlaştırırken Akın'ı basın ve film endüstrisi yıldızlaştırır. Filiz Akın *Artist* dergisinin yarışmasında birinci olup, filmlerinin halk tarafından çok beğenilmemesine rağmen hakkında çıkan reklam ve tanıtımlarla yeni filmler yapmıştır. Başka ifade ile Batılı görünüme sahip yıldız, tepeden, ısrarla sevdirilirken Batılılaşma sürecindeki bir toplumda, alaturkalığın küçümsendiği bir dönemde, tamamen alaturka bir oyuncu, seyirci talebi ve ısrarıyla yıldızlaşıp, sultan olur. Kolejli, yabancı dil bilen, kültürlü, ince zevkli Filiz Akın'a karşı eğitimi yarım kalmış, tam bir *pygmalion* olan Türkan Şoray. Hülya Koçyiğit ise yüzü hem Batıya hem de Doğuya dönük, Filiz Akın ile Türkan Şoray arasında olan, Şoray kadar sıcak, Akın kadar mesafeli, cumhuriyet ideolojisinin ideal modern Türk kadınıdır. Eğitilmiş, entelektüel ama aynı zamanda Anadolu'luk özelliklerini de taşıyan, kendini işine ve ailesine adanmış aseptik bir kadın. Hem anne hem eş hem de çalışan kadın. Fatma Girik ise kırsalın, ama göç etmiş kırsalın, başka ifadeyle Doğu-Batı arasında kalan bir türlü Batılılaş(a)mayan kadınıdır.

Masum ve güzel yıldızların toplumsal cinsiyet rolleri açısından nelere işaret ettiği araştırıldığında toplumsal hareketlilik, iç ve dış göçler ve bunların beraberinde gelişen toplumsal değişimin görünürleştiği yıllarda ortaya çıkan filmlerde, ulus-devlet söylemi ile uyuşarak makbul, medeni yurttaş inşasının (Depeli, 2016, s. 126) kadın bedeni üzerinden merkeze yerleştirildiği görülür. Fakat filmlerde Batılı gibi eğitilmiş, kültürlü, güzel kadın her zaman özündeki Doğululuğuyla takdir edilmek istenmiştir, tıpkı ulus-devlet modernleşmesinde kadına yüklenen misyon gibi Batılı gibi eğitilmiş, görgülü bir kadın aynı zamanda Doğulu gibi anaç, fakat tek bir farkla: Ulus-devlet modernleşmesinde kadının cinsiyetsizliği söz konusu iken Türk sinemasındaki kadınlar dışıdır. Fakat bu dışılığı bir silah olarak kullanmazlar. Bu bağlamda kadın yıldızların özellikle güzelliklerine yapılan vurgunun gündelik hayatta cinsiyetsizleştirilen/cinsiyetsizleştirilmesi istenen kadının perdedeki bu aşırı cinselleştirilmiş hali, kadınların ve toplumsal arzuların temsili olduğu tespit edilmiştir. Gündelik hayatta görülmesi arzu edilen aseksüel kadına karşı perdede görülmesi için talep edilen, ismine film siparişleri verilen alımlı, güzel ve dışı kadınlar. Perdedeki bu kadınlar arzu nesnesi olmayı, erkekleri baştan çıkaran *femme fatale* ile değil, masum, örtülü seksüellikle başarmışlardır.

Altmışlı yıllarda masum ve güzel yıldızların örtülü cinselliklerinin tam karşısına yetmişli yıllarda seks yıldızları geçer. Yine aynı dönemde yeni bir yıldızlık kriteri belirgin hale gelir: Perdedeki imajını perde dışında da sürdürebilme. Oynadıkları filmlerde isimlerini afişin en üstüne yazdırdıkları, isimlerine film siparişleri verildiği için seks/erotik filmlerde oynayan birçok kadın oyuncu seks yıldızı kategorisine girer. Yıldızlığın en önemli özelliği olan perdedeki imajlarını perde dışında devam ettirebilme, seks yıldızları için bir dezavantaja dönüşür. Seks

filmlerinde oynayan oyuncular bu filmlerdeki imajlarıyla seyircinin zihninde yer edindiğinde gündelik hayatlarında dışlanmayla karşılaşp, ötekileştirilmişlerdir. Arzu Okay gibi sinema sektöründen sonra farklı işlerde çalışmaya başlasalar da seks yıldızı “damgası” hayatlarında bir hayalet gibi onları takip etmiştir.

1980 Askeri Darbesi ile ortadan kaldırılan seks filmlerinin yerine arabesk şarkıcıların ve erobesk yıldızların filmleri geçer. Erobeskler, güzel ve masum yıldız ile seks yıldızı arasındaki ayrımı flulaştırın iki yıldız türünün de özelliklerini taşıyan yıldızlardır. Güzel ve masum yıldız, seks yıldızı ve erobesklerin birleşimi de dışı yıldız, Müjde Ar’dır. Ar ile birlikte güzel ve masum yıldız kategorisindeki Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray da seyirci tepkisinden dolayı koydukları sevişme ve öpüşme yasağını kaldırırılar. Yıldızlardaki bu değışime dönemin kadın hareketlerinin etkisi tartışılmazdır.

Türk sinemasının kadın yıldızları denildiğinde akla ilk gelen Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın, ve Hülya Koçyiğit’in yıldızlık süreçlerindeki benzerlikler ve onları yıldız olarak ortaya çıkaran etkenler çerçevesinde anneleri, hayatlarındaki erkekler ve yaşam öyküleri incelenmiştir. Kadın yıldızların annelerinin hayallerini kızları üzerinden gerçekleştirmek için tüm kariyerlerini organize etmeyi üstlenen menajer anneler oldukları tespit edilmiştir. Annelerin menajerlik görevi, kadın yıldızın hayatına giren erkek ile sonlanır. Yapılan inceleme sonucunda kadın yıldızların hayatlarına giren erkeklerin hayatlarında erk sahibi olmaları tartışma götürmezken her başarılı kadın yıldızın arkasında bir erkek vardır iddiası çürütülürken, bu kadın yıldızların yaşam öykülerinin, altmışlar Türkiye’sinin kısa yoldan bolluk ve zenginliğe kavuşma hayalinin gerçekleşmiş hali olduğu görülür.

Türk sinemasında yıldızlığı oluşturan ve yıldızlaşmayı sağlayan ortak kodlar, pratikler ve deneyimlerin neler olduğu sorusunun cevabı seyirci, yüz ve oyunculuk olarak verilir. Yeşilçam sinema ekonomisinin dört önemli dinamiği vardır: Bölge işletmeciliği, yapımcılar, sinema salonları ve bu üç dinamiğin ortak hedefi olan seyircilerdir. Ekonomisi gişe üzerine kurulu olan Yeşilçam döneminde talep ettiği her şeyi perdede gören seyirci hayrana dönüşür. Türk sinemasının yıldızlık sürecinin en önemli sacayağından biri olan hayranlık, hem hayran-yıldız ilişkisi hem de yıldız-hayran ilişkisi yıldızlık sürecinin en önemli etkenlerden biridir. Hayran ve yıldızları bir araya getiren, onları yakınlaştıran, iletişim kurmalarını sağlayan sinema dergilerinin hayran-yıldız ilişkisinde köprü görevi üstlendiği görülür. Yıldız-hayran ilişkisinde ise yıldızlar seyircileri yıldız imajlarının yaratıcısı olarak gördüklerinden, perdede onlardan tepki alacak rollerde oynamamış, oyunculuklarına yasak ve kurallar getirmişlerdir.

Türk sinemasında yıldızlığı oluşturan ve yıldızlaşmayı sağlayan ortak kodların başında güzellik gelir. 1929 yılında başlayıp –belli yıllarda kesintiye uğrasa da- 1985 yılına kadar devam eden dönemin sinema dergilerinin açtığı artist/yıldız yarışmasında da yıldız olma kriterlerinin arasında güzellik her daim yerini korumuştur. Yapılan bu yarışma sonucunda birçok oyuncu adayı sinemada yer alırken, sadece birkaç tanesinin yıldızlığa ulaştığı görülür. Bu nedenle yarışmalarda aranan güzelliğin, güzel yüzün ölçüsü altın oran değil, seyircinin kendinden bir şey bulma olduğu görülür. Seyirci perdede gördüğü yüzle iletişime geçip, yakınlık kurar, bu nedenle perdede gördüğü yüzde kendinden bir şeyler bulmak ister. Yüzün dışında yıldızı oluşturan diğer önemli bir unsur oyunculuktur. Yıldız olma şartı olarak görülmeyen oyunculüğün aslında yıldızlık sürecine katkısı olduğu tespit edilmiştir.

Oynadıkları belli tiplerle yıldızlığa oluşan oyuncunun, yıldızlığını sürdürebilmek için farklı rollerde başarılı performanslar göstermesi gerekir.

Yeşilçam dönemindeki masum ve güzel yıldızlar, seks yıldızları, erobeskler ve dişi yıldızların dönemin seyirci talebinin yanı sıra sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal gelişmeler sonucunda değişen toplumun arzu ve beklentilerinin birer temsili oldukları görülür. Ayrıca çalışmada yıldızlar toplumdaki toplumsal cinsiyet kodları arasında bir etkileşim olduğu; kadın yıldızların yıldızlık imajlarının toplumun içinde bulunduğu değişimden ve bu değişime paralel olarak değişen kadın algısından etkilendiği ve Türk sinemasında yıldızlık ve kadın hareketi arasındaki etkileşim olduğu görülmüştür.

Son olarak Yeşilçam döneminden sonra doksanlarda, yıldızlık tekrar dönüşüme uğramıştır. Doksanların sonunda medyada kazandıkları ün ve şöhretle birçok manken, şarkıcı kısaca popüler kişi perdede görülür. Bu kişilerin perdeye taşınmasının asıl nedeni önceki yıllarda olduğu gibi gişe başarısı elde etmektir. Televizyon magazinciliğinin zirve yaptığı bu yıllarda yapımcılar popülerlik kazanmış kişileri filmlerinde oynatarak reklam maliyetini düşürüp, seyircinin ilgisini çekmeyi başarırlar. Popüler kişilerin oynadığı ticari filmlere paralel olarak sanat sinemasında da hareketlenmeler görülür. Kimin oynadığı değil, kimin yönettiğinin önem kazandığı yeni Türk sineması veya *auteur* sinema gibi farklı isimlerle yönetmenlerin yıldız olarak kabul edildiği filmler yapılır. Görüldüğü üzere doksanlardan itibaren Türk sinemasında yeni bir yıldız algısının oluştuğu görülür. İki binli yıllara gelindiğinde özellikle internet kullanımının yaygınlık kazandığı günümüzde yıldız ve ünlü kavramlarının tamamen değiştiği, güncellendiği görülür. Doksanlı ve iki binli

yıllarda değişim ve dönüşüme uğrayan yıldızlık kavramının yeni başka çalışmalara konu olabileceği düşünölmektedir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Abisel, N. (1978). *Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ahmed, S. (2014). *Duyguların Kültürel Politikası*, (çev. S. Komut). İstanbul: Say Yayınları.
- Akad. Ö. L. (2004). "Türkiye'nin Güzel Kızı" A. Güneş ve İ. D. Aytaç, (ed.) *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. (s.7-11) Ankara: Dost.
- Akerson, T. (1966).Türk Sinemasında Eleştiri. *Yeni Sinema*. 3, 35-37
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri: Erotik Sinema*. İstanbul: Etik.
- Akçura, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akçura, G. (1993). *Bedia Muvahhit: Bir Cumhuriyet Sanatçısı*. İstanbul: İstanbul Belediyesi Kültür İşleri.
- Alberoni, F. (2007). The Powerless Elite: Theory And Sociological Research On The Phenomenon Of The Stars, Sean Redmond ve Su Holmes (Ed.). *Stardom And Celebrity: A Reader*, (s. 65-78). London: Sage.
- Alkan, A. ve Çakır, S. (2012). "Osmanlı İmparatorluğu'ndan Modern Türkiye'ye Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar", Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (Der.), *1920'lerden Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Ankara: Phoenix.
- Alkan M. Ö. ve Kahraman, C. (2004). "İlk Pop-Star Yarışmaları ve Güzellik 'Kraliçe'ları: Türkiye Güzeli Mübeccel'im Ben....", *Toplumsal Tarih*, 124, 68-71.
- Altınıyıldız, A. N., ve Ojalvo, R. (2012). Sunuş / Sınırlar ve Ötedeki Yıldızlar. *Sürrealizm ve Mimarlık*, 2. <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sinirlar-ve-otedeki-yildizlar/585>
- Andaç, F. (2008). *Türkan Şoray İle Yüz Yüze*. İstanbul: Turkuvaz.
- And, M. (1999). *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu, Gelişimi, Katkısı*. Ankara: Dost.
- Arpad, B. (1961). Türk Sinemasının Sosyal Durumu. *Artist*. 65.

- Arat, N. (2009). "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi: Liberal Kemalizm'in Radikal Uzantısı", Ersin Kalaycıoğlu ve Ali Yaşar Sarıbay (Ed.), *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme*, (s. 625-645), (4.Baskı), Bursa: Dora.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*: Oxford University Press.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Artistler Ne Kazandı? Ne Ödedi? (1965). *Perde* 7.
- Artistlerin Bir Yıllık Kazananları Gösterir Tablo (1967). *Artist*, 1, 6.
- Auty, M. (1985). Sinema ve Cinsellik: Yasak Zevkler, *Gelişim*, 8, 5-9.
- Ayça, E. (2005). Engin Ayça. *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. Artun Yeres (ed.). (s. 75-81). İstanbul: Donkişot.
- Ayça, E. (2004). "Bez Bebek ve Hülya Koçyiğit" A. Güneş ve İ. D. Aytaç, (ed.) *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. (s. 78-85). Ankara: Dost.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. S. M. Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (s. 129-148). Ankara: Doruk.
- Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu*, 11, 117-133.
- Aytaç, Ş. (2005). "Türkiye'de Feminist Hareketin Oluşumu", Berivan Kum, Fatma Gülçiçek, vd (Ed.), *Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri*, (s. 37-59), İstanbul: Amargi.
- Badinter, E. (2010). *Kadınlık mı? Annelik mi?*. (çev. A. Ekmekçi). İletişim: İstanbul.
- Bali, N. R. (2007) *Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşmalar*. (7.Baskı), İstanbul: İletişim.
- Başbüyük, B. (1982). Soyunanlarımız. *Kadınca*, 46.
- Barın-Eğrik, E. (2007). *Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi: Yeşilçam'da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (çev. T. Yücel). Metis: İstanbul.

- Batibeki Y. A. (2005). Atıf Yılmaz Batibeki. *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. Artun Yeres (ed.). (s. 37-44). İstanbul: Donkişot.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*. (çev. H. Deliceçaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (çev. N. Özön). Ankara: Bilgi.
- Belton, J. (1994). *The Star System, American Cinema/ American Culture*. New York: McGraw Hill.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayıncılık. İstanbul.
- Berktaş, F. (1998). "Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak" *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (s. 1-13), İstanbul: Tarih Vakfı.
- Biryıldız, E. (1993). Şoför Nebahat Mı Olalım, Küçük Hanımefendi Mi ? *Marmara İletişim Dergisi*. 4, 5-18.
- Biryıldız-Heper, E. (1986). *Türk Basınında Türk Film Eleştirisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- Buckley, R. C. (2000). National Body: Gina Lollobrigida And The Cult Of The Star In The 1950s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20/4, 527-547.
- Buszek, M. E. (2006). *Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. (E-kitap Versiyonu). <http://reader.dukeupress.edu/pin-up-grrrls/18?ajax>
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları* (çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.
- Butler, J. G. (1998). The Star System and Hollywood. J. Hill (Ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*. (s. 342-353). Oxford: Oxford Press.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, (çev. Nefin Dinç). İstanbul: Alan.
- Büker, S. (2012). Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor (çev. Z. Yelçe). D. Kandiyati ve A. Saktanber (Ed.). *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. (s. 159-182). İstanbul: Metis
- Büker S. ve Uluyağcı C. (1993). *Yeşilçam'da Bir Sultan*. İstanbul: AFA.
- Büyükkaya, Ş. (1984). Bine Yakın Filmde Oynadım Elime Hiçbir Şey Kalmadı, *Ses*, 10, 36-37.

- Bora, T. (2009). Analar, Bacılar, Orospular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın. *Şerif Mardin'e Armağan*. A. Öncü ve O. Tekelioğlu (der.). (s. 241-281). İstanbul: İletişim.
- Bora, A. (1996). "Kadın Hareketi: Nereden Nereye" *Birikim*, 83, 39-41.
- Bordwell, D. ve Thopson K. (2008). *Film Sanatı: Bir Giriş*. (çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: Deki.
- Çakır, S. (1994). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis.
- Caner H. (1985). Şoray Fırtınası Geliyor, *Video Haber*, 26, 77.
- Cankara, M. (2015). Ahmed Midhat Efendi'nin Kalemünde Büyülü Fener. *Toplumsal Tarih*, 263, 88-91.
- Cantek, L. (2013). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar* (1945-1950). İstanbul: İletişim.
- Caughey, J. L. (1984). *Imaginary Social Worlds: A Cultural Approach*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Cengiz, K, Tol, U. U. ve Küçükkural Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden, *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Coward, R. (1989). *Kadınlık Arzusu: Günümüzde Kadın Cinselliği*. (Çev. A. Türker) Ayrıntı İstanbul.
- Çapa, İ. (21.01.2003). Beyazperdede Görünen İlk Göğüs Benimkiydi. *Hürriyet*. <http://www.hurriyet.com.tr/beyazperdede-gorunen-ilk-gogus-benimkiydi-22395783>
- Çelik, A. (2013). *Ölmeyi Bilen Adam: Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: Can.
- Çekirge, P. (2007). *Başrolde Filiz Akın: Türk Sineması'nda İkonografik ve Toplumbilimsel Bir Değer Olarak Filiz Akın*. İstanbul: Epsilon
- Çoş, N. (1972). 1972'de Türk Sineması *Milliyet Sanat*, 7, 4-5.
- Çoşar, Ö. S. (15 Eylül 1968). Beyaz Perdede İlk Türk Kızı. *Milliyet* (Hafta Sonu İlavesi). <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1968/09/15> erişim 20 Nisan 2015.
- de Beauvoir, S. (2010). *Kadın İkinci Cins: Evlilik Çağı* (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel.
- deCordova, R. (2001). *Picture Personalities: The Emergence of The Star System In America*. Urbana: Chicago University Of Illinois Press.

- Demirci, C. (2004). *Araya Parça Giren Yıllar: Türk Sinemasında 1974-1980 Seks Filmleri Dönemi ve O Dönemden Bugünlere Yaşananlar*. Ankara: İnkılap.
- Depeli, G. (2016). "Emine Mine, Hepsi Sensin Be Kızım: Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi". *Fe Dergi*, 8/2, 125-137.
- Derse, S. (2006). *Türk Sinemasında Aşk*, Ankara: Şubat.
- Dilmener, N. (2003). *Bir Varmış, Bir Yokmuş. İletişim Yayınları, İstanbul*. (E-Kitap Versiyonu).<http://www.iletisim.com.tr/images/UserFiles/Documents/Gallery/TURK-POP-TAR1.pdf>.
- Doğan, E. (2004). Bir Yıldız: Hülya Koçyiğit. Hülya Koçyiğit'le Söyleyişi. Aslı Güneş ve İren Dicle Aytaç (Yay. Haz.), *Yıldız: Hülya Koçyiğit* (s. 99-175). Ankara: Dost.
- Doltaş, D. (1992). Batıdaki Feminist Kuramlar ve 1980 Sonrası Türk Feminizmi. Necala Arat (Yay. Haz.). *Türkiye'de Kadın Olgusu*. İstanbul: Say. 51-73.
- Dorsay, A. (1998). *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*. (5. Baskı), İstanbul: Remzi.
- Dunn-Mascetti, M. (2000). *İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi*. (çev. B. Çorakçı). İstanbul: Doğan. (E-Kitap versiyonu). <https://yadi.sk/i/YDnxuyNX3FNL2y>
- Dursun, K. T. (1985). Yeşilçam'da Star Sistemi ya da Yıldız Yaratmacılığı Üzerine. *Videosinema*, 7, 28-29.
- Dyer, R. (2007). Heavenly Bodies. S. Redmond ve S. Holmes (Ed.). *Stardom And Celebrity: A Reader*, 85-89. London: Sage.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly Bodies: Film Star and Society*. New York: Routledge.
- Dyer, R. (1999). *Stars*, London: BFI.
- Dyer, R. (1991). Charisma, Christine Gledhill (Ed.). *Stardom: Industry of Desire*, (s. 57-60). London: Routledge.
- Dünyanın En Çok Film Çeviren Kadın Oyuncusu_"Haber Vitrini". 21 Ekim 2006. Erişim 5.12.2017
- Ellis, J. (2007). Stars As A Cinematic Phenomenon. S. Redmond ve S. Holmes (Ed.), *Stardom And Celebrity: A Reader* (s. 90-97). London: Sage.
- Epstein, J. (2005). Celebrity Culture. *Hedgehog Review*, 7/1, 7.

- Erdoğan, N. (2010). Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 Arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik *İstanbul Nereye?* D. Göktürk, L. Sosyal, İ. Türeli (Yay. Haz.). *Küresel Kent, Kültür, Avrupa.* (s. 175-190). İstanbul: Metis.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci: Ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema.* Ankara: Med-Campus
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkisi.* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkılıç, H. (2009). Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema. *Kebikeç.* 27, 143-162.
- Ersinan, F. (2004). *Hülya Koçyiğit: Film Gibi Yaşamadım.* (4. Baskı). İstanbul: Dünya.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema.* İstanbul: Beta.
- Evren, B. ve Silan-Usallı B. (2012). *Türkan Şoray.* Adana: Altın Koza.
- Evren, B. (2011). *Sezer Sezin.* Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.
- Evren, B. (2010). *Filiz Akın.* Ankara. Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.
- Evren, B. (2008). *Dişi ve Asi: Sevda Ferdağ* İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı.
- Evren B. (2007). *İki Ün'lü Kadın: Fatma Girik.* Antalya: Dünya KİV
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları.* İstanbul: Ad.
- Evren, E. (1995). *Sinemada Erotiz.,* İstanbul: AD.
- Evren, B. (1993). *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri.* İstanbul: Korsan.
- Evren, B. (1984). Arabesk Olayı ve Sinema. *Gelişim,* 4, 10-15.
- Evren, B. (1983). *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi.* İstanbul: Film-San.
- Evren, B. ve Silan-Usallı B. (2012). *Türkan Şoray.* Adana: Altın Koza.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl.* İstanbul: Emek.
- Gabler, N. (2011). *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality.* (E-kitap Versiyonu).[https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=sIuNKlgU0IC&oi=fnd&pg=PA3&dq=Gabler,+N.+\(1998\).+Life+the+movie.&ots=fH6JYtrW77&sig=Z0ni6Dwu5sXnwr8MjihthfZSA&redir_esc=y#v=onepage&q=Gabler%2C%20N.%20\(1998\).%20Life%20the%20movie.&f=false](https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=sIuNKlgU0IC&oi=fnd&pg=PA3&dq=Gabler,+N.+(1998).+Life+the+movie.&ots=fH6JYtrW77&sig=Z0ni6Dwu5sXnwr8MjihthfZSA&redir_esc=y#v=onepage&q=Gabler%2C%20N.%20(1998).%20Life%20the%20movie.&f=false).

- Gandhy, B. ve Thomas, R. (1991). Three Indian Stars. Christine Gledhill (Ed.), *Stardom: Industry of Desire* (s. 107-131). London: Routledge.
- Gençalp, H. (2011). *Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Geraghty, C. (2007). Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance. Redmond ve S. Holmes (Ed.). *Stardom And Celebrity: A Reader*. (s. 98-110). London: Sage.
- Giles, D. C. (2002). Parasocial Interaction: A Review of the Literature and a Model for Future Research. *Media Psychology*, 4, 279–305.
- Gledhill, C. (1991). Signs of Melodrama. Christine Gledhill (Ed.), *Stardom: Industry of Desire* (s. 210-235). London: Routledge.
- Gledhill, C. (1991). *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.
- Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih.
- Gökmen, M. (1991). *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.
- Göle, N. (2009). “80 Sonrası Politik Kültür”, Ersin Kalaycıoğlu ve Ali Yaşar Sarıbay (Ed.), *Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme*, (s. 609-625), (4.Baskı), Bursa: Dora.
- Görgün, A. (2005). Türkiye’de Sinema Seyircisi. *Yeni Film*. 9 (Temmuz-Eylül), 86-93.
- Görücü, B. (2004). Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler. *Yeni Film*. 6, 42-53.
- Gün, G. (2009). Gözler Aynasıdır Hayatımızın. A. Yaraman (Yay. Haz.). *Biyografya 8: Türkan Şoray*. (s. 157-175). İstanbul: Bağlam.
- Gürbilek, N. (2009). Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi. İstanbul: Metis.
- Hollinger, K. (2006). *The Actress: Hollywood Acting and The Female Star*. New York: Routledge. (E-Kitap versiyonu) <http://en.bookfi.net/book/1027485>.
- Horton, D. ve Wohl, R. R. (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations On Intimacy At A Distance. *Psychiatry*. 19/3. 215-229.
- Hülya Koçyiğit Senelik 500 bin lirayı Ne yapıyor (1967). *Perde*, 16.
- İşığın, I. A. (1998). *Türkiye’de Film Yapımcılığı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Işıġan, I. A. (1997). Daġıtım Alanındaki Deġişim ve Türk Sinemasının Yeniden Yapılanması 1987-96. *Mürekkap*, 8, 100-106.
- Işık, S. N. (2009). “1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler”, Aksu Bora ve Asena Günal (Der.) *90'larda Türkiye'de Feminizm*,(s. 41-73) İstanbul: İletişim.
- Jacobi, J. (2002). *C.G. Jung Psikolojisi*, (çev. M. Arap) İstanbul: İlhan.
- Jarvie, I. C. (1970). *Towards A Sociolog Of The Cinema*. London: Routledge.
- Jenson, J. (2002). Fandom As Pathology: The Consequences of Characterization. Lisa A. Lewis (Ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. (s. 9-29). London &New York: Routledge.
- Kahraman, H. B. (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*. İstanbul: Agora.
- Kalemci, A. ve Özen, Ş. (2011). Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Deġişim (1950-2006): Küreselleşmenin Sosyal Dışlama Etkisi. *Amme İdaresi Dergisi*. 44/1, 51-88.
- Kanbur. A. (2004). “Sinema Tarihinde Bir Yönetmen ve Oyuncu Buluşması” A. Güneş ve İ. D. Aytaç, (ed.) *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. (s. 24-29). Ankara: Dost.
- Kandiyoti, D. (2001). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (çev. A.Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli vd.). İstanbul: Metis.
- Kaplan, Y. (2003). Türk Sineması. (çev. A. Fethi). Geoffrey.Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. (s. 740-745). İstanbul Kabalcı.
- Kara, M. (2013). *Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler-Starlar*. İstanbul: Agora.
- Kara, M. (2011). *Yeşilçam Hatırası*. İstanbul: Agora
- Kara, N. (2008). *Türk Sineması'nda Erkek Yıldız Olgusu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karabekiroğlu, Z. Ç. (2006) *Analysis Of Female Star Images In Popular Magazines In The 1960s: The Case Of Turkan Soray*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kardam, F. ve Ecevit, Y. (2009). “1990'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge”, Aksu Bora ve Asena Günal (Der.) *90'larda Türkiye'de Feminizm*, (s. 87-109) İstanbul: İletişim.

- Kaya-Mutlu, D. (2002). *Yesilcam in Letter: A "Cinema Event" in 1960s Turkey From The Perspective of an Audience Discourse* (Mektuplardaki Yeşilçam: İzleyici Söylemi Perspektifinden Altmışlar Türkiye'sinde Bir Sinema Olayı). Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Ankara.
- Kesim, S. ve Kar, A. (2010). Plastik Cerrahi, 'Tanrım Beni Baştan Yarat' Metaforunu Mümkün Kılabilir mi? Yasemin İnceoğlu ve Altan Kar (ed.), *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında: Kadın ve Bedeni*, (s.173-196). İstanbul: Ayrıntı.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kılıçbay, B. B. (1999). *Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkin*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kılıç-Hristidis, Ş. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır: Halit Refiğ Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kıraç R. (2008). *Hürrem Erman: İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*. İstanbul: Can.
- King, B. (1991). Articulating Stardom. Christine. Gledhill (Ed.). *Stardom: Industry of Desire* (s. 167-183). London: Routledge.
- Kocakaya, A. H. (2009). *Atatürk Dönemi Güzellik Yarışmaları ve Keriman Halis*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.
- Koncavar, A. (2000). 1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve Yıldızcılık Olgusu . 25. *Kare*, 3, 72-76.
- Korkmaz, A. ve Aktaş, Y. (1999). *Türk Sinemasında Kadın Oyuncular*. İstanbul: Eksen
- Lewis, L. A. (2002). *The Adoring Audience: Fan Culture And Popular Media*. London & New York: Routledge.
- Luzón-Aguado, V. (2008). Star Studies Today: From the Picture Personality to the Media Celebrity. *Barcelona English Language And Literature Studies*. 17, 1-20.
- Lipovetsky, G. (1999). *Üçüncü Kadın*. (çev. F. Nayır Deniztekin). İstanbul: Varlık.
- Madat, A. (1944). *Sahnemizin Değerleri*. İstanbul: AB.Neşriyatı.

- Majumdar, N. (2009). *Wanted Cultured Ladies Only!: Female Stardom and Cinema in India, 1930s-1950s*. (E-kitap Versiyonu). <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&site=ehostlive&db=e000xww&AN=569667>.
- McCutcheon, L. E. Lange, R. ve Houran, J. (2002). Conceptualization and Measurement of Celebrity Worship. *British Journal of Psychology*, 93/1, 67-87.
- Mağden, P. (2003, 19 Nisan). Saatler, Tanrıçalar, Vesikalar. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/perihan-magden/saatler-tanrilar-vesikalar-667205/>
- Maltby, R. (2006). *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet*. Ankara: Elips.
- McDonald, P. (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Press.
- Metin, Z. (1967). Türkiye'de Sinema Eleştirisi. *Yeni Sinema*, 8.
- Momager (2017). *Urban Dictionary*. (E-kitap Versiyonu). <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Momagers>.
- Monaco, J. (2001) *Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Tarihi Kuramı*, (çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.
- Morin, E. (1961). *The Stars: An Account Of The Star System In Motion Pictures*. (E-kitap Versiyonu). <http://archive.org/details/staraccountof00mori>.
- Mutluer, N. (2008). *Cinsiyet Halleri: Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*. İstanbul: Varlık.
- Nagel, J. (2000). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. (çev. A. Bora,). A. G. Altınay (Der.). *Vatan Millet Kadınlar* (s. 58-95). İstanbul: İletişim.
- Nancy, C. (1999). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender*. Berkeley: University of Colifornia Press.
- Nazan'ın Sevgisi, Türkan'ın Parası (1981). *Ses*, 23, 14-15.
- Nelson, E. D. (2001). The Things That Dreams Are Made On: Dreamwork and the Socialization of Stage Mothers. *Qualitative Sociology*. 24/4, 439-458.
- Nur, M. (1960). Hayatımca Ağladım. *Artist*, 4, 14-16.

- Odabaş, S. (2005). Modern Beden Kültüründe Güzellik Salonlarının Yeri: Ankara Örneği. *Toplum ve Bilim*. 104, 153-181.
- Odabaşı, İ. A. (2017a). Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler Ve İlk Sinema Eleştirileri I. *Toplumsal Tarihi*. 280, 66-73.
- Odabaşı, İ. A. (2017b). Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler Ve İlk Sinema Eleştirileri II. *Toplumsal Tarihi*. 281, 86-96.
- Olcayto, E. R. (1963). Anneleri, Kızlarını Anlatıyor. *Ses*, 25.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*, 1. Cilt. Ankara: Kitle.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Oskay, Ü. (2001). Türkan Şoray ya da Bir Serüvenin Eylem Haritası. Agah Özgüç (der.), *Türkan Şoray*. (s. 36-41). İstanbul: Açıksehir.
- Ovedia, S. (2005). "Feminist Hareketin İlk Günleri: Örgütlenme Zorlukları, Özgün Örgütlenme Deneyimleri", Berivan Kum, Fatma Gülçiçek, vd. (Ed.), *Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri*, (s.59-81), İstanbul: Amargi.
- Özgentürk, I. (2004). "Bir İkona Yüzü" A. Güneş ve İ. D. Aytaç, (ed.) *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. (s. 76- 77). Ankara: Dost.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürü*. Ankara: Dayanışma.
- Özbay, C. (2013). Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak. *Doğu Batı*, 63, 185-204.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özdeş, O. (1956). Pin-up Girl Modası, *Hafta*, 11.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon.
- Özgüç A, (2008). *Türkiye Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agora.
- Özgüç, A. (2007). *Cahide Sonku Peçete Kağıdındaki Anılar*. İstanbul
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler*. İstanbul: Dünya.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy.
- Özgüç, A.(1983). Türk Sinemasında Kadın Kişilikler 2, *Kadınca*, 50, 75-77.
- Özgüç, A. (1974). *Türkan Şoray: Bir Yıldız Böyle Doldu*. İstanbul: Göl.
- Özgüç, A. (1963). F.Akın Nedir, Ne Değildir. *Artist*. 162, 16-17.
- Özguven, F. (1985). Yeşilçam'da Erkekler ve Dişiler. *Videosinema*, 7, 30-33.

- Özgüven, F. (24.02.1982). Kötü Film Seyretme Estetiği 1: Kırık Plak. *Cumhuriyet*.
- Özkök, E. (2005, 14 Ocak). İkinci Değil Birinci Bahar. *Hürriyet*.
<http://www.hurriyet.com.tr/ikinci-degil-birinci-bahar-288834>.
- Özkök, E. (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*. İstanbul: Tan
- Özön, N. (2010). *Türk Sinema Tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Doruk.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayar Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*. Ankara: Kitle.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi: 1895-1956*. Ankara: Bilgi
- Özön, N. (1962). Yıldızcılık. *Yön*, 4, 21.
- Öztamur, P. (2002). “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Güzellik Yarışmaları ve Feminen Kadın Kimliğinin Kuruluşu”, *Toplumsal Tarih*, 99, 46-53.
- Öztürk, E. (2005, 14 Ocak). İkinci Değil Birinci Bahar. *Hürriyet*,
<http://www.hurriyet.com.tr/ikinci-degil-birinci-bahar-288834>.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray İletişim*. Haziran, 47-76.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips.
- Öztürk, M. (2005). *Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki Kahramanı Kent Ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Donkişot.
- Öztürk, S. R. (31.12.2006). Bir Yıldız Öldü Diyeler. *Radikal*.
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/bir-yildiz-oldu-diyeler-874525/>
- Öztürk, S. R. (2004a). “‘Kadın Filmlerinde’ Hülya Koçyiğit’in Personası: Başkaldırışı Karşı Konulmaz, Yepyeni Bir Oyuncu” A. Güneş ve İ. D. Aytaç, (ed.) *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. (s. 30-48). Ankara: Dost.
- Öztürk, S. R. (2004b). *Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Özuyar, A. (2015). *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*. İstanbul: Küre.
- Özuyar, A. (1999). *Sinemanın Osmanlı Serüveni*. Ankara: Öteki.

- Özyılmaz, Ö. (2014). Sinema Delisi Kızlar: Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Seyircilere Dair Endişeler. *Yüzyıllık Aşk: Türkiye'de Sinema ve Seyirci İlişkisi*. (Sergi Küratörleri: G. Akçura ve M. Turan). 55-63, İstanbul: İstanbul Modern.
- Özyılmaz-Yıldızcan, Ö. (2013). *Erken Cumhuriyet Döneminde Hollywood'un Alımlanması: Kadınlar, Gençler ve Modernlik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Poyraz, C. (1971). Yeşilçam İkiye Bölündü. *Ses*, 12, 4-6.
- Poyraz, C. (1963). Bunlar Hep Yalan, *Artist*, 172.
- Pösteki, N. (2009). *Fikret Hakan: Eskimeyen Yeşilçamlı*. Kocaeli: Umuttepe.
- Püsküllüoğlu, A. (2002). *Türkçe Sözlük: Türkiye Türkçesinin En Büyük Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah.
- Reymond, S. ve Holmes, S. (2007). Introduction: What's in a Reader? *Stardom And Celebrity: A Reader*. (s. 1-11). London: Sage.
- Redmond, S. ve Holmes, S. (2007). *Stardom And Celebrity: A Reader*, London: Sage.
- Rojek, C. (2003). *Şöhret*. İstanbul: Ayrıntı.
- Roloff, B., Seeplen, G., ve Weil, C. (2008). *Erotik Sinemanın Estetiği: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi* (çev. V. Atayman.). İstanbul: Alan.
- Sanat Güzellikte Değildir (1973). *Ses*. 12.
- Sancar, S. (2011). *Erkeklik: İmkânsız İktidar, Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Sancar, S. (2012). *Türk Moderleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim.
- Saner, H. (1996). *Bu da Benim Filmim*. İstanbul: Kurtiş.
- Sarıkartal, Ç. (2002). *Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi Ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı*. *Toplum ve Bilim*, 94, 70-85.
- Saşa, A. (2002). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Gelenek.

- Schwartz, M. (13.07.2011). From Beyonce To Britney Spears, Is It Ever A Good Idea To Be Managed By A Parent? *Mtv News Staff*. <http://www.mtv.com/news/2581255/beyonce-manager-matthew-knowles-britney-spears-kardashian-simpson/#more-50228>. Erişim tarihi 10/10/2016.
- Scognamillo, G. (2011). Türk Sinemasının Ekonomik Tarihi. *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. Barış Saydam (ed.). (s. 259-289). İstanbul: Küre.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Scognamillo, G. (2008). *Bir Levanter Şövalye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Scognamillo, G. (2004). *Bay Sinema: Türker İnanoğlu*. İstanbul: Doğan.
- Scognamillo, G. (2003). Türk Sinemasında Oyunculuk. *Yeni Film*, 2. (Temmuz-Eylül), 28-33.
- Scognamillo, G., ve Demirhan, M. (2002). *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sekmeç, A. C. (2008). *Film Gibi Hayatlar: Sezer Sezin, Muhterem Nur*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi III. Uluslararası İpek Yolu Film Festivali Yayınları.
- Sekmeç, A. C. (2004). *O İsimler O Yüzler*. İstanbul: Film San Vakfı 2004.
- Sevengil, R. A. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1973). *Bedia: Ailesi, Hayatı, Sanatı*. İstanbul: Hürriyet,
- Sikov, E. (2010). *Film Studies: An Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Sinema İhtilali (1966). *Artist*, 31.
- Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (çev. D. Koç). İstanbul: Agora.
- Soleli, S. (1967). Eski Artist Müsabakaları Nasıldı, Bilir Misiniz? *Ses* 18.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın (1920-1990)*. İzmir: Altındağ.
- Soyunmak Bir Sanat Mıdır? (1965). *Perde*. 2.
- Sönmezışık K. ve Sönmezışık B. (2010, 09 Mayıs). Annemin yaşayamadığı Hülya'sıyım. *Yenişafak*. <http://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/annemin-yasayamadigi-hulyasiyim-256288>.

- Spitzberg, B. H. ve Cupach, W. R. (2008). Fanning The Flames of Fandom: Celebrity Worship, Parasocial Interaction, and Stalking. *Stalking, Threatening, and Attacking Public Figures: a Psychological and Behavioral Analysis*. 287-321.
- Stage Mother. (2017). *Dictionary*. (E-kitap Versiyonu). <http://www.dictionary.com/browse/stage-mother>
- Star Hakimiyeti (1964). *Artist*. 27.
- Şapçı, A. (1986). Türkan Şoray'ın Hayalleri. *Video Haber*. 26, 26-27.
- Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera.
- Şensoy, Ç. (1967). Türk Sinemasında Eleştirme 1942-1952. *Yeni Sinema*. 8, 14-16.
- Şoray, T. (2012). *Türkan Şoray: Sinemam ve Ben*. İstanbul: NTV.
- Şoray, T. (2005). Türkan Şoray. Artun Yeres (ed).65 *Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. (s. 293-297). İstanbul: Donkişot.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak.
- Timisi, N. ve Ağduk-Gevrek, N.(2009). "1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi "Aksu Bora ve Asena Günel (Der.) *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s.13-41), İstanbul: İletişim.
- Toy-Par, A. (2009). *El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 Arası Türkiye'de Dış Göç-Sinema İlişkisi*. (Doktora Yayınlanmamış), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tunç, E. (2016). 1950'ler Sonu Türk Sinema Eleştirisinin 'Türsüzleştirme' Uygulaması: Üç Arkadaş (1958) ve Yalnızlar Rıhtımı (1959) Melodramlarının Eleştirel Alımlamaları ve Estetik Çözömlenmeleri. *Journal of Human Science*. 13/2, 3182-3203.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk.
- Turner, G.(2004).*Understanding Celebrity*. London. Sage. (E-kitap Versiyonu). <http://site.ebrary.com/lib/mardin/reader.action?docID.=10080904>.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleyişi*. İstanbul: Kabalcı.
- Türkçü, S. (1977). Bir Seks Yıldızının İtirafı. *Ses*, 3.
- Ulusay, N. (2002). Sinema. *Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II*. (s. 212-243). Ankara: TC Kültür Bakanlığı.

- Uluyağcı, C. (2001). Bir Anlatım Aracı Olarak Oyunculuk: Tiyatro Oyunculuğu İle Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım. *Kurgu Dergisi*. 18, 41–50.
- Usallı-Silan, B. (2004). *Dört Yapraklı Yonca: Onların Sihri Neydi?* İstanbul: Epsilon.
- Usallı-Silan, B. (1995). *Acı Dolu Yıllar*. İstanbul: Doğan.
- Uygunkan, S. B. (2007). *Yıldız Sistemi ve Popüler Kùltür Arasındaki İlişki “Tùrkiye'nin “Sùperstarı” Ajda Pekkan Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Vincendeau, G. (2000) *Stars And Stardom In French Cinema*, Newyork: Continuum. (E-kitap Versiyonu). <http://en.bookfi.org/book/1037326>.
- Yakın, O. (2002). Malum Dönem Filmleri. *Kebikeç*, 13, 207-224.
- Yaraman, A., Beyazyürek, M. ve Ergur, A. (2009). Türkan Şoray İle Söyleyiş. A. Yaraman (Yay. Haz.). *Biyografya 8: Türkan Şoray*. (s. 29-61). İstanbul: Bağlam.
- Yecies, B. M. (2004). Reading Korean Stardom: Number Three And The Reel, Real And Star Transformation Of Song Kang-Ho. *Cinema Series Yonsei Institute of Media Arts*. 35-60.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömùrgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kùltürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis
- Yılmaz, A. (1991). *Hayallerim Aşkı ve Ben*. İstanbul: Simavi.
- Yüksel, N. A. (2001). *Tarkan: Yıldız Olgusu*. İstanbul: Chiviyazıları.
- Yüksel N. A. (1998). *Toplumunu Yansıtan Bir Öğe Olarak Yıldız Olgusu: Türkiye Gerçeği ve İki Örnek* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yüksel, E. (2006). *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Weber, M. (2011) *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. (Özer Ozankaya çev.) İstanbul: Cem.
- Wexman, V.W. (1993). *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton: Princeton University Press. E-kitap Versiyonu).<https://books.google.com.tr/books?id=ZSKa4ve0eEAC&pg=PR11&lpg=PR11&dq=Creating+the+Couple:+Love,+Marriage,+and+Hollywoo>

d+Performance&source=bl&ots=bIyQ1AEMVR&sig=LVFtSCZ_Wr_pnaIZ
xX3XkZUBS4U&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjTuMeOoIfYAhVIOhQKH
V3mBNw4ChDoAQgnMAA#v=onepage&q=galatea&f=false.

YAPILAN GÖRÜŞMELER

30 Kasım 2016 tarihinde Aytekin Çakmakçı ile yapılan görüşme, Ankara.

13 Kasım 2016 tarihinde Burçak Evren ile yapılan görüşme, İstanbul.

10 Kasım 2016 tarihinde Yılmaz Atadeniz ile yapılan görüşme, İstanbul.

5 Eylül 2016 tarihinde Safa Önal ile yapılan görüşme, İstanbul.

6 Eylül 2016 tarihinde Duygu Sağıroğlu ile yapılan görüşme, İstanbul.

16 Eylül 2016 tarihinde Devlet Devrim ile yapılan görüşme, Bodrum.

4 Nisan 2013 tarihinde Müjde Ar ile yapılan görüşme, İstanbul.

ÖZET

“Sinemada Yıldız Olmak: Türk Sinemasında Kadın Oyuncular” isimli bu tez çalışmasında Türk sinemasında yıldızlık olgusunu üreten, düzenleyen ve ortaya çıkaran sinema endüstrisi ve film üretim sistemi incelenmiş ve sistem sonucunda ortaya çıkan yıldız adayları ve yıldızlar analiz edilmiştir. Analiz yapılırken Türk sinemasında yıldızlığın belli dönemlerde değişim ve dönüşeme uğradığı, bu değişim ve dönüşümde dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısının sinema endüstrisi ve film üretim sistemini etkilediği görülmüştür. Bu değişim dönüşüm sonucunda birçok yeni yıldız adayının ortaya çıkmasına rağmen değişmeyen Türk sinemasının dört kadın yıldızı Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın ve Hülya Koçyiğit’in yıldızlıkları analiz edilmiştir. Dört kadın yıldızın yıldızlıkları, yıldız üretim alanları olarak kabul edilen filmler, üretim, dağıtım ve gösterim sistemi, dönemin sinema dergileri, reklamlar, eleştirmenler/yorumcular ve yarışmalar -artist, yıldız ve güzellik yarışmaları- birer metin olarak ele alınıp, göstergebilimsel ve metinlerarası perspektiften incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda bu dört kadın yıldızın anneleri ve hayatlarındaki erkeklerle ilişkileri ve yıldızlık süreçlerinin benzer olduğu görülmüştür. Kadın yıldızların, yıldızlık süreçlerindeki benzerlikler ortaya çıkarıldıktan sonra Türk sinemasında yıldızlığı oluşturan ve yıldızlaşmayı sağlayan ortak kodlar, pratikler ve deneyimler ortaya çıkarıldıktan sonra Türk sinemasında yıldızlığın kavramsallaştırılması yapılmıştır. Söz konusu kavramsallaştırma, bu dört kadın yıldızın sinemada yıldızlaşmasını sağlayan etkenlerin neler olduğu sorusu çerçevesinde yapılmıştır.

ABSTRACT

In this thesis study, named “Being a Star in Cinema: Actresses of Turkish Cinema”, the cinema industry and film production system that produces, regulates and reveals the stardom phenomenon in Turkish cinema is examined, film production system was examined and at the end of the system resulting star candidates and stars have been analysed. It has been seen that during the analysis, stardom in Turkish cinema has experienced changing and transformation at certain times, in this changing and transformation, social, cultural and economic structure of the period has influenced the cinema industry and the film production system. As a result of this change and transformation, despite the emergence of many new star candidates, unchanging four female stars of Turkish cinema which are Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın and Hülya Koçyiğit's stardom have been analysed. Stardom of four female stars, films that considered star production areas, production, distribution and exhibition system, cinema magazines, advertisements, critics / commentators and competitions - artist, star and beauty contests – have been approached as text and analysed in semiotic and intertextual perspectives. As a result of the review, it has been seen that mothers of these four female stars and that relationships with men in their lives and processes of stardom are similar. Once the similarities of female stars have been revealed who have been in stardom process, conceptualization of being a female star in the Turkish cinema has been tried to be done. In the conceptualization, has been asked the question of what are the factors, codes, practices and experiences that led these four female stars to become stardom in the cinema, in answer to the question, the conceptualization of female stardom in Turkish cinema has been determined as audience, face and acting.

EKLER

Ek-1: Belgin Doruk'un Filmografisi

Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi (1952, Faruk Kenç), *Kanlı Çiftlik* (1952, Faruk Kenç), *Köroğlu/Türkan Sultan* (1952, Faruk Kenç), *Öldüren Şehir* (1953, Ömer Lütfi Akad), *Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar* (1955, Ömer Lütfi Akad), *Kader* (1955, Necil Ozon) *Son Beste* (1955, Alşavir Alyanak), *Ölüm Korkusu* (1955, Mehdi Özgürel), *Mahşere Kadar* (1957, Selahattin Burçkin), *Çileli Bülbül* (1957, İhsan Tomaç), *Lejyon Dönüşü* (1957, Orhon Arıburnu), *Çölde Bir İstanbul Kızı* (1957, Faruk Kenç), *Daha Çekecek miyim?* (1958, Seyfi Havaeri), *Beraber Ölelim* (1957, Osman F. Seden), *Hayat Cehennemi* (1957, Aydın Arakon), *Kederli Yıllar* (1959, Alşavir Alyanak), *Annemi Arıyorum* (1959, Faruk Kenç), *Binnaz* (1959, Mümtaz Yener), *Kırık Plak* (1959, Kırık Plak), *Ölmeyen Aşk* (1959, Faruk Kenç), *Ömrümün Tek Gecesi* (1959, Alşavir Alyanak), *Samanyolu* (1959, Nevzat Pesen), *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960, Atıf Yılmaz), *Gece Kuşu* (1960, Hulki Saner), *Kanlı Firar* (1960, Orhan Elmas), *Satın Alınan Adam* (1960, Alşavir Alyanak), *İlk Aşk* (1960, Hulki Saner), *Yeşil Köşkün Lambası* (1960, Nejat Saydam), *Kahpe* (1960, Aydın Arakon), *Aşkın Saati Gelince* (1961 Nejat Saydam), *Bir Demet Yasemen* (1961, Hulki Saner), *Düğün Alayı* (1961, Hulki Saner), *Kızıl Vazo* (1961), *Bir Yaz Yağmuru* (1961, Orhan Elmas), *Tatlı Günah* (1961, Hulki Saner), *Zavallı Necdet* (1961, Nevzat Pesen), *Özleyiş* (1961, Aydın Arakon), *Bülbül Yuvası* (1961, Nejat Saydam), *Küçük Hanımefendi* (1961, Nejat Saydam), *Aşka Karşı Gelinmez* (1962, Hulki Saner), *Daima Kalbimdesin* (1962, Nejat Saydam), *Akdeniz Şarkısı* (1963), *Gönül Avcısı* (1962, Nejat Saydam), *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962, Nejat Saydam), *Küçük Hanım Avrupa'da* (1962, Nejat Saydam), *Küçük Hanımın*

Şoförü (1962, Nejat Saydam) *Küçük Hanımın Kısmeti* (1962, Nejat Saydam), *Yalnızlar İçin* (1962, Orhan Elmas), *Akdeniz Şarkısı* (1963, Nejat Saydam) *Aşk Tomurcukları* (1963 Orhan Elmas), *Bahçevan* (1963, Nejat Saydam), *Kadınlar Hep Aynıdır* (1963, Nejat Saydam), *İlk Gözağrısı* (1963, Nejat Saydam), *Aşk ve Kin* (1963, Turgut Demirağ), *Bitirimsin Hanım Abla* (1964, Nişan Hancer), *Duvarların Ötesi* (1964, Orhan Elmas), *Evcilik Oyunu* (1964, Halit Refiğ), *Suçlular Aramızda* (1964, Metin Erksan), *İstanbul Kaldırımları* (1964, Metin Erksan), *Şoförler Kralı* (1964, Nejat Saydam), *Bir Gönül Oyunu* (1965, Mehmet Aslan), *Bozuk Düzen* (1965, Haldun Dormen), *Güzel Bir Gün* (1965, Haldun Dormen), *Hep O Şarkı* (1965, Atif Yılmaz), *Kırık Hayatlar* (1965, Halit Refiğ), *Satılık Kalp* (1965, Türker İnanoğlu), *Sayılı Dakikalar* (1965, Atif Yılmaz), *Yasak Cennet* (1965, Ülkü Erakalın), *Şoförün Kızı* (1965, Ülkü Erakalın), *Allahısmaıradık Yavrum* (1966, Orhan Aksoy), *Sevgilim Bir Artisti* (1966, Atif Yılmaz), *Toprağın Kanı* (1966, Atif Yılmaz), *Güzel Bir Gün İçin* (1966, Haldun Dormen), *Yıkılan Gurur* (1967, Sırrı Gültekin), *Atlı Karınca Dönüyor* (1968, Sırrı Gültekin), *Kanlı Nigar* (1968, Ülkü Erakalın), *İstanbul'u Sevmiyorum* (1968, Ülkü Erakalın), *Şahane İntikam* (1969, Sırrı Gültekin), *Ayşecik Yuvanın Bekçileri* (1969, Aram Gülyüz), *Küçük Hanımın Şoförü* (1970, Nejat Saydam ve Tunç Başaran), *Gönül Meyhanesi* (1970, Tunç Başaran), *Pamuk Prenses ve 7 Cüceler* (1970, Ertem Göreç), *Gecekondu Rüzgarı* (1973, Sırrı Gültekin).

Ek-2: Muhterem Nur'un Filmografisi

Kore'de Türk Kahramanları (Seyfi Havaeri, 1951), *Kara Efe* (Muharrem Gürses, 1951), *Beni Mahvettiler* (1951, Talat Gözbak), *Yıldızlar Revüsü* (Zeki Alpan, 1952), *Boş Beşik* (Baha Gelenbevi, 1952), *İstanbul Havası / Arşak Sulukule'de* (Zeki Alpan, 1952), *Sabahsız Geceler* (Seyfi Havaeri, 1952), *Söz Müdafaaanıdır* (Münir Hayri Egeli, 1952), *Bu Nasıl Aşk* (Hüseyin Peyda, 1953), *Cinci Hoca* (Suavi Tedü, 1953), *Kara Davut* (Mahir Canova, 1953), *Sarı Zeybek* (Münir Hayri Egeli, 1953), *Kezban* (Hicri Akbaşı, 1953), *Canlı Karagöz / Mihriban Sultan* (Muharrem Gürses, 1954), *Nasreddin Hoca* (Talat Artemel, 1954), *Son Şarkı* (Sırrı Gültekin, 1954), *Ölüme Giden Yol* (Muharrem Gürses, 1954), *Günahkar Baba* (Arşavir Alyanak, 1955), *Hayatımı Mahveden Kadın* (Faruk Kenç, 1955), *Izdırap Şarkısı* (Orhan Dilmen, 1955), *Karacaoğlan* (Avni Dilligil, 1955), *Kaybolan Gençlik* (Faruk Kenç, 1955), *Yetim Yavrular* (Memduh Ün, 1955), *Kara Sevda* (Seyfi Havaeri, 1956), *Köy Canavarı* (Muharrem Gürses, 1956), *Piç / Kahpe Dünya Bırakın Yaşayalım* (Memduh Ün, 1956), *Sazlı Damın Kahpesi* (Muharrem Gürses, 1956), *Yetimler Ahı* (Muharrem Gürses, 1956), *Zeynep'in İntikamı* (Memduh Ün, 1956), *Annemin Gözyaşları* (Nuri Akıncı, 1957), *Ceylan Emine* (Muharrem Gürses, 1957), *Gelin Ayşem* (Süha Doğan, 1957), *Ham Meyva* (Nişan Hançer, 1957), *Yanık Kezban* (Muharrem Gürses, 1957), *Yavrularımın Katili* (Muharrem Gürses, 1957), *Yetim Ömer* (Memduh Ün, 1957), *Zeynebin Aşkı / Güllü Fatma* (Memduh Ün, 1957), *Ağlarsa Anam Ağlar* (Hicri Akbaşı, 1958), *Aşık Garip / Köy Güzeli* (Nuri Akıncı, 1958), *Çoban Kızı* (Memduh Ün, 1958), *Funda* (Nişan Hançer, 1958), *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958), *Acı Sevda* (Seyfi Havaeri, 1959), *Aşk Rüyası* (Hulki Saner, 1959), *Aşkın Acıları* (Hüseyin Kaşif, 1959), *Aşkın Gözyaşları / Şoför Ömer* (Nejat

Saydam, 1959), *Ben Bir Günahsızım* (Nejat Saydam, 1959), *Ben Kahpe Değilim* (Agah Hün, 1959), *Kaderim Böyle İmiş* (Nejat Saydam, 1959), *Son Yolcu* (Hicri Akbaşı, 1959), *Üç Kızın Hikayesi* (Orhan Elmas, 1959), *Ateşten Damla* (Memduh Ün, 1960), *Ayşecik* (Memduh Ün, 1960), *Ayşem Kınalı Gelin* (İhsan Tomaç, 1960), *Can Mustafa* (Muharrem Gürses, 1960), *Mahallenin Sevgilisi* (Memduh Ün, 1960), *Meryem* (Baki Çallıoğlu, 1960), *Talihsiz Yavru* (Muharrem Gürses, 1960), *Yak Bir Sigara* (Agah Hün, 1960), *Yeşil Kurbağalar* (Sami Ayanoğlu, 1960), *Şeytan Kız* (Abdurrahman Palay, 1960), *Bitmeyen Mücadele* (Fikret Uçak, 1961), *Biz İnsan Değil Miyiz* (Sırrı Gültekin, 1961), *Derbeder / Kırık Aşk* (Abdurrahman Palay, 1961), *Gönlüm Yaralı* (Muharrem Gürses, 1961), *Kadın Asla Unutmaz* (Asaf Tengiz, 1961), *Külkedisi* (Nejat Saydam, 1961), *Sabır Taşı* (Sırrı Gültekin, 1961), *Seni Benden Alamazlar* (Nişan Hançer, 1961), *Unutamadığım Kadın* (Ülkü Erakalın, 1961), *Yaman Gazeteci* (Ülkü Erakalın, 1961), *Yavru Kuş* (Hulki Saner, 1961), *Yedi Günlük Aşk* (Suphi Kaner, 1961), *Çılgın Aşk* (Muharrem Gürses, 1961), *Ölüm Film Çekiyor* (Aydın Arakon, 1961), *İki Yetime* (Ülkü Erakalın, 1961), *İnleyen Dağlar* (Nedim Otyan, 1961), *Ağlama Sevgilim* (Sırrı Gültekin, 1962), *Aşk Bekliyor* (Ümit Utku, 1962), *Belki Bir Sabah Geleceksin* (Türker İnanoğlu, 1962), *Beş Kardeşiler* (Atıf Yılmaz, 1962), *Derdimden Anlayan Yok* (Kenan Pars, 1962), *Genç Osman* (Yavuz Yalınkılıç, 1962), *Gurbet Yolcuları* (Sırrı Gültekin, 1962), *Kader Yollarımızı Ayırıyor* (Cevat Okçugil, 1962), *Kayıp Kız Ayla* (Hüseyin Kaşif, 1962), *Kelle Koltukta* (Cevat Okçugil, 1962), *Köyün Güzeli* (İhsan Tomaç, 1962), *Mağrur Kadın* (Burhan Bolan, 1962), *Meteliksiz Aşıklar* (Burhan Bolan, 1962), *Çifte Kumrular* (Metin Erksan, 1962), *Çiğdem* (Natuk Bayhan, 1962), *Ali Derler Adıma* (Kemal Kan, 1963), *Ayşecik Fakir Prenses* (Ertem Göreç, 1963), *Beni Osman Öldürdü*

(Osman F. Seden, 1963), *Bir Öpücük Ver Bana* (Şinasi Özönük, 1963), *Kezban* (Arşavir Alyanak, 1963), *Kızlar Büyüdü* (Arşavir Alyanak, 1963), *Nişan Yüzüğü* (Kemal Kan, 1963), *Sabahsız Geceler* (İhsan Nuyan, 1963), *Yaralı Ceylan* (Abdurrahman Palay, 1963), *Yolcu* (Türker İnanoğlu, 1963), *Zoraki Milyoner* (Orhan Elmas, 1963), *Çapraz Delikanlı* (Nejat Saydam, 1963), *Ölüme Çeyrek Var* (Yücel Hekimoğlu), *Altın Kelepçe* (Hicri Akbaşı, 1964), *Baba Hasreti* (Orhan Elmas, 1964), *Erkekler Ağlamaz* (Yılmaz Duru, 1964), *Fabrikanın Gülü* (Ümit Utku, 1964), *Günah Bende Mi* (Kemal Kan, 1964), *Güzel Kadınlar Çetesi* (Şinasi Özönük, 1964), *Hayat Kavgası* (Tunç Başaran, 1964), *Izdırap Çocukları* (Burhan Bolan, 1964), *Kaldırımlar Üstünde* (Rahmi Kafadar, 1964), *Koçero* (Ümit Utku, 1964), *Manyaklar Köşkü* (Aram Gülyüz, 1964), *Nem Alacak Felek Benim* (Süha Doğan, 1964), *Paylaşılmayan Sevgili* (Yücel Hekimoğlu, 1964), *Son Karar* (Cevat Okçugil, 1964), *Yüz Karası* (Yılmaz Atadeniz, 1964), *Dağ Çiçeği* (Ülkü Erakalın, 1965), *Ekmek Kavgası* (Yılmaz Duru, 1965), *Hazreti Eyüb'ün Sabrı* (Asaf Tengiz, 1965), *Veysel Karani* (Hüseyin Peyda, 1964), *Yaralı Kartal* (İlhan Engin, 1964), *Çapkınlar Kralı* (Zafer Davutoğlu, 1965), *Şeker Hafıye* (Zafer Davutoğlu, 1965), *Kenar Mahalle* (Seyfi Havaeri, 1965), *Koca Yusuf* (Çetin Karamanbey, 1966), *Yiğit Yaralı Olur* (Ertem Göreç, 1966), *Zalimler* (Yılmaz Duru, 1966), *İstanbul'da Randevu* (Seyfettin Tiryaki), *İçimdeki Alev* (Orhan Elmas, 1966), *Ali'yi Gördüm Ali'yi* (Ümit Utku, 1967), *Ecelin Geldi Yavrım* (Nejat Okçugil, 1967), *Erenlerin Düğünü* (Ümit Utku, 1967), *Erkek Adam Sözünde Durur* (Mehmet Aslan, 1967), *Garipler Sokağı* (Abdurrahman Palay, 1967), *Kanunsuz Toprak* (Bilge Olgaç, 1967), *Eşkiya Kanı* (Yavuz Figenli, 1968), *Kabadayı* (Yavuz Figenli, 1968), *Kara Gözlüm Efkarlanma* (Sırrı Gültekin), *Urfa İstanbul* (Nuri Ergün, 1968), *Ana Mezarı* (Ümit Utku, 1969),

Bana Derler Fosforlu (Ertem Göreç, 1969), *Dağlar Kızı Reyhan* (Metin Erksan, 1969), *Kanlı Gelinlik* (Yavuz Figenli, 1969), *Sabır Taşı* (Ümit Utku, 1969), *Yiğit Anadolu'dan Çıkar* (Seyfi Havaeri, 1969), *Yılın Kadını Değil* (Metin Erksan, 1969), *İki Günahsız Kız* (Nevzat Pesen, 1969), *Şen Ola Düğün Şen Ola* (Ümit Utku, 1969), *Babaların Günahı* (Uğur Duru, 1970), *Sevenler Ölmez* (Metin Erksan, 1970), *Yanık Kezban* (Muharrem Gürses, 1970), *Öksüz Gülnaz* (Muharrem Gürses, 1970), *Gecekondu Rüzgarı* (Sırrı Gültekin, 1972), *Şehvet Kurbanı* (Nejat Saydam, 1972), *Kaderim* (Adnan Kıran, 1973), *Ayyaş* (Ülkü Erakalın, 1974), *Bacım* (Bilge Olgaç, 1974), *Eski Kurtlar* (Ülkü Erakalın, 1974), *Zeytin Gözlüm* (Melih Gürgen, 1980), *Son Akın* (Yılmaz Atadeniz, 1982), *İkizler* (Yılmaz Atadeniz, 1982), *Sev Yeter* (Ülkü Erakalın, 1984), *Küskünüm* (Yılmaz Atadeniz, 1986), *Yalnızlık Korkusu* (Yavuz Figenli).

Ek-3: Türkan Şoray'ın Filmografisi

Köyde Bir Kız Sevdim (Türker İnanoğlu, 1960), *Aşk Rüzgârı* (O. Nuri Ergün, 1960), *Güzeller Resmi Geçidi* (Nevzat Pesen, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Melekler Şahidimdir* (Süha Doğan, 1961), *Siyah Melek/Zincirler Kırılırken* (Sami Ayanoglu, 1961), *Hatırla Sevgilim* (Arşavir Ayanak, 1961), *Utanmaz Adam* (Abdurrahman Palay, 1961), *Sevimli Haydut* (Asaf Tengiz, 1961), *Kaderin Önüne Geçilmez* (Hüsnü Cantürk, 1961), *Gönülden Gönüle* (Süha Doğan, 1961), *Dikenli Gül* (Arşavir Ayanak, 1961), *Aşk ve Yumruk* (Aram Gülyüz, 1961), *Afacan* (Şinasi Özonuk, 1961), *Kardeş Uğruna* (Sami Ayanoglu, 1961), *Biz de Arkadaş mıyız?* (Ülkü Erakalın, 1962), *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962), *Lekeli Kadın* (Ülkü Erakalın, 1962), *Billur Köşk* (Muzaffer Arslan, 1962), *Bir Haydut Sevdim* (Danyal Topatan, 1962), *Bardaktaki Adam* (Orhan Elmas, 1962), *Aşk Yarışı* (Mehmet Dinler, 1962), *Zorlu Damat* (Hulki Saner, 1962), *Allah Seviniz Dedi* (Nejat Saydam, 1962), *Kırmızı Karanfiller* (Ülkü Erakalın, 1962), *Dikmen Yıldızı* (Asaf Tengiz, 1962), *Ümitler Kırılınca* (Orhon Arıburnu, 1962), *Ne Şeker Şey* (Osman F. Seden, 1962), *Köroğlu/Dağlar Kralı* (Mehmet Dinler, 1963), *Beni Osman Öldürdü* (Osman F. Seden, 1963), *Acı Aşk* (Hulki Saner, 1963), *Çapkın Kız* (Memduh Ün, 1963), *Küçük Beyin Kısmeti* (Hulki Saner, 1963), *Sayın Bayan* (Mehmet Dinler, 1963), *İki Kocalı Kadın* (Ülkü Erakalın, 1963), *Çalınan Aşk* (Ülkü Erakalın, 1963), *Bütün Suçumuz Sevmek* (Ülkü Erakalın, 1963), *Badem Şekeri* (Osman F. Seden, 1963), *Genç Kızlar* (Nevzat Pesen, 1963), *Ayşecik Canımın İçi* (Hulki Saner, 1963), *Adanalı Tayfur Kardeşler* (Zafer Davutoğlu, 1964), *Dağların Aslanı* (Yavuz Yalınkılıç, 1964), *Mualla* (Ülkü Erakalın, 1964), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964), *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1964), *Anasının Kuzusu* (Ülkü Erakalın, 1964),

Macera Kadını (Arşavir Alyanak, 1964), *Kader Kapıyı Çaldı* (Ülkü Erakalın, 1964), *Gözleri Ömre Bedel* (Ülkü Erakalın, 1964), *Gençlik Rüzgârı* (Nejat Saydam, 1964), *Bücür* (Arşavir Alyanak, 1964), *Yılların Ardından* (Arşavir Alyanak ve Ümit Utku, 1964), *Bomba Gibi Kız* (Orhan Aksoy, 1964), *Öksüz Kız* (Orhan Aksoy, 1964), *Ekmekçi Kadın* (Zafer Davutoğlu, 1965), *Elveda Sevgilim* (Osman F. Seden, 1965), *Seven Kadın Unutmaz* (Osman F. Seden, 1965), *Komşunun Tavuğu* (Zafer Davutoğlu, 1965), *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1965), *Siyah Gözler* (Nejat Saydam, 1965), *Hayatımın Kadını* (Ülkü Erakalın, 1965), *Garip Bir İzdivaç* (Nejat Saydam, 1965), *Veda Busesi* (Ülkü Erakalın, 1965), *Vahşi Gelin* (Nejat Saydam, 1965), *Altın Kúpeler* (Orhan Aksoy, 1966), *Sana Layık Değilim* (1966), *Akşam Güneşi* (Zafer Davutoğlu, 1966), *Çalığışu* (Osman F. Seden, 1966), *Kenarın Dilberi* (Osman F. Seden, 1966), *Meleklerin İntikamı* (Osman F. Seden, 1966), *Anaların Günahı* (Hulki Saner, 1966), *Düğün Gecesi* (Osman F. Seden, 1966), *Siyah Gül* (Ülkü Erakalın, 1966), *Meyhanenin Güülü* (Nevzat Pesen, 1966), *Karanfilli Kadın* (Nevzat Pesen, 1966), *Günahkâr Kadın* (Ülkü Erakalın, 1966), *Eli Maşalı* (Nejat Saydam, 1966), *El Kızı* (Nejat Saydam, 1966), *Çamaşırıcı Güzeli* (Hulki Saner, 1966), *Sana Layık Değilim* (Osman F. Seden, 1966), *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, 1967), *Ayrılış da Beraberiz* (Muzaffer Arslan ve Metin Erksan, 1967), *Ağlayan Kadın* (Semih Evin ve Osman F. Seden, 1967), *Ana* (Ömer Lütfi Akad, 1967), *Sinekli Bakkal* (Mehmet Dinler, 1967), *Ölümsüz Kadın* (Mehmet Dinler, 1967), *Kelepçeli Melek* (Mehmet Dinler, 1967), *Kara Duvaklı Gelin* (Mehmet Dinler, 1967), *Her Zaman Kalbimdesin* (Duygu Sağıroğlu, 1967), *Tapılacak Kadın* (Nejat Saydam, 1967), *Kahveci Güzeli* (Muzaffer Arslan, 1968), *Abbase Sultan* (Turgut Demirağ, 1968), *Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfi Akad, 1968), *Ayşem* (Nejat Saydam, 1968), *Hapishane Gelini* (1968),

Kadın Severse (Ülkü Erakalın, 1968), *Dünyanın En Güzel Kadını* (Nejat Saydam, 1968), *Aşk Eski Bir Yalan* (İlhan Engin, 1968), *Artık Sevmeyeceğim* (Muzaffer Arslan, 1968), *Ağla Gözlerim* (Mehmet Dinler, 1968), *Kadın İntikamı* (İlhan Engin, 1968), *Kadın Değil, Baş Belası* (Ülkü Erakalın, 1968), *Fosforlu Cevriyem* (Nejat Saydam, 1969), *Bana Derler Fosforlu* (Ertem Göreç, 1969), *Aşk Mabudesi* (Nejat Saydam, 1969), *Buruk Acı* (Nejat Saydam, 1969), *Kölen Olayım* (Atıf Yılmaz, 1969), *Sonbahar Rüzgârları* (Mehmet Dinler, 1969), *Sana Dönmeyeceğim* (Mehmet Dinler, 1969), *Seninle Ölmek İstiyorum* (Ömer Lütfi Akad, 1969), *Ateşli Çingene* (Metin Erksan, 1969), *Günah Bende mi?* (Nevzat Pesen, 1969), *Bülbül Yuvası* (Nejat Saydam, 1970), *Buğulu Gözler* (Safa Önal, 1970), *Arım, Balım, Peteğim* (Muzaffer Arslan, 1970), *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970), *Hayatım Sana Feda* (Muzaffer Arslan, 1970), *Ağlayan Melek* (Safa Önal, 1970), *Tatlı Meleğim* (Mehmet Dinler, 1970), *Mazi Kalbimde Yaradır* (Osman F. Seden, 1970), *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1970), *Merhamet* (Bilge Olgaç, 1970), *Herkesin Sevgilisi* (Nejat Saydam, 1970), *Mağrur Kadın* (Nevzat Pesen, 1970), *Sevmek Ve Ölmek Zamanı* (Halit Refiğ, 1971), *Gelin Çiçeği* (Nejat Saydam, 1971), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Melek Mi Şeytan Mı?/Asrın Kadını* (Mehmet Dinler, 1971), *Mavi Eşarp* (Nejat Saydam, 1971), *Unutulan Kadın* (Atıf Yılmaz, 1971), *Yedi Kocalı Hürmüz* (Atıf Yılmaz, 1971), *Güllü* (Atıf Yılmaz, 1971), *Bir Kadın Kayboldu* (Safa Önal, 1971), *Gülüm, Dalım, Çiçeğim* (Osman F. Seden, 1971), *Bir Genç Kızın Romanı* (Safa Önal, 1971), *Cemo* (Atıf Yılmaz, 1972), *Zulüm* (1972), *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972), *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972), *Vukuat Var* (Nejat Saydam, 1972), *Çile* (Yücel Çakmaklı, 1972), *Zulüm* (Atıf Yılmaz, 1972), *Mahpus* (Nejat Saydam, 1973), *Güllü Geliyor Güllü* (Atıf Yılmaz, 1973), *Azap* (Türkan Şoray, 1973), *Sultan Gelin* (Halit

Refiğ, 1973), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Nejat Saydam, 1973), *Yalancı/Çok Yalnızım* (Mehmet Dinler, 1973), *Namus Borcu* (Yılmaz Duru, 1973), *Gazi Kadın / Nene Hatun* (Osman F. Seden, 1973), *Dert Bende* (Orhan Elmas, 1973), *Şenlik Var/Bal Kız* (Nejat Saydam, 1974), *Yüreğimde Yare Var* (Safa Önal, 1974), *Çılgınlar* (Safa Önal, 1974), *Açlık* (Bilge Olgaç, 1974), *Acele Koca Aranıyor* (Muzaffer Arslan, 1975), *İnce Mehmet Vuruldu* (Yılmaz Duru, 1975), *Deprem* (Şerif Gören, 1976), *Bodrum Hakimi* (Türkan Şoray, 1976), *Devlerin Aşkı* (Osman F. Seden, 1976), *Baraj* (Orhan Aksoy, 1977), *Selvi Boylum, Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977), *Dila Hanım* (Orhan Aksoy, 1977), *Sultan* (Yavuz Turgul, 1978), *Bir Aşk Masalı* (Ejder İbrahimof, 1978), *Cevriyem* (Memduh Ün, 1978), *Tatlı Nigar* (Orhan Aksoy, 1978), *Aşk ve Nefret* (Şerif Gören, 1979), *Hazal* (Ali Özgentürk, 1979), *Küskün Çiçek* (Cüneyt Arkın, 1979), *Yılanı Öldürseler* (Türkan Şoray, 1981), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Seni Kalbime Gömdüm* (Feyzi Tuna, 1982), *Metres* (Orhan Elmas, 1983), *Seni Seviyorum* (Atıf Yılmaz, 1983), *Bir Sevgi İstiyorum* (Kartal Tibet, 1984), *Körebe* (Ömer Kavur, 1985), *Bir Kadın Bir Hayat* (Feyzi Tuna, 1985), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Gramofon Avrat* (Yusuf Kurçenli, 1987), *On Kadın* (Şerif Gören, 1987), *Rumuz Goncagül* (İrfan Tözüm, 1987), *Ada* (Süreyya Duru, 1988), *Ölü Bir Deniz* (Atıf Yılmaz, 1989), *Berdel* (Atıf Yılmaz, 1990), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (Engin Ayça, 1990), *Menekşe Koyu* (Barbro Karabuda, 1991), *Şahmaran* (Zülfü Livaneli, 1993), *Yer Çekimli Aşklar* (Ali Özgentürk, Atıf Yılmaz vd., 1995), *Nihavend Mucize* (Atıf Yılmaz, 1997), *Gönderilmemiş Mektuplar* (Yusuf Kurçenli, 2002), *Hayatımın Kadınısın* (Uğur Yücel, 2006), *Hicran Sokağı* (Safa Önal, 2007), *Suna* (Engin Ayça, 2007)

Ek-4: Filiz Akın'ın Filmografisi

Akasyalar Açarken (Memduh Ün, 1962), *Şehvet Uçurumu* (Aydın Arakon, 1962), *Battı Balık* (Atıf Yılmaz, 1962), *Sahte Nikâh* (Metin Erksan, 1962), *Aşk Merdiveni* (Ülkü Erakalın, 1962), *Bekarlık Sultanlıktır* (Türker İnanoğlu, 1963), *Beyoğlu Piliçleri* (Türker İnanoğlu, 1963), *Kızlar Büyüdü* (Arşavir Alyanak, 1963), *Ölüm Bizi Ayıramaz* (Nişan Hançer, 1963), (1963), *Beyaz Güvercin* (Nejat Saydam, 1963), *Ölüme Çeyrek Var* (Yücel Hekimoğlu, 1963), *Bana Annemi Anlat* (Osman F. Seden, 1963), *İki Gemi Yanyana* (Atıf Yılmaz, 1963), *Zoraki Milyoner* (Orhan Elmas, 1963), *Arka Sokaklar* (Ülkü Erakalın, 1963), *Genç Kızların Sevgilisi* (Aram Gülyüz, 1963), *Yankesici Kız* (Türker İnanoğlu, 1964), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Şoför Nebahat ve Kızı* (Süreyya Duru, 1964), *Kadın Berberi* (Türker İnanoğlu, 1964), *Meyhaneci* (Türker İnanoğlu, 1964), *Uçurumdaki Kadın* (Aydın Arakon, 1964), *Kardeş Kanı* (Kemal Kan, 1964), *On Güzel Bacak* (Aram Gülyüz, 1964), *İstanbul Sokaklarında* (Kemal Kan, 1964), *Cübbeli Gelin* (Sırrı Gültekin, 1964), *Filinta Kadri* (Türker İnanoğlu, 1964), *Prangasız Mahkumlar* (Orhon Arıburnu, 1964), *Paylaşılmayan Sevgili* (Yücel Hekimoğlu, 1964), *Korkunç Şüph*e (Ertem Göreç, 1964), *Asfalt Rıza* (Ümit Utku, 1964), *Tığ Gibi Delikanlı* (Ülkü Erakalın, 1964), *Yankesicinin Aşkı* (*Yankesici Kızın Aşkı*) (Türker İnanoğlu, 1965), *Tamirci Parçası* (Türker İnanoğlu ve Aram Gülyüz, 1965), *Babasına Bak Oğlunu Al* (Türker İnanoğlu, 1965), *Fakir Gencin Romanı* (Nuri Ergün, 1965), *Ölüme Kadar* (Ülkü Erakalın, 1965), *Mirasyedi* (Türker İnanoğlu, 1965), *Oğlum Oğlum* (Mehmet Dinler, 1965), *Sevinç Gözyaşları* (Osman F. Seden, 1965), *Şakayla Karışık* (Osman F. Seden, 1965), *Çıtkırıldım* (Nuri Ergün, 1966), *Affedilmeyen* (Türker İnanoğlu, 1966), *Kolejli Kızın Aşkı* (Türker İnanoğlu, 1966), *Vur Emri* (Türker İnanoğlu,

1966), *Kaderin Cilvesi* (Türker İnanoğlu, 1966), *Efkârlıyım Abiler* (Türker İnanoğlu, 1966), *Bar Kızı* (Türker İnanoğlu, 1966), *Erkek Severse* (Orhan Aksoy, 1966), *Affet Sevgilim* (Nuri Ergün, 1966), *Acı Tesadüf* (Türker İnanoğlu, 1966), *Günahkâr Kadın* (Ülkü Erakalın, 1966), *Silahlı Paşazade* (Türker İnanoğlu, 1967), *Ayrılık Saati* (Türker İnanoğlu, 1967), *Sözde Kızlar* (Nejat Saydam, 1967), *Bekar Odası* (Türker İnanoğlu, 1967), *Affet Beni* (Ertem Göreç, 1967), *Paşa Kızı* (Türker İnanoğlu, 1967), *Hindistan Cevizi* (Osman F. Seden, 1967), *Cici Gelin* (Nuri Ergün, 1967), *Yıkılan Yuva* (Orhan Aksoy, 1967), *Serseriler Kralı* (Mehmet Dinler, 1967), *Sefiller* (Osman F. Seden ve Zafer Davutoğlu, 1967), *Arkadaşımın Aşkısın* (Türker İnanoğlu, 1968), *Kader* (Süreyya Duru, 1968), *Hırsız Kız* (Türker İnanoğlu, 1968), *Sabah Yıldızı* (Türker İnanoğlu, 1968), *Efkârlı Sosyete* (Türker İnanoğlu, 1968), *Aşka Tövbe* (Türker İnanoğlu, 1968), *Gül ve Şeker* (Osman F. Seden, 1968), *Ömrümün Tek Gecesi* (Nuri Ergün, 1968), *Benim de Kalbim Var* (Türker İnanoğlu, 1968), *İstanbul Tatili* (Türker İnanoğlu, 1968), *Aşkım Günahumdur* (Ertem Göreç, 1968), *Ayşecik Yuvana Dön* (Aram Gülyüz, 1968), *Baharda Solan Çiçek* (Ümit Utku, 1968), *Yuvana Dön Baba* (Aram Gülyüz, 1968), *Son Mektup* (Türker İnanoğlu, 1969), *Cilveli Kız* (Türker İnanoğlu, 1969), *Karlı Dağdaki Ateş* (Safa Önal, 1969), *Lekeli Melek* (Mehmet Dinler ve Mehmet Bozkuş, 1969), *Yaralı Kalp* (Remzi Jöntürk, 1969), *Hüzünlü Aşk* (Mehmet Bozkuş, 1969), *Dağlar Kızı Reyhan* (Metin Erksan, 1969), *Yumurcak* (Türker İnanoğlu, 1969), *Yuvasız Kuşlar* (Mehmet Dinler, 1970), *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu* (Türker İnanoğlu, 1970), *Fadime* (Türker İnanoğlu, 1970), *Ankara Ekspresi* (Muzaffer Arslan, 1970), *Yarım Kalan Saadet* (Türker İnanoğlu, 1970), *Saadet Şehri* (Türker İnanoğlu, 1970), *İşportacı Kız* (Türker İnanoğlu, 1970), *Aşktan da Üstün* (Atıf Yılmaz, 1970), *Güzel Şoför* (Mahmoed

Kushan, 1970), *Beyaz Güller* (Süreyya Duru, 1970), *Küçük Sevgilim* (Orhan Elmas, 1971), *Umutsuzlar* (Yılmaz Güney, 1971), *Emine* (Orhan Aksoy, 1971), *Ömrümce Unutamadım* (Süreyya Duru, 1971), *Oyun Bitti* (Orhan Elmas, 1971), *Fadime Cambazhane Gülü* (Türker İnanoğlu, 1971), *Seni Sevmek Kaderim* (Orhan Aksoy, 1971), *Yumurcağın Tatlı Rüyaları* (Türker İnanoğlu, 1971), *İki Esir* (Natuk Baytan, 1971), *Utancı* (Atıf Yılmaz, 1972), *Ayrılık* (Türker İnanoğlu, 1972), *Yumurcak Küçük Şahit* (Guido Zurli, 1972), *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Karateci Kız* (Orhan Aksoy, 1973), *Soyguncular* (Türker İnanoğlu, 1973), *Acı Hayat* (Orhan Aksoy, 1973), *Zambaklar Açarken* (Nejat Saydam, 1973), *Ağlıyorum* (Muzaffer Arslan, 1973), *Yumurcak / Veda* (Orhan Aksoy, 1974), *Almanyalı Yarım* (Orhan Aksoy, 1974), *Memleketim* (Yücel Çakmaklı, 1974), *Tatlı Cadının Maceraları* (Ertem Göreç, 1975), *Yumurcak Belalı Tatil* (Jean-Marie Pallardy, 1975), *Babaların Babası* (Natuk Baytan, 1975), (1975),

Ek-5: Fatma Girik'in Filmografisi

İstiklal Uğrunda (Rahmi Kafadar, 1956), *Yetimlerin Ahı* (Muharrem Gürses, 1956), *Bir Serseri* (Memduh Ün, 1957), *Sazlı Damın Kahpesi* (Muharrem Gürses, 1956), *Leke* (Seyfi Havaeri, 1957), *Esrarlı Kadın* (Nuri Akıncı, 1958), *Gönülden Ağlayanlar* (Seyfi Havaeri, 1958), *Memiş Haydutlar Arasında* (Nuri Akıncı, 1958), *Murada Ereceğiz* (Memduh Ün, 1958), *Talihsizler* (Nuri Akıncı, 1959), *Sevdalı Gelin* (Sırrı Gültekin, 1959), *Ömrümün Tek Gecesi* (Arşavir Alyanak, 1959), *Eceline Susamışlar* (Çetin Karamanbey, 1959), *Çakır Eminem* (Nuri Akıncı, 1959), *Bağrıyanık* (Baki Çallıoğlu, 1959), *Seher Yıldızı* (Saim Ercan, 1959), *Sevdalı Gelin* (Sırrı Gültekin, 1959), *Vatan ve Namus* (Nejat Saydam, 1960), *Üsküdar İskeleyi* (Suphi Kaner, 1960), *Telli Kurşun* (Çetin Karamanbey, 1960), *Ölüm Peşimizde* (Memduh Ün, 1960), *Kaldırım Çocuğu Kopuk* (Ömer Faruk Özakbaş, 1960), *Fakir Şarkıcı* (Hicri Akbaşı, 1960), *Civanmert* (Aydın Arakon, 1960), *Cici Kâtibem* (Arşavir Alyanak, 1960), *Aşk Hırsız* (Hüseyin Peyda, 1960), *Aliii* (Çetin Karamanbey, 1960), *Avare Mustafa* (Memduh Ün, 1961), *Seviştığımız Günler* (Halit Refiğ, 1961), *İki Damla Gözyaşı* (Nejat Saydam, 1961), *Duvaksız Gelin* (Suphi Kaner, 1961), *Boş Yuva* (Memduh Ün, 1961), *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman F. Seden, 1961), *Sokak Kızı* (Osman F. Seden, 1962), *Küçük Beyefendi* (Türker İnanoğlu, 1962), *Sokak Kızı* (1962), *Küçük Beyefendi* (1962), *Kismetin En Güzeli* (Memduh Ün, 1962), *Günahsız Aşıklar* (Sırrı Gültekin, 1962), *Fosforlu Oyuna Gelmez* (Aydın Arakon, 1962), *Fatoş'un Bebekleri* (Arşavir Alyanak, 1962), *Erkeklik Öldü Mü Atif Bey?* (Mehmet Dinler, 1962), *Çöpçatan* (Türker İnanoğlu, 1962), *Belalı Torun* (Memduh Ün, 1962), *Cengiz Han'ın Hazinesi* (Atif Yılmaz, 1962), *Kiralık Koca* (Türker İnanoğlu, 1962), *Çapkın Hırsız* (Hüseyin Peyda, 1963), *Zoraki*

Milyoner (Orhan Elmas, 1963), *Zifaf Gecesi* (Hüsnü Cantürk, 1963), *Yavaş Gel Güzelim* (Memduh Ün, 1963), *Yaralı Aslan* (Osman F. Seden, 1963), *Katır Tırnağı* (Semih Evin, 1963), *Hop Dedik* (Aram Gülyüz, 1963), *Bulunmaz Uşak* (Türker İnanoğlu, 1963), *Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri* (Nejat Saydam, 1963), *Bire On Vardı* (Memduh Ün, 1963), *Bazıları Dayak Sever* (Mehmet Dinler, 1963), *Barut Fıçısı* (Zafer Davutoğlu, 1963), *Badem Şekeri* (Osman F. Seden 1963), *Tatlı Sert* (Arşavir Alyanak, 1963), *Varan Bir* (Aram Gülyüz, 1963), *Tophaneli Osman* (Ülkü Erakalın, 1964), *Öpüşmek Yasak* (Ülkü Erakalın, 1964), *Öp Annenin Elini* (Memduh Ün, 1964), *Muhteşem Serseri* (Ülkü Erakalın, 1964), *Köye Giden Gelin* (Ülkü Erakalın, 1964), *Koçum Benim* (Osman F. Seden, 1964), *Kırk Küçük Anne* (Memduh Ün, 1964), *Kimse Fatma Gibi Öpemez* (Zafer Davutoğlu, 1964), *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Halk Çocuğu* (Memduh Ün, 1964), *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (Ertem Eğilmez, 1964), *Beş Şeker Kız* (Zafer Davutoğlu, 1964), *Hizmetçi Dediğin Böyle Olur* (Nejat Saydam, 1964), *Bitirim Fatma* (Semih Evin, 1964), *Kanun Karşısında* (Memduh Ün, 1964), *Yıldız Tepe* (Memduh Ün, 1965), *Üç Kardeşe Bir Gelin* (Mehmet Dinler, 1965), *Sevişmek Yasak* (Suavi Sualp, 1965), *Severek Ölenler/Kartalların Öcü* (Osman F. Seden, 1965), *Seveceksen Yiğit Sev* (Hüsnü Cantürk, 1965), *Şenol Birol Gool* (Nejat Saydam, 1965), *Şeker Haftıye* (Zafer Davutoğlu, 1965), *Şeker Gibi Kızlar* (Muzaffer Arslan,1965), *Kumarbaz* (Orhan Aksoy, 1965), *Korkunç İntikam* (Nejat Saydam, 1965), *Altın Şehir* (Orhan Elmas, 1965), *Bir Garip Adam* (Nurettin Alpman ve Orhan Elmas, 1965), *Hırsız* (Zafer Davutoğlu, 1965), *Namus İçin* (Memduh Ün, 1965), *Yiğitler Ölmezmiş* (Nazif Kurthan, 1966), *Ölüm Temizler* (Hüsnü Cantürk, 1966), *Seni Bekleyeceğim* (Ertem Eğilmez,1966), *Kucaktan Kucağa* (Ülkü Erakalın, 1966), *Kolsuz Kahraman* (Nejat

Saydam, 1966), *Karakolda Ayna Var* (Halit Refiğ, 1966), *Fakir Çocuklar* (Memduh Ün, 1966), *Fabrikanın Şoförü* (Ümit Utku, 1966), *Ben Bir Sokak Kadınıyım* (Ertem Eğilmez, 1966), *Bana Bela Derler* (Cevat Okçugil ve Necat Okçugil, 1966), *Avare Kız* (Ülkü Erakalın, 1966), *Aşkın Kanunu* (Sırrı Gültekin, 1966), *Allahaısmarladık Yavrum* (Orhan Aksoy, 1966), *Namusum İçin* (1966), *Koca Yusuf* (Çetin Karamanbey, 1966), *Hedef Ankara* (Necat Okçugil, 1966), *Zilli Nazife* (Memduh Ün, 1967), *Ya Sev Ya Öldür* (Duygu Sağıroğlu, 1967), *Yaprak Dökümü* (Memduh Ün, 1967), *Son Gece* (Memduh Ün, 1967), *Ömre Bedel Kız* (Ertem Eğilmez, 1967), *Kız Kolunda Damga Var* (Halit Refiğ, 1967), *Kiralık Kadın* (Ülkü Erakalın, 1967), *Hırsız Prenses* (Nevzat Pesen, 1967), *Dolmuş Şoförü* (Alp Zeki Heper, 1967), *Ayşecik Canım Annem* (Aram Gülyüz, 1967), *Ağa Düşen Kadın* (Nazmi Özer, 1967), *Sürtüğün Kızı* (Ertem Eğilmez, 1967), *Anadolu Kızı* (Hüsnü Cantürk, 1967), *Vuruldum Bir Kıza* (Memduh Ün, 1968), *Ezo Gelin* (Orhan Elmas, 1968), *Öksüz* (Bilge Olgaç, 1968), *Nilgün* (Ertem Eğilmez, 1968), *Köroğlu* (Atıf Yılmaz, 1968), *Çöl Kartalı Şeyh Ahmet* (Hüsnü Cantürk, 1968), *Ana Hakkı Ödenmez* (Osman F. Seden, 1968), *Kafkas Kartalı* (Melih Gülgen ve Yılmaz Atadeniz, 1968), *Vatan ve Namık Kemal* (Duygu Sağıroğlu, 1969), *Menekşe Gözler* (Atıf Yılmaz, 1969), *Erkek Fatma* (Ülkü Erakalın, 1969), *Büyük Yemin* (Memduh Ün, 1969), *Boş Beşik* (Orhan Elmas, 1969), *Sevenler Ölmez* (Metin Erksan, 1970), *Şoför Nebahat* (Süreyya Duru, 1970), *Meçhul Kadın* (Duygu Sağıroğlu, 1970), *Ham Meyva* (Sırrı Gültekin, 1970), *Duyduk Duymayın Demeyin* (Aram Gülyüz, 1970), *Kara Peçe* (Memduh Ün, 1970), *Yarın Son Gündür* (Yılmaz Güney, 1971), *Solan Bir Yaprak Gibi* (Mehmet Dinler, 1971), *Satın Alınan Koca* (Duygu Sağıroğlu, 1971), *Mualla* (Nevzat Pesen ve Ülkü Erakalın, 1971), *Mahşere Kadar* (Ömer Lütfi Akad ve Nuri Ergün, 1971), *Kerem ile*

Aslı (Orhan Elmas, 1971), *İki Ruhlu Kadın* (Nejat Saydam, 1971), *Acı* (Yılmaz Güney, 1971), *Namus* (1971), *Murat ile Nazlı* (1971), *Solan Bir Yaprak Gibi* (Mehmet Dinler, 1971), *Ekmekçi Kadın* (Mehmet Dinler, 1972), *Evlât*, (Mehmet Dinler, 1972), *Leyla İle Mecnun* (Duygu Sağıroğlu, 1972), *Murat İle Nazlı* (Memduh Ün, 1972), *Namus* (Duygu Sağıroğlu, 1972), *Vahşi Bir Kızı Sevdim* (Nejat Saydam, 1972), *Hazreti Ömer'in Adaleti* (Osman F. Seden, 1973), *Kızım* (Ülkü Erakalın, 1973), *Lekeli Kadın* (Ülkü Erakalın, 1973), *Toprak Ana* (Memduh Ün, 1973), *Ezo Gelin* (Feyzi Tuna, 1973), *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973), *Kambur* (Atıf Yılmaz, 1973), *Gönülden Yaralılar* (Memduh Ün, 1973), *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1973), *Önce Vatan* (Duygu Sağıroğlu, 1974), *Kuma* (Memduh Ün, 1974), *Ağrı Dağı Efsanesi* (Memduh Ün, 1975), *Ana Kurban* (Feyzi Tuna, 1975), *İntikam Meleği (Kadın Hamlet)* (Metin Erksan, 1976), *Ölmeyen Şarkı* (Orhan Aksoy, 1977), *Meryem ve Oğulları* (Osman F. Seden, 1977), *Ana Ocağı* (Osman F. Seden, 1977), *Hatasız Kul Olmaz* (Osman F. Seden, 1977), *Yaşam Kavgası* (Halit Refiğ, 1978), *Gelincik* (Şerif Gören, 1978), *Kanlı Nigar* (Memduh Ün, 1981), *Kaçak* (Memduh Ün, 1982), *Yakılacak Kadın* (Osman F. Seden, 1982), *Gülsüm Ana* (Memduh Ün, 1982), *Postacı* (Memduh Ün, 1984), *Nefret* (Osman F. Seden, 1984), *Yılanların Öcü* (Şerif Gören, 1985), *Oğlum Oğlum* (Memduh Ün, 1986), *Hacer Ana ve Oğulları* (Osman F. Seden, 1987), *Japon İşi* (Kartal Tibet, 1987), *Bu Devrin Kadın* (Ümit Efehan, 1988), *Kadın Dul Kalınca* (Ümit Efehan, 1988), *Çocukların Günahı Ne?* (Osman F. Seden, 1988), *Namusun Bedeli* (Osman F. Seden, 1989), *Gün Ortasında Karanlık* (Memduh Ün, 1990), *Sinema Bir Mucizedir / Büyümlü Fener* (Memduh Ün ve Tunç Başaran, 2005).

Ek-6: Hülya Koçyiğit'in Filmografisi

Susuz Yaz (Metin Erksan, 1963), *Genç Kızlar* (Nevzat Pesen, 1963), *Şaşkın Baba* (Hulki Saner, 1963), *Adalardan Bir Yar Gelir* (Abdurrahman Palay, 1964), *Affetmeyen Kadın* (Osman F. Seden 1964), *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), *Aslan Marka Nihat* (Mehmet Dinler, 1964), *Ayşecik Çıtu Pıtu Kız* (Hulki Saner, 1964), *Bir İçim Su* (Orhan Aksoy, 1964), *Döner Ayna* (Süreyya Duru, 1964), *Hepimiz Kardeşiz* (Ülkü Erakalın, 1964), *Katilin Kızı* (Zafer Davutoğlu, 1964), *Kavga Var* (Süreyya Duru, 1964), *Keşanlı Ali* (Abdurrahman Palay, 1964), *Son Tren* (Nejat Saydam, 1964), *Taşralı Kız* (Arşavir Alyanak, 1964), *Vurun Kahpeye* (Orhan Aksoy, 1964), *Aşk ve İntikam* (Süreyya Duru, 1965), *Dudaktan Kalbe* (Ülkü Erakalın 1965), *Hıçkırık* (Orhan Aksoy, 1965), *Hülya* (Nevzat Pesen, 1965), *İki Yavrucak* (Orhan Aksoy, 1965), *Kadın İsterse* (Nejat Saydam, 1965), *Lafını Balla Kestim* (Aram Gülyüz, 1965), *Nazar Değmez İnşallah* (Hulki Saner, 1965), *Posta Güvercini* (Nevzat Pesen, 1965), *Serseri Aşık* (Ülkü Erakalın, 1965), *Sevgili Öğretmenim* (Ülkü Erakalın, 1965), *Sevgim ve Gururum* (Süreyya Duru, 1965), *Tehlikeli Adımlar* (Mehmet Dinler, 1965), *Uzakta Kal Sevgilim* (Ülkü Erakalın, 1965), *Yalancı* (Orhan Aksoy, 1965), *Yıldızların Altında* (Ülkü Erakalın, 1965), *Aşk Mücadelesi* (Mehmet Bozkuş, 1966), *Damgalı Kadın* (Orhan Aksoy, 1966), *Denizciler Geliyor* (Feyzi Tuna, 1966), *Dertli Gönüller* (Orhan Aksoy, 1966), *Dişi Düşman* (Nejat Saydam, 1966), *İntikam Ateşi* (Ülkü Erakalın, 1966), *Karanlıklar Meleği* (Mehmet Dinler, 1966), *Kaderde Birleşenler* (Nuri Ergün, 1966), *Kıskanç Kadın* (Nuri Ergün, 1966), *O Kadın* (Zafer Davutoğlu, 1966), *Ölmek Mi Yaşamak Mı?* (Türker İnanoğlu, 1966), *Seni Seviyorum* (Ertem Eğilmez, 1966), *Siyahlı Kadın* (Süreyya Duru, 1966), *Denizciler Geliyor* (Feyzi Tuna, 1966), *Vahşi Sevda* (Memduh Ün, 1966), *Yiğit*

Yaralı Olur (Ertem Göreç, 1966), *Bitmeyen Çile* (Aram Gülyüz, 1966), *Kumarbazın İntikamı* (Aram Gülyüz, 1966), *Çıldıratan Dudaklar* (Arşavir Alyanak, 1967), *Deli Fişek* (Aram Gülyüz, 1967), *Hırçın Kadın* (Ülkü Erakalın, 1967), *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (Nejat Saydam, 1967), *Gül Ağacı* (Mehmet Aslan, 1967), *Kardeş Kavgası* (Türker İnanoğlu, 1967), *Ringo Gestapoya Karşı* (Cevat Okçugil, 1967), *Parmaklıkların Arkasından* (Mehmet Bozkuş, 1967), *Samanyolu* (Orhan Aksoy, 1967), *Seni Affedemem* (Duygu Sağıroğlu, 1967), *Söyleyin Genç Kızlara* (Hasan Kazankaya, 1967), *Yağmur Çiselerken* (Nuri Ergün, 1967), *Üvey Ana* (Ülkü Erakalın, 1967), *Yanık Kalpler* (Duygu Sağıroğlu, 1967), *Yaralı Kuş* (Mehmet Aslan, 1967), *Utanç Kapıları* (Fikret Uçak, 1967), *Demir Kapı* (Fikret Uçak, 1967), *Zalimler de Sever* (İlhan Ergin, 1967), *Cemile* (Atıf Yılmaz, 1968), *Kadın Asla Unutmaz* (Orhan Aksoy, 1968), *Hicran Gecesi* (Osman F. Seden, 1968), *Funda* (Mehmet Dinler, 1968), *Dağları Bekleyen Kız* (Süreyya Duru, 1968), *Kırmızı Fener Sokağı* (Natuk Baytan, 1968), *Kara Sevda* (Seyfi Havaeri, 1968), *Sevemez Kimse Seni* (Ertem Eğilmez, 1968), *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Sarmaşık Gülleri* (Nejat Saydam, 1968), *Sus Kimseler Duymasın* (Hulki Saner, 1968), *Vahşi Bir Erkek Sevdim* (Niyazi Mustafa, 1968), *Yalan Yıllar* (Nejat Saydam, 1968), *Yasemin'in Tatlı Aşkı* (Atıf Yılmaz, 1968), *Boş Çerçeve* (Ertem Eğilmez, 1969), *Ölmüş Bir Kadının Mektupları* (Ülkü Erakalın, 1969), *Kımalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1969), *Kızıl Vazo* (Atıf Yılmaz, 1969), *Kızım ve Ben* (Orhan Aksoy, 1969), *Sen Bir Meleksin* (Nejat Saydam, 1969), *Uykusuz Geceler* (Orhan Aksoy, 1969), *Yarın Başka Bir Gündür* (Nejat Saydam, 1969), *Güller ve Dikenler* (Nejat Saydam, 1970), *Kezban Roma'da* (Orhan Aksoy, 1970), *Kalbimin Efendisi* (Ertem Eğilmez, 1970), *Saadet Güneşi* (Ertem Eğilmez, 1970), *Seven Ne Yapmaz* (Orhan Aksoy, 1970), *Söz Müdafaa'nın*

(Mehmet Dinler, 1970), *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1970), *Yaralı Ceylan* (Nuri Ergün, 1970), *Zeyno* (Atıf Yılmaz, 1970), *Küçük Hanımefendi* (Ertem Eğilmez, 1970), *Adını Anmayacağım* (Orhan Elmas, 1971), *Bebek Gibi Maşallah* (Mehmet Dinler, 1971), *Beklenen Şarkı* (Ülkü Erakalın, 1971), *Beyoğlu Güzeli* (Ertem Eğilmez, 1971), *Bütün Anneler Melektir* (Orhan Aksoy, 1971), *Kezban Paris'te* (Orhan Aksoy, 1971), *Hayatım Senindir* (Mehmet Dinler, 1971), *Senede Bir Gün* (Ertem Eğilmez, 1971), *Severek Ayrılalım* (Orhan Aksoy, 1971), *Sezercik Yavrum Benim* (Safa Önal, 1971), *Son Hıçkırık* (Ertem Eğilmez, 1971), *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1971), *Yağmur* (Orhan Elmas, 1971), *Yarın Ağlayacağım* (Orhan Aksoy, 1971), *Vefasız* (Orhan Aksoy, 1971), *Azat Kuşu* (Orhan Elmas, 1972), *Gökçe Çiçek* (Ömer Lütfi Akad, 1972), *Kaderimin Oyunu* (Orhan Aksoy, 1972), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Sezercik Aslan Parçası* (Memduh Ün, 1972), *Tanrı Misafiri* (Mehmet Dinler, 1972), *Zehra* (Yücel Çakmaklı, 1972), *Düğün* (Ömer Lütfi Akad, 1973), *Hayat Bayram Olsa* (Orhan Aksoy, 1973), *Gelin* (Ömer Lütfi Akad, 1973), *İki Bin Yılın Sevgisi* (Ertem Göreç, 1973), *Rabia* (Süreyya Duru, 1973), *Siyah Gelinlik* (Orhan Elmas, 1973), *Yeryüzünde Bir Melek* (Orhan Aksoy, 1973), *Aşkın Zaferi/Aşk ve Vatan* (Orhan Elmas, 1973), *Çirkin Dünya* (Osman F. Seden, 1974), *Diriliş* (Yücel Çakmaklı, 1974), *Diyet* (Ömer Lütfi Akad, 1974), *El Kapısı* (Orhan Elmas, 1974), *Kardeşim* (Orhan Elmas, 1974), *Sabıkalı* (Nejat Saydam, 1974), *Sokaklardan Bir Kız* (Nejat Saydam, 1974), *Bir Araya Gelemeyiz* (Orhan Aksoy, 1975), *Gülşah* (Orhan Aksoy, 1975), *Çirkef* (Temel Gürsu, 1975), *İşte Hayat* (Atıf Yılmaz, 1975), *Kadın Hayır Derse* (Mehmet Dinler, 1975), *Gülşah Küçük Anne* (Orhan Elmas, 1976), *Şoför* (Orhan Aksoy, 1976), *Sensiz Yaşayamam* (Metin Erksan, 1977), *İstasyon* (Şerif Gören, 1977), *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978), *Almanya Acı Vatan*

(Şerif Gören, 1979), *Herhangi Bir Kadın* (Şerif Gören, 1981), *Gazap Rüzgarı* (Orhan Aksoy, 1982), *Derman* (Şerif Gören, 1983), *Firar* (Şerif Gören, 1984), *Yavrularım* (Bilge Olgaç, 1984), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1983), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Gülçiçek* (Naci Demir, 1986), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987), *Canım Oğlum* (Orhan Elmas, 1988), *Gece Dansı Tutsakları* (Mahinur Ergun, 1988), *Pononte Fener* (Şahin Gök, 1988), *Hiçbir Gece* (Selim İleri, 1989), *Karılar Koşuşu* (Halit Refiğ, 1989), *Bir Kadın* (Ümit Efehan, 1991), *Şelale* (Semir Aslanyürek, 2001), *Hababam Sınıfı Merhaba* (Kartal Tibet, 2003) *Hicran Sokağı* (Safa Önal, 2007).

